

Preisverleihung 2002 und 2003

Andreas
Möller

Geschichtspreis

Andr. Mölleri Pegavi
Phil. et Med. Doctor.
Theatrum Freibergense
Chronicum
Beschreibung der Stadt Freyberg
in Meissen.
Aus vielen alten monümen-
ten Rathsarchiven und andern
Urkunden zusammen getragen
und in Druck gegeben
Freiberg bey Georg
Seuthern.

Die Begräbniskapelle im Freiburger Dom
und die Nikolaikirche Freiberg

Festvorträge

Andreas-Möller-Geschichtspreis
2002 und 2003

Die Begräbniskapelle im Freiburger Dom
und die Nikolaikirche Freiberg



Stiftung für Kunst und Kultur

Kreissparkasse Freiberg

Die vorliegende Publikation wird herausgegeben
von der Stiftung für Kunst und Kultur der Kreissparkasse Freiberg
in Zusammenarbeit mit dem Freiburger Altertumsverein e.V.

Redaktion: Gisela-Ruth Engewald, Yves Hoffmann, Uwe Richter
Gesamtherstellung: Schwarz Druck, Werbung und Verlag GmbH, Meerane
www.schwarz-druck-meerane.de

**Andreas-Möller-Geschichtspreis
2002 und 2003**

Die Begräbniskapelle im Freiburger Dom
und die Nikolaikirche Freiberg

Freiberg 2004

Inhalt

Vorwort	7
Preisträger 2002	8
Preisträger 2003	9
Claudia Kunde	
Die Begräbniskapelle der albertinischen Wettiner im Freiburger Dom	11
Andreas Schulze	
Die Figurine des Kurfürsten Moritz aus dem Freiburger Dom	33
Eszter Fontana und Veit Heller	
Musikinstrumente in Engelshand. Ein Forschungsprojekt zu den Renaissanceinstrumenten in der Begräbniskapelle des Freiburger Domes	53
Uwe Richter	
Die Freiburger Nikolaikirche – Historische Einordnung und Ergebnisse archäologischer Grabungen	61
Heinrich Magirus	
Die bau- und kunstgeschichtliche Bedeutung der Nikolaikirche in Freiberg zur Zeit der Romanik und Gotik	79
Mario Titze	
Der barocke Umbau der Freiburger Nikolaikirche und ihre Ausstattung	103
Autorenverzeichnis	122
Farbtafeln	123



Der Andreas-Möller-Geschichtspreis: Ein Porzellanfässchen mit Feder, Foto: Waltraud Rabich

Vorwort

Die Beschäftigung mit regionaler Geschichte ist eine spannende Aufgabe und eine große Herausforderung. Sie besitzt einen hohen Stellenwert innerhalb des kulturellen Lebens einer Region. Denn es ist zugleich eine sehr verantwortungsvolle Aufgabe, historische Traditionen zu erkennen, zu bewahren und damit auch die Weichen für künftige Entwicklungen zu stellen.

Die Stiftung für Kunst und Kultur der Kreissparkasse Freiberg und der Freiburger Altertumsverein e.V. haben gemeinsam im Jahr 2002 zum ersten Mal einen Preis für Geschichtsforschung ausgelobt. Anliegen ist es, die regionale Forschung nachhaltig zu stärken und aktuelle Vorhaben bekannt zu machen.

Regionale Geschichte wird vor allem von ehrenamtlich tätigen Chronisten erforscht, dokumentiert und auch vermittelt. Dazu gehört viel Liebe zur Region und zu ihren Menschen, denn nicht selten dauert es Jahre, um Ereignisse der Vergangenheit aufzuarbeiten und die Zusammenhänge und Strukturen zu erkennen und deutlich zu machen. Die Verwurzelung mit dieser Region und eine große

Portion Neugierde machen diese Menschen aus, die sich für Geschichte interessieren und mit ihrer Arbeit auch den Blick ihrer Mitmenschen auf die gemeinsamen Wurzeln lenken. Diese Bemühungen anzuerkennen, ist erklärtes Ziel des Stiftungspreises.

Die Initiatoren haben den Geschichtspreis dem berühmten Freiburger Chronisten Andreas Möller gewidmet. Seine 1653 erschienene Chronik ist noch heute eine wichtige Grundlage regionalgeschichtlicher Forschung.

Die festliche Verleihung des Preises wird in jedem Jahr von hochkarätigen Festvorträgen begleitet. Im Jahr 2002 sprachen die Referenten in Zusammenarbeit mit der Sächsischen Schlösserverwaltung und dem Freiburger Altertumsverein zur Restaurierung der kurfürstlichen Begräbniskapelle im Freiburger Dom anlässlich der sensationellen Instrumentenfunde. Der 250. Jahrestag der Wiedereinweihung der Nikolaikirche Freiberg nach dem Barockumbau im Jahr 1753 bildete 2003 den Rahmen für Vorträge zur Bau- und Nutzungsgeschichte. Diese Veranstaltung entstand gemeinsam mit der Stadt Freiberg und dem Freiburger Altertumsverein.



Landrat Volker Uhlig

Vorsitzender des Kuratoriums Stiftung für Kunst und Kultur der Sparkasse Freiberg



Jürgen Bellmann

Vorsitzender des Freiburger Altertumsvereins e.V.

Preisträger 2002

Dr. Jörg Richter erarbeitete eine umfangreiche Chronik zur Geschichte von Rechenberg-Bienenmühle. Sie ist beispielgebend.

Werner Ulbricht erhält den Preis für seine Chronik der Stadt Oederan – eine sehr detaillierte und fundierte Zusammenstellung der Stadtgeschichte.

Dr. Werner Lauterbach wird für sein gesamtes Lebenswerk geehrt. In zahlreichen Publikationen hat er sich mit der Geschichte Freibergs beschäftigt und wichtige Details in seinen Büchern beschrieben.



Die Preisträger des Jahres 2002 (von links): Dr. Jörg Richter, Werner Ulbricht, Werner Lauterbach, Foto: Indra Frey

Preisträger 2003

Dr. Michael Düsing vom CJD Freiberg erhält den Preis für seine zahlreichen Publikationen zur jüdischen Geschichte Freibergs, die in Zusammenarbeit mit einer Projektgruppe des Freiberg Kollegs entstanden sind. Sein Buch „Wir waren zum Tode bestimmt“ stellt eindrucksvoll Schicksale jüdischer Menschen dar.

Der Ortschronist *Lothar Schreiter* wird für seinen zahlreichen Publikationen geehrt. Damit hat er sich wertvolle Verdienste um die

Bewahrung von Geschichte im Bereich der Stadt Flöha erworben. Sein umfangreiches Wissen gibt er auch in vielen Veranstaltungen an Kinder und Jugendliche weiter – und das mit großem Erfolg.

Yves Hoffmann und *Uwe Richter* erhalten gemeinsam die Auszeichnung für ihre umfassende Publikation zur Freiberger Denkmaltopographie – ein großes Projekt mit dem Ziel, die Denkmale der Stadt umfangreich zu dokumentieren.



Hans-Ferdinand Schramm und Harald Menzel, Vorstände der Kreissparkasse Freiberg, gratulierten den Preisträgern des Jahres 2003 – Dr. Michael Düsing, Lothar Schreiter, Yves Hoffmann und Uwe Richter – gemeinsam mit Jürgen Bellmann, Vorsitzender des Freiberger Altertumsvereins, und Landrat Volker Uhlig, Vorsitzender der Stiftung für Kunst und Kultur der Kreissparkasse Freiberg (von links), Foto: Anke Schönfeld



Claudia Kunde

Die Begräbniskapelle der albertinischen Wettiner im Freiburger Dom

I. Die Begräbniskapelle in der Wahrnehmung der Reiseliteratur der Frühneuzeit

Der Besucher des Freiburger Doms, dessen Ursprung auf das 12. Jahrhundert zurückgeht, ist zumeist von der spätgotischen Hallenarchitektur des 1480 zur Stiftskirche erhobenen Baus und der Vielzahl der hochrangigen, großenteils mittelalterlichen Kunstwerke auf tiefste beeindruckt.¹ Kunstverständige und

wissensdurstige Kavalierreisende des 17. Jahrhunderts hätten sich jedoch möglicherweise ausschließlich für die europaweit bekannte fürstliche Grabkapelle der Wettiner interessiert (*Abb. 1*).

Vom Untermarkt aus gesehen, grenzt sich der hohe Chor augenfällig vom übrigen gotischen Baukörper durch seine prestigeträchtig und würdevoll gehaltene Renaissancegestal-



Abb. 1: Außenansicht Dom mit dem 1589/94 zur Kurfürstlichen Begräbniskapelle umgebauten Chor, PinSELZEICHNUNG von Emanuel Traugott Goebel, 1792

tung ab. Die Strebepfeiler wurden in ionische Pilaster umgestaltet, ein klassisch anmutendes Kranzgesims und die sich in der Verlängerung über den Pilastern erhebenden Obelisk, von einer Kugel und einem Fähnchen bekrönt, zeugen bereits im Äußeren von der funktionalen Besonderheit dieses Bauteils. Das Dach ist als welsche Haube gebildet, auf dessen östlichem First ein kupferverkleideter Obelisk das Ganze nach oben hin abschließt. Den bezweckten Machtanspruch der auftraggebenden Herrscherfamilie verdeutlicht die lateinische Inschrift, die unterhalb des Kranzgesimses verläuft: „*IN HONOREM ILLVSTRISS. ELECTOR. AC PRINCIPVM SAX PIE DEFVNCTOR SACELLVM HOC IN QVO CARNIS SVAE RESVRRECCIONEM GLORIOSAM EXSPECTANT AB ILLVSTRI POSTERITATE EPITAPHIIS SPLENDIDIS ORNATVR ANNO CHRISTI M.D.XCIII*“ („Diese Kapelle, in der ihr Fleisch der glorreichen Auferstehung harret, wurde zur Ehre der frommen Verstorbenen der erlauchten Kurfürsten und Fürsten zu Sachsen durch die erlauchten Nachkommen mit Epitaphen glänzend ausgestattet. Im Jahre Christi 1594“). Eine weitere Inschrift an der nördlichen Chorbauwand verweist auf den planenden Architekten und den zu dieser Zeit wichtigsten Künstler am kursächsischen Hof: „*DEO. OPT. MAX. GLORIA / I.M.N.L.I. / ARCHITECTVS*“, den aus Lugano stammenden Italiener Giovanni Maria Nosseni (1544–1620).² Eine dritte Inschrift an der Ostwand der Sakristei nennt schließlich auch den kurfürstlichen Landbaumeister Hans Irmisch (gest. 1597): „*Wër Gott / vertravt / Hat wol gebavt / H J B*“.³

Die zahlreichen Reisenden hätten sich

vielleicht mit dem durch Melchior Hoffmann verlegten lateinisch-deutschen Führer der Begräbniskapelle⁴ in Begleitung des Glöckners in gespannter Erwartung Zugang zu der üblicherweise durch ein vergoldetes Gitter verschlossenen Kapelle verschafft. Zwischen 1594 und 1624 besichtigten immerhin Besucher aus Böhmen, Dänemark, England, Frankreich, Italien, Polen, Österreich, Schottland, Schweden, Spanien, Ungarn sowie aus nahezu allen deutschen Territorien die Kapelle.⁵ Die ausverkauften Auflagen von 1604, 1605, 1607 und 1617 von Magister Michael Hempel, Rektor der Freiburger Stadtschule, und der Wunsch vornehmer, insbesondere ausländischer Besucher, ermutigten Verleger und Verfasser zur Herausgabe einer überarbeiteten Neuauflage, die dem Theologiestudenten Magister David Schirmer übertragen und Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen (1585/1611–1656) gewidmet wurde. Dieser Ausgabe wurde zusätzlich eine repräsentative großformatige Darstellung beigegeben (*Abb. 2*). Einerseits, damit die Besucher auch eine bildliche Erinnerung mit nach Hause nehmen konnten und andererseits, damit davon in der Fremde besser berichtet und auf diese Weise die Popularität der Begräbniskapelle gesteigert werden konnte. Die Innenansicht ist die älteste grafische Darstellung der Begräbniskapelle. Hoffmann erwarb für den Druck ein kurfürstliches Privileg und übernahm die Herstellungskosten. Bereits mit der Bildumschrift wird das Publikum angesprochen: „*IN TEMPLO CATHEDRALI VISITUR. VIDE SIS, SPECTATOR, IXNOΓPAΦIAN CELEBERRIMI, SUMMA ARTE, CAELATVRAQVE MIRANDA, MAGNIFICE ATQVE SVMPTVOSISSIME CONSTRVCTI MON-*

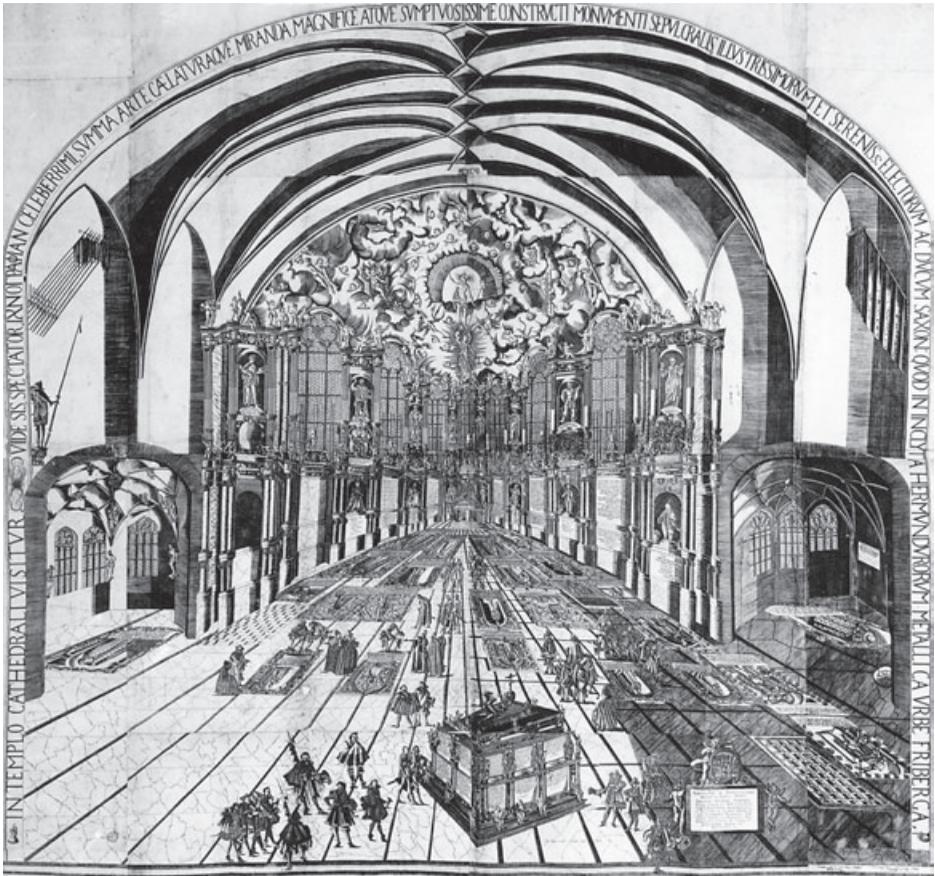


Abb. 2: Dom, Begräbniskapelle, Innenansicht, Kupferstich von Christian Vogel, 1619

VMENTI SEPVLCRALIS, ILLVSTRISSIMORVM ET SERENISSIMORVM AC DVCVVM SAXON: QVOD IN INCLYTA HERMVNDVRORVM METALLICA VRBE FRIBERGA. („In der Domkirche besichtigt man: Schau Dir, Betrachter, wenn Du möchtest, das Abbild des berühmten, mit höchster Kunstfertigkeit und in bewunderungswürdigem Kupferstich prächtig und aufwändigst

errichteten Grabmonuments der erlauchten und erhabenen Kurfürsten und Herzöge von Sachsen in Freiberg, der weithin bekannten Bergstadt der Hermunduren an.“) Mit größter Sorgfalt, wengleich zu Lasten perspektivischer Genauigkeit, wurden alle wesentlichen Bild- und Informationsträger der Begräbniskapelle zur Darstellung gebracht. So wurde beispielsweise das berühmteste Ausstattungs-

stück, das Kenotaph von Kurfürst Moritz von Sachsen (errichtet 1563), aus seinem eigentlich auf den Altar ausgerichteten axialen Bezug so zur Seite gerückt, dass der Betrachter einen optimalen Eindruck von dessen Aufbau und Einzelementen bekommt. Bemerkenswert für unseren Zusammenhang ist, dass neben Architektur und Ausstattung der Kapelle zudem adelige Besucher gezeigt werden, die sich aufmerksam die Kapelle und deren Inschriften anschauen. Die bildliche Hinleitung durch den Kupferstecher Christoph Vogel (gest. Freiberg 1658)⁶ zu den zahlreichen lateinischen Inschriften geschieht nicht grundlos, publizierten doch Schirmer und Hempel sämtliche Inschriften.

Kavaliersreisen verliefen im 16. und 17. Jahrhundert in fest etablierten Bahnen, wobei Universitäten, Akademien, bedeutende europäische Residenzen, Galerien, Kunstkammern oder etwa Bergwerke aufgesucht wurden, um staatspolitisches Wissen zu erwerben und höfische Verhaltensweisen zu erlernen.⁷ Zieht man die Reiseliteratur dieser Zeit heran, so war mit dem Besuch von Sachsen die Besichtigung der Städte Dresden, Freiberg und Meißen, so scheint es, aufs Engste verbunden. So schreibt Martin Zeiller⁸ in seinem *Itinerari Germaniae Nov-Antiquae: Teutsches Reyssbuch durch Hoch und Nider Teutschland [...]*, dass Freiberg eine ziemlich große und mit schönen steinernen Häusern bebauete Stadt sei: *„Hat zween Märckte. Auff dem alten ist der Dom/ oder die Kirch zu Unser Frauen Anno 1480 außgebaut/ darinnen sein in einer Capel die Churfürstliche Begräbnussen/ un schöne monumenten von Marmol allerley Farben/ item in Messing gegossene Bildnussen/ unnd ist ein aignes Buchlein davon Anno 1604 zu Leip-*

*zig gedruckt worde/ so M. Michael Hempelius lassen außgehn.“*⁹

Auch der Engländer Edward Brown, der auf Veranlassung der Königlich Englischen Medizinischen Gesellschaft aus London durch Europa reiste, suchte nach dem Besuch der Residenzstadt Dresden, wo er bereits in der kurfürstlichen Kunstkammer Silbererz aus Freiberg gesehen hat, nach Freiberg, um dort die Silberbergwerke und den Dom zu besichtigen. *„Die Kirche“*, so Brown, *„ist schön/ und sind allda viele vornehme Personen dieses Hoch- und Churfürstlichen Stammes begraben/ wie deren schöne Begräbnisse zu erkennen geben. Insonderheit ist allhier das Grabmahl Churfürsten Mauritiü zu Sachsen zu sehen/ aus schwarzem Mamor/ drey Säulen hoch gebauet/ mit vielen schönen Bildnissen aus Alabaster und weißen Mamor gezieret; welches gehalten wird vor eines unter den wohlgemachtesten/ wo gar vor das schönste von gantz Deutschland.“*¹⁰ Wie an diesen zwei Beispielen gezeigt werden konnte, hat sich das sächsische Kurfürstenhaus mit der kostbar wie qualitätvollen Ausstattung der Begräbniskapelle sein Ziel, die internationale Wahrnehmung und Anerkennung dieses Kunstprojektes, erfüllen können (*Taf. I a*).

II. Die Baugeschichte und Ausstattung der Begräbniskapelle

Die bis zur Konversion von Kurfürst Friedrich August I. dem Starken (1670/1694–1733; 1697–1707, 1710–1733 König von Polen) zum katholischen Glauben einzige Grablege der evangelischen Albertiner war 1541 durch Herzog Heinrich den Frommen (1473/1539–1541) begründet und 1696 mit der feierlichen Beisetzung von Eleonore Erdmuthe Luise (1662–1696), der Gemahlin von

Kurfürst Johann Georg IV. (1668/1680–1694), geschlossen worden. Die meisten Familienangehörigen der Wettiner, die nach 1700 starben, wurden in der Gruft der im Auftrag von Friedrich August II. (1696/1733–1763) durch den umbrischen Architekten Gaetano Chiaveri (1689–1770) errichteten neuen Hofkirche (1737–1755) beigesetzt.¹¹

Der über Generationen hinweg betriebene Um- und Ausbau des nach der Säkularisation des Kollegiatkapitels liturgisch nutzlos gewordenen Freiburger Domchores und seiner beiden Nebenräume ließ ein einzigartiges Familienmonument entstehen, das bereits die Zeitgenossen aufgrund seines prächtigen Gesamteindrucks insbesondere wegen der Verwendung einer Vielzahl, überwiegend einheimischer Gesteinsorten und Metalle zutiefst beeindruckte.¹² Ihr heutiges Aussehen gewann die Begräbniskapelle vor allem durch den von Nossen und Irmisch geleiteten grundlegenden Umbau der Begräbniskapelle in den Jahren von 1585–1594.

Der spätere Herzog Heinrich der Fromme residierte seit 1505 bevorzugt, im Vergleich zu seinem Bruder Herzog Georg dem Bärtigen (1471/1500–1537) jedoch bescheiden, im Freiburger Schloss Freudenstein.¹³ Da eine Schlosskapelle wohl erst im Zuge des Umbaus der Burg zum Schloss 1566–1577 unter der Leitung von Hans Irmisch im Nordflügel nach dem Torgauer Vorbild eingerichtet und 1576 geweiht wurde, wurde anfänglich der Dom als Hofkirche genutzt.¹⁴ Hier wurde zu Neujahr 1537 der erste evangelische Gottesdienst im albertinischen Sachsen zelebriert. Hier, bei den als treu und gehorsam befundenen Freiburger Untertanen wollte der populäre Fürst begraben werden. Im Rah-

men der Bemühungen um die Durchsetzung der Reformation in Sachsen und die Sicherung der Nachfolge von Herzog Georg dem Bärtigen, dessen ältester Sohn im Januar 1537 gestorben war, fasste Herzog Heinrich sein erstes Testament ab. Hierin verfügte er unter anderem: „Vnd wan wir dan nach dem willen des herren vorstorben vnd entschlaffen sein, vnd vns der almechtige gott auß disem iammerthaell gefordert hatt, so wollen wir das vnser körper in vnser Stieftkirchen zu Freybergk soll bestettiget vndt begraben werden vnd kein erhöhet grabb sonder ein schlechter leybstein mit eynem messigen bleche, darauf ein bildtnis mit vmbschrieft vnnsers titells gemacht werden soll.“¹⁵ Im Herbst 1541 fand Heinrichs betont schlichte Leichenprozession und die Erdbestattung durch die Bergknappschaft statt. Damit suchte sich die sächsische Regierung im Zeremoniell von der noch nicht lange zurückliegenden prunkvollen und im katholischen Ritus abgehaltenen Leichenbestattung Herzog Georg des Bärtigen¹⁶ abzugrenzen. Ein Tatbestand, der geteilte Meinungen hervorrief, da diese Auffassung der gesellschaftlichen Erwartung unwürdiger fürstlicher Repräsentation entgegenlief.¹⁷ Im Anschluss an die Feierlichkeiten wurden – da die Hinterbliebenen keine Ambitionen zu einem grundlegenden Umbau zeigten – die Bereiche Vorchor, Chor, ehemalige Sakristei und ehemalige Allerheiligenkapelle lediglich durch eine Mauer vom übrigen Kirchenraum getrennt und die dortigen Gebeine Freiburger Bürger umgebettet. 1546 fand Kurfürst Moritz' Sohn Albrecht (1545–1546) als nächster Wettiner in Altarnähe seine letzte Ruhe.

Kurfürst Moritz (1521/1541–1553) hingegen verfolgte ehrgeizige Pläne und etablier-

te sich international als bedeutender Berater, Territorialfürst und Politiker.¹⁸ Mit dem Passauer Vertrag 1552 setzte er die reichsrechtliche Anerkennung der Reformation durch; er begründete Sachsens Rolle als protestantische Führungsmacht. Kurfürst Moritz kämpfte in zahlreichen Schlachten und beteiligte sich 1553 gemeinsam mit Herzog Heinrich dem Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel (1498/1514–1568) am Kriegszug gegen Markgraf Albrecht Alcibiades von Brandenburg (1522/1541–1557), der den Passauer Vertrag missachtete und mit seinen Söldnertruppen in geistliche Gebiete einfiel. Kurfürst Moritz wurde in der Entscheidungsschlacht bei Sievershausen am 9. Juli 1553 schwer verwundet und starb zwei Tage darauf. Sein Herz blieb in Sievershausen; sein Leichnam wurde über Leipzig, Grimma und Döbeln nach Freiberg überführt. Bei den dabei abgehaltenen Leichenprozessionen wurde neben den als Siegestrophäen verstandenen erbeuteten zahlreichen Reiter- und Landsknechtsfahnen die Feldrüstung, in der Moritz getötet worden war, mitgeführt. Die Fahnen und die Rüstung wurden nach seiner Beisetzung im Vorchor in der Nähe seines Grabes aufgehängt.¹⁹ Sein Bruder und Nachfolger, Kurfürst August (1526/1553–1586), hielt sich zu diesem Zeitpunkt gerade im Königreich Dänemark auf.

Kurfürst August regierte zu einer Zeit, als sich europaweit das kulturelle Prestigebewusstsein der miteinander wetteifernden Landesherren sprunghaft erhöhte und eine staats- sowie dynastiestabilisierende Geschichtsschreibung gefördert wurde. Umfangreiche fürstliche Grabmalsprojekte, die auch die frühesten Glieder des Fürstenstammes umfassen konnten, sollten in der Öffentlichkeit ein dem

sozialen Rang angemessenes Abbild von der Dynastie erzeugen.²⁰ So scheint es folgerichtig, dass Kurfürst August bald nach seiner Rückkehr aus Dänemark befahl, zum ewigen Gedächtnis an Kurfürst Moritz, den ersten albertinischen Kurfürsten, nationalen Kriegshelden und Verteidiger des protestantischen Glaubens, ein prächtiges Grabmonument aufzustellen.²¹ Die italienischen Brüder Gabriel (geb. 1523) und Benedetto da Tola (1525–1572), Maler, Bildhauer und Musiker am Dresdner Hof, lieferten wohl den Entwurf für das Moritzmonument.²² Der kursächsische Hofschreiber Georg Fleischer der Ältere²³ schuf danach das Holzmodell. 1559 wurde der Auftrag an den Lübecker Goldschmied Hans Wessel (gest. 1588)²⁴ gegeben, der ihn seinerseits Antonius van Zerroyen in Antwerpen übertrug. Die zwanzig Inschriften der zweigeschossigen Tumba, die das Leben und die Taten von Kurfürst Moritz im Sinne römischer Weiheinschriften verherrlichen, gehen auf die Autorenschaft einer Gruppe von kursächsischen Humanisten zurück. Die Vorlage für die Grabstatue des Kurfürsten bildete ein Gemälde des Porträtmalers Hans Krell (gest. um 1586).²⁵

Während dieser Arbeiten wurde 1562 mit einem schmiedeeisernen Gitter zwischen Hallenlanghaus und Chor ein repräsentativer Zugang zur Begräbniskapelle geschaffen. Um Platz für die Aufstellung und Wirkung des Monumentes im Raum zu haben, wurden verschiedene bauliche Veränderungen vorgenommen. Erst zum Zeitpunkt der Monumentaufstellung in der Mitte des ehemaligen Vorchores fiel die Entscheidung, den knien den Kurfürsten vor einem Kreuzifixus betend darzustellen. Nach dem Modell von Georg

Fleischer goss Wolf Hilliger (1511–1576)²⁶ das Kreuz. Den Korpus Christi schuf wohl Meister Antonius van Zerroen. 1563 waren die Arbeiten am Monument, einem der frühesten Freigräber der Renaissance in Deutschland, abgeschlossen (*Taf. Ia*). Auf einem dreistufigen Unterbau aus schwarzem Marmor steht eine zweigeschossige Tumba aus verschiedenfarbigem Marmor und Alabaster. Die Inschriften und die Darstellungen von Mäusen, Grazien und Kriegern dienen dem Fürstenlob. Auf der Tumba stehen zehn gegossene Greifen, die einen flachen Sarkophag mit dem Bildnis des Kurfürsten in ewiger Anbetung tragen. Das Grabmonument ist als ein Denkmal des Gottesgnadentums eines lutherischen Reichsfürsten anzusehen.

Im Zusammenhang mit der Errichtung des Kenotaphs für Kurfürst Moritz wurden die Grabplatten der bis dahin im Chor bestatteten Fürstlichkeiten nach architektonischen Gesichtspunkten neu geordnet. Das kurz zuvor gestiftete Altarretabel der Gemeinde vor den Stufen zum Vorchor wurde klein und transportabel errichtet, so dass es bei den solennen fürstlichen Leichenbegängen problemlos abgebaut werden konnte (*Taf. Ib*).

Erst Kurfürst August gab anlässlich des Todes seiner Gemahlin Anna von Dänemark (1532–1585) im Oktober 1585 mit dem Auftrag zur Neugestaltung des Chores als repräsentativer Fürstengrablege dem Wunsch Ausdruck, ein sich vom übrigen Kirchenraum abgrenzendes eigenständiges architektonisches Ensemble von internationalem Rang zu schaffen, das hauptsächlich eine Vorstellung von der Bedeutung des Fürstenstammes der Hauptlinie der Albertiner liefern sollte.²⁷ Aus den überlieferten Schreiben des Kurfürsten an

den Zeugmeister Paul Buchner und Nosseni sowie an den Rat von Freiberg geht eine programmatische Vorgabe oder Akzentuierung nicht hervor. Nosseni war seit 1575 als Architekt, Bildhauer und Planer von Festaufzügen bei Hofe bestellt worden, hatte sich mit der Auffindung von sächsischen Marmorbrüchen unentbehrlich gemacht und im Zusammenhang mit dem Neubau des Schlosses



Abb. 3: Dom, Begräbniskapelle, Grabplatte der Kurfürstin Anna von Dänemark (gest. 1585) von Martin Hilliger, zwei Messingtafeln, graviert, Inschriften Metallschnitt, Abrieb



Abb. 4: Dom, Begräbniskapelle, Marmor, Serpentin, Alabaster, Sandstein, Messing, Terrakotta und Stuck. Blick auf die Nordwand mit den Grabdenkmälern von Kurfürst Johann Georg I., Kurfürstin Anna und Kurfürstin Katharina, Aufnahme um 1970

Lichtenburg in Prettin (ab 1577) italienische Arbeiter nach Sachsen geholt, die nach Abschluss der Bauarbeiten für einen Großauftrag zur Verfügung standen.

Am 27. Oktober, noch vor der Bestattung der Kurfürstin, erging nach einer ersten fürstlichen Durchsicht der Vorschläge von Buchner und Nosseni an beide der Auftrag zur Herstellung von Holzmodellen und Grundrissen. Bis zu diesem Zeitpunkt waren bereits zahlreiche Wettiner, vor allem Kinder, bestattet worden. Offensichtlich erfolgte die Wahl der Bestattungsplätze im Chor nicht unter Berücksichtigung zukünftiger Begräbnisse oder im Bezug auf geplante Epitaphe oder eine zukünftige Grabkapellenarchitektur. Insgesamt entstanden bis ins 17. Jahrhundert hinein in einer Gemeinschaftsarbeit von entwerfendem Künstler, Gießer und Goldschmied 29 gravierte Messinggrabplatten. Auftragnehmer war über Generationen hinweg die Freiburger Gießerfamilie Hilliger (Abb. 3).

Mit dem Tod von Kurfürst August im Februar 1586 kamen die Planungen zum Stillstand, erst 1588 griff sein kunstliebender Nachfolger und Sohn, Kurfürst Christian I. (1560/1586–1591), das Vorhaben wieder auf. Nosseni reiste nach Italien, um weitere Bildhauer und Steinmetzen anzuwerben. Auf Vermittlung Giovanni da Bolognas (ca. 1524–1608), eines der bedeutendsten Bildhauer der italienischen Spätrenaissance und des Frühbarock, der den wettinischen Kurfürsten bekannt war, weil Francesco de Medici 1577 beim Amtsantritt von Kurfürst Christian I. mehrere Kleinbronzen seines Hofkünstlers nach Dresden verschenkte, wurde auch Carlo die Cesare del Palagio (1540–ca. 1600)²⁸ nach

Freiberg verpflichtet. Bis zum Jahresende 1589 sind zahlreiche italienische, niederländische und deutsche Künstler und Handwerker unter Vertrag genommen worden. Die Werkstätten wurden eingerichtet und der Bau begann.

Die Finanzierung des Baugeschehens erfolgte hauptsächlich durch die kursächsische Kammer. Die Gesamtausgaben betragen 48766 fl. 18 g. 9 ½ pf. In der Abrechnung vom 13. 7. 1593 waren die Kosten in der Höhe von 3 162 fl. 10 gr. für den Bildgießer Carlo di Cesare enthalten, der zusammen mit fünf anderen Bildhauermeistern – Michael Grünberger, Tobias Lindner, Mattes von Augsburg, Michael Komtmyler und Michael Schmidt – die Verantwortung über die Herstellung der Bildwerke übernommen hatte.²⁹

Kurfürst Christian stellte zur Klärung künstlerisch organisatorischer Fragen Nosseni und Buchner den kurfürstlich sächsischen Kammerdiener Christof Kohlreuter zur Seite. Bereits die erste Planung von 1589, von der jüngeren Forschung als „Mittlere Lösung“ bezeichnet, sah neben der Errichtung von Wandgrabmälern aus Marmor und Bronze, einer Bronzetafel, auf der alle hier bestatteten wettinischen Angehörigen genannt werden sollten und einem neuen Altar vor, die Decke mit einem „Jüngsten Gericht“ auszugestalten, „herlich gemahlet, oder erhoben mit Marmelsteinen“. Der Kurfürst starb jedoch bereits 1591. Aufgrund finanzpolitischer Erwägungen wurden unter Administrator Herzog Friedrich Wilhelm I. von Sachsen-Weimar (1586–1602) bis zur Vollendung der künstlerischen Arbeiten im August 1594 abhängig von den Kostenvoranschlägen Nossenis die sog. „Kleine Lösung“ und die sog. „Große

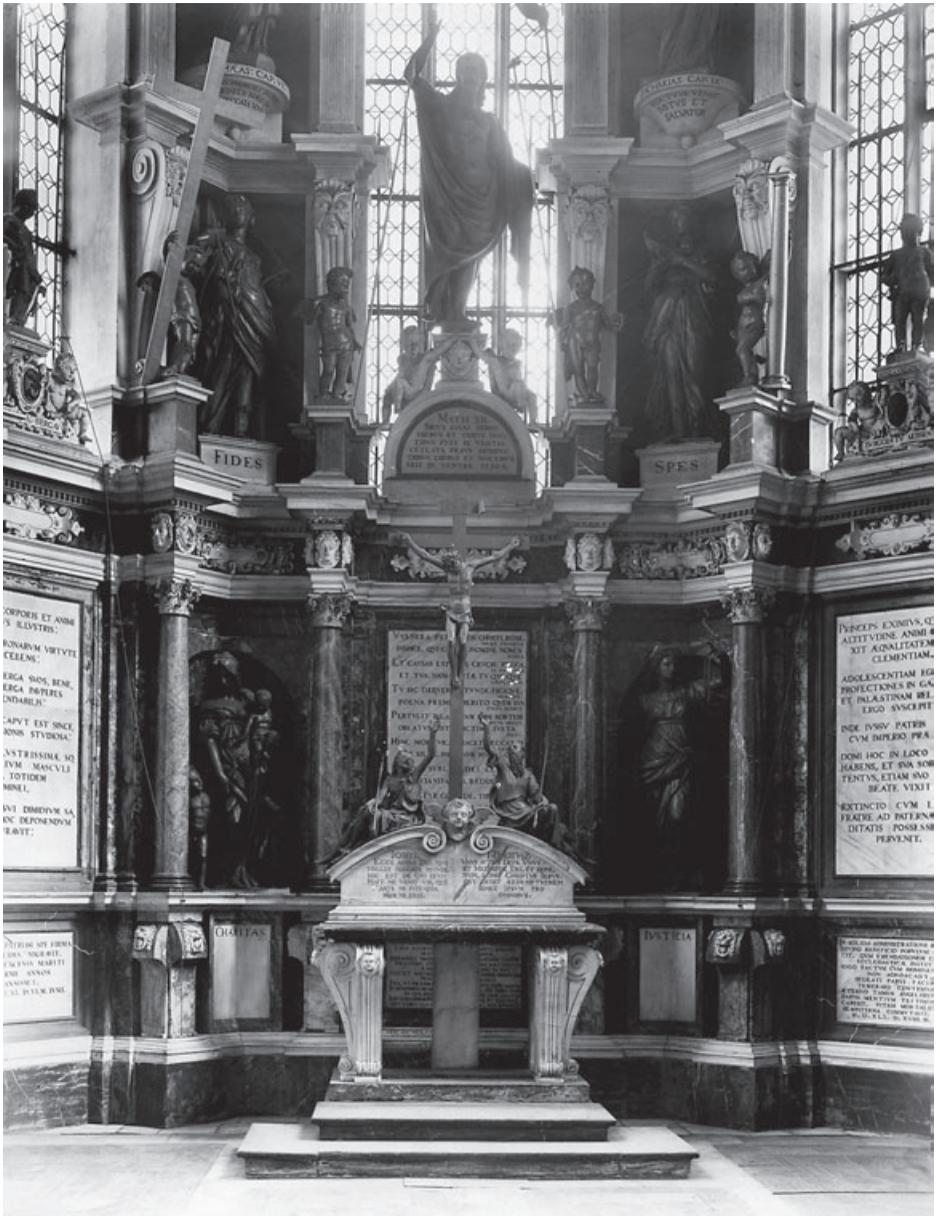


Abb. 5: Dom, Begräbniskapelle, Altarachse, Aufnahme 1. Hälfte 20. Jahrhundert

Lösung“ diskutiert. Die „Große Lösung“ hätte einen vollständigen Neubau des gesamten Chores und der Seitenkapellen bedeutet sowie die Gestaltung des „Jüngsten Gerichts“ an der gesamten Decke.³⁰ Nosseni legte hierbei Wert auf die Beibehaltung der Raumstruktur, wenngleich er mit der Angleichung der Höhen einen Zentralbau erschaffen wollte. Die „Mittlere Lösung“ sah lediglich einen Neubau der Seitenkapellen vor, die „Kleine Lösung“ ging von einer Beibehaltung der vorhandenen Architektur aus und einer Aufstellung eines eigenen Grabmonumentes für Kurfürst Christian I.

Zur Ausführung kam die „Kleine Lösung“, auf die Nosseni im Spätherbst 1592 einschwenkte. Mit der Konzentration von Architektur, Bildwerken und reichem Dekor wurde ein optisch gut fassbares und szenisch eindringliches Raumbild geschaffen (Abb. 4, Taf. I c). Dabei ist der schwarze Marmorfußboden nahezu vollständig mit den Grabplatten bedeckt. Im Untergeschoss des mehrzonigen Aufbaus wurden in den Wandflächen zwischen den Fenstern in Blendnischen drei Generationen der Dynastie in der ewigen Anbetung des Kreuzes aufgestellt. In der Achse hinter dem Tischaltar mit dem Kruzifix ist der aufgestandene Christus, umgeben von den vier Tugenden: Caritas und Justitia, Fides und Spes zu sehen. Fides und Spes werden zudem von Engeln mit den Leidenswerkzeugen Christi flankiert (Abb. 5). Ansonsten ist das zweite Geschoss den wappenhaltenden Putti vorbehalten, die den oberen Abschluss der fürstlichen Epitaphe bilden. Im Obergeschoss stehen schließlich acht Propheten in Nischen. Darüber eröffnet sich an der Decke das Weltgericht mit dem im Himmel auf dem Thron

der Herrlichkeit sitzenden Christus und Erzengel Michael mit Schwert und Seelenwaage. Beide sind von kreisförmig angeordneten insgesamt 40 Cherubimen umgeben. Vier Engel blasen in die Trompete, um die Toten auferstehen zu lassen, damit sie, ihrem irdischen frommen und vorbildlichen Leben gemäß, an der Rechten Seite Christi Platz nehmen konnten. Fünf Engel tragen die Leidenswerkzeuge Christi. Zu den Engelschören gehören auf dem Hauptgesims 34 Engel, die singen und musizieren (Taf. I d).

Die musizierenden Engel tauchen erstmals in einer einem Kostenanschlag beigefügten Beschreibung der Pläne von Nosseni an die kursächsischen Räte vom 1. 12. 1591 auf. Darin heißt es: *„Die Ander Ordnungk. Als von Stucke, unnd gegossenen Zeuge Propheten, Engel, Seulen und Gesims uffs sauberste zuverfertigen, Herrlich, Arttigk und schön zusehen, Als an einem ieden Pfeiler einen Propheten mit Taffeln Darein die Propheceyungk des Herrenn Christi Zukunft geschrieben unnd zu Oberst auf die seulen under dem gewelbe sollen Engel stehen mit allerley Seitenspiel und Instrumenten, zu ermelten Jungsten Gericht gehörigk.“*³¹

Für die Ausführung der Engel zeichnete Carlo die Cesare verantwortlich. Drei Jahre war er in Freiberg tätig und im Mai 1593 mit seinen Form- und Gussarbeiten fertig. Bei der Gestaltung der Engel hielt er sich an Vorlagen seines Florentiner Lehrers Giambologna. So, wie für den gesamten bildnerischen Schmuck, kommen auch für die musizierenden Engel mehrere Hände in Frage. Carlo di Cesare dürfte einige musizierende Engel selbst modelliert und ausgeführt haben, wiederum andere wurden nach seinem Vorbild geschaffen. Stilistische Unterschiede sind vor allem

in der Gesicht- und Haarbehandlung sowie der Umsetzung der kontrapostischen Haltung bei den stehenden Engeln zu finden.³²

Die untergegangene Decke mit den Stuckfiguren ließ Carlo di Cesare unter viel Mühe anbringen. Die Ausführung der Malerarbeiten für den Himmel und die Fassarbeiten für die einzelnen Bildwerke übernahm der Maler Hans Richter.³³ Als Termin für die Beendigung aller Außen- und Innenarbeiten an der Begräbniskapelle war der September 1593 vorgesehen, jedoch ist die Begräbniskapelle erst ein Jahr später als vollendet anzusehen. Die Musikinstrumente der Engel wurden demnach frühestens im Sommer 1593 und spätestens bis Frühjahr/Sommer 1594 angebracht und ebenso wie die Engel mit Kupferblatt belegt und gefirnisst.

Auf dem Hauptgesims wurden die Engel auf Postamenten stehend oder sitzend aufgestellt. Zumeist bilden sie Dreiergruppen von jeweils zwei stehenden und einem sitzenden Engel und sind mit einem Lendenschurz oder anderen Gewandteilen bekleidet. Ausgenommen von zwei Dreiergruppen am Eingang der Kapelle, die singen und zusammen in ein Gesangbuch schauen, halten die restlichen Engel ein Musikinstrument oder deren Attrappe in den Händen.

Insgesamt wurden im Chor achtunddreißig Glieder der Fürstenfamilie beigesetzt, darunter acht Kurfürsten, zwei Herzöge, zehn Frauen und achtzehn Kinder im Alter von nur wenigen Monaten bis elf Jahren. Zwanzig Familienmitglieder wurden erdbestattet, die übrigen wurden – als der Bestattungsplatz nicht mehr ausreichte und sich zudem die Auffassung vom Tod und Körper geändert hatte – auf Veranlassung von Kurfürst Chris-

tian I. seit 1591 unter der Südkapelle des Chores in einer Gruft zusammen mit deren Trauergerät beigesetzt. Schon zuvor wurden die Zinnsärge von Kurfürstin Anna und Kurfürst August in einem kleinen Gewölbe, das aber vermauert und nicht zugänglich gehalten wurde, aufgestellt.

III. Frühneuzeitliche Begräbniskultur am Beispiel der Beisetzung von Kurfürst Christian I.

Als Glieder der frühneuzeitlichen Gesellschaft hätten wir uns am Hof und zu festlichen Anlässen auch im öffentlichen Raum nach den Vorschriften des Zeremoniells richten müssen. Der sächsische Kurfürst gebot zur Errichtung einer Guten Policy, die sich im gemeinen Nutzen vollenden sollte, mit seinen Befehlen, auf welche Weise Gehorsam und Ehre zu zeigen sei und bewies damit, dass er als guter Fürst in der Lage war, ein Muster der göttlichen Ordnung zu schaffen. Das vom Oberhofmarschall organisierte und an den Hofstaat, die Untertanen, den Souverän oder den Botschafter adressierte Zeremoniell legte auch bei Leichenbegängnissen fest, wer eingeladen wurde und an welcher Stelle im Leichenkondukt der Teilnehmer rangieren durfte.³⁴ Im Gegensatz zu anderen höfischen Festen, beispielsweise den Ringrennen zur Fastnacht, wo Nosseni für die einzelnen Szenen Themen aus der antiken Mythologie oder dem Alten Testament umsetzen ließ und dem farbenprächtigen Festzug durch die Darstellung fremder Tiere und ferner Länder das Gepräge des Wunderbaren, Phantastischen und Einmaligen gab, gestalteten sich die wettinischen Leichenbegängnisse als gleichbleibende, zeremoniell-liturgisch bedingte Wiederholungen zur Repräsentation der Kontinuität der

Dynastie.³⁵

Dem interessierten Zeitgenossen gaben die Funeralwerke, die im Umkreis der Reformation aus den Leichenpredigten entwickelt worden waren und vor allem in protestantischen Gebieten publiziert wurden, Beispiel und Trost. Sie erschienen bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts und umfassten im 17. Jahrhundert, als der äußere Aufwand für die wettinischen Begräbnisse sowohl in materieller, personeller als auch künstlerischer Beziehung seinen Höhepunkt erreichte, alle Aspekte des Sterbens, der Bestattung und des Trauerns.³⁶

Das fürstliche Sterben der Kurfürsten war ein öffentliches Ereignis und ein mehrwöchig zelebrierter Staatsakt, der im siebzehnten Jahrhundert am aufwändigsten begangen wurde. Die Mehrzahl der in Freiberg Beigesetzten verstarb im Dresdner oder im Freiburger Schloss, wo einzelne fürstliche Gemächer und in den Schlosskirchen die Altäre und die Emporen am Todestag sogleich vom Tapezierer mit Trauerflor behangen, andere Gemächer des Schlosses versiegelt wurden. Aufgrund der staatspolitischen Tragweite des Ereignisses wurde der Leichnam der Fürstlichkeiten zunächst für die Paradierung einbalsamiert und unter adeliger Nachtwache zuerst in einem Saal des Schlosses unter einem einfachen Trauergerüst vor einem Kruzifix aufgebahrt und durch Kerzen flankiert, an denen Herrschaftswappen angebracht waren.

Zur traditionellen Einkleidung von Kurfürst Christian I. wird in einer kurz nach seiner Beisetzung erschienenen Publikation detailliert berichtet: „Als nun I(hre) C(hur) F(ürstlich) G(naden) also eingeschlaffen/ hat man ihn mit grossen trawren vnnnd wehklagen/ ein schwarz Damascken kleid/ darüber einen

langen Polnischen Rock von schwarzzen gedruckten Sammet/ biß auff die Füsse/ angezogen/ welcher allenthalben mit guldnen vnd schwarzzeidenen Questen und Knöpfen besetzt gewesen/ wie in der Figur num. 1. zusehen/ vnd mit gülden Ketten/ Armbenden/ Ringen/ vnnnd andern Kleinoten/ fürnehmlich an der lincken hand gezieret/ num. 2. vnd 3. Auch an die Füsse zwey Cardowanische Stiffeln/ mit verguldeten Knöpfen und Sporen/ num. 6. gezogen/ Vnd auff das Heupt ein schwarz Sammet Behmische mütze gesetzt/ darauff ein statlich bündel Fogkenfedern/ mit köstlichen Kleinoten darunter in ein Demant versetzt/ num. 7. Item/ vmb den Hals ein vberschlag oder Hemdkragen/ darauff alle Wa(p)ffen des gantzen Churfürstenthumbs künstlich außgenehet/ num. 8. Vnnnd ist also durch die verordnete vom Adel/ in einem bültzernen Sarg auff einem Sammeten Pful und Hauptkussen geleget worden/ num. 9. In der rechten hand einen langen Fausthammer gethan/ num. 4. Vnd neben ihm auff die lincke seiten ein Rapir mit einer schwarz sammeten scheiden/ num. 5. geleget/ vnd durch obgemelte vom Adel in die Schloßkirchen vnter den Predigstuel/ von jeder menniglich zusehen gestellet: Hernach aber hat man in mit diesen zweyen in einen Ziernern Sarg gesetzt/ welcher auff diese art gemacht num. 10. Darauff der gantzen Chur Wapffen/ vnd ein Crucifix sampt obbemelten Sprüchen/ damit sich I(hre) Chur: F(ürstlich) G(naden) ge[...] künstreich außgestochen/ wie num. 11. vnd 12. zu ersehen.“³⁷ (Abb. 6).

Während der in der Regel mehrwöchigen Aufbahrung des Sarges in der Dresdner Schlosskirche wurden in Absprache mit den Fürstlichkeiten durch die Geheimen Räte die Vorbereitungen zur feierlichen Leichenprozession getroffen. Zumeist wurde nach dem

anzustellenden Procedere gefragt. Dabei war zu klären, ob und von wem ein Totenbild angefertigt werden soll, wie es sich beispielsweise für Kurfürst August erhalten hat (Abb. 7).³⁸ Des weiteren war der Auftrag zur Herstellung des Zinnsarges und des Vortragekreuzes für die Prozession zu erteilen. Zugleich stellten sich langsam die Verwandten, fürstliche, gräfliche und andere Adelspersonen zum großen Teil persönlich oder durch Legaten vertreten zur Audienz in Dresden ein. Die Gesamtkosten, wie etwa die Kosten für die nach sozialem Rang differenziert vorgenom-

mene Einkleidung der mehrere Hundert umfassenden Teilnehmer in Trauermäntel und -hüte bzw. Kopfbinden, übernahm die kurfürstliche Kasse. Etliche Maler stellten zahlreiche Schilde mit Herrschaftswappen und den Initialen des Verstorbenen her. Diese wurden dann für den Schmuck der Pferde im Prozessionszug, aber auch für die Ausschmückung von Räumen verwandt. Viele Meter von schwarzem Tuch, der Farbe der Trauer, wurden bestellt, um später auch die Instrumente der den Trauerzug begleitenden Musiker, zumeist Heerpauker und Trompeter, zu

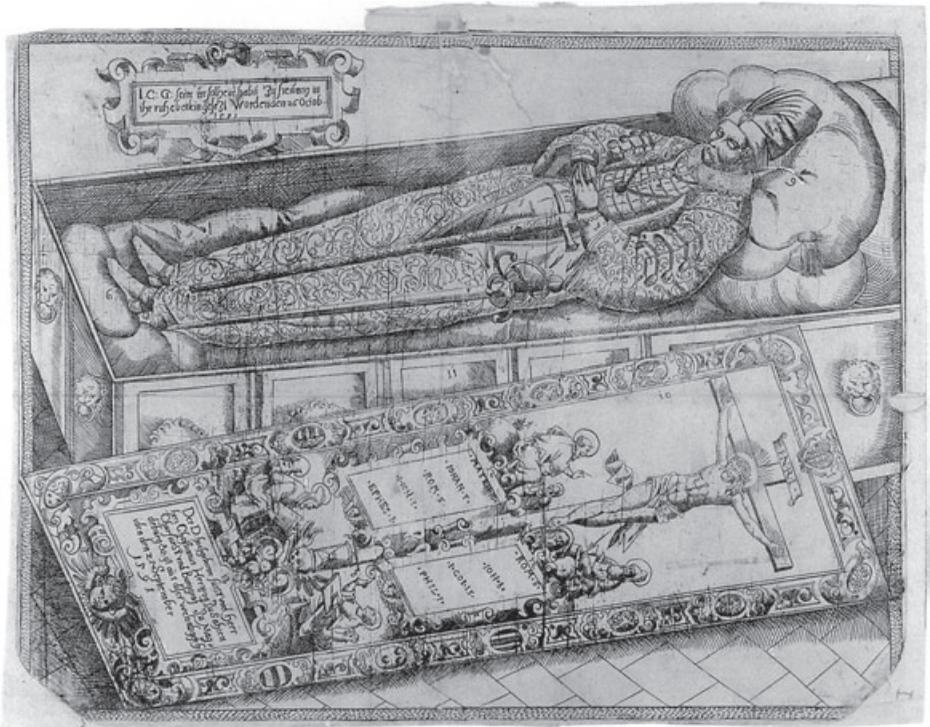


Abb. 6: Totenbild des Kurfürsten Christian I., Kupferstich 1592

schmücken, während weißes Tuch für die Trauermäntel vor allem der adeligen Frauen benötigt wurde. Vom Küchen- und Kellermeister wurden für die Trauermahlzeiten umfangreiche Lieferungen an Lebensmitteln zum Teil aus dem Ausland herangeschafft; zudem musste für die Aufbettung der zahlreichen hohen Gäste und für die Begehbarkeit der für das Leichenbegängnis zu benutzenden Strassen und Brücken, auf denen zum Teil Sand ausgestreut wurde, Sorge getragen werden.

Am Tag des Leichenprozess Kurfürst Christians I. am 24. Oktober 1591 wurden zwölf Uhr Mittag alle Glocken geläutet. Der Leichenkondukt formierte sich und brachte zu Fuß den Leichnam des Kurfürsten im Sarg, umgeben von seinen engsten Räten, zur Kreuzkirche zum Trauergottesdienst, wo der Hofprediger die Leichenpredigt hielt. Die Gassen säumten 400 mit Trauerkleidung versehene Bürger und 200 gerüstete Männer mit gesenkten Waffen, die unter dem Befehl des Festungshauptmanns für freien Weg sorgten. Die Tore der Stadt wurden geschlossen und die Wachen auf dem Wall verstärkt (Abb. 8).

Die streng vorgeschriebene Ordnung des zumeist zwei- bis dreigliedrigen Zuges bestimmte, dass der Zug angeführt wurde durch „die neun edelsten Adelpersonen“, dem Träger des schwarzen Vortragekreuzes und den Schülern, Schuldienern und Predikanten der Stadt. Dahinter lief eine Gruppe von zwei Jungen aus der Hofkantorei und einunddreißig Musikern. In der nächsten Gruppe ging gemessenen Schrittes der Oberhofmarschall mit zwei Adeligen zusammen mit einem Heerpauker und zwölf Trompetern. Daran schloss sich eine Gruppe aus Edelleuten, Hofjunkern, fürstli-

chen Leibjungen und Lakaien sowie den Edlen Hauptleuten, die mit nach unten gesenkten Waffen liefen, an.

Der zentrale Teil des Zuges umgab den kurfürstlichen Sarg: dem bisherigen Zug folgte eine Gruppe von Reitern mit Fahnen, deren aufgesteckte Wappendarstellungen sämtliche Herrschaften vorstellten. Als erste Fahne wurde eine rote Fahne, die sog. Blutfahne mitgeführt. Beschlossen wurde die Gruppe mit der Fahne des kursächsischen Gesamtwappens. Die Kontinuität des Amtes des Kurfürsten, das unabhängig von dem Träger des Amtes weiterbestand, wurde als nächstes durch einen berittenen Leibjungen, der einen mit Gold, Perlen und Edelsteinen gezierten



Abb. 7: Totenbildnis des Kurfürsten August, wohl von Zacharias Wehme (1558–1606), um 1586, Öl auf Leinwand

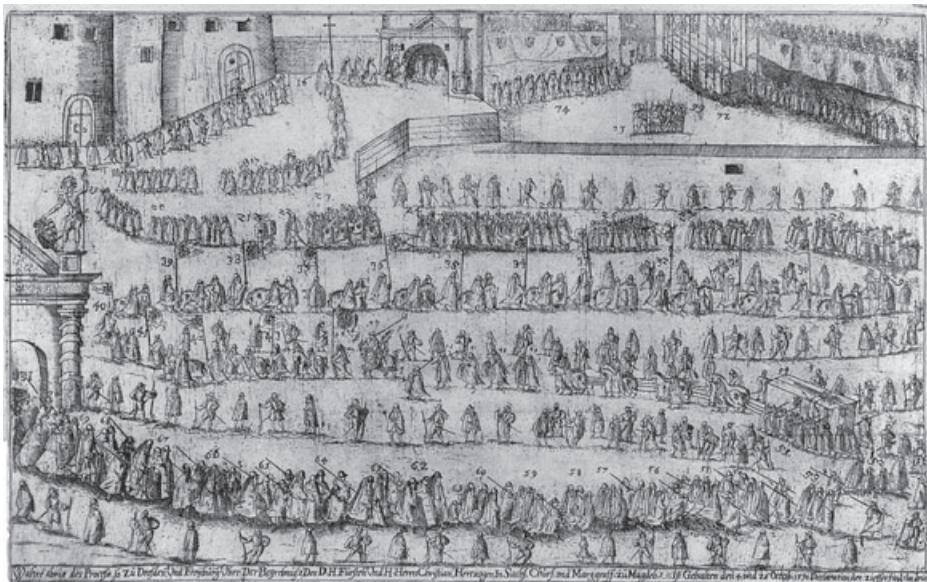


Abb. 8: Trauerkondukt für Kurfürst Christian I., Kupferstich 1592

Prunkharnisch des Verstorbenen und den Regimentsstab trug, dargestellt (*Taf. II a*). Dem sogenannten Freudenritter folgten zunächst drei hohe sächsische Räte, die auf schwarzen Samtkissen die Insignien: das Kur Schwert, das kurfürstliche Siegel und den Kurhut trugen. Kurz vor dem Sarg wurde der Zeugmeister von zwei Adeligen begleitet. Der kurfürstliche Zinnsarg wurde auf einem von acht Pferden gezogenen und mit schwarzem Tuch abgedeckten Wagen mitgeführt (*Taf. II b*). Über den Sarg wurde eine schwarze Samtdecke mit einem weißen seidenen Kreuz gezogen. Auf dem Sarg lagen das Leibschwert des Kurfürsten, das auch noch in der Gruft auf dem Sarg liegen blieb und das sächsische Hauptwappen; an den Seiten war das Kurwappen angeheftet. Die mitgeführten Helle-

barden zeigten mit der Spitze nach unten. Hinter der kurfürstlichen Leiche schlossen sich die Söhne von Kurfürst Christian I. und daran wiederum der Legat des Kurfürsten von Brandenburg, Herzog Friedrich Wilhelm I. von Sachsen-Altenburg (1562–1602), ein Legat von Joachim Friedrich Administrator von Magdeburg, ein Legat des Pfalzgrafen Johann Casimir und weitere hochadelige Teilnehmer an. Die Vertreter der drei Kapitularstifte von Meißen, Merseburg und Naumburg schritten zusammen mit den kurfürstlichen Räten. Die folgenden Gruppen des Trauerzuges waren nach sozialem Rang abgestuft: nach den adeligen Amtsträgern und deren Räten folgte die Gruppe mit der kurfürstlichen Witwe und den adeligen Frauen, jeweils geführt von zwei männlichen Adeligen. Die-

sen Frauen schlossen sich adeligen Frauen der Stadt an und diesen wiederum die Frauen der Räte, Doktoren und Sekretäre. Diesen Abteilungen nachgeordnet waren die Gruppen mit den Teilnehmern der kursächsischen Rentkammer und dem vornehmsten Hofgesinde. Es folgten der Rat der Stadt Dresden und seine vornehmsten Bürger. Den Abschluss bildete das übrige Hofgesinde und die Bürgerschaft. Mit diesem Prozeß zog die Trauergemeinschaft samt den Pferden in die Kreuzkirche ein und nahm, wiederum nach sozialem Rang geordnet Platz und Aufstellung.

Der Leichnam wurde in einem so genannten Trauerstaket so aufgebahrt, das nunmehr die Insignien mit auf den Sarg gelegt wurden und die Herrschaftsfahnen sowie die Blutfahnen den Sarg umstellten. Seinen Höhepunkt fand die Präsentation der kurfürstlichen Leiche in der Kirche wiederum im Barock, als das so genannte *Castrum Doloris* oder auch *Katafalk* mit emblematischen Darstellungen und Inschriften versehen der kurfürstlichen Repräsentation noch eine programmatische Dimension verlieh (Abb. 9).

Nach dem Trauergottesdienst mit Klage- und Liedern und Leichenpredigt zog der Leichenkondukt außer den Schülern und Predikanten wieder ins Schloss zurück, bis zum kurfürstlichen Gemach. Am nächsten Tag fuhr früh sieben Uhr die Teilnehmer der Leichenprozession in die Kreuzkirche, formierten sich dort zum Prozeß und geleiteten den kurfürstlichen Leichnam bis vor das Villische Stadttor. Dort wurde der Sarg in einen trauergeschmückten größeren Rüstwagen umgebettet und unter herrschaftlichem Geleit nach Freiberg überführt. Die gesamten adeligen Teilnehmer fuhrten, die Prozessordnung ein-

haltend, in Wagen oder ritten hinter dem Wagen mit dem Leichnam hinterdrein. Die Frauen der Räte, Doktoren und Sekretäre sowie die Bürger der Stadt Dresden blieben zurück. In Freiberg wurde anlässlich der Beisetzung eine Münze geschlagen und an die Dresdner und Freiburger Schüler sowie an arme Leute verteilt. Ebenso hielt man es mit den Pfarrern, Schülern und armen Leuten der Dörfer, die der Leichenkondukt unter Glockengeläut passierte.

Der Leichenkondukt wurde vor den Toren der Bergbaustadt Freiberg von den Ratsherren, der Bergknappschaft, der Bürgerschaft und von der Gruppe der Schüler, Schuldienere und Predikanten empfangen. Hier formierte sich ein Trauerkondukt in gleicher Weise wie



Abb. 9: *Castrum Doloris* für Kurfürst Johann Georg II. (1613/1656–1680), Kupferstich, 1680

in Dresden und geleitete den kurfürstlichen Leichnam zunächst ins Schloss, wo er über Nacht aufgebahrt und durch eine adelige Nachtwache bewacht wurde. Am nächsten Tag zog der Leichenprozess vom Schloss zum Dom. Wiederum wurden die Pferde mit in die Kirche geführt; die mitgeführten Fackeln wurden in der Kirche gelöscht.

In der Kirche wurde der Sarg unter der Kanzel aufgebahrt und nach dem Singen von Klageliedern und gehaltener Predigt auf einen kleinen Wagen gelegt und darauf von Adelspersonen in die Grabkapelle geschoben. Ausgewählte Bergknappen hatten das Privi-

leg, den Zinnsarg in der Fürstengruft unter der Südkapelle auf Postamenten beizusetzen (*Abb. 10, 11*). Das schwarze Bartuch blieb über dem Sarg liegen und an der Stelle des vorgesehenen Epitaphs wurden ebenso Leichentücher drapiert. Daneben blieben die mitgeführten und zusammengestellten Fahnen stehen und auch das Vortragekreuz wurde abgestellt.

So und in ähnlicher Weise wurden sämtliche Begräbnisse abgehalten, wobei Aufwand und Symbolik vom sozialen Rang Kurfürst – Gemahlin – Kind abhingen. Und noch heute zeugen die Moritzfigurine, die erhaltenen



Abb. 10: Dom, Begräbniskapelle, Nordkapelle mit dem Zinnsarg von Kurfürst Christian I., dessen Entwurf auf Heinrich Göding d. J. (um 1571–1621) zurückgeht und dem Zinnsarg von Kurfürst Johann Georg IV. (1668/1691–1694)

Fragmente der Vortragekreuze oder die schlichten Leibschwerter von der frühneuzeitlichen Trauerkultur. Man kann – auch im Zusammenhang mit der zukünftigen Wiederaufstellung der Moritzfigurine nur hoffen, dass auch dem heutigen Besucher entweder im nahegelegenen Museum oder im Dom oder in dessen Kreuzgang etwas von dem Kulturgut vermittelt wird, welches hinter dem Denkmal der majestätischen Fürstengrablege verborgen ist.

Anmerkungen

- 1 Die Promotion der Autorin zu dem Thema, insbesondere zum Funeralwesen und dessen Medien, steht vor ihrem Abschluss. Magirius, Heinrich: Der Freiburger Dom. Forschungen und Denkmalpflege. –Weimar 1972; ders.: Der Dom zu Freiberg. –Berlin 1977; ders.: Der Dom zu Freiberg. –München/Zürich 1993; ders.: Das Moritzmonument im Freiburger Dom – ein Gemeinschaftswerk italienischer, niederländischer und deutscher Künstler zum Andenken an eine hervorragende Fürstenpersönlichkeit. In: Dresdner Hefte 52 (1997), S. 87–92; Kiesewetter, Arndt, Heiner Siedel und Michael Stuhr: Die Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg. –Dresden 1995. = Arbeitsheft Landesamt für Denkmalpflege 2; Wagner, Claudia: „Mitten im Tod ist Leben“. In: Jahrbuch der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten in Sachsen 6 (2000), S. 75–89; Dombrowski, Damian: Die Grablege der sächsischen Kurfürsten zu Freiberg: Ideelle Dimension ei-



Abb. 11: Dom, Begräbniskapelle, Gruft mit Zinnsarg von Kurfürstin Eleonore Erdmuthe Luise (1662–1696), der Gemahlin von Kurfürst Johann Georg IV.

- nes internationalen Monuments. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64 (2001), S. 234–272; Hübner, Manfred: Der Dom St. Marien zu Freiberg. –Rostock 4. Auflage 2001; Meine-Schawe, Monika: Die Grablege der Wettiner im Dom zu Freiberg. Die Umgestaltung des Domchores durch Giovanni Maria Nosseni 1585–1594. –München 1992. = tudew-Studien 46; Dietze, Walburg: Die Freiburger Bildhauerschule von der Reformationszeit bis zum Dreißigjährigen Krieg. Ungedruckte Dissertation an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. –Halle/Wittenberg 1992; Koenig, Charlotte: Die Tulpenkanzel des Meisters H. W. in Freiberg. Ungedruckte Magisterarbeit. –Berlin 1992; Kummer, Hans-Joachim: Die Triumphkreuzgruppe im Freiburger Dom. Ungedruckte Magisterarbeit. –Würzburg 1997; Dülberg, Angelica: Grabmonument des Kurfürsten Moritz von Sachsen im Freiburger Dom. In: Marx, Harald und Eckhard Kluth (Hrsg.): Glaube & Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit. Katalog. –Dresden 2004, S. 242 (Katalognummer 376).
- ² Zur Stellung und Bedeutung von Nosseni am Dresdner Hof siehe Dombrowski, Damian: Dresden-Prag: Italienische Achsen in der zwischenhöfischen Kommunikation. In: Marx, Barbara (Hrsg.): Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert. –Amsterdam/Dresden 2000, S. 65–99.
- ³ Meine-Schawe 1992 (wie Anm. 1), S. 172 (ohne Übersetzung).
- ⁴ Schirmer, David: *Conditorium Saxonicum de novo Tabulis aeneis incisum, et luculenta descriptione Latinae et Germanicâ illustratum*. Das ist: Kurtze beschreibung der in Kupffér gestochenen oberaus herrlichen und Kunstreichen Begräbnuß Capelle/ Der Durchlauchtigsten Chur und Fürsten zu Sachsen/ so in der Domkirche der Churf. alten freyen Häupt Bergstadt Freybergck zu sehen/ Vor dessen von M. Michael Hampeln/ in Druck gegeben/ Jtzo aber von neuen überschen/ vermehret/ und in eine richtigere Ordnung/ Capitel und Register gebracht. –Freybergk 1619.
- ⁵ Vgl. Kade, Reinhard: Der Freiburger Domglöckner Johann Kröner und die kurfürstliche sächsische Begräbniskapelle 1585–1625. In: Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins 25 (1888), S. 19–26. Zur Attraktivität der Freiburger Begräbniskapelle für internationale Besucher zuletzt Dombrowski 2001 (wie Anm. 1), S. 234 f.
- ⁶ Vgl. Thieme-Becker Künstler Lexikon 34 (1940), S. 480.
- ⁷ Bender, Eva und Herzog, Doris und Niehaus, Petra: Die Kavaliertour. In: Berns, Jörg Jochen u.a. (Hrsg.): Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen. –Katalog Marburg 1997, S. 570–621; Bötefür, Markus: Reiseziel ständische Integration: biographische und autobiographische Kavaliertourberichte des 17. und 18. Jahrhunderts als Quelle der deutschen Kultur- und Mentalitätsgeschichte. –Essen 1999; Chard, Chloe: Pleasure and guilt on the grand tour: travel writing and imaginative geography. 1600–1830. –Manchester 1999; Leibetseder, Mathis: Die Kavaliertour: adlige Erziehungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert. –Köln 2002. = Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 56.
- ⁸ Martin Zeiller (1589–1661) war Schriftsteller, Geograph und Übersetzer. Er machte Reisen nach Frankreich und Italien und etablierte sich als populärer Reiseschriftsteller. Bekannt wurde er durch seine Itinerare (1632–40) und das Handbuch „Fidus Achates oder der getreue Rayßgefärt“ (1651) sowie als Textautor von Matthäus Merians d. Ä. „Topographiae Germaniae“ (1642 ff.). Hier: Zeiller, Martin: *Itinerarium Germaniae Nov-Antiquae*. Teutsches Reyßbuch durch Hoch und NiderTeutschland auch angränzende/ unnd benachbarte Königreich/ Fürstenthumb und Lande/ als Ungarn/ Siebenbürgen/ Polen/ Schweden/ Denemarck/ (et)c. So vor alters zu Teutschland gerechnet worden sein [...] / Meistentheils aus eigener erfahrung/ unnd bewehrten Historien/ auch geschriebenen unnd gedruckten Raiffbüchern/ und andern Scribenten/ mit sonderm fleiß colligirt [...] in offnen Druck gegeben/ Durch Martin Zeillern. –Straßburg 1632.
- ⁹ Ebenda, S. 393.
- ¹⁰ Edward Brown (1644–1708) war ein hochangesehener Mediziner in den Diensten König Karls II. (1660–1685) und fungierte als Präsident des königlichen Colleges der Ärzte. Er war ein begeisterter Reisender und Beobachter. Seine Erlebnisse beschrieb er in einem klaren und lebendigen Stil und übertrug damit sein eigenes unstillbares Interesse an fremden Ländern auf seine Leser. Hier: Brown, Edward: Auf genemgehaltenes Gutachten und Veranlassung der Kön. Engell. Medicinischen Gesellschaft in Londen Durch Niederland/ Teutschland/ Hungarn/ Serbien/ Bulgarien/ Macedonien/ Thessalien/ Oesterreich/ Steirmarck/ Kärnthen/ Carniolen/ Friaul/ (et)c. gethane gantz sonderbare Reisen [...] –Nürnberg 1686, S. 288.
- ¹¹ Insgesamt sind dort 49 Sarkophage der wettinischen Familie aufgestellt. Schlechte, Gudrun: Die Gruft des Sächsischen Königshauses Wettin in der Kathedrale Sankt Trinitatis – Hofkirche zu Dresden. –Döbel 2004.
- ¹² Zur Materialvielfalt und deren Stellenwert im Kontext höfischer Repräsentation und Diplomatie, insbesondere im Hinblick auf den Bestand der Kunstkammern der sächsischen Kurfürsten und des Kaisers Rudolf II. (1576–1612) vgl. Dombrowski 2000 (wie Anm. 2), S. 77–79. Nosseni erhielt am 26. 4. 1575 von Kurfürst August die Genehmigung, neue Marmorbrüche zu erschließen und auszubeten. Vgl. Meine-Schawe 1992 (wie Anm. 1), S. 70–79.

- ¹³ Nach dem Tode des Vaters Herzog Albrecht III. der Beherzte (1443/1464–1500) gab der zweitgeborene Sohn Heinrich die mühsame Herrschaft über Friesland an Georg ab und erhielt dafür das Freiburger Ländchen mit den Ämtern Freiberg und Wolkenstein in der Mark Meißen und jährlich 12 500, später 20 000 Gulden und zwölf Fuder Wein zu seinem Unterhalt. Zur Persönlichkeit von Herzog Heinrich und seiner Gemahlin vgl. Herrmann, Johannes: Moritz von Sachsen (1521–1553). Landes-, Reichs- und Friedensfürst. –Beucha 2003, S. 13–19; zur bescheidenen Hofhaltung insbesondere S. 21 f. Noch immer maßgeblich: Ifßeib, Simon: Herzog Heinrich als evangelischer Fürst, 1537–1541. Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte 19 (1906), S. 143–215. In: Ifßeib, Simon: Aufsätze und Beiträge zu Kurfürst Moritz von Sachsen (1877–1907), Bd. 1. –Köln/Wien 1989. = Mitteldeutsche Forschungen. Sonderreihe: Quellen und Darstellungen in Nachdrucken, Bd. 8/I, S. 61–133. Vgl. zu Architekturgeschichte und räumlicher Nutzung: Tepper, Tim: Schloss Freudenstein. In: Hoffmann, Yves und Uwe Richter (Hrsg.): Denkmale in Sachsen. Stadt Freiberg. Beiträge I. –Freiberg 2002, S. 260–287. = Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland.
- ¹⁴ Vgl. Magirius, Heinrich: Sakralbauten in Freiberg. In: Hoffmann, Yves und Uwe Richter (Hrsg.): Denkmale in Sachsen. Stadt Freiberg. Beiträge I. –Freiberg 2002, S. 208–241, hier S. 221. = Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland; Läter, Johannes: Schloß Freudenstein und sein Architekt, der kurfürstliche Baumeister Hans Irmisch. –Zittau 1938.
- ¹⁵ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10003, Diplomataria und Abschriften, Nr. 147, Nr. 38 (Torgau, 8. Mai 1537) und 40 (Dresden, 5. Mai 1541) (unpaginiert). Zum Problemlage siehe Ifßeib 1989 (wie Anm. 13), S. 146–147.
- ¹⁶ Eine kurze Darstellung des Leichenbegängnis von Herzog Georg nach katholischem Ritus im Beisein des bereits evangelischen Herzogs Heinrich vgl. Glafey, Adam Friedrich: Kern der Geschichte des hohen Chur- und Fürstlichen Hauses zu Sachsen. Mit Urkunden und Zeugnissen bewährter Scribenten belegt. –Leipzig 1737, 4. Aufl. 1753, S. 119 f.
- ¹⁷ Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Handschriftensammlung, J 117 b, 17. Jh., 130 Bl. (enthält unter anderem die Abschrift des Berichtes des herzoglichen Rates Bernhard Freydingen über Leben und Sterben von Herzog Heinrich), siehe hier fol. 11v–14r. Publiziert bei Glafey 1753 (wie Anm. 16), S. 123–125.
- ¹⁸ Vgl. Grüter, Maria Elisabeth: Artikel zu Kurfürst Moritz. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon Band VI (1993), Spp. 137–142 und Hermann 2003 (wie Anm. 13).
- ¹⁹ Zur Moritzfigurine und deren Ausstattung bzw. Aufstellung innerhalb der Begräbniskapelle vgl. Wagner 2000 (wie Anm. 1); Schulze, Andreas: Die Figurine des Kurfürsten Moritz aus dem Freiburger Dom (in dieser Publikation) sowie die Einzeltexte im Katalog zur 2. Sächsischen Landesausstellung in Torgau im Jahr 2004: Marx, Harald und Eckhard Kluth (Hrsg.): Glaube & Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit. Katalog. –Dresden 2004, S. 238–241.
- ²⁰ Zu denken wäre im Reich an die Projekte der Württemberger in Stuttgart und Tübingen, der Hohenzollern in Heilsbronn sowie der Kursachsen im ehemaligen Augustinerchorherrenstift auf dem Lauterberg bei Halle und in Freiberg. Vgl. Wagner, Claudia: Die Grablege der Wettiner auf dem Petersberg bei Halle 1567–1857: ein Beitrag zur Erforschung des Ahnenkults im sechzehnten Jahrhundert. In: Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte, Bd. 5 (1998), S. 65–79.
- ²¹ Vgl. Magirius 1997 (wie Anm. 1).
- ²² Italienische Künstler fungierten an den europäischen Fürstenhöfen als Vermittler ästhetischer Normen und Werte und waren daher ein wichtiges Bindeglied höfischer Kommunikation. Vgl. Dombrowski 2000 (wie Anm. 2), S. 66.
- ²³ Der Dresdner Bildschnitzer und Hoftischler Georg Fleischer der Ältere war zwischen 1550–1587 tätig. Zwischen 1577–1582 ist er auch als Büchsenmacher belegt. Er war unter anderem an den umfangreichen Täfelungen und Kassettendecken des Dresdner Schlosses beteiligt und schuf den Altar für die Schlosskapelle von Freudenstein (um 1574–1577/78). Vgl. Thieme-Becker Künstlerlexikon 12 (1916), S. 85.
- ²⁴ Hans Wessel bekam 1555 in Lübeck eine Werkstatt zugewiesen. Vgl. Warncke, Johannes: Die Edelschmiedekunst in Lübeck. –Lübeck 1927. = Veröffentlichungen zur Geschichte der Freien- und Hansestadt Lübeck 8.
- ²⁵ Krell war in Freiberg und Leipzig ansässig und schuf zahlreiche Fürstenporträts. Vgl. Thieme-Becker Künstlerlexikon 21 (1927), S. 491 f.
- ²⁶ Zur Gießer-Familie Hilliger siehe: Knebel, Konrad: Rot-, Zinn- und Glockengießer Freibergs. Fünfter Beitrag zur Kenntnis des älteren Kunsthandwerks in Sachsen. In: Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins 39 (1903), S. 7–76; Hübner, Otto: Familie Hilliger. In: Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins 42 (1906), S. 1–72 und Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins 43 (1907), S. 85–87.
- ²⁷ Den besten Einblick in die Planungsgeschichte gibt Meine-Schawe 1992 (wie Anm. 1).
- ²⁸ Carlo di Cesare war Bildhauer, Bronzegießer, Terrakottabildhauer und Struckateur. Der vielseitige Künstler hielt sich seit 1569 im deutschen Reich auf und war vor seiner Anwerbung durch Kurfürst Christian I. von Sachsen für die Fugger in Augsburg und Kirch-

- heim/Mindel, die bayrischen Herzöge in Trausnitz bei Landshut und in München tätig. Vgl. Diemer, Dorothea: Carlo die Cesare del Palagio. In: Saur allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 16 (1997), S. 428 f.
- ²⁹ Vgl. Meine-Schawe 1992 (wie Anm. 1), S. 35; Magirius 1977 (wie Anm. 1), S. 48.
- ³⁰ Vgl. zur ikonologischen Einordnung der „Großen Lösung“ Dombrowski 2001 (wie Anm. 1).
- ³¹ Zitiert nach Meine-Schawe 1992 (wie Anm. 1), S. 136 f.; vgl. auch Fontana, Eszter und Veit Heller: Musikinstrumente in Engelshand. Ein Forschungsprojekt zu den Renaissanceinstrumenten in der Begräbniskapelle des Freiburger Domes (in dieser Publikation). Ebda., S. 95 f.
- ³² Vgl. Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10024, Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 35911, fol. 133 f. Kostenvoranschlag.
- ³⁴ Vgl. Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn. –Tübingen 1995. = Frühe Neuzeit 25; Heitmann, Katja: Zeremoniellliteratur. In: Berns, Jörg Jochen u.a. (Hrsg.): Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen. –Katalog Marburg 1997, S. 42–71. Zum Dresdner Oberhofmarschallamt (spätestens ab 1728) Miksch, Anna: „ohne Concurrentz“ Das Oberhofmarschallamt –Quellenfundus sächsischer Kulturgeschichten. In: Schnitzer, Claudia und Petra Hölscher (Hrsg.): Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof. –Katalog Dresden 2000, S. 30–37.
- ³⁵ Vgl. zu fürstlichen Leichenprozessionen der ernestini-schen Wettiner: Schmidt, Maja: Tod und Herrschaft. Fürstliches Funeralwesen der Frühen Neuzeit in Thüringen. –Katalog Gotha 2002. = Veröffentlichungen der Forschungsbibliothek Gotha 40.
- ³⁶ Grundlegend dazu: Bepler, Jill: Das Trauerzeremoniell an den Höfen Hessens und Thüringens in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In: Berns, Jörg Jochen und Detlev Ignasiak (Hrsg.): Frühneuzeitliche Hofkultur in Hessen und Thüringen. –Erlangen u.a. 1993, S. 249–265. = Jenaer Studien 1; ders.: German funeral books and the genre of the festival description: a parallel development. In: Flood, John und William A. Kelly (Hrsg.): The German Book 1450–1750. –London 1995, S. 145–160; ders.: Das Monumentum Sepulchrale: Ein Funeralwerk im Dienste dynastischer Selbstdarstellung. In: Heiner Borggreve u. a. (Hrsg.): Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancfürst in Europa. –Katalog Eurasburg 1997, S. 413–420.
- ³⁷ Kurtze Beschreibung des Process so bey des Durchlauchtigen Hochgeborn Hertzogen Christiani Churfürstens zu Sachsen/ etc. Begrebnis/ zu Drefden und Freyberg gehalten worden: Sampt verzeichnis etlicher

fürnemer Trostsprüche/ welche I. C. F. am letzten ende gebraucht: Und einer waren Abcontefeyung der Churf: Leiche/ auch Zinneren Sarg/ darinnen dieselbige gelegen/ ordentlich durch Ziffern angezeigt. Gedruckt aus eim Drefdens Original Exemplar Franckfurt an der Oder bei Nicolao Voltzen/. 1. Monat vorm Jar 1592, unpaginiert. Vgl. Zwischen Katheder Thron und Kerker. Leben und Werk des Humanisten Caspar Peucer 1525–1602, hrsg. vom Stadtmuseum Bautzen. –Katalog Bautzen 2002, S. 173. – hier Besprechung des Blattes ohne Kenntnis der Publikation, der es entstammt.

- ³⁸ Bäumel, Jutta: Kurfürst August von Sachsen auf dem Sterbebett. In: Zwischen Katheder Thron und Kerker. Leben und Werk des Humanisten Caspar Peucer 1525–1602. –Katalog Bautzen 2002, S. 162 f.

Abbildungsnachweis

1, 4, 5, 10, 11 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen; **2** Repro Bildsammlung Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Waltraud Rabich; **3, 9** Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Abt. Deutsche Fotothek; **7** Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Abt. Deutsche Fotothek, Hans Reincke; **6, 8** Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: [267.7 Quod.2]; **I a** Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Waltraud Rabich; **I b, I c, I d** Waltraud Rabich; **II a, II b** Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden

Die Figurine des Kurfürsten Moritz aus dem Freiburger Dom

„Umb und nechst für dem Sarge sind die Provintz Wäpen / und eroberten Reuter- und Fußknechts Fahnen / auch drey mit schwarzen Tuche bedeckte Pferde fürgeführt worden / unter welchen in der mitten der Churfürstliche Leib Knabe / das Churfürstliche Schwerd bey der Spitzen haltende geritten / eben in der Rüstung und Harnisch / welchen Ihre Churfürstl. Gn. in der letzten Schlacht gebrauchet / da man auch den ort des Schosses am Rücken / beym Gürtel gegen die lincke Seite augenscheinlichen sehen können.“¹

Diese Worte des berühmten Freiburger Chronisten Andreas Möller illustrieren die besondere Rolle, die bei den Trauerfeierlichkeiten für den Kurfürsten Moritz am 22. und 23. Juli des Jahres 1553 in Freiberg seinem Harnisch beigemessen wurde. Im Anschluss an die Beisetzung des kurfürstlichen Leichnams in der Grablege des Freiburger Domes stellte man ihn zusammen mit den erbeuteten Fahnen am Grabe auf. Die hierfür verwendete Figurine präsentiert eine Objektgruppe, von der sich weltweit wohl nur noch ganz wenige Beispiele bis heute erhalten haben und die geradezu eine Schlüsselstellung für das Verständnis der sakralen Herrschaftspräsentation und der damit im Zusammenhang stehenden Zeremonien innehat.

Im Folgenden soll nach einer Darstellung des historischen Gesamtzusammenhangs und der bislang bekannten Daten zur Objektge-

schichte auf die materialtechnischen Besonderheiten eingegangen werden, welche dieses Objekt aus dem üblichen Rahmen plastischer Bildwerke sowohl in kulturwissenschaftlicher als auch in konservatorisch-restauratorischer Hinsicht herausheben. Abschließend werden die besonderen Problemstellungen bei der Konservierung und Restaurierung der Figurine dargelegt und dabei auch Einblicke in die methodische Herangehensweise und die gefundenen Lösungswege gegeben.

Am 11. Juli 1553 starb Kurfürst Moritz von Sachsen im Alter von gerade einmal zwei- unddreißig Jahren noch im Feldlager an den Folgen seiner zwei Tage vorher in der Schlacht von Sievershausen erlittenen schweren Verwundung. Mit ihm fand auf tragische Weise einer der bedeutendsten Herrscher seiner Zeit den Tod.²

Im Jahre 1547 hatte er, obwohl selbst Protestant, an der Seite Kaiser Karl des Fünften kämpfend, die Niederlage des Schmalkaldischen Bundes – des Zusammenschlusses der protestantischen Fürsten und Reichsstädte zur Wahrung ihres Glaubens und ihrer politischen Selbstständigkeit – in der Schlacht bei Mühlberg maßgeblich mit herbeigeführt. Zum Dank hierfür ging die Kurwürde zusammen mit einigen Gebietsteilen von der ernestinischen auf die albertinische Linie der Wettiner über, wo sie für Jahrhunderte verblieb.

Karl V. beabsichtigte jedoch, seine durch diesen Sieg gefestigte Position für die Durchsetzung eigener Hausmachtinteressen und zur Rückdrängung der protestantischen Religion auszunutzen. Die Enttäuschung über das Verhalten des Kaisers in diesem Krieg und vor allem die überraschende Gefangennahme seines Schwiegervaters, des Landgrafen Philipp von Hessen veranlassten den wegen seiner Rolle im Schmalkaldischen Krieg als „Judas von Meißen“ gescholtenen Moritz in der Folgezeit, zunehmend auf Distanz zum Kaiser zu gehen und sich in- wie auch außerhalb des Reiches nach anderen Bündnispartnern umzuschauen. Unterschiedliche Religionszugehörigkeit war dabei – wie im Falle des französischen Königs Heinrich II. – kein Hinderungsgrund für politische Bündnisse. Diese Politik setzte Moritz vor allem seitens der Geschichtsschreibung des neunzehnten Jahrhunderts scharfen Vorwürfen einer auf den eigenen Vorteil bedachten Charakterlosigkeit und des Verrates reichspolitischer Interessen aus. Neuere Forschungen zeichnen aber ein ganz anderes Bild und legen die wahren politischen Beweggründe des sächsischen Kurfürsten offen.³ Danach ging es ihm – im Gegensatz zu vielen anderen Fürsten seiner Zeit – nicht um etwaige Gebietsgewinne, wohl aber um eine Sicherung seines Landes vor äußerer Bedrohung und die Festigung seiner Führungsrolle in der Reichspolitik. Diese starke Position war für Moritz unverzichtbar, um einerseits die aktuellen Probleme wie etwa der Befreiung Philipps von Hessen zu lösen, andererseits aber auch seine politischen Ziele und Visionen einer ständischen Libertät der Reichsfürsten gegenüber dem Kaiser und einer stabilen Friedensordnung für das gesam-

te Reich mit einer garantierten Gleichberechtigung für beide Religionsparteien zu verwirklichen. Im Gegensatz zu anderen Bündnispartnern sah er jedoch auch die große Bedeutung des Kaisertums als Ordnungsfaktor hinsichtlich der rivalisierenden Reichsfürsten oder als Schutzmacht gegen die Bedrohung seitens des Osmanischen Reiches. Diese Beweggründe erklären wohl sein geschicktes Lavieren zwischen dem Kaiser, dessen Bruder König Ferdinand, den protestantischen Reichsfürsten und den ausländischen Bündnispartnern zur Wahrung eines Kräftegleichgewichtes im Reich. Im März 1552 begann unter der Führung des sächsischen Kurfürsten der Feldzug gegen den Kaiser zur Verteidigung des evangelischen Kirchentums und der reichsständischen Interessen, in dessen Ergebnis Karl dem Fünften am 2. August der Passauer Vertrag abgerungen werden konnte. Damit brachte Moritz die seit Jahrzehnten festgefahrene Religionsfrage im Reich zumindest vorläufig zu einem guten Ende im Sinne der Reformation und ebnete so den Weg zum Augsburger Religionsfrieden von 1555. Doch der Kaiser bereitete unverzüglich eine Revanche vor. Einen willfähigen Helfer fand er dabei in Markgraf Albrecht Alkibiades von Brandenburg-Kulmbach, ebenfalls Protestant und einstiger Kampfgefährte des Kurfürsten Moritz. Albrecht hatte zunächst den Passauer Vertrag als nicht weit genug gehend abgelehnt und den Krieg in Franken gegen die Besitztümer des Deutschen Ordens, die Reichsstadt Nürnberg und die Bistümer Würzburg und Bamberg fortgeführt. Überraschend wechselte er jedoch im Herbst 1552 aus dem französischen Dienst zu Kaiser Karl V. über. Dadurch hoffte er seine Interessen – Machtzuwachs auf

Kosten der fränkischen Bischöfe und vor allem Geld – besser durchsetzen zu können. Auch in Kursachsen fürchtete man einen Angriff des Markgrafen.⁴ Moritz erfuhr von diesen Vorgängen in Ungarn, wohin er auf Bitte König Ferdinands kurz nach Abschluss des Passauer Vertrages gezogen war, um als Oberbefehlshaber über die Reichstruppen einen Feldzug gegen die Türken zu führen, die erneut in Ungarn eingefallen waren. Gleichzeitig erreichten ihn auch die Hilferufe der fränkischen Bischöfe und der protestantischen Reichsstadt Nürnberg. Kaum hatte er seine Aufgabe in Ungarn erfolgreich beendet, folgte er dem Drängen seiner Räte, die ihn angesichts der von Albrecht ausgehenden Gefahr um eine rasche Rückkehr nach Sachsen baten.⁵ Anfang 1553 hier angekommen, musste er nun unverzüglich wieder zum Kampfe rüsten, um die seinem Land drohende Gefahr abzuwenden. Seinen Bruder August entsandte er nach Dänemark zu dessen Schwiegervater König Christian III. mit der Bitte um Unterstützung in der drohenden militärischen Auseinandersetzung. Anfang Juni 1553 sammelte sich gegen den Markgrafen Albrecht Alkibiades an den Grenzen Thüringens und in der Gegend von Schweinfurt ein Heer, zu dem neben Kursachsen auch der Herzog Heinrich von Braunschweig, die Bischöfe von Würzburg und Bamberg, Kurmainz, Philipp von Hessen und die Stadt Nürnberg Truppen, Ausrüstung und Geld entsandten. Auch seitens König Ferdinands war Hilfe angekündigt worden, seine Reiter trafen Ende Juni in Gera ein.⁶ Albrecht stand mit seinem Heer bei Arnstadt und Halberstadt, von wo aus er Fehdebriefe an den Herzog Philipp von Braunschweig, die Städte

Nordhausen und Mühlhausen sowie an das Domkapitel zu Magdeburg sandte.⁷ Nach außen hin suchte er Moritz und die sächsischen Landstände zu beschwichtigen, gleichzeitig erfuhr man aber von Verletzungen sächsischen Territoriums durch Albrechts Truppen und persönlichen Schmähungen gegen den sächsischen Kurfürsten. Trotz verschiedener Vermittlungsversuche war der Kampf unabwendbar geworden. Die Gedanken des Kurfürsten spiegelt ein Brief an seine Gemahlin wider: *„Die Sachen in diesen Landen schicken sich wahrlich zu eitel Krieg – könnt' ich Frieden haben, so wär es mir am liebsten, kann es nicht seyn, so geschehe Gottes gnädiger Wille, zu dem hoffe ich, er werde mich nicht verlassen, obgleich meiner Feinde so viel wären, als Sterne am Himmel, so weis doch Gott, ich habe ihnen keine Ursach gegeben – ich will allen menschlichen Fleiß vorwenden, damit ich den Krieg könnt abwenden – muß ich aber meiner Verwandten und Unterthanen halber etwas thun, so bin ich des nicht zu verdenken; es ist billig, daß ein jeder Hirt für seine Schäflein aufsetzt was er hat, das will ich auch thun, da ich nicht besser haben kann, da helf mir auch die Kraft Gottes zu.“*⁶⁸

Vor den sich zusammenziehenden Truppen des Kurfürsten Moritz verlegte Markgraf Albrecht sein Heer von Halberstadt nach Norden, um seine Truppen mit denen des Herzogs Erich von Braunschweig zu vereinigen. Moritz suchte dies – allerdings erfolglos – zu verhindern, indem er ebenfalls nordwärts vorrückte. Am 1. Juli erließen Moritz und der im Namen und Auftrag König Ferdinands handelnde Burggraf Heinrich zu Plauen einen Fehdebrief an Albrecht. In ihm waren alle Beschwerden gegen Albrecht seit dem Passauer Vertrag noch einmal aufgeführt. So

wurden ihm Landfriedensbruch, Erschleichung kaiserlicher Bestätigung gewaltsam erzwungener Verträge, Missbrauch des kaiserlichen Wortes, Verletzung fremder Gebiete, das Ausschlagen von Verhandlungsangeboten, Raub, Brandschatzung und Plünderung vorgeworfen. Man wolle für den Landfrieden und für die Ruhe im Reiche gegen ihn streiten.⁹ Mit seinem 8 300 Reiter und 13 000 Mann Fußvolk zählendem Heer zog Moritz gegen die 7 000 Reiter sowie 21 000 Mann Fußvolk des markgräflichen Heeres, das zwischen Hannover und Hildesheim Stellung bezogen hatte. Am 9. Juli 1553 kam es bei Sievershausen zur alles entscheidenden Schlacht. Moritz stellte sein Heer in weiter Linie mit der Artillerie an den Flügeln auf. Die Schlachtordnung Albrechts war kürzer, durch die wesentlich größere Menge an Fußtruppen jedoch kompakter und schlagkräftiger. Nach einem Gefecht der Vorhuten beider Heere versuchten die auf den Flügeln aufgestellten Truppen, die markgräfliche Phalanx von den Seiten her zu umfassen. Überall begann ein erbittertes Ringen. Moritz kämpfte persönlich in vorderster Linie. Da brachte ein gezielter Angriff mehrerer Reiterabteilungen Albrechts auf den linken Flügel die kurfürstlichen Streitkräfte in eine nahezu aussichtslose Lage. Am angegriffenen Flügel wankten die Kampfplinen, lösten sich auf und eine kopflose Flucht begann. Die schwer gewappneten Reiter Albrechts drangen bis ins Zentrum vor. Kurfürst Moritz griff trotz der Warnungen seiner Berater mit höchstem persönlichen Einsatz aktiv in das Kampfgeschehen ein, um seine zurückweichenden Truppen zu ordnen und anzuspornen. Da retteten die als Nachhut aufgestellten Reitergeschwader die Ehre der säch-

sischen Waffen. Ihre Anführer konnten die Fliehenden zum Stehen bringen, neu ordnen und zum Gegenangriff ansetzen lassen.¹⁰ Mit einer gewaltigen Kraftanstrengung wurde das Blatt gewendet, das zahlenmäßig weit überlegene Heer Albrechts und der mit ihm verbündeten Fürsten vollständig geschlagen und eine große Zahl von Gefangenen gemacht. Der Markgraf selbst konnte entweichen. Nach Möller betrug die Zahl der auf beiden Seiten gefallenen Kriegsknechte 4038 ohne jene, die später an ihren Verwundungen starben. Dazu fielen noch die drei Herzöge Friedrich zu Lüneburg, Carl Victor und Philipp von Braunschweig, neun Grafen und etwa 250 Angehörige von Adelsgeschlechtern.¹¹ Auf



Abb. 1: Knapp unterhalb des Gürtels ist deutlich das Einschussloch der Kugel zu sehen, die beide Gesäßbreifen des Rückenpanzers durchschlagen hatte

dem Höhepunkt der sich wendenden Schlacht geriet Moritz bei einem von ihm mit nur wenigen Getreuen geführten Vorstoß zu weit von den Seinen ab und wurde in einem Handgemenge mit feindlichen Reitern, von denen er etliche höchstselbst bezwingen konnte, von einem Pistolenschuss in die Lendengegend getroffen (*Abb. 1*).¹² Ihm wurde zum Verhängnis, dass der für diese Schlacht gewählte Harnisch nur an seiner Vorderseite aus stärkerem Blech bestand, während der Rückenbereich – sicher aus Gründen der Gewichtersparnis für eine bessere Bewegungsfreiheit – ungewöhnlich dünn gehalten war. Verwundet musste er vom Schlachtfeld getragen werden. Zunächst sollen die Ärzte noch Hoffnung geschöpft haben. Moritz erschien verhältnismäßig frisch und wenig geschwächt. Bald stellten sich aber unerträgliche Schmerzen ein. Zwei Tage später, am Dienstag, dem 11. Juli um 8.00 Uhr morgens erlag Moritz seiner tödlichen Verwundung. Die Kugel war vom linken Lendenbereich schräg abwärts nach vorn bis in die rechte Leistengegend gedrungen und hatte dabei wichtige innere Organe verletzt.¹³ Wohl erst nach dem Tode des Kurfürsten konnte die Kugel herausgeschnitten werden. Zusammen mit zwei kleinen, ebenfalls aus der Wunde entfernten Harnischsplintern kam sie – in einer silbernen Dose verwahrt – nach Dresden, wo sie sich noch heute im Inventar der Rüstkammer befindet.¹⁴

Während Herz und Eingeweide unter dem Taufstein der Sievershausener Kirche bestattet wurden, überführte man den präparierten Leichnam in einem großen Trauerzug über Leipzig, Grimma und Döbeln nach Freiberg. Schon bei den an diesen Stationen jeweils stattfindenden Trauerfeierlichkeiten nahm sei-

ne Feldrüstung, auch als „*Freudenküraß*“ bezeichnet, den eingangs beschriebenen Platz ein. In Freiberg wurde der Harnisch wie erwähnt zusammen mit den bei Sievershausen erbeuteten Reiter- und Landsknechtsfahnen sowie weiteren Siegestrophäen im Dom aufgestellt.¹⁵

Und hier beginnt die eigentliche Geschichte des Objektes. In welcher Form die Aufstellung des Harnischs zu jener Zeit erfolgte, ist nicht genau nachweisbar. Es darf jedoch vermutet werden, dass – wenn nicht sogar die heute noch vorhandene hölzerne Figurine aus jener Zeit stammt – zumindest eine ähnliche Konstruktion diese Aufgabe erfüllte. Sicher übernahm der Harnisch für einige Zeit die Rolle eines Grabdenkmals, wurde doch das große Renaissancekenotaph für Moritz erst zehn Jahre nach seiner Beisetzung errichtet. Und mit der Umgestaltung der Grablege durch Giovanni Maria Nosseni von 1585 bis 1594 ergaben sich auch Veränderungen an der Figur selbst und ihrer Umgebung. So sollten nach einem Bericht vom 13. Juli 1593 die noch vorhandenen Fahnen erneuert werden, da sie weitestgehend vermodert seien. Tatsächlich wurden dann aber nur zwei Fahnen kopiert und deren Originale nach Dresden überführt.¹⁶ Nach einer Aktennotiz nahm man bereits 1594 folgende Stücke vom Kürfaß ab und überführte sie nach einer Zwischenlagerung auf Schloss Freudenstein Anfang 1596 nach Dresden: „*1 Wamms von schwarzen Doppelten Cartecken, 1 Bar seiden adelste Hosen, 1 Bar Cordewanische Stieffeln, 1 Binden von Roten und weißen Doppelten Cartecken oder Tafandt, 1 Feibel (?) uf die Sturmhaube, von roten und weißen doppelten Taffandt, 1 Muze von Rotm doppelten Tafandt, mit baumwoll gefüt-*



Abb. 2: Die Figurine auf der Wandkonsole und den darüber angebrachten Fahnen aus der Schlacht von Sievershausen in der ältesten bekannten Ansicht, Ausschnitt aus einem Kupferstich von 1619

tert, 1 Schwarzen Federbusche ufn Sturmhutt, 1 Rodt Futter under dem Sturmhutt, 1 aalten Kopf von Holz welcher auch underm Sturmhutt gewesen¹⁷ Die Beschreibung in dem zitierten Verzeichnis erlaubt die Deutung, dass die Kleidungsstücke mit dem Harnisch sowie den Waffen in einer der erhaltenen Figurine sehr

ähnlichen Art und Weise aufgestellt gewesen sein müssen und dass letztere auch weiterhin im Freiburger Dom verblieben. Mit der erwähnten Bauphase unter Nosseni stimmt auch eine kurze Inschrift im Inneren der hölzernen Konsole überein, von der der Name „Hanß Zahmy“ sowie die Jahreszahl „1593“ zu lesen ist. Es ist nach den bisherigen Erkenntnissen davon auszugehen, dass entweder die alte Figurine – „neu eingekleidet“ und möglicherweise auch mit einem neuen Kopf versehen – wiederum zur Präsentation des Harnischs diente oder aber die vorher vielleicht aus schneller vergänglichen Materialien gefertigte „Puppe“ durch die heutige, aus Holz geschnittene Figur ersetzt wurde. Auf jeden Fall ist unsere Figurine, auf der ebenfalls noch vorhandenen Holzkonsole am nördlichen Pfeiler des Triumphbogens stehend, auf einem Kupferstich von 1619 abgebildet (Abb. 2). Und an dieser Stelle überdauerte sie wohl bis 1887 ohne oder zumindest ohne größere Veränderungen so, wie sie 1884 von Richard Steche beschrieben wurde: „Nordwestlich vom Moritzmonument ist auf einer hölzernen Konsole die Rüstung aufgestellt, welche Kurfürst Moritz in der Schlacht bei Sievershausen trug. Die schwarzgefärbte, eiserne, ganz schmucklose Rüstung ist auffallend leicht und bequem gearbeitet, die Fingerenden der Panzerhandschuhe sind aus feinstem Kettenflechtwerk, den Helm schmücken schwarze Straußenfedern, links unten am Brustharnisch ist die breite Öffnung sichtbar, welche die bleierne Kugel gerissen hat. Von trefflicher Arbeit und Eleganz sind der 1,26 m hohe Panzerstecher und der Dolch mit dreischneidiger Klinge; die Gefäße sind zum Theil in Eisen geschnitten und ebenso wie die schwarzsammeten Gehänge, Gurte und Scheiden mit prächtigen



Abb. 3: Das älteste erhaltene Foto zeigt die Figurine noch an ihrem ursprünglichen Standort, Aufnahme vor 1882

gem, in feinstem Silber ausgeführten Auflagen, Schnallen und Oesen versehen. Die rechte Hand der mit der Rüstung umkleideten Figur hält den Rennspieß.“ (Abb. 3).¹⁸

Sicher erscheint die Figurine aus heutiger Sicht etwas befremdlich, doch war sie zu ihrer Entstehungszeit weitaus weniger ungewöhnlich als heute. So beweisen die heute noch im Londoner Westminster Abbey vorhandenen Stücke die feste Verankerung solcher im Englischen als „Funeral Effigies“ (Grab- oder Totenbildnisse) bezeichneten Fi-

gurinen im Totenkult und den Begräbniszeremonien der damaligen Zeit. Neben massiv aus Holz gefertigten Stücken gab es offenbar auch solche, deren Körper aus Leisten und Stroh geformt und die lediglich mit einem Porträtkopf aus Holz oder Wachs versehen waren. Mit der Freiburger Figurine haben sie gemeinsam, dass sie – zum Teil vollständig, mit Unterwäsche und Strümpfen beginnend – bekleidet wurden.¹⁹ Der Frage, ob man bei der Herstellung der Moritzfigurine eine auch in Sachsen und Deutschland verbreitete Tradition fortführte oder ob man fremden Vorbildern folgte, ist wohl bislang noch nicht nachgegangen worden.

Welche Daten und Fakten sind noch im Zusammenhang mit der Figurine bekannt?

- Schon 1557 stahl ein Bergmann Schwert und Dolch, um die reichen Silberbeschläge zu Geld zu machen. Der Täter wurde ermittelt und zum Tode verurteilt. Da der Dolch nicht mehr aufgefunden werden konnte, ließ Kurfürst August nach dem Vorbild des Schwertes einen neuen Dolch verfertigen.
- Im Zuge der Renovierungsarbeiten in der Begräbniskapelle von 1882–85 kam der Harnisch zur Restaurierung nach Dresden ins Königliche Historische Museum. Über den Umfang dieser Arbeiten ist nichts bekannt. 1897 kehrte der Harnisch nach Freiberg zurück, jedoch stellte man die Figurine nun in der Nordkapelle auf einem freistehenden Postament mit geschlossenem Helmvisier auf. Die Wände waren außer mit den Stangen der ehemaligen Beutefahnen und den Vortragekreuzen bis 1908 zusätzlich noch mit einem doppelten Kranz von Radschlosspistolen, Trabantenwaffen



Abb. 4: Nach dem Umsetzen der Figurine auf ein freistehendes Postament in der Nordkapelle im Jahre 1897 dekorierte man auch Sockel und Wände mit verschiedenen Waffen aus dem Bestand der Dresdner Rüstkammer, Aufnahme um 1900

und Schwertern geschmückt (Abb. 4). Die alte Holzkonsole verblieb jedoch an ihrem ursprünglichen Platz. Es darf vermutet werden, dass der Wechsel des Aufstellungsortes auch notwendig wurde, weil der Figurine mit ihrem langen Rennspieß durch den Einbau einer auskragenden Galerie schräg oberhalb ihres ehemaligen Standortes nunmehr der Platz fehlte.

- Als 1920 ein Teil der ehemals in der Gruft befindlichen Zinnsärge in der Nordkapelle zur Aufstellung kam, war dies vermutlich der Anlaß, die Figurine auf ihrer originalen Konsole an der Westwand der Kapelle zur Aufstellung zu bringen. Auf einer im Inneren der Konsole gefundenen Postkarte heißt es dazu wörtlich: „Aufgehoben am 20. April 1920“ und „Unterhalb dieser Rüstung wurden in der Zeit vom 8. zum 18. April 1920 neun Zinnsärge aufgestellt, welche bis dahin ... in der großen Gruft untergebracht waren, aber wegen ihrer Erhaltung herauf geholt wurden. Wo jetzt die Särge stehen, stand auf einem Holzsockel diese Rüstung, wie umstehendes Bild zeigt. Diese Veränderungen wurden auf Veranlassung des Landesamtes für Denkmalpflege, Professor Berling, durch das Landesbauamt Dresden II ausgeführt, an der Spitze der Leitung stand Herr Bau- und Finanzrat Koch aus Dresden. Die Aufsicht führte Herr Regierungsbauführer Müller aus Dresden mit Unterzeichneten aus. Die Arbeiten wurden von Baumeister Göpfert und Schlossermeister Schöbel ausgeführt. ... Domkirchner Strobel, Verwalter der kurfürstlichen Begräbniskapelle“ (Abb. 5).²⁰

- Nach eingehenden bauarchäologischen Untersuchungen – im Zuge derer gerade

am Standort der Moritzfigurine ein romanischer Rundbogen freigelegt wurde – begannen im Jahre 1964 die Renovierungsarbeiten in der Grabkapelle (Abb. 6). Zu diesem Zeitpunkt entfernte man die Figurine auf Grund ihres bedenklichen Erhaltungszustandes von ihrem jetzigen Platz und stellte sie zunächst in einem Nebenraum des Domes unter. Anfang der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts wurde sie dann nach Dresden zur Aufbewahrung und Restaurierung überführt.



Abb. 5: Die im Inneren der Konsole aufgefundene Originalpostkarte von 1920 zeigt die Aufstellungssituation vor den auf der Rückseite der Postkarte beschriebenen Arbeiten

- In der Zwischenzeit suchte man seitens der Arbeitsstelle Dresden des damaligen Institutes für Denkmalpflege nach Lösungsmöglichkeiten für die sehr komplexen konservatorisch-restauratorischen Problemstellungen, die von der Materialvielfalt der Figurinteile verursacht werden. Im Jahre 1972 wurde das Historische Museum in Dresden um Hilfe bei der Wiederherstellung der Rüstung gebeten, der damalige Direktor des Museums konnte sich jedoch nicht zu diesem Schritt entschließen. Als dann 1978 die Konservierung des Harnischs möglich erschien, kam der Harnisch zur Bearbeitung ins Weimarer Museum für

Ur- und Frühgeschichte. Das dabei angewendete Konservierungsverfahren mit Tanninen bewährte sich jedoch nicht, so dass die Rüstung nach ihrer Rückkehr nach Dresden im Jahre 1983 weiterhin im Depot verbleiben musste.

Nichtsdestotrotz ging die Suche nach einem geeigneten Erhaltungskonzept weiter und erhielt nach der politischen Wende 1989 neue Impulse. Angesichts der Materialvielfalt war von vornherein klar, dass die Konservierung und Restaurierung der Moritzfigurine nur unter Mithilfe von Kolleginnen und Kollegen anderer Spezialisierungsrichtungen zu



Abb. 6: Von 1920 bis 1964 stand die Moritzfigurine auf ihrer Konsole an der Westwand der Nordkapelle, Aufnahme 1964

bewältigen sein würden. So besteht das Objekt nicht nur aus – teilweise bemaltem – Holz und dem Metall der Rüstung, sondern es finden sich an ihm noch Leinwand, Seide, Wolle, Leder verschiedener Gerbarten, Pferdehaar,

Federn und Werg (*Abb. 7, 8*). Nach zahlreichen Vorgesprächen mit den betreffenden Restaurierungsabteilungen der Staatlichen Kunstsammlungen und des Dresdener Stadtmuseums zeichnete sich bald ein realisierba-



Abb. 7: Die Rückseite der Figurine vor Beginn der Restaurierungsarbeiten, Aufnahme um 1990



Abb. 8: Die Vorderseite der Figurine vor Beginn der Restaurierungsarbeiten, Aufnahme um 1990

res Arbeitskonzept ab. Am einfachsten war eine Lösung für den ja bereits schon lange vorher von der Figurine abgenommenen Harnisch zu finden. Die Restauratoren der Rüstkammer übernahmen nach einer 1992 erfolgten eingehenden restauratorischen Begutachtung die unentgeltliche Konservierung und Restaurierung der Rüstungsteile sowie der Waffen. Die sehr umfangreichen und durch die frühere Behandlung in Weimar noch zusätzlich erschwerten Maßnahmen konnten bereits 1993 abgeschlossen und der Harnisch aus Anlass des 440. Todestages des Kurfürs-

ten Moritz von Sachsen wieder in einer Ausstellung der Öffentlichkeit präsentiert werden. Seitdem war er bis zum Frühjahr 2003 fast ununterbrochen in der Dauerausstellung im Georgenbau des Dresdener Schlosses zu besichtigen.

Nicht zuletzt bedurfte auch die Frage der Rechtsträgerschaft über die Figurine einer Klärung. Als sehr hilfreich erwies es sich, dass die Verantwortung für die gesamte Grablege an die Sächsische Schlösserverwaltung überging. Damit gab es einen kompetenten Ansprechpartner, durch den in der Folgezeit unter anderem auch die nicht unwesentlichen Finanzierungsfragen für Fremdleistungen, so zum Beispiel der textilrestauratorischen oder der metalltechnischen Arbeiten geklärt werden konnten.²¹

Doch wie sollte man mit der Figurine selbst umgehen?

Rein äußerlich fielen zunächst erst einmal die zahlreichen Schäden an den Kleidungsstücken der Figur auf. Der schwarze Seidendamast war an vielen Stellen, nicht zuletzt durch das Gewicht der aufliegenden Rüstung und die nicht immer sehr sanfte Behandlung der Figur bei dem mehrfachen Wechsel ihres Aufstellungsortes, stark zerschlissen (*Taf. II c*). Als Sicherungsmaßnahme für herabhängende Teile der Kleidung hatte man in früherer Zeit einfach zahlreiche kleine Nägel verwendet. Die Schäden an den Hosenbeinen waren mit Stücken aufgenagelten schwarzen Samtes kaschiert worden. Die Zapfenverbindungen zwischen Figur und Standfläche waren gelockert, die Plinthe selbst zerbrochen. An den zahlreichen Ausflüglöchern im Stiefelle der sowie aus dem Zustand des offenliegenden Holzes im Schulterbereich konnte man



Abb. 9: Die Anobienausflüglöcher im Stiefelle der weisen auf die statischen Probleme der Figurine hin

auf einen zum Teil sehr starken Anobienbefall schließen (Abb. 9). Im Gegensatz dazu zeigte der Kopf keine Spuren einer Tätigkeit von Holzwürmern. Alle anderen hölzernen Teile waren jedoch durch die Kleidungsstücke verdeckt und entzogen sich so einer Schadensbeurteilung. Ebenso wenig war die Konstruktionsweise der Figurine erkennbar. Es war von vornherein klar, dass eine Abnahme der „hauteng“ sitzenden, ehemals sicher im feuchten Zustand aufgewalkten Harnischstiefel unweigerlich mit deren Zerstörung verbunden gewesen wäre. Ebenso war die Entfernung der unter den eigentlichen Kleidungsstücken befindlichen formgebenden Polsterung aus Werg, Tierhaaren und Leinwand mit dem restauratorischen Prinzip der Minimierung aller Eingriffe in die Originalsubstanz nicht vereinbar. Es musste also eine andere, zerstörungsfreie Diagnosemöglichkeit gefunden werden. Hierfür bot sich die Röntgen-Computer-Tomographie als geradezu ideale Lösung an.

Doch zunächst mussten die noch immer aktiven Textil- und Holzschädlinge bekämpft werden. Die ehemals üblichen Bekämpfungsmethoden mit reaktiven Gasen wie Blausäure oder Methylbromid hätten jedoch die Materialien tierischen Ursprungs wie Seide, Haare und Leder geschädigt, weshalb eine Begasung bislang unterblieben war. Auch hier bot die fortschreitende technische Entwicklung eine Lösung in Form der ursprünglich aus der Lebensmittelindustrie stammenden und erst seit kurzem auch für Kunstgut verwendeten Methode der Stickstoffbegasung. Da es zu dieser Zeit hierfür in Sachsen noch keine Möglichkeiten gab, halfen die Kollegen aus Schloss Mosigkau in Sachsen-Anhalt mit ih-

rer Stickstoffkammer aus. Danach konnten die strahlendiagnostischen Untersuchungen in Angriff genommen werden, zu deren Ausführung sich freundlicher Weise ein Chemnitzer Radiologe bereit erklärte. Bei der Computer-Tomographie wird der Patient – auf einer verschiebbaren Unterlage in der so genannten Röhre des Tomographen liegend – von einer rotierenden Strahlungsquelle quasi „durchleuchtet“. Wie beim herkömmlichen Röntgen werden die Strahlen je nach der Dichte des durchdrungenen Materials in sehr unterschiedlichem Maße absorbiert. Während traditionelle Röntgenbilder nur zweidimensionale Bilder liefern, ermöglicht die Computer-Tomographie dreidimensionale Abbildungen und vor allem Schnittdarstellungen des untersuchten Gegenstandes und damit die Identifizierung und punktgenaue Lokalisierung von Problembereichen. Also wurde die Moritzfigurine auf diesem Wege im Zentimeterabstand virtuell in Scheiben geschnitten. So waren nicht nur Lage und Größe der zahlrei-

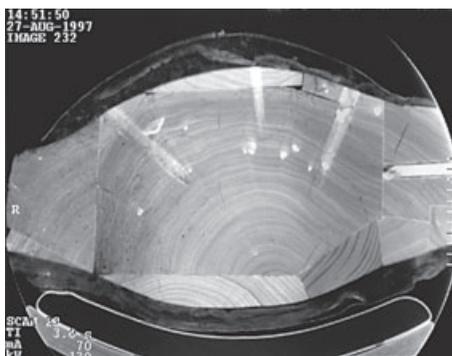


Abb. 10: Die CT-Aufnahme des Schulterbereiches ließ die unter der Kleidung verborgenen Konstruktionsdetails sowie den Umfang des Anobienbefalles ohne Eingriffe in die Originalsubstanz erkennen

chen Eisennägel zu orten, sondern es ließen sich auch alle bei ihrer Herstellung verwendeten Einzelteile, Verbindungselemente sowie der Umfang ihrer Schädigung durch Anobienbefall abbilden. Es zeigte sich hierbei, dass der Korpus aus zahlreichen Holzstücken unterschiedlicher Größe und Holzart besteht, die mittels langer Holznägel miteinander verbunden sind (Abb. 10). Das Ganze macht einen sehr groben und eilig „zusammengezimmer-ten“ Eindruck. Lediglich der Kopf ist von großer bildhauerischer Qualität. Er wurde gesondert hergestellt und mit einer Art Zap-

fenverbindung und mehreren langen handgeschmiedeten Eisennägeln am Korpus befestigt (Abb. 11). Darüber hinaus wurde deutlich, dass vor allem die recht schlanken, statisch aber besonders hoch belasteten Unterschenkel starken Holzwurmbefall aufweisen. Und ein weiterer bisher nicht wahrzunehmender Schaden kam ans Licht, nämlich in Form eines Bruches im Mittelfußbereich des linken Fußes, der durch den Lederstiefel und den darunter befindlichen dunkelbraunen Wollstrumpf verborgen und gleichzeitig stabilisiert wird (Abb. 12). Er ist durch die starke statische Belastung der linken Fußspitze infolge des Lockerns der erwähnten Zapfenverbindungen und der damit verbundenen Neigung der Figur und somit einer Gewichtsverlagerung nach vorn entstanden. Auch auf die zwei langen, schraubenförmig gewendelten Nägel sei hingewiesen, mit denen ehemals die stati-

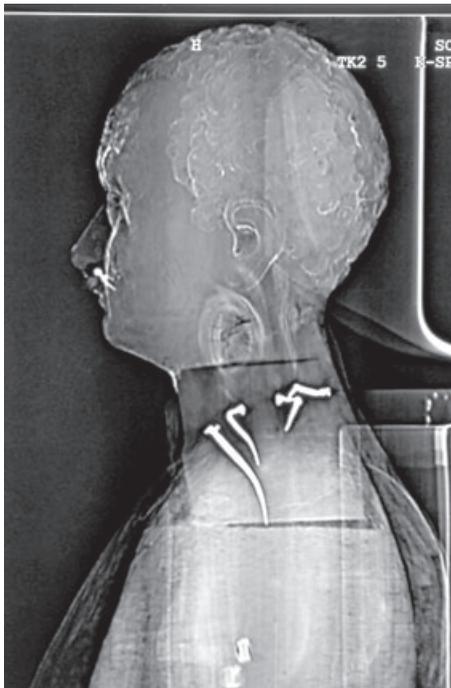


Abb. 11: Der separat geschnitzte Kopf ist mit langen Nägeln am Korpus befestigt.



Abb. 12: Dieser virtuelle Schnitt durch die Füße der Figurine zeigt den Bruch im Mittelfußbereich (im Bild rechts) sowie die Lage der großen schmiedeisenen Nägel (kreuzartige Überstrahlungen in der Aufnahme)

schen Schwachpunkte an den Fußgelenken stabilisiert worden waren (Abb. 13).

Die gewonnenen Untersuchungsergebnisse wurden anlässlich des Tages des Offenen Denkmals im Jahre 1997 bei der Eröffnungsveranstaltung in der Freiburger Nikolaikirche vorgestellt und damit das in der Öffentlichkeit nahezu vergessene Objekt wieder in den Blickpunkt gerückt.

An Hand dieser sehr detaillierten Untersuchungsergebnisse konnte nun das Konzept zur Konservierung und Restaurierung sowie der statischen Stabilisierung der Moritzfigurine konkretisiert werden. Als erstes wurden Wams und Hose abgenommen und zusam-



Abb. 13: Mit Hilfe der gewendelt eingeschlagenen Nägel wollte man ursprünglich wohl die statischen Schwachpunkte der Figurine im Bereich der schmalen Fußgelenke verstärken

men mit den Armen, welche aus mit Tierhaaren und Werg ausgestopfter Leinwand bestehen, in die Textilrestaurierungswerkstatt des Dresdener Stadtmuseums überführt.²²

Die restauratorische Bearbeitung und die statische Sicherung der Figurine sowie ihrer originalen Konsole wurden in den Restaurierungsateliers des Landesamtes vorgenommen.²³ So konnten die Arbeiten an der Konsole schon 1995 und die an der Farbfassung des Kopfes im Jahre 2000 fertig gestellt werden. Wohl vor allem durch ungünstige Klimabedingungen hatte die hölzerne Konsole



Abb. 14: Die exakte Kartierung der konservierten und gereinigten Fassungsreste auf der Konsole erlaubte die Rekonstruktion der verlorenen Ornamentverläufe

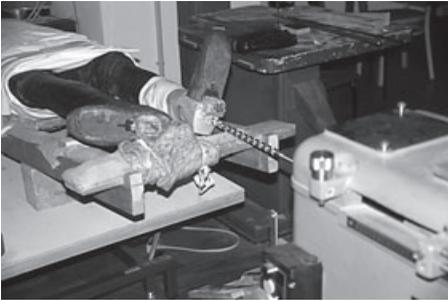


Abb. 15: Die über 60 cm tiefe Bohrung machte ein absolut genaues Ausrichten von Figurine und Bohrer notwendig und wäre ohne die entsprechende technische Ausrüstung undurchführbar gewesen



Abb. 16: Unterhalb des hölzernen Zapfens ist die Bohrung mit dem zur Stabilisierung der geschwächten Fußgelenkbereiche eingesetzten Edelstahlrohr erkennbar.

mehr als 50 % ihrer Farbfassung verloren. Die ornamentale Bemalung im Sinne eines Beschlagwerkes war in vielen Bereichen nicht mehr ablesbar. Hier mussten nach Fassungskonservierung und Reinigung alle Anhaltspunkte für den ehemaligen Formenverlauf kartiert und an Hand historischer Fotos exakt rekonstruiert werden (Abb. 14). Die farbliche Ergänzung wurde als so genannte Punkt-

retusche so ausgeführt, dass für den Betrachter die Bemalung aus einiger Entfernung zwar vollständig erscheint, aber aus unmittelbarer Nähe Original und Ergänzung klar voneinander unterscheidbar bleiben. Bei dem Kopf der Figurine bestanden die Probleme vor allem in der Lockerung und dem durch den Helm verursachten großflächigen Verlust der Farbschichten sowie in der starken Verschmutzung der gesamten Oberfläche. Zusätzlich fanden sich auf dem gesamten Gesicht verteilt unzählige schwarze Spritzer, die sicherlich von dem unachtsamen Auftragen von Farbe oder Öl bei der früheren Pflege der Rüstung herrührten (Taf. II d).

Von grundlegender Bedeutung für den weiteren Fortbestand dieses Kunstwerkes und die Rückkehr an seinen Ursprungsort war die Behebung der statischen Stabilitätsprobleme, die wie beschrieben vor allem durch den starken Anobienbefall im Bereich der schlanken Unterschenkel hervorgerufen werden. Auch hierfür war ein innovatives Konzept zu entwickeln, da die normalerweise übliche Methode einer Verfestigung der geschwächten Holzsubstanz mit gelösten Kunstharzen in diesem Fall an dem von Lederstiefel und Wollstrumpf umhüllten Holz nicht zum Einsatz kommen konnte. Die Entscheidung fiel deshalb auf das Einbringen einer Bohrung im linken, statisch besonders beanspruchten Bein, die von der Fußsohle ausgehend bis über das Knie reicht. In diese Bohrung wurde ein Edelstahlrohr eingeklebt, welches den stark geschädigten Unterschenkelbereich schient und damit entlastet. In dieses Rohr wiederum ist ein Rundstahldübel eingeschraubt, über den die Zugkräfte durch die originale Grundplatte hindurch auf eine untergelegte Edelstahlplat-

te übertragen werden, so dass sich die starke Neigung der Figur korrigieren lässt. Eine Stahlkonstruktion, auf welche die originale Holzkonsole nur noch aufgesetzt wird, soll zukünftig für die sichere Befestigung der Figurine an der Wand sorgen. Die circa 65 cm tiefe Bohrung im linken Unterschenkel musste selbstverständlich so eingebracht werden, dass sie trotz des inhomogenen Materials über die ganze Strecke in der Mittelachse des Unterschenkels verläuft und der original im Fußgelenkbereich befindliche Nagel nicht getroffen wurde. Dieser schwierige Eingriff bedurfte einer sehr sorgfältigen Vorbereitung hinsichtlich der Werkzeuge und Maschinen sowie der exakten Ausrichtung von Bohrer und Figurine (Abb. 15). Bei diesen Arbeiten bestätigte sich der an Hand der strahlendiagnostischen Voruntersuchungen festgestellte starke Anobienbefall der Holzsubstanz. Nach einer Festigung der Bohrungswandungen mit einem gelösten Kunstharz höherer Konzentration wurde das Edelstahlrohr unter Verwendung eines Zweikomponentenklebers eingesetzt (Abb. 16). Durch die vorhandene Aussparung in der Stiefelsohle für den originalen Holzzapfen konnte auch der Bruch im Fuß mit Fischleim und Holzspänen stabilisiert werden. Darauf folgte das Ansetzen der mittlerweile wieder verklebten hölzernen Plinthe, wobei die Figurine gleichzeitig ihre textilrestauratorisch bearbeitete Hose zurückerhielt. Die Sicherungsmaßnahmen an den Lederstiefeln beschränkten sich lediglich auf eine Oberflächenreinigung, eine Festigung der sich ablösenden Narbenschicht sowie auf eine Glättung und das Schließen der Risse im Stulpenbereich (Abb. 17).

Nach diesem Arbeitsgang konnte die Mo-

ritzfigurine erstmals wieder „auf eigenen Füßen“ stehen. Nun konnten auf ihr wieder das Wams und die Arme befestigt werden. Intensiv wurde unter den Beteiligten die Frage diskutiert, ob aus konservatorischen Gründen Figurine und Rüstung zukünftig getrennt und in Vitrinen präsentiert werden sollten. Dies hätte jedoch ein Auseinanderreißen des gerade in seiner Sachgesamtheit so einzigartigen Objektes bedeutet. Eine gepolsterte „Schutzbekleidung“ soll Figurine und Rüstung vor gegenseitigen Schadeinflüssen bewahren und



Abb. 17: Bei früheren Reparaturmaßnahmen war insbesondere jeweils der obere Teil der hauteng sitzenden Stiefelschäfte deformiert und durch Ablösungen der Narbenschicht sowie Risse beschädigt worden

ein Wartungsvertrag über die jährliche Kontrolle und die Entfernung von Staubablagerungen auf der Rüstung erneuten Schäden vorbeugen.

In der zweiten Sächsischen Landesausstellung „Glaube und Macht – Sachsen im Europa der Reformationszeit“, die nach einer Verschiebung um ein Jahr infolge des Hochwassers im Sommer 2002 nun am 21. Mai 2004 in Torgau öffnete, wird die Figurine des Kurfürsten Moritz in voller Rüstung nach fast vier Jahrzehnten erstmals wieder der Öffentlichkeit präsentiert (*Taf. III*). Nach Abschluss der Arbeiten in der Grablege soll die Figurine wieder an jenen Platz im Freiburger Domes kommen, den sie bis 1882 über mehrere Jahrhunderte hinweg innehatte. Doch ist diese Frage, die unmittelbar vom Gesamtkonzept für diesen Raum abhängt, noch nicht endgültig entschieden.

Anmerkungen

- ¹ Möller, Andreas: *Theatrum Freibergense Chronicum*. Beschreibung der Stad Freyberg in Meissen. –Freiberg 1653, S. 258.
- ² Jutta Bäumel: *Et morte triumphans – Kunstwerk des Monats in der Dresdner Rüstkammer*. In: *Dresdner Kunstblätter* 4 (1993), S. 130–135.
- ³ Winter, Christian: *Die Außenpolitik des Kurfürsten Moritz von Sachsen*. In: Marx, Harald und Hollberg, Cecile (Hrsg.): *Glaube & Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit*. Aufsätze. –Dresden 2004, S.124–136 (dieser Veröffentlichung sind auch die wesentlichen, hier wiedergegebenen Fakten zu den politischen Geschehnissen entnommen).
- ⁴ Ebda., S. 136.
- ⁵ von Langenn, Friedrich Albert: *Moritz, Herzog und Churfürst von Sachsen*, Bd. 1. –Leipzig 1841, S. 549 ff. Die hier wiedergegebenen Fakten zu den histori-

schen Abläufen und militärischen Einzelheiten im Zusammenhang mit der Schlacht von Sievershausen sind im Wesentlichen diesem Werk entnommen.

- ⁶ Ebda., S. 575.
- ⁷ Ebda., S. 568.
- ⁸ Ebda., S. 572.
- ⁹ Ebda., S. 575.
- ¹⁰ Ebda., S. 582 ff.
- ¹¹ Möller 1653 (wie Anm. 1), S. 256.
- ¹² Die Umstände seines Todes hatten eine gerichtliche Untersuchung zur Folge. Nach den historischen Überlieferungen kam der tödliche Schuss aus der Pistole eines seiner eigenen Gefolgsleute. Jedoch konnte trotz aller Bemühungen nie abschließend geklärt werden, ob sich der Schuss versehentlich im Handgemenge löste oder ob Moritz das Opfer eines Attentates wurde.
- ¹³ von Langenn 1841 (wie Anm. 5), S. 585–588. Die Berichte über die Verwundung widersprechen sich in der Frage, ob die Kugel am rechten Oberschenkel wieder ausgetreten oder in der Leistengegend stecken geblieben sei. Auf jeden Fall wäre die Verwundung auch bei den heutigen medizinischen Möglichkeiten mit großer Sicherheit tödlich gewesen.
- ¹⁴ Im Katalog der Torgauer Landesausstellung wird die Originalität von Kugel und Harnischsplintern von Jutta Bäumel angezweifelt (Bäumel, Jutta: Stichwort „Pistolenkugel und zwei Harnischsplitter“. In: *Glaube & Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit*. Katalog zur 2. Sächsischen Landesausstellung 2004 in Torgau. –Dresden 2004, S. 240). Der Verfasser bekam die Stücke erstmals in der Ausstellung zu Gesicht. Die Form der Harnischsplitter scheint zumindest dem Augenschein nach mit dem Durchschuss in den beiden überlappenden Gesäßreifen der Rüstung jedoch überein zu stimmen. Hier sollten nach der Torgauer Ausstellung eingehende Vergleichsuntersuchungen zur Klärung dieser Frage vorgenommen werden.
- ¹⁵ von Langenn 1841 (wie Anm. 5), S. 595 spricht von 54 Landsknecht- und 14 Reiterfahnen, Nossen gibt im Jahre 1593 noch 14 Landsknecht- und 8 Reiterfahnen an (Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 35911, Rep. VIII, Freiberg Nr. 2, fol.137–141).
- ¹⁶ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 35911, Rep. VIII, Freiberg Nr. 2, fol.137–141 sowie Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 4454/6, Monumentbau Zu Freybergk 1591–1596, fol. 156 f.
- ¹⁷ Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Coll. Schmidt Amt Freiberg Vol. III, Nr. 110, *Das für Churfürsten Moritz errichtete Monument zu Freyberg betr. D. anno 1557, fol. 246*; zitiert in: Claudia Wagner: „Mitten im Tod ist Leben“. Zur Grablege der Wettiner im Freiburger Dom. In: *Jahrbuch der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten in Sachsen* 6 (o. J. [2000]), S. 75–89, hier S. 82. Dabei soll es sich ausdrücklich um jene Kleidungsstü-

- cke gehandelt haben, welche der Kurfürst in der Schlacht am Leibe trug und an denen zum Teil nach einer anderen Beschreibung noch sein Blut zu sehen war. Die rot-weiße Feldbinde befindet sich noch heute in der Sammlung der Dresdener Rüstkammer.
- ¹⁸ Steche, Richard: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Drittes Heft: Amtshauptmannschaft Freiberg. Dresden 1884, S. 45.
- ¹⁹ Harvey, Anthony und Richard Mortimer: *The Funeral Effigies of Westminster Abbey.* –Woodbridge 1994.
- ²⁰ Kopien befinden sich in der Objektakte und der Bildsammlung des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen in Dresden.
- ²¹ Das große persönliche Engagement des zuständigen Bearbeiters in der Sächsischen Schlösserverwaltung Ingolf Gräßler war eine wichtige Voraussetzung für die Realisierung des Restaurierungsprojektes.
- ²² An dieser Stelle sei den Diplom-Textilrestauratorinnen Cornelia Hofmann und Birgit Tradler vom Stadtmuseum Dresden für ihre hervorragenden Arbeitsergebnisse und die gute Kooperation gedankt.
- ²³ Die statische Sicherung der Figurine und die notwendigen holzrestauratorischen Arbeiten wurden im Wesentlichen von Restaurator Manfred Eisbein durchgeführt. Die Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen an der Farbfassung der Konsole und des Kopfes führten die Praktikantinnen Franziska Dötzel beziehungsweise Anke Lorenz aus. Dem Verfasser oblagen neben den konzeptionellen Vorbereitungen die fachliche Begleitung aller Arbeiten, die praktischen Erhaltungsmaßnahmen an den Lederteilen sowie die Koordinierung des Gesamtprojektes.

Abbildungsnachweis

1, 9, 15–17, II d, III sowie Repros der Aufnahmen **10–14** Verfasser; **2, 3** Repro Bildsammlung Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Waltraud Rabich; **4, 5** Bildsammlung Landesamt für Denkmalpflege Sachsen; **6** Repro Bildsammlung Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Claus; **7, 8** R. Bunge, Scharfenberg; **II c C.** Hofmann, Dresden



Musikinstrumente in Engelshand

Ein Forschungsprojekt zu den Renaissanceinstrumenten
in der Begräbniskapelle des Freiburger Domes

Einführung

Selten ergibt sich die Möglichkeit, Musikinstrumente aus früheren Jahrhunderten im Originalzustand zu untersuchen. Sie waren immer Gebrauchsgegenstände, und so kann es keinen wundern, dass sie immer wieder den Anforderungen der jeweiligen Musizierpraxis und dem herrschenden Zeitgeschmack entsprechend in Tonhöhe, Tonumfang, Klang etc. abgeändert wurden. In den vergangenen vier Jahrhunderten vollzog sich mehrmals ein musikalischer Wandel und brachte zahlreiche Neuerungen im Musikinstrumentenbau mit sich, sowohl in der Bauweise und Gestaltung als auch in der Spielart und im Klangideal. So darf es als ein besonderer Glücksfall bezeichnet werden, dass in Freiberg eine Reihe von verschiedenen Musikinstrumenten aus dem ausgehenden 16. Jahrhundert hoch oben unter dem Gewölbe in den Händen musizierender Engel in ihrem nahezu originalen Zustand erhalten geblieben sind. Insofern haben diese Instrumente einiges gemeinsam mit archäologischen Funden: die Überlieferung an schwer zugänglichem, verborgenem Ort und daraus resultierend ihr Zustand, der keine späteren Veränderungen über sich ergehen lassen musste – abgesehen natürlich von klimatischen Einwirkungen über eine längere Zeit und Schädlingsbefall. Da die Freiburger Instrumente aber nicht im feuchten Boden,

sondern in überdachter, luftiger Höher die mehr als 400 Jahre überdauerten, ist ihr Zustand im Allgemeinen sehr gut (*Taf. IV a*). Sogar dünne Metallsaiten und Darmsaitenreste blieben erhalten.

Wenn man Musikinstrumente in die Ikonographie und Dekoration von Kirchenräumen und Orgelprospekten einbezog, wurden sie in der Regel aus dem gleichen Material und in ähnlicher Technik wie die Skulpturen hergestellt. Es genügte die Darstellung charakteristischer Formen. Gelegentlich fanden jedoch auch echte Musikinstrumente Verwendung.¹ Es ist denkbar, dass in Freiberg reale Instrumente willkommen waren, um über die rein ikonographische Ebene hinaus das Bildliche so originalgetreu wie nur möglich darstellen zu können. Praktische Überlegungen scheinen ebenso von Bedeutung gewesen zu sein, da unweit von Freiberg, in den Ortschaften Randeck und Helbigsdorf, ein weit über die Grenzen Sachsens hinaus bekanntes Instrumentenbauzentrum existierte, so dass es sich als die einfachste und kostengünstigste Lösung angeboten haben könnte, den Herstellern bereits vorhandene, fertige oder fast fertige Instrumente für die Gestaltung der Kapelle abzukaufen.

Die Engel, „*von gebranten Zeuge gemacht und mit Kopper belegt*“² und „*mit allerley Seitenspiel und Instrumenten*“² ausgestattet, wur-

den im Jahre 1593, während der Umgestaltung des Chorraumes zur Begräbnisstätte der wettinischen Fürsten,³ angebracht.

Bei den 30 Instrumenten handelt es sich um vier Zistern, vier Lauten, drei Harfen, fünf Geigeninstrumente, drei Schalmeyen, zwei Gerade Zinken sowie Attrappen von zwei Posaunen, drei Krümmen Zinken, zwei Schellentrommeln und zwei Triangeln. Im Folgenden soll dieses einmalige Ensemble vier Jahrhunderte alter Musikinstrumente, geordnet nach Instrumentengruppen, kurz vorgestellt werden.

Die Zupfinstrumente

Die schlichte, aber deshalb nicht minder solide handwerkliche Ausarbeitung der Freiburger Instrumente steht in keinem Widerspruch zu Professionalität. Sie zeigt eher, dass sie für den realen Gebrauch und nicht für die höfische Schatzkammer gebaut worden sind. Auch ein sparsamer Umgang mit dem Material und eine gewisse Arbeitsteilung sind zu beobachten: Für die Rosetten nahm man altes, bereits beschriebenes Pergament; die Köpfe der Zistern wurden separat geschnitzt und anschließend aufgesetzt. Vorgefertigte Rosetten, Lautenmuscheln und Lautendecken wurden sogar auf der Leipziger Messe angeboten.

Die Instrumentenbauer verwendeten gespaltenes, einheimisches Holz und ebenso wenige Werkzeuge (Hobel, Stechisen usw.), wie es in den einfach eingerichteten Werkstätten der Freiburger Gegend im 16. Jahrhundert der Fall war. Eine technologische Besonderheit ist beispielsweise das Zusammenfügen der Lautenmuscheln ohne Form.

Die Freiburger Lauten und Harfen entspre-

chen weitestgehend Instrumentenformen, die sonst nur aus schriftlichen und ikonographischen Quellen bekannt sind. Harfen dieses Typs, deren Bauweise und kaum über eine Oktave reichender Tonumfang noch Merkmale der mittelalterlichen Harfen tragen, waren neben den größeren und teilweise chromatischen Renaissanceharfen noch lange in Gebrauch (*Taf. IV b*). Wie die Lauten und Zistern fanden sie häufig Verwendung zur Gesangsbegleitung beim häuslichen Musizieren. In Kombination mit einer oder mehreren Geigen und Triangel wurden Harfen, Zistern und Lauten auch von den so genannten Bergsängern zu Tanz und Unterhaltung gespielt.

Die metallenen, diatonisch gestimmten Saiten verleihen den Instrumenten einen kräftigeren, durchdringenderen Klang und lassen Laute und Harfe um eine Oktave tiefer erklingen als mit Darmbesaitung.

In drei der vier Lauten findet sich die Signatur von Georg Klemm dem Unteren (1549–1628). Sie lautet „*Jorge Klem / zu ran-ecke*“. Vieles lässt darauf schließen, dass die meisten der Freiburger Zupfinstrumente zwischen 1588 und 1594 in der Werkstatt von Georg Klemm oder von einem anderen Mitglied dieser Instrumentenbauerfamilie hergestellt worden sind.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bis nach 1700 sind zahlreiche Musikinstrumentenbauer nachweisbar, die den Familiennamen Klemm tragen. Aber auch Musiker wie beispielsweise Georg Klemm, der auch Georg Fiedler genannt wurde, sind aus der in Randeck und Helbigsdorf ansässigen Familie hervorgegangen.

Die Geigeninstrumente

Mit den Freiburger Geigen sind uns einige der frühesten Beispiele der auf dem Arm (da braccio) gespielten Streichinstrumente vom Typ der Violine erhalten. Das Freiburger Ensemble zeigt – neben der Diskantgeige (im Unterschied zur Kleinen Diskantgeige auch Rechte Diskantgeige genannt), die bereits einige Merkmale der moderneren Violine trägt – heute unübliche Baugrößen. Hohe Partien wurden auf der um eine Quarte höher gestimmten Kleinen Diskantgeige ausgeführt. Das Alt-/Tenorinstrument war entsprechend seiner tieferen Stimmung und dem zur Verfügung stehenden Saitenmaterial verhältnismäßig groß mensuriert. Die beiden Bassgeigen (*Taf. IV c*) haben unterschiedliche Hals- und Saitenlängen, so dass zudem ein höheres und ein tieferes Bassinstrument verwendet werden konnte.

Der musikalische Einsatz dieser Instrumente vom solistischen Spiel bis hin zum fünfstimmigen Satz kann vor allem anhand von Darstellungen nachvollzogen werden. Gelegentlich wurden sie in kleinerer Besetzung entweder als hoch gestimmtes Ensemble mit Kleindiskant, Diskant, Tenor und der kleineren Bassgeige gespielt oder tiefer klingend mit der Rechten Diskantgeige in der obersten Stimme und dem größeren Bass in der Tiefe.

Die Tenorgeige trägt im Inneren einen Zettel des Fiedelmachers Paul Klemm (1552–1623) aus Randeck: „*Baul Klemmes / Zu rander deck G^a*. Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, dass auch die anderen vier Streichinstrumente in seiner Werkstatt entstanden sind. Stilistisch auffallend sind neben den kurzen Hälsen die in der Tradition der Frührenaissance weit geschwungenen Wirbelkästen

der Instrumente oder die zu ihnen gehörenden kleinen, leichten Bögen. Sowohl in der Konstruktion wie der Gestaltung dieser Geigen verbinden sie die alte sächsische Tradition mit dem neueren italienischen Einfluss.

Die Blasinstrumente

Die Schalmeyen, Vorläuferformen der späteren Oboe, sind wie viele andere Doppelrohrblattinstrumente der Renaissance in Freiberg mit einer Windkapsel versehen, die das Rohrblatt umschließt. Dadurch werden Spielweise und Klang wesentlich beeinflusst. Die genaue Analyse der drei Originalinstrumente lässt feine, aber klanglich bedeutsame Unterschiede der Längen und Innenbohrungen erkennen. Damit konnten die sonst gleich konzipierten Schalmeyen jeweils für eine andere Tonlage und -farbe und damit für eine andere musikalische Aufgabe eingerichtet werden, etwa für ein brillantes Spiel in der tiefen oder hohen, überblasenen Lage oder aber für kräftigere und weichere Klangfarben. Anhand der Kopien wird das akustisch nachvollziehbar.

Zwar tragen diese Schalmeyen keine Signaturzeichen, doch sind ihre Hersteller sicher ebenfalls in Randeck oder in der näheren Freiburger Umgebung zu suchen. Es ist nicht auszuschließen, dass der Drechsler seine Instrumente auch selbst als Musiker geblasen hat. Zweifelsfrei ist dagegen durch zahlreiche Spuren des Intonierens, des feinen Abstimmens der Einzeltöne, zu erkennen, dass die Originale damals tatsächlich gespielt worden sind.

Der Drechsler, dem der Bau der Posaunenattrappen um 1593 anvertraut wurde, hat möglicherweise auch die Attrappen der Cornetti (Krummen Zinken) angefertigt. In je-

dem Fall kannte er sich mit Musik und Instrumenten aus oder war selbst auch Instrumentenmacher, denn seine handwerkliche Sorgfalt richtete sich nicht nur auf die für dekorative Zwecke notwendigen Merkmale der Instrumente. Von ihm stammen vielleicht sogar die Schalmeyen und Geraden Zinken. Daher war eine genauere Untersuchung auch der hölzernen Attrappen sinnvoll und brachte erstaunliche Erkenntnisse: Während der Arbeiten müssen dem Drechsler originale Tenorposaunen vorgelegen haben. In einer logisch nachvollziehbaren Weise setzte er die metallenen Vorbilder in Holz um, wobei ihm vor allem an der detailgetreuen Nachbildung der klangbestimmenden Teile und Faktoren gelegen war. Die proportionale Gesamtanlage der Posaunen sowie die Mensuren und Formen von Mund- und Schallstück sind exakt wiedergegeben.

So liefern uns diese Attrappen noch heute genügend Anhaltspunkte für die Rekonstruktion hervorragend spielbarer Renaissance-Posaunen. Das ist um so bedeutsamer, als aus dieser frühen Zeit keine vergleichbaren Instrumente unverändert erhalten geblieben sind.

Die äußeren stilistischen Merkmale der Attrappen (u. a. die Ausführung von Zwingen und Stegen) lassen sogar Überlegungen über die Herkunft der originalen Vorlagen zu. Einiges weist auf Dresden hin, wo in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Valten (Valentin) Springer als „*Trompmacher*“ wirkte. Zwischen 1575 und 1589 lieferte er 24 Trompeten und mehrere Posaunen an den Dresdener Hof. Sollte sich die Anlage der Freiburger Posaunen tatsächlich auf Instrumente Springers zurückführen lassen, dann könnte auch das bei Michael Praetorius (1619) ab-

gebildete Instrument ein solches Vorbild gehabt haben.

Ebenso wie die Posaunen sind auch die drei Krümmen Zinken der Begräbniskapelle Attrappen. Zwei davon mussten leider (vermutlich wegen zu starkem Holzwurmbefall) in früherer Zeit erneuert werden. Von diesen beiden hebt sich die dritte, noch originale Attrappe schon allein durch das aus ihr sprechende Verständnis für den Bau von Zinken ab. Die gewonnenen Informationen haben ausgereicht, um diesen Zinkentyp, der bisher nur von Bildern bekannt war, spielfähig zu rekonstruieren. Er zeichnet sich vor allem durch einen deutlich steileren Konus der Innenbohrung aus. Die weite Mensur begünstigt die tieferen Töne des Instruments, die für die Musik der Renaissance benötigt werden, aber auf dem heute für die historische Aufführungspraxis verwendeten hochbarocken Zinkentyp nicht ausführbar sind.

Darüber hinaus ergibt sich auch ein sinnvoller klanglicher Unterschied dieser der Länge nach aus zwei Hälften zusammengefügt Zinken zu den ebenfalls in Freiberg vorhandenen geraden, gedrechselten Zinken. Die krummen, weiten Instrumente klingen weicher, auch vokalartiger, während die geraden, engeren Zinken gemeinsam mit den durchdringenden Schalmeyen musikalisch gut vorstellbar sind.

Das 16. und beginnende 17. Jahrhundert ist allgemein die Blütezeit des Zinkenspiels. Während die Geraden Zinken besonders nördlich der Alpen Verbreitung fanden, scheint die Entwicklung des Krümmen Zinken von Italien auszugehen. So legen einige Vergleiche nahe, dass den Freiburger Zinkenattrappen ein norditalienisches Instrument als

Vorlage diente, zumal der aus Bergamo stammende Zinkenist Antonio Scandello (1517–1580) zunächst als Musicus und seit 1568 als Kapellmeister am Kurfürstlich Sächsischen Hof in Dresden wirkte.

Das Forschungsprojekt

Im Jahre 2002 bot sich eine Gelegenheit, die Freiberger Instrumente eingehenderen Untersuchungen zu unterziehen, als im Zuge der Renovierungsarbeiten am Freiberger Dom in der Begräbniskapelle ein Gerüst aufgestellt wurde. So war es möglich, die 30 Instrumente unter strengster Wahrung denkmalsschützerischer Grundsätze nach Leipzig zu holen und ihre Erkundung in ein am Musikinstrumenten-Museum der Universität angesiedeltes, bereits seit Jahren laufendes Forschungsprojekt einzubeziehen. Dabei konnte auf einer Studie aufgebaut werden, die Herbert Heyde und Peter Liersch 1979 den Freiberger Instrumenten widmeten.⁴ Hauptziel des Projektes ist nun die Erarbeitung eines möglichst umfassenden Materials zu den Musikinstrumenten der Begräbniskapelle und seine wissenschaftliche Auswertung unter verschiedenen thematischen Aspekten. Zu diesem Zweck wurde eine größere Projektgruppe gebildet, der nicht nur namhafte Einzelpersonen, sondern auch Vertreter von mehr als 20 Institutionen angehören.⁵ Ihre Aufgabe soll es sein, eine möglichst detaillierte Dokumentation unter Einbeziehung aller nur denkbaren wissenschaftlich-technischen Hilfsmittel zu erstellen. Alle Methoden der Archäometrie finden unter dem besonderen Gesichtspunkt Anwendung, dass eine Auswertung der Dokumentation auch dann noch möglich sein muss, wenn die originalen Mu-

sikinstrumente nach Abschluss der Renovierungsarbeiten an der Begräbniskapelle wieder in die Hände der Engel gelangen.

Archivforschungen, das Studium der erhaltenen Musik und die erneute Auswertung der vorliegenden Sekundärliteratur sollen die bisherigen Kenntnisse über das Osterzgebirge als wichtigen Standort des Musikinstrumentenbaus im 16. Jahrhundert vertiefen. Da der Randecker Instrumentenbau als Folge der besonderen Rolle Freibergs im Ost-West-Handel und die Zugehörigkeit zum Stapelbezirk Leipzig nach dem Messeprivileg von 1507 auch überregionale Bedeutung erlangte, ist das Instrumentenbauhandwerk der Freiberger Gegend in Bezug zu setzen zu ähnlichen Zentren in Thüringen, auch wenn diese nur dokumentarisch und nicht durch überlieferte Musikinstrumente belegt sind. So wäre ein besseres Verständnis auch zum Beispiel des Thüringischen Musikinstrumentenbaus zu erwarten. Ebenso ist es von Bedeutung, nachträglich die Geschichte dieser Instrumente genau zu dokumentieren, etwa die Umstände ihrer Anschaffung oder spätere Reparaturen. Forschungen auf musikhistorischem Gebiet, etwa die musikalische Überlieferung und Musizierpraxis betreffend, werden durch kunsthistorische und ikonographische Erkenntnisse zu ergänzen sein.

Um mehr Details zur angewandten Technik des Instrumentenbaus im 16. Jahrhundert herauszufinden, wurden verschiedene metrische und optische Untersuchungsmethoden verwendet. Sie sollen Aufschluss geben über die Projektierung und Proportionierung der Instrumente sowie über handwerkliche Techniken und Arbeitsabläufe. Materialuntersuchungen wie Holzbestimmung, Dendrochro-

nologie, Bestimmung der Farben und der sonstigen Überzüge etc. erweitern zugleich unsere Kenntnisse zu Handel und Handwerk in Sachsen.

Einen großen Komplex bildet das Forschungsgebiet zu Aufführungspraxis, Spielweise und Klang. Nirgendwo sonst ist eine Instrumentenbauschule vor 1600 so umfassend und konzentriert durch historische Musikinstrumente belegt. In der Zeit der beginnenden Renaissance in Sachsen kündigen diese Instrumente den musikalischen Stilwandel nach 1600 an. Doch dokumentieren sie vor allem die ältere sächsische Tradition und ihre beginnende Synthese mit modernen italienischen Einflüssen.

Durch die hier kurz geschilderte Untersuchung und ausführliche Dokumentation wurden die Voraussetzungen geschaffen, um unter Verwendung der alten Technologien originalgetreue, spielbare Musikinstrumente zu bauen. Diese Kopien sehen nun so aus, wie ihre Vorbilder zu ihrer Entstehungszeit, noch bevor sie die bronzefarbene Fassung erhielten. Akustische Messungen können nur an einigen Originalinstrumenten, beispielsweise bei den Zinken, durchgeführt werden. So lassen sich Informationen zu Stimmtonhöhe, Stimmungsart sowie zur Griffweise gewinnen. Bei den Zupf- und Streichinstrumenten lassen sich solche Fragen oft nur durch Ausprobieren klären. So werden die theoretischen Erkenntnisse mit den praktischen Erfahrungen der Musiker ergänzt. Die alten und neuen Instrumente bergen insgesamt ein außerordentliches Informationspotential zur Musizierpraxis und Musikinstrumentenbaukunst im reformatorischen Sachsen kurz vor 1600.

Wenn im vergangenen Jahrhundert die

Musikinstrumente der Freiburger Begräbniskapelle bald für Originale und bald für geschickte Nachbildungen gehalten wurden, so hatte zu diesen konträren Auffassungen vielleicht auch der Umstand geführt, dass sie kaum den in Museen überlieferten, oft aus höfischen Inventaren stammenden Musikinstrumenten entsprechen. Die Freiburger Instrumente schlagen vielmehr eine Brücke vom Musizieren in den Wirtshäusern über die Praxis der Freiburger Bergsänger hin zur Dresdener Hofmusik. Ist der Bogen zu weit gespannt? Vielleicht doch nicht, wenn man bedenkt, dass sich am sächsischen Hof über Jahrhunderte die Festaufzüge (oder, wie man sie damals nannte: „*Inventionen*“)⁶ mit verummten Instrumentalisten und ähnliche Lustbarkeiten, zu denen auch die Bergsänger regelmäßig geladen wurden, einer besonderen Beliebtheit erfreuten, etwa die sogenannten „*Wirtschaften*“, bei denen der Fürst mit seiner Gemahlin die Gäste als Schankwirt traktierte.⁷

Die nach der Vorstellung Nossen's singenden und musizierenden Engelsputten stellen kein bestimmtes Ensemble dar. Sie widerspiegeln eher die Vielfalt typischer instrumentaler und vokal-instrumentaler Kombinationen: die der „*Cantoreyen*“ und „*Instrumentalisten*“, der Bläserchöre mit Posaunen, Zinken und Schalmeien, des Streicherensembles sowie der Gruppe der sächsischen Bergsänger mit ihren Zistern, kleinen Geigen und Harfen, Trommeln und Triangeln, so, wie sie um 1600 in den Kirchen, zu festlichen Aufzügen oder zu Hochzeiten erklingen sein könnten.

Nach Abschluss der Untersuchungen und erfolgter Auswertung sollen die Ergebnisse in einem Studienband über die Musikinstrumenten-

te der Begräbniskapelle im Freiburger Dom zusammengefasst und im Kontext der Besonderheiten des sächsisch-erzgebirgischen Musiklebens betrachtet werden.

Förderung

Die wissenschaftlichen Untersuchungen förderte die Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V. aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien und der Länder Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen.

Die Herstellung der Instrumentenkopien wurde durch großzügige Unterstützung seitens der Ostdeutschen Sparkassenstiftung im Freistaat Sachsen und der Sparkasse Leipzig ermöglicht.

Anmerkungen

- ¹ Siehe hierzu: Silvia Rieder: Als plastisches Dekor zweckentfremdete Musikinstrumente – eine Möglichkeit zur regionalen und zeitlichen Einordnung verschiedener Bogentypen? In: Michaelsteiner Konferenzberichte. Der Streichbogen. Entwicklung – Herstellung – Funktion. –Michaelstein, 1998.
- ² Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 4454 „Monumentalbau in Freyberg betr.“ Zitiert nach Heyde, Herbert und Liersch, Peter: Studien zum sächsischen Musikinstrumentenbau des 16./17.Jahrhunderts. Jahrbuch Peters, 1979, S. 242.
- ³ 1585 bis 1594 nach Entwürfen von Giovanni Maria Nossen (1544–1620) errichtet.
- ⁴ Heyde/Liersch 1979 (wie Anm. 2), S. 233–251.
- ⁵ Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig: Markus Brosig, Eszter Fontana (Projektkoordination), Veit Heller (Projektleitung), Völker Seumel; Institut für Musikinstrumentenforschung „Georg Kinsky“ e.V.; Sächsische Schlösserverwaltung im Landesamt für Finanzen: Ingo Gräßler und seit 2003 Staatsbetrieb Sächsisches Immobilien- und Baumanagement, Niederlassung Chemnitz; Landesamt für Denkmalpflege Sachsen: Andreas Schulze; Stiftung Kloster Michaelstein:

Monika Lustig; Institut für diagnostische Radiologie der Universität Leipzig; Frank Schmidt, Walter Wilke; Ordinariat für Holzbilogie der Universität Hamburg; Peter Klein, Micha Beuting; Institut für Spektrochemie und angewandte Spektroskopie, Dortmund; Helgard Staat, Alex von Bohlen, Luzia Seifert; Fachschule Köln, Fachbereich Restaurierung und Konservierung (Friedemann Hellwig); Westsächsische Hochschule Zwickau/ Studiengang Musikinstrumentenbau in Markneukirchen: Andreas Michel; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: Klaus Martius; Händelhaus Halle: Roland Hentzschel, Christiane Rieche; Institut für Musikinstrumentenbau Zwota; Gunter Ziegenhals.

Partner für Mess- und Analysetechnik: Institut für Experimentelle Physik I. der Universität Leipzig; Olympus Optical & Co (Europa) GmbH/Hamburg; Panametrics GmbH, Mess- und Prüftechnik (Hofheim), Fokus GmbH Leipzig, Gesellschaft für Bauvermessung und Fotogrammetrie.

Weitere Partner: Stefan Beck (Berlin); Thomas Drescher (Basel); Peter Forrester (Norfolk); Herbert Heyde (New York); Claudia Kunde (Naumburg); Martin Kirnbauer (Basel); Eberhard Meinel (Markneukirchen); Annette Otterstädt (Berlin); Ute Singer (Brühl); Janos Stekovics (Halle); Wolfram Steude (Dresden); Berit Wagner (Halle).

Für die Kopien verantwortliche Instrumentenbauer: Sandro Dorst (Sonneberg); Norbert Eckermann (Eggen); Fritz Heller (Aachen); Günter Mark (Bad Rodach); Steffen Milbradt (Meissen); Marcus Raquet (Bamberg); Hans Reiners (Berlin); Hans Salger (Bremen); Thilo Viehrig (Magdeburg); Rainer Weber (Bayernbach); Roland Wilson (Köln).

Arbeitsgruppe Musik: Claudia Konrad (Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V., Michaelstein); Steffen Lieberwirth (Mitteldeutscher Rundfunk, Halle); Susanne Ansorg (Goseck); Susanne Scholz (Leipzig, Leitung der Streichergruppe); Sebastian Pank (Raumklang, Goseck); Vertreter der Projektleitung; Roland Wilson (Köln, musikalische Gesamtleitung, Leitung der Bläsergruppe) sowie Mitglieder von „Musica Freybergensis“

- ⁶ Irmgard Becker-Glauch: Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken. –Kassel/Basel, 1951. S. 30–64.

- ⁷ Mackowsky, Walter: Giovanni Maria Nossen und die Renaissance in Sachsen. –Berlin 1904, S. 94. = Beiträge zur Bauwissenschaft 4.

Abbildungsnachweis

IVa–IVc Volker Friedemann Seumel, Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig



Die Freiburger Nikolaikirche – Historische Einordnung und Ergebnisse archäologischer Grabungen

Die Nikolaikirche widerspiegelt wie kein anderes noch existierendes Bauwerk die von Höhen und Tiefen geprägte über 800jährige Geschichte der Stadt Freiberg (*Abb. 1*). Ihre Anfänge reichen in die Zeit der Stadtentstehung zurück. Nur etwa ein Jahrzehnt nach der Besiedlung des Freiburger Raumes, die bekanntlich zwischen 1156 und 1162 unter Markgraf Otto, der später der Reiche genannt wurde, begann, entdeckte man 1168/69 auf Christiansdorfer Flur silberhaltiges Erz.¹ Dieser Fund führte in kurzer Zeit, etwa seit 1170 zur Entstehung einer stadtähnlichen Bergbausiedlung um die alte Jakobikirche, zur Errichtung einer Burg und Burglehnsiedlung mit einer dazugehörigen Pfarrkirche, der Marienkirche, und zur Anlage einer Handwerker- und Kaufleutesiedlung mit der Nikolaikirche.² Bereits wenige Jahre später in der zweiten Hälfte der 80er Jahre des 12. Jahrhunderts begann man mit dem planmäßigen Aufbau der Oberstadt mit der Petrikerche nach einem Rechteckschema. Zumindest in der Stadtanlage war dieser Prozess bereits um 1190 abgeschlossen (*Taf. Va*).³ Diese stürmische Entwicklung und die Stadtanlage in einem Zug stellt eine Ausnahme dar und war nur aufgrund der Kapitalanhäufung in Folge der Erzfund und des großen Zuzugs von Menschen möglich. In der Weingasse/Heubnerstraße zu Beginn der 90er Jahre entdeckte Holzstraßen

aus den Jahren 1183 und 1185 und die jüngst in der Petersstraße zum Vorschein gekommenen Reste einer hochmittelalterlichen Straße aus dem Jahre 1189 ermöglichen diese genaue zeitliche Einordnung, die sich aber bereits aufgrund zahlreicher archäologischer Funde und Befunde sowie einer Neubewertung der historischen Quellen abzeichnete. Die Nikolaikirche steht am Beginn dieser kurz skizzierten Entwicklung.⁴ Ihr topographischer Standort oberhalb des steil nach Osten abfallenden Münzbachtales, der einer Spornlage ähnelt, lässt das Bauwerk eindrucksvoll im Stadtbild erscheinen (*Abb. 2*). Dieser Umstand muss ursprünglich noch stärker hervorgetreten sein, da der Chorbereich stark aufgefüllt wurde.

Aufgrund der Ergebnisse archäologischer Grabungen im Kirchenraum, die von 1990 bis 1994 stattfanden,⁵ steht fest, dass um 1175 eine erste steinerne Kirche, eine kleine Saalkirche mit querrrechteckigem Chor, gebaut worden ist (Gesamtlänge ca. 23,5 m, lichte Länge des Saales ca. 15 m, lichte Breite des Saales ca. 13 m) (*Abb. 3*). An gleicher Stelle hatte bereits kurz zuvor ein hölzernes Bauwerk gestanden. Darauf weisen Pfostenlöcher, kleine Mauerzüge und Fußbodenschichten hin (*Abb. 4*). Aufgrund der zu geringen Befunde beziehungsweise Störungen durch nachfolgende Baumaßnahmen konnte die Funktion



Abb. 1: Nikolaikirche, heutiger Zustand nach erneuter Sanierung der Außenfassung der Westfassade im Jahr 2002



Abb. 2: Nikolaikirche von Südosten (links im Bild), Aufnahme 1. Hälfte 20. Jahrhundert

dieses Gebäudes nicht ermittelt werden. Nur wenige Jahre nach dem Bau des ersten steinernen Kirchengebäudes, der Saalkirche, muss diese der wachsenden Bevölkerungszahl und dem gestiegenen Anspruchsniveau der Stadtbewohner nicht mehr ausgereicht haben. Sicherlich wollten die Bürger der im Entstehen begriffenen Stadt auch ein in etwa adäquates Gotteshaus zu der im Bau befindlichen Marienkirche schaffen, die in erster Linie die Pfarrkirche des Burglehns und damit der markgräflichen Ministerialen war.⁶ Deshalb errichtete man seit dem ausgehenden 12. Jahrhundert eine neue, größere und reicher ausgestattete Kirche in Form einer Kurzbasilika

mit den noch heute erhaltenen Westtürmen (Gesamtlänge ca. 36,5 m, lichte Länge des Langhauses der Basilika ca. 16,5 m, lichte Breite des Mittelschiffes ca. 4,8 m, Höhe der Westtürme ca. 26,6 m). Die Türme bildeten den Abschluss dieser Bauperiode und sind um 1230 zu datieren, wofür die erhaltenen spätromanischen Schallarkaden (*Abb. 5*) und das Dendrodatum eines Rüstholzes (Waldkante, im Winter 1224/25 geschlagen) aus dem dritten Geschoss des südlichen Westturms sprechen. Möglicherweise stellen die 2,5 m langen Fundamentvorsprünge an beiden Chormauern, von denen nur der südliche vollständig ausgeführt worden ist, Gründungen für

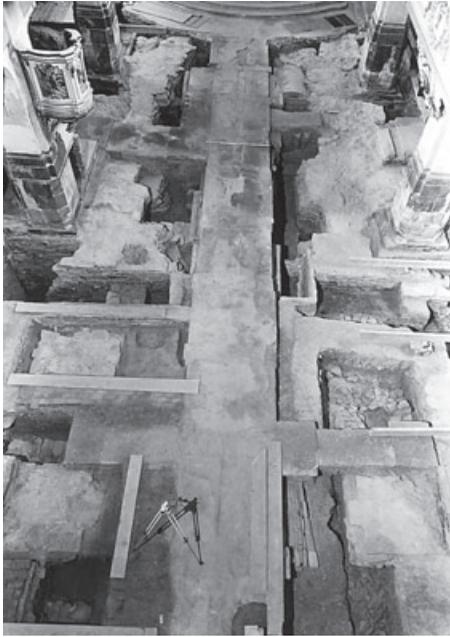


Abb. 3: Nikolaikirche, Blick von der Orgelempore nach Osten mit Grabungsbefunden, Aufnahme 1995

die Errichtung eines Chorturmes dar, der aber nicht gebaut worden ist. Die zwei kurz aufeinanderfolgenden Bauphasen (Saalkirche und querhauslose Basilika) sind sozusagen die bauliche Widerspiegelung der rasanten Stadtentwicklung Freibergs. Die spätromanische Nikolaikirche besaß aber bei weitem nicht die Größe der Marienkirche (Gesamtlänge ca. 57,3 m, lichte Länge des Langhauses der Basilika ca. 24,6 m, lichte Breite des Mittelschiffes ca. 7,2 m, Höhe der Westtürme ca. 30,0 m). Dies erreichte die Bürgerschaft erst mit dem Bau der Petrikerche zu Beginn des 13. Jahrhunderts, die als kreuzförmige Basilika mit vier Türmen entstand (Gesamtlänge ca. 55,6 m, lichte Länge des Langhauses der Ba-

silika ca. 19,6 m, lichte Breite des Mittelschiffes ca. 7,5 m, Höhe der Westtürme ca. 36,0 m). Dadurch wird deutlich, dass sich damit der Schwerpunkt der städtischen Genese in die Oberstadt verlagert hatte. Seit dieser Zeit stand die Nikolaikirche in ihrer Bedeutung für die Stadt immer im Schatten der Marienkirche und der Petrikerche.

Gleichzeitig mit den anderen vier Pfarrkirchen der Stadt (St. Marien, St. Petri, St. Jakobi und St. Donati) und dem Hospital St. Johannis wird die Nikolaikirche erstmals 1225 urkundlich erwähnt.⁷ Das Patronat über diese Kirchen hatte sicherlich von Beginn an den wettinischen Landesherren zugestanden, die hier zugleich Grundherren waren. Obwohl Markgraf Heinrich der Erlauchte 1225 dem Kloster Altzelle die Patronatsrechte übertragen hatte,⁸ gibt es keine Hinweise, dass diese durch das Kloster auch wahrgenommen worden sind. Wahrscheinlich ist diese Schenkung nicht zu Stande gekommen oder bald darauf rückgängig gemacht worden. Die Landesherren besaßen die Patronatsrechte über die Pa-



Abb. 4: Nikolaikirche, Grabungsbefund, in der Bildmitte hinten die Ostmauer des Chores der ersten romanischen Steinkirche, davor quer ältere Bruchsteinmauer mit einem daneben befindlichen Pfostenloch, Aufnahme 1993

rochie St. Nikolai bis 1400, als sie diese im Tausch neben dem Patronatsrecht über die Kirche in (Nieder-) Ebersbach an das Domkapitel zu Meißen an Stelle des Patronatsrechts über die Frauenkirche in Dresden abtraten.⁹ Die Nikolaikirche wurde 1480 der Marienkirche, über welche die Landesherren ebenfalls das Patronat hatten, bei ihrer Umwandlung in ein Kollegiatstift inkorporiert.¹⁰ Mit Einführung der Reformation im Freiburger Ländchen 1537 wurde ein Jahr später das Patronatsrecht über die Kirche von Herzog Heinrich dem Rat übertragen.



Abb. 5: Nikolaikirche, Südturm, Zungenblattkapitell an der Schallarkade mit Brandschäden, Sandstein aus dem Raum Niederschöna-Tharandt, Aufnahme 1993

In der Freiburger Nikolaikirche wird von einigen Historikern aufgrund des Patroziniums eine frühe Kaufmannskirche gesehen. Die dazugehörige Kaufmannssiedlung setzt man zeitlich noch vor die eigentliche Stadtgründung und betrachtet sie als deren frühstädtische Keimzelle.¹¹ Durch die Ergebnisse der bauarchäologischen Untersuchungen in der Nikolaikirche und unter Beachtung der vorhandenen historischen Quellen für die Besiedlung des Freiburger Raumes kann mit dem Bau des ersten Kirchengebäudes nicht vor 1170 begonnen worden sein. Die Errichtung der Kirche geschah also zu einem Zeitpunkt, an dem, durch den Silbererzfund verursacht, bereits grundlegende Veränderungen in der Entwicklung des Freiburger Gebietes eingesetzt hatten. Kurz vor der Nikolaikirche war mit der Jakobikirche das Gotteshaus der Bergleute entstanden und nur wenig später um 1180 begann der Bau der Marienkirche. Damit lässt sich die Nikolaikirche in Freiberg nicht mit in die Reihe früher Kaufmannskirchen einordnen, die in der Regel bis zur Mit-



Abb. 6: Nikolaikirche, Grabungsbefund im ersten Joch von Osten mit gotischer Chorenweiterungsmauer im Vordergrund links, daran links angeblendet ein weiterer Mauerzug, Aufnahme 1993

te des 12. Jahrhunderts errichtet worden sind und als Indiz für das Vorhandensein einer frühstädtischen Kaufmannssiedlung gelten. Die erste Freiburger Nikolaikirche wurde zwar zu Beginn der städtischen Entwicklung gebaut, aber nicht als frühe Kaufmannskirche, sondern als eine Kirche der sich entwickelnden Stadt. Die Zusammensetzung der Nikolaigemeinde kann deshalb von Beginn an nicht nur auf Kaufleute beschränkt gewesen sein, sondern muss auch Handwerker und andere Stadtbürger umfasst haben.

Eine erste größere Baumaßnahme an der romanischen Kurzbasilika erfolgte wohl um 1300, als man den Chor verlängerte (Abb. 6). Begräbnisse fanden nicht nur innerhalb der

Kirche, sondern natürlich vorrangig auf dem Kirchhof statt, der 1333 erstmalig genannt wird.¹² Bei den archäologischen Untersuchungen konnte ein Grab in Steinsetzung mit Kopfnische, das vor 1300 zu datieren ist, entdeckt werden (Abb. 7). Es lag außerhalb der romanischen Basilika. Befunde für einen Kapellenanbau an dieser Stelle konnten nicht festgestellt werden. Der heutige Buttermarkt, so bezeichnet wegen des hier abgehaltenen Handels, ist erst später entstanden und gehörte ursprünglich zum Kirchhof (Taf. VI). Im Jahre 1358 wurde ein der heiligen Elisa-



Abb. 7: Nikolaikirche, Grab in Steinsetzung mit Kopfnische, Aufnahme 1993



Abb. 8: Nikolaikirche, Südturm, Fachwerkkonstruktion des ausgehenden 15. Jahrhunderts, Aufnahme 1992



Abb. 9: Ausschnitt aus dem Stadtplan von 1554 mit Darstellung der Nikolaikirche

beth geweihter Altar in einer Kapelle an der Kirche aufgestellt.¹³ Wo sich diese Kapelle befunden hat, ist nicht überliefert. Möglicherweise stand sie an der Südseite der romanischen Kirche im Bereich der gotischen Chorverlängerung. Darauf verweisen Mauerstücke, die hier bei den archäologischen Grabungen entdeckt worden sind (Abb. 6).

Das Kirchengebäude wurde von allen vier Stadtbränden mehr oder weniger stark betroffen. Für den Brand von 1371 und den Brand von 1386 gibt es keine gesicherten Schadenserkenntnisse. Die archäologischen Untersuchungen belegen aber aufgrund einer in das 14. Jahrhundert zu datierenden Brandschicht Zerstörungen in diesem Zeitraum. Ablassbriefe von 1441, 1455 und 1460 zeigen zudem in der Mitte des 15. Jahrhunderts Arbeiten in der Kirche an, auch wenn diese nicht konkret zuweisbar sind.¹⁴ Fest steht aufgrund der archäologischen und bauarchäologischen Untersuchungen aber, dass der Chor um 1400 oder kurz danach neu errichtet worden ist,¹⁵

während das romanische Kirchenschiff mit samt der Westturmfront erhalten blieb. Nachdem der dritte Stadtbrand 1471 bereits Schäden verursacht hatte, war die Kirche wie Dreiviertel der Stadt vom vierten und letzten Stadtbrand 1484 besonders schwer betroffen. Deshalb erließ man bereits 1484 einen Ablassbrief zum Wiederauf- oder Umbau der Kirche.¹⁶ Wahrscheinlich wurden zuerst die zwei Türme repariert und neue Glockengeschosse aus Ziegel- bzw. Bruchsteinmauerwerk mit dahinter angeordneten Fachwerkkonstruktionen aufgesetzt (Abb. 8). Vermutlich geschah dies im Zusammenhang mit dem Neubau des Langhauses, da aufgrund veränderter Proportionen eine Erhöhung der Türme notwendig wurde (Abb. 9). Belege dafür sind aus den Holzkonstruktionen gewonnene Dendrodaten und die beiden Glocken aus der Werkstatt des Freiburger Glockengießers Oswald Hilliger von 1487 und 1498. Die erstere hängt noch heute im Südwestturm. Der Bau des neuen Langhauses scheint nicht richtig vorgekommen zu sein, wird doch 1512 durch Bischof Johannes VI. von Meissen zu einer



Abb. 10: Nikolaikirche, Bogenfundament mit verbautem romanischen Kapitell an der Nordseite des Langhauses, Aufnahme 1992



Abb. 11: Nikolaikirche, romanisches Werksteinfragment aus einem Pfostenloch, Porphyruff aus Nordwestsachsen, Aufnahme 1995

Kollektensammlung für den Aufbau der Kirche aufgerufen.¹⁷ Außerdem werden für jeden, der etwas zum Bau der Kirche beiträgt, 40 Tage Ablass versprochen. Die früher an der Südseite der Kirche zu sehende Jahreszahl 1518 gibt einen Anhaltspunkt für den Abschluss der wichtigsten Bauarbeiten am Langhaus.¹⁸ Dafür sprechen auch die aus dem Dachstuhl des Langhauses stammenden Dendrodaten. Bemerkenswert ist die Aufstellung eines Hochaltars aus der Werkstatt des Meisters des Altares von Geyer bereits kurz nach dem Stadtbrand von 1484 in dem wohl nur beschädigten und sicherlich schnell wiederhergestellten Chor der Kirche. Von diesem Reliëf sind vier Flügelreliefs erhalten geblieben.¹⁹

ben.¹⁹ Sie werden heute im Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg aufbewahrt. Nach dem Barockumbau der Nikolaikirche waren sie auf dem Dachboden der Johanniskirche gelagert worden. Ein Reliëf mit der Darstellung des Gebetes am Ölberg diente seit 1758 als Altarbild in dem vom Freiburger Ratszimmermeister Johann Gottlieb Ohndorff entworfenen und vom Hainichener Bildhauer Johann Gottlieb Stecher geschaffenen neuen Altar der Hospitalkirche St. Johannis (*Taf. V b*).²⁰ Die anderen Tafeln zeigen Christi Geißelung, Ver-spottung und Kreuztragung.

In den Fundamentarkaden, einer typischen



Abb. 12: Nikolaikirche, Fragment der Rippenwölbung der romanischen Basilika aus dem spätgotischen Langhausfundament, Sandstein aus dem Raum Niederschönatharandt, Aufnahme 1995



Abb. 13: Nikolaikirche, Fragment des Tympanons vom Westportal der romanischen Kurzbasilika aus dem barocken Gestühlunterbau, Sandstein aus dem Raum Niederschöna-Tharandt, Aufnahme 1995

Fundamentierungsart von Gebäuden in der Spätgotik und Renaissance in Freiberg, wurden romanische Architekturteile sekundär als Baumaterial verwendet (Abb. 10). Dazu gehören u. a. zwei spätromanische Kapitelle.²¹ Ein Werksteinfragment aus Porphyrtuff diente sekundär als Pfostenverkeilung und stellt das bisher einzige Architekturteil aus diesem Material in der Romanik in Freiberg dar (Abb. 11). Aus dem Fundament des spätgotischen Langhauses konnten außerdem Fragmente der Gewölberippen des Mittelschiffes der spätromanischen Basilika geborgen werden (Abb. 12). Ein Teil des Tympanons vom ehemaligen romanischen Westportal war im barocken Gestühlunterbau verbaut und ist ein Beleg für das Vorhandensein dieses Portals bis zum barocken Umbau der Kirche (Abb. 13). Die entdeckten Fundstücke lassen Rückschlüsse auf die Gestalt des spätromanischen Kirchengebäudes zu.

An der Nordseite des Chores wurde in der Spätgotik die mit einem Netzrippengewölbe



Abb. 14: Nikolaikirche, Sakristei, Netzrippengewölbe, Aufnahme 1995

versehene Sakristei angebaut (Abb. 14). Ihr mit Kreuzgratgewölben ausgestatteter Keller diente als Beinhaus. In der Nordwand der Sakristei vermauerte menschliche Schädel sind dafür eindrucksvolle Belege (Abb. 15).

Dass Freiberg und seine Bewohner im 16. Jahrhundert bei weitem nicht mehr über die finanziellen Möglichkeiten verfügten wie in seiner Blütezeit im 12. und 13. Jahrhundert zeigt sich nicht zuletzt daran, dass eine sicher geplante Einwölbung des neuen Kirchenschiffes unterblieb und die Kirche bis 1578 keine Decke besaß, also offen zum Dachstuhl stand. Der Freiburger Chronist Andreas Möller berichtet deshalb: „*Inwendig ist die Kirche offen und ohne Decke geblieben und hat bis Anno 1578*



Abb. 15: Nikolaikirche, Sakristei, vermauerte menschliche Schädel links und rechts des Entlastungsbogens eines sekundär veränderten spätgotischen Fensters, Aufnahme 1995



Abb. 16: Stadt- und Bergbaumuseum, Fragmente der ehemaligen Balkendecke der Nikolaikirche, Aufnahme 2001

*mehr einer Scheune als Kirchen ähnlich gesehen*²². Die Holzbalkendecke und die neuen Emporen wurden 1578 durch den Ratsmaler Hans Richter, der auch in der kurfürstlichen Begräbniskapelle tätig war, bemalt.²³ Bei der Sanierung der Kirche konnten davon Fragmente geborgen werden (Abb. 16). Durch Herman Raphael Rodenstein wird zudem eine Orgel gebaut.²⁴ Zur Erinnerung an diese umfangreichen Baumaßnahmen hatte man am oberen Mauerabschluss des Langhauses ein Chronodistichon, das heißt eine Inschrift, in dem die als römische Zahlen gebrauchten Buchstaben die Jahreszahl des zum Text gehörenden Ereignisses angeben, in Versform angebracht.²⁵ Davon sind heute noch Teile erhalten (Abb. 17). An der Pfeilerstellung und der Fensteranordnung des Langhauses ist sichtbar, dass ähnlich wie im Dom in der spätgotischen Nikolaikirche eine Empore vorhanden war. Sie bestand sicherlich aus Holz, da am Mauerwerk keine Spuren einer steinernen Ausführung gefunden werden konnten. Ein Beleg für diese Empore ist das Fragment ei-



Abb. 17: Nikolaikirche, renaissancezeitliches Schriftband (Chronodistichon) der inneren Mauerkrone der Hallennordwand, heute im Barock veränderten Dachwerk, Aufnahme 1993

ner spätgotischen Rankenmalerei von einem ehemaligen Ausgang zur Empore (Abb. 18).

Auf dem Dach des Chores befand sich bis zum Barockumbau ein Dachreiter, in dem das Taufglöcklein hing (Abb. 19). 1630/31 erfolgten Arbeiten an den beiden Westtürmen.²⁶ Aus dieser Zeit stammen auch die heute noch vorhandenen Schallöffnungen (Abb. 20). Von 1653 bis 1655 errichtete Carol Müller eine neue Orgel.²⁷

Die Nikolaikirche besaß auch kirchengeschichtlich eine besondere Bedeutung in Freiberg, da man in ihr bereits 1533, also vier Jahre vor Einführung der Reformation im

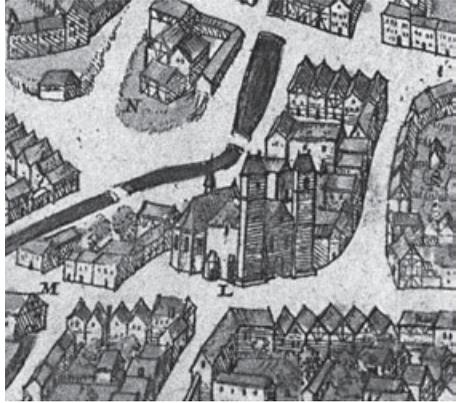


Abb. 19: Ausschnitt aus dem Stadtplan von 1576 mit Darstellung der Nikolaikirche



Abb. 18: Nikolaikirche, spätgotische Rankenmalerei an einem ehemaligen Ausgang zur Empore, Aufnahme 2000



Abb. 20: Nikolaikirche, Schallöffnungen aus der Zeit um 1630, Aufnahme 1993



Abb. 21: Nikolaikirche, Orgel, historische Aufnahme vor der Veränderung der zweiten Empore 1884/85

Freiberger Ländchen und sechs Jahre vor Einführung derselben im albertinischen Sachsen, frei und öffentlich aus Luthers Kirchenpostille vorlas.²⁸ Damit war die Nikolaikirche die erste Pfarrkirche in der Stadt, in der die Reformation Einzug gehalten hatte.

Im 18. Jahrhundert hatte sich der bauliche Zustand des Gotteshauses stark verschlechtert, was schließlich zum barocken Umbau von 1750/53 führte.²⁹ Es entstand ein protestantischer Emporensaal. Die große und teure Baumaßnahme erfolgte zu einer Zeit, in der Freiberg und seine Wirtschaft daniederlagen. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass der Bau zu großen Teilen aus Krediten und Vorschüssen der Hospitalkasse finanziert

werden musste, die niemals vollständig wieder zurückbezahlt wurden. Trotz dieser ökonomischen Zwangslage hatte der Freiburger Rat aber ein großes Repräsentationsbedürfnis und leistete sich die damals wohl teuersten Künstler vom Dresdner Hof. Er setzte sich auch über das Verbot des Oberkonsistoriums zur Errichtung von Gewölben im Langhaus hinweg, indem einfach vollendete Tatsachen geschaffen wurden, d. h. es wurde auch ohne Genehmigung gebaut. Aus Kostengründen hatte das Oberkonsistorium für den Bau einer Holzbalkendecke plädiert. Das Geld reichte schließlich nicht mehr zur Errichtung einer neuen Orgel. Man behalf sich mit einem Silbermannschen Positiv, das vom Domorganisten Erselius gegen Gebühr ausgeliehen wurde. Erst 1845 konnte eine neue, vom Leipziger Orgelbaumeister Johann Gottlob Mende gebaute Orgel eingeweiht werden (Abb. 21).³⁰

Bereits seit 1838 gab es wiederholte Versuche des Stadtrates als Patron der Kirche die Nikolaikirche einzuziehen und mit der Domgemeinde zusammenzulegen.³¹ Dies scheiterte aber am Widerstand der Gemeindeglieder. 1884/85 erfolgten im Kircheninneren umfangreiche Veränderungen, bei denen die Beichtstühle am Altarplatz, die Betstübchen unter den Emporen, die Verglasung der ersten Empore und die Sandsteinbalustrade zwischen Chor und Schiff abgebrochen wurden.³² Wenige Jahre später 1891 baute man unter dem Chor und in dem Keller der Sakristei, dem ehemaligen Beinhaus, eine Heizungsanlage ein.³³ Bei diesen Baumaßnahmen wurde der Scheitel der romanischen Apsis zerstört.

Trotz zahlreicher Erhaltungsmaßnahmen in und an der Kirche war es der seit den 60er

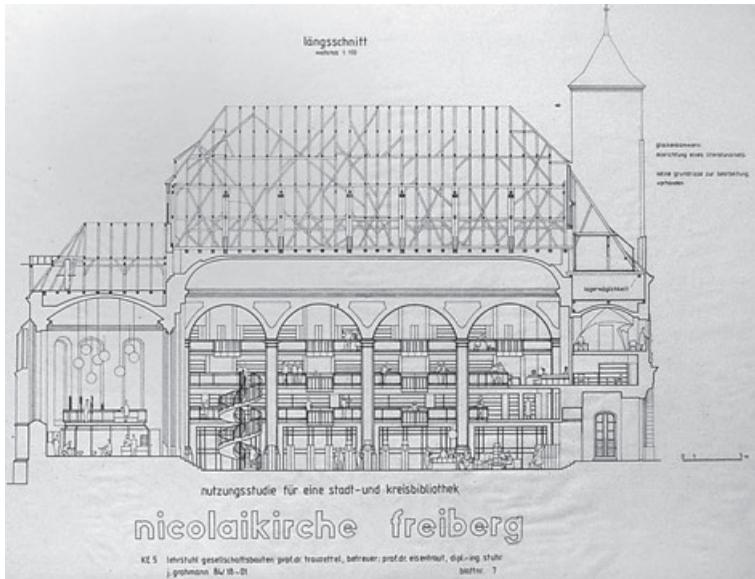


Abb. 22: Nikolaikirche, Nutzungsentwurf von Studenten der TU Dresden für einen Umbau der Kirche in eine Bibliothek, Tuschezeichnung von 1986

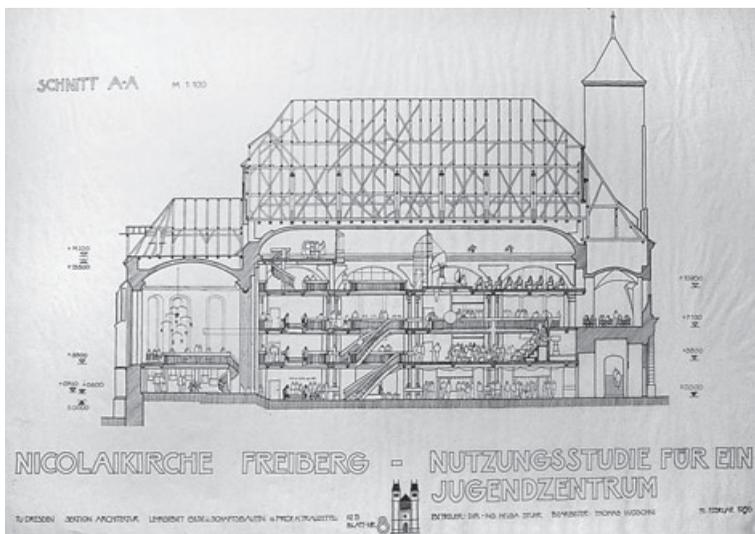


Abb. 23: Nikolaikirche, Nutzungsentwurf von Studenten der TU Dresden für einen Umbau der Kirche in ein Jugendzentrum, Tuschezeichnung von 1986

Jahren des 20. Jahrhunderts zur Petri-Nikolaigemeinde vereinigt. Die Pfarre aufgrund zurückgehender Mitgliederzahlen und fehlender Mittel nicht mehr möglich das Gotteshaus als solches zu erhalten. Deshalb gab man 1974 die Nikolaifarrkirche auf, stellte den Gottesdienst ein und verkaufte das Gebäude ein Jahr später an die Stadt Freiberg. Von der Petri-Nikolai-Pfarrgemeinde wurde die Orgel ohne den Prospekt 1976 an die Nikolaigemeinde in Wismar verkauft und dort in das vorhandene Gehäuse eingebaut. Die übrige Ausstattung konnte glücklicherweise, nicht zuletzt durch das Wirken der Denkmalpflege, im

Kirchenschiff erhalten werden. Das damalige Institut für Denkmalpflege in Dresden und örtliche Denkmalpfleger waren bemüht, die Kirche zu bewahren und einer neuen Nutzung zuzuführen. Deshalb ließ man durch Studenten der TU Dresden verschiedene Nutzungsvarianten wie den Einbau einer Bibliothek (Abb. 22) oder eines Jugendklubs (Abb. 23) erarbeiten, die aus heutiger Sicht sicherlich etwas unverständlich erscheinen, unter den damaligen politischen Verhältnissen aber der Erhaltung des Bauwerkes dienten. Fehlende materielle und finanzielle Mittel und dadurch ausbleibende, dringend notwendige Unterhaltungsmaßnahmen am Gebäude, führten zu einer raschen Verschlechterung des baulichen Zustandes (Abb. 24). Nachdem die Kirche kurzzeitig zur Lagerung von Exportwinteräpfeln genutzt wurde, diente sie bis 1990 als Lagerraum für Theaterkulissen.

Im Jahre 1991 begann die äußere Sanierung (Taf. V c), der sich seit 1997 die innere anschloss (Abb. 25). In Zusammenhang mit der Letzteren wurden auch die historischen Ausstattungsstücke restauriert. Von Seiten der Denkmalpflege wurde eine sicher diskussionswürdige, methodisch angelegte „archäologische“ Außengestaltung der Kirche bevorzugt, die auch verwirklicht worden ist. Dadurch lassen sich die einzelnen Bauperioden dieses Bauwerkes von der Romanik bis zum Barock gut ablesen.

Typologisch lässt sich die Freiburger Nikolaikirche problemlos in das allgemeine Entwicklungsschema der Stadtkirchen in Ober-sachsen einordnen. Als erste steinerne Kirche wurde um 1175 eine Saalkirche mit eingezogenem Chor errichtet. Damit fügt sich die



Abb. 24: Nikolaikirche, Zustand vor der Sanierung, Aufnahme 1989

Freiburger Nikolaikirche in die Bauausführung der meisten Nikolaikirchen im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts in Obersachsen ein, die als Saalkirchen mit eingezogenem Chor und Apsis gebaut worden sind.³⁴ Auffallend ist hier aber das Fehlen der sonst üblichen Apsis. Im Zuge des schnell fortschreitenden Stadtausbaus begann man bereits seit dem ausgehenden 12. Jahrhundert mit dem Bau eines größeren, reicher ausgestatteten Gotteshauses in Form einer Basilika. Aber auch hier kam es nicht bis zur vollendeten Umsetzung dieses Typus in Form einer kreuzförmigen Anlage. Es wurde nur eine Kurzbasilika mit fast quadratischem Chor und Apsis aber ohne Querhaus gebaut. Sicherlich spielte die seit den 80er Jahren des 12. Jahrhunderts im Bau befindliche Marienkirche dabei eine gewisse Vorbildrolle, die von vornherein als kreuzförmige Basilika errichtet worden ist. Vermutlich fehlten dem Stadtbürgertum Freiburgs aber noch die finanziellen Mittel für einen solchen großen Kirchenbau. Dies sollte erst nach einer gewissen Konsolidierungsphase im Prozess der Stadtentstehung zu Beginn des 13. Jahrhunderts mit der Errichtung der Petrikerche verwirklicht werden können. Wahrscheinlich wiederum beeinflusst durch Baumaßnahmen an der Marienkirche, hier mit der Errichtung der Marienkapelle, die 1288 an der Südseite des Chores geweiht worden war, wurde auch an der Nikolaikirche der Chor verlängert und erhielt einen platten Abschluss.³⁵ Um 1300 hat man den Chor an der Petrikerche ebenso verlängert und platt geschlossen. Nach den Stadtbränden von 1375 und 1386 verlängerte und erhöhte man die Chöre der Marienkirche und auch der Nikolaikirche. Für die Formensprache dieser um

1400 neu erbauten Chöre ist der „weiche“ Stil der Gewändeprofile der Fenster und die reich gestalteten Strebepfeiler charakteristisch.³⁶ Vermutlich war schon zu dieser Zeit der Bau einer Hallenkirche vorgesehen, der aber nicht zur Ausführung kam. Dies steht sicherlich mit dem durch die Krise im Bergbau bedingten wirtschaftlichen Niedergang der Stadt in Zusammenhang. Erst nach den Zerstörungen durch die Stadtbrände von 1471 und vor allem 1484 wurde zu Beginn des 16. Jahrhun-



Abb. 25: Nikolaikirche, Blick nach Westen in den sanierten Innenraum, 2002

derts eine Hallenkirche gebaut, auch wenn diese ohne Gewölbe blieb und erst 1578 eine Holzbalkendecke erhielt. Schließlich erfolgte von 1750 bis 1753 der barocke Um- und Ausbau der Kirche. Dabei erhielt das Gotteshaus ein Muldengewölbe im Mittelschiff und Kreuzgratgewölbe in den Seitenschiffen. Die äußere Gestalt wurde barockisiert. Das Baugeschehen an der Freiburger Nikolaikirche orientierte sich mit Ausnahme des ältesten Kirchenbaus, der Saalkirche, immer an der Marienkirche, die sozusagen ein „sakraler Leitbau“ für die anderen zwei großen Gotteshäuser der Stadt, die Petri- und die Nikolaikirche, über viele Jahrhunderte hinweg war, ohne aber deren architektonische und baukünstlerische Qualität zu erreichen. Die Nikolaikirche stand unter den Pfarrkirchen der Stadt seit dem frühen 13. Jahrhundert immer an dritter Stelle. Auch dies spiegelt sich in der wechselvollen Baugeschichte dieses Bauwerkes wieder.

Im Jahre 2002 erfolgte die Einweihung als Konzert- und Tagungshalle Nikolaikirche. Die aufgezählten Fakten und Ereignisse aus der Geschichte der Nikolaikirche zeigen, dass sich daran sehr gut der Werdegang der gesamten Stadt verfolgen lässt. Die vielen Höhen und Tiefen in der Stadtgeschichte sind in diesem historischen Bauwerk sozusagen gegenständlich fassbar.

Anmerkungen

- 1 Herrmann, Walther: Der Zeitpunkt der Entdeckung der Freiburger Silbererze. In: Freiburger Forschungshefte D 2, 1953, S. 7–22.
- 2 Zuletzt: Richter, Uwe: Freiberg im Mittelalter. In: Hoffmann, Yves und Uwe Richter (Hrsg.): Denkmale in Sachsen. Stadt Freiberg. Beiträge, Band I. –Freiberg 2002. S. 5–45. = Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland.
- 3 Ebd.; Richter, Uwe: Freiburger Bauchronik. Zur Baugeschichte der Petrikirche in Freiberg. In: Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins 93 (2003), S. 185–212.
- 4 Vgl. zur Bau- und Kunstgeschichte der romanischen und gotischen Nikolaikirche den Beitrag von Heinrich Magirus in dieser Publikation.
- 5 Richter, Uwe: Archäologische Untersuchungen in der Nikolaikirche zu Freiberg. Vorbericht. In: Frühe Kirchen in Sachsen. Ergebnisse archäologischer und baugeschichtlicher Untersuchungen. –Stuttgart 1994, S. 166–171; Kavacs, Günter und Uwe Richter: Die Freiburger Nikolaikirche. Ein Vorbericht zur Bauforschung und Denkmalpflege. In: Denkmalpflege in Sachsen 1894–1994. Zweiter Teil. –Halle/Saale 1998, S. 147–188.
- 6 Magirus, Heinrich. Der Freiburger Dom. Forschungen und Denkmalpflege. –Weimar 1972.
- 7 Ermisch, Hubert (Hrsg.): Urkundenbuch der Stadt Freiberg in Sachsen. I. Band. –Leipzig 1883, S. 3, Nr. 6.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., S. 106 f., Nr. 144.
- 10 Ebd., S. 535–541, Nr. 760.
- 11 Blaschke, Karlheinz: Nikolaipatrosinikum und städtische Frühgeschichte. In: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Kanonistische Abteilung LIII, 84. Band. –Weimar 1967, S. 273–338, hier S. 286.
- 12 Ermisch 1883 (wie Anm. 7), S. 60 f., Nr. 79.
- 13 Ebd., S. 80, Nr. 99.
- 14 Ebd. S. 162 f., Nr. 230, S. 207, Nr. 298, S. 212, Nr. 314.
- 15 Magirus, Heinrich: Markgraf Wilhelm als Bauherr. Architektur „um 1400“ in der Mark Meißen. In: John, Uwe und Josef Matzerath (Hrsg.): Landesgeschichte als Herausforderung und Programm. Festschrift für Karlheinz Blaschke zum 70. Geburtstag. –Stuttgart 1997, S. 123–156, hier S. 136.
- 16 Ermisch 1883 (wie Anm. 7), S. 320 f., Nr. 485, S. 322 f., Nr. 487.
- 17 Möller, Andreas: Theatrum Freibergense Chronicum. –Freiberg 1653, S. 105 f.
- 18 Ebd., S. 106.
- 19 Richter, Uwe: Die Freiburger Johanniskirche. In: Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins 86 (2000),

- S. 116–133, hier S. 122; Kirsten, Michael: Spätgotische Skulptur in Freiberg. In: Hoffmann, Yves und Uwe Richter (Hrsg.): Denkmale in Sachsen. Stadt Freiberg. Beiträge, Band I. –Freiberg 2002. S. 577–614. = Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Richter 2000 (wie Anm. 19).
- ²⁰ Die beiden Kapitelle sind im Beitrag von Heinrich Magirius in dieser Veröffentlichung abgebildet.
- ²¹ Möller 1653 (wie Anm. 17), S. 105 f.
- ²² Stadtarchiv Freiberg I Ca 12, Ratsrechnung 1578/79; ebd. I Ca 13, Ratsrechnung 1579/80; ebd. I Ba 6b, Stadtprotokoll 1577–1580, fol. 132b, 136, 320b, 321, 369b.
- ²³ Möller 1653 (wie Anm. 17), S. 107.
- ²⁴ Ebd.
- ²⁵ Stadtarchiv Freiberg I Ba 14a, Stadtprotokoll 1738–1743, fol. 886; Möller 1653 (wie Anm. 17), S. 108.
- ²⁶ Stadtarchiv Freiberg Aa II I Nr. 47, Acta Orgelbau zu St. Nicolai betr. 1656.
- ²⁷ Möller 1653 (wie Anm. 17), S. 218.
- ²⁸ Richter, Uwe: Neue Erkenntnisse über den Barockumbau der Freiburger Nikolaikirche. In: Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins 73 (1993), S. 102–110. Vgl. zum barocken Umbau und zur barocken Ausstattung den Aufsatz von Mario Titze in dieser Publikation.
- ²⁹ Stadtarchiv Freiberg A II I Nr. 43, Die Einziehung des Glöckner- und Organistendienstes betr. 1815–1870, fol. 89–91.
- ³⁰ Stadtarchiv Freiberg A II I Nr. 90, Die in Antrag gebrachte Einziehung der Nikolaikirche und die Vereinigung der Nicolaigemeinde mit der Domgemeinde betr.
- ³¹ Stadtarchiv Freiberg A II I, Nr. 123, Die Renovation der Nikolaikirche 1884/85.
- ³² Bauaktenarchiv Freiberg Nr. 3271
- ³³ Magirius, Heinrich: Kathedrale, Stiftskirche, Klosterkirche, Burgkapelle, Stadtkirche und Dorfkirche. Zu Typologie und Stil der romanischen Steinkirchen in Obersachsen. In: Frühe Kirchen in Sachsen. Ergebnisse archäologischer und baugeschichtlicher Untersuchungen. –Stuttgart 1994, S. 64–91, hier S. 76 f.
- ³⁴ Magirius, Heinrich: Sakralbauten in Freiberg. In: Hoffmann, Yves und Uwe Richter (Hrsg.): Denkmale in Sachsen. Stadt Freiberg. Beiträge, Band I. –Freiberg 2002. S. 209–241, hier S. 215. = Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland.
- ³⁵ Ebd.
- ³⁶

Abbildungsnachweis

1, 25 Burkhard Bergmann, Freiberg; **2, 21, VI** Stadt- und Bergbaumuseum, Fotoarchiv; **3, 4, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19** Waltraud Rabich, Dresden; **5** Tobias Neubert, Freiberg; **8, 20, 24** Andreas Becke, Freiberg; **15, 22, 23, V b, V c** Uwe Richter, Freiberg; **10** Yves Hoffmann, Dresden; **V a** Bernd Standke/Uwe Richter, Freiberg



Die bau- und kunstgeschichtliche Bedeutung der Nikolaikirche in Freiberg zur Zeit der Romanik und Gotik

Glaubensgewissheit und Selbstbewusstsein von Gemeinwesen dokumentieren sich im Mittelalter vorrangig in Kirchenbauten. Von drei der ehemals fünf Pfarrkirchen in Freiberg aus dieser Zeit wissen wir dank bauarchäologischer Forschungen so viel, dass man ihre Entwicklungsgeschichte und ihre bau- und kunstgeschichtliche Bedeutung charakterisieren kann.¹ Damit ist keineswegs nur etwas über ihren Stil – ein nachträglich herangetragenenes wissenschaftliches Kriterium – gesagt, sondern auch über ihren ehemaligen „Sitz im Leben“ der Stadt. Eine solche Betrachtungsweise ist für Freiberg insofern besonders spannend, als hier die Kirchen nicht vorrangig dem Herrschaftswillen einer profanen oder sakralen Macht entsprungen sind, sondern dem Willen zur geistlichen und kulturellen Selbstorganisation eines Gemeinwesens, das auf wirtschaftlicher Kraft, besonders des Bergbaus beruhte.² Die Baugeschichte keiner der Freiburger Pfarrkirchen kann isoliert für sich betrachtet werden. Zweifellos bleibt es auch dabei, dass der kulturelle Maßstab durch die Marienkirche, den späteren Dom, gesetzt worden ist, und damit der wettinische Stadtherr seine besondere Rolle dokumentiert hat. Aber er handelte hier nicht jenseits oder gar in Konfrontation zum Gemeinwesen, sondern in dessen Sinne. Inwieweit die anderen Pfarrkirchen, besonders St. Nikolai und St. Petri,

auf den Bau reagierten oder auch anderen Spuren folgten, ist von hohem Interesse für das Verständnis der Freiburger Stadtgeschichte (*Abb. 1*).³

So lässt sich der durch Ausgrabungen ermittelte erste Steinbau der Nikolaikirche, eine Saalkirche von 13,5 m Breite und einem nur 5,5 m langen Sanktuarium mit wohl plattem Ostschluss (*Abb. 2*), schwer in die Entwicklungsgeschichte der Stadtkirchen in Mitteldeutschland einordnen, zumal wir nichts Sicheres über ihren Westabschluss wissen. Merkwürdig ist insbesondere der querrrechteckige Chor mit dem geraden Schluss, denn die Stadtkirchen des 12. Jahrhunderts in Mitteldeutschland weisen normalerweise apsidiale Endigungen auf. So in Weißensee, Altenburg, Zwickau und Chemnitz.⁴ Meist besitzen sie auch einen Querwestturm. Er ist in der Freiburger Gegend auch bei romanischen Dorfkirchen mehrfach anzutreffen.⁵ Für die Nikolaikirche hätte es allerdings mehr Wahrscheinlichkeit, wenn über dem Sanktuarium ein „Chorturm“ geplant oder auch ausgeführt worden wäre, wofür die ungewöhnliche Breite der Fundamente sprechen könnte. Chortürme sind ein Kennzeichen der fränkisch-thüringischen Kirchbautradition, die sich in Obersachsen mit der „niedersächsischen“, für die der Querwestturm charakteristisch ist, mischt.⁶ Chortürme mit plattem Chorschluss

hat es in Obersachsen ebenfalls gegeben, so sehr wahrscheinlich in Wickershain, Ossa und Niedergräfenhain bei Geithain, Glasten und Collmen bei Grimma, Härtensdorf und Stangengrün bei Zwickau und Einsiedel und Hartmannsdorf bei Chemnitz.⁷ Zur genauen Bauzeit aller dieser Kirchen lässt sich allerdings nichts Sicheres sagen. Was die Freiburger Nikolaikirche anbetrifft, so ist die Aussage der Archäologen nicht unwichtig, dass eine Vorgängerkirche aus Holz aus der Zeit der bäuerlichen Besiedlung des Freiburger Raums zwischen 1156 und 1168 nicht ausgeschlos-

sen ist.⁸ Da die Dorfkirche von Christiansdorf, einer dörflichen Siedlung am Löbnitzbach, sehr wahrscheinlich die Donatskirche gewesen ist, scheidet die Nikolaikirche als solche aus. Auch die Vorstellung, die Freiburger Nikolaikirche sei eine Pfarrkirche einer Kaufmannschaft vor der Stadtwerdung,⁹ hat im Falle von Freiberg wohl keine Berechtigung, denn erst im Gefolge der Silberfunde in Christiansdorf im Jahre 1168 entstand die „Frankenstraße“. Gleichzeitig mit der „Sächsstadt“, der Siedlung der Bergleute auf dem rechten Hang des Tals des Löbnitzbaches, in

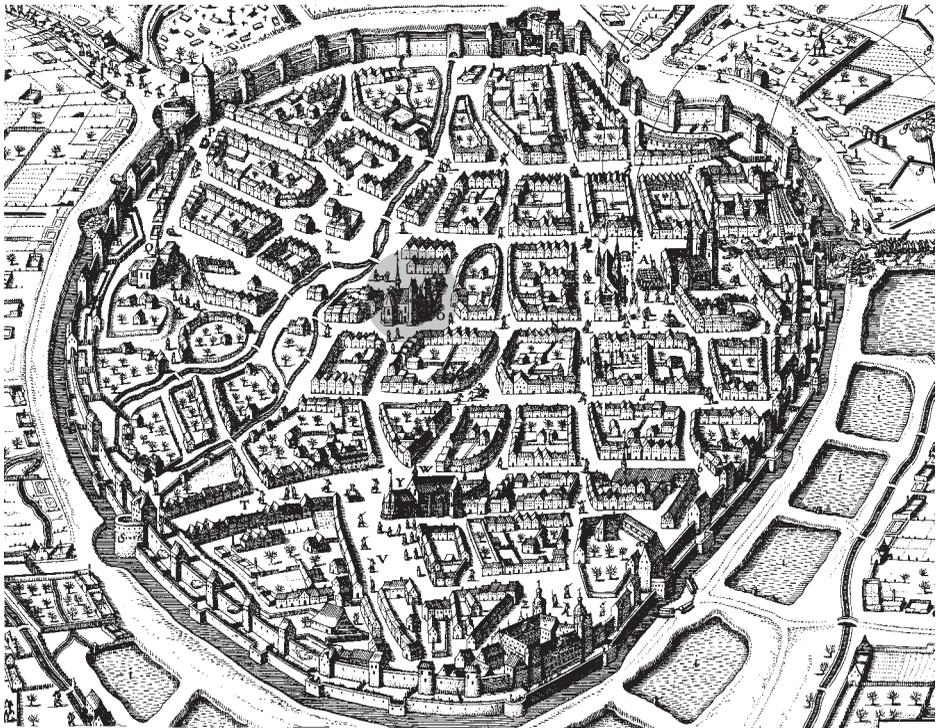


Abb. 1: Die Stadt Freyberg in Meissen Sampt der Belägerung Anno 1643. Ausschnitt aus einem Kupferstich von Matthäus Merian, grau markiert die Nikolaikirche

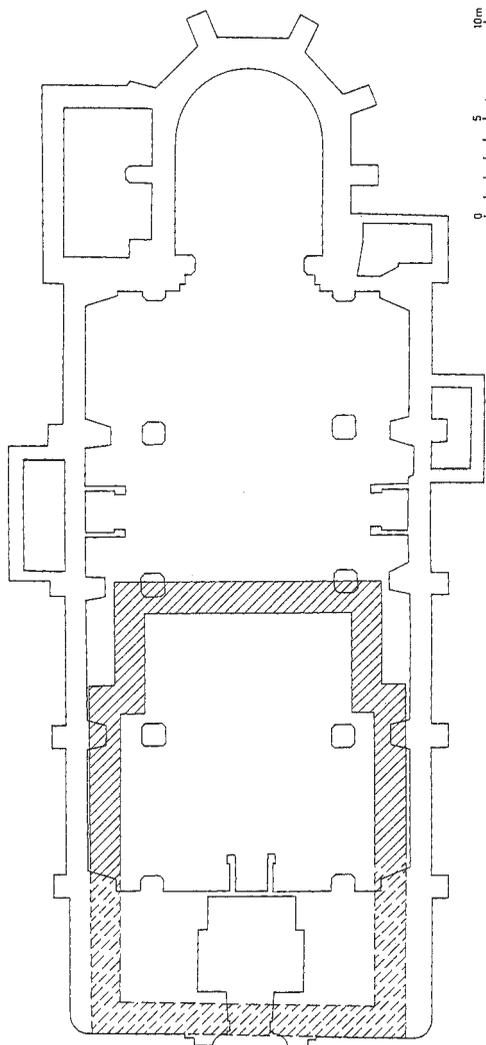


Abb. 2: Freiberg, Nikolaikirche, Grundriss der romanischen Saalkirche, M 1:400

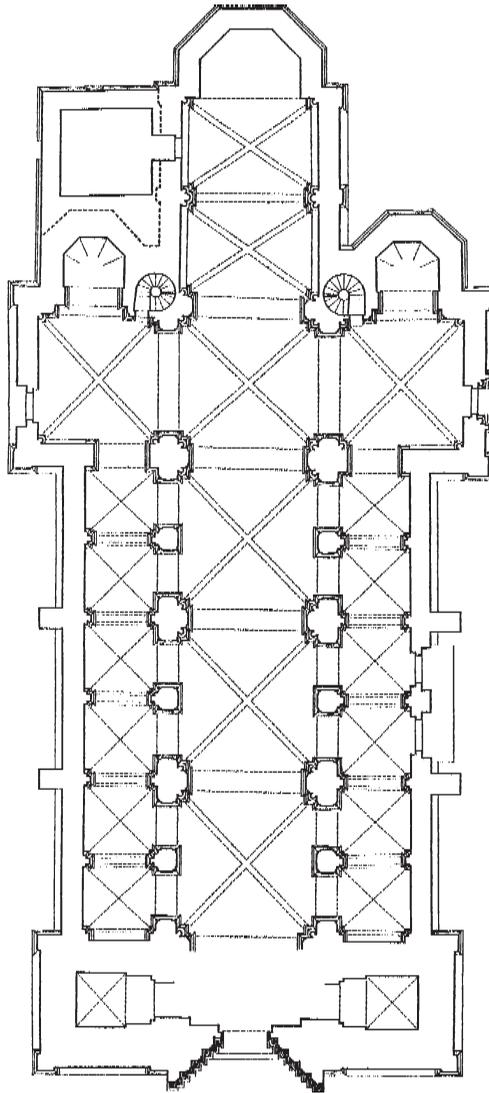


Abb. 3: Freiberg, Marienkirche, Grundriss der romanischen Basilika, M 1:400

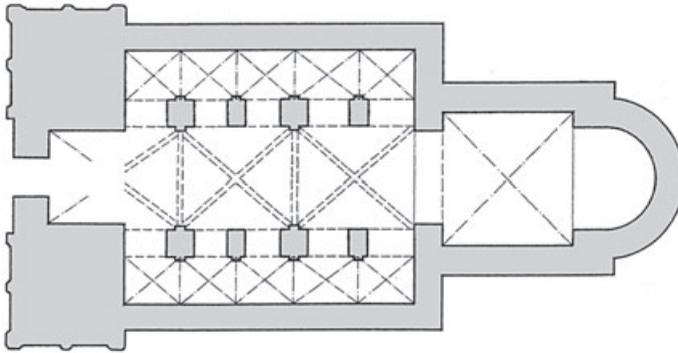


Abb. 4: Freiberg, Nikolaikirche, Grundriss der romanischen Kurzbasilika, M 1:400

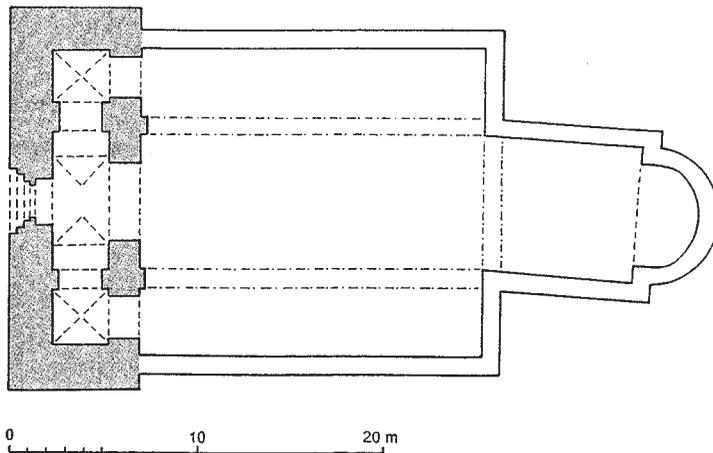


Abb. 5: Geithain, Nikolaikirche, Grundriss der Westturmanlage mit Rekonstruktion von Langhaus und Chor, M 1:400

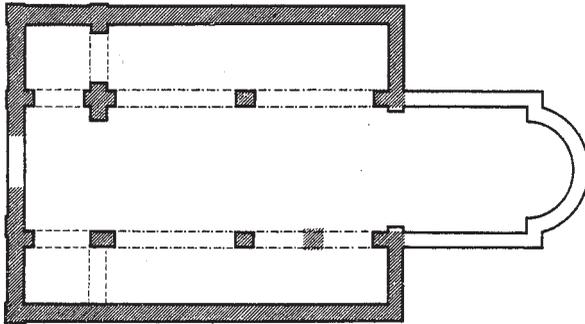


Abb. 6: Rötha, Georgenkirche, Grundriss der romanischen Kirche mit Rekonstruktion des Chores, M 1:400

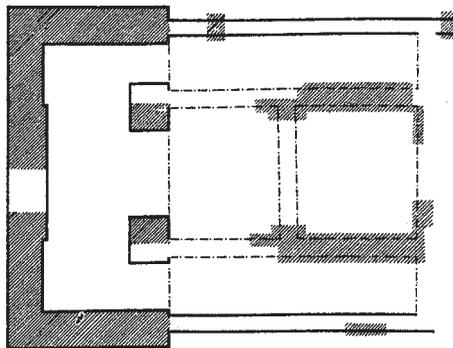


Abb. 7: Rochlitz, Kunigundenkirche, Grundriss der Westturmanlage mit Rekonstruktion des Langhauses nach den Grabungsergebnissen von 1936, M 1:400

den siebziger Jahren, entwickelte sich am Hang links des Bachs eine Kaufmann- und Handwerkersiedlung, bald darauf im Anschluss an die Burg im Burglehn die Marienkirche und – wie archäologische Funde nahe legen – noch im 12. Jahrhundert die Oberstadt mit ihrem regelmäßigen Straßenraster.¹⁰ Eingepasst in diese Entwicklung entstand die Nikolaikirche wie die Jakobikirche als Saalkirche, gewiss noch vor der Marienkirche. Diese war seit den achtziger Jahren als kreuzförmige, im Mittelschiff rippengewölbte Basilika mit zwei Westtürmen und zwei Osttürmen im Bau (*Abb. 3*). Sie wurde einem Anspruch gerecht, wie er für Städte am Oberrhein im 12. Jahrhundert üblich war. Dieser neue Maßstab war es auch, der die Bürgerschaft der Nikolaigemeinde um 1200 veranlasste, ihre kaum ein Vierteljahrhundert alte Saalkirche durch einen Neubau zu ersetzen. Wahrscheinlich ging man dabei so vor, dass zunächst ein leicht gestreckter Chor mit Apsis an die ältere Kirche angefügt wurde. Er konnte nach der Fertigstellung bereits als Gottesdienstraum benutzt werden. Nun erst wurde die ältere Saalkirche samt ihrem eingezogenen Chor zu einer dreischiffigen gewölbten Basilika mit einer Doppelturmfront umgewandelt (*Abb. 4*). Da man mit den Türmen offenbar nicht weiter in den Platzraum des Buttermarkts vorrücken konnte oder wollte, ergab sich ein relativ kurzes Langhaus. Dieses wollte man nach dem Vorbild der Marienkirche in so genannten „gebundenen Systemen“ wölben, das heißt, auf ein quadratisches, gewölbtes Mittelschiffjoch fallen zwei Seitenschiffjoche. Die gegebene Länge reichte aber nicht für drei Joche – wie sie in der Marienkirche verwirklicht waren – aus, son-

dern nur für zweieinhalb. Daraus wird ersichtlich, dass die Nikolaikirche als Gewölbekirche bereits auf baugeschichtliche Vorgegebenheiten reagierte, und nicht ohne weiteres – wie in der Romanik üblich – einem Typus folgen konnte. Nichtsdestoweniger lässt sich das Bausystem der zweiten Nikolaikirche einem in Mitteldeutschland bei Stadtkirchen nicht unbekanntem Schema zuordnen, dem Typus der querhauslosen Kurzbasilika mit Doppelturmfront. Er tritt bei Pfarrkirchen kleiner Städte im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts mehrfach auf, so in Geithain (*Abb. 5*), Rötha (*Abb. 6*) und Rochlitz (*Abb. 7*).¹¹ Im Falle der seit 1200 entstandenen Marienkirche in Torgau – einer größeren Stadt – war das Langhaus länger gestreckt und ähnelte eher der frühesten Thomaskirche in Leipzig, die im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts entstanden war.¹² Das „gebundene System“ zog einen Stützenwechsel zwischen stärkeren und schwächeren Pfeilern mit unterschiedlichen Vorlagen zur Aufnahme von Gurtbögen nach sich. Auch diese Eigenheiten lassen sich für die Nikolaikirche nachweisen, wenngleich sie weniger feingliedrig ausgeführt waren als in der Marienkirche. Wie in dieser war aber das Mittelschiff rippengewölbt, die Seitenschiffe besaßen Kreuzgratgewölbe. Die baugeschichtlichen Voraussetzungen für dieses System sind wohl in der Zisterzienserklosterkirche in Alzella zu suchen, die im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts errichtet worden war (*Abb. 8*).¹³

Was die Bauornamentik anlangt, die bei den Ausgrabungen und Bauuntersuchungen in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts geborgen werden konnte, so ist der Vergleich mit der Bauzier der Marienkirche besonders

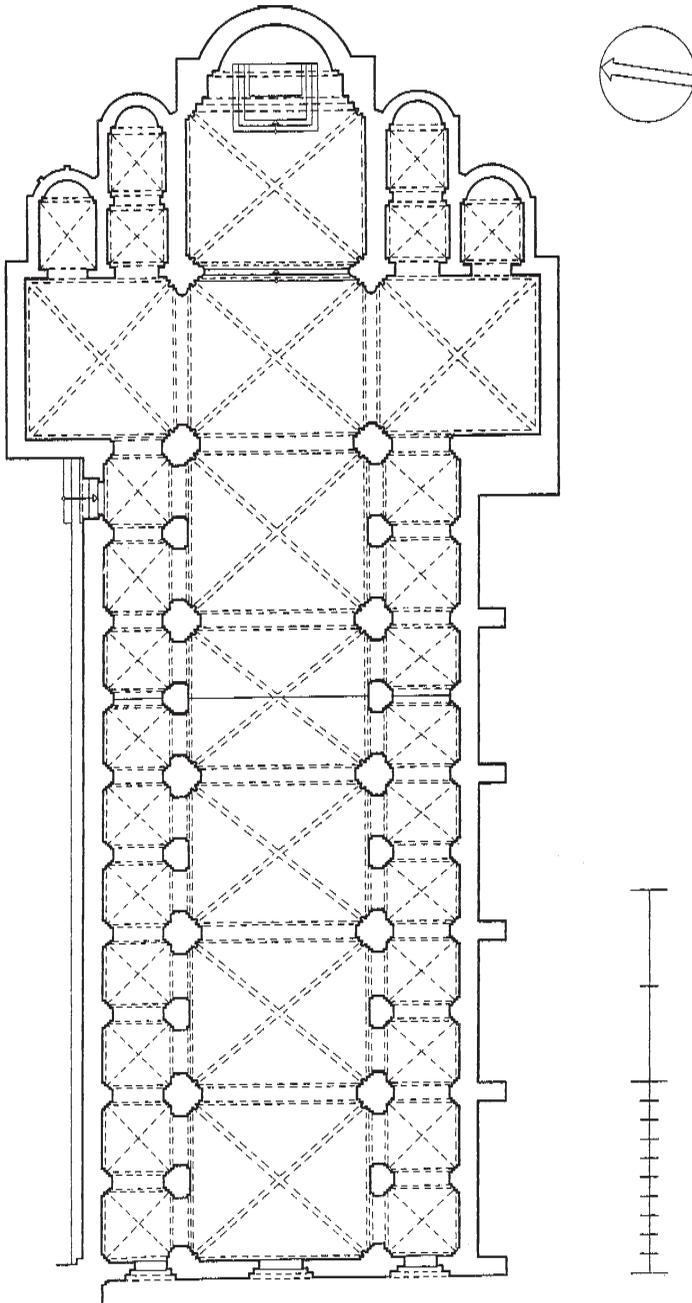


Abb. 8: Alzella, Zisterzienser-Klosterkirche, Grundrissrekonstruktion, M 1:400

aufschlussreich. Wie dort enden steigende Karniesprofile, die in der Nikolaikirche die Gurtvorlagen bekleidet haben, in Hornausläufen. Dieses oberrheinische Merkmal wurde in Obersachsen durch die Bauornamentik der Augustinerchorherren-Stiftskirche in Wechselburg eingeführt (Abb. 9).¹⁴ An den Kapitellen fällt auf, dass sie im Unterschied zur Marienkirche der Grundform des Kelchblocks angenähert sind, das heißt einen konkaven Anschwung aufweisen (Abb. 10, 11). Die Palmettenblätter sind nicht mehr nur kerbschnittartig eingetieft, sondern schwellen organisch an und sind am Stiel durch Ring-

bänder zusammengehalten. In der Diamantierung von Blattstängeln und in der Kelchblockform des Kapitells ist auf ähnliche Beispiele im mittleren Raumabschnitt der Krypta des Naumburger Doms (um 1170) und auf ein Kapitell der Klosterkirche von Altzella (letztes Viertel 12. Jahrhundert) als stilistische Parallelerscheinung zu verweisen, wobei allerdings im letzteren Beispiel die organische Kraft des Blattwerks deutlicher zum Ausdruck kommt.¹⁵ Interessant sind auch das Fragment eines Löwenkopfes in Freiberg sowie der Rest eines romanischen Radfensters.

Am deutlichsten ablesbar ist die Stilhaltung



Abb. 9: Wechselburg, Augustinerchorherren-Stiftskirche, Innenansicht, vorn rechts Pfeiler mit Hornauslauf, Aufnahme 1965



Abb. 10: Freiberg, Nikolaikirche, Sandsteinkapitell aus dem spätgotischen Fundament der Nordmauer



Abb. 11: Freiberg, Nikolaikirche, Sandsteinkapitell aus dem Bereich des spätgotischen Fundamentes

der Nikolaikirche an ihrer westlichen Doppelturmfront (Abb. 12, 13). Hier konnten die Formen des Untergeschosses wieder herausgeschält werden. Durch das Dendrodatum eines im dritten Obergeschoss des Südturms eingebauten Holzes auf das Jahr 1225 (Fällzeitpunkt Winter 1224/25) lässt sich die stilgeschichtliche Beobachtung am Bau selbst erhärten. Die Bauzeit der Westtürme umfasst das erste Drittel des 13. Jahrhunderts. Das Erdgeschoss weist eine dem Gneisbruchsteinkern der Türme aufgelegte Sandsteingliederung auf. Über einem kräftigen Sockel sind die Seiten der Türme in je zwei

Felder geteilt. Die Lisenen besitzen kräftige Profile, die am Südturm in einen Rundbogenfries übergehen (Abb. 14, 15), am Nordturm in je zwei Spitzbögen (Abb. 16, 17). Die Ecken sind durch je zwei Viertelrundstäbe betont. Auf das gedrungene Erdgeschoss, das durch ein horizontales Gesims abgeschlossen ist, folgt ein vertikal gestrecktes Geschoss, am Nordturm zusätzlich durch eine vertikale Mittelvorlage mit eingefügtem Rundfenster bereichert, während am Südturm hier kleine Öffnungen den Lauf der Mauertreppe anzeigen. Die Ecken werden hier durch einen kräftigen Rundstab betont. Im zweiten wie auch dritten Geschoss der Türme schließen Rundbogenfriese die geputzten Bruchsteinfelder ab. Diese Lisenengliederung an den Türmen lässt sich von Wechselburg ableiten, wiewohl die derbe Durchbildung der Details von der disziplinierten Eleganz dieses Baues weit entfernt ist und sich mit dem Untergeschoss des Westturms der Stadtkirche in Dippoldiswalde vergleichen lässt, einem Bau, der von der Freiburger Nikolai-Bauhütte errichtet worden sein könnte (Abb. 18).¹⁶ Leider wissen wir nichts über die Gestaltung des Freiburger Westportals, das in Dippoldiswalde nicht vor 1220 entstanden sein kann. Dort geht man schon im zweiten Geschoss zu den profilierten Eckausbildungen über, die in Freiberg mit dem vierten Geschoss um 1225/30 einsetzen (Abb. 19). Im fünften der beiden Freiburger Turmgeschosse sitzen auf jeder Seite zwei Biforien mit je einer grazilen Mittelsäule mit steilem Kelchkapitell und einer abstrahierenden Andeutung von Blattwerk (Abb. 20, 21). Das sind Tendenzen der frühgotischen Vereinfachung der Formensprache, wie sie besonders von den Zisterziensern – man vergleiche die außeror-

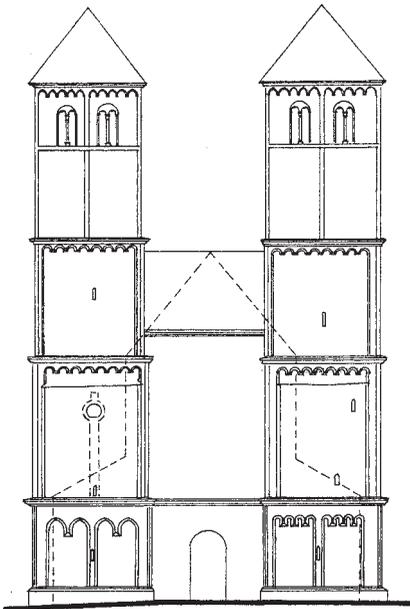


Abb. 12: Freiberg, Nikolaikirche, Rekonstruktion der Westturmfront der Kurzbasilika, M 1:400



Abb. 13: Freiberg, Nikolaikirche, Westansicht der wiederhergestellten Turmfront, Aufnahme 1994



Abb. 14: Freiberg, Nikolaikirche, Sockelgeschoss des Südturmes während der Sanierungsarbeiten, Aufnahme 1993



Abb. 15: Freiberg, Nikolaikirche, Sockelgeschoss des Südturmes nach der Restaurierung, Aufnahme 1994

dentlich ähnlichen Kapitelle im Kreuzgang des Klosters Fontenay – gepflegt worden ist. Ein schönes Gegenbeispiel für diese Stiltendenz in Sachsen ist mit der Nikolaikirche in Dippoldiswalde (*Abb. 22*) oder im Nonnenkloster Zum Heiligen Kreuz bei Meißen gegeben.¹⁷ In dieselbe Zeit – kaum vor 1220 – ist der erste Steinbau der Petrikerche in Freiberg zu datieren (*Abb. 23*). Charakteristisch für diese Stilphase sind die als Fünfzehntelschlüsse ausgebildeten Apsiden, die – wie im Falle der Freiburger Petrikerche – manchmal noch zusätzlich kurze geradläufige Ansätze aufweisen.¹⁸ Zu dieser Gruppe von Kirchenbauten aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts gehören die Klosterkirche Heilig Kreuz, die Nikolaikirche in Dippoldiswalde, die Zisterzienserinnenkirche Guldernstern in Mühlberg und die Seitenapsiden der Frauenkirche in Grimma.¹⁹ Bei der Ausbreitung dieses Typus von Ostschlüssen in Mitteldeutschland wird das Chorhaupt des Magdeburger Domes eine entscheidende Rolle gespielt haben.²⁰ Was die Ausprägung im Falle der Freiburger Petrikerche anlangt, so darf andererseits nicht verges-



Abb. 16: Freiberg, Nikolaikirche, Sockelgeschoss des Nordturmes während der Sanierungsarbeiten, Aufnahme 1993



Abb. 17: Freiberg, Nikolaikirche, Sockelgeschoss des Nordturmes nach der Restaurierung, Aufnahme 1994

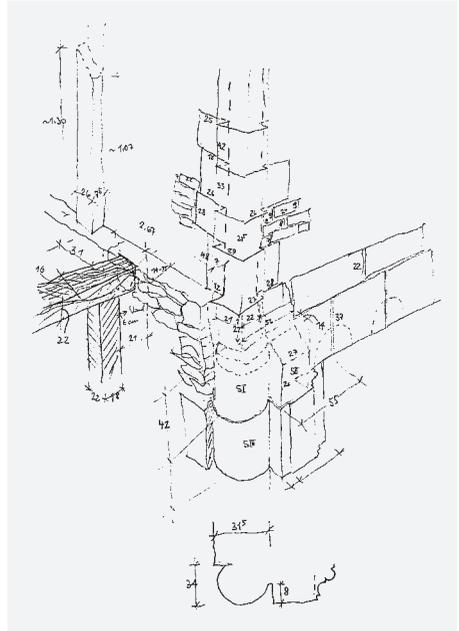


Abb. 19: Freiberg, Nikolaikirche, Aufmassskizze der Nordwestecke des Südturmes im Bereich des Überganges vom 3. zum 4. Turmgeschoss

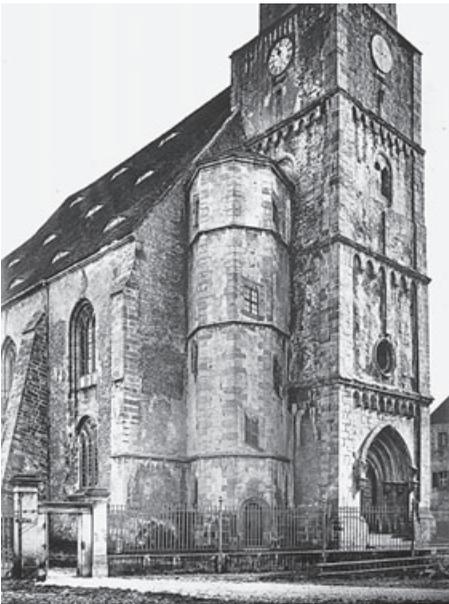


Abb. 18: Dippoldiswalde, Stadtkirche, historische Aufnahme



Abb. 20: Freiberg, Nikolaikirche, Südurm, Biforien an der Nordseite nach der Wiederherstellung, Aufnahme 1994



Abb. 21: Freiberg, Nikolaikirche, Südturm, Biforie an der Nordseite des Turmes während der Freilegung, Aufnahme 1992

sen werden, dass es polygonale Ostschlüsse in Anlehnung an lothringische und oberrheinische Beispiele schon im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts gegeben hat, wofür die Freiburger Marienkirche steht.²¹ Für die Westturmfront der Nikolaikirche in Freiberg gilt festzuhalten, dass der Stilwandel von der Spätromanik zur Frühgotik sich vom vierten Obergeschoss an deutlich ablesen lässt. Er dürfte sich in die Zeit um 1225/30 datieren lassen.

Nicht exakt fassbar war von den Ausgräbern eine Chorverlängerung, die wohl in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts oder im Verlauf des früheren 14. Jahrhunderts stattgefunden hat. Als ähnliche Beispiele seien die

Marienkirche in Zwickau, die Jakobikirche in Chemnitz und die Petrikerche in Freiberg genannt.²² In diesen Fällen ist der platte Ostschluss nach zisterziensisch-franziskanischem Typus nachgewiesen.²³ Als Stadtkirchen weisen die Frauen- und Nikolaikirche in Grimma schon im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts diesen Chorschluss auf.²⁴ Als weitere nicht genau datierbare Beispiele seien die Laurentiuskirche in Crimmitschau, die Nikolaikirche in Löbau und die Kirche Mariae Himmelfahrt in Ostritz genannt.²⁵ In Meißen folgt auf die Allerheiligenkapelle von 1296 am Kreuzgang des Doms die Chorverlängerung der Stiftskirche der Augustinerchorherren St. Afra um 1300.²⁶ In Freiberg könnte die ins Jahr 1288 zu datierende Marienkapelle an der Marienkirche und in der Nähe von Freiberg die Wallfahrtskapelle St. Wendelin am Chor der Kirche zu Langenhennersdorf – beide mit meißnischen Stilformen – eine Rolle bei der Bevorzugung eines platten Ostschlusses gespielt haben.²⁷ Aber im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts kommen auch wieder Chorverlängerungen mit polygonalen Ostschlüssen vor, so im Falle der Benediktinerklosterkirche in Chemnitz. Aus der Zeit um 1350 stammt der verlängerte Chor der Stiftskirche der Augustinerchorherren St. Thomas in Leipzig.²⁸ Mit typologischen Argumenten lässt sich also für die Ausbildung der Chorverlängerung der Nikolaikirche in Freiberg nichts Sicheres ausmachen. Auch die Lage einer 1358 genannten Elisabethkapelle an St. Nikolai ist nicht eindeutig zu bestimmen. Entweder war sie südlich an die Chorverlängerung angebaut oder nördlich, wo ein Grab in Steinsetzung mit Kopfnische angeblich aus der Zeit „vor 1300“ gefunden wurde. Es kann wohl nicht

außerhalb des Kirchenbaus gelegen haben, sondern innerhalb einer Kapelle oder Sakristei.

Eine zweite Chorverlängerung mit 5/8-Schluss und einem queroblongen Chorjoch ist noch heute erhalten (Abb. 25). Nicht eindeutig geklärt werden konnte die Frage, ob der Triumphbogen an der Stelle des Abschlusses der ersten Chorverlängerung liegt. Diese zweite Chorverlängerung ist in die Zeit nach den Stadtbränden von 1375 und 1386 zu datieren und ähnelt der Chorverlängerung der Freiburger Marienkirche (Abb. 26) auffällig.²⁹ Näheren Aufschluss geben die Stilformen. Charakteristisch sind die tiefen Kehlungen an

den Fenstergewänden, die nach außen in Birnstäbe übergehen (Abb. 25), weiterhin die Kehlungen an den oberen Partien der Strebepfeiler. Unter dem Dach der nördlich angefügten spätgotischen Sakristei sind zudem einige Zierformen der Strebepfeilerbekrönungen – mit Krabben besetzte Wimperge – erhalten. Im Unterschied zu mehreren anderen „mitteldeutschen Chorfassaden“ aus der Zeit um und nach 1400 (Abb. 27) sind die rechteckigen Strebepfeiler im unteren Bereich an der Nikolaikirche nicht dekoriert, darin am ehesten vergleichbar mit dem 1411 datierten Chor der Bornaer Marienkirche (Abb. 28).³⁰ Obwohl die Formen des „Weichen Stils“ in Ober-



Abb. 22: Dippoldiswalde, Nikolaikirche, Aufnahme 1962

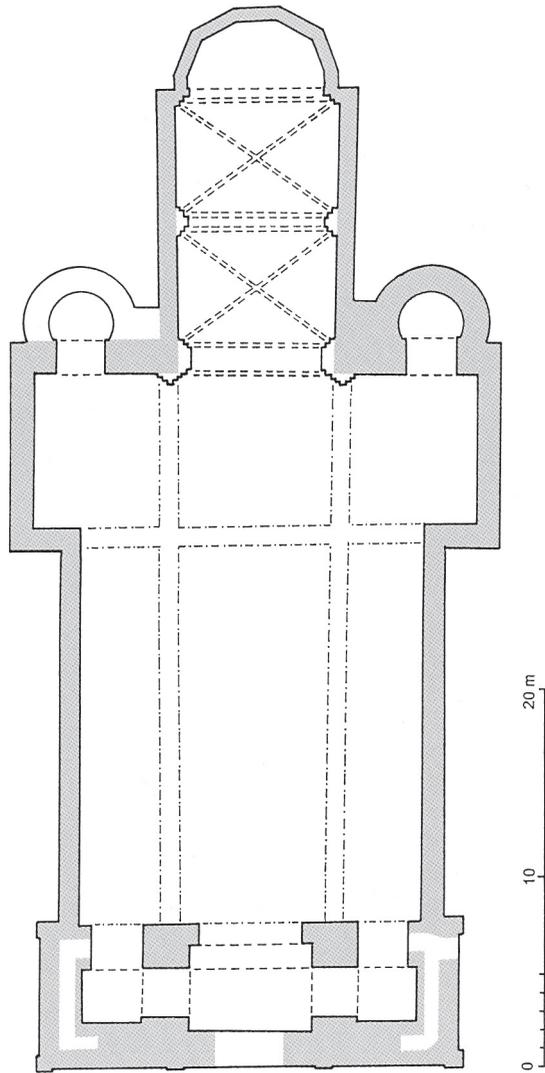


Abb. 23: Freiberg, Petrikirche, Grundrissrekonstruktion des spätromanischen Zustandes, M 1:400

sachsen bis ins dritte Viertel des 15. Jahrhunderts nachwirken,³¹ ist ihre Anwendung an der Freiburger Nikolaikirche doch wohl eher ins erste Viertel zu datieren. Dafür spricht auch eine am Bau erhaltene Kopfkonsolle, die vom Gewölbe des Chors stammen könnte. Die Ablassbriefe für Wiederherstellungsarbeiten aus den Jahren 1440, 1455 und 1460 beziehen sich wohl eher auf Änderungen am Langhaus.

Ein weiterer Stadtbrand von 1471 und vor allem der von 1484 beschädigten auch die Nikolaikirche. Ein Ablassbrief vom 2. Juli 1484 fordert zu ihrem Wiederaufbau auf. Wahrscheinlich hat man zunächst aber nur den

Chor wieder nutzbar gemacht. Die Voraussetzung für die Aufhängung von Glocken 1487 und 1498 war gewiss die Instandsetzung der Türme. Dabei entstand wohl – wie die Darstellung von Georg Braun und Franz Hogenberg von 1575 zeigt – bereits das sechste Geschoss der beiden Türme als Glockengeschoss mit abschließenden Walmdächern.³² Ansonsten ließ aber der als dreischiffige Hallenkirche konzipierte Neubau auf seine Ausführung noch längere Zeit auf sich warten. Wenn 1512 eine Kollekte zum Wiederaufbau der Kirche, die „*sehr ungestalt und vom Feuer verderbt ist*“, ausgeschrieben wird und an der Südseite der Kirche eine Jahreszahl 1518 an-



Abb. 24: Freiberg, Nikolaikirche, Choransicht von Südosten vor Beginn der Rekonstruktionsarbeiten, Aufnahme 1993



Abb. 25: Freiberg, Nikolaikirche, nördliches Chorfenster, Aufnahme 2002

gebracht war, so spricht das für die Errichtung eines neuen Hallenlanghauses erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Für die Errichtung des Dachwerkes gibt es mehrere Dendrodaten, die dessen Aufrichtung im Jahr 1517 nahe legen. Das Vorbild war wieder die Freiburger Marienkirche, der nunmehrige „Dom“ (Abb. 29).³³ Allerdings war die Nikolaikirche von vornherein bescheidener

dimensioniert. Während für die Marienkirche die Breite der romanischen Querhausarme für die Breite des spätgotischen Langhauses maßgebend wurde, schob man bei St. Nikolai die spätgotischen Außenfundamente dicht an die romanischen heran und setzte die eingezogenen Strebepfeiler teilweise auf das romanische Fundamentmauerwerk auf, was den vollständigen Abbruch des Vorgängerbaus zur Vor-



Abb. 26: Freiburg, Marienkirche, Nordansicht, Rekonstruktion des gotischen Chores nach 1386

aussetzung hatte. Die Formen der Strebpfeiler im Äußeren wie im Inneren ähneln denen des Doms. Während sie im Äußeren mehr abgetrepten Vorlagen ähneln, sind sie im Inneren kräftiger ausgebildet und besitzen einen halbrunden Sockel (Abb. 30). Die „zweigeschossige“ Fensterausbildung zeigt, dass

man wie am Dom steinerne Emporen zwischen die nach innen gezogenen Pfeiler einspannen wollte oder auch in diesem Sinne ausgeführt hat. Sie können nicht tief gewesen sein. Um die nach innen gezogenen Pfeiler führten in Emporenhöhe wohl erkerartige Vorsprünge. Wie weit das Architektursystem



Abb. 27: Meißen, Dom, Fürstencapelle, Messbild 1898

des Doms an St. Nikolai wirklich gediehen war, lässt sich allerdings nicht mehr ermitteln. Jedenfalls wurden weder die Innenraumpfeiler noch eine Wölbung ausgeführt. Lediglich die Sakristei nördlich des Chors erhielt ein Netzgewölbe. Geplant war wohl, die Pfeiler in etwa in die Achse der Außenwände des Chors zu stellen, was eine lichte Weite des Mittelschiffs von mindestens sieben Metern zur Folge gehabt hätte. Das Mittelschiff wäre schmaler als das barocke (fast 9 Meter) geworden, die Seitenschiffe breiter (4 Meter statt der barocken 2,70 Meter). Die Breite des Mittelschiffs wäre der des Doms ähnlich geworden, die Pfeilerabstände hätten mit 7 Meter die im Dom sogar übertroffen. Dennoch wäre der nur vierjochige Raum weniger weiträumig erschienen, weil es ihm an Breiten- und Längenerstreckung fehlte. (Gesamtbreite 16 m, Dom 22,50 m). Im Aufriss der Außenwände gehört die Nikolaikirche in Freiberg wie die Laurentiuskirche in Dippoldiswalde von 1506, die Stadtkirche in Oederan vom Ende des 15. Jahrhunderts sowie die Stadtkirche in Sayda, nach dem Brand von 1502 errichtet, zu den Nachfolgebauten des 1499 vollendeten Freiburger Doms.³⁴ Ihre Nichtvollendung als Hallenkirche steht wohl auch mit der Einführung der Reformation in Freiberg 1537 in Zusammenhang, denn nun konnte der Raum seine Aufgabe als flachgedeckter Predigtsaal bestens erfüllen. Wenn der Kirchenraum erst 1578 eine verkleidete und bemalte Decke erhielt, die 21 Emporenfelder durch Hans Richter bemalt wurden und „gegen Morgen“ über dem Singechor eine Orgel von Hermann Raphael Rodenstein gebaut wurde, heißt das nicht, dass der Kirchenraum vorher nicht nutzbar war, hatte er doch schon



Abb. 28: Borna, Marienkirche, gotischer Chor von Südosten, Aufnahme 1972

um 1490 einen großen Flügelaltar erhalten. Bei der Ausgestaltung der Nikolaikirche als lutherische Predigtkirche brachte man unter der Flachdecke ein Schriftband an.³⁵ Gegenüber der weißgekalkten Wand ist es durch ein großes Band abgegrenzt. In Lettern der römischen Kapitalis ist schwarz auf weiß ein Teil des 84. Psalms, in dem es um die Liebe zu Gottes Haus geht, wiedergegeben. Gewiss war die Innenausstattung der Nikolaikirche aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ebenso reich wie die der anderen Freiburger Kirchen. Sie ist aber gänzlich verloren gegangen. Nur durch chronikalische Überlieferungen erfahren wir, dass die Orgel 1630/31 von Salomon Schmidt „gegen Abend“ umgesetzt

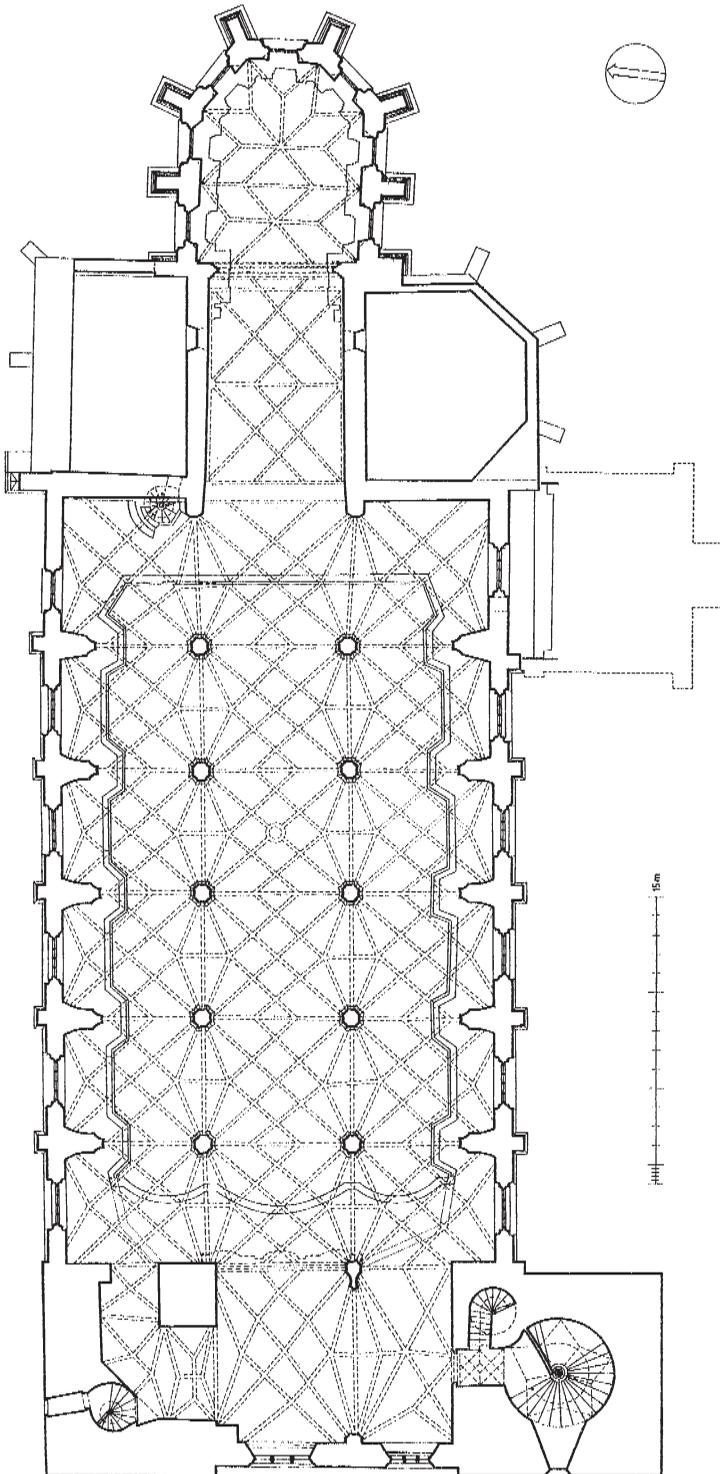


Abb. 29: Freiberg, Dom, Grundriss der spätgotischen Kirche, M 1:400



Abb. 30: Freiberg, Nikolaikirche, halbrunde Vorlage eines spätgotischen Innenpfeilers, die im Barock abgearbeitet wurde, Aufnahme 1994

und gleichzeitig Reparaturen an den Türmen ausgeführt wurden. Weitere Orgelreparaturen sind für 1653/55 durch Carol Müller und für 1692 durch Hoforgelbauer Tamitius überliefert.

Betrachtet man den Bau der Nikolaikirche unter dem Aspekt seines kulturellen Anspruchs, so steht der Bau des 12. Jahrhunderts weit hinter dem der Marienkirche zurück, um mit der Doppelturmfront des 13. Jahrhunderts dann doch mit dieser zu wetteifern. Die im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts errichtete Petrikerche als bürgerliche Pfarrkirche der Oberstadt nimmt als kreuzförmige Basilika mit vier Türmen die Kon-

kurrenz mit der Marienkirche auf und stellt St. Nikolai in den Schatten. Die erste Chorverlängerung der Nikolaikirche könnte ähnlich ausgesehen haben wie die der Petrikerche. Mit der zweiten Chorverlängerung übertrumpft St. Nikolai die Petrikerche, indem sie sich dem neuen Chor von St. Marien anschließt. In der Zeit der Spätgotik ist für St. Nikolai wiederum der Dom das allerdings nicht erreichte Vorbild, während die Petrikerche dem Stilwandel nicht gefolgt ist. Noch im 18. Jahrhundert stehen die Petri- und Nikolaikirche in einem architektonischen Konkurrenzverhältnis. Welchem der beiden Kirchenräume nun der Preis gebührt, ist allerdings nicht so leicht zu entscheiden.

Anmerkungen

- ¹ Gänzlich unbekannt ist das Aussehen der Pfarrkirche St. Donatus. Von St. Jakobi existiert zwar ein Grundrissaufmaß. Zeichnungen und Photographien vermitteln einen Eindruck von dem Bau und Raum. Auch wurden Baudetails beim Abbruch der Kirche am Ende des 19. Jahrhunderts geborgen. Nimmt man alle Überlieferungen zusammen, ließe sich möglicherweise die bisher noch sehr unklare Baugeschichte präzisieren. Vgl. Magirius, Heinrich: Sakralbauten in Freiberg. In: Hoffmann, Yves und Uwe Richter (Hrsg.): Denkmale in Sachsen. Stadt Freiberg, Beiträge, Bd.1. –Freiberg 2002, S. 209–241. Zur Baugeschichte von St. Marien, dem späteren Dom vgl. Magirius, Heinrich: Der Freiburger Dom. Forschungen und Denkmalpflege. –Weimar 1972; ders.: Der Dom zu Freiberg. –Berlin 1977. Zur Baugeschichte der Petrikerche vgl.: Seffner, Monika: Freiberg, Petrikerche. –Passau 1993. = Peda-Kunstführer Nr. 83; Richter, Uwe: Freiburger Bauchronik. Zur Baugeschichte der Petrikerche in Freiberg. In: Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins 93 (2003), S. 185–212. Grundlage der vorliegenden Überlegungen zur baugeschichtlichen Einordnung der Nikolaikirche sind die Forschungen von

- Günter Kavacs und Uwe Richter, veröffentlicht in ihrem Beitrag: Die Freiburger Nikolaikirche. Ein Vorbericht zur Bauforschung und Denkmalpflege. In: Denkmalpflege in Sachsen 1894–1994. 2. Teil. –Halle/Saale 1998, S. 147–188. Wenn nicht anders vermerkt, beziehen wir uns im vorliegenden Beitrag auf die dort zusammengestellten Literatur- und Quellenüberlieferungen zur Baugeschichte und auf die Darstellung der Befunde der in den neunziger Jahren vorgenommenen bauarchäologischen Untersuchungen. Dazu vgl. auch Richter, Uwe: Archäologische Untersuchungen in der Nikolaikirche in Freiberg. In: Frühe Kirchen in Sachsen. –Stuttgart 1994, S. 167–171.
- ² Richter, Uwe: Freiberg im Mittelalter. In: Hoffmann, Yves und Uwe Richter (Hrsg.): Denkmale in Sachsen. Stadt Freiberg, Beiträge, Bd.1. –Freiberg 2002, S. 5–45. Richter setzt sich hier ausführlich mit der Literatur zur Stadtgeschichte auseinander, auf die in unserem Zusammenhang nicht eingegangen werden muss.
- ³ Dazu vgl. ansatzweise Magirius 2002 (wie Anm. 1).
- ⁴ Magirius, Heinrich: Kathedrale, Stiftskirche, Klosterkirche, Burgkapelle, Stadtkirche und Dorfkirche. Zu Typologie und Stil der romanischen Steinkirchen in Sachsen. In: Frühe Kirchen in Sachsen. Ergebnisse archäologischer und baugeschichtlicher Untersuchungen. Veröffentlichungen des Landesamtes für Archäologie mit Landesmuseum für Vorgeschichte 23. –Stuttgart 1994, S. 65–91.
- ⁵ So – vielleicht von Mochau ausgehend – in Marbach, Pappendorf, Großschirma, Langhennersdorf und St. Michaelis.
- ⁶ Mertens, Klaus: Romanische Saalkirchen innerhalb der mittelalterlichen Grenzen des Bistums Meißen. –Leipzig 1973; Magirius, Heinrich und Hartmut Mai: Dorfkirchen in Sachsen. –Berlin 1985 (dort auch weiterführende Literatur zu dem Thema).
- ⁷ Vgl. die Karte bei Magirius 1994 (wie Anm. 4), S. 88–89. In jedem Falle wären aber – wo überhaupt noch möglich – bauarchäologische Untersuchungen erforderlich um zu klären, ob die Chortürme zum Originalbestand gehören und ob ehemals nicht doch Apsiden vorhanden waren.
- ⁸ Zur Frage des Zeitpunkts der bäuerlichen Besiedlung des Altzeller Klostergebiets vgl. Thieme, André: Kloster Altzelle und die Besiedlung im mittleren Erzgebirgsvorland. In: Schattkowsky, Martina und André Thieme (Hrsg.): Altzelle. Hauskloster der Wettiner und Zisterzienserabtei in Mitteldeutschland. –Leipzig 2002, S. 101–140 und Richter 2002 (wie Anm. 2), S. 45. Die Argumente Richters für die Ansätze einer städtischen Entwicklung Freibergs kurz nach 1168 halte ich für überzeugend.
- ⁹ Blaschke, Karlheinz: Nikolaipatrozinium und städtische Frühgeschichte. In: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, kanonistische Abteilung LIII, 84. Band. –Weimar 1967, S. 273–338, hier S. 286.
- ¹⁰ Richter 2002 (wie Anm. 2), S. 14–45; Richter 2003 (wie Anm. 1), S. 211 f.
- ¹¹ Magirius 1994 (wie Anm. 4), S. 77.
- ¹² Magirius, 1994 (wie Anm. 4), S. 77 f.
- ¹³ Magirius, Heinrich: Die Baugeschichte des Klosters Altzella. –Berlin 1962.
- ¹⁴ Krause, Hans-Joachim: Die Stiftskirche zu Wechselburg. –Berlin 1972, S. 104–107. = Corpus der Romanischen Kunst im Sächsisch-Thüringischen Gebiet Reihe A, Bd. II, 2.
- ¹⁵ Zu Naumburg vgl. Schubert, Ernst: Dies diem docet. Ausgewählte Aufsätze zur mittelalterlichen Kunst und Geschichte in Mitteldeutschland. Festgabe zum 75. Geburtstag. –Köln/Weimar/Wien 2003, Abb. 24. Zu Altzella vgl. Magirius 1962 (wie Anm. 13), Abb. 27, 28.
- ¹⁶ Michael, Max: Die Kirchen zu Dippoldiswalde. –Berlin 1939. = Deutsche evangelische Kirchen A 5/6.
- ¹⁷ Zu Fontenay vgl. Kinder, Terry N.: Die Welt der Zisterzienser. –Würzburg 1997, Abb. XII–XV. Zu Dippoldiswalde vgl. Altendorff, Hugo: Die St. Nikolaikirche zu Dippoldiswalde in Sachsen. In: Christliches Kunstblatt 1877, S. 104–106 und 121–122. Zum Kloster Heilig Kreuz vgl. Rauda, Fritz: Die Baukunst der Benediktiner und Zisterzienser im Königreich Sachsen und das Nonnenkloster zum Heiligen Kreuz bei Meißen. –Meißen 1917.
- ¹⁸ Vgl. Magirius 1994 (wie Anm. 4), S. 80 Abb. 46. Richter 2003 (wie Anm. 1), S. 186 datiert den Steinbau der Petrikirche mit 2010/20 doch wohl zu früh.
- ¹⁹ Vgl. dazu Magirius, Heinrich: Beobachtungen zur Architektur der Zisterzienserinnenklöster in den Bistümern Merseburg, Naumburg und Meißen im 13. Jahrhundert. In: 750 Jahre Kloster St. Marienstern. Festschrift. –Halle/Saale 1998, S. 157–185. Der archaisierende Bau der Zisterzienserklösterkirche in Zinna, der angeblich 1226 geweiht worden ist, gehört ebenfalls in diese Gruppe, desgleichen die nach 1242 errichtete polygonale Apside der Benediktinerklösterkirche zu Nienburg. Vgl. Dietrich, Verena: Kloster Zinna. –Potsdam 1994. = Peda Kunstführer Nr. 132/1994. Zu Nienburg vgl. Lorenz, Udo: Die Klosterkirche St. Maria und St. Cyprian in Nienburg an der Saale. –München/Berlin 1993. = Große Baudenkmäler H. 479.
- ²⁰ Schubert, Ernst: Der Magdeburger Dom. Ottonische Gründung und staufischer Neubau. In: Dies diem docet. Festgabe zum 75. Geburtstag. –Köln/Weimar/Wien 2003, S. 311–356.
- ²¹ Vgl. Magirius 1972 (wie Anm. 1), S. 138–144.
- ²² Zu Zwickau vgl. Oelsner, Norbert, Wilfried Stoye und Thomas Walther: Marienkirche und Nikolaikirche in Zwickau. In: Frühe Kirchen in Sachsen. –Stuttgart

- 1994, S. 150–165. Die Ergebnisse der Grabung, die Horst Richter um 1955 in St. Jakobi in Chemnitz vorgenommen hat, sind noch immer nicht hinreichend publiziert. Der im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts erweiterte Chor umfasste vier queroblonge Joche. Vgl. Richter, Tilo: Die Stadtkirche St. Jakobi in Chemnitz. –Chemnitz 2000, S. 20 f.
- ²³ Zu den frühen Franziskanerkirchen vgl. Magirius 1998 (wie Anm. 19), S. 177–178.
- ²⁴ Magirius 1998 (wie Anm. 19), S. 183.
- ²⁵ Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Sachsen II. München, Berlin 1998, S. 162–164; Sachsen I. –München/Berlin 1996, S. 537 f. und S. 667.
- ²⁶ Findeisen, Peter: Zur Baugeschichte der St. Afrakirche in Meißen. In: Das Hochstift Meißen. Herbergen der Christenheit, Sonderband. –Berlin 1973, S. 347–358.
- ²⁷ Magirius 1972 (wie Anm. 1), S. 101–103.
- ²⁸ Zu Chemnitz vgl. Magirius, Heinrich: Schlosskirche Chemnitz. –München–Berlin 1997. = Große Baudenkmäler H. 509, S. 5; zu Leipzig vgl. Die Bau- und Kunstdenkmäler von Sachsen. Stadt Leipzig, Die Sakralbauten, Bd. 1. –München/Berlin 1995, S. 176–180.
- ²⁹ Magirius 1972 (wie Anm. 1), S. 104–108.
- ³⁰ Magirius, Heinrich: Zur kultur- und kunstgeschichtlichen Bedeutung der Fürstenkapelle. In: Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meissner Domes. Bd. 1. –Halle/Saale 1999, S. 227–250, Abb. 319. Zum Thema der „mittelalterlichen Chorfassaden“ vgl. Groß, Werner: Mittelalterliche Chorfassaden um 1400. In: Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert. –Weimar 1967, S. 117–141.
- ³¹ So am Langhaus der Kunigundenkirche in Rochlitz um 1455/60 und an der Aegidienkirche in Oschatz, Bauinschrift am Chor 1464.
- ³² Kavacs/Richter 1998 (wie Anm. 1), Abb. 32.
- ³³ Magirius 1972, S. 114–116; ders.: Der Dom zu Freiberg. –Berlin 1977, S. 25–36.
- ³⁴ Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Sachsen I. München, Berlin 1996, S. 93 f.; Sachsen II. –München/Berlin 1998, S. 761 und 877–878.
- ³⁵ Kavacs/Richter 1998 (wie Anm. 1), S. 176, Anm. 41.

Abbildungsnachweis

1 nach Matthäus Merian: Topographia Superioris Saxoniae Thuringiae / Misiniae Lusatiae etc. Das ist Beschreibung ..., Franckfurt 1650 (Reprint 1964); **2** Bernd Standke; **3, 5, 6, 7, 26, 29** nach Magirius 1972 (wie Anm. 1); **4** Günter Kavacs, Ingrid Herold, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen; **8** nach Magirius 1962 (wie Anm. 13); **9, 18, 22, 27** Landesamt für Denkmalpflege Sachsen; **10, 11, 14, 16, 20, 25, 30, 31** Waltraud Rabich, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen; **12, 19** Günter Kavacs, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen; **13, 15, 17, 24** Meßbildstelle GmbH Dresden; **21** Tobias Neubert; **23** nach Magirius 1994 (wie Anm. 4); **28** Heinrich Magirius, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen

Mario Titze

Der barocke Umbau der Freiburger Nikolaikirche und ihre Ausstattung

Die Erneuerung der Nikolaikirche zwischen 1750 und 1753 war das umfangreichste und wichtigste Bauvorhaben Johann Gottlieb Ohndorffs an seinem Hauptwirkungsort.¹ Die zuvor nach seinen Plänen gebauten Dorfkirchen in Berthelsdorf und Frankenstein stellten bescheidenere Aufgaben von eher handwerklichem Anspruch dar. Einen ersten städtischen Sakralbau hatte Ohndorff mit der 1740 begonnenen Stadtpfarrkirche in Frankenberg errichtet. Etwa zeitgleich mit St. Nikolai in Freiberg entstand die Chemnitzer

Johanniskirche. Der Umbau der Nikolaikirche, der im Inneren einem Neubau gleichkam, muss bereits von den Zeitgenossen als architektonisches Hauptwerk Ohndorffs erkannt worden sein. Er blieb sicherlich auch nicht ohne Einfluss auf seine unmittelbar darauffolgende Ernennung zum Freiburger Ratszimmermeister.

Architektur

Bei der Erneuerung wurden nur die Umfassungsmauern beibehalten. Das Bild und der

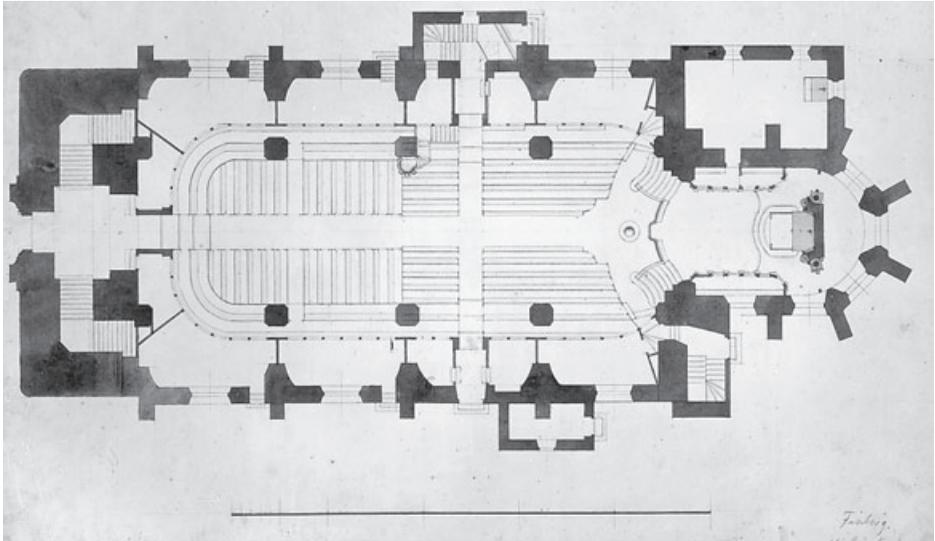


Abb. 1: Freiberg, Nikolaikirche, Grundriss, getönte Federzeichnung, unsigniert, um 1750



Abb. 2: Freiberg, Nikolaikirche, Mittelschiff nach Westen, Aufnahme 2003

Charakter des Innenraums wandelten sich grundlegend. Durch den Einbau steinerner Pfeilern erscheint das Innere im Grundriss und im Schnitt als Stufenhalle mit deutlich breiterem Mittelschiff (*Abb. 1, Taf. VII*). Der Betrachter im Gemeinderaum nimmt diesen dagegen als Saal wahr, denn das Mittelschiff wird an drei Seiten von doppelgeschossigen Emporen beherrschend umgeben (*Abb. 2*). Mit ihren gerundeten Ecken unterstreichen sie den Eindruck der Zentralisierung, die eines der künstlerischen Ideale der Barockzeit darstellte. Dem gleichen Zweck dient auch die Gegenüberstellung von Kanzel und Ratsloge quer zur Hauptachse. Die untere der beiden Emporen war ehemals als Band verglasteter Betstuben angelegt (*Taf. VIII a*).²

Die Emporenbrüstungen sind unmittelbar zwischen die Schiffspfeiler eingespannt. Dadurch stehen sie sich im Mittelschiff etwas zu dicht gegenüber, so dass der zentrale Raum beengt wirkt und seine Proportionen auf den ersten Blick ungünstig erscheinen. Dem schluchtartig steilen Mittelschiff schließt sich sodann ein langgestreckter Chor an, der den Blick sogartig in die Tiefe zieht (*Abb. 3*).

Der Chor war bis 1884 vom Schiff durch eine steinerne brüstungsartige Balustrade separiert. Dadurch wirkte er wie ein in sich geschlossener annähernd ovaler Zentralraum (*Abb. 1*). Zwei seitliche geschwungene Treppen führten links und rechts empor zum Altarplatz, der durch seine Erhöhung und den distanzierenden Abschluss als liturgisch hervorgehobener geweihter Raum ausgezeichnet war. Die Treppenanlage verband diesen gesonderten Kultraum, der von den Gemeindegliedern zum Empfang des Abendmahls betreten wurde, funktional und gestalterisch mit dem Schiff. Sie war, wie die gesamte Innendisposition, ein Meisterwerk barocker Raumdurchdringung und höchst bedeutsam für die Inszenierung des Sakralraumes. Ihre Entfernung stellt einen merklichen Verlust für das Gesamtkunstwerk dar.

Die Balustrade, ihr Aufbau und ihre Lage im Kirchenraum wie auch ihre künstlerische Form im Detail stehen in unmittelbarer Nachfolge der Dresdner Frauenkirche.³ Dort finden sich auch ein vergleichbar steiler, von Emporen umstandener Gemeinderaum sowie die charakteristischen verglasten Betstuben des unteren Emporenrangs.⁴

Damit unterscheidet sich das Innere der Freiburger Nikolaikirche seinem Charakter nach grundsätzlich von Ohndorffs Kirchen in

Frankenberg und Chemnitz: Dort umstanden den Mittelraum wesentlich flachere Emporen in deutlich größerem Abstand. Der Raumeindruck war dort lichter, harmonischer und durch den Verzicht auf ausgeschiedene Altarräume geschlossener. Dem steht in Freiberg ein dynamisches Raumerlebnis gegenüber, bei dem die einzelnen Raumeinheiten sich vertikal und horizontal durchdringen.

So ist das saalartige Mittelschiff ringsum von einer halbdunklen Zone umgeben, deren Tiefe und Raumstruktur sich dem Blick nicht sofort erschließt. Das Tageslicht fällt hier nicht direkt ein, sondern scheint durch die Zwischenzone hindurch. Die Verglasung der Betstuben und der unteren Empore hat den unterschiedlichen Lichteinfall ursprünglich

vielfach gebrochen und reflektiert, so dass sich dem Auge, je nach Standort und Blickrichtung, immer wieder neue Reize boten.

Der zweischalige Aufbau der äußeren Umgrenzung findet seine Entsprechung in der horizontalen Schichtung voneinander verschiedener räumlicher Zonen. Auf dem Erdgeschoss als unterster Ebene lasten optisch die Emporen; Licht drang dorthin nur indirekt und gedämpft durch die Fenster der Betstuben ein. In der Mitte befindet sich ein Emporenrang, der wie im Theater den Saal umfängt. Darüber weitet sich der Raum, Licht flutet durch die Fenster und breitet sich zwischen den Arkadenbögen ungehindert aus. Mit den Mitteln der Lichtregie werden die Teilräume miteinander verbunden, der Gesamtraum



Abb. 3: Freiberg, Nikolaikirche, Innenraum nach Osten, Aufnahme 2003

wird in Bewegung versetzt und regelrecht inszeniert: Aus dem Halbdämmer des Erdgeschosses wandert der Blick entweder nach oben, wo er helles Licht wahrnimmt, dessen Quelle ihm aber verborgen bleibt, oder er folgt dem Tiefensog der Mittelachse zum Altar, der in seinem Sonderraum ebenfalls in strahlendem Licht erscheint. Der Betrachter auf der Ebene des Logenrangs nimmt die gegenüberliegende Seite immer nur im Gegenlicht wahr, denn durch die Außenfenster kommt die Belichtung von hinten, während der Raum unter ihm im Dämmerlicht liegt. Der Blick wird gleichermaßen nach oben oder zum Altar

gelenkt. Auf der oberen Empore bietet sich dem Blick einzig der Altar als Zielpunkt.

Der Raumwirkung liegt ein typisch barockes Gestaltungsschema zugrunde. Sie besitzt eine eigene ästhetische Qualität und ist vom Baumeister sicherlich so beabsichtigt. Ungewöhnlich ist daran nur, dass dieses dynamische, malerische und auch pathetische Raumpfinden um 1750 schon nicht mehr zeitgemäß war. Im Spätbarock hatte sich das ästhetische Ideal zum Eindruck lichter, großzügiger Rationalität gewandelt. Der Innenraum der etwa zeitgleichen Großenhainer Marienkirche kommt diesem Ideal wesentlich näher.

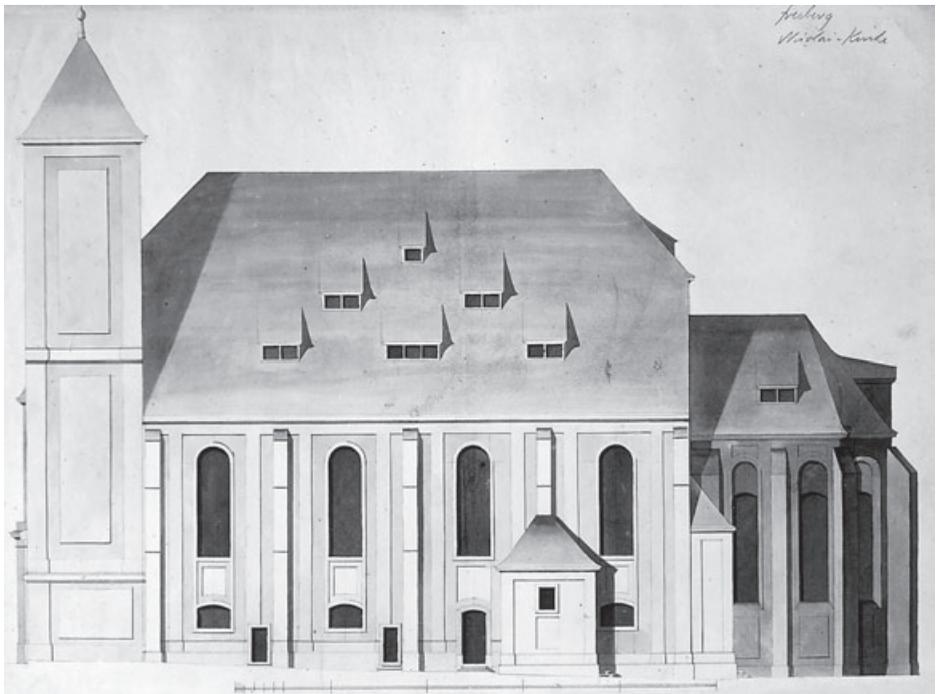


Abb. 4: Freiberg, Nikolaikirche, Aufriss der Südseite, getönte Federzeichnung, signiert von Johann Gottlieb Ohndorff, 1750

Auch Ohndorffs Sakralräume in Frankenberg, Chemnitz und Hohenstein entsprachen dem modernen Wunsch nach Überschaubarkeit, Klarheit und Geschlossenheit. Der in den Neubau einzubeziehende mittelalterliche Baukörper der Nikolaikirche und der große Platzbedarf der zahlreichen Gemeinde setzten dem spätbarocken Stilempfinden zweifellos enge Grenzen und beeinflussten nicht unwesentlich das Ergebnis des Umbaus. Positiv wirkte sich der Zwang zur Beibehaltung der mittelalterlichen Umfassungsmauern auf die äußerliche Vereinheitlichung des Baukörpers aus: Im Unterschied zu all seinen anderen Kirchen verzichtete Ohndorff hier auf die seitlichen Betstubenanbauten und verlegte diese stattdessen unter die erste Empore ins Innere.

Befürchtete der Rat anfangs, Ohndorff könnte der komplizierten Aufgabe nicht gewachsen sein, war dem Baumeister selbst die Differenz seines Entwurfs zum modernen Stilideal bewusst oder war es nur Ausdruck einer allgemein praktizierten obrigkeitlichen Bauaufsicht – jedenfalls ließ der Rat die Entwürfe des Zimmermeisters dem Oberlandbaumeister Johann Christoph Knöffel in Dresden zur Begutachtung vorlegen.

Knöffel korrigierte Ohndorffs Pläne. Ob er dabei auch in gestalterische Details eingriff, lässt sich nicht nachweisen. Am 25. Juli 1750 schrieb er dem Freiburger Rat entschuldigend, dass er seine Stellungnahme zu den vorgelegten Rissen noch nicht abgeben könne, *„weil die Zeit zu kurz gewesen, und (er) hierzu etwas gezeichnet, welches ein paar Tage Zeit erfordert“* habe. Seine am 29. Juli an den Rat gerichtete *„Erinnerung“* beinhalte jedoch schon alles, was er *„gegenwärtig von der Structur solcher Kirche bis zum innerlichen Ausbau zu sagen im Stan-*

de“ sei. Sie enthält dabei lediglich einige konstruktiv-bautechnische Verbesserungen, bestätigt im Übrigen die Untadeligkeit der Entwürfe und gibt sie zur Ausführung frei.⁵ Im September 1750 reiste Knöffel in Begleitung des Hofmaurermeisters Sigmund Gottlieb Borrmann, den er mit der Bauaufsicht betraute, nach Freiberg.

Die in Knöffels erstem Schreiben genannte Zeichnung scheint nicht erhalten zu sein. Vermutlich bezog sie sich nur auf Details der Korrekturen. Die Ausführung des Baus erfolgte auf der Grundlage der *„mit der Approbation des Herrn Ober-Land-Bau-Meisters“*⁶⁶ ausgestatteten Planungen und Entwürfe Johann Gottlieb Ohndorffs. Die innere Disposition des Kirchenbaus hat Knöffel nicht beanstandet. Dafür fehlen nicht nur entsprechende Hinweise in seinem Schreiben, sondern auch die an seinen eigenen Bauten zu beobachtende Modernität und Eleganz. Darüber hinaus wird er die aus dem Zwang zur Wiederverwendung der mittelalterlichen Umfassungsmauern resultierende gestalterische Einschränkung billigend in Kauf genommen haben.

Die Entwürfe für die Fassaden stehen mit dem Dekorations- und Gliederungssystem aus umgreifenden Lisenen und flachen Putzspiegeln deutlich unter dem stilistischen Einfluss Knöffels (*Abb. 4*). Dafür war sein unmittelbares Eingreifen jedoch nicht notwendig gewesen. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts hatte Knöffels Formensprache die sächsische Architektur so stark geprägt, dass sein charakteristischer Lisenenstil zum allgemeinen Merkmal sächsischer Baukunst im Spätbarock geworden war. Zu dessen Verbreitung trugen eine Vielzahl von Schülern und Mitarbeitern, vor allem aber Knöffels Tätigkeit als Land-

baumeister, Oberlandbaumeister und Akzisebaudirektor bei. Zu seinen Obliegenheiten gehörte unter anderem die Ausarbeitung von Modellrissen, die den eingesessenen Meistern vor Ort als Vorbild dienten und deren Kenntnis sich durch wandernde Gesellen gleichsam im ganzen Land verbreitete. Auch Ohndorff hatte bereits frühere Entwürfe in jenem Stil gezeichnet.

Der Westeingang der Nikolaikirche unterscheidet sich deutlich von allen anderen Portalgestaltungen Ohndorffs (Abb. 5). Durch die mittelalterliche Bausubstanz bestanden an die-

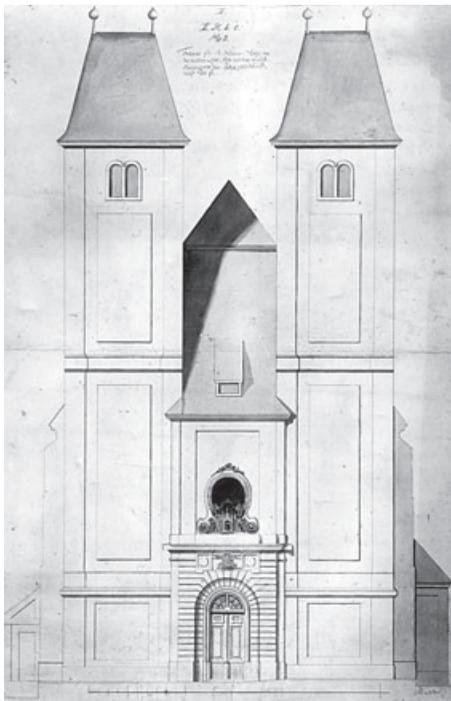
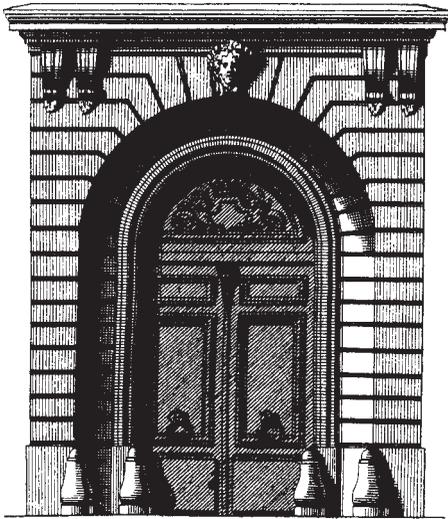


Abb. 5: Freiberg, Nikolaikirche, Aufriss der Turmfront, getönte Federzeichnung, signiert von Johann Gottlieb Ohndorff, 1750

ser Stelle nur eingeschränkte Möglichkeiten, der Hauptschauseite die von den Bauherren sicherlich gewünschte Modernität zu verleihen. Die wuchtige Dominanz der massigen Westtürme war zwar durch die Auflösung der Wandflächen in eine zart profilierte Putzgliederung etwas gemildert worden, dennoch hätte sich ein einfaches korbbogiges Portal mit glatt geputzter Fasche, wie es Ohndorff sonst entwarf, zwischen den Türmen verloren. Die Hervorhebung des Portals durch Säulen oder Pilaster widersprach der geltenden Architekturdoktrin, die vom Ideal flächiger, nur gering plastischer Wandgliederung geprägt war. Hier eine stilistisch angepasste Lösung gefunden zu haben, die dem vorher eingeklemmt wirkenden Haupteingang zu monumentaler Würde verhilft und ihn statt dessen als Höhepunkt der Fassade erscheinen lässt, kann keinem anderen als Knöffel gelungen sein, der in allen seinen Entwürfen mit sicherem Blick für das jeweils Notwendige und Angemessene ein Bauwerk souverän zu akzentuieren vermochte. Nur aus seiner architektonischen Erfahrung kann die Idee zu dem genuteten Nischenportal erklärt werden. Durch die fast festungsartig wirkende Strenge der Nutung ist das Portal in der Lage, sich zwischen den trutzigen Türmen zu behaupten. Durch die risalitartige Betonung der Mittelachse und die Konzentration der äußerst sparsam eingesetzten plastischen Elemente beherrscht es konkurrenzlos die Fassade. Die radiale Nutung des Rundbogens entfaltet eine monumentale Kraft, die die Aufmerksamkeit zwingend auf die Portalöffnung lenkt. Die nur angedeutete Eintiefung der Wandöffnung durch die flache, fast illusionistisch wirkende Nische erlangt im wechselnden Spiel von Licht und



Porte Cochere en niche .

Abb. 6: Porte cochere en niche, Kupferstich von Augustin Charles d'Aviler, 1691

Schatten eine fein abgestufte Plastizität, obwohl die Wand nahezu eben bleibt. Neben der generell angestrebten Flächigkeit gehört gerade die auch hier wirkungsvolle Gegenüberstellung von glatt geputzten Flächen und fast graphisch eingeschnittenen Linien zu den Hauptgestaltungselementen der gleichzeitigen französischen Architektur im Stil Ludwigs XV. Eine vergleichsweise anspruchsvolle architektonische Erfindung sucht man im gesamten Œuvre Ohndorffs vergebens. Die Portalform tritt auch an keinem weiteren Bauwerk der Region auf. Sie ist der soliden, aber künstlerisch wenig innovativen Bauweise Ohndorffs fremd. Im Gegensatz dazu verrät sie die in der Wahl architektonischer Mittel treffsichere, im positiven Sinn effektvolle Gestaltungsweise Johann Christoph Knöffels, der

mit Sicherheit als ihr Urheber anzusehen ist. Die Wahrscheinlichkeit wird noch größer, wenn man das Portal als die fast getreue Übernahme eines Entwurfsbeispiels aus dem Architekturtraktat „Cours d'architecture“ des französischen Theoretikers Augustin Charles d'Aviler erkennt (Abb. 6). Das Buch erschien 1691 in Paris, wurde 1696 sowie 1720 neu verlegt und existiert auch in einer deutschsprachigen Ausgabe von 1700. Die erneute Auflage 1750 in Paris zeigt, dass das Werk dort noch immer aktuell und nicht aus der Mode gekommen war. Dass der Freiburger Bergzimmermeister Ohndorff davon Kenntnis hatte, lässt sich an anderen Beispielen nicht erhärten. Viel eher trifft das für den Oberlandbaumeister Knöffel zu, der den französischen Einfluss auf die Dresdner Barockarchitektur durchsetzte, der Zugang zu allen wichtigen Abbildungswerken hatte und auch persönlich eine große Sammlung von Architekturlehrbüchern besaß.⁷

Altar

Dem Eingreifen Knöffels ist sicherlich auch die Tätigkeit der seinerzeit höchst angesehenen Dresdner Hofkünstler Knöffler und Dietrich zu verdanken.⁸ Der Bildhauer Gottfried Knöffler war der Schwiegersohn Benjamin Thomaes, eines der Hauptmeister der Dresdner Barockskulptur, zu dessen Schülern neben Knöffler auch Johann Christian Feige d. Ä. – er schuf die plastische Dekoration der Dresdner Frauenkirche und die Ausstattung der Freiburger Petrikerkirche – sowie der Porzellanmodelleur Johann Joachim Kändler gehörten. Knöffler war seit 1750 Hofbildhauer. Die Verbindung zu ihm führt über die Portalgestaltung der Nikolaikirche, denn Knöffler

schuf die plastische Rahmung des von Knöffel entworfenen ovalen Oberlichts, das der Fassade die kostbare, hoheitsvolle Wirkung verleiht. Dafür bezog Knöffel den ihm persönlich bekannten Bildhauer sicher selbst ein, und daraus dürfte in der Folge dann auch dessen Beteiligung am Altarbau erwachsen sein.

Einen ersten Entwurf zum Altar fertigte vermutlich der Hainichener Bildhauer Johann Gottfried Stecher.⁹ Das lag auf der Hand, hatte Stecher doch auch die Altäre für die von Ohndorff errichteten Kirchen in Frankenberg und Frankenstein geschaffen.¹⁰ Stecher war ursprünglich Tischler und sicherlich über das Schnitzen plastischer Zierelemente zur figürlichen Plastik gekommen. Steinskulpturen

hatte er noch keine geschaffen, und an dem etwa zeitgleich entstandenen Frankensteiner Taufengel werden auch die Schwierigkeiten deutlich, die ihm die Darstellung lebensgroßer Figuren bereiteten. Mit dem in der Nikolaikirche angestrebten künstlerischen Anspruch war er offensichtlich überfordert. Sein Altarentwurf, dessen Existenz belegt ist,¹¹ könnte Knöffel zur Überarbeitung veranlasst haben. Die erhaltenen Quittungen belegen die Ausführung der skulptierten Teile durch Knöffler.¹²

Walter Hentschel und Walter May nahmen an, dass der Entwurf des Altars auf Knöffel zurückgeht.¹³ Der dazu angeführte Vergleich mit dem im Entwurf ebenfalls Knöffel zugeschriebenen Altar der Stadtkirche in Forst



Abb. 7: Freiberg, Nikolaikirche, Altar von Gottfried Knöffler, 1752, Aufsatz, Aufnahme 2003

widerspricht dieser These jedoch eher, als dass er sie stützt. Abgesehen davon, dass die Autorschaft Knöffels für den Forster Altar keinesfalls gesichert ist, unterscheiden sich beide ziemlich grundsätzlich durch den mächtigen architektonischen Aufsatz, der in Forst die Gloriolen rahmt, während die Freiburger Gloriolen frei über dem abschließenden Gesims zu schweben scheint. Dieses prägende Motiv der frei schwebenden monumentalen hinterlichteten Gloriolen mit den beiden anbetend knienden Engeln ist im Ganzen so ungewöhnlich, dass es sich weder aus dem Œuvre Ohndorffs noch aus dem Stechers erklären lässt, sondern unzweifelhaft auf die Einflussnahme eines der an dem Werk beteiligten Dresdner Hofkünstler zurückzuführen ist (Abb. 7). Es besitzt eine auffällige Parallele in einer Zeichnung Wolf Caspar von Klengels aus dem Jahr 1667 für den Altar der Dresdner Schlosskapelle (Abb. 8).¹⁴ Über dem Sprenggiebel schwebt in dieser Zeichnung eine hinterlichtete Gloriolen – in einer zweiten Variante mit dem hebräischen Namen Gottes –, die von zwei seitlich davor knienden Engeln angebetet wird. An der Mehrzahl der großen sächsischen Barockaltäre, etwa in Leipzig-St. Thomas, in Görlitz, in der Dresdner Frauenkirche, in Großenhain oder auch an den Altären in Bautzen, Tiefenau und in der Dresdner Dreikönigskirche von Knöfflers Schwiegervater Benjamin Thomae, finden sich die die Gloriolen anbetend flankierenden Engel überhaupt nicht. In Lommatzsch sind zwei anbetende Engel mit der aus Wolken, Strahlen und Engelsflüchten bestehenden Gloriolen kompositorisch verschmolzen und in Forst wiesen zwei seitlich stehende Engel auf die Gloriolen. Auf dem Barockaltar der Wolfgangskirche

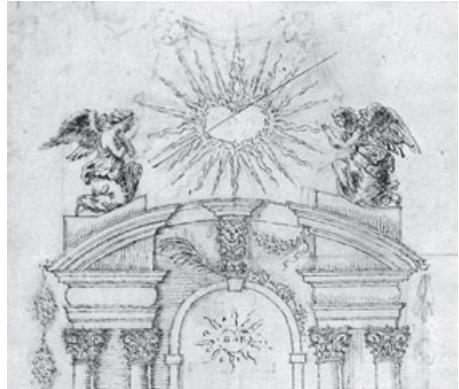


Abb. 8: Entwurf für den Altar der Dresdner Schlosskapelle, getönte Federzeichnung über Graphitvorzeichnung von Wolf Caspar von Klengel, 1667

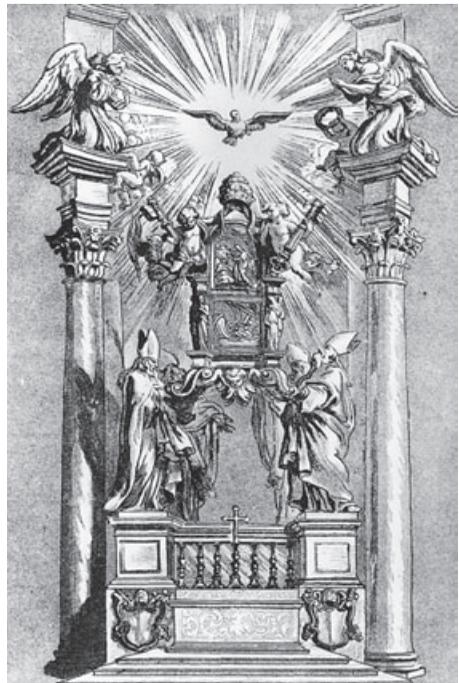


Abb. 9: Zweites Projekt zum Altar der Cathedra Petri von Giovanni Lorenzo Bernini von 1657, Aquarell von Conrad Metz, Ende des 18. Jahrhunderts

kirche in Schneeberg betete ein kniender Engel die über dem Aufsatz schwebende Gloriole des Heiligen Geistes an, während ein zweiter auf sie wies. Der Aufsatz des Freiburger Nikolaikirchen-Altars stimmt stattdessen bis ins Detail mit der Klengelschen Zeichnung überein, selbst die Armhaltung der Engel ist identisch: Der linke hält die Arme vor der Brust verschränkt, während der rechte demütig gesenkten Hauptes die Hände zum Gebet faltet. Das kann kaum ein Zufall sein.

Die Engel und der Typus der frei schwebenden Gloriole der Klengelschen Zeichnung wiederholen fast identisch ein Motiv Berninis von dessen zweitem Projekt für den Altar der Cathedra Petri, wie es ein druckgraphisches Blatt von Conrad Metz überliefert (*Abb. 9*).¹⁵ Der Druck entstand erst an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, also gut ein halbes Jahrhundert nach dem Freiburger Altar. Er kann weder Klengel noch den Freiburger Altarmeister beeinflusst haben. Doch auch Berninis Cathedra-Altar im Petersdom wurde bekanntlich nicht auf der Grundlage jenes zweiten Projekts von 1656/57 ausgeführt, sondern erst 1661–1666 nach einer erneuten Planänderung. Die anbetenden Engel des zweiten Projekts übertrug Bernini – ohne die Gloriole – auf den Ziboriumsalter der Sakramentskapelle in St. Peter, der allerdings erst zwischen 1672 und 1675 entstand und somit keine Bedeutung für Klengels Dresdner Altarentwurf mehr erlangen konnte.¹⁶ Conrad Metz stellte auf dem über ein Jahrhundert später gedruckten Blatt interessanterweise das verworfene Zwischenergebnis einer langen Planungsserie dar. Ihm müssen dafür Entwurfszeichnungen und Detailstudien Berninis oder seiner Werkstatt vorgelegen haben,

denn die dargestellte Variante selbst ist ja nicht verwirklicht worden. Ihre optische Wirkung hatte Bernini jedoch um 1660 anhand eines in Originalgröße und am geplanten Aufstellungsort im Petersdom gebauten Modells überprüft, das dabei sicherlich einem größeren Kreis von Künstlern bekannt wurde. Klengel hielt sich 1660/61 fast ein halbes Jahr lang in Italien auf. Ein Rom-Besuch ist in dieser Zeit nicht nachweisbar, für seine Italienreise im Jahr 1657, als Berninis Werkstatt mit dem zweiten Projekt beschäftigt war, aber nicht auszuschließen.¹⁷ Ob er damals Kenntnis von den Entwürfen erlangte, Detailstudien von Mitarbeitern bzw. Schülern Berninis, Wiedergaben des Modells oder gar dieses selbst zu Gesicht bekam, kann nur vermutet werden. Die bis in die Körperhaltung und Gestik der Engel reichenden Übereinstimmungen des Klengelschen Altarentwurfs von 1667 für die Dresdner Schlosskapelle mit dem nicht ausgeführten Projekt Berninis für den Cathedra-Altar sind jedoch so eindeutig, dass dabei an eine bewusste Bezugnahme zu denken ist. Daran wird zugleich deutlich, wie unmittelbar Klengel sich am modernsten Entwicklungsstand der italienischen Kunst orientierte, wie vertraut er mit den römischen Vorbildern und wie grundlegend sein Einfluss auf die Herausbildung des Barock in Dresden war.¹⁸

Abweichend von jenem Entwurf wurde der Altar für die Dresdner Schlosskapelle allerdings ohne den skulptierten Aufsatz ausgeführt. So zeigt ihn die bekannte Innenansicht der Kapelle auf einem Kupferstich von David Conrad aus dem Jahr 1676, und so kannten ihn sicherlich auch Knöffel und Knöffler, denn seit 1737 befand er sich in der

Busmannkapelle der zur evangelischen Hofkirche umgenutzten Sophienkirche, wo er erst 1945 zerstört wurde.

Umso mehr muss es demnach erstaunen, dass das Motiv der von zwei seitlich knienden Engeln verehrten hinterlichteten Gloriole im Aufsatz des Freiburger Nikolaikirchen-Altars erscheint. In dieser Form war es zu jener Zeit weder in Dresden noch in Freiberg oder an einem anderen sächsischen Altar zu sehen. Der Druck von Conrad Metz existierte damals noch nicht, und doch scheinen die Engel und die Gloriole in Freiberg ihn fast wörtlich zu zitieren. Es kann daher für den Entwurf des Altaraufsatzes keine andere Anregung gegeben haben als die Zeichnung Klengels aus dem Jahr 1667, die sich um 1750 wohl mit einem Teil des künstlerischen Nachlasses des ehemaligen höchsten Beamten der kursächsischen Bauverwaltung im Bestand des Oberbauamts, der Akzisebaudirektion oder als Teil eines Konvoluts im persönlichen Besitz Knöffels befand, von wo sie später in die Sammlung des württembergischen Staats- und Kriegsministers Ferdinand Friedrich von Nicolai (1730–1814) gelangte.

Damit wird klar, dass der Entwurfsautor des Freiburger Altars weder Ohndorff noch Stecher gewesen sein kann. Da der Entwurf die Kenntnis der Klengel-Zeichnung voraussetzt, dürfte wenigstens die Anregung dazu auf den Architekten Knöffel und damit den Nachfolger Klengels im Amt des Oberlandbaumeisters zurückgehen. Möglicherweise stellte er die Zeichnung dem ausführenden Bildhauer Knöffler zur Verfügung, der sie im Aufsatz förmlich kopierte. Das wird beim Altar der 1756 geweihten Chemnitzer Johanniskirche deutlich, der das Freiburger Werk

weitgehend wiederholt. Wie in Freiberg fehlt über dem Hauptgesims der Sprenggiebel. Statt dessen schwebt in der Mitte eine Gloriole mit dem hebräischen Gottesnamen, die von zwei seitlich knienden Engeln mit weit ausgreifenden Flügeln angebetet wird. Das Altarbild malte wie in Freiberg Christian Wilhelm Ernst Dietrich, die Skulpturen schuf dagegen der Chemnitzer Bildhauer Johann Klöss.¹⁹ Der Gesamtentwurf geht zweifellos auf Ohndorff zurück, der dafür den Freiburger Altariss ohne wesentliche Änderungen übernahm. Dem ausführenden Bildhauer Klöss wurde somit auch das Thema der plas-



Abb. 10: Freiberg, Nikolaikirche, unsignierter Altarentwurf, Federzeichnung, um 1751/52

tischen Gruppe im Aufsatz vorgegeben und, obwohl er sich sehr eng an der Vorgabe orientierte und das Motiv ikonographisch exakt wiedergab, stellt das Ergebnis seiner Arbeit eine individuelle Interpretation des Vorbildes dar. Daran wird ersichtlich, dass Gottfried Knöffler für den Freiburger Altaraufsatz die Klengel'sche Zeichnung von 1667 unmittelbar vorgelegen haben muss, sonst wäre trotz eines vorhandenen Gesamtentwurfs – wie in Chemnitz – die Übereinstimmung nicht über allgemeine motivliche Ähnlichkeiten hinausgegangen. Den Altar der Dorfkirche in Kaditz bekrönte Knöffler 1756 ebenfalls mit einer von zwei knienden Engeln angebeteten schwebenden und hinterlichteten Gloriole, doch außer der grundsätzlichen ikonographischen Anregung weist die Darstellung keiner-

lei Verwandtschaft mit dem Freiburger Altar auf.

Dem Kaditzer Altar ähnelt der Aufsatz des 1764 von Samuel Locke entworfenen Altars der Stadtkirche in Werdau. Er unterscheidet sich vor allem in der Haltung der beiden Engel, die wiederum auffallend dem Typus der Klengelzeichnung von 1667 folgen, was die Vermutung untermauert, dass jene Zeichnung Klengels zum künstlerischen Fundus gehörte, dessen sich Knöffel als Oberlandbaumeister und Akzisebaudirektor ebenso bediente wie später sein langjähriger Mitarbeiter und Nachfolger im Amt des Akzisebaudirektors, Samuel Locke.

Der in Freiberg erhaltene Altarriss (*Abb. 10*) scheint allerdings weder von der Hand Knöfffels noch eines seiner Mitarbeiter zu stammen, denn der darauf angegebene Maßstab weicht deutlich von der im Umkreis Knöfffels dafür üblichen Form ab.²⁰ Er unterscheidet sich jedoch auch von den signierten Blättern Ohndorffs. Aller Wahrscheinlichkeit nach stellt er eine von einstmals mehreren vorhandenen Werkstattkopien des Originalentwurfs dar. Ob der karikaturhafte Zeichenstil der Unfähigkeit eines minder Begabten zuzuschreiben oder nur Ausdruck einer dem Skizzencharakter des Blattes geschuldeten Nachlässigkeit ist, sei vorerst dahingestellt. Ein 1752 datierter Aufriss (*Abb. 11*) zeigt im Schnitt des Altarraums nach Osten den gleichen Entwurf wie das erhaltene Einzelblatt. Die Darstellung thematisiert weniger detailliert die figürlichen Teile und das Altargemälde, sondern vielmehr den architektonischen Aufbau einschließlich der seitlichen Kommunikantendurchgänge in zwei verschiedenen Varianten – also die bauliche Struktur und

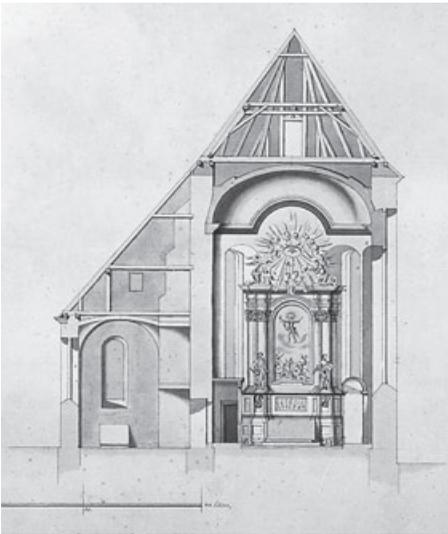


Abb. 11: Freiberg, Nikolaikirche, Querschnitt des Chorraums mit Altarentwurf, getönte Federzeichnung, unsigniert, 1752

seine Einpassung in das Raumbild.

Das ausgeführte monumentale Werk steht in der Tradition der Dresdner Barockaltäre. Den stilistischen Wandel zum Spätbarock zeigt die Reduktion des architektonischen Aufwandes. Am anschaulichsten wird er im Verzicht auf den Sprenggiebel, der sowohl Klengels frühbarocken Altar der Dresdner Schlosskapelle bekrönte als auch die Gloriole des hochbarocken Altars von Benjamin Thomae in der Dreikönigskirche hält. Dessen ganze Bewegtheit ist hier beruhigt, nahezu versachlicht. Den oberen Abschluss des Altaraufbaus bildet ein flaches Gebälk. Auf die Säulen, die in der Dreikönigskirche den das Mittelbild rahmenden Pilastern vorgestellt sind, wurde verzichtet, und der skulpturale Aufwand ist insgesamt ebenfalls reduziert. Ge-



Abb. 12: Freiberg, Nikolaikirche, Altar von Gottfried Knöffler, 1752, rechter Engel des Aufsatzes, Aufnahme 2003

genüber dem Altar der Dreikönigskirche erscheint die Gloriole wie ausgedünnt, überschaubar und wohlgeordnet. Die Haltung der bei Bernini, Klengel und später auch bei Metz



Abb. 13: Freiberg, Nikolaikirche, Altar von Gottfried Knöffler, 1752, Apostel Petrus und Johannes, Aufnahme 2003

vor dem Bild der göttlichen Majestät verzückt und inbrünstig betenden Engel wirkt in Freiberg leidenschaftslos und ein wenig einstudiert (Abb. 12). Die rauschend-bewegte Gewandssprache des Hochbarock ist bei den seitlichen Hauptfiguren deutlich beruhigt. Die Stoffe wirken fließend, die Falten fallen schwer und verleihen den Statuen hoheitsvolle Würde (Abb. 13, 15). Mit derartigen Werken vollzog Knöffler die Abkehr vom heftig bewegten Barock hin zu einer Bildsprache, die vom Klassizismus des Lorenzo Mattioli beeinflusst war und auch auf der Linie der künstlerischen

Reformbestrebungen Winckelmanns lag, der vor allem den Verzicht auf Dynamik und affektierte Gebärden forderte. Knöfflers Skulpturen in den Schlossparks von Altdöbern, aus den 1750er Jahren oder Zabeltitz, etwas später entstanden, zeigen, wie sehr er bereits die Gestaltungsprinzipien der antiken Vorbilder verinnerlicht hatte. Den Rahmen des Altarbildes schnitzte ebenfalls Knöffler und nicht Stecher, obwohl gerade dies hätte dessen Spezialität sein müssen.

Das Gemälde schuf der Dresdner Hofmaler Christian Wilhelm Ernst Dietrich (Taf. VIII b). Nach einem Beschluss des Rates sollte es ursprünglich dem Freiburger Maler Johann Balthasar Müller verdingt werden.²¹ Der Auftragswechsel beruhte nicht auf einer Veränderung des künstlerischen Anspruchs, sondern auf der Empfehlung und Vermittlung Knöfflers. Dietrich malte auf gleichem Weg auch das Altarbild für die ebenfalls von Knöffler begutachtete Johanniskirche in Chemnitz.

Christian Wilhelm Ernst Dietrich, ein Schüler des Landschaftsmalers Johann Alexander Thiele, auf einer Italienreise gebildet und seit 1748 Inspektor der Königlichen Gemäldegalerie, war der Maler des sächsischen Rokoko. Seine Malweise ist flüssig, elegant, sicher komponiert und bravourös ausgeführt. Diese Qualitäten machten ihn zu einem vielbeschäftigten Künstler, der höfische Porträts, Allegorien, dekorative galante Szenen oder religiöse Darstellungen gleichermaßen souverän beherrschte. Sein Stil war von Vorbildern der Watteau-Schule geprägt. Er verstand es jedoch genauso gut, etwa bei religiösen Themen, sich in der künstlerischen Sprache älterer italienischer oder niederländischer Meister auszudrücken, die er auch in



Abb. 14: Freiberg, Nikolaikirche, Sitzfigur der Fides auf dem Schalldeckel der Kanzel von Johann Gottfried Stecher, 1752, Aufnahme 2003

der königlichen Galerie kopierte. Dietrich genoss hohes Ansehen bei aristokratischen Auftraggebern von Berlin bis Paris, was erklärt, dass er für sein Freiburger Altargemälde der Himmelfahrt Christi einen höheren Preis verlangte, als in den veranschlagten Baukosten dafür ursprünglich eingeplant war.²² Dass der Rat trotz aller Sparzwänge schließlich einen über dem veranschlagten Limit liegenden Preis zahlte, zeigt auch, dass er stolz darauf war, ein Werk des berühmten Malers zu erlangen.

Die figurenreiche und bewegte Szene weckt Assoziationen zu Raffaels „Verkürung Christi“ oder Tizians „Himmelfahrt Mariens“, also zur vorbarocken italienischen Malerei, wie sie nicht nur der königliche Hof – verstärkt nach dem Erwerb von Correggios „Heiliger Nacht“ (1746) oder Raffaels „Sixtinischer Madonna“ (1753/54) – sondern auch Winckelmann und die frühen Klassizisten schätzten. Winckelmann nennt 1763 die Raffaelsche „Verkürung“ gar „*die Krone aller Gemälde*“,²³ so dass es nicht wundert, dass sie nicht nur der Freiburger „Himmelfahrt Christi“, sondern auch jüngeren Bildern wie der „Himmelfahrt Christi“ von Anton Raphael Mengs am Hochaltar der Dresdner Hofkirche (1752–1761/1765) oder der „Auferstehung Christi“ von Adam Friedrich Oeser in der Leipziger Nikolaikirche (1787/88) zum Vorbild diente. Dietrich, der mit dem Dresdner Kreis um Oeser und Winckelmann verbunden war, zeigt sich damit von den Idealen des werdenden Frühklassizismus beeinflusst. Winckelmann nannte Dietrich, der ihm in Rom den Weg zu Mengs geebnet hatte, seinen „*sehr guten Freund*“.²⁴ Das Freiburger Altarbild der Himmelfahrt Christi gehört zu den Frühwerken

des neuen Stils in Sachsen – ein kunsthistorischer Rang, der bislang noch kaum genügend gewürdigt wurde.

Kanzel und Taufe

Im Gegensatz zum Altar, der von Johann Gottfried Stecher anfangs wohl geplant, aber nicht ausgeführt wurde, schuf Stecher die 1752 vollendete Kanzel, ein sehr schönes, vorzüglich zur Wirkung kommendes Werk des Spätbarock (*Taf. VIII c*). Das stilistisch Neue wird beim Vergleich mit der Kanzel von Johann Christian Feige d. Ä. in der Petrikerche



Abb. 15: Freiberg, Nikolaikirche, Altar von Gottfried Knöffler, 1752, Petrus, Aufnahme 2003

deutlich: dort der stark bewegte malerische Formenreichtum des Hochbarock, hier die unübersehbare Tendenz zu Formenberuhigung, Klarheit und nobler Zurückhaltung, um nicht zu sagen: edler Einfachheit. Arbeiten wie diese entsprachen den Fähigkeiten des gelehrten Tischlers Stecher wesentlich mehr als monumentale Freifiguren. Hier konnte er auch sein dekoratives Talent wirkungsvoll zur Geltung bringen, etwa bei dem reich geschmückten baldachinartigen Schalldeckel. In der kleinen Form, wie bei den beiden Kanzelreliefs oder der bekrönenden Allegorie des

Glaubens, vollbrachte er auch ansehnliche Leistungen als Figurenbildner. Die ruhige und konzentriert wirkende Sitzfigur der Fides (Abb. 14) auf dem Schalldeckel vertritt beispielhaft die klassizierenden Tendenzen der zeitgenössischen Plastik.

Stecher schuf auch die 1754 eingeweihte Taufe (Abb. 16), ebenso ein Werk des Übergangs vom Rokoko zum Frühklassizismus. Dem stilistischen Vergleich kann wiederum die Taufe der Petrikerche von Feige d. Ä. aus dem Jahr 1734 dienen. Der filigrane Deckel Stechers zeigt das vielleicht schönste Rokoko-Kosnitztwerk in Freiberg, während der kelch- oder besser noch, vasenförmige Corpus auffällig klassizierenden Ideen verpflichtet ist: Gebuckelte Teile sind weitgehend eliminiert, der Sockel wie auch der Schaft sind mit angelegten Kanneluren sowie eingelegetem Stabwerk verziert, und der Nodus ähnelt einem zum Kranz gebogenen Kymation. Die kürzlich freigelegte originale Farbigkeit steht im Einklang mit der tendenziellen Monochromie der zeitgenössischen Architektur und sie ordnet sich harmonisch in das Raumbild der Nikolaikirche ein.

Abschließend bleibt festzustellen: Die Nikolaikirche ist auch in ihrer barocken Reduktion von hohem kunstgeschichtlichem Interesse. Sie stellt sowohl den einzigen einschließlich seiner Ausstattung weitgehend erhaltenen Sakralbau der Barockzeit in Freiberg als auch den einzigen nahezu unverändert gebliebenen städtischen Kirchenbau im Werk des hiesigen Baumeisters Ohndorff dar. Stilistisch wurzelt dessen Schaffen im sächsischen Hochbarock, was sich in einzelnen konkreten Anlehnungen an das Vorbild der Dresdner Frauenkirche sowie in der allgemeinen Raumdispositi-



Abb. 16: Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum, Taufe der Nikolaikirche von Johann Gottfried Stecher, 1753, Aufnahme 2001

on äußert. Durch den Einfluss des Oberlandbaumeisters Knöffel kam es aber auch zur Rezeption der stilgeschichtlich bereits weiter entwickelten höfischen Kunst des Spätbarock bzw. Rokoko am Übergang zum Frühklassizismus.

Das kunstgeschichtliche Spektrum reicht somit vom Nachleben George Bährs, Bernini und Wolf Caspar von Klengels über die Knöffel-Schule bis hin zum Kreis der Reformen um Mengs, Oeser und Winckelmann. Höfische und stadtbürgerliche Entwicklungslinien, italienische und französische Einflüsse sowie einheimische Traditionen überlagern und durchdringen sich dabei. Die Freiburger Nikolaikirche ist ein höchst anschauliches Beispiel dafür, wie die von vielerlei stilistischen Strömungen getragene Dresdner Kunst des Spätbarock am Vorabend des Siebenjährigen Krieges die künstlerische Entwicklung im ganzen Land prägte.

Anmerkungen

- ¹ Zur Geschichte des Umbaus vgl. Gottfried, Alfred: Johann Christian Simon und Johann Gottlieb Ohndorff. Zwei Freiburger Barockbaumeister. –Bonn 1989, S. 140–151. = Aus Deutschlands Mitte, Bd. 22; Richter, Uwe: Neue Erkenntnisse über den Barockumbau der Freiburger Nikolaikirche. In: Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins 73 (1993), S. 102–110; Kavacs, Günter und Uwe Richter: Die Freiburger Nikolaikirche. Ein Vorbericht zur Bauforschung und Denkmalpflege. In: Denkmalpflege in Sachsen 1894–1994, 2. Teil. –Halle 1998, S. 147–188; Magirius, Heinrich: Sakralbauten in Freiberg. In: Hoffmann, Yves und Uwe Richter (Hrsg.): Stadt Freiberg. Beiträge, Bd. I. –Freiburg 2002, S. 208–241. = Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Denkmale in Sachsen.
- ² Die als „Betstubenempore“ angelegte, verglaste untere

Empore in Freiberg hat im Werk Ohndorffs einen Vorgänger in einem allerdings nicht ausgeführten Entwurf für die Zwickauer Marienkirche aus dem Jahr 1743 (Gottfried 1989 [wie Anm. 1], S. 117–121). Die Anregung dazu ging ohne Zweifel von der „Emporkirchen eine Treppe hoch ... auf Arth wie die Betstüben“ in der Dresdner Frauenkirche aus, die George Bähr 1727 „erfunden“ hatte (Hennig, Gitta Kristine: Der Verlauf der Bautätigkeit an der Frauenkirche in den Jahren 1728–1729. In: Die Dresdner Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen Wiederaufbau 2 [1996], S. 33–56, hier S. 38). Ende 1731/Anfang 1732 wurde mit ihrem Bau begonnen (Hennig, Gitta Kristine: Der Verlauf der Bautätigkeit an der Frauenkirche in den Jahren 1730–1732. In: Die Dresdner Frauenkirche, Jahrbuch 3 [1997], S. 15–51, hier S. 45). Die durchgehend verglaste untere Empore erlangte gestaltprägende Bedeutung für das Raumbild im Inneren der Frauenkirche und beeinflusste, ähnlich wie in Freiberg, auch die Innenraumgestaltung der Großenhainer Marienkirche, die 1744–1748 nach Plänen und unter der Leitung von George Bährs Vetter und Schüler Johann Georg Schmidt erbaut wurde.

- ³ Die enge stilistische Verwandtschaft der Chorbalustrade zu der in der Dresdner Frauenkirche von Johann Christian Feige d. Ä. (1734–1739) dürfte wohl nicht zuletzt auf den ausführenden Bildhauer Johann Christian Wolff aus Dresden (Richter 1993 [wie Anm. 1], S. 107 f.) zurückzuführen sein. An der Chemnitzstraße 8 haben sich in Freiberg glücklicherweise die wichtigsten Teile einschließlich des Lesepultes erhalten. Durch die jahrelange Aufstellung im Freien sind sie trotz der kürzlich durchgeführten Festigung langfristig gefährdet.
- ⁴ Die Betstuben und die Verglasung der unteren Empore wurden bei der Restaurierung nicht wieder hergestellt.
- ⁵ Stadtarchiv Freiberg, Aa II, I, 138 Akten des Stadtrats zu Freiberg, Kirchl. Bausachen (Inventur, Kirchenstände, Geläut) betr. 1555/1756, fol. 86–90. Die Kenntnis dieser Akten verdanke ich Uwe Richter, Freiberg.
- ⁶ Hentschel, Walter und Walter May: Johann Christoph Knöffel. Der Architekt des sächsischen Rokokos. –Berlin 1973. = Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Bd. 64, Heft 1, S. 149 (zitiert nach dem Freiburger Stadtprotokoll). Konrad Knebel: Künstler und Gewerken der Bau- und Bildhauerkunst in Freiberg sowie deren Werke. In: Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins 34 (1898), S. 109 zitiert dagegen einen Ratsbeschluss vom 9. August 1751, das „Parterre“ nach dem Riss Knöffels auszuführen. Unabhängig davon, ob es einen solchen Riss überhaupt gegeben hat, dürfte er dem Bau kaum zugrunde gele-

- gen haben: Bereits am 22. Juni 1750 war mit der Errichtung der Pfeiler und der Einwölbung der Seitenschiffe begonnen worden (Richter 1993 [wie Anm. 1], S. 105), bevor offenbar Knöffel die Entwürfe zu Gesicht bekommen hatte. Seine Korrekturvorschläge beziehen sich vor allem auf die Wölbung und den Dachstuhl. Zum Grundriss äußert er sich eher zustimmend: „daß das neu angelegte Mauerwerk an Pfeiler-, Schäften und Bögen, um das Gewölbe und Empor-Kirchen zu tragen, ganz wohl angebracht sey, folglich es auf guten Grund, tüchtige Materialien und Arbeit ankomme“ (Stadtarchiv Freiberg, Aa II, I, 138 Akten des Stadtrats zu Freiberg, Kirchl. Bausachen [Inventur, Kirchenstände, Geläut] betr. 1555/1756, fol. 88).
- ⁷ Hentschel/May 1973 (wie Anm. 6), S. 16, 30.
- ⁸ Vielleicht bezieht sich darauf das Postscriptum Knöffels unter sein Schreiben vom 29. Juli 1750 an den Freiburger Rat, in dem er sich entschuldigt, auf Grund dienstlicher Überlastung nicht zu einer Besichtigung der Nikolaikirche nach Freiberg kommen zu können, sondern nur noch eine nicht näher genannte „Contract Sache zustande bringen helfen“ wolle (Stadtarchiv Freiberg [wie Anm. 5], S. 87).
- ⁹ Hoffmann, Yves und Uwe Richter: Johann Gottfried Stecher. Ein Bildhauer des 18. Jahrhunderts in Mittelsachsen. –Mittweida 1993, S. 9. = Das Erzgebirgs-vorland. Studien zur Heimatforschung, 3 (1993), Heft 2.
- ¹⁰ Ebenda, S. 5–8.
- ¹¹ Richter 1993 (wie Anm. 1); Hoffmann/Richter 1993 (wie Anm. 9), S. 8–12.
- ¹² Kränzner, Alice: Gottfried Knöffel. Ein Beitrag zur Geschichte der sächsischen Plastik im 18. Jahrhundert. –Gelnhausen 1931, S. 29 f.
- ¹³ Hentschel/May 1973 (wie Anm. 6), S. 149.
- ¹⁴ Passavant, Günter: Wolf Caspar von Klengel. Dresden 1630–1691. Reisen – Skizzen – Baukünstlerische Tätigkeiten. –München/Berlin 2001, S. 161, Abb. 148, Kat.-Nr. 36. = Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 87.
- ¹⁵ Dombrowski, Damian: Von der Ecclesia triumphans zur Ecclesia universalis. Zum gedanklichen Wandel in Berninis Ausstattung von St. Peter. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 66 (2003), S. 340–392, besonders S. 363; Avery, Charles: Bernini. –München 1998, S. 108–113.
- ¹⁶ Avery 1998 (wie Anm. 15), S. 114–117.
- ¹⁷ Passavant 2001 (wie Anm. 14), S. 22–36.
- ¹⁸ Heinrich Magirius beschreibt die von Engeln verehrt hinterlichtete Gloriole auf dem Klengelschen Altarentwurf als frühestes Beispiel dieses ikonographischen Typs in Sachsen (Magirius, Heinrich: Die Gloriole des Altars der Dresdner Frauenkirche als Zeichen der Theophanie. In: Die Dresdner Frauenkirche, Jahrbuch 7 [2001], S. 221–229). Seine nicht zutreffende Zuschreibung des Entwurfs zum Altar der Schlosskapelle in Moritzburg geht auf diese Zuordnung durch Eberhard Hempel (Hempel, Eberhard: Unbekannte Skizzen von Wolf Caspar von Klengel. –Berlin 1958, S. 11. = Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Bd. 49, Heft 4) zurück. Erst Passavant erkannte 2001 die Identität des Entwurfs mit dem Altar der Dresdner Schlosskapelle und datierte ihn dementsprechend auf 1667 (vgl. Anm. 14). Klengel führte das Motiv der hinterlichteten Strahlengloriole damit nahezu zeitgleich mit der Vollendung des Cathedra-Altars von Bernini im Petersdom in Dresden ein. Das in Rom realisierte dritte Projekt zum Cathedra-Altar, das jenes Gloriolen-Motiv bald zum künstlerischen Allgemeinut werden ließ, lernte Klengel persönlich nicht mehr kennen. Das Hauptmotiv des von ihm übernommenen zweiten Projekts bildete dafür die stilistische und ikonographische Vorstufe und zeigt, dass Klengel wegweisende künstlerische Neuerungen erkannte, aufnahm und seinem eigenen Werk unmittelbar integrierte. Es relativiert zugleich die jüngst geäußerte Feststellung, Klengel habe sich auf seinen Reisen vielfach von Bauten inspirieren lassen, die in Italien „inzwischen unmodern geworden“ waren und dabei auf die Baukunst der „Vor-Vergangenheit“ zurückgegriffen (Kremer, Jarl: Die Reisen des Wolf Caspar von Klengel, die Bauten des Johann Georg Starcke und das Palais im Großen Garten. Bemerkungen zur Architektur Dresdens in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In: Frühneuzeit-Info 14. [2003], Heft 1, S. 103–129, hier S. 108. Die Kenntnis des Aufsatzes verdanke ich Stephan Reinert, Dresden.). Damit muss auch die 1670 entstandene Strahlengloriole des Altars der Stadtkirche St. Marien und Laurentius in Dippoldiswalde – wie wohl der ganze Altarentwurf – Wolf Caspar von Klengel zugeschrieben werden. Das dazugehörige Kreuzigungsgemälde schuf der Dresdner Hofmaler Johannes Finck, der 1672 auch die Taube des Heiligen Geistes für den Aufsatz des von Klengel entworfenen Altars der Moritzburger Schlosskapelle schuf.
- ¹⁹ Gottfried 1989 (wie Anm. 1), S. 131.
- ²⁰ Zum Zeichenstil Knöffels vgl. Hentschel/May 1973 (wie Anm. 6), S. 47–62.
- ²¹ Richter 1993 (wie Anm. 1), S. 107.
- ²² Ebenda.
- ²³ Winckelmann, Johann Joachim: Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben. In: Winckelmanns Werke in einem Band. –Berlin/Weimar⁴1986, S. 137–164, hier S. 161. = Bibliothek deutscher Klassiker, hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar.
- ²⁴ Holtzhauer, Helmut: Einleitung. In: Winckelmanns Werke in einem Band (wie Anm. 23), S. XXXI.

Abbildungsnachweis

1, 4, 7, 10, 11, 16, VII, VIII a Waltraud Rabich; **2, 3, 7, 12, 13, 14, 15, VIII b, VIII c** Mario Titze; **6** nach d'Aviler, Augustin Charles: Cours d'architecture, Paris 1691, Bd. I, S. 115, Tafel 43 B; **8** Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Sammlung Nicolai, Band 6, fol. 44^v, oben links, Ausschnitt; **9** Kunsthistorisches Institut der Universität Würzburg

Dr. Esther Fontana
Institut für Musikinstrumentenforschung
„Georg Kinsky“ e. V.
Täubchenweg 26
04317 Leipzig

Veit Heller
Institut für Musikinstrumentenforschung
„Georg Kinsky“ e. V.
Täubchenweg 26
04317 Leipzig

Claudia Kunde
06618 Naumburg/Saale
Markt 13

Prof. Dr. Heinrich Magirius
Lößnitzgrundstraße 13
01445 Radebeul

Uwe Richter
Zuger Straße 30
09599 Freiberg

Andreas Schulze
Landesamt für Denkmalpflege Sachsen
Schloßplatz 1
01067 Dresden

Dr. Mario Titze
Lauchstädter Straße 3
04229 Leipzig



Taf. I a: Dom, Begräbniskapelle, Moritzmonument, Marmor, Alabaster, 1558–63, Aufnahme 2000



Taf. I b: Dom, Hauptaltar, Altartafel von 1560, Retabel von 1649, Aufnahme 2002



Taf. I c: Dom, Begräbniskapelle, Epitaph der Herzogin Katharina von 1590/92, Aufnahme 2002



Taf. I d: Dom, Begräbniskapelle, Deckengestaltung, Aufnahme 2002

Tafel II



Taf. II a: Trauerkondukt für Kurfürst August am 2. November 1586 von Daniel Bredtschneider d. Ä. (um 1500–um 1623), kolorierter Kupferstich von 1586, Detail mit dem Herrschaftswappen und Freudenreiter



Taf. II. b: Trauerkondukt für Kurfürst August am 2. November 1586 von Daniel Bredtschneider d. Ä. (um 1500–um 1623), kolorierter Kupferstich von 1586, Detail mit dem Sarg



Taf. II c: Erst nach dem Abnehmen der Zutaten früherer Reparaturmaßnahmen trat der gesamte Schadensumfang an den Kleidungsstücken zu Tage, Aufnahme um 1995



Taf. II d: Der ungepolstert aufsitze Helm hatte zu zahlreichen Fassungsverlusten und Verschmutzungen im Gesicht der Figurine geführt, Aufnahme um 1995



Taf. III: Beim Aufbau der Torgauer Landesausstellung konnte der fertig restaurierten Figurine erstmals wieder ihr Harnisch angelegt werden, Aufnahme 2004



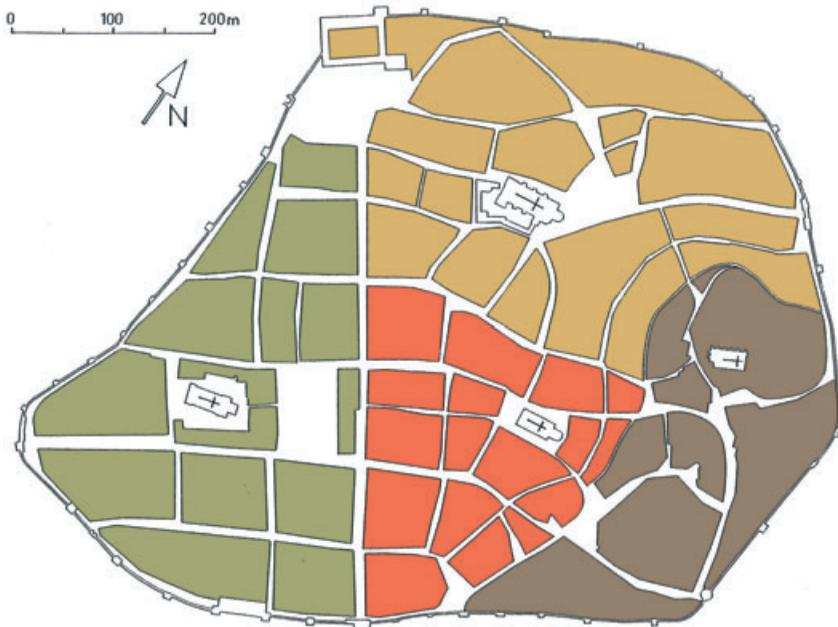
Taf. IV a: Engelgruppe aus der Begräbniskapelle des Freiburger Domes mit Geradem Zink, Laute, Krummem Zink, Diskantgeige, Schellentrommel und Zister; Ende des 16. Jahrhunderts



Taf. IV b: Engel aus der Begräbniskapelle des Freiburger Domes mit Harfe; Ende des 16. Jahrhunderts



Taf. IV c: Engel aus der Begräbniskapelle des Freiburger Domes mit Bassgeige; Ende des 16. Jahrhunderts



Taf. V a: Parochien der Freiburger Altstadt auf der Grundlage des Planes von Heinrich Adolph Schippan aus den Jahren 1833/37: hellbraun: Kirchspiel St. Marien (Dom), grün: Kirchspiel St. Petri, rot: Kirchspiel St. Nikolai, grau: Kirchspiel St. Jakobi, stärker hervorgehobene Linie – Begrenzung der Oberstadt; das vor der Stadt liegende, nicht genau bestimmbare Kirchspiel St. Donat wurde nicht dargestellt



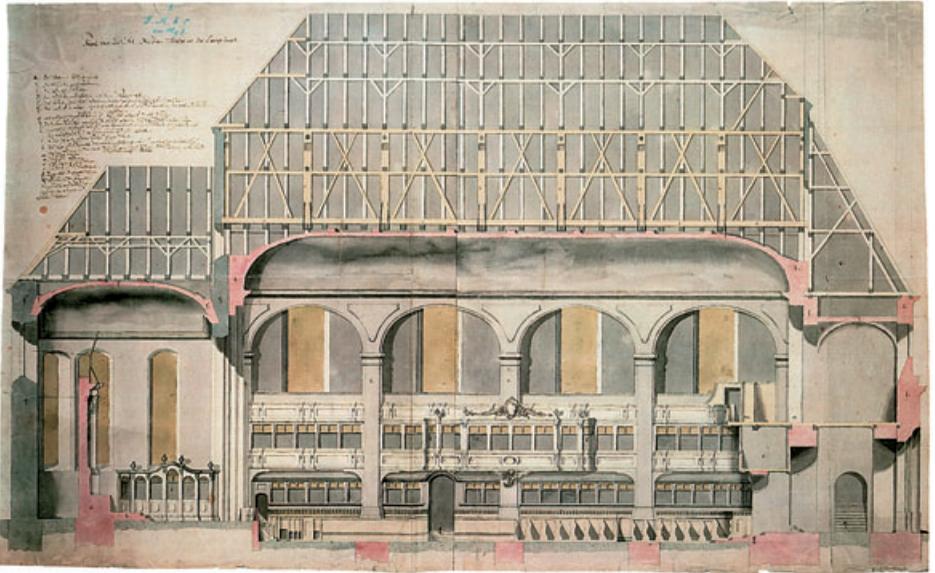
Taf. V b: Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg, Flügelrelief mit der Darstellung Christus im Garten Gethsemane vom ehemaligen Hochaltar der Nikolaikirche, Aufnahme 2003



Taf. V c: Nikolaikirche, Außenfassung nach der Sanierung im Jahr 1996



Taf. VI: Buttermarkt mit Nikolaikirche, Aquarell von Carl August Müller aus dem Jahre 1878



Taf. VIII a: Freiberg, Nikolaikirche, Ost-West-Längsschnitt, getönte Federzeichnung, signiert von Johann Gottlieb Ohndorff, 1750



Taf. VIII b: Freiberg, Nikolaikirche, Altargemälde von Christian Wilhelm Ernst Dietrich, 1752, Aufnahme 2003



Taf. VIII c: Freiberg, Nikolaikirche, Kanzel von Johann Gottfried Stecher, 1752, Aufnahme 2003

