



Sztuka
na Pomorzu
w XVI i XVII
wieku

Kunst
in Pommern
im 16. und 17.
Jahrhundert



Ukryte znaczenia Verborgene Botschaften

Ukryte znaczenia

Verborgene Botschaften



Ukryte znaczenia

Sztuka
na Pomorzu
w XVI i XVII
wieku

redakcja
Monika Frankowska-Makała
Rafał Makała

Kunst
in Pommern
im 16. und 17.
Jahrhundert

herausgegeben von
Monika Frankowska-Makała
Rafał Makała

Verborgene Botschaften



MUZEUM NARODOWE
w Szczecinie

Muzeum Narodowe w Szczecinie
2022



Patronat honorowy

Marszałek Województwa
Zachodniopomorskiego
Olgierd Geblewicz

Patronat honorowy

Premier Kraju Związkowego
Meklemburgia-Pomorze Przednie
Manuela Schwesig

Ehrenpatronat

Der Marschall der Woiwodschaft
Westpommern
Olgierd Geblewicz

Ehrenpatronat

Die Ministerpräsidentin des Landes
Mecklenburg-Vorpommern
Manuela Schwesig



Wystawa powstała w ramach projektu „Wspólne dziedzictwo, wspólna przyszłość. Centralne muzea pomorskie wspólnie prezentują dzieje i kulturę Pomorza” dofinansowanego przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego (EFRR) w ramach Programu Współpracy Interreg V A Meklemburgia-Pomorze Przednie / Brandenburgia / Polska oraz ze środków finansowych województwa zachodniopomorskiego

Die Ausstellung entstand im Rahmen des Projekts „Gemeinsames Erbe, gemeinsame Zukunft. Die pommerschen Zentralmuseen präsentieren die Geschichte und Kultur Pommerns“, das durch die Europäische Union aus dem Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) im Rahmen des Kooperationsprogramms Interreg V A Mecklenburg-Vorpommern / Brandenburg / Polen und aus Mitteln der Woiwodschaft Westpommern gefördert wird





Spis treści

Inhalt

- 9 **Wstęp**
Einleitung
Lech Karwowski
- 15 **Monika Frankowska-Makała**
Wystawa Ukryte znaczenia –
o sztuce nowożytnej na Pomorzu
Die Ausstellung *Verborgene Botschaften* –
zur frühneuzeitlichen Kunst in Pommern
- 41 **Katalog**
- 43 **Sztuka protestancka na Pomorzu**
Protestantische Kunst in Pommern
- 151 **W kręgu dworu**
Im höfischen Kreis
- 259 **Od Italii po Niderlandy –**
horyzonty sztuki pomorskiej
Von Italien bis in die Niederlande –
Horizonte der pommerschen Kunst
- 343 **Bibliografia**
Literaturverzeichnis
- 359 **Źródła i autorzy fotografii**
Abbildungsnachweis
- 360 **Impressum**



Wstęp

Wystawa *Ukryte znaczenia. Sztuka na Pomorzu w XVI i XVII wieku* powstała w ramach projektu „Wspólne dziedzictwo, wspólna przyszłość. Centralne muzea pomorskie wspólnie prezentują dzieje i kulturę Pomorza” – kolejnego już przedsięwzięcia, w którym dwie partnerskie instytucje, korzystając ze wsparcia Euroregionu Pomerańia, tworzą nowe spojrzenie na sztukę dawnego Księstwa Pomorskiego. Dla pomysłodawców tego projektu kluczową przesłanką był fakt, że dwa muzea położone po różnych stronach granicy polsko-niemieckiej specjalizują się w historii i sztuce Pomorza: Muzeum Narodowe w Szczecinie i Pomorskie Muzeum Krajowe w Greifswaldbie (Pommersches Landesmuseum Greifswald). Zbiory tych muzeów dotyczące dawnego Księstwa Pomorskiego są w dużej mierze komplementarne, chociaż różnie rozkładają się ich „punkty ciężkości” (np. Muzeum Narodowe w Szczecinie posiada obszerną i świetną kolekcję sztuki średniowiecznej, zaś Pomorskie Muzeum Krajowe znakomitą galerię malarstwa XIX i XX w.). Ideą realizowaną przez partnerskie instytucje od 2008 r. jest więc tworzenie uzupełniających się i korespondujących ze sobą wystaw, w których opowieść o Pomorzu prowadzona była z dwóch odmiennych perspektyw narodowych. Efektem tych działań było m.in. otwarcie wystawy *Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII w.*, nagrodzonej „Sybillą” w 2012 r.

Zbiory sztuki dawnej szczecińskiego muzeum obejmują niewątpliwie największą i najważniejszą kolekcję sztuki pomorskiej. Ważną jej część stanowią obiekty zgromadzone przez działające od 1824 r. Towarzystwo Historii i Starożytności Pomorza, które trafiły do przedwojennego Prowincjonalnego Muzeum Starożytności, a po II wojnie światowej (która przyniosła także poważne straty) do dzisiejszego Muzeum Narodowego w Szczecinie. Dzięki systematycznej pracy polskich muzealników kolekcja mogła się następnie rozrosnąć do dzisiejszych – imponujących – rozmiarów. W okresie powojennym działania muzeum podlegały jednak materialnym

Einleitung

Die Ausstellung *Verborgene Botschaften. Kunst in Pommern im 16. und 17. Jahrhundert* entstand im Rahmen des Projekts „Gemeinsames Erbe, gemeinsame Zukunft. Die pommerschen Zentralmuseen präsentieren die Geschichte und Kultur Pommerns“ – eines weiteren Vorhabens, in dem zwei Partnerinstitutionen mit Unterstützung der Euroregion Pomerania einen neuen Blick auf die Kunst des ehemaligen Herzogtums Pommern eröffnen. Der Schlüssepunkt für die Initiatoren dieses Projekts war die Tatsache, dass es zwei auf verschiedenen Seiten der deutsch-polnischen Grenze gelegene Museen gibt, die auf die Geschichte und Kunst Pommerns spezialisiert sind: das Nationalmuseum Stettin und das Pommersche Landesmuseum Greifswald. Die auf das ehemalige Herzogtum Pommern bezogenen Sammlungen dieser Museen sind weitgehend komplementär, wenn auch mit unterschiedlichen Schwerpunkten (beispielweise verfügt das Nationalmuseum Stettin über eine umfangreiche und hervorragende Sammlung mittelalterlicher Kunst, während das Pommersche Landesmuseum eine exzellente Kollektion von Gemälden des 19. und 20. Jahrhunderts besitzt). Eine von den beiden Partnerinstitutionen seit 2008 verfolgte Idee ist es daher, ergänzende und korrespondierende Ausstellungen zu schaffen, in denen die Geschichte Pommerns aus zwei unterschiedlichen nationalen Perspektiven erzählt wird. Ein Ergebnis dieser Aktivitäten war u.a. die Eröffnung der Ausstellung *Das goldene Zeitalter Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert*, die 2012 im landesweiten polnischen Museumswettbewerb „Sybilla“ ausgezeichnet wurde.

Die Sammlung Alter Kunst des Nationalmuseums Stettin umfasst zweifellos die größten und wichtigsten Bestände pommerscher Kunst. Einen bedeutenden Teil davon bilden Artefakte, welche von der seit 1824 tätigen Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde zusammengetragen wurden und die vor dem Krieg in das Landesmuseum für Altertumskunde und nach dem Zweiten Weltkrieg (der ebenfalls

Wystawa
Ukryte znaczenia

Die Ausstellung
Verborgene Botschaften

Wystawa
Ukryte znaczenia

Die Ausstellung
Verborgene Botschaften



i ideologicznym ograniczeniom, dlatego Muzeum Narodowe w Szczecinie podjęło po 2000 r. program stworzenia zespołu wystaw prezentujących sztukę dawnego Księstwa Pomorskiego (i jego ziem po wygaśnięciu w 1637 r. dynastii Gryfitów) w całej jej krasie, także z uwzględnieniem jej ogólnoeuropejskich powiązań i ponadregionalnego znaczenia. Pierwszym dokonaniem na tej drodze była wspomniana już wystawa *Złoty wiek Pomorza*, ukazująca splendor sztuki dworu władców Księstwa w czasach jego największego rozkwitu. Prezentowana obecnie wystawa, której katalog oddajemy w ręce naszych widzów, stanowi niejako dopełnienie *Złotego wieku...* – również podejmuje bowiem kwestie związane z oddziaływaniem dworu (i konsekwencji jego braku po 1637 r.), a zarazem przybliża europejskie konteksty sztuki Pomorza w tym okresie oraz ukazuje jej specyfikę związaną z reformacją. Z jednej strony *Ukryte znaczenia...* przynoszą podsumowanie niemal dwustuletnich badań niemieckich i polskich historyków sztuki i muzealników, z drugiej zaś stawiają nowe pytania i wytyczają nowe kierunki

schwere Verluste brachte) in das heutige Nationalmuseum Stettin gelangten. Dank der systematischen Arbeit polnischer Museologen konnte die Sammlung zu ihrer heutigen – beeindruckenden – Größe heranwachsen. In der Nachkriegszeit waren die Aktivitäten des Museums jedoch materiellen und ideologischen Zwängen unterworfen, weshalb das Nationalmuseum Stettin ab dem Jahr 2000 eine Initiative zur Vorbereitung einer Ausstellungsreihe in Angriff nahm, in deren Rahmen die Kunst des ehemaligen Herzogtums Pommern (und seiner Gebiete nach dem Aussterben der Greifen-Dynastie im Jahr 1637) in ihrer ganzen Pracht, einschließlich ihrer gesamt-europäischen Verbindungen und überregionalen Bedeutung, präsentiert werden sollte. Die erste Errungenschaft auf diesem Weg war die bereits erwähnte Ausstellung *Das goldene Zeitalter Pommerns*, welche den Glanz der Kunst am Hofe der pommerschen Herrscher in der größten Blütezeit des Herzogtums zeigte. Die aktuelle Ausstellung, deren Katalog wir unseren Besuchern anvertrauen, ist in gewisser Weise eine Ergänzung des Goldenen Zeitalters..., da sie ebenfalls den Einfluss



Wystawa
Ukryte znaczenia

Die Ausstellung
Verborgene Botschaften

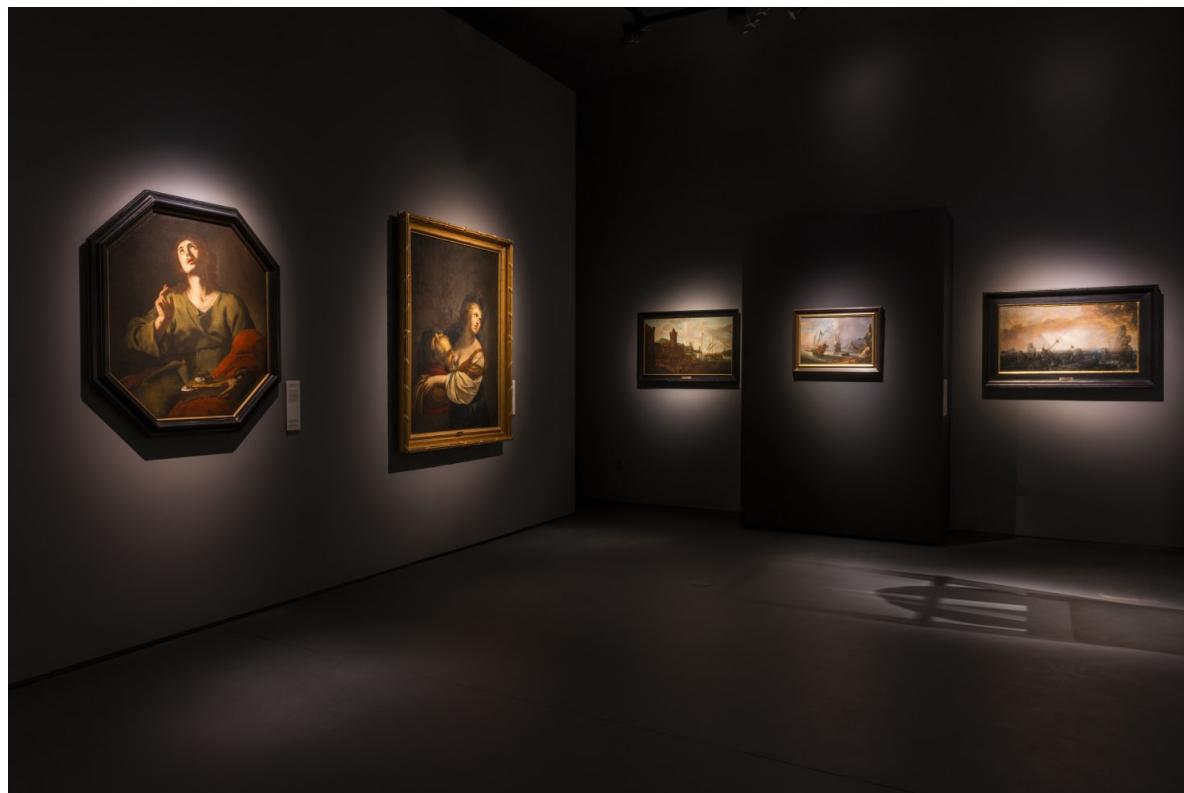
dociekań naukowych. Było to możliwe również dzięki żmudnym badaniom naukowym i laboratoryjnym prowadzonym w ramach prac przygotowawczych do wystawy. Projekt zrealizowano dzięki dofinansowaniu Unii Europejskiej ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego (EFRR) w ramach Programu Współpracy Interreg V A Meklemburgia-Pomorze Przednie / Brandenburgia / Polska oraz ze środków finansowych województwa zachodniopomorskiego. Dzięki temu możliwe było stworzenie nowoczesnej wystawy z odpowiednią oprawą multimedialną, pozwalającej nie tylko na ukazanie wspaniałości zbiorów sztuki dawnej, ale i naświetlenie związanych z nią frapujących problemów, w których jak w lustrze przegląda się skomplikowane dziedzictwo Pomorza.

Wystawa i katalog nie powstałyby jednak, gdyby nie wielki wkład pracy i zaangażowanie wielu osób. Należy do nich przede wszystkim kuratorka wystawy i kierownik Działu Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Szczecinie Monika Franciszewska-Makała (jednocześnie autorka wcześniej

des Hofes (aber auch die Folgen seines Fehlens nach 1637) thematisiert und gleichzeitig den gesamteuropäischen Kontext der pommerschen Kunst in dieser Zeit näher beleuchtet und deren Besonderheit im Zusammenhang mit der Reformation aufzeigt. Zum einen bietet die Ausstellung *Verborgene Botschaften...* eine Zusammenfassung der fast zweihundertjährigen Forschungsleistung deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Museologen, zum anderen wirft sie neue Fragen auf und gibt Anstöße für weitere wissenschaftliche Erörterungen. Dies war auch dank aufwendiger wissenschaftlicher und labortechnischer Untersuchungen möglich, die im Rahmen von Vorbereitungsarbeiten für die Ausstellung durchgeführt wurden. Das Projekt wurde mit Mitteln der Europäischen Union aus dem Europäischen Fonds für regionale Entwicklung (EFRE) im Rahmen des Kooperationsprogramms Interreg V A Mecklenburg-Vorpommern/Brandenburg/Polen sowie mit Mitteln der Województwa Zachodniopomorskiego finanziert. Dadurch wurde es möglich, eine moderne Ausstellung mit einem entsprechenden multimedialen Rahmen zu schaffen,

Wystawa
Ukryte znaczenia

Die Ausstellung
Verborgene Botschaften



wspomnianego Złotego wieku Pomorza), która opracowała i z wielkim zaangażowaniem realizowała koncepcję wystawy i katalogu. Wspierała ją w tym dziele zespół współpracowników, w tym przede wszystkim: Kinga Krasnodębska i Justyna Bądkowska z Działu Sztuki Dawnej, a także liczne grono konserwatorów pod kierunkiem Przemysława Manny. Od strony naukowej projektem kierował prof. Rafał Makała z Uniwersytetu Gdańskiego, współredaktor – wraz z Moniką Frankowską-Makałą – niniejszego katalogu. Znakomitą aranżację i linię graficzną wystawy oraz katalogu opracował prof. Waldemar Wojciechowski z Akademii Sztuki w Szczecinie. Kuratkę wystawy i naukowców wspierali liczni pracownicy administracyjni muzeum pod kierunkiem dyrektor Agnieszki Bortnowskiej. Ze strony Pomorskiego Muzeum Krajowego na szczególnie podziękowania zasłużył kierujący tą instytucją do 2021 r. dr Uwe Schroeder, który podjął się realizacji kolejnego wspólnego projektu, obecna dyrektor muzeum dr Ruth Slenczka, która doprowadziła z nami to przedsięwzięcie do szczęśliwego końca, oraz zajmujący się historią

die nicht nur den Glanz der Sammlung alter Kunst präsentiert, sondern auch die damit verbundenen frappierenden Probleme beleuchtet, in denen sich das komplexe Erbe Pommerns wie in einem Spiegel zeigt.

Die Ausstellung und der Katalog wären allerdings ohne den großen Arbeitsaufwand und das Engagement vieler Menschen nicht zustande gekommen. Dazu gehört insbesondere die Kuratorin der Ausstellung und Leiterin der Abteilung für Alte Kunst des Nationalmuseums Stettin, Monika Frankowska-Makała (zugleich die Autorin der bereits erwähnten Ausstellung *Das goldene Zeitalter Pommerns*), die mit großem Engagement das Konzept für Ausstellung und Katalog entwickelte und umsetzte. Unterstützt wurde sie dabei von einem Team engagierter Fachleute, darunter vor allem von Kinga Krasnodębska und Justyna Bądkowska von der Abteilung für Alte Kunst sowie einem zahlreichen Restauratorenteam unter der Leitung von Przemysław Manna. Von wissenschaftlicher Seite wurde das Projekt von Prof. Rafał Makała von der Universität Gdańsk geleitet, dem Mitherausgeber – zusammen mit

regionu Gunter Dehnert, który z wielkim zaangażowaniem wspierał pracowników MNS – w duchu współpracy, jaki przyświecał nam przed laty przy tworzeniu koncepcji pierwszego wspólnego projektu.

Wystawa powstała pod patronatem Marszałka Województwa Zachodniopomorskiego, Pana Olgierda Geblewicza, oraz Premier Kraju Związkowego Meklemburgia-Pomorze Przednie, Pani Manuela Schwesig. Ich zaufanie i otwartość wobec wspólnych przedsięwzięć dwóch najważniejszych instytucji muzealnych transgranicznego regionu uwolniło działania na rzecz jednocienia się Europy na płaszczyźnie, która jest bodaj najtrwalsza ze wszystkich – na płaszczyźnie sztuki.

Na koniec chciałbym podziękować wiernym i stale tłumnie odwiedzającym nasze muzeum widzom, których ciekawość i otwartość wobec nowych inicjatyw i entuzjastyczne opinie po otwarciu wystawy dają nam siłę i motywację do dalszych działań.

Szczecin, 21 listopada 2022

Lech Karwowski

Dyrektor Muzeum Narodowego w Szczecinie

Monika Frankowska-Makała – des vorliegenden Katalogs. Das hervorragende Arrangement und die grafische Gestaltung der Ausstellung und des Katalogs wurden von Prof. Waldemar Wojciechowski von der Kunsthochschule Stettin entwickelt. Die Kuratorin der Ausstellung und die Wissenschaftler wurden von zahlreichen musealen Verwaltungsmitarbeitern unter der Leitung von Direktorin Agnieszka Bortnowska unterstützt. Besonderer Dank seitens des Pommerschen Landesmuseums Greifwald gilt Dr. Uwe Schroeder, der die Einrichtung bis 2021 leitete und dieses weitere gemeinsame Projekt in Angriff nahm, der jetzigen Museumsdirektorin Dr. Ruth Slenczka, die das Projekt mit uns zu einem erfolgreichen Abschluss brachte, und dem Regionalhistoriker Gunter Dehnert, der die Mitarbeiter des Stettiner Nationalmuseums mit großem Engagement unterstützte – ganz im Sinne der Zusammenarbeit, die uns schon vor Jahren bei der Konzeptentwicklung des ersten gemeinsamen Projekts leitete.

Die Ausstellung entstand unter der Schirmherrschaft des Marschalls der Woiwodschaft Westpommern, Herrn Olgierd Geblewicz, und der Ministerpräsidentin von Mecklenburg-Vorpommern, Frau Manuela Schwesig. Ihr Vertrauen und Ihre Offenheit gegenüber gemeinsamen Vorhaben der beiden wichtigsten Museumseinrichtungen in der grenzüberschreitenden Region setzte Aktivitäten zur Einigung Europas auf einer Ebene frei, die vermutlich die dauerhafteste von allen ist – der Ebene der Kunst.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei den treuen und beständigen Besuchern unseres Museums bedanken, deren Neugier und Offenheit für neue Initiativen und deren begeistertes Feedback nach der Ausstellungseröffnung uns Kraft und Motivation geben, weiterzumachen.

Szczecin, 21. November 2022

Lech Karwowski
Direktor des Nationalmuseums Stettin



Monika Frankowska-Makała

Wystawa *Ukryte znaczenia – o sztuce nowożytnej na Pomorzu*

Na Pomorzu, podobnie jak w innych krajach Europy, sztuka nowożytna kształtała się pod wpływem wielu czynników: artystycznych (związanych z przejmowaniem nowych tendencji), politycznych, społecznych, a także religijnych. U schyłku XV w. nastąpiło zjednoczenie Księstwa Pomorskiego pod rządami Bogusława X (1454–1523), a w 1521 r. książę ten uzyskał status bezpośredniego lennika cesarza. Jego panowanie rozpoczęło „złoty wiek” Pomorza – ponad stuletni okres pokoju i dobrobytu w państwie Gryfitów, który zaowocował dynamicznym rozwojem sztuki.

Na charakter sztuki nowożytnej na Pomorzu w zasadniczy sposób wpłynęła reformacja. Księstwo Pomorskie było jednym z tych krajów Rzeszy Niemieckiej, w których najszybciej pojawiły się postulaty zmian w doktrynie i liturgii Kościoła. Już od początku lat 20. XVI w. w wielu parafiach miejskich – m.in. w Szczecinie, Strzelcach, Słupsku – pojawiali się kaznodzieje, którzy głosili potrzebę reform. W kilku miastach doszło do rozruchów na tle wyznaniowym, ataków na duchownych i aktów obrazoburczych, w sumie miały one jednak charakter incydentalny. Dla początków reformacji na Pomorzu duże znaczenie miała działalność Jana Bugenhagena (1485–1548), jednego z najważniejszych – obok Marcina Lutra (1483–1546) i Filipa Melanchtona (1497–1560) – teologów protestanckich, wcześniej mnicha z klasztoru Norbertanów w Białobokach pod Trzebiatowem i rektora szkoły w Trzebiatowie. Bugenhagen, poruszony tekstem Lutra, przeniósł się w 1521 r. do Wittenbergi i wkrótce stał się jednym z jego najbliższych współpracowników. Ruch reformatorski na Pomorzu przybrał na sile zwłaszcza w latach 30. XVI w. Zmianom przychylny był wówczas książę szczeciński Barnim IX (XI) (1501–1573) oraz jego bratanek Filip I (1515–1560), który po śmierci ojca Jerzego I (1493–1531) przejął panowanie nad zachodnią częścią Pomorza. W 1534 r. na sejmie w Trzebiatowie nastąpiło oficjalne ogłoszenie przez obu książąt doktryny reformacji jako obowiązującej w Księstwie Pomorskim. Rok później Jan Bugenhagen opublikował *Porządek kościelny*, w którym określone zostały kwestie związane z liturgią i organizacją Kościoła reformowanego

Monika Frankowska-Makała

Die Ausstellung *Verborgene Botschaften – zur frühneuzeitlichen Kunst in Pommern*

In Pommern, wie auch in anderen europäischen Ländern, wurde die Entwicklung der frühneuzeitlichen Kunst durch zahlreiche Faktoren geprägt: durch künstlerische (im Zusammenhang mit der Übernahme neuer Strömungen), politische, gesellschaftliche, aber auch religiöse Aspekte. Am Ende des 15. Jahrhunderts wurde das Herzogtum Pommern unter Boguslaw X. (1454–1523) vereinigt, und 1521 erhielt dieser Herrscher den Status eines unmittelbaren Lehnsmannes des deutschen Kaisers. Unter seiner Herrschaft begann das „goldene Zeitalter“ Pommerns – eine länger als ein Jahrhundert währende Periode des Friedens und des Wohlstands im Staat der Greifen, die zu einer dynamischen Entwicklung der Kunst führte.

Der Charakter der neuzeitlichen Kunst in Pommern wurde durch die Reformation grundlegend beeinflusst. Das Herzogtum Pommern gehörte zu jenen Reichslanden, in denen am schnellsten Forderungen nach Neuerungen in der kirchlichen Lehre und Liturgie aufkamen. Bereits in den frühen 1520er Jahren traten in vielen städtischen Pfarreien – u.a. in Stettin (Szczecin), Stralsund und Stolp (Słupsk) – Prediger in den Vordergrund, welche die Notwendigkeit von Reformen verkündeten. In einigen Städten kam es zu religiös motivierten Unruhen, Angriffen auf den Klerus und zu ikonoklastischen Handlungen, doch hatten diese im Großen und Ganzen eher einen inzidentellen Charakter. Von großer Bedeutung für die Anfänge der Reformation in Pommern war das Werk von Jan Bugenhagen (1485–1548), einem der bedeutendsten protestantischen Theologen neben Martin Luther (1483–1546) und Philipp Melanchthon (1497–1560), der zuvor Mönch im Norbertinerkloster Belbuck (Białoboki) bei Treptow an der Rega (Trzebiatów) und Rektor der Treptower Schule gewesen war. Von Luthers Texten bewegt, zog Bugenhagen 1521 nach Wittenberg und wurde bald zu einem seiner engsten Mitarbeiter. Die Reformbewegung in Pommern gewann vor allem in den 1530er Jahren an Intensität. Zu dieser Zeit wurden die Umwälzungen auch vom Stettiner Herzog Barnim IX. (XI.) (1501–1573) und seinem Neffen Philipp I. (1515–1560) unterstützt, der nach dem Tod seines Vaters Georg I. (1493–1531) die Herrschaft über den westlichen Teil Pommerns übernommen hatte. Im Jahr 1534 führten die beiden

Wystawa
Ukryte znaczenia

Die Ausstellung
Verborgene Botschaften

Lucas Cranach Młodszy,
portret księcia Filipa I,
1541, olej, deska,
Muzeum Narodowe
w Szczecinie

Lucas Cranach
der Jüngere,
Bildnis von Herzog
Philipp I.,
1541, Öl auf Holz,
Nationalmuseum Stettin

Marcin Luter
głoszący kazanie,
fragment kopii
Gobelina Croya,
August Grimmer,
Berlin 1893, tempera,
kanwa gobelinowa,
Muzeum Narodowe
w Szczecinie

Martin Luther
bei der Predigt,
Fragment einer Kopie
des Croy-Teppichs,
August Grimmer,
Berlin 1893, Tempera
auf Gobelinkleinwand,
Nationalmuseum Stettin



w państwie Gryfitów¹. Na Pomorzu, podobnie jak w innych protestanckich krajach, rozwijano klasztory i sekularyzowano majątki kościelne. Pozyskane w ten sposób sumy pozwoliły podreperować budżet Księstwa, posłużyły także rozwojowi szkolnictwa na Pomorzu. Uniwersytet w Greifswaldzie, zreorganizowany i ponownie otwarty w 1539 r., został uposażony dobrami greifswaldzkich dominikanów oraz cystersów z klasztoru w Ełdzie. Z kolei w Szczecinie dzięki majątkowi kolegiaty Mariackiej założono w 1543 r. Pedagogium Książęce – szkołę wyższą, która stała się głównym ośrodkiem życia naukowego miasta w XVI i XVII w.²

Stosunek teologów reformacji do sztuki miał zasadniczy wpływ na kulturę artystyczną krajów protestanckich, w tym także Pomorza. O ile niektórzy reformatorzy, jak Zwingli i Kalwin, aby uniknąć pokusy bałwochwałstwa, zdecydowanie występowali przeciwko umieszczaniu w kościołach jakichkolwiek przedstawień o treściach religijnych, o tyle stanowisko Lutra w tej kwestii było łagodniejsze. Nie same obrazy były według niego niebezpieczne, lecz ich adoracja

Herzöge auf dem Landtag zu Treptow offiziell die reformatoische Lehre im Herzogtum Pommern ein. Ein Jahr später veröffentlichte Jan Bugenhagen die *Pommersche Kirchenordnung*, in der Fragen der Liturgie und Organisation der reformierten Kirche im Greifstaat geregelt wurden¹. Wie in anderen protestantischen Ländern wurden auch in Pommern die Klöster aufgelöst und die Kirchengüter säkularisiert. Die auf diese Weise eingenommenen Gelder halfen, den herzoglichen Haushalt aufzubessern, und dienten auch der Entwicklung des Bildungswesens in Pommern. Die reorganisierte und 1539 wiedereröffnete Universität Greifswald wurde mit Klostergütern aus dem Besitz der Dominikaner aus Greifswald und Zisterzienser aus Ełdzie ausgestattet. In Stettin hingegen wurde 1543 mit dem Vermögen der Stiftskirche St. Marien das Fürstliche Pädagogium gegründet, das im 16. und 17. Jahrhundert zum wichtigsten Zentrum des wissenschaftlichen Lebens der Stadt wurde².

Die Haltung der reformatorischen Theologen gegenüber der Kunst hatte einen grundlegenden Einfluss auf die künstlerische Kultur der protestantischen Länder,

1 Pommersche Kirchenordnung 1985; Wiłocki 2005, s. 21–25, 35–38.

2 Wehrmann 1894, s. 6–14.



Wystawa
Ukryte znaczenia

Die Ausstellung
Verborgene Botschaften

lub wiara, że pobożne fundacje mogą zapewnić zbawienie. Przedstawienia religijne zaliczał do kategorii adiafor, czyli elementów o drugorzędnym znaczeniu, obojętnych dla uzyskania zbawienia. Reformator doceniał jednak dydaktyczną i popularyzatorską funkcję sztuki. Uważał, że ponieważ człowiek myśli obrazami, przedstawienia malarskie są pozyteczne jako dopełnienie tekstu biblijnego. Zwłaszcza obrazy pasyjne miały pomagać w doświadczaniu przeżyć religijnych i przyczyniać się do szerzenia Ewangelii³.

Dopasowywanie wnętrz pomorskich kościołów do nowej doktryny i liturgii odbywało się powoli. Boczne ołtarze usuwane były stopniowo, najczęściej ze względu na praktycznych, w związku z koniecznością budowy empor czy ustawniania ław dla wszystkich uczestników nabożeństwa. Nawet wówczas jednak starano się nie niszczyć dawnych retabulów, lecz np. przenosić je do wiejskich kościołów. Wynikało to przede wszystkim z przywiązania do przedreformacyjnej tradycji kościelnej i dziedzictwa przodków, choć niekiedy decydowały również względy utylitarne⁴. Częstym zjawiskiem były adaptacje

einschließlich Pommerns. Während sich einige Reformatoren wie Zwingli und Calvin, um der Versuchung des Götzendienstes zu entgehen, entschieden gegen das Vorhandensein von Darstellungen religiösen Inhalts in den Kirchen aussprachen, war Luthers Haltung in dieser Frage zurückhaltender. Seiner Ansicht nach waren keine Bilder an sich gefährlich, sondern deren Verehrung oder der Glaube, dass fromme Stiftungen das Heil garantieren könnten. Er ordnete religiöse Darstellungen in die Kategorie der Adiaphora ein, also zweitrangiger Elemente von untergeordneter Bedeutung, die für die Erlangung des Heils irrelevant sind. Der Reformator schätzte jedoch die didaktische und popularisierende Funktion der Kunst. Da der Mensch in Bildern denkt, waren bildliche Darstellungen seiner Meinung nach nützlich, um biblische Texte angemessen zu ergänzen. Insbesondere Passionsbilder sollten den Menschen religiöse Erfahrungen vermitteln und zur Verbreitung des Evangeliums beitragen³.

Eine Anpassung der Innenräume an die neue Lehre und Liturgie erfolgte in den pommerschen Kirchen

3 Michalski 1989, s. 53–57.

4 Wiślicki 2005, s. 55–57, 237–243.

3 Michalski 1989, S. 53–57.



średniowiecznych ołtarzy do potrzeb nowego kultu poprzez dodawanie elementów treściowych: figur, scen oraz inskrypcji, a niekiedy w nowo fundowanych retabulach wtórnie wykorzystywano też figury średniowieczne⁵. Na Pomorzu dużo zachowano również z wcześniejszej tradycji liturgicznej – podczas mszy dozwolone było m.in. używanie szat liturgicznych oraz świec na ołtarzu⁶.

Fundacje ołtarzy o programach zgodnych z nauką luterancką zaczęły się pojawiać w pomorskich kościołach dopiero około połowy XVI w. Najstarsze retabula miały formę poliptyków o ruchomych skrzydłach, zwykle malowanych⁷. Do tego typu – spopularyzowanego dzięki twórczości Cranachów – należy prezentowany na wystawie ołtarz (nota katalogowa 1; dalej, w całym katalogu, używany jest skrót „kat.”), ufundowany w 1580 r. do kościoła parafialnego w Gryfinie, namalowany przez Davida Redtela (1543–1591), artystę przybyłego na Pomorze z Torgau w Saksonii⁸. Umieszczona w centralnej części scena Ukrzyżowania Chrystusa w zestawieniu ze scenami Zmartwychwstania i Wniebowstąpienia w kwaterach skrzydeł

nur langsam. Seitenaltäre wurden erst nach und nach entfernt, in der Regel aus praktischen Gründen, um Emporen einzubauen oder Bänke für alle Gottesdienstbesucher aufstellen zu können. Aber auch dann wurde darauf geachtet, die alten Retabel nicht zu zerstören, sondern sie beispielsweise in Dorfkirchen unterzubringen. Dies resultierte vor allem aus der Verbundenheit mit der vorreformatorischen Kirchentradition und mit dem Erbe der Vorfahren, obwohl manchmal auch zweckorientierte Überlegungen eine Rolle spielten⁴. Ein häufiges Phänomen war die Anpassung mittelalterlicher Altäre an die Erfordernisse des neuen Kultes durch Hinzufügung inhaltlicher Elemente: Figuren, Szenen und Inschriften. Manchmal wurden mittelalterliche Figuren auch sekundär in neu gestiften Retabellen wiederverwendet⁵. In Pommern behielt man auch viel von der früheren liturgischen Tradition bei – u.a. war die Nutzung von Messgewändern und Kerzen auf dem Altar während der Messe erlaubt⁶.

Altarstiftungen mit Bildprogrammen, die der lutherischen Lehre entsprachen, begannen in den pommerschen Kirchen erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts aufzutauchen. Die ältesten Retabel waren

5 Wisłocki 1996.

6 Wisłocki 2005, s. 40.

7 Wisłocki 2005, s. 63–65.

8 Brauns, Loeck 1940, s. 109; Holtze 1940, s. 92.

4 Wisłocki 2005, S. 55–57, 237–243.

5 Wisłocki 1996.

6 Wisłocki 2005, S. 40.



Thomas Nether (?), tryptyk z portretami Barnima IX (XI) i jego żony Anny brunzwicko-lüneburskiej, 1568, tempera, deska (lewe skrzydło rekonstruowane), Muzeum Narodowe w Szczecinie

Thomas Nether (?), Triptychon mit Porträts von Barnim IX. (XI.) sowie seiner Gemahlin Anna von Braunschweig-Lüneburg, 1568, Tempera auf Holz (linker Flügel rekonstruiert), Nationalmuseum Stettin

stanowi najbardziej typowy program ikonograficzny retabulów protestanckich. Interesujące jest nawiązanie do luterańskiej nauki o usprawiedliwieniu z łaski przez wiarę, widoczne w wyekspozowaniu postaci Marii Magdaleny, a także odwołanie do Cranachowskiej *Tablicy Prawa i Łaski* poprzez umieszczenie w tle drzew o zielonych oraz uschniętych konarach. Charakterystycznym elementem, przejętym również ze sztuki saskiej, jest zestawienie w retabulum ołtarzowym ewangelicznej sceny *Chrztu Chrystusa* ze współczesną sceną przedstawiającą sakrament chrztu, jak np. w ołtarzu Heinricha Gödinga z 1566 r. w kaplicy na zamku elektora saskiego Augusta w Stolpen⁹.

Reformacja przyczyniła się do zacieśnienia kontaktów z Saksonią, nawiązanych jeszcze przez Bogusława X, szukającego w Rzeszy Niemieckiej trwały sprzymierzeńców przeciw Brandenburgii. Elektorzy Saksonii z dynastii Wettynów, konkuruje z brandenburskimi Hohenzollernami o pozycję we wschodniej części Rzeszy, byli naturalnymi sprzymierzeńcami Gryfitów. Zbliżenie między pomorską a saską dynastią stało się jednym z najważniejszych priorytetów polityki Bogusława X, a jej elementem było m.in. wysłanie Jerzego I na dwór saski i studia w Lipsku, a Barnima IX (XI) na uniwersytet w Wittenberdze, gdzie zetknął się z nauką

Polyptychen mit beweglichen, meist mit Tafelmalereien gestalteten Flügeln⁷. Zu diesem Typus gehört ein in der Ausstellung präsentierter Altaraufsatz (Katalogeintrag 1; im Weiteren wird im gesamten Katalog die Abkürzung „Kat.“ verwendet), der 1580 für die Pfarrkirche in Greifenhagen gestiftet und von David Redtel (1543–1591), einem aus dem sächsischen Torgau nach Pommern zugewanderten Künstler, gemalt wurde⁸. Die Kreuzigung Christi im Mittelteil und die Szenen der Auferstehung und der Himmelfahrt in den Seitenflügeln stellen das gängigste Bildprogramm protestantischer Retabel dar. Interessant ist die Anknüpfung an die lutherische Lehre von der Rechtfertigung durch Gottes Gnade allein aus dem Glauben, der in der Hervorhebung der Figur Maria Magdalenas zum Ausdruck kommt, sowie der Verweis auf Cranachs *Tafel von Gesetz und Gnade* durch die Platzierung von Bäumen mit grünen und verdarnten Zweigen im Hintergrund. Ein charakteristisches Element, das ebenfalls aus der sächsischen Kunst übernommen wurde, ist im Altarretabel die Gegenüberstellung der evangelischen Szene der Taufe Christi mit einer zeitgenössischen Szene, die das Sakrament der Taufe darstellt, wie beispielsweise in Heinrich Gödings Altar

7 Wiślocki 2005, S. 63–65.

8 Brauns, Loeck 1940, S. 109; Holtze 1940, S. 92.

9 Hentschel 1973, s. 125, il. 464, 465.

Peter Heymans,
Gobelín Croya,
Szczecin 1554,
Uniwersytet
w Greifswaldzie,
wypożyczony do
Pommersches
Landesmuseum
w Greifswaldzie

Peter Heymans,
Croy-Teppich,
Stettin 1554,
Leihgabe der
Universität Greifswald
im Pommerschen
Landesmuseum
zu Greifswald



Marcina Lutra¹⁰. Opowiedzenie się Gryfitów po stronie reformacji zacieśniło relacje z Wetyniami, będącymi protektorami Marcina Lutra i nieformalnymi przywódcami protestanckich książąt Rzeszy. Ważnym krokiem służącym zbliżeniu obu dynastii był zawarty w 1535 r. ślub księcia pomorskiego Filipa I z Marią saską (1515–1583), córką elektora Jana Stałego (1468–1532) i siostrą panującego w tym czasie Jana Fryderyka (1503–1554). Zorganizowana w rok po wspomnianym wcześniej sejmie w Trzebiatowie ceremonia na zamku w Torgau, prowadzona przez Marcina Lutra, stanowiła jasną deklarację wyznaniową Gryfitów. Polityczne konsekwencje tego zbliżenia między dynastiami były bardzo doniosłe, jednak niemniej istotne były konsekwencje artystyczne. Książęta pomorscy zamawiali dzieła u saskich artystów (najbardziej znany przykładem jest namalowany w 1541 r. przez Lucasa Cranacha Młodszego (1515–1586) znakomity portret Filipa I¹¹), przede wszystkim jednak sprowadzali artystów z Saksonii¹². Z Wittenbergii pochodził działający na szczecińskim

von 1566 in der Burgkapelle des sächsischen Kurfürsten August in Stolpen⁹.

Die Reformation trug maßgeblich zu einer Verstärkung der Kontakte zu Sachsen bei. Diese waren bereits zuvor von Boguslaw X. geknüpft worden, der im Deutschen Reich dauerhafte Verbündete gegen die Mark Brandenburg suchte. Die sächsischen Kurfürsten aus dem Geschlecht der Wettiner, die mit den brandenburgischen Hohenzollern um die Position im östlichen Teil des Reiches konkurrierten, waren natürliche Verbündete der Greifen. Die Annäherung zwischen den pommerschen und sächsischen Dynastien wurde zu einem der wichtigsten Elemente der Politik Boguslaws X. So schickte er Georg I. an den sächsischen Hof und zum Studium nach Leipzig und Barnim IX. (XI.) an die Universität Wittenberg, wo dieser mit den Lehren Martin Luthers in Kontakt kam¹⁰. Die Tatsache, dass sich die Greifen für die Reformation aussprachen, stärkte ihre Beziehungen zu den Wettinern, die Martin Luthers Förderer und informelle Anführer der protestantischen Reichsfürsten waren. Ein wichtiger Schritt zur Annäherung der beiden Dynastien war die 1535 geschlossene Ehe des pommerschen

10 Groenwall 1889, s. 11.

11 Obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie, nr inw. MNS/Szt/1382 (Steinborn 2001; Bądkowska 2013d).

12 Na temat wpływów Saksonii na sztukę Pomorza w XVI w. obszernie pisał Marcin Wiślicki (2003).

9 Hentschel 1973, S. 125, Abb. 464, 465.

10 Groenwall 1889, S. 11.

dworze malarz Thomas Nether (czynny w latach 1564–1594), któremu przypisywany jest m.in. tryptyk z portretami Barnima IX (XI) i jego żony Anny brunszwicko-lüneburskiej z 1568 r.¹³ Z Torgau natomiast, podobnie jak David Redtel, przybył na dwór szcześciński niderlandzki tapiser Peter Heymans (czynny w Szczecinie w latach 1551–1566), autor słynnego Gobelina Croya¹⁴. Monumentalna tapiseria zamówiona przez księcia wołogoskiego Filipa I ukazuje przedstawicieli dwóch dynastii: saskich Wettynów z linii ernestyńskiej oraz pomorskich Gryfitów, stojących we wnętrzu kościoła, pod amboną, z której głosi kazanie Marcin Luter. Dzieło to ma charakter symboliczny i propagandowy, stanowi deklarację luterańskiej położności, a także wyraża aspiracje polityczne książąt pomorskich. Portrety władców wzorowane były na wizerunkach autorstwa Lucasa Cranacha Starszego (1472–1553) i Albrechta Dürera (1471–1528); być może także projekt tapiserii powstał w kręgu warsztatu Cranachów.

Z warsztatami saskimi łączona jest również wykonana z piaskowca sześcioboczna czasza chrzcielnicy z Nieborowa koło Pyrzyc (kat. 3), datowana na lata 1570–1600, zdobiona wysokiej klasy reliefami z przedstawieniami czterech ewangelistów oraz apostołów Piotra i Pawła. Chrzest był jednym z dwóch sakramentów uznawanych przez protestantów, traktowanym jako warunek uzyskania zbawienia. Odbywał się w obecności całej gminy, dlatego chrzcielnice najczęściej umieszczano w centrum kościoła, w pobliżu ołtarza i ambony, na podwyższeniu. W kościołach na Pomorzu chętnie używano kamiennych chrzcielnic średniodwiecznych, często pochodzących jeszcze z czasów fundacji kościoła, co miało ważne znaczenie ideowe przez odwołanie do tradycji gminy¹⁵. Nowe obiekty, o protestanckich programach ideowych, zaczęto fundować dopiero w latach 70. XVI w.¹⁶ W dekoracjach pomorskich chrzcielnic najczęściej pojawiały się treści związane ze znaczeniem tego sakramentu, a także – jak w wykonanej z piaskowca chrzcielnicy z Nieborowa – przedstawienia ewangelistów i apostołów jako świadków Chrystusa. Chodziło o podkreślenie rangi chrztu,

Herzogs Philipp I. mit Maria von Sachsen (1515–1583), einer Tochter des Kurfürsten Johann des Beständigen (1468–1532) und einer Schwester des zu dieser Zeit regierenden Johann Friedrich (1503–1554). Die Hochzeitszeremonie auf dem Torgauer Schloss, die ein Jahr nach dem erwähnten Landtag zu Treptow stattfand und von Martin Luther geleitet wurde, war ein klares Glaubensbekenntnis der Greifen.

Die politischen Konsequenzen dieser Annäherung zwischen den beiden Herrscherhäusern waren sehr bedeutsam, doch die künstlerischen Folgen waren nicht weniger wichtig. Die pommerschen Herzöge gaben zahlreiche Werke bei sächsischen Künstlern in Auftrag (das bekannteste Beispiel ist das hervorragende Porträt Philipps I. von Lucas Cranach dem Jüngeren (1515–1586) aus dem Jahr 1541¹¹), aber vor allem holten sie Künstler aus Sachsen in ihr Land¹². Der am Stettiner Hof tätige Maler Thomas Nether (1564–1594 aktiv) stammte aus Wittenberg, und ihm wird unter anderem ein Triptychon mit Porträts von Barnim IX. (XI.) sowie seiner Gemahlin Anna von Braunschweig-Lüneburg aus dem Jahr 1568 zugeschrieben¹³. Aus Torgau wiederum stammte, ähnlich wie David Redtel, auch der holländische Bildwirker Peter Heymans (tätig in Stettin zwischen 1551 und 1566), Schöpfer des berühmten Croy-Teppichs¹⁴. Der monumentale, von Prinz Philipp I. von Wolgast in Auftrag gegebene Wandteppich zeigt Vertreter zweier Herrscherhäuser: der sächsischen Wettiner aus ernestinischer Linie und der pommerschen Greifen, die im Inneren einer Kirche unter einer Kanzel stehen, von der aus Martin Luther predigt. Das Werk hat einen symbolischen, aber auch propagandistischen Charakter; es ist ein Bekenntnis zum lutherischen Glauben und bringt zugleich die politischen Bestrebungen der pommerschen Herzöge zum Ausdruck. Die Herrscherporträts wurden nach Bildnissen von Lucas Cranach dem Älteren (1472–1553) und Albrecht Dürer (1471–1528) gestaltet; womöglich entstammte auch der Entwurf des Wandteppichs der Cranach-Werkstatt.

13 W zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie, nr inw. MNS/Szt/1169 (Kochanowska 1992; Bądkowska 2013e).

14 Oryginal tapiserii wykonanej ok. 1554 r. przez Heymansa wystawiany jest w Pomorskim Muzeum Krajowym (Pommersches Landesmuseum) w Greifswaldzie, a w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie znajduje się malarska kopia wykonana w 1893 r. przez berlińskiego malarza Augusta Grimmera (nr inw. MNS/Sz/1368) (Dahlenburg 2007; 2013).

15 Wiśłocki 2005, s. 240–241.

16 Cieślak 2000, s. 264–265; Wiśłocki 2005, s. 118–122.

11 Gemälde aus der Sammlung des Nationalmuseums Stettin, Inv.-Nr. MNS/Szt/1382 (Steinborn 2001; Bądkowska 2013d).

12 Zum Thema des sächsischen Einflusses auf die pommersche Kunst im 16. Jahrhundert äußerte sich ausführlich Marcin Wiśłocki (2003).

13 Im Bestand des Nationalmuseums Stettin, Inv.-Nr. MNS/Szt/1169 (Kochanowska 1992; Bądkowska 2013e).

14 Das Original des um 1554 von Heymans gefertigten Wandteppichs ist im Pommerschen Landesmuseum in Greifswald ausgestellt, während sich in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin eine gemalte Kopie befindet, die 1893 von dem Berliner Malar August Grimmer angefertigt wurde (Inv.-Nr. MNS/Sz/1368), Dahlenburg 2007; 2013.

Czasza chrzcielnicy
z Nieborowa,
warsztat saski (?),
1570–1600, piaskowiec,
Muzeum Narodowe
w Szczecinie (kat. 3)

Kuppa des Taufbeckens
aus Isinger,
Sächsische Werkstatt (?),
1570–1600, Sandstein,
Nationalmuseum Stettin
(Kat. 3)



a zarazem jego ścisłego związku z głoszonym podczas liturgii Słowem Bożym¹⁷. Nowo fundowane kamienne chrzcielnice należały jednak na Pomorzu do wyjątków – przeważały drewniane, których dopełnienie stanowiły mosiężne misy chrzcielne, będące nierzadko przedmiotem osobnych fundacji (kat. 20).

Do najważniejszych obok chrzcielnic i ołtarza elementów wyposażenia kościołów protestanckich należała ambona. Wynikało to z wyjątkowej roli kazań, które miały służyć głoszeniu Słowa Bożego, będącego według protestantów jedynym środkiem łaski Bożej oraz źródłem wiary. Na Pomorzu przeważały kazalnice drewniane, często o rozbudowanych programach ideowych¹⁸. Do dekoracji ambony należały prawdopodobnie znajdujące się w zbiorach szczecińskiego muzeum trzy niewielkie obrazy: *Kuszenie Chrystusa*, *Kazanie z łodzi* oraz *Kazanie w kościele protestanckim*, datowane na ok. 1577 r.¹⁹ Pochodzą one z zespołu malowideł, których wtórnie uzyto do ozdobienia

Mit sächsischen Werkstätten wird auch die sechseckige, aus Sandstein gefertigte Taufbeckenkuppa aus Isinger (Nieborowo) bei Pyritz (Pyrzyce; Kat. 3, um 1570–1600) in Verbindung gebracht, die mit hochwertigen Reliefdarstellungen der Evangelisten und der Apostel Petrus und Paulus verziert ist. Die Taufe war eines der zwei von den Protestanten anerkannten Sakramente, die als Voraussetzung für die Erlangung des Heils angesehen wurden. Sie fand in Anwesenheit der ganzen Gemeinde statt, weshalb die Taufbecken meist im Mittelpunkt der Kirche, in der Nähe des Altars und der Kanzel, auf einem erhöhten Podest aufgestellt waren. In den Kirchen Pommerns wurden gerne mittelalterliche, aus Haustein gefertigte Taufbecken verwendet, die oft noch aus der Zeit der Kirchenstiftung stammten und eine wichtige ideelle Bedeutung hatten, da sie auf die lange Tradition der Gemeinde verwiesen¹⁵.

Neue Taufbecken mit protestantischen Bildprogrammen begann man erst ab den 1570er Jahren in Auftrag zu geben¹⁶. Im Dekor pommerscher Taufen tauchten in der Regel Inhalte auf, die sich auf die Bedeutung

17 Wisłocki 2005, s. 124–128.

18 Wisłocki 2005, s. 91–117.

19 Obrazy te (numery inw.: MNS/Szt/1345, MNS/Szt/1383 i MNS/Szt/1384), malowane na desce, prezentowane są na wystawie stałej *Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku* (Złoty wiek Pomorza 2013).

15 Wisłocki 2005, S. 240–241.

16 Cieślak 2000, S. 264–265; Wisłocki 2005, S. 118–122.



Malarz pomorski,
Kazanie w kościele protestanckim,
ok. 1577, olej, deska,
Muzeum Narodowe
w Szczecinie

Pommerscher Maler,
Predigt in einer protestantischen Kirche,
um 1577, Öl auf Holz,
Nationalmuseum Stettin

Malarz pomorski,
Kuszenie Chrystusa,
ok. 1577, olej, deska,
Muzeum Narodowe
w Szczecinie

Pommerscher Maler,
Die Versuchung Christi,
um 1577, Öl auf Holz,
Nationalmuseum Stettin

osiemnastowiecznej ambony w kościele zamkowym w Szczecinie²⁰. Nie jest znane ich pierwotne pochodenie, ale badacze wiążą je najczęściej z przystosowaniem do liturgii protestanckiej dawnej kolegiaty św. Ottona (słужącej jako kościół dworski) lub z fundacją księcia Jana Fryderyka (1542–1600) do nowego kościoła zamkowego ukończonego w 1577 r.²¹ Przedstawienia ukazujące Chrystusa nauczającego z łodzi na jeziorze Genezaret oraz kazanie głoszone przez pastora do wiernych zgromadzonych w kościele miały podkreślać rolę Słowa Bożego w dziele zbawienia, natomiast w scenie *Kuszenia Chrystusa*, w wyobrażeniu Szatana w szacie zakonnika i kapeluszu kardynalskim dosły do głosu treści polemiczne i krytyka katolicyzmu jako fałszywej pobożności.

Ułatwieniu zrozumienia treści teologicznych służyły także malowidła zdobiące inne elementy wyposażenia kościołów protestanckich. Przedstawieniami ze Starego i Nowego Testamentu dekorowano stalle,

dieses Sakraments bezogen, aber auch – wie im Fall des Sandstein-Taufbeckens aus Isinger – Darstellungen von Evangelisten und Aposteln als Zeugen Christi. Damit sollte die Bedeutung der Taufe und zugleich ihre enge Verbindung mit dem in der Liturgie verkündeten Wort Gottes betont werden¹⁷. Neu gestiftete steinerne Taufbecken waren in Pommern allerdings eine Ausnahme – es überwogen hölzerne Stücke, ergänzt durch Messing-Taufschalen, die oft Gegenstand eigener Stiftungen waren (Kat. 20).

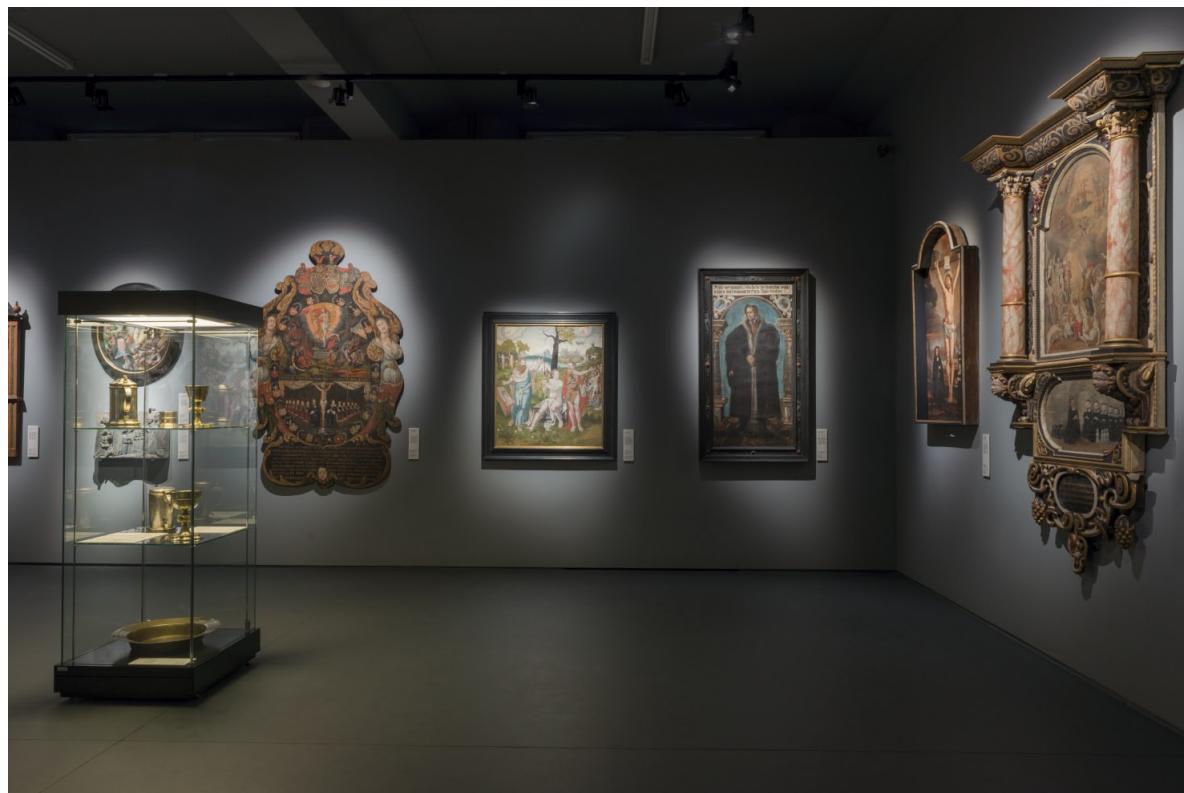
Neben Taufstein und Altar gehörte die Kanzel zu den wichtigsten Ausstattungsgegenständen in evangelischen Kirchen. Dies resultierte aus der besonderen Rolle der Predigt, die das Wort Gottes verkünden sollte, das nach Ansicht der Protestanten das einzige Mittel zur Erlangung der Gnade Gottes und die Quelle des Glaubens war. In Pommern herrschten hölzerne Kanzeln vor, oft mit aufwendigen Bildprogrammen¹⁸. Zur Ausschmückung einer Kanzel gehörten wahrscheinlich auch drei um 1577 datierte, kleinformatige Gemälde aus der Sammlung des Stettiner Museums: *Die Versuchung Christi*, *Die Bootspredigt*

20 Do tego zespołu pierwotnie należały również obrazy: *Stworzenie Adama i Ewy* oraz *grzech pierworodny i Chrystus i Jawnogresznica*, zaginione w czasie II wojny światowej (Lemcke 1909, s. 74, Bądkowska 2013f).

21 Müller 1864, s. 138; Lemcke 1909, s. 74; Bethe 1937, s. 52; Żuchowski 1995, s. 211; Wiślicki 2005, s. 100.

17 Wiślicki 2005, S. 124–128.

18 Wiślicki 2005, S. 91–117.



ławki kościelne, emporę oraz stropy²². Fundowano również obrazy określane przez Katarzynę Cieślak jako „znaki samookreślenia konfesjnego”²³. Należały do nich m.in. portrety reformatorów, przede wszystkim Marcina Lutra, ale także Filipa Melanchtona i Jana Bugenhagena. Na wystawie prezentowany jest portret Melanchtona z kościoła w Dąbiu (obecnie dzielnica Szczecina), namalowany w latach 70.-80. XVI w. na podkładzie graficznym opracowanym przez Lucasa Cranacha Młodszego (kat. 12). Artysta ten stworzył wielkoformatowe, drzeworytowe wizerunki reformatorów, sklejane z kilkunastu arkuszy, które wykorzystywano do dekoracji kościołów luterańskich²⁴. Niektóre z nich pozostawiano w wersji graficznej, inne lekko podkolorowywano lub – jak portret z kościoła w Dąbiu – całkowicie pokrywano farbami.

Do przedstawień o jednoznacznie luterańskiej tematyce należały również obrazy ilustrujące naukę o prawie i łasce. Dla doktryny Lutra miała ona fundamentalne znaczenie. Reformator zwracał uwagę na konieczność rozróżnienia w Piśmie Świętym dwóch koncepcji wskazujących człowiekowi dwie różne drogi do zbawienia.

22 Cieślak 2000, s. 294–325; Wiślicki 2005, s. 136–166.

23 Cieślak 2000, s. 333–345.

24 Lucas Cranach 2015, s. 239–243.

und *Die Predigt in einer protestantischen Kirche*¹⁹. Sie stammen aus einer Gruppe von Gemälden, die in Zweitverwendung zur Ausschmückung einer Kanzel aus dem 18. Jahrhundert in der Stettiner Schlosskirche genutzt wurden²⁰. Ihre ursprüngliche Herkunft ist nicht bekannt, doch die Forscher bringen sie gewöhnlich mit der Umgestaltung der ehemaligen Stiftskirche St. Otto (die als Hofkirche diente) im Zuge ihrer Anpassung an die protestantische Liturgie oder mit einer Stiftung des Herzogs Johann Friedrich (1542–1600) für die neue, 1577 fertiggestellte Schlosskirche in Verbindung²¹. Die Darstellungen zeigen den von einem Boot auf dem See Genezareth aus lehrenden Christus sowie die Predigt eines Pfarrers an die in der Kirche versammelten Gläubigen und sollten die Rolle des Wortes Gottes im Heilsgeschehen betonen, während in der Szene der Versuchung Christi die Darstellung des Satans in einer

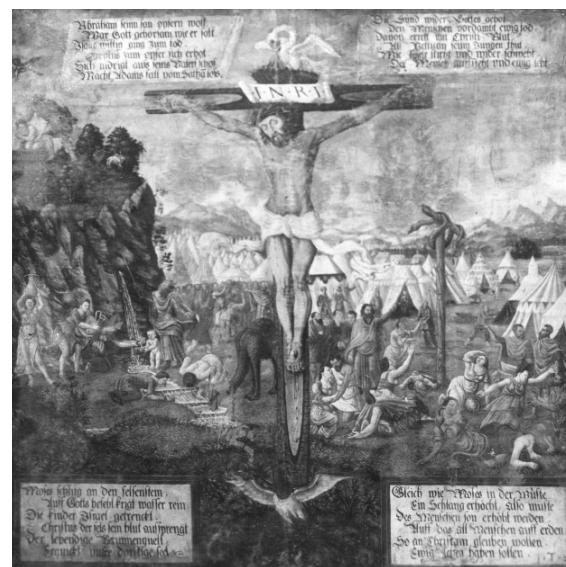
19 Diese auf Karton gemalten Gemälde (Inv.-Nr.: MNS/Szt/1345, MNS/Szt/1383 und MNS/Szt/1384) wurden in der Dauerausstellung *Das Goldene Zeitalter Pommerns. Kunst am Hof der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert gezeigt* (Złoty wiek Pomorza 2013).

20 Zu dieser Werkgruppe gehörten ursprünglich auch die Gemälde *Die Erschaffung von Adam und Eva und die Erbsünde* sowie *Christus und die Ehebrecherin*, die im Zweiten Weltkrieg verloren gingen (Lemcke 1909, S. 74, Bądkowska 2013f).

21 Müller 1864, S. 138; Lemcke 1909, S. 74; Bethe 1937, S. 52; Żuchowski 1995, S. 211; Wiślicki 2005, S. 100.

Według Starego Testamentu zależało ono od bezwarkownego posłuszeństwa Bogu i ustanowionemu przez niego Prawu, a karą za grzechy było wieczne potępienie. Ewangelia głosiła natomiast, że za sprawą ofiary Chrystusa człowiek otrzymuje zbawienie nie przez własne załugi, lecz z łaski Boga, jako dar, który staje się jego udziałem dzięki wierze²⁵. W warsztacie zaprzyjaźnionego z Lutrem Lucasa Cranacha Starszego w końcu lat 20. XVI w. opracowany został nowy typ obrazu ilustrującego tę doktrynę, określonego mianem *Tablicy Prawa i Łaski*, w którym zestawione zostały typologicznie sceny z Nowego i Starego Testamentu. Kompozycje o takiej tematyce, rozpowszechniane dzięki grafikom, stały się jednym z najważniejszych elementów ikonografii luterańskiej²⁶. Z terenów Pomorza znane są *Alegorie Prawa i Łaski* ze szcześcińskich kościołów św. Jakuba²⁷ i św. Jana²⁸ (zaginione w czasie II wojny światowej), a także prezentowany na wystawie częściowo rekonstruowany obraz o nieustalonej proweniencji (kat. 4), wzorowany na grafice antwerpskiego artysty Pietera Nagela (czynnego w latach 1567–1584). Do II wojny światowej w kościele zamkowym w Szczecinie znajdował się również obraz *Alegoria Zbawienia* z 1572 r., przypisywany nadwornemu malarzowi książąt szcześcińskich Thomasowi Netherowi, ilustrujący naukę o usprawiedliwieniu mocą wiary²⁹.

W przestrzeni kościołów na Pomorzu ważne miejsce zajmowały epitafia, głównie malowane, czasem również rzeźbione, najczęściej z przedstawieniami o treściach religijnych³⁰. Służyły one przede wszystkim upamiętnieniu zmarłego oraz członków jego rodziny poprzez wizerunki oraz przedstawienia heraldyczne, tworzące niekiedy rozbudowane wywody genealogiczne (kat. 9 i 25), a także inskrypcje. Portrety fundatorów, przedstawiane często na tle scen Ukrzyżowania lub *Zmartwychwstania*, stanowiły wyznanie wiary w Chrystusa i zbawczą moc jego ofiary (kat. 6, 7, 9 i 10). Z kolei sceny Sądu Ostatecznego miały skłaniać do refleksji nad nieuchronnością śmierci, zmartwychwstaniem zmarłych i koniecznością przygotowania się na Sąd Boży (por. kat. 8). W przedstawieniach epitafijnych występowały również motywy o charakterze wanitatynym, jak np. (znane również



Thomas Nether (?),
Alegoria Zbawienia,
1572,
z kościoła zamkowego
w Szczecinie,
obraz zaginiony,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Thomas Nether (?),
Heilsallegorie,
1572,
aus der Schlosskirche
in Stettin,
verschollen,
Fotoarchiv
des Nationalmuseums
Stettin

Mönchskutte und mit Kardinalshut polemische Inhalte und die Kritik am Katholizismus als falscher Frömmigkeit in den Vordergrund stellte.

Der besseren Verständlichmachung theologischer Inhalte dienten auch die Malereien an anderen Ausstattungsstücken protestantischer Kirchen. Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament schmückten Kirchenbänke, Gestühl, Emporen und Decken²². Es wurden auch Gemälde gestiftet, die Katarzyna Cieślak als „Zeichen der konfessionellen Selbstbestimmung“ bezeichnete²³. Dazu gehörten Porträts von Reformatoren, vor allem von Martin Luther, aber auch von Philipp Melanchthon und Jan Bugenhagen. Im Rahmen der Ausstellung ist ein Porträt Melanchthons aus der Kirche in Altdamm (Dąbie; heute ein Stadtteil von Stettin) zu sehen, das in den 1570er-1580er Jahren nach einer druckgrafischen Vorlage von Lucas Cranach dem Jüngeren gemalt wurde (Kat. 12). Dieser Künstler schuf großformatige, aus mehreren Blättern zusammengefügte Holzschnitte mit Bildnissen der Reformatoren, die zur Ausschmückung lutherischer Kirchen verwendet wurden²⁴. Einige von ihnen beließ man in der grafischen Fassung, andere wurden leicht koloriert oder – wie das Porträt aus der Altdammer Kirche – vollständig mit Farbe überzogen.

Zu den Darstellungen mit ausdrücklich lutherischen Themen gehörten ebenfalls Gemälde, welche die Lehre von Gesetz und Gnade illustrieren. Für Luthers Doktrin war diese von grundlegender Bedeutung.

25 Martin Luthers Werke 1907, 424–432; 1909, s. 9–23; Michalski 1989, s. 19–21.

26 Ohly 1985; Fleck 2010.

27 Z ok. 1550–1560 r., przypisywany warsztatowi Michaela Ribensteinia (Wisłocki 2005, s. 189–190, il. 135).

28 Datowany na lata 70. XVI w. (Kochanowska 1996a, s. 108).

29 Wisłocki 2005, s. 189–191, il. 136.

30 Wisłocki 2005, s. 197–222.

22 Cieślak 2000, S. 294–325; Wisłocki 2005, S. 136–166.

23 Cieślak 2000, S. 333–345.

24 Lucas Cranach 2015, S. 239–243.



z martwych natur) cięte kwiaty, przypominające o szybkim przemijaniu życia (kat. 7 i 11). Upamiętnianiu zmarłych służyło także zawieszanie w kościołach metalowych kartuszy zdobionych herbami oraz inskrypcjami, pierwotnie zdobiących trumny, zdejmowanych z nich po ceremoniach pogrzebowych (kat. 29–32).

Wraz z wprowadzeniem reformacji wyszły z użycia niektóre naczynia i sprzęty liturgiczne, jak np. monstrancje, kadzielnice czy relikwiarze. W kościołach luterańskich potrzebne były jedynie naczynia związane z udzielaniem komunii pod dwiema postaciami: chleba i wina. W pierwszych dziesięcioleciach po wprowadzeniu reformacji w Księstwie Pomorskim, podobnie jak w innych krajach, używano podczas liturgii eucharystycznej kielichów średniowiecznych³¹, a pierwsze fundacje nowych sprzętów zaczęły się około połowy XVI w. Do najstarszych luterańskich naczyń liturgicznych z terenów Pomorza należy kielich ufundowany w 1558 r. przez księcia Barnima IX (XI)³². Szczeciński złotnik Alexander Wegener (czynny w latach 1530 – po 1565) wyszedł od tradycyjnego, gotyckiego kształtu kielicha o sześciolistnej stopie, powiększając jedyne czaszę, zgodnie z wymogiem luterańskiej liturgii,

Der Reformator wies auf die Notwendigkeit hin, in der Heiligen Schrift zwischen zwei Konzepten zu unterscheiden, die den Menschen auf zwei verschiedene Wege zum Heil führen. Nach dem Alten Testament hing das Heil vom unbedingten Gehorsam gegenüber Gott und dem von ihm aufgestellten Gesetz ab, und als Strafe für die Sünden drohte die ewige Verdammnis. Das Evangelium hingegen verkündete, dass der Mensch durch das Opfer Christi das Heil nicht durch seine eigenen Verdienste, sondern allein durch die Gnade Gottes erhält, die ihm durch seinen Glauben zuteil wird²⁵. In der Werkstatt von Lucas Cranach dem Älteren, einem Freund Luthers, wurde in den späten 1520er Jahren ein neuer Typus von Gemälden entwickelt, der diese Lehre veranschaulichte – die so genannte *Tafel von Gesetz und Gnade*, in der Szenen aus dem Neuen und Alten Testament einander typologisch gegenübergestellt werden. Darstellungen mit dieser Thematik, durch Druckgrafiken verbreitet, wurden zu einem der wichtigsten Elemente der lutherischen Ikonografie²⁶. Aus Pommern sind *Allegorien von Gesetz und Gnade* aus den Kirchen

31 Fritz 2004, s. 84–102, 336–352.

32 Janusziewicz 1992; Frankowska-Makała 2013.

25 Martin Luthers Werke 1907, 424–432; 1909, S. 9–23; Michalski 1989, S. 19–21.

26 Ohly 1985; Fleck 2010.



że wszyscy jej uczestnicy mają przystępować do komunii pod obiema postaciami. W dekoracjach natomiast artysta posłużył się już typowym dla okresu renesansu ornamentem okuciowo-rollwerkowym oraz maureską. Charakterystyczną cechą kielicha była również kameryzacja barwnymi szkłami. Księżący kielich stał się inspiracją dla grupy pomorskich naczyni liturgicznych powstały na przełomie XVI/XVII w.³³, m.in. prezentowanego na ekspozycji kielicha z 1598 r. autorstwa stargardzkiego mistrza oznaczającego swoje dzieła monogramem „TK”. Wykonano go dla kościoła w Strzebielewie z bogatą późnorenesanową dekoracją koszyczka i stopy (kat. 16). Interesujące jest zestawienie tego zabytku z ufundowanym w tym samym roku kielichem z kościoła w Przelewickach, o zdecydowanie gotyckim kształcie i dekoracji nodusa oraz trzonu (kat. 15). Długie utrzymywanie się gotyckich form w pomorskim złotnictwie kościelnym było jego cechą charakterystyczną, związaną ze świadomym odwoływaniem się do przedreformacyjnej tradycji gminy. Do końca XVI w. powstawały na Pomorzu kielichy o gotyckich dekoracjach, a średniodwieczny w swojej genezie sześciolistny kształt stopy utrzymywał się aż do XVIII w.

33 Por. s. 132–134 w niniejszej publikacji.

St. Jakobi²⁷ und St. Johannis²⁸ in Stettin bekannt (beide im Zweiten Weltkrieg verschollen), sowie ein in der Ausstellung präsentiertes, teilweise rekonstruiertes Gemälde (Kat. 4.) unbestimmter Provenienz, das einem Druck des Antwerpener Künstlers Pieter Nagel (tätig 1567–1584) nachempfunden ist. In der Stettiner Schlosskirche befand sich bis zum Zweiten Weltkrieg auch das dem Stettiner Hofmaler Thomas Nether zugeschriebene Gemälde *Heilsallegorie* von 1572, das die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben illustrierte²⁹.

Im Innenraum pommerscher Gotteshäuser nahmen Epitaphe – meist gemalt, manchmal geschnitten, und vorrangig mit religiösem Inhalt – einen wichtigen Platz ein³⁰. Sie dienten in erster Linie dem Gedenken an einen Verstorbenen und die Mitglieder seiner Familie durch Bildnisse, Inschriften und heraldische Darstellungen, die mitunter eine ausgeklügelte genealogische Herleitung bildeten (Kat. 9 und 25). Die Porträts der Stifter, oft vor Szenen der Kreuzigung oder der Auferstehung abgebildet, stellten ein Bekenntnis zum Glauben an Christus und die rettende Kraft seines Opfers dar (Kat. 6, 7, 9 und 10). Szenen des *Jüngsten Gerichts* hingegen sollten zum Nachdenken über die Unausweichlichkeit des Todes, die Auferstehung der Toten und die Notwendigkeit einer Vorbereitung auf das göttliche Gericht anregen (vgl. Kat. 8). Auf Epitaphien finden sich auch vanitative Motive wie (auch von Stillleben bekannte) Schnittblumen, die an die Vergänglichkeit des Lebens erinnerten (Kat. 7 und 11). Auch das Aufhängen mit Wappen und Inschriften verzierter Metallkartuschen im Kirchenraum, die ursprünglich den Sarg geschmückt hatten und nach der Beerdigungsfeier entfernt worden waren, diente dem Gedenken an die Toten (Kat. 29–32).

Mit der Einführung der Reformation kamen einige liturgische Gefäße, wie Monstranzen, Weihrauchfässer und Reliquenschreine, aus dem Gebrauch. In lutherischen Kirchen wurden nur noch Geräte benötigt, die mit der Verabreichung des Abendmahls in den beiden Formen von Brot und Wein verbunden waren. In den ersten Jahrzehnten nach der Einführung der Reformation wurden im Herzogtum Pommern, wie auch anderswo, mittelalterliche Kelche für die eucharistische Liturgie verwendet³¹, und die ersten

Alexander Wegener,
kielich księcia Barnima,
Szczecin 1558,
srebro złocone,
kryształ górski, szkło,
eglomizowanie,
Muzeum Narodowe
w Szczecinie

Alexander Wegener,
Barnimskelch,
Stettin 1558,
vergoldetes Silber,
Bergkristall, Glas,
Eglomisé-Malerei,
Nationalmuseum Stettin

27 Von um 1550–1560, der Werkstatt von Michael Ribenstein zugeschrieben (Wiśłocki 2005, S. 189–190, Abb. 135).

28 In die 1570er Jahre datiert (Kochanowska 1996a, S. 108).

29 Wiśłocki 2005, S. 189–191, Abb. 136.

30 Wiśłocki 2005, S. 197–222.

31 Fritz 2004, S. 84–102, 336–352.

Hans Schenck
(zw. Scheußlich),
płyta z portretami
Barnima IX (XI)
i jego żony Anny
brunszwicko-
lüneburskiej,
1545,
wapień gotlandzki,
pierwotnie
polichromowany,
Muzeum Narodowe
w Szczecinie

Hans Schenck
(gen. Scheußlich),
Tafel mit der Darstellung
von Barnim IX. (XI.)
und seiner Gemahlin
Anna von
Braunschweig-Lüneburg,
1545,
Gotland-Kalkstein,
ursprünglich
farbig gefasst,
Nationalmuseum Stettin



Udzielanie komunii pod dwiema postaciami wszystkim uczestnikom nabożeństwa sprawiło, że niezbędny stał się nowy typ naczynów liturgicznych w postaci dzbanów na wino komunijnego. Na Pomorzu dzbany te miały zwykle cylindryczne kształty, nawiązujące do ich świeckich odpowiedników lub też kuflów. Na wystawie prezentowane są dwa tego typu naczynia: z kościoła św. Piotra i Pawła w Szczecinie z 1659 r. (kat. 17) oraz z kościoła św. Ducha w Stargardzie z 1677 r. (kat. 18). Graverowane na szczecińskim dzbanie sceny Ostatniej Wieczerzy, Ukrzyżowania i Zmartwychwstania Chrystusa odnoszą się tradycyjnie do głównych założeń luterańskiej koncepcji zauważenia. Bardziej wyjątkowy charakter mają dekoracje stargardzkiego dzbana, z wizerunkami fundatorów trzymanymi przez wysuwającą się z niebios rękę Boga.

Po wprowadzeniu reformacji Księstwo Pomorskie znajdowało się głównie w kręgu wpływów artystycznych innych krajów protestanckich, z którymi łączyły je związki polityczne i dynastyczne – przede wszystkim, jak wspominano wcześniej, Saksonii, ale także najbliższych sąsiadów: Brandenburgii i Meklemburgii. Na dwory książęce w Szczecinie i Wołogoszczy przybywali ponadto artyści z innych stron, m.in. z Niderlandów i Włoch, przynosząc nowe koncepcje

Stiftungen neuer Gefäße begannen erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Zu den ältesten lutherischen Abendmahlsgeräten aus dem pommerschen Raum gehört ein Kelch, der 1558 von Herzog Barnim IX. (XI.) gestiftet wurde³². Der Stettiner Goldschmied Alexander Wegener (tätig zwischen 1530 und nach 1565) ging von der traditionellen, gotischen Kelchform mit sechspassigem Fuß aus und vergrößerte lediglich die Kuppa, um sie an den Grundsatz der lutherischen Liturgie anzupassen, dass alle Teilnehmer die Kommunion in beiden Formen empfangen sollten. Bei der Verzierung hingegen verwendete der Künstler das bereits für die Renaissancezeit typische Beschlag- und Rollwerk sowie Maureskenmotive. Ein weiteres charakteristisches Merkmal des Kelches war ihr Steinbesatz mit farbigem Glas. Der herzogliche Kelch wurde zum Vorbild für eine ganze Gruppe von pommerschen Abendmahlsgeräten, die um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert entstanden³³, u.a. für den in der Ausstellung präsentierten Kelch eines Meisters aus Stargard von 1598, der seine Arbeit mit dem Monogramm „TK“ signierte. Er wurde für die Kirche in Strelbow (Strzebielewo) gefertigt und weist einen reichen Spätrenaissance-Dekor an Kuppa und Fuß auf (Kat. 16).

32 Januszkiewicz 1992; Frankowska-Makała 2013.

33 Vgl. S. 132–134 im vorliegenden Band.



i formy artystyczne³⁴. Na Pomorzu realizowali oni zlecenia nie tylko książąt, ale i arystokracji, szlachty, a także miejskiego patrycjatu. W drugiej części wystawy prezentowane są m.in. dzieła fundowane przez osoby, które pozostawały w bezpośrednim związku z dynastią Gryfitów, ukazujące wpływy dworskiej sztuki. Należy do nich kamienna płyta fundacyjna z 1538 r. (kat. 21), upamiętniająca renesansową przebudowę zamku w Dobrej koło Nowogardu dla Jobsta von Dewitza (1491–1542), wybitnego polityka i męża stanu, doradcy książąt pomorskich. Jej twórcą, określany mianem Mistrza Tablic Erekcyjnych, w tym samym okresie realizował zlecenia dla księcia Filipa I (płyta fundacyjna z herbem Pomorza trzymanym przez dzikich mężów oraz inskrypcją z zamku w Wołogoszczy z 1537 r.³⁵) oraz Barnima IX (XI) (podobnie zakomponowana płyta erekcyjna z zamku

³⁴ O dworach Gryfitów jako ośrodkach sztuki w XVI i XVII w. m.in.: Bethe 1937; Fafius, Glińska, Radacki 1972; Sztuka na dworze 1986; Glińska 1990; 1992; Mödersheim 1994; Kochanowska 1995; 1996a; *Filipa Hainhofera dziennik podróży* 2000; *Unter fürstlichem Regiment* 2005; Bądkowska 2013b; Krasnodębska 2013, Makała 2013. Tematyce tej poświęcona jest również otwarta w Muzeum Narodowym w Szczecinie w 2011 r. stała wystawa *Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII w.* (Złoty wiek Pomorza 2013; Frankowska-Makała 2017).

³⁵ W zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie, nr inw. MNS/Szt/571 (Glińska 1973, s. 311; Krasnodębska 2013, s. 63–64).

Interessant ist eine Gegenüberstellung dieses Werks mit einem in demselben Jahr gestifteten Kelch aus der Kirche in Prillwitz (Przelewice), der eine ausgesprochen gotische Form und Verzierung des Nodus' und des Schafts aufweist (Kat. 15). Das lange Fortbestehen des gotischen Formenrepertoirs in der kirchlichen Goldschmiedekunst Pommerns war deren Besonderheit, verbunden mit einem bewussten Bezug auf vorreformatorische Traditionen der Gemeinde. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts entstanden in Pommern Kelche mit gotischem Dekor, während sich die in ihren Ursprüngen auf das Mittelalter zurückgehende sechspassige Fußform bis ins 18. Jahrhundert hinein hielt.

Die Verabreichung des Abendmahls in zwei Formen an alle Gottesdienstteilnehmer machte eine neue Art von liturgischen Gefäßen in Form von Abendmahlskrügen notwendig. In Pommern hatten diese Krüge in der Regel eine zylindrische Form, die sich auf ihre weltlichen Pendants bzw. auf Humpen bezog. Zwei Gefäße dieses Typs werden in der Ausstellung präsentiert: aus der Kirche St. Peter und Paul in Stettin von 1659 (Kat. 17) und aus der Heilig-Geist-Kirche in Stargard von 1677 (Kat. 18). Die auf dem Stettiner Krug eingravierten Szenen des *Letzten Abendmahls*, der *Kreuzigung* und der *Auferstehung Christi* verweisen traditionell auf die Hauptlehren des lutherischen Heilsverständnisses. Von ungewöhnlicherem Charakter sind die Verzierungen des Stargarder Kruges mit Bildnissen der Stifter, welche von der Hand Gottes, die aus dem Himmel herausragt, gehalten werden.

Nach Einführung der Reformation stand das Herzogtum Pommern vor allem unter dem künstlerischen Einfluss anderer protestantischer Länder, mit denen es politisch und dynastisch verbunden war – allen voran, wie bereits erwähnt, Sachsen, aber auch seiner nächsten Nachbarn: der Mark Brandenburg und Mecklenburgs. Darüber hinaus kamen Künstler aus anderen Ländern, unter anderem aus den Niederlanden und Italien, an die herzoglichen Höfe in Stettin und Wolgast und brachten neue künstlerische Konzepte und neues Formenrepertoire mit³⁴. Die nach Pommern zuwandernden Künstler führten nicht nur Aufträge der Herzöge, sondern auch von Vertretern

³⁴ Zu den Höfen der Greifen als Zentren der Kunst im 16. und 17. Jahrhundert siehe u.a.: Bethe 1937; Fafius, Glińska, Radacki 1972; Sztuka na dworze 1986; Glińska 1990; 1992; Mödersheim 1994; Kochanowska 1995; 1996a; *Filipa Hainhofera dziennik podróży* 2000; *Unter fürstlichem Regiment* 2005; Bądkowska 2013b; Krasnodębska 2013, Makała 2013. Auch die 2011 im Nationalmuseum Stettin eröffnete Dauerausstellung *Das Goldene Zeitalter Pommerns* war diesem Thema gewidmet (Złoty wiek Pomorza 2013; Frankowska-Makała 2017).

Hans Schenck (zw. Scheußlich), płyta fundacyjna z portretem Filipa I z zamku we Wkrywisku, piaskowiec saksoński, 1546, Muzeum Narodowe w Szczecinie

Hans Schenck (gen. Scheußlich), Stiftungstafel mit dem Bildnis des Herzogs Philipp I. aus dem Schloss Ueckermünde, Elbsandstein, 1546, Nationalmuseum Stettin

Giovanni Battista Perini,
ołtarz z kościoła
zamkowego
w Szczecinie,
ok. 1577,
zaginiony,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Giovanni Battista Perini,
Altar aus der
Stettiner Schlosskirche,
um 1577,
verschollen,
Fotoarchiv des
Nationalmuseums Stettin



w Szczecinie z 1538 r.³⁶). Nie tylko pomorska arystokracja, lecz także patrycjat czerpał wzory ze sztuki dworu Gryfitów. W wybudowanym w latach 1539–1547 miejskim pałacu rodziny Loitzów, słynnych szczecińskich bankierów i kupców, widoczne były wyraźne nawiązania zarówno do zamku Filipa I we Wkryjściu, jak też do maswerkowej dekoracji południowego skrzydła szczecińskiej rezydencji książęcej³⁷. Z kamienicy Loitzów pochodzi też prezentowany na wystawie piaskowcowy relief z wielopostaciową, dynamiczną sceną Nawrócenia Szawła (kat. 22), przypisywany berlińskiemu rzeźbiarzowi i medalierowi Hansowi Schenckowi³⁸, datowany na lata 1547–1565. Artysta ten miał wcześniej kontakt z Pomorzem, realizując zlecenia dla dworu pomorskiego. Z jego nazwiskiem łączona jest płyta z 1545 r. z przedstawieniami Barnima IX (XI) i jego żony Anny

36 Płyta wmurowana jest w ścianę wschodniego skrzydła szczecińskiego zamku (Glińska 1973, s. 311; Krasnodębska 2013, s. 64).

37 Makała 2022, s. 95–96, tam wcześniejsza literatura.

38 Hans Schenck zwany również Scheußlich (ok. 1500 – ok. 1566) działał najpierw na dworze Albrechta Hohenzollerna, później na dworze polskim, od 1542 r. notowany jako nadworny rzeźbiarz elektora brandenburskiego Joachima II. W latach 1545–1546 wykonywał prace dla księcia Barnima IX (XI), a w latach 1547–1548 dla Filipa I (Cante 2009, s. 49–51).

des Hoch- und Landadels, aber auch des städtischen Patriziats aus. Der zweite Teil der Ausstellung zeigt unter anderem Werke, welche den Einfluss der höfischen Kunst verdeutlichen und von Personen gestiftet wurden, die in direktem Kontakt mit der Greifendynastie standen. Dazu gehört eine steinerne Stiftungstafel von 1538 (Kat. 21), die an den Renaissance-Umbau des Schlosses in Daber (Dobra) bei Naugard (Nowogard) für Jobst von Dewitz (1491–1542) erinnert, einen bedeutenden Politiker und Staatsmann, Hofrat der pommerschen Herzöge. Ihr Schöpfer, der als Meister der Stiftungstafeln bezeichnet wird, führte in derselben Zeit Aufträge für Herzog Philipp I. (Stiftungstafel mit dem Wappen Pommerns, das von wilden Männern gehalten wird, und einer Inschrift vom Schloss Wolgast aus dem Jahr 1537³⁵) und für Barnim IX. (XI). (ähnlich gestaltete Stiftungstafel vom Schloss Stettin aus dem Jahr 1538³⁶) aus. Nicht nur der pommersche Adel, sondern auch das Patriziat ließ sich von der Kunst des Greifen-Hofes inspirieren. In dem zwischen 1539 und 1547 errichteten

35 In der Sammlung des Nationalmuseums Stettin, Inv.-Nr. MNS/Szt/571 (Glińska 1973, S. 311; Krasnodębska 2013, S. 63–64).

36 Die Tafel ist in eine Wand des Ostflügels des Stettiner Schlosses eingelassen (Glińska 1973, S. 311; Krasnodębska 2013, S. 64).



Wystawa
Ukryte znaczenia

Die Ausstellung
Verborgene Botschaften

brunszwicko-lüneburskiej, pochodząca z przebudowanego na rezydencję księżycą dawnego klasztoru w Kołbaczu³⁹, a także datowany na 1546 r. relief z zamku we Wkryjściu z wizerunkiem księcia Filipa I, ukazanego w paradnej zbroi płytowej, w manierystycznej pozie typu *figura serpentinata*⁴⁰.

Pochodzący z Saksonii David Redtel, twórca opisywanego wcześniej ołtarza (kat. 1), po przybyciu na Pomorze związał się najpierw z dworem księcia Jana Frydryka, a w 1576 r. przyjął obywatelstwo Szczecina i został członkiem tamtejszego cechu malarzy, realizując zamówienia dla kościołów miejskich: znaną z przekazów ambonę z dekoracją malarską w kościele św. Mikołaja w Szczecinie⁴¹ oraz ołtarz kościoła św. Mikołaja w Gryfinie. Reprezentowany przez to dzieło typ ołtarza w formie malowanego poliptyku – spopularyzowany przede wszystkim dzięki twórczości Cranachów – pojawił się na Pomorzu najpierw w fundacjach książęcych,

Stadtpalais der Familie Loitz, einer berühmten Stettiner Bankiers- und Kaufmannsfamilie, finden sich deutliche Bezüge sowohl zum Schloss Philipps I. in Ueckermünde als auch zur Maßwerkdekoration des Südflügels der herzoglichen Residenz in Stettin³⁷. Ebenfalls aus dem Loitzenhaus stammt das in der Ausstellung präsentierte Sandsteinrelief mit einer mehrfigurigen, dynamischen Szene der Bekehrung von Saulus (Kat. 22), das dem Berliner Bildhauer und Medailleur Hans Schenck³⁸ zugeschrieben und in die Jahre 1547–1565 datiert wird. Der Künstler hatte schon früher Kontakte nach Pommern und führte Aufträge für den pommerschen Hof aus. Mit seinem Namen verbunden sind eine Tafel von 1545 mit der Darstellung von Barnim IX. (XI.) und seiner Gemahlin Anna von Braunschweig-Lüneburg aus dem ehemaligen, in eine herzogliche Residenz umgewandelten

39 Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. MNS/Szt/623, prezentowana na wystawie *Złoty wiek Pomorza* (Krasnodębska 2013b, tam wcześniejsza literatura).

40 Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. MNS/Szt/534, prezentowany na wystawie *Złoty wiek Pomorza* (Krasnodębska 2013a, tam wcześniejsza literatura).

41 Nagler 1843, s. 48.

37 Makała 2022, S. 95–96, dort eine Zusammenstellung der älteren Literatur.

38 Hans Schenck, auch Scheußlich genannt (um 1500 – um 1566), war zunächst am Hof von Albrecht Hohenzollern, dann am polnischen Hof tätig; ab 1542 ist er als Hofbildhauer des brandenburgischen Kurfürsten Joachim II. verzeichnet. Zwischen 1545 und 1546 schuf er Arbeiten für Herzog Barnim IX. (XI.) und zwischen 1547 und 1548 für Philipp I. (Cante 2009, S. 49–51).

Malarz pomorski,
portret Jürgena
Valentina Wintera,
1. kw. XVII w.,
olej, płótno,
Muzeum Narodowe
w Szczecinie

Pommerscher Maler,
Bildnis des Jürgen
Valentin Winter,
1. Viertel des 17. Jh.,
Öl auf Leinwand,
Nationalmuseum Stettin



czego przykładem jest m.in. wspomniany tryptyk Barnima IX (XI) z 1568 r. oraz niezachowane retabulum z kościoła zamkowego w Szczecinie pędzla Giovanniego Battisty (Johanna Battisty) Periniego (czynnego w latach 1560–1578) z ok. 1577 r.⁴² Dopiero w ostatniej czwierci XVI i na pocz. XVII w. typ ten rozpowszechnił się również w fundacjach rycerstwa i mieszkańców⁴³.

Sztuka tworzona w kręgu dynastii Gryfitów inspirowała też zmiany w sposobie autoprezentacji pomorskich elit. Widoczne jest to m.in. w portretach Adama Rubacha (1586–1638), doktora medycyny, lekarza nadwornego książąt i księży z dynastii Gryfitów, oraz jego żony Anny Marii, z domu Schultz (1597–1631) (kat. 23 i 24). Przedstawienia wykonane zostały w konwencji dworskiego portretu reprezentacyjnego, wykształconego w 4. kw. XVI w., a bezpośrednią inspiracją dla nich były zapewne wizerunki przedstawicieli domu Gryfitów⁴⁴. W typie portretów księążcych utrzymywany jest również pokazywanym na wystawie *Złoty wiek Pomorza* wizerunek Jürgena

42 Kozińska 1992; Cante 2009, s. 47–48; Wiłocki 2013, s. 209–228.

43 Wiłocki 2003, s. 37–38; Wiłocki 2013, s. 211–219.

44 Do siedemnastowiecznych reprezentacyjnych wizerunków Gryfitów należą m.in.: portret księcia Franciszka I ze zbiorów Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (il. na s. 164 w niniejszej publikacji), para portretów księcia Franciszka I i jego żony Zofii saskiej pędzla Johanna Leonisiusa z 1616 r., portret Filipa Juliusza z ok. 1620 r. (zaginione, do II wojny światowej w zbiorach Pommersches Landesmuseum w Szczecinie – *Złoty wiek Pomorza* 2013, il. 45, 77, 78).

Kloster Kolbatz (Kołbacz)³⁹ sowie ein Relief von 1546 aus dem Schloss Ueckermünde mit einem Bildnis des Herzogs Philipp I., der in einer zeremoniellen Plattenrüstung in manieristischer Pose vom Typus der *figura serpentinata* dargestellt ist⁴⁰.

Der aus Sachsen stammende David Redtel, der Schöpfer des oben beschriebenen Altars (Kat. 1), wurde nach seiner Ankunft in Pommern zunächst am Hof von Herzog Johann Friedrich beschäftigt. 1576 nahm er das Stettiner Bürgerrecht an, wurde Mitglied der dortigen Malergilde und führte Aufträge für die Kirchen der Stadt aus: aus Quellen bekannte Gemälde für die Kanzel in der Stettiner St. Nikolaikirche⁴¹ und den Altaraufsatzt für die St. Nikolaikirche in Greifenhagen. Der durch dieses Werk vertretene Retabeltypus in Form eines gemalten Polyptychons – popularisiert vor allem durch das Schaffen der Cranach-Werkstatt – trat in Pommern zunächst nur in fürstlichen Stiftungen auf, wie beispielsweise das bereits erwähnte Triptychon von Barnim IX. (XI.) aus dem Jahr 1568 und das nicht mehr erhaltene, von Giovanni Battista (Johann Baptista) Perini (tätig 1560–1578) um 1577 gemalte Retabel aus der Stettiner Schlosskirche zeigen⁴². Erst im letzten Viertel des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts verbreitete sich dieser Typus in den Stiftungen der Ritterschaft und des Bürgertums⁴³.

Die im Umfeld der Greifen-Dynastie entstehende Kunst gab auch Anstöße zu Veränderungen in der Selbstdarstellung der pommerschen Eliten. Dies zeigt sich beispielsweise in den Porträts von Adam Rubach (1586–1638), eines Doktors der Medizin und Hofarztes der Herzöge und Herzoginnen der Greifen-Dynastie, sowie seiner Frau Anna Maria, geb. Schultz (1597–1631) (Kat. 23 und 24). Die Bilder sind in der Konvention höfischer Repräsentationsporträts gemalt, die sich im 4. Viertel des 16. Jahrhunderts entwickelte, und wurden sicherlich direkt durch Bilder von Vertretern des Greifen-Hauses inspiriert⁴⁴.

39 Nationalmuseum Stettin, Inv.-Nr. MNS/Szt/623, präsentiert in der Ausstellung *Das goldene Zeitalter Pommerns* (Krasnodębska 2013b, dort eine Zusammenstellung der älteren Literatur).

40 Nationalmuseum Stettin, Inv.-Nr. MNS/Szt/534, präsentiert in der Ausstellung *Das goldene Zeitalter Pommerns ...* (Krasnodębska 2013a, dort eine Zusammenstellung der älteren Literatur).

41 Nagler 1843, S. 48.

42 Kozińska 1992; Cante 2009, s. 47–48; Wiłocki 2013, S. 209–228.

43 Wiłocki 2003, S. 37–38; Wiłocki 2013, S. 211–219.

44 Zu den repräsentativen Porträts der Greifen aus dem 17. Jahrhundert gehören u.a. ein Porträt Herzog Franz I. aus der Sammlung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Abb. auf S. 164 im vorliegenden Band), ein Porträtpaar des Herzogs Franz I. und seiner Gemahlin Sophie von Sachsen von Johann Leonisius aus dem Jahr 1616, ein Porträt Philipps Julius von um 1620 (verschollen, bis zum Zweiten Weltkrieg in der Sammlung des Pommerschen Landesmuseums Stettin – *Złoty wiek Pomorza* 2013, Abb. 45, 77, 78).

Valentina Wintera (1578-1623), tajnego radcy dworu i kanclerza Księstwa Szczecińskiego, datowany na lata 1607-1623⁴⁵.

Wspomniane wyżej wizerunki pochodzą z końca okresu politycznego i kulturalnego rozkwitu państwa Gryfitów. Za czasów panowania ostatniego przedstawiciela tej dynastii Bogusława XIV (1580-1637) Pomorze zostało dotknięte kataklizmem wojny trzydziestoletniej. Okupacja kraju przez wojska Ligi Katolickiej i późniejsze wkroczenie wojsk szwedzkich sprawiły, że Księstwo na kilkanaście lat stało się teatrem działań wojennych. Bogusław XIV starał się wprawdzie ocalić integralność swojego państwa, wchodząc w sojusz z królem Szwecji i pozwalając Stanom Pomorskim na uznanie go za swego następcę, jednak ostatecznie w wyniku ustaleń pokoju westfalskiego z 1648 r. władcą Szwecji przypadła jedynie zachodnia część kraju ze Szczecinem i Stralsundem. Część wschodnią na mocy dawnych układów dziedzicznych objęli brandenburscy Hohenzollernowie. Zarówno Szwedzi, jak i Brandenburcy starali się zdobyć lojalność nowych poddanych, podkreślając, że są legalnymi następcami książąt pomorskich. Królowie Szwecji byli w tym znacznie bardziej konsekwentni, prowadząc w Szczecinie i Wołogoszczy namiastkę dworu, który nie był jednak w stanie pełnić roli katalizatora nowej sztuki i źródła inspiracji, jak to miało miejsce za czasów Gryfitów⁴⁶.

Prezentowany na wystawie portret Johanna Gebharda Rabenera (1632-1701) (kat. 26), sędziego Sądu Nadwornego Pomorza Tylnego i Księstwa Kamieńskiego oraz radcy dworu berlińskiego, jest przykładem wizerunku przedstawiciela pomorskich elit z czasów, gdy Pomorze już od ponad 30 lat znajdowało się pod panowaniem elektorów brandenburskich. Ośrodkami, które oddziaływały na kulturę i sztukę Pomorza, były wówczas zarówno dwory władców Szwecji i Brandenburgii, jak i pobliski Gdańsk, który mimo trudności spowodowanych potopem szwedzkim zachował status ważnego ośrodka artystycznego i naukowego. Autor portretu Rabenera – państwowego urzędnika o naukowych pasjach, interesującego się zwłaszcza astronomią – ukazał go w wystudiowanej, pełnej wyrafinowania pozie, skupiając się zarazem na psychologicznej charakterystyce modela. Charakter wizerunku nawiązuje do formuły portretu arystokratycznego wypracowanej przez Antonia van Dycka. Wywarła ona duży wpływ na europejskie malarstwo portretowe, również na środowisko gdańskie, z którym łączony jest ten obraz.

45 Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. MNS/Szt/1005, prezentowany na wystawie *Złoty wiek Pomorza* (Bądkowska 2013c, tam wcześniejsza literatura).

46 Makala 2006, s. 16.



Malarz pomorski,
Bogusław XIII i Anna
szlewicko-holsztyńska,
ok. 1600,
Pommersches
Landesmuseum
Greifswald

Pommerscher Maler,
Bogislaw XIII. und Anna
von Schleswig-Holstein,
um 1600,
Pommersches
Landesmuseum
Greifswald

Ebenfalls im Stil der herzoglichen Porträts gehalten ist das im Rahmen der Ausstellung *Das goldene Zeitalter Pommerns* präsentierte Bildnis des Geheimen Hofrats und Kanzlers des Herzogtums Stettin, Jürgen Valentin Winter (1578-1623), aus den Jahren 1607-1623⁴⁵.

Die erwähnten Bilder stammen aus der Endphase der politischen und kulturellen Blütezeit des Greifen-Staates. Während der Regierungszeit des letzten Vertreters dieser Dynastie, Boguslaw XIV. (1580-1637), wurde Pommern von der Katastrophe des Dreißigjährigen Krieges heimgesucht. Die Besetzung des Landes durch die Heere der Katholischen Liga und der anschließende Einmarsch schwedischer Truppen machten das Herzogtum für lange Jahre zum Kriegsschauplatz. Zwar versuchte Boguslaw XIV., die Integrität seines Staates zu retten, indem er ein Bündnis mit dem schwedischen König einging und ihn von den pommerschen Ständen als seinen Nachfolger anerkennen ließ, doch fiel letztlich in Folge des Westfälischen Friedens von 1648 nur der westliche Teil des Landes mit Stettin und Stralsund an Schweden. Der östliche Teil wurde auf Grundlage alter Erbverträge von den brandenburgischen Hohenzollern übernommen. Sowohl die Schweden als auch die Brandenburger versuchten, die Loyalität ihrer neuen Untertanen zu gewinnen, indem sie betonten, dass sie die legitimen Nachfolger der Herzöge von Pommern seien. Die schwedischen Könige waren dabei wesentlich konsequenter und unterhielten in Stettin und

45 Nationalmuseum Stettin, Inv.-Nr. MNS/Szt/1005, präsentiert in der Ausstellung *Das goldene Zeitalter Pommerns* (Bądkowska 2013c, dort eine Zusammenstellung der älteren Literatur).



Wystawa *Ukryte znaczenia* ukazuje jeszcze jeden ważny aspekt sztuki XVI i XVII w., jakim była rola grafiki w przenoszeniu wzorów artystycznych. Przy pomocy rycin rozpowszechniano obrazy znanych artystów, sztychy wykonywano również w oparciu o specjalnie do tego celu zamawiane rysunki. Prezentowane na wystawie obrazy i wyroby rzemiosła są świadectwem tego, że pomorscy twórcy niezwykle często czerpali inspiracje z grafik. Jako pierwowzory służyły im m.in. druki niemieckich twórców, przede wszystkim Albrechta Dürera (kat. 1 i 14), warsztatu Cranachów (kat. 12), a także Matthäusa Meriana Starszego (1593–1650) (kat. 7 i 14). W malarstwie pomorskim, podobnie jak w dziełach z terenów Pomorza Gdańskiego i Śląska⁴⁷, dominowały wzory czerpane z grafiki niderlandzkiej, np. rycin Philipa Gallego (1537–1612) na podstawie rysunków Anthoniego van Blocklandta (ok. 1533–1583), Fransa Florisa (1517–1570) i Maartena van Heemskercka (1498–1574) (kat. 1), Pietera Nagela (czynnego w latach 1567–1584) wg Gerarda van Groeningena (czynnego ok. 1561–1576) (kat. 5), Adriaena Collerta (ok. 1560–1618) wg Johannesa Stradanusa (1523–1605) (kat. 57), Nicolaesa Lauwersa (1600–1652) wg Petera Paula Rubensa (1577–1640) (kat. 58)

Wolgast eine Art königlichen Hof, der jedoch nicht als Katalysator für neue künstlerische Entwicklungen und als Inspirationsquelle wirken konnte, wie es unter den Greifen der Fall gewesen war⁴⁶.

Das in der Ausstellung präsentierte Porträt von Johann Gebhard Rabener (1632–1701) (Kat. 26), ein Richter am Hofgericht für Hinterpommern und das Hochstift Cammin sowie Hofrats in Berlin, ist ein Beispiel für ein Bildnis eines Vertreters der pomerschen Elite zu einer Zeit, als Pommern bereits seit mehr als 30 Jahren unter der Herrschaft der Kurfürsten von Brandenburg stand. Zentren, die die Kultur und Kunst Pommerns zu jener Zeit beeinflussten, waren sowohl die Höfe der schwedischen und brandenburgischen Landesherren als auch das nahe gelegene Danzig, das trotz aller durch die schwedische Invasion verursachten Schwierigkeiten seinen Status als wichtiges künstlerisches und wissenschaftliches Zentrum bewahren konnte. Der Schöpfer des Bildnisses von Rabener – eines Staatsbeamten mit einer Leidenschaft für die Wissenschaft, der sich vor allem für Astronomie interessierte – porträtierte ihn in einer studierten Pose voller Raffinesse und konzentrierte sich gleichzeitig auf die psychologischen Eigenschaften des Modells. Der Charakter des Bildnisses erinnert

47 Cieślak 1988; Steinborn 2003; Steinborn, Oszczanowski 2003.

46 Makala 2006, S. 16.



Wystawa
Ukryte znaczenia

Die Ausstellung
Verborgene Botschaften

czy Paulusa Pontiusa (1603–1658) wg tego samego malarza (kat. 10). Ważnym źródłem wzorów graficznych były też grafiki antwerpskiej rodziny Sadelerów, powielające kompozycje mistrzów niemieckich, m.in. Christopha Schwarza (ok. 1545–1592) (kat. 8), oraz włoskich, m.in. Jacopa Tintoretta (1518–1594) (kat. 55) i Federica Barocciego (ok. 1535–1612) (kat. 56).

Druki służyły jako wzory gotowych kompozycji lub źródła „cytatów” wykorzystywanych do tworzenia z nich nowych całości. Szczególnym przypadkiem było użycie sklejonego z kilkunastu arkuszy drzeworytowego wizerunku Filipa Melanchtona jako podkładu, na którym namalowany został wspomniany wcześniej portret przedstawiający tego reformatora (kat. 12). W wykorzystywanych całościowo kompozycjach różnice wynikały często z konieczności zastosowania odmiennych od oryginału proporcji lub kształtu obrazu. Wierność odwzorowania wzorów graficznych zależała oczywiście od umiejętności malarza. Jaki mógł być efekt transponowania na język miejscowości sztuki obrazów wielkich mistrzów, ukazuje *Zmartwychwstanie Chrystusa* (kat. 55), namalowane na początku XVII w. przez nieznanego malarza w oparciu o grafikę Aegidiusa Sadelera II (1570–1629) wg obrazu Jacopa Tintoretta ze Scuola Grande di San Rocco w Wenecji (1579–1582). W stosunku do monumentalnego

an die von Anton van Dyck entwickelte Formel eines Aristokratenporträts. Diese übte einen starken Einfluss auf die europäische Porträtmalerei aus, auch auf das Danziger Milieu, mit dem das Gemälde in Verbindung gebracht wird.

Die Ausstellung *Verborgene Botschaften* beleuchtet auch einen weiteren wichtigen Aspekt der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, nämlich die Rolle der Druckgrafik bei der Vermittlung künstlerischer Muster. Mit Hilfe von Stichen wurden Gemälde bekannter Künstler verbreitet; außerdem wurden Drucke nach eigens in Auftrag gegebenen Zeichnungen angefertigt. Die in der Ausstellung präsentierten Gemälde und kunsthandwerklichen Schöpfungen zeugen davon, dass sich die pommerschen Künstler sehr oft von der Druckgrafik inspirieren ließen. Als Vorlagen dienten ihnen u.a. Drucke deutscher Künstler, insbesondere von Albrecht Dürer (Kat. 1 und 14), der Cranach-Werkstatt (Kat. 12) und von Matthäus Merian dem Älteren (1593–1650) (Kat. 7 und 14). In der pommerschen Malerei bezog man sich, wie auch in Pommerellen und Schlesien⁴⁷, hauptsächlich auf niederländische Druckgrafiken, z. B. auf Stiche von Philip Galle (1537–1612) nach Zeichnungen von Anthonie van Blocklandt (um 1533–1583), Frans Floris (1517–1570) und Maarten van Heemskerck

⁴⁷ Cieślak 1988; Steinborn 2003; Steinborn, Oszczanowski 2003.

Malarz pomorski
wg Jacopa Tintoretta,
*Zmartwychwstanie
Chrystusa,*
XVII w.,
olej, deska,
Muzeum Narodowe
w Szczecinie
(kat. 55)

Pommerscher Maler
nach Jacopo Tintoretto,
Auferstehung Christi,
17. Jh.,
Öl auf Holz,
Nationalmuseum Stettin
(Kat. 55)



pierwowzoru obraz pomorskiego artysty ma dużo mniejsze rozmiary, a także nieco wydłużone proporcje. Zasadnicze różnice w stosunku do znanego jedynie za pośrednictwem rycinoryginału wynikają też z odmiennej, mniej ekspresyjnej techniki malowania, a także innego potraktowania barw i światła. Podczas gdy dzieło Tintoretta, utrzymane w niemal monochromatycznej gamie kolorystycznej, opiera się na silnych kontrastach światła i cienia, pomorski malarz pozostał wierny tradycji równomiernego oświetlenia sceny i zestawienia czystych, kontrastowych plam barwnych. W dziele ze zbiorów szczecińskich widać też, że jego autor nie w pełni poradził sobie z oddaniem śmiały skrótów perspektywicznych, zwłaszcza w sylwetkach aniołów dźwigających kamienną płytę zasłaniającą wejście do grobowca.

Kompozycje kopowane z rycin, uzupełniane o przedstawienia portretowe, były wykorzystywane w dziełach o charakterze komemoratywnym (kat. 7, 10 i 58). Ciekawym przykładem tego typu obrazów jest przypisywany Heinrichowi Redtelowi (1610 – po 1680) *Pokłon Trzech Króli* z ok. 1657–1680 wg Petera Paula Rubensa z kościoła św. Gertrudy. W graficznym pierwowzorze scenie hołdu przygląda się grupa mężczyzn tłoczących się na schodach, zatrzymywanych tarczą przez żołnierza w zbroi. Szczeciński malarz zastąpił

(1498–1574) (Kat. 1), Pieter Nagel (tätig 1567–1584) nach Gerard van Groeningen (tätig um 1561–1576) (Kat. 5), Adriaen Collaert (um 1560–1618) nach Johannes Stradanus (1523–1605) (Kat. 57), Nicolaes Lauwers (1600–1652) nach Peter Paul Rubens (1577–1640) (Kat. 58) sowie von Paulusa Pontius (1603–1658) nach demselben Maler (Kat. 10). Eine wichtige Quelle für druckgrafische Vorlagen waren auch die Drucke der Antwerpener Familie Sadeler, die Bildkompositionen deutscher Maler wie Christoph Schwarz (um 1545–1592) (Kat. 8) sowie italienischer Meister wie Jacopo Tintoretto (1518–1594) (Kat. 55) und Federico Barocci (um 1535–1612) (Kat. 56) reproduzierten.

Drucke dienten als Vorlagen für fertige Bildkompositionen, aber auch als Quellen für „Zitate“, aus denen neue Werke geschaffen wurden. Ein besonderer Fall war die Verwendung eines aus über zehn Blättern zusammengeklebten Holzschnitts mit dem Bildnis von Philipp Melanchthon als Vorlage für das bereits erwähnte Porträt des Reformators (Kat. 12). In ganzheitlich übernommenen Bildkompositionen ergaben sich häufig geringfügige Unterschiede, welche auf die Notwendigkeit der Einführung abweichender Proportionen bzw. einer anderen Form des Bildfeldes zurückzuführen sind. Die Wiedergabetreue der druckgrafischen Vorlagen hing natürlich von der Kunstfertigkeit des Malers ab. Welchen Effekt die Übertragung von Gemälden großer Meister in die lokale Kunstsprache haben konnte, zeigt die *Auferstehung Christi* (Kat. 55), die zu Beginn des 17. Jahrhunderts von einem unbekannten Maler auf der Grundlage eines Drucks von Aegidius Sadeler II. (1570–1629) nach einem Gemälde von Jacopo Tintoretto aus der Scuola Grande di San Rocco in Venedig (1579–1582) gemalt wurde. Verglichen mit dem monumentalen Original ist das Gemälde des pommerschen Künstlers wesentlich kleiner und in seinen Proportionen leicht gestreckt. Die grundlegenden Unterschiede zum Original, das nur aus Druckgrafiken bekannt ist, ergeben sich auch aus einer andersartigen, weniger ausdrucksstarken Maltechnik sowie einer anderen Farbwahl und Lichtführung. Während Tintoretos Werk, das in einer beinahe monochromen Farbpalette gehalten ist, auf starken Licht- und Schattenkontrasten beruht, blieb der pommersche Maler der Tradition gleichmäßig beleuchteter Szenen und dem Nebeneinander von reinen, kontrastierenden Farbflächen treu. In dem Werk aus der Stettiner Sammlung wird auch deutlich, dass sein Schöpfer es nicht ganz schaffte, die kühnen perspektivischen Verkürzungen, vor allem in den Silhouetten der Engel, welche die Steinplatte am Eingang zum Grab tragen, wiederzugeben.



ich postaciami o zindywidualizowanych rysach twarzy, patrzących już nie na scenę pokłonu, lecz prosto w stronę widza. W ten sposób w scenie biblijnej umieszczony został portret zbiorowy fundatorów obrazu.

Jeszcze inny sposób użycia wzorów graficznych wiadoczy jest we wspomnianym wcześniej ołtarzu z Gryfina Davida Redtela (kat. 1). Kompozycja centralnej części retabulum oparta została o zgrabną komplikację elementów skopiowanych z grafik niderlandzkich. Wykorzystanie szablonów postaci o wyrazistych pozach i gestykulacji służyło retorycznej wymowie obrazu ilustrującego luterańską naukę na temat wiary i łaski. W scenie *Wniebowstąpienia* na prawym skrzydle malarz wykorzystał natomiast rycinę z *Małej Pasji* (1509–1511) Albrechta Dürera jako ogólną inspirację dla kompozycji swojego obrazu, zmieniając jednak układ i typ postaci. Ciekawym przykładem wykorzystania wzorów graficznych jest też siedemnastowieczne haftowane antependium z przedstawieniami pasyjnymi (kat. 14). Scena *Niesienia krzyża* zapożyczona została z grafiki Dürera (1512), przy czym jej kompozycja została zmieniona z układu pionowego na poziomy i rozbudowana o dodatkowe postaci. Z kolei w *Złożeniu do grobu* wg ryciny pochodzącej z protestanckiej Biblia z ilustracjami Matthäusa Meriana Starszego (1635) artysta zredukował graficzną kompozycję, ograniczając liczbę

Bildkompositionen, die von Stichen kopiert und mit Porträtdarstellungen ergänzt wurden, verwendete man häufig in Werken mit Memorialcharakter (Kat. 7, 10 und 58). Ein interessantes Beispiel für diesen GemäldeTypus ist die Heinrich Redtel (1610 – nach 1680) zugeschriebene, aus der St. Gertrud-Kirche stammende Anbetung der Heiligen Drei Könige (um 1657–1680) nach Peter Paul Rubens. In der druckgrafischen Vorlage wird die Huldigungsszene von einer Gruppe von Männern beobachtet, die sich auf einer Treppe drängen und von einem Soldaten in Rüstung mit einem Schild aufgehalten werden. Der Stettiner Maler ersetzte sie durch Figuren mit individualisierten Gesichtszügen, die nicht mehr zur Szene der Anbetung, sondern direkt zum Betrachter blicken. Auf diese Weise wurde in die biblische Szene ein Gruppenporträt der Stifter des Gemäldes eingefügt.

Eine weitere Verwendungsweise von druckgrafischen Vorlagen ist an dem bereits erwähnten Greifenhagener Altar von David Redtel (Kat. 1) zu beobachten. Die Komposition des Mittelteils des Retabels basiert auf einer gelungenen Zusammenstellung von Elementen, die aus verschiedenen niederländischen Grafiken übernommen wurden. Die Verwendung schablonenhafter Figuren mit ausdrucksstarken Posen und Gesten diente der rhetorischen Aussage des Gemäldes, das die lutherische Glaubens- und Gnadenlehre illustriert. In der *Himmelfahrtsszene* auf dem rechten Flügel nutzte der Maler wiederum einen Stich aus Albrecht Dürers Kleiner Passion (1509–1511) als allgemeine Inspiration für die Komposition seines Gemäldes, veränderte jedoch die Anordnung und den Typus der Figuren. Ein weiteres interessantes Beispiel für die Verwendung druckgrafischer Vorlagen ist das bestickte Antependium mit Passionsdarstellungen aus dem 17. Jahrhundert (Kat. 14). Die Szene der Kreuztragung wurde einem Druck von Dürer (1512) entlehnt, wobei die Komposition von der Vertikalen in die Horizontale geändert und um zusätzliche Figuren erweitert wurde. In der Szene der *Grablegung* hingegen, die auf einem Stich aus der von Matthäus Merian d. Ä. illustrierten protestantischen Bibel (1635) basiert, reduzierte der Künstler die grafische Komposition, indem er die Anzahl der Figuren begrenzte und sie auf diese Weise übersichtlicher machte. Auch die gestickten Blumendarstellungen, die den Hintergrund des Antependiums ausfüllen und mit viel Liebe zum Detail ausgeführt sind, haben ihren Ursprung sicherlich in grafischen Musterbüchern oder botanischen Atlanten.

Heinrich Redtel (?)
wg Pitera Paula Rubensa,
Pokłon Trzech Króli,
Szczecin,
ok. 1657–1680,
olej, deska,
Muzeum Narodowe
w Szczecinie
(kat. 58)

Heinrich Redtel (?)
nach Peter Paul Rubens,
*Anbetung der
Heiligen Drei Könige*,
um 1657–1680,
Öl auf Holz,
Nationalmuseum Stettin
(Kat. 58)



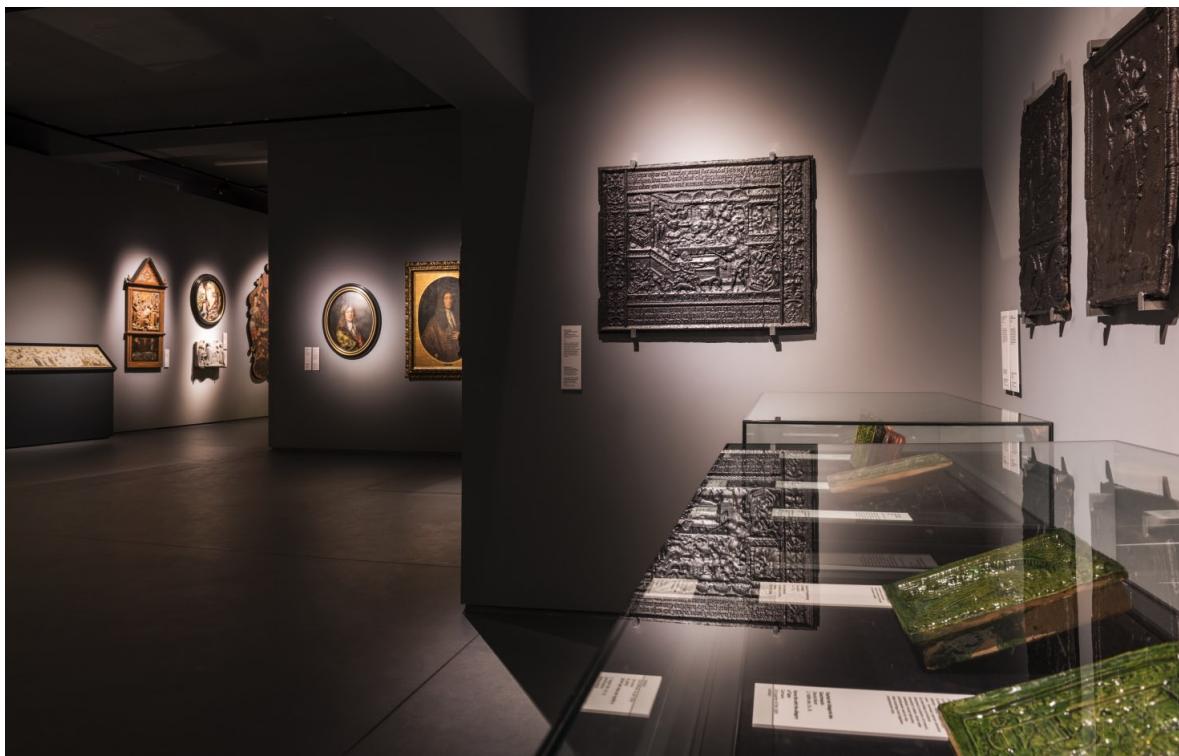
postaci, co wpłynęło na jej uczytelnienie. Zapewne również haftowane przedstawienia kwiatów wypełniające tło antependium, oddane z dużą dbałością o szczegóły, miały swoje pierwowzory w graficznych wzornikach lub atlasach botanicznych.

* * *

Układ i narracja wystawy *Ukryte znaczenia* odpowiadają trzem omówionym powyżej aspektom życia artystycznego na Pomorzu w XVI i XVII w. W pierwszej sali, poświęconej sztuce protestanckiej na Pomorzu, ukazane zostały dzieła należące do dawnego wyposażenia kościołów luterańskich: ołtarz, chrzcielnica, epitafia, obrazy o charakterze konfesjnym, takie jak *Alegoria Prawa i Łaski* oraz portret Filipa Melanchtona, a także naczynia liturgiczne i haftowane antependium ołtarzowe. W drugiej części – W kręgu dwooru – prezentowane są dzieła fundowane przez arystokrację, szlachtę i patrycjuszy, a więc osoby, które pozostawały w bezpośrednim związku z dynastią. Znajdują się tu przede wszystkim portrety oraz elementy wystroju i wyposażenia rezydencji. W trzeciej sali, poświęconej europejskim powiązaniom sztuki pomorskiej, prace artystów pomorskich oparte na wzorach graficznych zestawione zostały z kolekcją siedemnastowiecznych obrazów ze zbiorów MNS, powstały na terenie Włoch, Holandii i Flandrii.

* * *

Der Aufbau und die Narration der Ausstellung *Verborgene Botschaften* entsprechen den drei oben beschriebenen Aspekten des künstlerischen Lebens in Pommern des 16. und 17. Jahrhunderts. Der erste Saal ist der protestantischen Kunst in Pommern gewidmet und zeigt Werke, die zur ehemaligen Ausstattung lutherischer Kirchen gehörten: einen Altar, ein Taufbecken, Epitaphien, Gemälde von konfessionellem Charakter wie die *Allegorie auf Gesetz und Gnade* und das Porträt Philipp Melanchthons sowie Abendmahlsgerät und ein besticktes Antependium. Im zweiten Ausstellungsteil – *Im höfischen Kreis* – werden Werke vorgestellt, die von Vertretern des Hoch- und Landadels und von Patriziern gestiftet wurden, also von Personen, die in direkter Beziehung zur herrschenden Dynastie standen. Hier finden sich hauptsächlich Porträts und Elemente der Ausgestaltung und Ausstattung von herrschaftlichen Wohnsitzen. Im dritten Saal, der den europäischen Verknüpfungen der pommerschen Kunst gewidmet ist, wurden Werke pommerscher Künstler, die unter Bezugnahme auf druckgrafische Vorlagen gefertigt wurden, einer Sammlung von Gemälden des 17. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin gegenübergestellt, die in Italien, den Niederlanden und Flandern entstanden sind. Die Geschichte der pommerschen Kunst im 16. und 17. Jahrhundert



Wystawa
Ukryte znaczenia

Die Ausstellung
Verborgene Botschaften

Opowiadając o sztuce pomorskiej XVI i XVII w., wystawa – jak sama jej nazwa sugeruje – odsłania także świat symboli, alegorii oraz treści ideowych ukrytych w dziełach sztuki nowożytnej, również tych, które nie wiązały się z kwestiami wyznaniowymi, lecz były elementami kultury artystycznej nowożytnej Europy w jej bardziej uniwersalnym wymiarze.

beleuchtend, enthüllt die Ausstellung – wie schon ihr Name verrät – auch die Welt der Symbole, Allegorien und ideellen Inhalte, die in den Werken der frühneuzeitlichen Kunst verborgen sind, einschließlich derer, die sich nicht auf religiöse Themen beziehen, sondern eher universelle Merkmale der künstlerischen Kultur des neuzeitlichen Europas darstellen.



Katalog
Katalog

Joha. iii
Und wie Moses in der wüste eine Schlange erhebet hat Also muss der mensche Son erhebet werden auff das alle die da in gleube nicht verlore werde sündern das ewige leben haben

1 Petri ii
Er hat unsr sind self geopfert an seinem leibe auff dem hols auff das wir der sünde abgestorben der gerechtigkeit leben durch welches wunden ihr seid heil word

I N R I



Sztuka protestancka na Pomorzu
Protestantische Kunst in Pommern

1.

Ołtarz z Gryfinia

David Redtel (1543–1591),
Szczecin, 1580

Tempera, olej, deska sosnowa;
ramy dębowe ze śladami srebrzeń i dekoracji malarskiej
Wys. 222 cm, szer. 441 cm
Inskrypcje:
w scenie głównej, na banderolach nad ramionami krzyża – „Joha.
III / Und wie Moseß in der wüstē eine / Schlange erhohet hat,
Also mus des / menschē Son erhohet werden, auff / daß alle die
an in gleubē, nicht ver: / lorē werdē, sondern daß ewige leben
/ haben“; „I Petri II / Er hat unser sünd selb geopf: / fert, an
seinem leibe, auff dem holtz / auff daß wir der sünde abgestor: /
ben, der gerechtigkeit leben, durch / welcheß wunden ihr seidt
heil word“;
w scenie głównej, na drzewcu krzyża – „ANNO 1580 / DEN 27
APRIL / Ist diß w[e]rck / Vollendet durch / David Redtel / Maler“;
poniżej sygnatura malarza w formie podwójnie zwiniętego węża;
na rewersach skrzydeł, na listwach górnnych – „ERNESTVS
PATRIIS QVANDO LVDOVICVS IN ORIS / DVX GENITVS
REGVM SANGVINE IVRA DABAT“; „ET POMERANIACOS AD
BALTHICA L[...]A GRYPHITOS / NEC NON VANDALICAS PACE
REGEBAT ORES“;
na listwach środkowych – „HAEC ERECTA FVIT VERO PIETATIS
AMORE / DAVID REDTELII PICTA TABELLA MANV“; „NON SIT
VT IDOLVM VETITI VEL MACHINA CVLTVS / QVALIS APVD
PRISCOS NVMINIS INSTAR ERAT“;
na dolnej listwie – „SED MAGIS [...] / VT [...]“;
na odwrociu ołtarza – „SoLls eqVI [...] es [...] rrV [...] LIMlne [...]
EXlts [...] VnC qVocVi [...] opVs“
Ołtarz pochodzi z kościoła farnego św. Mikołaja
(obecnie Narodzenia NMP) w Gryfinie;
w 1946 r. przekazany do Muzeum Narodowego w Szczecinie
ze składy Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków
w Szczecinie
Nr inw. MNS/Szt/1169/1-3
Lit.: Kugler 1840, s. 238; Lemcke 1902, s. 203–206, il. 39;
Holtze 1940, s. 92–93; Kozińska 1979; Krzymuska-Fafius 1990,
s. 401–404; Zyzik 1990; Glińska 1995, s. 172;
Kochanowska 1996a, s. 115; Wiśłocki 2005, s. 64, 74–75, 77,
119, 225; Skarby sztuki 2014, il. na s. 96–97;
Frankowska-Makała 2020

Ołtarz ma formę malowanego tryptyku składającego się ze zbliżonej do kwadratu części środkowej z rozbudowaną sceną Ukrzyżowania oraz dwóch prostokątnych skrzydeł podzielonych na kwatery ze scenami Zmartwychwstania i Chrztu Chrystusa na skrzydle lewym oraz Wniebowstąpienia Chrystusa i Chrztu dziecka na skrzydle prawym.

W środkowej scenie tryptyku, ponad tłumem zgromadzonym na Golgotie i odległą panoramą Jerozolimy, na tle nieba zasunego rozświetlonymi na żółto chmurami górują trzy krzyże. Przedstawionej frontalnie, spokojnej sylwetce ukrzyżowanego Chrystusa przeciwstawiono ukazane w dynamicznych pozach postaci złoczyńców. Tzw. Dobry Łotr (po lewej), w ujęciu *en trois quarts*, zwraca się ku Chrystusowi, tymczasem

Greifenhagener Altar

David Redtel (1543–1591),
Stettin, 1580

Tempera, Öl auf Kiefernholzplatte;
Eichenholzrahmen mit Spuren von Versilberungen
und Farbfassung
Höhe 222 cm, Breite 441 cm
Inscriften:
in der Hauptszene, auf den Spruchbändern über den
Kreuzarmen – „Joha. III / Und wie Moseß in der wüstē eine /
Schlange erhohet hat, Also mus des / menschē Son erhohet
werden, auff / daß alle die an in gleubē, nicht ver: / lorē werdē,
sondern daß ewige leben / haben“; „I Petri II / Er hat unser sünd
selb geopf: / fert, an seinem leibe, auff dem holtz / auff daß
wir der sünde abgestor: / ben, der gerechtigkeit leben, durch /
welcheß wunden ihr seidt heil word“;
in der Hauptszene, am vertikalen Kreuzbalken – „ANNO 1580 /
DEN 27 APRIL / Ist diß werk / Vollendet durch / David Redtel /
Maler“, darunter die Signatur des Malers in Form einer doppelt
gewundenen Schlanke;
auf der Rückseite der Flügel, an deren oberen Leisten –
„ERNESTVS PATRIIS QVANDO LVDOVICVS IN ORIS / DVX
GENITVS REGVM SANGVINE IVRA DABAT“;
„ET POMERANIACOS AD BALTHICA L[...]A GRYPHITOS / NEC
NON VANDALICAS PACE REGEBAT ORES“;
an den mittleren Leisten – „HAEC ERECTA FVIT VERO PIETATIS
AMORE / DAVID REDTELII PICTA TABELLA MANV“; „NON SIT
VT IDOLVM VETITI VEL MACHINA CVLTVS / QVALIS APVD
PRISCOS NVMINIS INSTAR ERAT“;
auf der unteren Leiste – „SED MAGIS [...] / VT [...]“;
an der Altarrückseite – „SoLls eqVI [...] es [...] rrV [...] LIMlne [...]
EXlts [...] VnC qVocVi [...] opVs“
Der Altar stammt aus der Pfarrkirche St. Nikolai
(heute Mariä Geburt) in Greifenhagen;
1946 wurde er aus dem Depot des Stettiner
Woiwodschaftskonservators
in das Nationalmuseum Stettin überführt.
Inv.-Nr. MNS/Szt/1169/1-3
Lit.: Kugler 1840, S. 238; Lemcke 1902, S. 203–206, Abb. 39;
Holtze 1940, S. 92–93; Kozińska 1979; Krzymuska-Fafius 1990,
S. 401–404; Zyzik 1990; Glińska 1995, S. 172;
Kochanowska 1996, S. 115; Wiśłocki 2005, S. 64, 74–75, 77,
119, 225; Skarby sztuki 2014, Abb. auf S. 96–97;
Frankowska-Makała 2020

Der Altar hat die Form eines gemalten Triptychons, das aus einem quadratischen Mittelteil mit einer umfangreichen Darstellung der Kreuzigungsszene und zwei rechteckigen Flügeln besteht, die jeweils in zwei Felder mit den Szenen der Auferstehung und der Taufe Christi auf der linken Seite und der Himmelfahrt Christi und der Taufe eines Kindes rechts unterteilt sind.

In der zentralen Szene des Triptychons überragen drei Kreuze die auf dem Golgatha-Hügel versammelte Menschenmenge und das ferne Panorama Jerusalems vor einem mit gelb leuchtenden Wolken bedeckten Himmel. Die frontal dargestellte, Ruhe ausstrahlende Silhouette des gekreuzigten Christus kontrastiert mit den in dynamischen Posen wiedergegebenen Figuren der Schächer. Der so genannte gute Schächer (links),



Zły łotr (po prawej), ukazany od tyłu, obraca głowę i spogląda w stronę widza. Przedstawione za tym drugim grzesznikiem uschnięte drzewo symbolizuje śmierć i straconą bezpowrotnie szansę na zbawienie, drzewo o bujnych zielonych liściach za nawróconym łotrem wskazuje natomiast na wiarę w Chrystusa jako źródło życia wiecznego. Motyw ten stanowi nawiązanie do *Tablicy Prawa i Łaski* – typu obrazu, opracowanego przez Lucasa Cranacha Starszego, stanowiącego wykładnię luterańskiej teologii zbawienia, z ukazanym pośrodku drzewem o konarach w połowie uschniętych, a w połowie zielonych (Ohly 1985; Fleck 2010). Właściwą wymowę przedstawienia wyjaśniają teksty w języku niemieckim na banderolach ponad krzyżem, z fragmentami Ewangelii św. Jana (J 3,14-16) i listu św. Piotra (1 P 2,24), odnoszące się do ofiary Chrystusa, dzięki której każdy, kto w niego wierzy, zyska usprawiedliwienie grzechów i życie wieczne.

Treści zawarte w wizerunkach ukrzyżowanych i uzupełniających je napisach znajdują rozwinięcie także w innych elementach przedstawienia. Pod krzyżem klęczy Maria Magdalena, w zielonej sukni z narzuconym na nią jasnoczerwonym szalem. Jedną ręką obejmuje dolną partię krzyża przypominającą pień, w drugiej trzyma złotą puszczę na wonności. Postać młodej kobiety została skopiowana z grafiki Philipa Gallego wg Anthoniego van Blocklandta z ok. 1577–1579 r., która ukazuje Marię Magdalenę w domu faryzeusza Szymona umywającą łzami stopy Jezusa i namaszczającą je kosztownym olejkiem. W Ewangelii św. Łukasza relacjonującej to wydarzenie mowa jest o tym, że Chrystus odpuścił jej grzechy i postawił za przykład innym,

in Dreiviertelansicht dargestellt, wendet sich Christus zu, während der böse Schächer (rechts) in Rückansicht seinen Kopf dem Betrachter zuwendet und ihn anschaut. Der verdornte Baum hinter dem zweitgenannten Sünder symbolisiert den Tod und die unweiterbringlich verlorene Chance auf eine Erlösung, während der Baum mit üppigem grünen Blattwerk hinter dem bekehrten Schächer auf den Glauben an Christus als eine Quelle des ewigen Lebens hinweist. Dieses Motiv ist eine Anspielung auf die *Glaubensallegorie von Gesetz und Gnade* – eines von Lucas Cranach dem Älteren als Auslegung der lutherischen Heilstheologie entwickelten Bildtypus, in dessen Mitte ein Baum mit halb verdornten und halb grünen Ästen abgebildet ist (Ohly 1985; Fleck 2010). Die eigentliche Botschaft der Darstellung wird durch die deutschsprachigen Inschriften auf den Spruchbändern über dem Kreuz erklärt, mit Passagen aus dem Johannesevangelium (Joh 3,14-16) und dem Petrusbrief (1 Petr 2,24), die sich auf das Opfer Christi beziehen, durch das jeder, der an ihn glaubt, eine Rechtfertigung der Sünden und das ewige Leben erlangt.

Die in den Bildnissen der Gekreuzigten und den ergänzenden Inschriften wiedergegebenen Inhalte werden auch in anderen Elementen der Darstellung aufgegriffen. Maria Magdalena kniet am Kreuz, mit einem grünen Gewand und einem leuchtend roten Schal bekleidet. Mit der einen Hand umfängt sie den Kreuzansatz, der einem Baumstamm ähnelt, während sie in der anderen eine goldene Salbdose hält. Die Figur der jungen Frau wurde aus einem Druck von Philip Galle nach Anthonie van Blocklandt aus der Zeit um

Philip Galle
wg Anthoniego
van Blocklandta,
Maria Magdalena
nmaszczę stopy Jezusa,
ok. 1577-1579,
miedzioryt,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
nr inv. RP-P-1979-6

Philip Galle
nach Anthonie
van Blocklandt,
Maria Magdalena
salbt Jesus die Füße,
um 1577-1579,
Kupferstich,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
Inv.-Nr. RP-P-1979-6



ponieważ dała świadectwo miłości i wiary (Łk 7,36-50). Odwołanie do tej ewangelicznej opowieści (podobnie jak sposób przedstawienia obu łotrów) ma podkreślać, że zbawienie jest możliwe także dla grzeszników, jeżeli wykażą się skruchą i prawdziwą wiarą. W tłumie postaci pod krzyżem ukazani zostali ponadto św. Jan Ewangelista, Maria oraz rozpaczające kobiety, a także centurion z włócznią, który przeżył nawrócenie w chwili śmierci Jezusa (Mk 15,39). Za Marią Magdaleną, obok żołnierzy zajętych grą w kości o płaszcz Chrystusa przykłeka, zwracając się w stronę Ukrzyżowanego, kolejny nawrócony – żołnierz z gąbką nasączoną octem.

Interesującym motywem ikonograficznym jest ukazany przy lewej krawędzi obrazu wizerunek jeździec we wschodnim stroju, z orientalną szabłą, trzymającego chorągiew w wielobarwne pasy. Jego koń skierowany jest w lewą stronę, a on sam, odwrócony tyłem do Chrystusa, kieruje wzrok w stronę widza. Wschodni jeździec stanowi odwołanie do Imperium Osmańskiego, które po klęsce Węgrów pod Mohaczem w 1526 r. stanowiło poważne zagrożenie dla chrześcijańskiej Europy.

1577-1579 übernommen, der Maria Magdalena im Haus des Pharisäers Simon zeigt, wie sie Jesus mit ihren Tränen die Füße wäscht und mit kostbarem Öl salbt. Im Lukasevangelium, in dem dieses Ereignis geschildert wird, heißt es, dass Christus ihr die Sünden vergab und sie anderen zum Vorbild empfahl, weil sie ein Zeugnis von Liebe und Glauben gegeben hatte (Lk 7,36-50). Der Verweis auf diese Erzählung aus dem Evangelium (ebenso wie die Darstellung der beiden Schächer) sollte betonen, dass auch für Sünder eine Rettung möglich ist, wenn sie Reue und echten Glauben zeigen. In der Menschenmenge am Fuße des Kreuzes sind darüber hinaus der Evangelist Johannes, Maria und trauernde Frauen zu sehen, ebenso wie der speerbewaffnete Zenturio, der bei Jesu Tod eine Bekehrung erfuhr (Mk 15,39). Hinter Maria Magdalena kniet ein weiterer Bekehrter neben den Soldaten, die um den Mantel Christi würfeln und sich dem Gekreuzigten zuwenden – ein Soldat mit essiggetränktem Schwamm.

Ein interessantes ikonografisches Motiv ist der am linken Bildrand dargestellte Reiter in morgenländischer Kleidung mit einem orientalischen Säbel, der eine Fahne











Symbolizuje on pogan, którzy odrzucili wiarę w Chrystusa. Postać jeźdza zajmuje w obrazie znaczące miejsce zapewne również dlatego, że książęta pomorscy – zgodnie ze swoimi powinnościami lenników cesarza – angażowali się w wojny z Turcją toczne przez Habsburgów. Najstynniejszym epizodem z tych dziejów jest udział księcia Jana Fryderyka jako chorążego chorągwi dworskiej w kampanii cesarza Maksymiliana II na Węgrzech w 1566 r. (Mueller 1892).

Na pierwszym planie, przed krzyżem, na skrawku ziemi porośniętej bujną zieloną widnieją dwie ludzkie czaszki przemieszane z kośćmi. Zgodnie ze średniowieczną tradycją ikonograficzną jedna z nich należy do Adama, pierwszego człowieka, który według tradycji chrześcijańskiej miał zostać pochowany we wnętrzu Golgoty, a druga zapewne do Ewy. Stanowi to odwołanie do grzechu pierworodnego, który został odkupiony dzięki ofierze Chrystusa. Krzyż z czaszkami u podstawy symbolizuje również triumf Jezusa nad śmiercią.

Dwie plamy drzew po bokach, za postaciami zgromadzonymi wokół krzyża tworzą kulisy zamykające wielobarwny pierwszy plan. Za nimi otwiera się widok na rozległy pejzaż, malowany w niebiesko-zielonkawych tonach, z ukazanymi na horyzoncie wzgórzami i miastem z gotyckim kościołem oraz budowlą z wysoką wieżą. Przed jego murami po lewej stronie dostrzec można scenę *Niesienia krzyża*.

mit mehrfarbigen Streifen hält. Sein Pferd ist nach links gewandt, und er selbst, mit dem Rücken zu Christus, wendet seinen Blick dem Betrachter zu. Der östliche Reiter ist eine Anspielung auf das Osmanische Reich, das nach der Niederlage der Ungarn bei Mohács im Jahr 1526 eine ernsthafte Bedrohung für das christliche Europa darstellte. Er symbolisiert die Heiden, die den Glauben an Christus abgelehnt haben. Die Gestalt des Reiters nimmt im Gemälde eine wichtige Position ein, wohl auch deshalb, weil sich die pommerschen Herzöge als kaiserliche Lehnsherren an den Kriegen der Habsburger gegen die Türkei beteiligten. Die bekannteste Episode aus diesen Geschehnissen ist die Teilnahme Herzog Johann Friedrichs als Fähnrich der Reichshoffahne am Ungarnfeldzug Kaiser Maximilians II. im Jahr 1566 (Mueller 1892).

Im Vordergrund liegen vor dem Kreuz auf einem mit üppigem Grün bewachsenen Bodenstück zwei menschliche Schädel mit einzelnen Knochen. Nach der mittelalterlichen Bildtradition gehört einer davon Adam, dem ersten Menschen, dessen Grab sich nach christlicher Überlieferung auf Golgatha befand. Bei dem anderen handelt es sich wahrscheinlich um den Schädel von Eva. Dies ist ein Verweis auf die Erbsünde, die durch das Opfer Christi gesühnt wurde. Das Kreuz mit den Totenköpfen an seinem Fuße symbolisiert auch den Triumph Jesu über den Tod.





Kompozycja centralnej części i scen na skrzydłach ołtarza została opracowana przez Redtela w oparciu o komplikację elementów skopiowanych z rycin artystów niderlandzkich. Oprócz wspomnianej wcześniej postaci Marii Magdaleny, wzorowanej na miedziorycie Philipa Gallego wg Anthoniego van Blocklandta, także grupa trzech mężczyzn przy lewej krawędzi centralnej sceny pochodzi z rycin tego samego artysty wg Fransa Florisa, *Salomon budujący świątynię* z 1558 r., a postać dziecka z psem – z akwaforty przypisywanej Dirckowi Volckertszowi Coornhertowi wg Martena van Heemskercka, *Jezus przed Herodem* z 1548 r. Również w scenie Chrztu Chrystusa w dolnej kwaterze lewego skrzydła ołtarza figura brodatego mężczyzny stojącego za Janem Chrzcicielem jest wierną kopią postaci z *Zaślubin Samsona z kobietą filistyńską* Philipa Gallego wg Martena van Heemskercka z ok. 1560 r. Inspiracją dla kompozycji *Wniebowstąpienia* na prawym skrzydle tryptyku był z kolei drzeworyt z cyklu *Mała Pasja* Albrechta Dürera z lat 1509–1511. Ukazano w nim Marię i apostołów zgromadzonych wokół wzgórza, na którym widoczne są odciśnięte ślady stóp Chrystusa, podczas gdy jego sylwetka ginie za górną krawędzią przedstawienia. Redtel powtarza ten schemat, jednak zmienia typ i układ postaci, ukazując na pierwszym planie klęczącą Marię Magdalenę, nawróconą grzesznicę. Podobnie jak w scenie głównej stanowi to odwołanie do luterańskiej doktryny

Zwei Baumgruppen an den seitlichen Bildrändern hinter der um die Kreuze versammelten Menschenmenge bilden eine Kulisse, die den vielfarbigsten Vordergrund umschließt. Hinter ihnen öffnet sich der Blick auf eine weite, in blaugrünen Tönen gemalte Landschaft mit Hügeln am Horizont und einer Stadt mit einer gotischen Kirche und einem Gebäude mit einem hohen Turm. Vor seinen Mauern ist links die Szene der Kreuztragung zu erkennen.

Die Komposition des Mittelteils und der Szenen auf den Altarflügeln wurde von Redtel auf der Grundlage einer Zusammenstellung von Elementen entwickelt, die er aus Stichen niederländischer Künstler kopierte. Neben der bereits erwähnten Figur der Maria Magdalena, die nach einem Kupferstich von Philip Galle nach Anthonie van Blocklandt gestaltet wurde, stammt die Gruppe der drei Männer am linken Bildrand der zentralen Szene auch aus einem Stich desselben Künstlers nach Frans Floris, *Salomon beim Bau des Tempels* aus dem Jahr 1558. Die Figur eines Kindes mit Hund wurde wiederum aus einer Dirck Volckertsz Coornhert zugeschriebenen Radierung nach Maarten van Heemskerck, *Jesus vor Herodes* aus dem Jahr 1548, übernommen. Auch in der Szene der Taufe Christi im unteren Bildfeld des linken Altarflügels ist die Figur des bärtigen Mannes, der hinter Johannes dem Täufer steht, eine getreue Kopie der Figur aus Philip Galles *Vermählung Samsons*

Philip Galle
wg Fransa Florisa,
Salomon
budujący świątynię,
1558,
druk na papierze,
© The Trustees
of the British Museum,
London



Philip Galle
nach Frans Floris,
Salomon
baut den Tempel,
1558,
Druck auf Papier,
© The Trustees
of the British Museum,
London

usprawiedliwienia przez wiarę. Wyjątkowym elementem w scenie *Wniebowstąpienia* jest też leżąca na ziemi księga – symbol Ewangelii, zgodnie z nauką Lutra jedynego źródła wiary.

Bardzo ciekawe ikonograficznie jest umieszczenie wśród przedstawień na skrzydłach ołtarza współczesnej sceny chrztu dziecka jako pendant dla *Chrztu Chrystusa*. We wnętrzu kościoła, przy kamiennej chrzcielnicy w kształcie kielicha ukazani zostali pastor polewający wodą główkę niemowlęcia, dwaj mężczyźni w czarnych, kolistych płaszczach sięgających kolan, trzymający w dłoniach futrzane kapelusze oraz młoda kobieta w białym czepku i czerwonym, gęsto plisowanym płaszczu z zielonym kołnierzem. Była to w tamtych czasach czytelna deklaracja wyznaniowa. Umieszczenie w ołtarzu współczesnej sceny chrztu było bowiem zgodne ze stosunkiem protestantów



mit einer Philisterfrau nach Maarten van Heemskerck von etwa 1560. Der Bildaufbau der *Himmelfahrtsszene* auf dem rechten Flügel des Triptychons wurde wiederum von einem Holzschnitt aus Albrecht Dürers Zyklus *Die kleine Passion* aus den Jahren 1509–1511 übernommen. Dieser zeigt Maria und die Apostel, die um einen Hügel versammelt stehen, auf dem die Fußabdrücke Christi zu sehen sind, während dessen Silhouette am oberen Bildrand der Darstellung verschwindet. Redtel wiederholt dieses Schema, ändert jedoch den Typ und die Anordnung der Figuren und zeigt die kniende Maria Magdalena, eine bekehrte Sünderin, im Vordergrund. Ähnlich wie in der Hauptszene ist dies eine Anspielung auf die lutherische Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben. Ein weiteres außergewöhnliches Element in der Himmelfahrtsszene ist das auf dem Boden liegende Buch – ein Symbol für das Evangelium, das nach Luthers Lehre die einzige Quelle des Glaubens ist.

Philip Galle
wg Maartena
van Heemskerck,
Zasłubiny Samsona
z kobietą filistyńską,
ok. 1560,
miedzioryt,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
nr inw. RP-P-OB-5931



Philip Galle
nach Maarten
van Heemskerck,
Vermählung Samsons
mit einer Philisterfrau,
um 1560,
Kupferstich,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
Inv.-Nr. RP-P-OB-5931



do przedstawień ołtarzowych, które nie miały służyć kultowi, lecz ilustrować Ewangelię i prawdy wiary. Podkreślono w ten sposób znaczenie chrztu jako jednego z dwóch sakramentów uznawanych przez luteran; dzięki niemu dziecko włączane było do wspólnoty wiernych. Chrzest odbywał się w obecności całej gminy, dlatego chrzcielnice najczęściej umieszczano w centralnej części kościoła, w pobliżu ołtarza i ambon, na podwyższeniu (tak jak to ukazano na obrazie). Portretowe ujęcie twarzy pastora i obu mężczyzn wskazuje na to, że Redtel mógł ukazać w tej scenie rzeczywiste postaci – podobnie jak miało to miejsce w ołtarzu wittenberskim Cranachów z 1547 r. z Filipem Melanchtonem jako pastorem czy też w ołtarzu Heinricha Gödinga w kaplicy zamkowej w Stolpen z 1566 r. z elektorem saskim Augustem jako ojcem chrzestnym (Hentschel 1973, s. 125, il. 464, 465). Hugo Lemcke sądził, że w scenie chrztu ukazano ówczesnego pastora kościoła farnego Davida Vatkego i przypuszczalnie rodzinę Erasmusa Pauliego, burmistrza Gryfina (Lemcke 1902, s. 206). Z kolei Janina Kochanowska przypuszczała, że Redtel mógł przedstawić w ołtarzu chrzest swojego syna Samuela (Kochanowska 1996a, s. 114), co jednak wydaje się mniej prawdopodobne.

Część środkowa retabulum miała pierwotnie zwieńczenie z przedstawieniem Boga Ojca pośród aniołów (podobnie jak ołtarz z kościoła zamkowego w Szczecinie). Skrzydła boczne wieńczyły z kolei sceny Zwiastowania oraz Pokłonu pasterzy (Kugler 1840, s. 238). Elementów tych brakowało już na początku XX w. (Lemcke 1902, 205). W predelli ołtarza, która pozostała w kościele Narodzenia NMP w Gryfinie, znajduje się typowe dla ołtarzy protestanckich przedstawienie *Ostatniej Wieczerzy*, z umieszczonym w polu obrazowym cytatem z Pisma Świętego.

Odwrocie ołtarza podzielone jest na dwie poziome płyciny wypełnione zachowaną częściowo dekoracją malarską w formie bujnej wici roślinnej oraz pasem w znacznym stopniu zatartej inskrypcji. W kwatrach na rewersach skrzydeł ukazano z kolei czterech ewangelistów z przynależnymi im symbolami, piszących Ewangelię. Kompozycje te również inspirowane były rycinami, np. dla postaci św. Łukasza pierwowzorem była sylwetka św. Jana z datowanego na 1549 r. cyklu *Czterech Ewangelistów* niemieckiego grafika Johanna Ladenspeldera (1512 – po 1561) (Hollstein 1954, poz. 23). Przedstawienia ewangelistów często występowały na rewersach skrzydeł luteráskich ołtarzy, aby podkreślić wspomnianą rolę Słowa Bożego jako jedynego źródła wiary (*sola scriptura*). Kwatery skrzydeł ujęte zostały w proste ramy, których



Dirck Volckertsz
Coornhert
(przypisywany)
wg Maartena
van Heemskercka,
Jezus przed Herodem,
1548,
akwaforta,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
nr inw. RP-P-OB-7331

Dirck Volckertsz
Coornhert
(zugeschrieben)
nach Maarten
van Heemskerck,
Jesus vor Herodes,
1548,
Radierung,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
Inv.-Nr. RP-P-OB-7331

Ikonographisch sehr interessant ist, dass sich unter den Darstellungen auf den Altarflügeln eine zeitgenössische Szene der Taufe eines Kindes als Pendant zur Taufe Christi befindet. In einem Kircheninterieur sind ein Pfarrer, der einem Säugling Wasser über den Kopf gießt, zwei Männer in knielangen schwarzen Rundmänteln, die ihre Pelzmützen in den Händen halten, und eine junge Frau mit weißer Haube und rotem, plissierten Mantel mit grünem Kragen an einem kelchförmigen, steinernen Taufbecken zu sehen. Damals war dies eine klare GlaubensdeklARATION. Die Aufnahme einer zeitgenössischen Taufszenen ins Bildprogramm entsprach der protestantischen Haltung gegenüber Altarbildern, die nicht dem Kult dienen, sondern das Evangelium und die Glaubenswahrheiten veranschaulichen sollten. Damit wurde die Bedeutung der Taufe als eines der beiden von den Lutheranern anerkannten Sakramenten hervorgehoben; durch sie wurde das Kind in die Gemeinschaft der Gläubigen aufgenommen. Die Taufe fand im Beisein der ganzen Gemeinde statt, weshalb die Taufbecken meist im Mittelpunkt der Kirche, in der Nähe des Altars und der Kanzel, auf einem erhöhten Podest aufgestellt waren (wie auf dem Bild zu sehen ist). Die porträthaftige Darstellung der Gesichter des Pfarrers und der beiden Männer deutet darauf hin, dass Redtel in dieser Szene reale Figuren dargestellt haben könnte – wie in Cranachs Wittenberger Altarbild von 1547 mit Philipp Melanchthon als Pfarrer oder in



pionowe listwy wypełnia malowany ornament mau- reskowy, poziome zaś pokryte są inskrypcjami. Napis na górnym listwach odnosi się do Ernesta Ludwika – księcia wołogoskiego, za panowania którego powstał ołtarz (Gryfino przynależało do rządzonej przez niego zachodniej części Księstwa Pomorskiego). W części środkowej widnieje informacja, że ołtarz został namalowany przez Davida Redtela i jest wyrazem prawdziwej pobożności, nie ma natomiast służyć kultowi i bałwochwałstwu. Deklaracja ta wiązała się z kwestią stosunku protestantów do obrazów o treściach religijnych. Kult tego rodzaju przedstawień był jednym z przedmiotów krytyki formułowanej przez Lutera wobec późnośredniowiecznego Kościoła. Bardziej radikalni teologowie protestanci XVI w. postulowali całkowite ich odrzucenie i ograniczenie się do czytania i głoszenia Słowa Bożego, jednak Luter dostrzegał użyteczność obrazów religijnych – pod warunkiem, że będą służyć nauczaniu prawd wiary, a nie adoracji. W tym celu zalecał umieszczenie w przedstawieniach cytatów z Biblii (Michalski 1982, s. 172–174). Postulat ten znalazł odzwierciedlenie w gryfińskim ołtarzu, w scenie Ukrzyżowania oraz w predelli.

Informacja o twórcy pojawia się na ołtarzu dwukrotnie: w napisie na rewersach skrzydeł oraz w scenie głównej, na drzewcu krzyża. Pod inskrypcją z datą ukończenia dzieła (27 kwietnia 1580 r.) znajduje się tam sygnatura malarza w formie podwójnie zwiniętego węża. David Redtel (1543–1591) był artystą pochodzący z Torgau, dawnej stolicy elektoratu Saksonii (do 1547) i jednego z głównych ośrodków luteranizmu. Z wcześniego okresu jego twórczości znane są malowane temperą ilustracje 600 roślin w zielniku opracowanym w 1563 r. przez Johanna Kentmanna (1518–1588), lekarza i botanika z Torgau, dla elektora

Heinrich Gödings Altarbild von 1566 in der Stolpener Burgkapelle mit dem sächsischen Kurfürsten Augustus als Taufpaten (Hentschel 1973, S. 125, Abb. 464, 465). Hugo Lemcke vermutete, dass die Taufszeine den damaligen Pastor der Pfarrkirche David Vatke und vermutlich die Familie von Erasmus Pauli, dem Bürgermeister von Greifenhagen, darstellte (Lemcke 1902, S. 206). Janina Kochanowska war hingegen der Meinung, dass Redtel die Taufe seines Sohnes Samuel auf dem Altarbild dargestellt haben könnte (Kochanowska 1996a, S. 114), was jedoch weniger plausibel erscheint.

Der mittlere Teil des Retabels besaß ursprünglich einen Abschluss mit einer Darstellung Gottvaters unter Engeln (ähnlich wie der Altar aus der Schlosskirche in Stettin). Die Seitenflügel hingegen wurden mit Szenen der Verkündigung und der Anbetung der Hirten gekrönt (Kugler 1840, S. 238). Diese Elemente fehlten bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts. (Lemcke 1902, 205). Die Predella des Retabels, die in der Kirche Mariä Geburt in Greifenhagen verblieb, enthält eine für protestantische Altäre typische Darstellung des *letzten Abendmahls* mit einem Bibelzitat im Bildfeld.

Die Rückseite des Altaraufsatzen ist in zwei horizontale Tafeln unterteilt, die mit einem teilweise erhaltenen gemalten Dekor in Form von üppigem Rankenwerk und einem Streifen mit einer weitgehend unleserlichen Inschrift gestaltet sind. Die Bildfelder auf der Rückseite der Flügel zeigen wiederum die vier Evangelisten mit ihren Symbolen beim Verfassen der Evangelien. Auch diese Kompositionen wurden von Stichen inspiriert. Eine Vorlage für die Figur des Lukas war beispielsweise der Johannes aus dem 1549 datierten Zyklus der vier Evangelisten des deutschen Grafikers Johann Ladenspelder (1512 – nach 1561) (Hollstein 1954, Pos. 23). Darstellungen der Evangelisten erschienen häufig auf den Rückseiten lutherischer Altäre, um die bereits erwähnte Rolle der Heiligen Schrift als einzige Glaubensquelle (*sola scriptura*) zu betonen. Die Bildfelder der Flügel sind in einfache Rahmungen eingefasst, deren vertikale Leisten mit gemaltem Mauresken-Dekor verziert wurden, während die horizontalen Leisten mit Inschriften versehen sind. Die Inschrift auf den oberen Leisten verweist auf Ernst Ludwig, Herzog von Pommern-Wolgast, zu dessen Regierungszeit der Altar errichtet wurde (Greifenhagen gehörte zu dem von ihm regierten westlichen Teil des Herzogtums Pommern). Im Mittelteil befindet sich eine Information, dass der Altar von David Redtel gemalt wurde sowie dass er ein Ausdruck wahrer Frömmigkeit sei und nicht zur Anbetung oder zum Götzen Dienst dienen solle. Diese Erklärung resultierte



saskiego Augusta Wettyna (1526–1586) oraz jego żony Anny duńskiej (obecnie w zbiorach Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek w Dreźnie). Na stronie tytułowej dzieła widoczna jest sygnatura malarza – identyczna jak na ołtarzu z Gryfina (Helm 1969; Kräuterbuch 2004). Miedzy 1567 a 1569 r. Redtel wraz z rodziną przeniósł się do Chojny w Nowej Marchii. W 1574 – rok po śmierci pierwszej żony – przeprowadził się do Szczecina, gdzie ożenił się z Anną Nether, córką Thomasa Nethera, szczecińskiego malarza nadwornego, pochodzącego również z Saksonii. W latach 1575–1576 David Redtel pracował na dworze księcia Jana Fryderyka, a w 1576 r. został obywatelem Szczecina i członkiem szczecińskiego cechu malarzy (Brauns, Loeck 1940, s. 109; Holtze 1940, s. 92). Niewiele wiadomo jednak na temat jego działalności artystycznej w Szczecinie. Gdy w 1680 r. w kościele św. Mikołaja w Szczecinie ustawiona została nowa ambona autorstwa wnuka artysty Heinricha Redtela, pastor wspomniał w kanzaniu, że poprzednią, zniszczoną podczas oblężenia Szczecina, wykonał sto lat wcześniej Daniel (zapewne pomyłka w imieniu) Redtel (Nagler 1843, s. 48). Przedwojenni badacze przypisywali mu również autorstwo datowanego na 1572 r. zaginionego obrazu

aus der Haltung der Protestanten gegenüber Gemälden mit religiösem Inhalt. Die Verehrung derartiger Darstellungen war einer der Leitsätze der von Luther formulierten Kritik an der spätmittelalterlichen Kirche. Die radikaleren protestantischen Theologen des 16. Jahrhunderts traten für deren völlige Ablehnung und für eine Beschränkung auf die Lesung und die Predigt des Wortes Gottes ein, doch Luther erkannte die Nützlichkeit religiöser Bilder an, sofern sie nicht zur Anbetung genutzt wurden, sondern dazu dienten, die Glaubenswahrheiten zu lehren. Zu diesem Zweck empfahl er, Bibelzitate in die Darstellungen aufzunehmen (Michalski 1982, S. 172–174). Dieses Postulat fand im Greifenhagener Altar in der Kreuzigungsszene sowie in der Predella seinen Widerhall.

Angaben zum ausführenden Künstler tauchen auf dem Altar an zwei Stellen auf: in der Inschrift auf den Rückseiten der Flügel sowie in der Hauptszene auf dem Querbalken. Unter der Inschrift mit dem Datum der Fertigstellung des Werks (27. April 1580) befindet sich die Signatur des Malers in Form einer doppelt gewundenen Schlange. David Redtel (1543–1591) war ein Künstler aus Torgau, der ehemaligen Hauptstadt des Kurfürstentums Sachsen (bis 1547) und einem der wichtigsten Zentren des Luthertums. Aus seiner frühen Schaffenszeit sind die mit Tempera gemalten Abbildungen von 600 Pflanzen in einem Kräuterbuch bekannt, das Johann Kentmann (1518–1588), ein Arzt und Botaniker aus Torgau, 1563 für den sächsischen Kurfürsten August Wettin (1526–1586) und seine Gemahlin Anna von Dänemark verfasste (heute in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden). Das Titelblatt des Werkes zeigt die Signatur des Malers, die identisch mit derjenigen auf dem Greifenhagener Altarbild ist (Helm 1969; Kräuterbuch 2004). Zwischen 1567 und 1569 siedelte Redtel mit seiner Familie nach Königsberg in der Neumark (Chojna) um. Im Jahr 1574 – ein Jahr nach dem Tod seiner ersten Frau – zog er nach Stettin, wo er Anna Nether heiratete, die Tochter des ebenfalls aus Sachsen stammenden Stettiner Hofmalers Thomas Nether. In den Jahren 1575–1576 arbeitete David Redtel am Hof des Herzogs Johann Friedrich und wurde 1576 Bürger von Stettin sowie Mitglied der Stettiner Malergilde (Brauns, Loeck 1940, S. 109; Holtze 1940, S. 92). Über seine künstlerische Tätigkeit in Stettin ist jedoch wenig bekannt. Als 1680 in der Stettiner Nikolaikirche eine neue Kanzel von Heinrich Redtel, dem Enkel des Künstlers, aufgestellt wurde, erwähnte der Pfarrer in seiner Predigt, dass die vorherige, bei der Belagerung Stettins zerstörte Kanzel ein Jahrhundert

ERAT ET IN ORBE TERRARUM IN ORBE
DIVINITATIS SINGULARE LUX DABAT

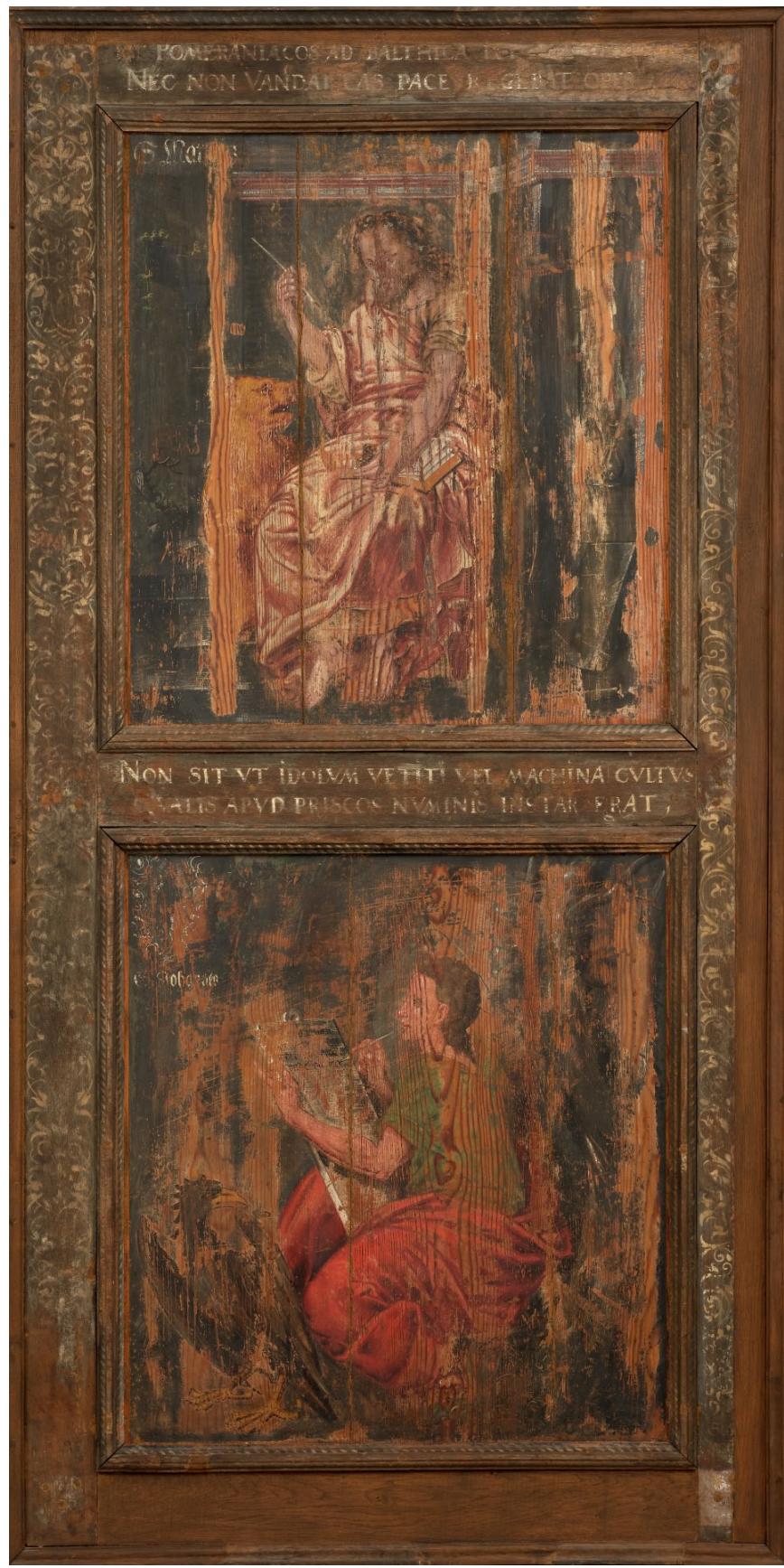
S. M.



HAC ERECTA FUIT VERO PIETATIS AMORE
DAVID REPTILIS PIETA TABELLAM MANV

SED MAGIS
UT DE





Alegoria Zbawienia z kościoła zamkowego w Szczecinie, jednak sygnatura w kształcie litery T – identyczna jak na tryptyku Barnima IX (XI) z 1568 r. – wskazuje, że był on dziełem innego twórcy, najpewniej Thomasa Nethera (Kochanowska 1996a, s. 102–103). David Redtel zmarł podczas zarazy, która nawiedziła Szczecin w 1591 r.

Ołtarz z Gryfina jest obok wspomnianych ilustracji w zielniku Kentmanna jedyną znaną pracą szczecińskiego malarza. Jest to zarazem jedno z najważniejszych zachowanych dzieł sztuki protestanckiej na Pomorzu. Franz Kugler uważało, że Redtel poziomem dorównywał innym współczesnym mu twórcom niemieckim, a w jego malarstwie dostrzegał wpływy włoskich mistrzów. Szczególnie doceniał portretowe ujęcie postaci w scenie *Chrztu dziecka*. (Kugler 1940, s. 238). Późniejsi badacze podkreślali wpływy niderlandzkie w obrazach Redtela, zwłaszcza pejzażach, a także w sposobie opracowania postaci (Holtze 1940, s. 92–93; Kozińska 1979; Glińska 1995, s. 172). Malarstwo Redtela wywodzi się zasadniczo z tradycji sztuki niemieckiej, głównie saskiej. Widoczne jest to zarówno w samym użyciu średniowiecznej w swojej genezie formy malowanego retabulum skrzydłowego, jak też doborze i kompozycji scen (np. w zestawieniu *Chrztu Chrystusa z Chrztem dziecka*). Drugim bardzo wyraźnym źródłem inspiracji Redtela była sztuka niderlandzkiego manieryzmu. Wykorzystywał on twórczo grafiki niderlandzkich mistrzów, kopując wybrane elementy i tworząc z nich nowe kompozycje. Wybierał przy tym postaci o sugestwnych pozach oraz gestach, aby przy ich pomocy przekazać treści związane z luterańską wykładnią wiary i łaski.

Pierwszą znaną informacją na temat ołtarza gryfińskiego jest jego opis w wydanej w 1840 r. historii sztuki pomorskiej (*Pommersche Kunstdgeschichte*) Franza Kuglera. Tryptyk stał jeszcze wówczas w całości w prezbiterium kościoła św. Mikołaja w Gryfinie (Kugler 1840, s. 238). W 1863 r. podczas regotyzacji

zuvor von Daniel (sicherlich ein Namensfehler) Redtel angefertigt worden war (Nagler 1843, S. 48). In der Vorkriegszeit wurde ihm auch die Urheberschaft des verlorenen Gemäldes *Allegorie der Erlösung* von 1572 aus der Stettiner Schlosskirche zugeschrieben, doch die darauf befindliche T-förmige Signatur, die identisch mit derjenigen auf dem Triptychon von Barnim IX. (XI.) aus dem Jahr 1568 war – deutet darauf hin, dass es sich um das Werk eines anderen Künstlers handelt, höchstwahrscheinlich von Thomas Nether (Kochanowska 1996a, S. 102–103). David Redtel starb während der Pest, die 1591 in Stettin wütete.

Abgesehen von den bereits erwähnten Illustrationen in Kentmanns Kräuterbuch ist der Greifenhagener Altar das einzige bekannte Werk eines Stettiner Malers. Es ist auch eines der bedeutendsten erhaltenen Werke der protestantischen Kunst in Pommern. Franz Kugler war der Meinung, dass Redtel dasselbe künstlerische Niveau vertrat wie die zeitgenössischen deutschen Maler, und erkannte in seinem Schaffen den Einfluss italienischer Meister. Er schätzte besonders die porträthafte Darstellung der Figuren in der Szene mit der *Taufe des Kindes*. (Kugler 1940, S. 238). Später Forscher betonten den niederländischen Einfluss in Redtels Gemälden, insbesondere in den Landschaften, sowie auch in der Wiedergabe der Figuren (Holtze 1940, S. 92–93; Kozińska 1979; Glińska 1995, S. 172). Redtels Malerei entstammt im Wesentlichen der Tradition der deutschen, vor allem der sächsischen Kunst. Dies zeigt sich sowohl in der Verwendung der in ihrem Ursprung mittelalterlichen Form eines gemalten Flügelretabels als auch in Auswahl und Komposition der Szenen (z. B. in der Gegenüberstellung der Taufe Christi und der Taufe eines Kindes). Redtels zweite sehr deutliche Inspirationsquelle war die Kunst des niederländischen Manierismus. Er machte kreativen Gebrauch von Druckgrafiken der niederländischen Meister, kopierte ausgewählte Elemente und schuf daraus neue Kompositionen. Dabei wählte er Figuren mit suggestiven Posen und Gesten,

Predella ołtarza
z Gryfina,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Predella
des Greifenhagener
Altars,
Fotoarchiv
des Nationalmuseums
Stettin



kościół otrzymał nowe retabulum ołtarzowe; wtedy też zapewne rozmontowano na części renesansowy ołtarz. W opisie Hugo Lemckego z 1902 r. mowa jest o tym, że w kościele osobno wisiały na ścianach skrzydła oraz część główna ołtarza, Predella natomiast znajdowała się w zakrystii. Już wówczas brakowało elementów wieńczących, o których wcześniej wspominał Kugler (Lemcke 1902, s. 203, 205–206). Obraz ze sceną Ukrzyżowania oraz skrzydła ołtarza trafiły do Muzeum Narodowego w Szczecinie w 1946 r., przekazane ze składnicy Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie (*Spis zabytków* 1946/1947, s. 7, poz. 129, 130). W 1990 r. ołtarz został poddany konserwacji w Pracowniach Konserwacji Zabytków w Szczecinie (Zyzik 1990).

Monika Frankowska-Makała

um mit ihnen Inhalte zu vermitteln, die mit der lutherischen Interpretationsweise von Glauben und Gnade verbunden sind.

Die erste bekannte Mitteilung über den Greifenhägener Altar ist dessen Beschreibung in Franz Kuglers 1840 erschienener *Pommerscher Kunstgeschichte*. Zu dieser Zeit stand das Triptychon noch vollständig im Altarraum der Nikolaikirche in Greifenhagen (Kugler 1840, S. 238). Im Jahr 1863 erhielt die Kirche im Zuge einer Regotisierung ein neues Altarretabel; zu diesem Zeitpunkt wurde der Renaissance-Altar wahrscheinlich in Teilen abgebaut. In einer Beschreibung von Hugo Lemcke aus dem Jahr 1902 wird erwähnt, dass die Flügel und der Hauptteil des Altars getrennt an den Wänden der Kirche aufgehängt wurden, während sich die Predella in der Sakristei befand. Schon damals fehlten die von Kugler erwähnten bekrönenden Elemente (Lemcke 1902, S. 203, 205–206). Das Gemälde mit der Kreuzigungsszene und die Altarflügel gelangten 1946 aus dem Depot des Stettiner Woiwodschaftskonservators ins Nationalmuseum Stettin (*Spis zabytków* 1946/1947, S. 7, Pos. 129, 130). 1990 wurde das Altarbild in der Werkstatt für Denkmalpflege in Stettin Konservierungsmaßnahmen unterzogen (Zyzik 1990).

Monika Frankowska-Makała

2.

Skrzydła ołtarza ze sceną Zwiastowania

malarz pomorski, XVI/XVII w.

Olej, deska dębową
Wymiary pojedynczej deski: wys. 129 cm, szer. 44 cm
Pochodzenie nieustalone; po II wojnie światowej
w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr. inw.: MNS/Szt/1046, MNS/Szt/1047

Lit.: Kochanowska 1996a, s. 135

Dwa tablicowe obrazy ze sceną Zwiastowania prezentowane na wystawie stanowiły pierwotnie skrzydła ołtarza lub epitafium. Wtórnie oprawiono je w identyczne czarne ramy, z gierowaniem pośrodku każdego boku.

Na lewym skrzydle przedstawiono Marię w czerwonej sukni i niebiesko-zielonym płaszczu, z narzuconą na głowę białą chustą, którą okala świetlista aureola. Postać klęczy na klęczniku z pulpitem, ustawionym w ciemnym pomieszczeniu. W tle widać dwie kolumny, między którymi rozpięto ciemną kotarę. Maria odchyla się lekko w tył, kierując pochyloną głowę w lewo, a zatem w stronę wyobrażonego na drugim obrazie archanioła. Prawą rękę unosi nad pulpitem z otwartą księgą, a lewą przykłada do piersi. U jej stóp leży koszyk z przyborami do szycia – białą tkaniną i nożyczami. Tło oddane jest w cieplych odcieniach brązów, mocnym akcentem kolorystycznym są jedynie czerwono-niebieskie szaty Marii.

Prawe skrzydło ukazuje Archanioła Gabriela, odzięnego w białą tunikę i udrapowany na niej czerwony płaszcz. Zwraca się w prawo, a więc ku drugiemu skrzydłu z wyobrażeniem Marii, unosząc prawą dłoń w geście błogosławieństwa. W lewej ręce trzyma kwiat lili, symbol czystości. Pod stopami archanioła ukazano sklepione chmury, a nad jego głową obłok, z którego wyłania się biała gołębica, symbolizująca Ducha Świętego.

Oszczędna kompozycja obrazu, z mocnym akcentem kolumn w tle, znajduje wiele analogii w malarstwie włoskim i italianizującym 2. poł. XVI w., przywołując na myśl m.in. obrazy Tycjana. W Zwiastowaniu z 1557 r., przechowywanym obecnie w Museo di Capodimonte w Neapolu, oraz w kolejnym obrazie namalowanym latach 1560–1565 do kościoła San Salvador w Wenecji artysta odszedł od klasycznego przedstawienia tej sceny w pomieszczeniu mieszkalnym – umieścił ją na tle kolumn i kłębiących się chmur, akcentując monumentalność architektury. Jadwiga Kochanowska datuje dzieło na koniec XVI w. i wiąże jego autorstwo z kręgiem artystów wykonujących ołtarz

Altarflügel mit Verkündigungsszene

pommerscher Maler, 16./17. Jh.

Öl auf Eichenholz
Maße der Einzeltafeln: Höhe 129 cm, Breite 44 cm
Herkunft unbekannt; nach dem Zweiten Weltkrieg
im Bestand des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr.: MNS/Szt/1046, MNS/Szt/1047

Lit.: Kochanowska 1996a, S. 135

Die beiden in der Ausstellung präsentierten Tafelbilder mit der Verkündigungsszene bildeten ursprünglich die Flügel eines Altars oder Epitaphs. Sie erhielten nachträglich identische schwarze Rahmen, mit mittigen Verkröpfungen an jeder Seite.

Der linke Flügel zeigt Maria in einem roten Gewand und blaugrünen Mantel, mit einem weißen Tuch auf dem Kopf, das von einem leuchtenden Heiligenschein umgeben ist. Die Figur kniet in einem dunklen Raum auf einem Betstuhl mit Pult. Im Hintergrund sind zwei Säulen zu erkennen, zwischen denen ein dunkler Vorhang aufgespannt ist. Maria lehnt sich leicht zurück und wendet ihren gesenkten Kopf nach links, also in Richtung des Erzengels, der auf dem zweiten Tafelbild dargestellt ist. Ihre rechte Hand erhebt sie über ein auf dem Pult liegendes, aufgeschlagenes Buch, während sie ihre linke Hand an die Brust legt. Zu ihren Füßen steht ein Korb mit Nähutensilien – einem weißen Tuch und einer Schere. Der Hintergrund ist in warmen Brauntönen gehalten, nur das Rot und Blau von Marias Kleidern setzt starke Farbakzente.

Der rechte Flügel zeigt den Erzengel Gabriel, bekleidet mit einer weißen Tunika und einem darüber drapierten roten Mantel. Er wendet sich nach rechts dem anderen Flügel mit dem Marienbild zu und hebt die rechte Hand in einer Segengeste. In seiner linken Hand hält er eine Lilienblüte als Symbol der Reinheit. Der Erzengel steht auf einer Wolke. Über seinem Kopf ist eine weitere Wolke dargestellt, aus der eine weiße Taube als Symbol des Heiligen Geistes hinabsteigt.

Die sparsame Komposition des Gemäldes mit einem dominanten Akzent der Säulen im Hintergrund findet zahlreiche Parallelen in der italienischen und italienisierenden Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und lässt unter anderem an Gemälde von Tizian denken. In seiner heute im Museo di Capodimonte in Neapel aufbewahrten Verkündigung von 1557 und einem weiteren Gemälde, das zwischen 1560 und 1565 für die Kirche San Salvador in Venedig gemalt wurde, wlich der Künstler von



Giovanni Battista Perini,
ołtarz z kościoła
zamkowego w Szczecinie,
ok. 1577,
zaginione,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Giovanni Battista Perini,
Altar aus der Stettiner
Schlosskirche,
um 1577,
verschollen,
Fotoarchiv
des Nationalmuseums
Stettin



do kościoła zamkowego w Szczecinie, a zwłaszcza z Matthiasem Netherem, który – jak wiadomo – po bierał nauki we Włoszech i od 1597 r. był nadwornym malarzem księcia Jana Fryderyka. Brak jednak dowodów potwierdzających tę tezę, zwłaszcza że jak dotąd niemożliwe było ustalenie proveniencji obiektu, który w związku z tym może pochodzić z innych terenów, a na Pomorze mógł trafić wtórnie.

Scenę Zwiastowania Marii opisuje Ewangelia św. Łukasza (Łk 1,26-38) oraz późniejsze apokryfy. Przekazy te wywarły wpływ na kształtowanie się ikonografii sceny Zwiastowania począwszy od malarstwa bizantyjskiego aż po późne średniowiecze (Kliś 1992, s. 289). Motyw otwartej księgi symbolizował mądrość i gotowość Marii na przyjęcie Syna Bożego. W tzw. Medytacji Pseudo-Bonawentury, ważnego dla późnego średniowiecza tekstu mistycznego, powstałego w kręgu nauki franciszkanów i przypisanego w późniejszym czasie św. Bonawenturze, w rozdziale o wcieleniu Chrystusa znajdują się cytaty z Księgi Izajasza dotyczące zesłania Baranka i zstąpienia Boga (Iz 16,1; Iz 45,8; Iz 64,1; Św. Bonawentura 2019, s. 57). W związku z tym rozpowszechniły się przedstawienia Marii, która w trakcie Zwiastowania czyta Księgę Izajasza (Kliś 1992, s. 301). W apokryficznej

der klassischen Darstellung dieser Szene in einer Wohnkammer ab und stellte das Geschehen vor einem Hintergrund aus Säulen und wogenden Wolken dar, wobei er die Monumentalität der Architektur betonte. Jadwiga Kochanowska datierte das Werk in das ausgehende 16. Jahrhundert und brachte dessen Urheberschaft mit dem Künstlerkreis in Verbindung, der ein Altarbild für die Stettiner Schlosskirche geschaffen hat, insbesondere mit Matthias Nether, der bekanntlich seine Ausbildung in Italien genossen hatte und ab 1597 Hofmaler des Herzogs Johann Friedrich gewesen war. Für diese These fehlt es jedoch an Belegen – zumal die Herkunft des Artefakts noch nicht geklärt werden konnte; es könnte also auch aus einer anderen Region stammen und erst nachträglich nach Pommern gelangt sein.

Die Szene der Verkündigung Mariens wird im Lukasevangelium (Lk 1,26-38) und in späteren Apokryphen beschrieben. Diese Überlieferungen beeinflussten die ikonographische Entwicklung der Verkündigungsdarstellungen – beginnend in der byzantinischen Malerei bis hin ins späte Mittelalter (Kliś 1992, S. 289). Das Motiv des aufgeschlagenen Buches symbolisierte Marias Weisheit und ihre Bereitschaft, den Sohn Gottes zu empfangen. In den sogenannten Meditationen

Ewangelii Pseudo-Mateusza archanioł miał się jej objawić, gdy szyła purpurową zasłonę do świątyni, dla tego przedstawiano ją niekiedy z włóczką (Życiński 2007, s. 57). W szczecińskim obrazie nawiązuje do tego kosz z tkaniną i nożycami. Temat Zwiastowania był podejmowany często w sztuce katolickiej okresu nowożytnego, rzadko jednak występował w świecie protestanckim – ze względu na krytyczny stosunek reformacji do kultu maryjnego. W dawnym Księstwie Pomorskim tematy maryjne występowały jednak stosunkowo często, co wynikało przede wszystkim z głębokiego tradycjonalizmu pomorskiego luteranizmu, ukształtowanego przez Jana Bugenhagena. Najbardziej znanym przykładem stosowania tradycyjnej ikonografii był zaginiony w czasie II wojny światowej ołtarz z kościoła zamkowego w Szczecinie, dzieło Giovanniego Battisty Periniego (Kozińska 1992, s. 219; Wiślicki 2005, s. 83). Skrzydła ołtarza czy też epitafium ze sceną Zwiastowania mogłyby zatem być postrzegane jako kolejny przykład tej tendencji – o ile rzeczywiście pochodzą z terenów dawnego Księstwa Pomorskiego.

Justyna Bądkowska

des Pseudo-Bonaventura, einem wichtigen mystischen Text des Spätmittelalters, der im Kreis franziskanischer Gelehrter verfasst und später dem Heiligen Bonaventura zugeschrieben wurde, enthält das Kapitel über die Menschwerdung Christi Zitate aus dem Buch Jesaja über die Entsendung des Lammes und die Herabkunft Gottes (Jes 16,1; Jes 45,8; Jes 64,1; Św. Bonawentura 2019, S. 57). Infolgedessen kam es zur Verbreitung eines Darstellungstypus, in dem Maria bei der Verkündigung in dem Buch Jesaja lesend gezeigt wurde (Kliś 1992, S. 301). Nach dem apokryphen Pseudo-Matthäus-Evangelium wiederum soll ihr der Erzengel erschienen sein, während sie einen purpurfarbenen Schleier für den Tempel nähte, weshalb sie manchmal mit einem Nähfaden abgebildet wurde (Życiński 2007, S. 57). Auf dem Stettiner Gemälde wird dies durch den Korb mit Tuch und Schere angedeutet. Das Verkündigungsthema wurde in der katholischen Kunst der frühen Neuzeit häufig aufgegriffen, während es in der protestantischen Welt aufgrund der kritischen Haltung der Reformation gegenüber der Marienverehrung kaum vorkam.

Im ehemaligen Herzogtum Pommern hingegen traten marianische Themen relativ häufig auf, was vor allem auf den tiefen Traditionalismus des pommerschen, von Jan Bugenhagen geprägten Luthertums zurückzuführen war. Das bekannteste Beispiel für die Verwendung der traditionellen Ikonographie war das im Zweiten Weltkrieg verschollene Altarbild von Giovanni Battista Perini aus der Stettiner Schlosskirche (Kozińska 1992, S. 219; Wiślicki 2005, S. 83). Die analysierten Altar- bzw. Epitaph-Flügel mit der Verkündigungsszene könnten daher als ein weiteres Beispiel für diese Tendenz angesehen werden – sollten sie tatsächlich vom Gebiet des ehemaligen Herzogtums Pommern stammen.

Justyna Bądkowska

3.

Czasza chrzcielnicy z Nieborowa

warsztat saski (?), 1570–1600

Piaskowiec, zachowane częściowo ślady polichromii
Wys. 52 cm, szer. 81 cm, gł. 81 cm
Pierwotne miejsce pochodzenia nieznane;
przed 1906 r. w kościele parafialnym w Nieborowie k. Pyrzyc;
w 1971 r. przekazana do Muzeum Narodowego w Szczecinie
przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie
Nr inw. MNS/Szt/607

Lit.: Lemcke 1906, s. 9; Glińska 1973, s. 363;
Wiślocki 2005, s. 122, 127, 395; Krasnodębska 2017

Czasza chrzcielnicy, wtórnie umieszczona w wiejskim kościele w Nieborowie koło Pyrzyc, należy do najciekawszych zabytków renesansowej rzeźby kamiennej na Pomorzu. Wyjątkowa jest wysoka jakość rzeźbiarska płaskorzeźb, a także ich stylistyka, nawiązująca do włoskiej rzeźby renesansowej. Dolna część sześciokątnej czaszy ma kontur o formie simy i jest zdobiona płaskorzeźbionym ornamentem okuciowym; zamyka ją wcięcie, nad którym zaczyna się druga część czaszy. Narożniki zaakcentowane są pilastrami hermowymi o torsie młodzieńca i zwężającym się ku dołowi cokole z dekoracją akantową, ujętym po bokach spływami wolutowymi. Dźwigają one bogato profilowany gzym wieńczący. Ścianki boczne tej partii czaszy mają jednolitą strukturę: z trzech stron otoczone są ramą z wkleśką wypełnioną perełkowaniem. Płaszczyzny obrazowe wydzielone są ponadto fryzem podkreślającym tło zdobione płytkim reliefem o motywach roślinnych. Na pierwszy plan wysuwają się ukazane w wysokim reliefie postacie czterech ewangelistów oraz apostołów Piotra i Pawła. Przedstawiono ich w półleżących pozach, tworząc antyteatyczne pary: św. Mateusz – św. Marek; św. Łukasz – św. Jan; św. Paweł – św. Piotr. Mateusz, Marek, Paweł i Piotr są przedstawieni jako brodaci, starsi mężczyźni, natomiast Łukasz i Jan jako młodzieńcy. Ich ciała nie są anatomicznie poprawne, mają wyraźnie wydłużone proporcje (Mateusz i Marek). Z wyjątkiem Jana i Pawła ciała postaci wykonują niemal pełny obrót wokół własnej osi. O ile można rozpoznać, wszyscy są ubrani w długie szaty o długich rękawach, z kapturami, przepasane powyżej bioder; wszyscy są bosi, jedynie Paweł ma stopy obute w sandały. Marek jest jedynym, który nosi nakrycie głowy. Wszyscy trzymają lub obejmują lewą ręką księgę (otwartą u Mateusza i Łukasza); Paweł i Piotr ponadto trzymają w prawej ręce swoje atrybuty (odpowiednio miecz i klucz), a Mateusz i Jan narzędzie do pisania. Figury ukazano na tle wici roślinnej. W górnej partii

Kuppa eines Taufbeckens aus Isinger

Sächsische Werkstatt (?), 1570–1600

Sandstein, teilweise erhaltene Reste einer Polychromie
Höhe 52 cm, Breite 81 cm, Tiefe 81 cm
Ursprünglicher Herkunftsplatz unbekannt;
vor 1906 in der Pfarrkirche in Isinger bei Pyritz;
1971 von dem Stettiner Woiwodschaftskonservator
in den Bestand des Nationalmuseums Stettin überführt
Inv.-Nr. MNS/Szt/607

Lit.: Lemcke 1906, S. 9; Glińska 1973, S. 363;
Wiślocki 2005, S. 122, 127, 395; Krasnodębska 2017

Die nachträglich in der Dorfkirche von Isinger (Nieborowo) bei Pyritz (Pyrzyce) aufgestellte Taufbeckenkuppa gehört zu den interessantesten Werken der Renaissance-Steinskulptur in Pommern. Außergewöhnlich ist die hohe bildhauerische Qualität der Reliefs und deren an der italienischen Renaissanceskulptur angelehnter Stil. Der untere Teil der sechseckigen Kuppa besitzt die Kontur eines verkehrt steigenden Karnies und ist mit als Flachrelief gearbeitetem Beschlagwerk verziert. Der Karnies endet in einer Einschnürung über der sich der zweite Teil erhebt. Die Ecken werden durch Hermenpilaster betont, die den Oberkörper eines Jünglings haben und sich aus einem nach unten verjüngenden Sockel mit Akanthusdekor und Voluten an den Seiten entwickeln. Diese tragen auch das kräftig profilierte Kranzgesims. Die Seitenflächen folgen einem einheitlichen Aufbau. An drei Seiten werden diese von einem Rahmen aus einer Hohlkehle mit darin liegendem Perlstab umgeben. Die Bildfelder sind nochmals durch einen Fries abgesetzt und betonen damit den als vegetabilis Flachrelief gearbeiteten Hintergrund. Vor diesem erheben sich die als Hochrelief gearbeiteten Figuren, die scheinbar auf dem unteren Profil sitzen und die vier Evangelisten sowie die Apostel Paulus und Petrus zeigen. Sie sind halbliegend dargestellt und bilden antithetische Paare: Matthäus – Markus; Lukas – Johannes, Paulus – Petrus. Matthäus, Markus, Paulus und Petrus sind als bärtige, ältere Herren, Lukas und Johannes dagegen jugendlich dargestellt. Die Körper sind anatomisch nicht korrekt, mit zu langen (z.B. Matthäus und Markus) Beinen. Bis auf Johannes und Paulus führen die Körper eine fast vollständige Drehung um die eigene Achse aus. Soweit zu erkennen, tragen alle ein über der Hüfte gegurtetes bein- und armlanges Gewand mit Kapuze. Alle sind barfuß, nur Paulus trägt Sandalen. Markus trägt als einziger eine Kopfbedeckung. Alle halten bzw. umschließen mit ihrer linken Hand ein Buch (bei Matthäus und Lukas geöffnet);









chrzcielnicy wykonano wgłębienie służące do umieszczania metalowej misy chrzcielnej. Czasza została wtórnie poziomo przecięta w połowie dolnej partii, zaś pośrodku zagębienia wykuto otwór na pręt montażowy.

Czasza chrzcielnicy umieszczona była pierwotnie na cylindrycznym trzonie, na co wskazują ślady w dolnej części obiektu. Był może miał on formę kolumny bądź okrągłego filara – niekiedy występującą na Pomorzu i w Nowej Marchii, czego przykładem jest chrzcielnica z Ośna Lubuskiego z ok. 1600 r. (Krasnodębska 2017; Grabowska 2018, s. 49).

Przedstawienia ewangelistów pojawiają się wprawdzie dość często na protestanckich ambonach w XVI w., jednak forma półleżących postaci w chrzcielnicy z Nieborowa jest nietypowa. Jednym ze źródeł inspiracji tego przedstawienia mogły być rzeźby starożytnych bogów rzecznych, które w XVI w. znajdowały się w Watykanie (Tybr, Nil, Arno) i na Kapitoliu (Marforio, Tybr, Nil) w Rzymie. Rzeźby Tybru i Nilu zostały odkryte w Rzymie ok. 1512 r. i umieszczone w Watykanie; obecność rzeźby Arna na Dziedzińcu Belwederskim w Watykanie udokumentowana jest od pocz. XVI w. (Klementa 1993, s. 142; Bober, Rubinstein 2010, s. 112–113). Rzeźby te służyły jako wzorce dla artystów i popularyzowane były w formie druków, np. rzeźby z Kapitoliu opublikował Hieronim Cock w 1547 r., zaś Maarten van Heemskerck wykorzystał postacie bogów rzecznych jako figury sztafażowe w pejzażach z ruinami (Veldman 1994, nr 588, 591). Ponadto w twórczości Michała Anioła występują inne półleżące postacie (np. Ignudi na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej czy „Pory dnia” w kaplicy grobowej Medyceuszy we Florencji). Już w latach 50. XVI w. jego freski i rzeźby rozpowszechniane były za pośrednictwem włoskich i holenderskich druków, np. wizerunki Ignudi pojawiły się w 1551 r. w rycinach Maartena van Heemskercka (Joannides 1996, s. 20). Druki holenderskie z 2. poł. XVI w. bardzo często ukazują postacie w pozie półleżącej, czego przykładem może być twórczość Heinricha Aldegrevera. Dla dwóch z sześciu figur z chrzcielnicy z Nieborowa – Marka i Pawła – można wskazać konkretne wzorce. Wspomniane wcześniej rzeźby bóstw rzecznych Tybru i Nilu na Kapitoliu w Rzymie wykazują podobne ujęcie pozy, choć bogowie rzeczni przedstawieni są w sposób bardziej poprawny anatomicznie. W przeciwnieństwie do Pawła postać Marka można jednoznacznie określić jako *figura serpentinata*, przy czym o ile kompozycje sylwetki Pawła wyznaczają linie proste, o tyle postać Marka określają krzywe. Podobną pozę prezentuje jeden z Ignudi z Kaplicy Sykstyńskiej (figura towarzysząca przedstawieniu rozdzielenia

Paulus und Petrus halten dazu in der rechten Hand ihre Attribute (Schwert und Schüssel), Matthäus und Johannes ein Schreibwerkzeug. Die figürlichen Reliefs werden von Pflanzenranken hinterfangen. Im oberen Bereich der Kuppa befindet sich eine Eintiefung zur Aufnahme einer metallenen Taufschale. Die Kuppa wurde nachträglich im unteren Bereich horizontal in zwei Teile geschnitten; in der Mitte der Eintiefung befindet sich wiederum eine Öffnung für den Montagestab.

Die Kuppa des Taufbeckens ruhte ursprünglich auf einem zylindrischen Schaft, wie die Spuren in ihrem unteren Bereich zeigen. Womöglich hatte dieser die Form einer Säule bzw. eines zylindrischen Pfeilers, wie man sie manchmal in Pommern und der Neumark findet, so beispielsweise am Taufbecken in der Pfarrkirche in Drossen (Ośno Lubuskie) aus der Zeit um 1600 (Krasnodębska 2017, Grabowska 2018, S. 49).

Darstellungen der Evangelisten kommen zwar auf protestantischen Kanzeln des 16. Jahrhunderts recht häufig vor, doch ist die Form der halb liegenden Figuren am Isingerer Taufbecken ungewöhnlich. Eine Herkunftslinie für diese Darstellung können die Skulpturen antiker Flussgötter sein, die sich im 16. Jahrhundert im Vatikan (Tiber, Nil, Arno) sowie auf dem Kapitol (Marforio, Tiber, Nil) in Rom befanden. Die Skulpturen des Tiber und Nil im Vatikan wurden um 1512 in Rom entdeckt und im Vatikan aufgestellt; die Skulptur des Arno ist seit dem frühen 16. Jahrhundert im Cortile del Belvedere des Vatikans nachzuweisen (Klementa 1993, S. 142; Bober, Rubinstein 2010, S. 112–113). Sie wurden von Künstlern als Vorlage genutzt und als Graphik popularisiert – so wurden z.B. die Skulpturen des Kapitols 1547 von Hieronymus Cock herausgegeben; auch Maarten van Heemskerck verwendet die Flussgötter als Staffagefiguren für Ruinenlandschaften (Veldman 1994, Nr. 588 und 591). Ferner finden sich in Michelangelos Werk (die Ignudi auf dem Gewölbe der Sixtinischen Kapelle, die Tageszeiten in der Grabkapelle der Medici in Florenz) zahlreiche lagernde Figuren. Bereits ab den 1550er Jahren fanden seine Fresken und Skulpturen durch italienische und niederländische Druckgrafik Verbreitung, so erschienen beispielsweise die Ignudi 1551 nach Vorlagen von van Heemskerck (Joannides 1996, S. 20). Die niederländische Druckgrafik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verwendet sehr oft lagernde Personen, z.B. bei Heinrich Aldegrever. Zu zwei der sechs Figuren von dem Taufbecken aus Isinger – Markus und Paulus – kann eine Herleitung anhand konkreter Vorbilder vorgestellt werden. Die bereits erwähnten Skulpturen der Flussgötter des

ziemi i wody). Młodzieniec ukazany jest z równoległym układem nóg i górną częścią ciała obróconą wokół własnej osi. Nie jest to bezpośrednie odtworzenie wzorca z Kaplicy Sykstyńskiej, lecz jego interpretacja; podstawowa kompozycja jest jednak bardzo zbliżona. Tymi nawiązaniami można wyjaśnić „włoską” manierę figur z nieborowskiej chrzcielnicy. Pozostałe postacie, jak już wspomniano, stanowią wariacje tego wątku. Podobną interpretację motywów figury półleżącej widać w serii przedstawień Ojców Kościoła, rytowanych przez Antoniusa II Wierixa wg projektów Cornelisa Ingelrama, wydanych przez Juliusa Goltziusa w latach 1586–1589 (Ruyven-Zeman et al. 2004, nr 1226–1229). Również inne typowe elementy kompozycji wskazują na druki z 2. poł. XVI w. Decydujące znaczenie dla rozpowszechnienia się ornamentu okuciowego miały rycinys Hansa Vredemanna de Vriesa. W jego projektach nagrobków, opublikowanych po raz pierwszy w 1563 r., ornament okuciowy wykorzystywany był często do dekoracji płaszczyzn (Vries 1563, s. 28). Ok. 1565 r. de Vries opublikował także serię projektów hermowych kariatyd (Mielke 1967, s. 35), wśród których znajduje się również rycina z przykładami dekoracji trzonu hermy liścimi akantu. Przedstawienia te są wprawdzie dość odległe stylistycznie od reliefów z Nieborowa, ale pokazują ideę, która przyjęła się bardzo wcześnie, już w latach 70. XVI w., o czym świadczy np. chrzcielnica z Groß Förste w dawnym biskupstwie Hildesheimu (obecnie Dolna Saksonia), datowana na 1577 r. (Mathies 1998, s. 125).

Ze względu na kluczowe w nauce Lutra znaczenie chrztu jako koniecznego warunku zbawienia chrzcielnice stały się jednym z najważniejszych elementów wyposażenia kościołów protestanckich, lokowanym zwykle w jego centrum. W opublikowanym w 1569 r. pomorskim *Porządku kościelnym* znalazły się szczegółowe wskazania dotyczące ustawnienia chrzcielnicy w sąsiedztwie ambony i ołtarza, ale przed prezbiterium. Konsekwencją tego był wzrost symbolicznego znaczenia chrzcielnicy i jej roli w przestrzeni liturgicznej (wcześniej umieszczano je zwykle w bocznej kaplicy lub przy bocznej ścianie kościoła). Programy ikonograficzne chrzcielnic z dekoracją figuralną (stanowiących niespełna połowę z zachowanych na Pomorzu obiektów z okresu przed wojną trzydziestoletnią) obejmują przedstawienia odnoszące się do najważniejszych elementów luterańskiej doktryny dotyczącej chrztu, w tym przede wszystkim przedstawienia Chrztu Chrystusa (Wisłocki 2005, s. 118–127). Symbolika przedstawień na chrzcielnicy z Nieborowa wydaje się w tym kontekście dość jasna – ukazanie

Tiber und Nil auf dem Kapitol in Rom zeigen ähnliche Komposition in Bezug auf die Sitzhaltung, doch die Flussgötter sind dabei anatomisch korrekter dargestellt. Im Kontrast zu der Figur des Paulus handelt es sich bei Markus eindeutig um eine *figura serpentinata*. Bestimmen bei Paulus Geraden die Komposition, finden sich bei Markus Kurven, die die Figur definieren. Eine ähnliche Körperhaltung zeigt einer der Ignudi in der Sixtinischen Kapelle (eine Begleitfigur der Darstellung der Scheidung von Land und Wasser). Der Jüngling weist eine parallele Beinhaltung und eine Drehung des Oberkörpers um die eigene Achse auf. Es handelt sich dabei um keine direkte Wiedergabe der Ausführung in der Sixtinischen Kapelle, sondern um eine Interpretation; die Grundkomposition ist jedoch noch nah dran. Mit diesen Herleitungen lässt sich die „italienische“ Manier der ausgeführten Figuren erklären. Die übrigen Figuren folgen, wie bereits angeprochen, diesem Thema in Variationen. Eine ähnliche Auseinandersetzung mit dem Thema „lagernde Figur“ zeigt eine Reihe der Darstellungen der Kirchenväter, die nach Vorlagen von Cornelis Ingelram von Antonius II. Wierix gestochen und zwischen 1586 und 1589 von Julius Goltzius herausgegeben wurden (Ruyven-Zeman et al. 2004, Nr.: 1226–1229). Die üblichen Elemente der Komposition weisen ebenso auf die Druckgraphik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Für die Verbreitung des Beschlagwerkes sind die Stiche des Hans Vredemann de Vries entscheidend. In seinen Entwürfen für Grabmale, die erstmals 1563 publiziert wurden, wird das Beschlagwerk für Verzierungen von Flächen an zahlreichen Beispielen angewendet (Vries 1563, S. 28). De Vries veröffentlichte um 1565 auch eine Serie von Entwürfen für Karyatidhermen (Mielke 1967, S. 35); darunter befindet sich ein Blatt mit Beispielen zur Verzierung des Schaftes mit Akanthusblättern. Diese Darstellungen sind weit entfernt von der ausgeführten, zeigen jedoch die Idee, die jedoch sehr frühzeitig, ab den 1570er Jahren übernommen wurde, wie es z.B. das 1577 datierte Taufbecken von Groß Förste in Niedersachsen (ehem. Bistum Heidelberg) beweist (Mathies 1998, S. 125).

Aufgrund der zentralen Bedeutung der Taufe in Luthers Lehre als einer notwendigen Bedingung für das Seelenheil wurden Taufbecken zu einem der wichtigsten Ausstattungsstücke in protestantischen Kirchen, die in der Regel mitten im Kirchenraum ihren Platz fanden. Die 1569 veröffentlichte *Pommersche Kirchenordnung* enthielt detaillierte Angaben zur Aufstellung des Taufbeckens in der Nähe von Kanzel und Altar, aber vor dem Altarraum. Dies hatte zur Folge, dass die symbolische Bedeutung des Taufbeckens

ewangelistów oraz Piotra i Pawła, a więc tzw. świadków Chrystusa, autorów Nowego Testamentu i założycieli Kościoła, stanowi odwołanie do wyrażonego w Biblii Słowa jako jedynego zdaniem Lutra źródła wiary. Ukażanie ich na chrzcielnicy wskazuje także na konieczność przyjęcia chrztu – sakramentu ustanowionego przez Chrystusa (Mt 28,19; Mk 16,16) – jako warunku *sine qua non* uzyskania niezbędnej do zbawienia łaski, jak również podkreśla znaczenie Słowa Bożego podczas ceremonii (Harasimowicz 1986, s. 33; Wiślicki 2005 s. 118, 128, 132–134). Na wspomnianej chrzcielnicy z Ośna Lubuskiego wizerunki ewangelistów, świętych Piotra i Pawła, św. Filipa oraz Chrystusa uzupełnione zostały o komentarze w postaci odsyłaczy do Nowego Testamentu, akcentujące znaczenie Słowa i sakramentu chrztu. Piotrowi towarzyszy wskazanie na fragment jego Listu do Rzymian o cnotach chrześcijańskich. Program ikonograficzny ambony z Nieborowa, jakkolwiek wobec braku inskrypcji nie tak dosłowny, odwołuje się niewątpliwie do tej samej idei (Krasnodębska 2017).

Martin Glinzer, Rafał Makała

und seine Rolle im liturgischen Raum zunahm (zuvor standen sie meist in einer Seitenkapelle oder an einer Seitenwand des Kirchenschiffs). Die Bildprogramme von Taufbecken mit figürlichem Dekor (die weniger als die Hälfte der in Pommern erhaltenen Werke ausmachen) enthalten Darstellungen zu den wichtigsten Elementen der lutherischen Lehre über die Taufe (darunter vor allem Darstellungen der Taufe Christi) (Wiślicki 2005, S. 118–127). Die Symbolik der Figuren auf dem Isingerer Taufstein scheint in diesem Zusammenhang ganz klar zu sein: Die Darstellung der Evangelisten und der Heiligen Petrus und Paulus, also der Verfasser des Neuen Testaments und der Kirchenväter, ist ein Verweis auf das Wort Gottes, das in der Bibel seinen Ausdruck findet und nach Luthers Auffassung die einzige Glaubensquelle ist. Ihre Wiedergabe auf dem Taufbecken verweist auch auf Notwendigkeit der Taufe – eines von Christus eingesetzten Sakraments (Mt 28,19; Mk 16,16) – als einer unabdingbaren Voraussetzung für den Erhalt der zur Erlösung notwendigen Gnade und betont die Bedeutung des Wort Gottes während der Taufhandlung (Harasimowicz 33, Wiślicki 118, 128, 132–134). Auf dem bereits erwähnten Drossener Taufbecken werden die Abbildungen der Evangelisten, der Heiligen Petrus und Paulus, des Heiligen Philippus und Christi durch Kommentare in Form von Verweisen auf das Neue Testament ergänzt, die die Bedeutung des Wort Gottes und des Sakraments der Taufe hervorheben. Petrus wird von einem Hinweis auf eine Passage aus seinem Römerbrief begleitet, in der von christlichen Tugenden die Rede ist. Das Bildprogramm der Isingerer Kanzel bezieht sich zweifelsohne auf dieselben Inhalte, auch wenn dies aufgrund fehlender Inschriften nicht ganz so offensichtlich ist (Krasnodębska 2017).

Martin Glinzer, Rafał Makała

4.

Epitafium nieznanej rodziny

warsztat pomorski,
pocz. XVII w.

Piaskowiec, ślady polichromii
Wys. 44 cm, szer. 66 cm
Pochodzenie nieustalone; po zakończeniu II wojny światowej
w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Szt/533
Lit.: niepublikowane

Rzeźbiona kamienna płyta z przedstawieniem niezidentyfikowanej rodziny bez wątpienia stanowiła fragment większej kompozycji epitafijnej. Podobizny zmarłych i ich rodzin zwykle umieszczano w części cokołowej epitafów naściennych, ponad którą przedstawiano sceny biblijne lub testamentowe. Przykładem zachowanego na Pomorzu w całości kamiennego dzieła tego typu jest datowane na 1594 r. epitafium rodziny von Thun w kościele w Schlemmin, miejscowości położonej na zachodnim skraju Księstwa Pomorskiego.

Prezentowana płaskorzeźba ukazuje dziewięć klęczących postaci, z podziałem na mężczyzn i kobiety. Po lewej stronie na pierwszym planie klęczy ukazany z profilu starszy mężczyzna z długą brodą, ubrany w wams z krótką baskiną, spodnie typu *canons* połączone z krótkimi spodniami wierzchnimi (uszytymi z wąskich, podwiniętych pod spód pasków materiału) oraz długi płaszcz. U boku mężczyzna ma przytroczony pas z mieczem o jelcu koszowym. Za jego plecami klęczy mały chłopiec, ubrany w sukienkę zapinaną na guziki (co było zgodne z panującą w pocz. XVII w. modą dziecięcą). Na drugim planie przedstawiono dwóch młodych mężczyzn w pelerynach, z szerokimi kołnierzami koszul wiązanymi na kokardkę i wyłożonymi na wamsy; prawdopodobnie są to starsi synowie mężczyzny. Po prawej stronie z zachowaniem perspektywy wyrzeźbiono podobizny dwóch dorosłych kobiet w czepcach i obszernych szatach oraz trzech dziewczynek w prostych sukniach z kryzą przy szyi i wianuskami z wawrzynu na głowie. Nad głowami dziewczynek oraz obok twarzy starszego mężczyzny wyryto krzyżyki, które świadczą o tym, że osoby te nie żyły, gdy fundowane było epitafium. Mocno wypukłe elementy reliefu, jak dłonie czy nosy, zostały uszkodzone w nieokreślonym czasie.

Modelunek figur jest plastyczny, z uwzględnieniem szczegółów strojów. Rysy twarzy synów są do siebie niezwykle podobne, co może świadczyć tyleż o rodzinnym podobieństwie, co o schematycości przedstawienia. Obaj mają mocno odstające podbródkie, podobny wykroj ust i identyczne fryzury. Klęczący na pierwszym planie starszy mężczyzna wyróżnia się natomiast portretowym ujęciem pociągłej twarzy o lekko garbatym nosie i długiej brodzie. Dwie kobiety przedstawione po

Epitaph einer unbekannten Familie

pommersche Werkstatt,
frühes 17. Jh.

Sandstein, Spuren von Polychromie
Höhe 44 cm, Breite 66 cm, Tiefe 13,5 cm
Herkunft unbekannt; nach dem Zweiten Weltkrieg
in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Szt/533
Lit.: unpubliziert

Die reliefierte Sandsteinplatte mit der Darstellung einer nicht identifizierten Familie war zweifellos Teil eines größeren Epitaphs. Die Bildnisse der Verstorbenen und ihrer Angehörigen befanden sich in der Regel im Sockelbereich von Wandepitaphien, über dem biblische bzw. testamentarische Szenen dargestellt waren. Ein Beispiel für ein vollständig erhaltenes, aus Hausteinkeramik gefertigtes Werk dieser Art in Pommern ist das Epitaph der Familie von Thun aus dem Jahr 1594 in der Kirche von Schlemmin, einem Dorf an der westlichen Grenze des Herzogtums Pommern.

Das analysierte Relief zeigt neun kniende Figuren, unterteilt in Männer und Frauen. Links im Vordergrund kniet in Profilansicht ein älterer Mann mit langem Bart, der ein Wams mit einem kurzen Schoß, eine Hose im Typ *canons* in Kombination mit einer kurzen Oberhose (aus schmalen, nach innen gewandten Stoffstreifen) und einen langen Mantel trägt. An seiner Seite hängt am Gürtel ein Schwert mit einer korbförmigen Parierstange. Hinter dem Mann kniet ein kleiner Junge, der ein geknöpftes Kleid trägt (was der vorherrschenden Kindermode des frühen 17. Jahrhunderts entsprach). Im Hintergrund sind zwei junge Männer in Umhängen dargestellt, deren breite Hemdkragen mit einer Schleife gebunden und jeweils auf dem Wams ausgeschlagen sind; wahrscheinlich handelt es sich um die älteren Söhne des Mannes. Auf der rechten Seite sind perspektivisch die Bildnisse zweier erwachsener Frauen in Hauben und voluminösen Gewändern sowie dreier Mädchen in einfachen Kleidern mit einer Krause am Hals und Lorbeerkränzen auf dem Kopf dargestellt. Über den Köpfen der Mädchen und neben dem Gesicht des älteren Mannes sind Kreuze eingemeißelt, die darauf hinweisen, dass diese Personen zum Fertigungszeitpunkt des Epitaphs bereits verstorben waren. Die stärker hervortretenden Reliefelemente, wie Hände und Nasen, wurden zu einem unbekannten Zeitpunkt beschädigt.

Die Figuren sind plastisch modelliert, wobei auf eine detailtreue Wiedergabe der Kostümelemente geachtet wurde. Die Gesichtszüge der Söhne sind einander auffallend ähnlich, was sowohl auf eine familiäre Ähnlichkeit als auch auf eine schematische Wiedergabe der Physiognomie hindeuten könnte. Beide haben ein





prawej stronie – tak jak młodzi mężczyźni po lewej – wykazują do siebie duże podobieństwo. Również klęczące obok dziewczynki zdają się powielać jeden schemat portretowy.

Epitafium powstało na przełomie XVI/XVII w., o czym świadczą stroje portretowanych osób. Pochodzenie płaskorzeźby nie jest znane, w zbiorach szczecińskich obiekt znajduje się od czasów II wojny światowej.

Justyna Bądkowska

stark vorstehendes Kinn, eine ähnliche Mundform und identische Frisuren. Der ältere, im Vordergrund kniende Mann zeichnet sich hingegen durch eine porträthafte Darstellung seines länglichen Gesichts mit leicht gekrümmter Nase und langem Bart aus. Die beiden Frauen auf der rechten Seite sehen einander – wie auch die jungen Männer auf der linken Seite – sehr ähnlich. Die neben ihnen knienden Mädchen scheinen ebenfalls nach demselben Porträtschema wiedergegeben worden zu sein.

Das Epitaph wurde um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert angefertigt, wie die Kleidung der Porträtierten bezeugt. Die Herkunft des Reliefs ist unbekannt. In der Stettiner Sammlung befindet es sich seit dem Zweiten Weltkrieg.

Justyna Bądkowska

Alegoria Prawa i Łaski

malarz pomorski,
2. poł. XVI w. (po 1567)

Tempera, deska dębową

Wys. 115 cm, szer. 99 cm

Pierwotne pochodzenie nieustalone; przekazany do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie w 1977 r. ze składnicy Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie; obraz częściowo uszkodzony, zrekonstruowany w górnej partii podczas konserwacji w 2020 r.

Nr inw. MNS/Szt/1330

Lit.: Wiślicki 2003, s. 44; Fleck 2010, s. 353–354, kat. 125;
Kuszlis-Grygolowicz 2020

Allegorie auf Gesetz und Gnade

pommerscher Maler,
2. Hälfte des 16. Jh. (nach 1567)

5.

Tempera auf Eiche

Höhe 115 cm, Breite 99 cm

Ursprüngliche Provenienz unbekannt; 1977 aus dem Sammeldepot des Stettiner Woiwodschaftskonservators in den Bestand des Nationalmuseums Stettin überführt; das Gemälde ist teilweise beschädigt, im oberen Bereich wurde es während der Restaurierung im Jahr 2020 rekonstruiert

Inv.-Nr. MNS/Szt/1330

Lit.: Wiślicki 2003, S. 44; Fleck 2010, S. 353–354, Kat. 125;
Kuszlis-Grygolowicz 2020

Obraz został namalowany na podstawie grafiki Pietera Nagela (czynnego w latach 1567–1584) z ok. 1567 r. W centrum kompozycji, na tle rozległego pejzażu przedstawiono siedzącego na tumbie nagiego, osłoniętego jedynie skąpą draperią mężczyznę (*jedermana*), składającego dlonie w geście modlitwy. Zwracając się do niego stojący obok prorocy – Izajasz, w długiej błękitnej tunice i narzuconym na nią białym płaszczu, oraz Jan Chrzciciel, odziany w skórę i czerwony płaszcz, z księgą w ręce. Potężny pień drzewa widoczny za nagim mężczyzną dzieli kompozycję na dwie części, symbolizujące świat surowego Prawa wynikającego z przymierza Mojżesza z Bogiem (po lewej) oraz nowotestamentową Łaskę wiodącą do zbawienia, ofiarowaną ludziom przez Chrystusa (po prawej).

Sceny ze Starego i Nowego Testamentu zostały zestawione typologicznie w pary. Mojżesz klęczący na górze Synaj z tablicami prawa, uosabiający przymierze Boga

Das Gemälde basiert auf einer Grafik von Pieter Nagel (tätig 1567–1584) aus der Zeit um 1567. Im Mittelpunkt der Komposition ist vor dem Hintergrund einer weiten Landschaft ein entblößter, nur mit einem spärlichen Tuch bedeckter Mann (*Jedermann*) auf einer Tumba sitzend dargestellt, der seine Hände in einer Gebetsgeste gefaltet erhebt. Ihm wenden sich zwei neben ihm stehende Propheten zu: Jesaja, der eine lange blaue Tunika und einen weißen Mantel darüber trägt, und Johannes der Täufer, in Fell und einen roten Mantel gekleidet, mit einem Buch in der Hand. Ein hinter dem unbekleideten Mann sichtbarer mächtiger Baumstamm teilt die Komposition in zwei Hälften, von denen die linke die Welt des strengen, sich aus dem Bund Moses' mit Gott ergebenden Gesetzes und die rechte die neutestamentliche Gnade symbolisiert, die zur Erlösung der Menschen durch Christus führt.

Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament wurden typologisch in Paaren zusammengestellt. Moses, der auf dem Berg Sinai kniet und die den Bund Gottes mit Israel symbolisierenden Gesetzestafeln hält, wurde der auf dem Berg Zion knienden Maria gegenübergestellt, zu der ein nacktes Kind vom offenen Himmel herabsteigt, das ein Kreuz auf der Schulter trägt. Diese Darstellung veranschaulicht einen zentralen Moment der Heilsgeschichte – das Geheimnis der Inkarnation (Fleck 2010, S. 15, 30). Unten links ist die Szene der Erbsünde dargestellt, rechts Christus am Kreuz und das Osterlamm als Symbol für das Opfer, mit dem die Sünden der Menschheit gesühnt wurden. Im Mittelpunkt der Komposition ist auf der Gesetzesseite die Geschichte der kupfernen Schlange abgebildet. Über dem Lager der Israeliten, die mit einer Giftschlangenplage von Gott bestraft wurden, erhebt sich ein Pfahl mit einer kupfernen Schlange als Zeichen der Vergebung für bekehrte Sünder und als Ankündigung des künftigen Opfers Christi. Ein Pendant dazu bildet die Szene, in der ein Engel den



Stan obrazu
przed konserwacją

Zustand des Gemäldes
vor der Konservierung

Pieter Nagel,
Alegoria Prawa i Łaski,
ok. 1567 r.,
miedzioryt,
Museum Plantin-
Moretus
(Print Room Collection),
Antwerp – UNESCO,
World Heritage

Pieter Nagel,
Allegorie auf Gesetz
und Gnade,
um 1567,
Kupferstich,
Museum Plantin-
Moretus
(Print Room Collection),
Antwerp – UNESCO,
World Heritage



z Izraelem, zestawiony został z Marią klęczącą na górze Syjon, ku której z otwartych niebios spływa nagie Dzieciątko, trzymające na ramieniu krzyż. Przedstawienie to ilustruje przełomowy moment w historii zbawienia – tajemnicę wcielenia (Fleck 2010, s. 15, 30). Poniżej, po lewej stronie ukazano scenę grzechu pierworodnego, a po prawej Chrystusa na krzyżu oraz Baranka Paschalnego symbolizującego ofiarę, dzięki której odkupione zostały grzechy ludzi. W środkowej części kompozycji, po stronie Prawa przedstawiono historię węża miedzianego. Nad obozem Izraelitów ukaranych przez Boga plagą jadowitych węży wzności się pal z miedzianym wężem będący znakiem przebaczenia dla nawróconych grzeszników i zapowiedzią przyszłej ofiary Chrystusa. Pendant dla niego stanowi scena, w której anioł zwiastuje pasterzom narodziny Zbawiciela. Z kolei na pierwszym planie starotestamentowy prorok Izajasz wskazuje człowiekowi siedzącemu na tumbie z jednej strony na sarkofag ze szkieletem, symbolem śmierci jako kary za grzechy ludzkości, z drugiej zaś na węża miedzianego jako znak nadziei. Św. Jan Chrzciciel również zwraca się w stronę mężczyzn, kierując jednak jego uwagę ku namalowanemu w prawym, dolnym rogu obrazu wychodzącemu z grobu Chrystusowi Zmartwychwstałemu, ukananemu jako triumfator zwyciężający śmierć i Szatana.

Hirten die Geburt des Heilands verkündet. Im Vordergrund hingegen zeigt der alttestamentliche Prophet Jesaja dem auf der Tumba sitzenden Mann einerseits einen Sarkophag mit einem Skelett – ein Symbol des Todes als Strafe für die Sünden der Menschheit – und andererseits die kupferne Schlange als Zeichen der Hoffnung. Johannes der Täufer wendet sich ebenfalls dem Mann zu, richtet dessen Aufmerksamkeit aber auf den auferstandenen Christus in der rechten unteren Bildecke, der aus dem Grab steigt und als triumphierender Bezwinger des Todes und Satans dargestellt wird. Die allegorische Botschaft des Gemäldes wird durch den Baum unterstrichen, der die Szenen aus dem Alten und Neuen Testament voneinander trennt und dessen Zweige auf der Seite des Gesetzes trocken sind, während sie auf der Seite der Gnade von grünem Laub bedeckt werden.

Die Lehre von Gesetz und Gnade hatte eine grundlegende Bedeutung für Luthers Doktrin. Er wies auf die Notwendigkeit hin, zwischen zwei Begriffen in der Heiligen Schrift zu unterscheiden, die den Menschen auf zwei verschiedene Wege zum Heil hinweisen – den Weg des Gesetzes und den der Gnade. Er betonte, dass es sich nicht nur um eine einfache Unterscheidung zwischen dem Alten und dem Neuen Testament handele, sondern dass sowohl Gesetz als auch Gnade



Malarz pomorski,
Alegoria
Prawa i Łaski,
lata 70. XVI w.,
z kościoła św. Jana
w Szczecinie,
zaginiony,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Pommerscher Maler,
Allegorie
von Gesetz und Gnade,
um 1670,
aus der St. Johannis Kirche
in Stettin,
verschollen,
Fotoarchiv
des Nationalmuseums
Stettin



Alegoryczną wymowę obrazu podkreśla drzewo rozdzielające sceny ze Starego i Nowego Testamentu, którego gałęzie są suche po stronie ilustrującej Prawo, natomiast po stronie Łaski pokryte liśćmi.

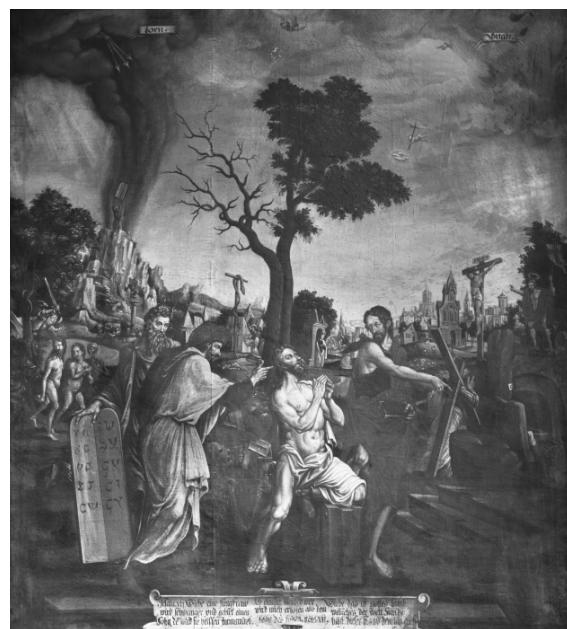
Nauka o prawie i łasce miała dla doktryny Lutra znaczenie fundamentalne. Zwracał on uwagę na konieczność rozróżnienia w Piśmie Świętym dwóch koncepcji wskazujących człowiekowi dwie różne drogi prowadzące do zbawienia. Podkreślał, że to nie jest jedynie proste rozróżnienie między Starym a Nowym Testamentem i że zarówno prawo, jak i łaska są w równym stopniu Słowem Bożym, choć istotnie się różnią. Prawo Mojżeszowe uzależnia bowiem zbawienie od bezwarunkowego posłuszeństwa Bogu (co według Lutra nie było możliwe do spełnienia dla człowieka nazwanego grzechem) i grozi wiecznym potępieniem, natomiast dzięki łasce człowiek wierzący otrzymuje zbawienie jako niezasłużony dar, za sprawą ofiary Chrystusa. Luter dostrzegał potrzebę równoczesnego głoszenia prawa i łaski, gdyż prawo, budząc lęk, rozwacza „pragnienie”, przygotowuje człowieka na przyjęcie Ewangelii, która jest „orędziem dla spragnionych” (Martin Luthers Werke 1907, 424–432; 1909, s. 9–23).

gleichermaßen Gottes Wort seien, auch wenn sie sich deutlich unterschieden. Denn das Mosaische Gesetz macht das Heil vom strengen Gehorsam gegenüber Gott abhängig (was nach Luthers Ansicht für den von der Sünde gezeichneten Menschen unmöglich zu erfüllen ist) und droht mit ewiger Verdammnis, während der Gläubige durch das Opfer Christi dank der göttlichen Gnade das Heil als unverdientes Geschenk empfängt. Luther sah die Notwendigkeit, Gesetz und Gnade gleichzeitig zu predigen, da das Gesetz, indem es Angst, Verzweiflung und „das Dürsten“ weckt, den Menschen darauf vorbereite, das Evangelium zu empfangen, das „eine Botschaft an die Dürstenden“ sei (Martin Luthers Werke 1907, 424–432; 1909, S. 9–23).

Die ersten Gemälde, die die Lehre von Gesetz und Gnade illustrieren, entstanden in den späten 1520er Jahren in der Werkstatt von Lucas Cranach dem Älteren (1472–1553), einem sächsischen Künstler, der mit Martin Luther befreundet war. Diese durch Drucke verbreiteten Darstellungen wurden zu einem wichtigen Bestandteil der lutherischen Ikonographie (Ohly 1985; Fleck 2010). Sie traten in vielerlei Varianten auf. Das Gemälde aus der Stettiner Sammlung repräsentiert den so genannten Prager Typus

Pierwsze obrazy, będące ilustracją nauki o prawie i łasce powstały w końcu lat 20. XVI w. w warsztacie Lucasa Cranacha Starszego (1472–1553), saskiego artysty zaprzyjaźnionego z Marcinem Lutrem. Przedstawienia te, rozpowszechniane poprzez grafiki, stały się istotnym elementem ikonografii luteranckiej (Ohly 1985; Fleck 2010). Występowały w wielu wariantach. Obraz ze zbiorów szczecińskich reprezentuje tzw. typ praski (od dzieła Lucasa Cranacha Starszego z Galerii Narodowej w Pradze z 1529 r.). Bezpośrednim wzorem dla kompozycji obrazu był bardzo popularny i wielokrotnie powtarzany miedzioryt flamandzkiego artysty Pietera Nagela wg rysunku Gerarda van Groeningena (Fleck 2010, s. 393, 438, kat. 94). Różnice pomiędzy szczecińskim obrazem a jego graficznym pierwowzorem wynikają przede wszystkim ze zmiany formatu z prostokątnego na zbliżony do kwadratu. Elementem dodanym w stosunku do grafiki jest widoczne na horyzoncie po prawej stronie obrazu miasto otoczone murem. Może to być przedstawienie Niebiańskiego Jeruzalem, jednak identyfikacja jest utrudniona, ponieważ ta część obrazu była w dużym stopniu rekonstruowana. Z terenów Pomorza znane są również inne – obecnie zaginione – przedstawienia Alegorii Prawa i Łaski, jak np. obraz z kościoła św. Jakuba w Szczecinie, przypisywany warsztatowi Michaela Ribensteina, z ok. 1550–1560 r. (Wisłocki 2005, s. 189, il. 135), czy obraz z kościoła św. Jana, datowany na lata 70. XVI w. (Kochanowska 1996a, s. 108).

Monika Frankowska-Makała



Michael Ribenstein
(warsztat),
Alegoria
Prawa i Łaski,
ok. 1550–1560,
z kościoła św. Jakuba
w Szczecinie,
zaginiony,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Michael Ribenstein
(Werkstatt),
Allegorie
von Gesetz und Gnade,
um 1550–1560,
aus der St. Jakobikirche
in Stettin,
verschollen,
Fotoarchiv
des Nationalmuseums
Stettin

(nach einem Werk von Lucas Cranach dem Älteren von 1529 aus der Nationalgalerie in Prag). Die direkte Vorlage für die Komposition des Gemäldes war ein sehr populärer und oft wiederholter Kupferstich des flämischen Künstlers Pieter Nagel nach einer Zeichnung von Gerard van Groeningen (Fleck 2010, S. 393, 438, Kat. 94). Die Unterschiede zwischen dem Stettiner Gemälde und der grafischen Vorlage sind vor allem auf die Änderung des Bildformats von rechteckig zu fast quadratisch zurückzuführen. Ein im Vergleich zur Grafik hinzugefügtes Element bildet die Ansicht einer von Wehrmauern umringten Stadt, die am Horizont auf der rechten Bildseite zu erkennen ist. Möglicherweise handelt es sich dabei um eine Darstellung des himmlischen Jerusalems, aber die Identifizierung ist schwierig, da dieser Teil des Gemäldes weitgehend rekonstruiert wurde. Aus Pommern sind auch andere, heute verschollene Beispiele von *Allegorien auf Gesetz und Gnade* bekannt, wie beispielsweise ein Gemälde aus der St. Jakobikirche in Stettin, das der Werkstatt von Michael Ribenstein zugeschrieben wird und aus der Zeit um 1550–1560 stammte (Wisłocki 2005, S. 189, Abb. 135), oder ein Gemälde aus der St. Johanniskirche, das in die 1570er Jahre datiert wird (Kochanowska 1996a, S. 108).

Monika Frankowska-Makała

6.

Epitafium Hansa Wangoego

rzeźba: warsztat zachodniopomorski,
pocz. XVI w.

epitafium: malarz pomorski,
2. ćw. XVII w.

Rzeźba: drewno rzeźbione, polichromowane, złocone

Epitafium: tempera, deska

Wys. 175 cm, szer. 80 cm

Inskrypcja: „DISSE TAFEL HEFT DER ERBAR HANS WANGE / GEWESENEN WACHMEISTER VND SINE- / ELIGE HVS FRVWE IN DES HVS DES / HEREN GEGEVEN”

Na pocz. XX w. znajdował się w zbiorach Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza w Szczecinie; po zakończeniu II wojny światowej w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie

Nr inv. MNS/Szt/532

Lit.: Narbutt 1985; Wiślicki 1996, s. 434; 2005, s. 242–243

Epitaph von Hans Wange

Relieftafel: pommersche Werkstatt,
frühes 16. Jh.

Epitaph: pommerscher Maler,
2. Viertel des 17. Jh.

Relieftafel: Holz, geschnitten, polychromiert, vergoldet

Epitaph: Tempera auf Holz

Höhe 175 cm, Breite 80 cm

Inscription: „DISSE TAFEL HEFT DER ERBAR HANS WANGE / GEWESENEN WACHMEISTER VND SINE- / ELIGE HVS FRVWE IN DES HVS DES / HEREN GEGEVEN”

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Sammlung der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde in Stettin; nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin

Inv.-Nr. MNS/Szt/532

Lit.: Narbutt 1985; Wiślicki 1996, S. 434; 2005, S. 242–243

Epitafium ma kształt pionowego prostokąta przedzielonego gzymsem na dwie strefy: dolną malowaną i górną rzeźbioną; zwieńczone jest trójkątnym naczółkiem z fryzem kostkowym. W środkowej strefie umieszczona została późnogotycka kwatera ze snyckerskim przedstawieniem Trójcy Świętej w asyście aniołów na tle obłoków. Bóg Ojciec ukazany został frontalnie, w pozie siedzącej, trzymając na kolanach ciało Jezusa w sposób wzorowany na przedstawieniach Piety. Chrystus ukazany jest w układzie diagonalnym, z korpusem sztywno wyprostowanym i uniesioną głową. Jego nagie, przesłonięte jedynie perizonium ciało nie nosi śladów cierpienia i śmierci, jedynie lewa ręka zwisa bezwładnie, a oczy są przymknięte. Obie postaci przedstawione zostały na tle draperii, którą tworzy płaszcz Boga Ojca podtrzymywany przez parę stojących po bokach aniołów. W górnej, uszkodzonej części przedstawienia widoczny jest zarys skrzydeł niezachowanej rzeźby Gołębiicy Ducha Świętego, pierwotnie dopełniającej grupę Trójcy Świętej. Polichromia zachowana jest fragmentarnie: złoto w koronie, szacie Boga Ojca i płaszczach aniołów, czerwień na perizonium Chrystusa, srebrzystozielony odcień w szatach aniołów, ciemnoniebieskie obłoki, karnacje w jasnym kolorze.

Płaskorzeźba ujęta została wtórnie w skromne architektoniczne obramienie, z polichromią w kolorach czerwonym, zielonym oraz żółtym. W części cokołowej przedstawiona została para małżonków w ujęciu *en trois quarts*, klęczących przed krucyfiksem. Mężczyzna ma na sobie czarny strój z kreżą w szerokie fałdy, kobieta ubrana jest w czarną wierzchnią suknię z drobno fałdowaną kreżą i koronkowymi mankietami,

Das Epitaph in Form eines stehenden Rechtecks wird durch ein Gesims in zwei Bildfelder unterteilt, von denen das untere mit einer Malerei und das obere mit einer Reliefszene gestaltet ist. Den oberen Abschluss bildet ein Dreiecksgiebel mit Zahnfries. Im Mittelteil befindet sich eine spätgotische Relieftafel mit einer geschnittenen Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit, die von Engelsfiguren vor einem Wolkenhintergrund begleitet wird. Gottvater ist frontal in sitzender Pose abgebildet. Er hält den Körper Jesu nach dem Vorbild von Vesperbildern auf seinen Knien. Christus ist in einer diagonalen Position dargestellt, mit starr aufgerichtetem Oberkörper und erhobenem Kopf. Sein entblößter, nur mit einem Lendentuch bedeckter Körper zeigt keine Anzeichen von Leiden oder Tod, nur seine linke Hand hängt kraftlos herunter und seine Augen sind geschlossen. Den Hintergrund für beide Figuren bildet Gottvaters Mantel, dessen Saum zu beiden Seiten jeweils von einem Engel gehalten wird. Im oberen, beschädigten Teil des Reliefs sind die Flügelumrisse einer nicht erhaltenen Taubenskulptur als Symbol des Heiligen Geistes zu sehen, die ursprünglich die Dreifaltigkeitsgruppe vervollständigte. Die Farbfassung ist fragmentarisch erhalten: Goldpartien an der Krone, am Gewand Gottvaters und an den Mänteln der Engel, Rot auf dem Lendentuch Christi, ein silbrig Grün an den Gewändern der Engel, dunkelblaue Wolken, helle Inkarnatstöne.

Das Relief wurde nachträglich in einen bescheidenen architektonischen, in Rot-, Grün- und Gelbtönen gefassten Rahmen eingepasst. Die Malerei auf dem Konsolebrett darunter zeigt ein Ehepaar in Dreiviertelansicht, das vor einem Kruzifix kniet. Der Mann trägt schwarze Kleidung mit einer Halskrause in ausladenden Falten,



ANNO M DCC LXXV
MAGISTER IOACHIMUS TER VYNES SIT
ALLEGRIUS FIDUCIAE DEI AVS DE
GODFREDVS



spod której widoczny jest fragment plisowanej, białej spódnicy. Całość stroju dopełnia czarna pelerynka z futrzanym podbiciem i czarny czepiec. Postaci uakazane zostały na ciemnym tle, z zieloną draperią po bokach. Umieszczona pod przedstawieniem w owalnym polu inskrypcja upamiętnia nazwiska fundatorów: Hansa Wangego (określonego jako były wachmistrz) oraz jego żony. Wsparty na belkowaniu z kostkowym fryzem trójkątny naczółek, flankowany dwiema szczytami, został ozdobiony malowaną dekoracją z geometrycznymi podziałami w kolorze czerwonym i białą roślinną wicią na szarym tle. Pośrodku, w okrągłym

die Frau ein schwarzes Oberkleid mit fein gefalteter Halskrause und Spitzenmanschetten, unter dem ein weißer Faltenrock sichtbar wird. Darüber trägt sie einen schwarzen Mantel mit Fellbesatz und eine schwarze Haube. Die Figuren sind vor einem dunklen Hintergrund abgebildet und werden seitlich von grünen Draperien gerahmt. Die darunter in einem ovalen Feld befindliche Inschrift nennt die Namen der Stifter: Hans Wange (der als ehemaliger Wachmeister bezeichnet wird) und seine Frau. Der auf einem Gebälk ruhende, mit Zahnfries verzierte Dreiecksgiebel wird von zwei Fialen flankiert. Das Giebelfeld

polu umieszczono gmerk (mieszczański znak rodowodo-własnościowy) należący do Hansa Wangego.

Wyobrażenie Piety Ojcowskiej (*Pietas Domini* lub *Pietas Patris*) stanowiło popularny w sztuce XV i XVI w. typ przedstawienia ilustrującego dogmat o Trójcy Świętej. Bóg Ojciec prezentował w nim ciało zmarłego Syna na znak pojednania z ludźmi i odkupienia, które dokonało się za sprawą ofiary Chrystusa. W protestanckim epitafium relief o takiej tematyce stanowił również ilustrację luterańskiej nauki o łasce.

Wykorzystanie fragmentu średniowiecznego dzieła było przejawem szerszego zjawiska związanego ze stosunkiem pomorskiej reformacji do przedreformacyjnej tradycji. Nie spotykano tu niemal ruchów obrazoburczych, stosunkowo częste było natomiast wykorzystywanie wcześniejszych obiektów. W XVI i XVII w. nierzadkim zjawiskiem były np. adaptacje do potrzeb nowego kultu średniowiecznych ołtarzy, do których dodawano inskrypcje i inne przedstawienia mające nadać dziełom nowy, zgodny z doktryną ewangelicką kontekst. Także w nowo fundowanych nastawach ołtarzowych wykorzystywano niekiedy średniowieczne figury i malowidła, co miało służyć podkreśleniu ciągłości tradycji (Wisłocki 1996). W przypadku epitafium Hansa Wangego użycie wcześniejszego reliefu mogło wynikać też ze względów praktycznych, związanych z trudną sytuacją mieszkańców Pomorza w okresie wojny trzydziestoletniej. Można by tak wnioskować również z dość skromnej strony formalnej dzieła, co pozwala sądzić, że zleceniodawcą była osoba o niewielkim potencjale finansowym. Niemniej nawiązywanie do sztuki średniowiecznej i wtórne wykorzystywanie dzieł gotyckich występowało na Pomorzu zarówno przed kataklizmem wojny trzydziestoletniej, jak i długo po nim – także w realizacjach, których fundatorzy dysponowali zdecydowanie większymi środkami. Wydaje się zatem, że omawiane epitafium jest raczej przykładem „długiego trwania” sztuki średniowiecznej na Pomorzu.

Monika Frankowska-Makała

schmückt eine Malerei mit geometrischer, in Rot gehaltener Gliederung und weißem Rankenwerk auf grauem Grund. In der Mitte befindet sich in einem kreisrunden Feld die Hausmarke des Stifters – ein bürgerliches Familien- und Besitzzeichen, das Hans Wange führte.

Darstellungen im Typus *Pietas Domini* bzw. *Pietas Patris* waren in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts eine verbreitete Illustrationsform des Trinitätsdogmas. Gottvater präsentierte darin den Leichnam seines toten Sohnes als Zeichen seiner Versöhnung mit der Menschheit und der Erlösung, die durch das Opfer Christi erreicht wurde. In einem protestantischen Epitaph bildete ein Relief mit diesem Thema auch eine Veranschaulichung der lutherischen Rechtfertigungslehre.

Die Verwendung eines Ausschnittes aus einem mittelalterlichen Schnitzwerk spiegelt ein breiteres Phänomen wider, das mit der Haltung der pommerschen Reformation gegenüber der vorreformatorischen Tradition zusammenhangt. Es gab hier fast keine ikonoklastischen Bewegungen, während die Verwendung älterer Kultgegenstände relativ verbreitet war. Im 16. und 17. Jahrhundert war es beispielsweise nicht unüblich, dass mittelalterliche Altäre an die Erfordernisse des neuen Kults angepasst wurden, indem man Inschriften und andere Darstellungen hinzufügte, um den Werken einen neuen, der protestantischen Lehre entsprechenden Kontext zu geben. Auch wurden in neu gestifteten Altarretabeln manchmal mittelalterliche Figuren und Gemälde verwendet, um die Kontinuität der Tradition zu betonen (Wisłocki 1996). Im Falle des Epitaphs von Hans Wang könnte die Wiederverwendung eines älteren Reliefs auch praktische Gründe gehabt haben, die mit der wirtschaftlich schwierigen Lage der Bewohner Pommerns während des Dreißigjährigen Krieges zusammenhingen. Dies könnte auch aus der eher bescheidenen formalen Gestaltung des Werks abgeleitet werden, die darauf schließen lässt, dass der Auftraggeber eine Person mit geringen finanziellen Möglichkeiten war. Nichtdestotrotz waren Bezüge zur mittelalterlichen Kunst und eine sekundäre Verwendung gotischer Werke in Pommern sowohl vor als auch lange nach der Katastrophe des Dreißigjährigen Krieges verbreitet, auch in Werken, deren Stifter über weitaus größere Mittel verfügten. Es scheint also, dass das analysierte Epitaph eher als ein Beispiel für die Langlebigkeit der mittelalterlichen Kunst in Pommern anzusehen ist.

Monika Frankowska-Makała

7.

**Portret mężczyzny z różą
na tle sceny
Zmartwychwstania**
malarz pomorski, po 1627

Olej, blacha miedziana
Wys. 74 cm, szer. 66,5 cm
Pochodzenie nieustalone; po II wojnie światowej
w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inv. MNS/Szt/1017

Lit.: Portret w malarstwie 1978, s. 13, poz. 4;
Glińska 1995, s. 180–181, il. 14; Lizun 2004, s. 65;
Kolbiarz 2006f, s. 74–77;
Wisłocki 2005, s. 222, Skarby sztuki 2014, il. na s. 113

Obraz epitafijny z przedstawieniem nieznanego mężczyzny zakomponowany został w owalu na wypukłej blasze. Mężczyzna ukazany na pierwszym planie, w ujęciu od pasa, ubrany jest w strój mieszczański charakterystyczny dla mody holenderskiej 2. poł. XVII w., w ręce trzyma czerwoną różę. Jego portret jest „obrazem w obrazie”, został wkomponowany w tło, jakim jest przedstawienie biblijnego tematu Zmartwychwstania. Nad otwartym grobem w centralnej części widnieje postać Chrystusa w świetlistej aureoli. Poniżej ukazano budzących się rzymskich żołnierzy pilnujących grobu, a na drugim planie po lewej stronie zaprezentowano pejzaż z przedstawieniem Jerozolimy oraz wzgórze Golgoty z trzema krzyżami. U stóp góry ukazane zostały trzy kobiety zmierzające w stronę grobu Chrystusa. Są to biblijne Marie: Maria Magdalena, Maria Kleofasowa oraz Maria Salome – matka apostołów Jana i Jakuba. Szły one w poranek Zmartwychwstania namaścić olejkami ciało Chrystusa (Mk 16,1–6).

Źródłem inspiracji dla kompozycji obrazu był miedzioryt z ilustracjami do Biblii autorstwa szwajcarskiego artysty działającego na terenie Niemiec Matthäusa Meriana

**Porträt eines Mannes mit Rose
vor dem Hintergrund
der Auferstehungsszene**
pommerscher Maler, nach 1627

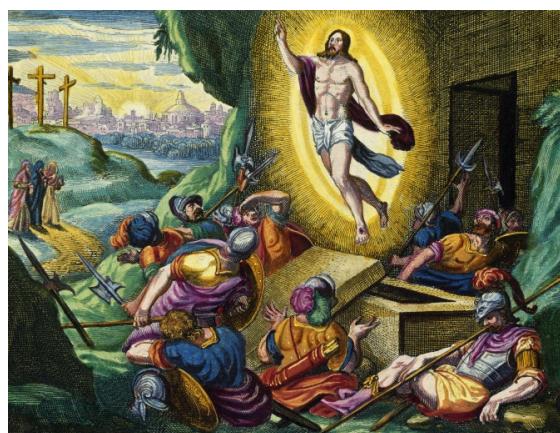
Öl auf Kupferblech
Höhe 74 cm, Breite 66,5 cm
Herkunft unbekannt; nach dem Zweiten Weltkrieg
in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Szt/1017

Lit.: Portret w malarstwie 1978, S. 13, Pos. 4;
Glińska 1995, S. 180–181, Abb. 14; Lizun 2004, S. 65;
Kolbiarz 2006f, S. 74–77;
Wisłocki 2005, S. 222, Skarby sztuki 2014, Abb. S. 113

Das Epitaphienbild zeigt einen unbekannten Mann in einem Oval auf einer konvexen Blechtafel. Der im Vordergrund in Halbkörperansicht dargestellte Mann ist gemäß der bürgerlichen niederländischen Mode der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bekleidet und hält eine rote Rose in der Hand. Sein Porträt stellt ein „Bild im Bild“ dar und wurde in den Hintergrund integriert, der das biblische Thema der Auferstehung zeigt. Über dem offenen Grab befindet sich mittig die Christusfigur, umgeben von einem leuchtenden Heiligenschein. Zu ihren Füßen wachen römische Soldaten über das Grab, während im Hintergrund links eine Landschaft mit der Ansicht Jerusalems und des Golgatha-Hügels mit drei Kreuzen zu sehen ist. Am Fuße des Hügels sind drei Frauen dargestellt, die auf das Grab Christi zugehen. Es handelt sich dabei um die drei biblischen Marien: Maria von Magdala, Maria des Kleophas und Maria Salome, die Mutter der Apostel Johannes und Jakobus. Am Morgen der Auferstehung gingen sie zum Grab, um den Leib Christi mit Öl zu salben (Mk 16,1–6).

Als Inspirationsquelle für den Bildaufbau des Gemäldes diente ein die Bibel illustrierender Kupferstich des in Deutschland tätigen Schweizer Künstlers Matthäus Merian aus dem Jahr 1627 (Kolbiarz 2006f, S. 76). Die Komposition wurde unter Beibehaltung der Lage des offenen Grabs und der Positionierung der Soldaten wiederholt. Die Anordnung der Gewänder Christi wurde hingegen von dem Maler frei gestaltet. Das Lendentuch gab er ausdrucksstark mit scharfen Konturen des reich gefalteten Stoffes wieder, ebenso das bewegte rote Gewand. Auch veränderte er die Position der Hand, in der Christus das Banner hält. In der Grafikvorlage hebt Christus seine Hand in einer Segengeste.

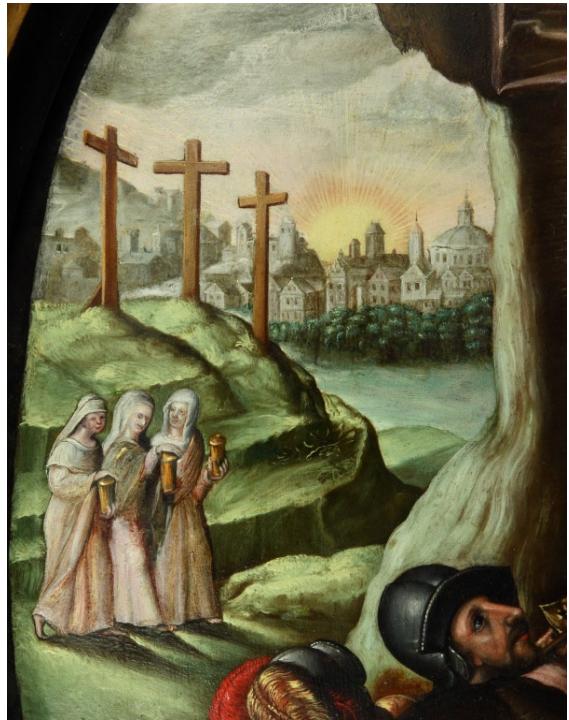
Die Formen in der Darstellung sind linear gestaltet und werden durch zarte Hell-Dunkel-Kontraste hervorgehoben. Der Linearismus zeigt sich vor allem in



Matthäus
Merian Starsy,
*Zmartwychwstanie
Chrystusa,*
1625–1627,
miedzioryt kolorowany,
publikowany
w tzw. *Biblii Meriana*
z 1630 r.,
bpk /
Kupferstichkabinett,
SMB /
Volker-H. Schneider

Matthäus
Merian der Ältere,
*Auferstehung
Christi,*
1625–1627,
kolorierter Kupferstich,
publiziert in
der sog. *Merian-Biblia*
von 1630,
bpk /
Kupferstichkabinett,
SMB /
Volker-H. Schneider





z 1627 r. (Kolbiarz 2006f, s. 76). Powtórzono kompozycję, zachowując układ otwartego grobowca i rozmieszczenie żołnierzy. Własną inwencją malarza był układ szat Chrystusa. Perizonium namalowane zostało ekspresyjnie z ostrymi konturami załamującego się materiału, podobnie czerwona rozwiana szata. Autor zmienił również położenie dloni, w której Chrystus trzyma proporze. We wzorcu graficznym Chrystus unosi dłoń w geście błogosławieństwa.

Formy w przedstawieniu są budowane linearnie i podkreślone delikatnym światłocieniem. Linearyzm widać zwłaszcza w partiach ukazujących światło, które naszkicowane jest za pomocą wielu cienkich linii, ale również w obrysach postaci czy skał. Artur Kolbiarz zwrócił uwagę na kontrast pomiędzy schematycznym przedstawieniem twarzy postaci ze sceny biblijnej a portretowym potraktowaniem podobizny zmarłego (Kolbiarz 2006f, s. 74).

Obraz epitafijny ma bogatą wymowę w kontekście teologii protestanckiej, według której temat Zmartwychwstania symbolizował zwycięstwo nad śmiercią, diabłem i grzechem (Wisłocki 2005, s. 213). Również róża trzymana przez zmarłego miała w sztuce sepulkralnej wymowę symboliczną, nawiązującą do Męki Pańskiej czy przemijania. W pismach protestanckiego teologa i superintendenta Księstwa Wołogoskiego w latach 1557–1595 Jacoba Rungego aspekt przemijania w przyrodzie był interpretowany w kontekście dowodów

den Bereichen, welche das Licht wiedergeben – diese sind mit zahlreichen dünnen Linien skizziert – aber auch in den Umrissen der Figuren und Felsen. Artur Kolbiarz wies auf den Kontrast zwischen der schematischen Darstellung der Gesichter in der biblischen Szene und der porträthaften Behandlung des Bildnisses des Verstorbenen hin (Kolbiarz 2006f, S. 74).

Im Kontext der protestantischen Theologie enthält das Epitaphienbild eine tiefe Botschaft, nach der die Auferstehung den Sieg über den Tod, den Teufel und die Sünde symbolisiert (Wisłocki 2005, S. 213). Auch die Rose, die der Verstorbene in der Hand hält, hatte in der Sepulkralkunst eine symbolische Bedeutung, die auf die Passion Christi, aber auch auf die Vergänglichkeit verwies. In den Schriften des protestantischen Theologen Jacob Runge, von 1557 bis 1595 Superintendent des Herzogtums Wolgast, wurde der Aspekt der Vergänglichkeit in der Natur als ein Beweis für die Auferstehung interpretiert (Wisłocki 2005, S. 222). Wie Marcin Wisłocki feststellte, ist die Schnittblume auf dem Stettiner Gemälde das bildliche Äquivalent eines Verses aus dem Buch Jesaja:



Zmartwychwstania (Wisłocki 2005, s. 222). Jak zauważył Marcin Wisłocki, w szczecińskim obrazie ścięty kwiat nawiązuje do słów wersetu z Księgi Izajasza: „Wszelkie ciało to jakby trawa, A cały wdzięk jego jest niby kwiat polny, [...] Trawa usycha, wiecznie kwiat, Lecz słowo Boga naszego trwa na wieki” (*Pismo Święte* 2005, Iz 40,6-8).

W sztuce epitafijnej Pomorza w XVI w. popularne były epitafia malowane, umieszczane w oprawie snycerskiej. Okrągła forma obrazu wskazuje, iż miał on zapewne taką snycerską obudowę, niezachowaną do naszych czasów. Dzieło należy zaliczyć do przykładów malarstwa warsztatu cechowego z terenów Pomorza. Wzorzec graficzny, na którym oparto przedstawienie, był popularny na Pomorzu w XVII w. Wzorowano na nim m.in. predellę ołtarza z Dalewa, znajdującą się obecnie w kościele w Marianowie (Kochanowska 1996a, il. na s. 98).

Justyna Bądkowska

„Alles Fleisch ist Gras und alle seine Anmut wie die Blume des Feldes, [...] Das Gras ist verdorrt, die Blume ist abgefallen; aber das Wort unseres Gottes bleibt in Ewigkeit“ (Jesaja 40,6-8).

In der pommerschen Epitaphienkunst des 16. Jahrhunderts waren Gemäldeepitaphien in geschnitzten Holzrahmungen sehr beliebt. Die runde Form des Gemäldes deutet darauf hin, dass es einst vermutlich eine solche, nicht erhaltene geschnitzte Rahmung besessen hat. Das Werk ist als ein Beispiel für die Malerei einer Zunftwerkstatt aus dem pommerschen Raum zu betrachten. Die grafische Vorlage, auf der die Darstellung basiert, war im 17. Jahrhundert in Pommern sehr beliebt. Sie diente u.a. als Muster für die Predella des Altars aus Dahlow (Dalewo), die sich heute in der Kirche in Marienfließ (Marianowo) befindet (Kochanowska 1996a, Abb. auf S. 98).

Justyna Bądkowska

8.

Epitafium ze sceną Sądu Ostatecznego

malarz pomorski (Heinrich Redtel?),
1661

Olej, deska modrzewiowa, drewno polichromowane, złocone
Wys. 182 cm, szer. 155 cm
Z kościoła św. Gertrudy w Szczecinie (nieistniejącego);
następnie w zbiorach Towarzystwa Historii i Starożytności
Pomorza; od 1927 r. w Muzeum Prowincjalnym w Szczecinie
(Provinzialmuseum), przekształconym w 1934 r.
w Pomorskie Muzeum Krajowe w Szczecinie
(Pommersches Landesmuseum in Stettin)
Inskrypcje:
w cokole – „Ein Storch weiß seine Zeit fleucht hin kommt wieder
her / Vndt du Liegst stes ö Mensch im tieffen Sünden Meer /
Steh auff, ermutre dich, laß Ehr vndt Pracht
der Welt / undt suche nebest mihr das was der Himmel hält /
Anno 1661, 17 Martii“;
w niezachowanym, znany z archiwnej fotografii zwieńczeniu –
„[...] Ein Storch unter dem Himmel weiß seine Zeit,
eine Turteltaube, / Kranich undt Schwalbe merken ihre
[Zeit, wann sie] / wiederkommen sollen, aber mein Volk. will das /
Recht des HERRN nicht wissen“
Nr inw. MNS/Szt/1196
Lit.: Gosieniecka 1968, s. 129, il. 15; Sowa 1970;
Krzymuska-Fafius 1990, s. 408–409, il. 7, 8; Glińska 1995,
s. 179; 2003, s. 281; Wiłocki 2005, s. 216, il. 163, s. 490;
Frankowska-Makała 2022, s. 18

Omawiany obiekt należy do typu malowanych epitafów barokowych z rozbudowaną oprawą architektoniczno-rzeźbiarską. W centrum kompozycji znajduje się obraz zwieńczony łukiem odcinkowym, flankowany dwiema marmoryzowanymi kolumnami ze stylizowanymi kapitelami korynckimi, które podtrzymują wydatny gierowany gzym, zdobiony motywem złotej wici na czarnym tle. W polach narożnych pod gzymsem umieszczono płaskorzeźby uskrzydlonych główek puttów.

U dołu umieszczona jest ovalna tablica inskrypcyjna otoczona rzeźbioną dekoracją ze zwisającymi po bokach kiściemi winogron. Pierwotnie w zwieńczeniu znajdowała się druga tablica w podobnym obramieniu.

W scenie środkowej ukazany został Sąd Ostateczny. W strefie niebios, w kręgu światła Chrystus tronuje na tčezy, wspierając stopy na kuli ziemskiej i unosząc lekko dlonie. Po jego prawej stronie, na obłoku kleczy Maria. W górze anioły unoszą narzędzia Męki Pańskiej: po lewej stronie – kolumnę, drabinę i bicz; po prawej – krzyż. U stóp Jezusa ukazane są anioły dmące w trąby. Poniżej strefy niebiańskiej rozgrywają się sceny sądu, w trakcie którego anioły rozdzielają ludzi zbawionych od potępionych. Ci ostatni wciągani są przez diabły o animalistycznych twarzach

Epitaph mit der Szene des Jüngsten Gerichts

pommerscher Maler (Heinrich Redtel?),
1661

Öl auf Lärchenholz, polychromiert, vergoldet
Höhe 182 cm, Breite 155 cm
Aus der (nicht mehr existierenden) St.-Gertrud-Kirche
in Stettin; anschließend in der Sammlung der Gesellschaft
für pommersche Geschichte und Altertumskunde;
ab 1927 im Provinzialmuseum Stettin, das 1934 in
das Pommersche Landesmuseum Stettin umgewandelt wurde
Inscriften:
am Sockel – „Ein Storch weiß seine Zeit fleucht hin
kommt wieder her / Vndt du Liegst stes ö Mensch im tieffen
Sünden Meer / Steh auff, ermutre dich, laß Ehr vndt Pracht
der Welt / undt suche nebest mihr das was der Himmel hält /
Anno 1661, 17 Martii“;
am nicht erhaltenen, von einer historischen Aufnahme
bekannten Architrav – „[...] Ein Storch unter dem Himmel
weiß seine Zeit, eine Turteltaube, /
Kranich undt Schwalbe merken ihre [Zeit, wann sie] /
wiederkommen sollen, aber mein Volk. will das /
Recht des HERRN nicht wissen“
Inv.-Nr. MNS/Szt/1196
Lit.: Goseniecka 1968, S. 129, Abb. 15; Sowa 1970;
Krzymuska-Fafius 1990, S. 408–409, Abb. 7, 8;
Glińska 1995, S. 179; 2003, S. 281; Wiłocki 2005, S. 216,
Abb. 163, S. 490; Frankowska-Makała 2022, S. 18

Das Werk gehört zum Typus barockzeitlicher Gemäldepitaphien mit einer aufwendigen, skulptural gestalteten Architekturrahmung. Die Mitteltafel im Zentrum der Komposition schließt oben mit einem Segmentbogen, der von zwei marmorierten Säulen mit stilisierten korinthischen Kapitellen flankiert wird. Diese tragen ein ausladendes verkröpftes Gesims, das mit goldenem Rankenwerk auf schwarzem Grund verziert ist. Die Eckbereiche unterhalb des Gesimses schmücken Reliefs mit geflügelten Puttenköpfen.

Unter dem Sockel befindet sich ein Konsolbrett mit einer ovalen Inschriftentafel, die von Schnitzdekor umgeben ist, von dem zu beiden Seiten Traubenreben herabhängen. Ursprünglich befand sich im Architrav eine zweite Inschriftentafel in einer ähnlichen Rahmung.

Das Hauptbild zeigt die Szene des Jüngsten Gerichts. In der Himmelszone thront Christus in einem Lichtkreis auf einem Regenbogen. Die Füße stützt er auf eine Weltkugel und erhebt leicht seine Arme. Zu seiner Rechten kniet Maria auf einer Wolke. Über ihnen tragen Engel die Leidenswerkzeuge, links Geißelsäule, Leiter und Geißel, rechts das Kreuz. Zu den Füßen Jesu sind Trompeten blasende Engel dargestellt. Unterhalb der himmlischen Zone vollzieht sich das Weltgericht, bei dem Engel die Erlösten von den Verdammten trennen. Letztere werden von Teufeln mit







z psimi uszami i świńskimi ryjami w rozżarzoną oczłań po prawej stronie.

Kompozycja obrazu oparta została na rycinie flamandzkiego artysty Johanna Sadelera (1550–1600), wykonanej wg dzieła Christopha Schwarza (1545–1592) z ok. 1590 r. Był to popularny wzór na terenie Pomorza na pocz. XVII w., wykorzystywany przez malarzy czechowych (Gosieniecka 1968, s. 128–131). Autor obrazu dość wiernie powtórzył kompozycję grafiki, akcentując jednak mocniej pionową osią kompozycji oraz dodając postać w lewym dolnym rogu pola obrazowego. Kolorystyka obrazu utrzymymana jest w ciepłych odcieniach żółci i brązów z akcentami czerwieni w partiach szat na pierwszym planie. W Szczecinie grafika Sadelera posłużyła też do zrealizowania tego samego tematu w innym obrazie pochodząącym z kościoła św. Gertrudy oraz w obrazie z kościoła św. Jakuba, gdzie jednak został zmieniony format dzieła z pionowego na poziomy (Glińska 1995, s. 179, il. 13).

W strefie cokołowej umieszczone przedstawienie o podłużnym eliptycznym kształcie z wizerunkiem rodzinny na tle architektonicznego łuku. Po lewej stronie

animalischen Gesichtern, Hundeohren und Schweineschnauzen in den glühenden Abgrund auf der rechten Seite gezerrt.

Die Komposition des Gemäldes basiert auf einem Stich des flämischen Künstlers Johann Sadeler (1550–1600) nach einem Werk von Christoph Schwarz (1545–1592) aus dem Jahr um 1590, der eine in Pommern zu Beginn des 17. Jahrhunderts beliebte und von Zunftmalern gern verwendete Vorlage bildete (Gosieniecka 1968, S. 128–131). Der Schöpfer des Gemäldes gab die Komposition der Grafik recht getreu wieder, betonte jedoch stärker die vertikale Kompositionsachse und fügte in der linken unteren Ecke des Bildfeldes eine zusätzliche Figur hinzu. Die Farbigkeit des Gemäldes ist in warmen Gelb- und Brauntönen gehalten, mit roten Akzenten im Bereich der Gewänder im Vordergrund. In Stettin wurde Sadelers Druck auch als Vorlage für ein weiteres, aus der St. Gertrud-Kirche stammendes Gemälde und für ein Tafelbild aus der St. Jakobi-Kirche verwendet, bei dem man jedoch vom ursprünglichen Hoch- zum Querformat überging (Glińska 1995, S. 179, Abb. 13).



klęczy siwowłosy mężczyzna w towarzystwie trzech synów, a po prawej jego żona z sześcioma córkami w czarnych sukniach. Przed nimi ukazane zostały kolejne cztery dziecięce postacie w białych szatach (zmarłe przy narodzinach lub w niemowlęctwie).

W dolnym kartuszu wpisano złotą farbą na czarnym tle tekst mówiący o odrzuceniu splendoru i chwały tego świata na rzecz poszukiwania tego, co bliskie Niebu, oraz datę: „Anno 1661, 17 Martii”. W inskrypcji z zaginionego zwieńczenia zacytowano wers z Księgi Jeremiasza: „Nawet bocian w przestworzach / zna swoją porę, / synogarlica, jaskółka i żuraw zachowują / czas swego przylotu. / Naród mój jednak nie zna Prawa Pańskiego” (Pismo Święte 2005, Jr 8,7). Wymowę tych inskrypcji wyjaśnił Marcin Wiśłocki. Inskrypcja cokołowa według niego miała być inspirowana dziełami Johanna Arndta, a druga, ze zwieńczenia miała wyrażać niepewność co do tego, kiedy nadjejdzie sądny dzień (Wiśłocki 2005, s. 216).

Na zdjęciach z 1. poł. XX w. widać, że ramę obrazów uzupełniały dwie rzeźbione figury umocowane u dołu, po bokach dolnej inskrypcji. Po lewej stronie podwieszono na linkach figurę płaczącego putta wycierającego chustkę łzy, po prawej starca trzymającego klepsydrę, czyli popularny w sztuce epitafijnej symbol vanitas, czyli marności i przemijania rzeczy doczesnych. Nie były one jednak zintegrowane z epitafium, co nie pozwala z całą pewnością powiązać

In der Sockelzone befindet sich im einem längsovalen Bildfeld eine Familiendarstellung vor dem Hintergrund einer Bogenarchitektur. Links kniet ein grauhaariger Mann mit seinen drei Söhnen, rechts seine Frau mit ihren sechs Töchtern in schwarzen Kleidern. Vor ihnen sind vier weitere Kinderfiguren in weißen Gewändern zu sehen (die bei der Geburt oder im Säuglingsalter verstorben sind).

Die untere Kartusche auf dem Konsolbrett zeigt einen mit goldener Schrift auf schwarzem Grund niedergeschriebenen Text, der zum Verwerfen der Pracht und Herrlichkeit dieser Welt anregt und zur Suche nach dem, was dem Himmel nahe steht, aufruft, sowie das Datum „Anno 1661, 17 Martii“.

Die Inschrift auf dem verlorenen Architrav zitierte einen Vers aus dem Buch Jeremia (Jer 8,7; siehe oben). Die Bedeutung dieser Inschriften wurde von Marcin Wiśłocki erläutert. Ihm zufolge soll die Inschrift auf dem Konsolbrett von den Werken Johannes Arndts inspiriert gewesen sein, die zweite Inschrift auf dem Architrav wiederum brachte die Ungewissheit des Zeitpunkts des Jüngsten Gerichts zum Ausdruck (Wiśłocki 2005, S. 216).

Aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammende Fotografien zeigen, dass die Epitaphrahmung einst durch zwei geschnitzte Figuren ergänzt wurde, die zu beiden Seiten der unteren Inschriftentafel angebracht waren. Links hing – an Seilen befestigt – die Figur



ich z omawianym zabytkiem. Tym niemniej u góry cokołu zachowały się otwory, które mogą wskazywać na to, że faktycznie w epitafium brakuje mocowanych w tym miejscu bliżej nieokreślonych rzeźbiarskich elementów.

Nieznane jest nazwisko rodziny, której poświęcono epitafium. Zofia Krzymuska-Fafius wysnuła przypuszczenie, że zostało ono poświęcone rodzinie Kittelmannów lub Kretzmerów, gdyż zauważała podobieństwo wizerunku starszego mężczyzny z epitafium do jednej z postaci na portrecie przełożonych szpitala św. Gertrudy (Krzymuska-Fafius 1990, s. 409). Analizując koloryt i rysunek dloni na obu obrazach, doszła do wniosku, że oba dzieła musiały być namalowane przez tego samego twórcę i przypisała je działającemu w Szczecinie w 2. poł. XVII w. Heinrichowi Redtelowi.

Justyna Bądkowska

eines weinenden Putto, der sich mit einem Tuch die Tränen aus den Augen wischt. Rechts wiederum befand sich die Figur eines alten Mann mit einer Sanduhr – ein in der Epitaphienkunst verbreitetes Vanitas-Symbol, das auf die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der weltlichen Dinge verweist. Sie waren jedoch nicht in das Epitaph integriert, weshalb sie nicht mit absoluter Sicherheit als fester Bestandteil des Artefakts angesehen werden können. Allerdings sind im oberen Bereich des Sockels Löcher erhalten geblieben, die darauf hindeuten könnten, dass an dem Epitaph tatsächlich nicht näher identifizierbare, einst dort angebrachte skulpturale Elemente fehlen.

Der Name der Familie, zu deren Gedenken das Epitaph gestiftet wurde, ist nicht bekannt. Zofia Krzymuska-Fafius vermutete, dass es der Familie Kittelmann oder Kretzmer gewidmet war, da sie eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Bildnis des älteren Mannes auf dem Epitaph und einer der Figuren auf dem Porträt der Vorsteher des St.-Gertrud-Hospitals bemerkte (Krzymuska-Fafius 1990, S. 409). Die Farbgebung und die Darstellung der Hände auf beiden Gemälden analysierend kam sie zu dem Schluss, dass beide Werke von ein und demselben Künstler gemalt worden sein müssen, und schrieb sie dem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Stettin tätigen Maler Heinrich Redtel zu.

Justyna Bądkowska

Zdjęcie archiwalne epitafium na ekspozycji zbiorów Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza w dawnym Muzeum Miejskim w Szczecinie, 1913–1927, Archiwum Fotograficzne MNS

Historische Aufnahme des Epitaphs in der Ausstellung der Sammlung der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde im ehemaligen Stettiner Stadtmuseum, 1913–1927, Fotoarchiv des Nationalmuseums Stettin

9.

Epitafium rodziny Bernda Ottona von Ramina

malarz pomorski, 1668

Drewno dębowe, olej
Wys. 227 cm, szer. 140 cm

Inskrypcje:

„Ich bin die Aüffersteung undt daß leben wer An mich glaubet“;
„1668 */ DIESES EPITAPHIUM HATT DER-
HOCHEDELLGEBORHN HERR BERNDT OTTO/ VON
RAMMIN AUFF STOLZENBURG ERBHERR IHM VNNDT SEINER
VIELGELIBTEN HAVS/ FRAU ILSA SABINA, VON BERGEN
VNNDT IHREN BEIDERSEITS KINDERN BENANTLICH [...]”
FRIEDERICH * LUDEWIG CHRISTOFF * VNNDT ANNA LVCRETIA
* SOPHIA HEDWIG */ CASPER OTTO * BERNDT LUDWIG *
CATHARINA ELIZABETH * CLARA SABINA / CARL HENRICH
* BVGSLAVS ERNST * MARIA TVGENTTREICH * ELEONORA
LOWISA * /ZUM GEDECHTNIS VNNDT DIESER KIR-CHEN
ZVR ZIERDE, ANNO 1668 HIEHER/ SETZEN LASSEN GOT
- GEBE VNS SEINEN SEGEN VNNDT/ ZV SEINER ZEID EIN
SEHLIGES ENDE”

Przekazane przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków
w 1973 r. z opuszczonego kościoła w Stolcu (pow. Police)

Nr inw. MNS/Szt/1292

Lit. Lemcke 1901, s. 135

Epitaph der Familie von Bernd Otto von Ramin

pommerscher Maler, 1668

Öl auf Eichenholz

Höhe 227 cm, Breite 140 cm

Inschriften:

„Ich bin die Auffersteung undt daß leben wer An mich glaubet“;
„1668 */ DIESES EPITAPHIUM HATT DER-
HOCHEDELLGEBORHN HERR BERNDT OTTO/ VON
RAMMIN AUFF STOLZENBURG ERBHERR IHM VNNDT SEINER
VIELGELIBTEN HAVS/ FRAU ILSA SABINA, VON BERGEN
VNNDT IHREN BEIDERSEITS KINDERN BENANTLICH [...]”
FRIEDERICH * LUDEWIG CHRISTOFF * VNNDT ANNA LVCRETIA
* SOPHIA HEDWIG */ CASPER OTTO * BERNDT LUDWIG *
CATHARINA ELIZABETH * CLARA SABINA / CARL HENRICH
* BVGSLAVS ERNST * MARIA TVGENTTREICH * ELEONORA
LOWISA * /ZUM GEDECHTNIS VNNDT DIESER KIR-CHEN
ZVR ZIERDE, ANNO 1668 HIEHER/ SETZEN LASSEN GOT
- GEBE VNS SEINEN SEGEN VNNDT/ ZV SEINER ZEID EIN
SEHLIGES ENDE”

1973 von dem Woiwodschaftskonservator aus der verlassenen
Kirche in Stolzenburg (Kreis Pölitz)
in den Museumsbestand überführt
Inv.-Nr. MNS/Szt/1292

Lit.: Lemcke 1901, S. 135

Epitafium rodziny von Raminów należy do popularnego na Pomorzu w 2. poł. XVII w. typu wielopostaciowego epitafium malarskiego, wyróżnia się jednak na tym tle rozbudowanym programem ikonograficznym. Namalowano je na trzech dębowych deskach o nieregularnym wykroju. W centrum, w owalu przedzielonym czarnym pasem z inskrypcją: „Ich bin die Aüffersteung undt daß leben wer An mich glaubet” (Jam jest zmartwychwstanie i żywot; kto w mię wierzy, choćby też umarł, żyć będzie, J 11,25; tłum. *Biblia Gdańskia* 1632), ukazane są dwa przedstawienia. U dołu zobrazowano Chrystusa na krzyżu (z leżącą pod krzyżem czaszką). Po obu stronach krzyża, w czarnych strojach zostali przedstawieni Bernd Otto von Ramin i jego małżonka Ilsa Sabina von Berge oraz ich dwanaście dzieci – sześciu synów i sześć córek. Dwoje dzieci ma zaznaczone nad głowami czerwone krzyżyki, co świadczy o tym, że zmarły przed namalowaniem epitafium. Podobizny dzieci są malowane pobiężnie, natomiast ujęcia rodziców są portretowe, choć i tak bardzo schematyczne.

Górna scena przedstawia *Zmartwychwstanie*. W centrum Chrystus w czerwonym płaszczu unosi się nad otwartym grobem, trzymając proporcę, podczas gdy po bokach grobowca budzą się ze snu przestraszeni rzymscy żołnierze.

Obie sceny otacza oval czarnego obramowania, na którym przedstawiono herby rodzin z wywodu genealogicznego fundatorów, m.in. rodów: Güntersbergów,

Das Epitaph der Familie von Ramin vertritt den in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Pommern weit verbreiteten Typus des mehrfigurigen Gemäldepitaphs, hebt sich aber durch sein aufwändiges Bildprogramm von dieser Werkgruppe ab. Es wurde auf drei Eichenbrettern mit unregelmäßigem Umriss gemalt. Das mittige, durch ein schwarzes Band mit der Inschrift „Ich bin die Auffersteung undt daß leben wer An mich glaubet“ (Joh 11,25) waagerecht zweitgeteilte Oval zeigt zwei Darstellungen. Unten ist Christus am Kreuz (mit einem Totenkopf darunter) abgebildet. Zu beiden Seiten des Kreuzes knien Bernd Otto von Ramin und seine Frau Ilsa Sabina von Berge sowie ihre zwölf Kinder – sechs Söhne und sechs Töchter – in schwarzer Kleidung. Zwei der Kinder wurden mit roten Kreuzen über ihren Köpfen gekennzeichnet, was darauf hinweist, dass sie bereits verstorben sind, bevor das Epitaph gemalt wurde. Die Bildnisse der Kinder sind nachlässig gemalt, während diejenigen der Eltern porträthaft, aber dennoch sehr schematisch sind.

Der obere Teil der Mitteltafel zeigt die Auferstehungsszene. Im Zentrum schwebt Christus mit einem roten Mantel bekleidet und dem Banner in der Hand über dem offenen Grab, während an den Seiten des Grabs verängstigte römische Soldaten aus dem Schlaf erwachen.

Beide Szenen umgibt ein ovaler schwarzer Rahmen, auf dem Familienwappen aus dem Stammbaum der Stifter abgebildet sind, u.a. der Familien von Güntersberg,





Borcków, Blanckenburgów, Schwerinów, Kleistów, Eickstedtów, Rexsingerów i Oppenów. Epitafium flankują figury aniołów ze skrzydłami uniesionymi ku górze i otaczającymi scenę Zmartwychwstania. U dołu umieszczono inskrypcję ujętą w liście akantu z wkomponowaną głóvką putta.

Bogaty program ikonograficzny, który wyróżnia to epitafium wśród podobnych pomorskich zabytków z XVII w., kontrastuje z jego stosunkowo skromnym wykonaniem, bez oprawy rzeźbiarskiej. Program przedstawień nawiązuje do klasycznych tematów ikonografii związanych z symboliką śmierci. Scena Ukrzyżowania obrazuje ideę odkupienia grzechów, co podkreśla jeszcze pojawiający się tu motyw czaszki Adama i skrzyżowane piszczele. Zestawiona z nią scena Zmartwychwstania świadczy o nadzieję na życie wieczne dla klęczących pod krzyżem członków rodziny von Raminów. Herby, które pojawiają się w obramowaniu, podkreślają pochodzenie portretowanych i ich związki z innymi szlacheckimi rodami Pomorza, Brandenburgii i Górnjej Saksonii.

Tego typu epitafia heraldyczne były znane wśród rodów szlacheckich w całej Środkowej Europie i wiązały się z potrzebą legitymizacji przynależności stanowej (Wisłocki 2005, s. 207). Popularne w 2. poł. XVII w. na Pomorzu tablice epitafijne o tej tematyce pomijały

Borcke, Blanckenburg, Schwerin, Kleist, Eickstedt, Rexsinger und Oppen. Ganz oben befinden sich die Wappen der Eltern des Stifters: derer von Ramin und Groeben (Gröben). Das Epitaph wird von Engelsfiguren mit erhobenen Flügeln flankiert, die der Auferstehungsszene beiwohnen. Unten befindet sich am Konsolbrett eine von Akanthusblättern umrahmte Inschrift mit einem eingesetzten Puttenkopf.

Das reiche Bildprogramm, das dieses Epitaph von ähnlichen pommerschen Werken des 17. Jahrhunderts unterscheidet, steht im Gegensatz zu seiner relativ bescheidenen Ausführung ohne skulpturale Rahmung. Das Programm der Darstellungen bezieht sich auf klassische Bildthemen, die mit der Todes-Symbolik zusammenhängen. Die Kreuzigungsszene stellt den Glauben an die Sündenerlösung dar, was noch durch das Motiv des Schädel Adams und der gekreuzten Schienbeine unterstrichen wird. Die ihr gegenübergestellte Auferstehungsszene zeugt von der Hoffnung auf ein ewiges Leben für die am Fuße des Kreuzes knienden Mitglieder der Familie von Ramin. Die in der Rahmung dargestellten Wappen betonen die Herkunft der Porträtierten und deren Verbindungen zu anderen Adelsgeschlechtern aus Pommern, Brandenburg und Obersachsen.

Heraldische Epitaphien dieser Art waren bei Adelsfamilien in ganz Mitteleuropa bekannt und spiegelten

jednak zwykle treści eschatologiczne. W prezentowanym epitafium uwzględniono natomiast nie tylko pochodzenie fundatorów, lecz także owe treści eschatologiczne, będące swoistym „trwałym kazaniem” pogrzebowym, uzupełnionym inskrypcjami. To wszystko składa się na rozbudowany program ideowy tego dzieła, wyróżniający się na tle ówczesnych realizacji na Pomorzu.

Bernd Otto von Ramin, właściciel Stolca (niem. Stolzenburg), urodził się w 1620 r. jako syn Friedricha von Ramina (1555–1634) i Anny von der Gröber (1582–1656). Pochodził ze szlacheckiej rodziny wywodzącej się z Ramin, obecnie na terenie Związku Gmin Löcknitz-Penkun, z linii rodziny osiadłej w Dobrej koło Szczecina. Jego dziadek Friedrich von Ramin, właściciel Dobrej, zakupił w 1555 r. dobrą w Stolcu, wówczas nazywanym Blankenburg, i to on nadał im nową nazwę – Stolzenburg. Berndt von Ramin z żoną Ilsą Sabiną von Berge, pochodzącą z Werbelow w powiecie Uckermark (Dienemann 1767, s. 428), miał zgodnie z danymi z epitafium dwanaścioro dzieci. Zmarł 3 stycznia 1682 r. Epitafium było jego fundacją zamówioną jeszcze za życia, związaną najprawdopodobniej ze śmiercią dzieci.

Justyna Bądkowska

deren Bedürfnis nach einer Legitimation ihrer Standesugehörigkeit wider (Wisłocki 2005, S. 207). Die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Pommern verbreiteten Epitaphien mit dieser Thematik griffen jedoch in der Regel keine eschatologischen Inhalte auf. Das hier analysierte Epitaph hingegen berücksichtigt nicht nur die Herkunft der Stifter, sondern auch eschatologische Inhalte, die eine Art „dauerhafte Leichenpredigt“ darstellen, welche durch Inschriften ergänzt werden. All dies trägt zum ausgefeilten ideellen Programm dieses Werks bei, das sich von den damaligen Epitaphiengestaltungen in Pommern abhebt.

Bernd Otto von Ramin, Erbherr auf Stolzenburg, wurde 1620 als Sohn von Friedrich von Ramin (1555–1634) und Anna von der Gröber (1582–1656) geboren. Er entstammte der in Daber (Dobra) bei Stettin ansässigen Stammlinie des pommerschen Uradelsgeschlechts mit gleichnamigem Stammhaus in Ramin, heute zum Amt Löcknitz-Penkun gehörig. Sein Großvater, Friedrich von Ramin, Gutsherr auf Daber, hatte 1555 das Gut Blankenburg erworben und ihm einen neuen Namen – Stolzenburg – gegeben. Berndt von Ramin und seine aus Werbelow im Kreis Uckermark stammende Frau Ilsa Sabina von Berge (Dienemann 1767, S. 428) hatten laut Angaben auf dem Epitaph zwölf Kinder. Der Stifter verstarb am 3. Januar 1682. Er hatte das Epitaph noch zu Lebzeiten in Auftrag gegeben, wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Tod eines seiner Kinder.

Justyna Bądkowska

10.

Epitafium ze sceną Ukrzyżowania malarz pomorski, 3. kw. XVII w.

Olej, deska
Wys. 153 cm, szer. 86 cm, gł. 13 cm (w ramie)
Z kościoła w Sławnie (?); w 1891 r. przekazane przez superintendenta Hansa Plänsdorfa ze Sławna w depozycie Towarzystwu Historii i Starożytności Pomorza, następnie w zbiorach Muzeum Prowincjalnego (Provinzialmuseum) w Szczecinie (nr inw. 2954); po 1945 r. w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Szt/1177

Lit.: Glińska 1995, s. 181, il. 15; 2003, s. 281

Na malowanym epitafium zaprezentowano najpopularniejszy na Pomorzu w okresie baroku typ przedstawienia epitafijnego, ukazujący scenę Ukrzyżowania i rodzinę fundatorów. W centrum, na pierwszym planie obrazu ukazano umierającego na krzyżu Chrystusa, patrzącego bolesnie w niebo. Na głowie ma koronę cierniową, wokół której rozświetla się aureola. Nad jego głową do drzewca krzyża przybita jest kartka z napisami w trzech językach – hebrajskim, greckim i łacińskim, które głoszą: „Jesus Nazarejczyk Król Żydowski”. Na drugim planie po bokach krzyża stoją członkowie rodziny fundatorów epitafium. Po lewej stronie został przedstawiony samotnie starszy

Epitaph mit Kreuzigungsszene pommerscher Maler, 3. Viertel des 17. Jh.

Öl auf Holz
Höhe 153 cm, Breite 86 cm, Tiefe 13 cm (mit Rahmen)
Aus der Kirche in Schlawe (pl. Sławno) (?); 1891 von dem Superintendenten Hans Plänsdorf aus Schlawe der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde geschenkt, danach in der Sammlung des Provinzialmuseums Stettin (Inv.-Nr. 2954); nach 1945 in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin Inv.-Nr. MNS/Szt/1177

Lit.: Glińska 1995, S. 181, Abb. 15; 2003, S. 281

Das Gemäldeepitaph zeigt die in Pommern zur Barockzeit beliebteste Epitaphiendarstellung – die Kreuzigungsszene – in Begleitung der Familie des Stifters. Im Vordergrund ist mittig der sterbende, schmerzvoll in den Himmel blickende Christus am Kreuz dargestellt. Auf seinem Haupt trägt er eine Dornenkrone, um die ein Heiligenschein leuchtet. Über seinem Kopf ist ein geschriebenes Blatt Papier an den Kreuzbalken genagelt, das in drei Sprachen – Hebräisch, Griechisch und Latein – verkündet: „Jesus aus Nazareth, König der Juden“. Im Hintergrund erblickt man zu beiden Seiten des Kreuzes die Familienmitglieder des Stifters des Epitaphs. Links steht einsam ein älterer Mann mit einer braunen Perücke. Er ist dunkel gekleidet, hat einen langen schwarzen Mantel über die Schultern geworfen und trägt ein weißes Jabot, das unter dem Kinn mit einem breiten schwarzen Band in Form einer Fliege zusammengebunden ist. Rechts stehen zwei erwachsene Frauen, eine ältere und eine jüngere, und vor ihnen vier Mädchen in identischen schwarzen Kleidern mit weißen Puffärmeln und Kragen, die mit schwarzen Schleifen verziert sind. Die ältere der beiden Frauen ist bescheiden gekleidet; sie trägt eine weiße Haube und eine Pelzmütze auf dem Kopf. Die Kleidung der anderen ist mit Spitze und Schmuck verziert – mit goldenen Armbändern, einer Brosche und goldenen Anstecknadeln mit schwarzen Bändern, die an der Haube befestigt sind. Um den Hals trägt sie eine doppelte Perlenkette. Diese Kleidungsweise war für das dritte Viertel des 17. Jahrhunderts charakteristisch. Die Frau hält eine Zitrone in der Hand, ein exklusives Produkt in der damaligen Zeit, das auf ihren Reichtum hindeutet, im eschatologischen Kontext hingegen die Hoffnung auf Auferstehung und ein ewiges Leben symbolisiert. Die violette Rose in der anderen Hand deutet auf Schmerz und Trauer hin.

Paulus Pontius
wg
Petera Paula Rubensa,
Ukrzyżowanie,
1631,
miedzioryt,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
nr inw. RP-P-OB-70.051

Paulus Pontius
nach
Peter Paul Rubens,
Kreuzigung,
1631,
Kupferstich,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
Inv.-Nr. RP-P-OB-70.051







mężczyzna w brązowej peruce. Ubrany jest w ciemny strój, z narzuconym na ramiona czarnym, długim płaszczem i białym żabotem przewiązanym pod szyją szeroką czarną wstążką ułożoną w kształt muchy. Po prawej stronie stoją dwie dorosłe kobiety, starsza i młodsza, a przed nimi cztery dziewczynki, ubrane w jednakowe czarne sukienki z białymi bufiastymi rękawami i kołnierzami ozdobionymi czarnymi kardkami. Starsza z kobiet przedstawionych na obrazie ubrana jest skromnie, na głowie ma biały czepiec i futrzaną czapkę. Strój drugiej ozdabiają koronki oraz klejnoty – złote bransolety, brosza, a także złote

Die Landschaftsdarstellung ist in dunklen Tönen gehalten. Ein heller Lichtkeil durchdringt von oben den wolkenverhangenen, stürmischen Himmel. Eine ähnliche Wiedergabe des Themas, jedoch viel schematischer gemalt, zeigt das Epitaph der Fischer Hanß Kalff und Hanß Lemman aus Stolpmünde (pl. Ustka) von 1674 (Böttger 1894, S. 98). Das Motiv des einsamen, unter einem wolkenverhangenen Himmel am Kreuz sterbenden Christus war in der Barockkunst sowohl in Italien (Guido Reni) als auch in den Niederlanden (Peter Paul Rubens und Anton van Dyck) beliebt. Der Schöpfer des Epitaphs aus der Stettiner

szpilki z czarnymi wstążkami przypięte do czepca. Na szyi ma zawieszony podwójny sznur pereł. Strój taki był charakterystyczny dla 3. čw. XVII w. W ręku kobieta trzyma cytrynę, produktów wówczas ekskluzywny, więc świadczący o zamożności, ale w kontekście eschatologicznym symbolizujący nadzieję na zmartwychwstanie i życie wieczne. Trzymana w drugiej dłoń fioletowa róża wskazuje na smutek i żałobę.

Krajobraz w przedstawieniu jest ciemny. Poprzez pochmurne, burzowe niebo przebija od góry jasny klin światła. Podobne ujęcie tematu, jednak malowane dużo bardziej schematycznie, ukazano w epitafium rybaków Hanßa Kälffa i Hanßa Lemmana z Ustki z 1674 r. (Böttger 1894, s. 98). Motyw samotnego Chrystusa umierającego na krzyżu pod pochmurnym niebem był popularny w sztuce baroku zarówno we Włoszech (Guido Reni), jak i w Niderlandach (Peter Paul Rubens i Anton van Dyck). Twórca epitafium ze zbiorów szczecińskich wzorował się na szkole flamandzkiej (zwróciła na to uwagę Maria Glińska; Glińska 2003, s. 281). Układ rąk, bolesny wyraz twarzy zwróconej ku niebu oraz krępa sylwetka Ukrzyżowanego wykazują analogię do spopularyzowanego w grafice Paulusa Pontiusa z 1631 r. obrazu namalowanego przez Rubensa. W protestanckiej sztuce epitafijnej temat Pasji realizowany jest w taki sposób, by podkreślać zbawczą moc ofiary Chrystusa.

Obraz osadzony jest w oryginalnej czarnej, głębokiej ramie zwieńczonej nadwieszonym łukiem i ozdobionej pozłaczonym półwałkiem. Jej forma nasuwa przypuszczenie, że mogła być pierwotnie umieszczona w architektonicznej obudowie (szeroki bok ramy nie jest przznaczony do oglądania i musiał być dawniej zasłonięty).

Obraz został przekazany w 1891 r. z kościoła w Sławnie wraz z trzema innymi epitafiami przez tamtejszego superintendenta Hansa Plänsdorfa. Zgodnie z zapisem w księdze inwentarzowej Towarzystwa Historii i Starożytności (pod numerem 2954) przedstawia on epitafium z malowanym krucyfiksem, z mężczyzną w stroju pastora, ze starą i młodą kobietą oraz czworgiem dzieci w strojach XVI- lub XVII-wiecznych (bez podania nazwisk). Ludwig Böttger, który opisywał wyposażenie kościoła w Sławnie według stanu sprzed 1891 r. (publikacja ukazała się drukiem dopiero w 1892 r.; Böttger 1892, s. 114–115), wymienił dwa z dostarczonych do Szczecina epitafiów, jednak o tym nie wspominał – być może w owym czasie było już zdjęte. Nie jest wymienione też w żadnym innym kościele opisywanym przez Böttgera.

Justyna Bądkowska

Sammlung orientierte sich an der flämischen Schule (darauf verwies: Glińska 2003, S. 281). Die Armhaltung, der schmerzerfüllte Ausdruck des zum Himmel gewandten Gesichts sowie die gedrungene Gestalt des Gekreuzigten zeigen Analogien zu einem von Rubens geschaffenen Gemälde, das durch eine Grafik von Paulus Pontius aus dem Jahr 1631 popularisiert wurde. Das Thema der Passion Christi und die Kreuzigungsdarstellungen verwiesen in der protestantischen Epitaphienkunst auf den Akt der Erlösung des Menschen durch das Opfer Christi.

Das Gemälde besitzt seinen originalen schwarzen Rahmen von beträchtlicher Tiefe, der im oberen Teil mit einem Halbkreisbogen geschlossen und mit einem vergoldeten Halbrundstab verziert ist. Seine Form legt die Vermutung nahe, dass das Gemälde ursprünglich in eine Architekturrahmung eingelassen war (die breite Seitenfläche des Rahmens war nicht zur Betrachtung bestimmt und muss einst verdeckt gewesen sein).

Das Tafelbild wurde 1891 von dem Schlawer Superintendenten Hans Plänsdorf zusammen mit drei anderen Epitaphien aus der örtlichen Kirche der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde geschenkt. Einem Eintrag im Inventarbuch der Gesellschaft unter der Nummer 2954 folge zeigte das Gemäldeepitaph ein Kruzifix, einen Mann in Pastorenkleidung, eine ältere und eine junge Frau sowie vier Kinder in Kleidern des 16. bzw. 17. Jahrhunderts (ohne Namensangaben). Ludwig Böttger, der die Ausstattung der Schlawer Kirche in ihrem Zustand vor 1891 beschrieb (die Publikation erschien erst 1892 im Druck; Böttger 1892, S. 114–115), erwähnte zwei der nach Stettin überführten Epitaphien, dieses nannte er jedoch nicht – womöglich war es damals schon entfernt worden. Es wird auch in keiner anderen von Böttger beschriebenen Kirche erwähnt.

Justyna Bądkowska

11.

Epitafium Elisabeth Reineken malarz pomorski, 1676

Olej, deska dębową, drewno polichromowane, złocone
Wys. 141 cm, szer. 105 cm, gł. 21 cm;
obraz: wys. 79 cm, szer. 53,5 cm
Inskrypcje: góra – „Elisabeth Reineken ist ge/ bohren Anno
1675 den 19 Aprill”; dół – „Anno 1676 den 4 Augusti wie/
deromb Sehlig im Herren Ent/ schlachten Ihres alters 5 virtel Jahr/
3 Wochen 3 Tage”
Pochodzi z kościoła farnego w Sławnie; w 1891 r. przekazane
przez superintendenta Hansa Plänsdorfa ze Sława w depozyt
Towarzystwu Historii i Starożytności Pomorza (nr inw. 2956);
następnie w zbiorach Pomorskiego Muzeum Krajowego
w Szczecinie (Pommersches Landesmuseum);
po 1945 r. w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Szt/1195/1,2
Lit.: Böttger 1892, s. 115, Dziecko w malarstwie 2004,
s. 116–117, poz. 26; Kontowski 2017, s. 148

W centrum epitafium umieszczono portret przedstawiający kilkuletnią dziewczynkę w ujęciu do kolan, lekko zwróconą w lewo, ukazaną na ciemnym, jednolitym tle. Ubrana jest w czarną sukienkę, w typie strojów dorosłych kobiet, spod której widoczna jest biała koszula z bufiastymi rękawami, przewiązanymi czarną wstążką. Na szyi dziewczynka nosi krótki sznur czarnych paciorek. Jej głowę okrywa biały czepiec z rozchylającą się na boki falbaną, związany pod brodą i ozdobiony u góry czarną wstążką upiętą w kokardę. W prawej ręce dziecko unosi gałązkę palmy – symbol triumfu i zmartwychwstania, ale też męki i nadziei na odkupienie grzechów. W lewej ręce trzyma czerwony tulipan, będący symbolem ulotności życia.

Portret ujęto w drewnianą, ale naśladującą kamień ramę, nawiązującą do wzorów rzeźby epitafijnej przełomu XVI/XVII w. W okresie powstania epitafium była to forma już archaiczna (por. Krzymuska-Fafius 1990, s. 396). Cokół tworzy para konsol z malowaną dekoracją palmetową, między którymi umieszczono tablicę inskrypcyjną. Flankują je wąskie voluty. Na konsolach wspiera się para kolumn o fantazyjnych, akantowych kapitelach i trzonach pokrytych drobnym żwirkiem. Ich chropawa powierzchnia naśladuje kamień o porowatej strukturze (np. travertyn czy inne odmiany wapienia). Zwieńczenie epitafium stanowi odcinkowe belkowanie z inskrypcją w partii fryzu; gzymy pokryto żwirkiem, podobnie jak trzony kolumn. Konsole, opaski i gzymy pokryto malowaną schematycznie marmoryzacją, zaś wałki kolumn oraz profile gzymów zostały pozłcone.

Epitafium jest przykładem sztuki tworzonej w małych miastach Księstwa Pomorskiego w okresie po wojnie trzydziestoletniej. Używając taniego i łatwo dostępnego na Pomorzu materiału, jego twórca usiłował

Epitaph von Elisabeth Reineken pommerscher Maler, 1676

Öl auf Eichenbrett, polychromiert, vergoldet
Höhe 141 cm, Breite 105 cm, Tiefe 21 cm;
Bild: Höhe 79 cm, Breite 53,5 cm
Inscriften: oben – „Elisabeth Reineken ist ge/ bohren Anno
1675 den 19 Aprill”; unten – „Anno 1676 den 4 Augusti wie/
deromb Sehlig im Herren Ent/ schlachten Ihres alters 5 vrtel Jahr/
3 Wochen 3 Tage”
Herkunft: aus der Pfarrkirche in Schlawe;
1891 vom Superintendenten Hans Plänsdorf aus Schlawe
der Gesellschaft für pommersche Geschichte und
Altertumskunde geschenkt (Inv.-Nr. 2956); danach in
der Sammlung des Pommerschen Landesmuseums Stettin;
nach 1945 in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Szt/1195/1,2
Lit.: Böttger 1892, S. 115, Dziecko w malarstwie 2004,
S. 116–117, Z. 26; Kontowski 2017, S. 148

Die Mitteltafel des Epitaphs zeigt das Porträt eines Mädchens (Kniestück), leicht nach links gedreht, vor einem dunklen, einheitlichen Hintergrund. Es trägt ein schwarzes Kleid im Stil der Erwachsenenkleidung, unter dem ein weißes Hemd mit weiten, mit einer schwarzen Schleife zusammengebundenen Puffärmeln zu sehen ist. Um den Hals trägt das Mädchen eine kurze schwarze Perlenkette. Sein Kopf ist mit einer weißen Kappe mit seitlich ausladender Rüsche bedeckt, die unter dem Kinn zusammengebunden und oben mit einem schwarzen, zu einer Schleife gebundenen Band verziert ist. In seiner rechten Hand hält das Kind einen Palmzweig – ein Symbol des Triumphs und der Auferstehung, aber auch des Leidens und der Hoffnung auf Erlösung von den Sünden. In seiner linken Hand – eine rote Tulpe, ein Symbol für die Vergänglichkeit des Lebens.

Das Porträt ist in einen hölzernen Rahmen eingefasst, der jedoch Stein imitiert und an die Epitaphplastik des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts anknüpft. Zur Zeit der Entstehung des Epitaphs war diese Form bereits archaisch (vgl. Krzymuska-Fafius 1990, S. 396). Der Sockel besteht aus zwei Konsolen mit aufgemaltem Palmettendekor, die von schmalen Voluten flankiert werden. Zwischen ihnen ist eine Inschriftentafel angebracht. Die Konsolen tragen ein Säulenpaar mit phantasievollen Akanthuskapitellen und Schäften, deren Oberfläche mit feinem Kies bedeckt ist und porösen Stein (wie Travertin oder andere Kalksteintarten) imitiert. Den oberen Abschluss bildet ein Gebälk mit Inschrift im Friesbereich; das Gesims ist ebenso wie die Säulenschäfte mit Kies bedeckt. Die Konsolen, Bänder und Gesimse sind mit gemalter schematischer Marmorierung verziert, die Wulstprofile der Säulenbasen und -kapitelle sowie die Profile der Gesimse wurden hingegen vergoldet.

Elisabeth Reinecken ist ge-
bohren anno 1675 den 19 April



Anno 1676 den 4 Augusti wie
deromb Schlig im Herren Fru
schlaffen ihres alters 5 vnd 3 Jahr
3 Wochen 3 Tage



stworzyć wrażenie obiektu kamiennego, a więc znacznie bardziej kosztownego. Tego rodzaju zabiegi były oczywiście w tym okresie powszechną praktyką, stosowaną także przez wybitnych artystów, jednak twórca epitafium Elisabeth Reineken z pewnością do nich nie należał. Wskazuje na to nie tylko skromne opracowanie elementów snyckerskich, lecz także pewna nieporadność marmoryzacji. Zastosowanie

Das Epitaph ist ein Beispiel der kleinstädtischen pommerschen Kunst in der Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg. Trotz der Verwendung von preiswertem, in Pommern leicht zugänglichem Material versuchte der Künstler, den Eindruck eines steinernen und damit wesentlich kostspieligeren Werks zu erwecken. Dies war zur damaligen Zeit eine gängige Praxis, die auch von bedeutenden Künstlern angewandt wurde,

przestarzałego schematu kompozycyjnego należy w tym kontekście postrzegać nie tyle jako świadoma archaizację, ile pewnego rodzaju zapóźnienie, wynikające z katastrofalnego zubożenia Pomorza po wojnie trzydziestoletniej.

Interesująca jest także ikonografia portretu. Elisabeth, jak dowiadujemy się z inskrypcji, zmarła mając niewiele ponad rok, jednak zgodnie z panującym w XVII w. zwyczajem została przedstawiona jako dziecko kilku-letnie. W sztuce pomorskiej tego okresu popularne były przede wszystkim epitafia ukazujące rodziców wraz z dziećmi. Tutaj epitafium zostało poświęcone tylko zmarłej córce, zapewne jako wyraz troski i rozpaczy rodziców po jej śmierci. Innym epitafium poświęconym zmarłym w początku życia dzieciom jest epitafium synów Jakoba Thunyaniego z 1685 r. z niedalekiego Bytowa. Obiekt pochodził z kościoła św. Jerzego, a obecnie znajduje się w Muzeum Zachodnio-Kaszubskim w Bytowie. Chociaż na epitafium Thunyaniego nie sportretowano zmarłych dzieci, lecz jedynie wpisano ich imiona w formę trójlistnej konicyzny, to jednak użyto podobnej symboliki – motywów gałązek palmowej oraz kwiatów, m.in. tulipanów.

Epitafium ze Sławna opisywał w swojej publikacji wydanej w 1892 r. Ludwig Böttger. Wysnuł on przypuszczenie, że pierwotnie mogło ono mieć jeszcze dodatkowy element zwieńczenia, niezachowany wówczas, a jako miejsce ekspozycji wskazywała kościół w Sławnie. Już jednak w 1891 r. superintendent ze Sławna Hans Plänsdorf przekazał zabytek (wraz z kilkoma innymi obiekty) do kolekcji ówczesnego Provinzialmuseum w Szczecinie.

Justyna Bądkowska

zu denen der Schöpfer des Epitaphs von Elisabeth Reineken jedoch sicherlich nicht gehörte. Dies zeigt sich nicht nur an der bescheidenen Ausarbeitung der Schnitzelemente, sondern auch an der gewissen Unbeholfenheit in der Marmorierung. Die Verwendung eines veralteten Kompositionsschemas ist in diesem Zusammenhang weniger als bewusste Archaisierung zu bewerten, sondern als eine Art Rückständigkeit, die aus dem starken wirtschaftlichen Niedergang Pommerns nach dem Dreißigjährigen Krieg resultierte.

Auch das Bildprogramm des Porträts ist interessant. Elisabeth, so erfahren wir aus der Inschrift, verstarb im Alter von etwas mehr als einem Jahr, wurde aber auf dem Bildnis nach dem Brauch des 17. Jahrhunderts als ein mehrjähriges Kind dargestellt. In der pommerschen Kunst jener Zeit bildet das Werk eine Besonderheit, da damals vor allem Epitaphien beliebt waren, auf denen Eltern mit ihren Kindern dargestellt wurden. Hier war das Epitaph ausschließlich der verstorbenen Tochter gewidmet, wahrscheinlich als Ausdruck der Sehnsucht und Verzweiflung der Eltern nach ihrem Tod. Ein weiteres Epitaph, das früh verstorbenen Kindern gewidmet ist, ist dasjenige der Söhne von Jakob Thunyani aus dem Jahr 1685 im nahe gelegenen Bütow (Bytów). Das Artefakt stammt aus der St.-Georgs-Kirche und befindet sich heute im Westkaschubischen Museum in Bütow. Obwohl die verstorbenen Kinder auf dem Epitaph von Thunyani nicht abgebildet sind, sondern lediglich ihre Namen in einem kleeblattförmigen Feld eingraviert wurden, wird eine ähnliche Symbolik verwendet – Palmzweigmotive und Blumen, u.a. Tulpen.

Das Epitaph aus Schlawe wurde von Ludwig Böttger in seiner 1892 erschienenen Publikation beschrieben. Er spekulierte, dass es ursprünglich ein zusätzliches, damals nicht erhaltenes oberes Abschlusselement besessen haben könnte, und verwies auf die Kirche in Schlawe als ursprünglichen Anbringungsort. Doch bereits 1891 überführte der Schlawer Superintendent Hans Plänsdorf das Werk (zusammen mit einigen anderen Artefakten) in die Sammlung des damaligen Provinzialmuseums Stettin.

Justyna Bądkowska

12.

Portret Filipa Melanchtona

warsztat Lucasa Cranacha Młodszego
oraz malarz pomorski,
lata 70.–80. XVI w.

Drzeworyt, papier naklejony na płótno, kolorowany temperą i farbą olejną
Wys. 149 cm, szer. 78 cm
Na pocz. XX w. znajdował się w kościele parafialnym w Dąbiu (obecnie dzielnica Szczecina); po zakończeniu II wojny światowej w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Inskrypcje:
u góry pola obrazowego – „Wahre und eigentliche Contrafactur des Ehrwürdige wohler/leuchten und Hochgelahrten Herrn Philipp Melantonis“;
na odwrociu – „Erneuert im 3ten Jubel Jahr 1817/den 31ten Oktobr: in der Festung alten/Dam. Auf Kosten der Kirche,/von den Mahler Joh: Fried.: Wrembsch./ Treuer Lehrer Schlafe du“
Nr inv. MNS/Szt/1206
Lit.: Lemcke 1901, s. 18; Cześnik, Szramska 2005–2006, s. 67–78, il. 1–12; Wagner 2006, s. 42–45

Na obrazie przedstawiony został Filip Melanchton (właśc. Philipp Schwartzterdt, 1497–1560), wybitny teolog protestancki XVI w. i najważniejszy obok Jana Bugenhagena współpracownik Marcina Lutra. Przedstawiono go w pozie stojącej, na jednolitym, błękitnym tle ujętym arkadą. Melanchton ubrany jest w obszerną szubę z futrzanym kołnierzem, spod której widoczny jest, wycięciu pod szyją, czerwony kaftan i biały kołnierz koszuli. Z masywną sylwetką kontrastuje nieproporcjonalnie mała głowa. W ręku mężczyzna trzyma książkę. Łuk arkady wsparty jest na marmoryzowanych kolumnach ustawionych na cokołach z dekoracją floralną. W żaglielkach łuku umieszczone kartusze w rollwerkowych oprawach z godłami Melanchtona. Po lewej stronie wąż wijący się na krzyżu obrazuje tzw. krzyż Mojżesza, wspomniany jako proroctwo zbadania w Ewangelii św. Jana (J 3,14–15). Godła tego używał Melanchton od 1519 r. (Lucas Cranach 2015, s. 238). Po prawej stronie widnieje herb ojca Melanchtona Georga Schwarzerda (1459–1508), płatnerza na dworze w Heidelbergu, który otrzymał go od cesarza Maksymiliana I w 1495 r. Przedstawia lwa w koronie, trzymającego młotek i cęgi.

Dzieło jest interesującym przykładem wykorzystania grafiki do tworzenia wielkoformatowych obrazów. Jest to bowiem wielkoformatowa grafika złożona z 13 arkuszy (o różniących się nieco wymiarach) naklejonych na płótno, które rozciągnięto na połączonych ze sobą trzech świerkowych deskach. Tak przygotowaną grafikę, pomalowano farbami temperowymi (podobny przykład wykorzystania grafik znajduje się w kościele zamkowym w Planitz (Zwickau),

Bildnis Philipp Melanchthons

Werkstatt von Lucas Cranach dem Jüngeren und pommerscher Maler,
1670–80er Jahre

Holzschnitt, Papier auf Leinwand geklebt, mit Tempera und Ölfarbe koloriert
Höhe 149 cm, Breite 78 cm
zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Pfarrkirche
zu Altdamm (heute ein Stadtteil von Stettin);
nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges
in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inschriften:
am oberen Rand des Bildfeldes – „Wahre und eigentliche
Contrafactur des ehrwürdige wohler/leuchten und
Hochgelahrten Herrn Philipp Melantonis“;
auf der Rückseite – „Erneuert im 3ten Jubel Jahr 1817/den 31ten
Oktobr: in der Festung alten/Dam. Auf Kosten der Kirche,/von
den Mahler Joh: Fried.: Wrembsch./ Treuer Lehrer Schlafe du“
Inv.-Nr. MNS/Szt/1206
Lit.: Lemcke 1901, S. 18; Cześnik, Szramska 2005–2006,
s. 67–78, Abb. 1–12; Wagner 2006, S. 42–45

Das Gemälde zeigt Philipp Melanchthon (eigtl. Philipp Schwartzterdt, 1497–1560), den bedeutendsten protestantischen Theologen des 16. Jahrhunderts und neben Johannes Bugenhagen den wichtigsten Mitarbeiter Martin Luthers. Er ist vor einem einheitlich blauen, von einer Arkade gerahmten Hintergrund stehend dargestellt. Melanchthon trägt eine voluminöse Schube mit Pelzkragen, unter der am Halsausschnitt ein roter Kaftan und ein weißer Hemdkragen sichtbar sind. Die massive Gestalt steht im Kontrast mit dem unverhältnismäßig klein proportionierten Kopf des Porträtierten. In seiner Hand hält der Mann ein Buch. Der rahmende Arkadenbogen wird von marmorierten Säulen getragen, die auf mit floralem Dekor verzierten Sockeln ruhen. In den Arkadenzwickeln befinden sich mit Rollwerk eingefasste Kartuschen mit den Wappen Melanchthons. Die linke zeigt die eherne Schlange am Kreuz und stellt somit das so genannte Moses-Kreuz dar, das im Johannesevangelium (Johannes 3,14–15) als Heilsprophezeiung erwähnt wird. Dieses Wappen benutzte Melanchthon ab 1519 (Lucas Cranach 2015, S. 238). Rechts ist das Wappen von Melanchthons Vater, dem Heidelberger Waffenschmied und kurfürstlichen Rüstmeister Georg Schwarzerdt (1459–1508), abgebildet, der es 1495 von Kaiser Maximilian I. verliehen bekam. Es stellt einen gekrönten Löwen dar, der einen Hammer und eine Zange hält.

Das Werk ist ein interessantes Beispiel für die Verwendung von Druckgrafik zur Erstellung großformatiger Gemälde. Bei dem Stettiner Artefakt handelt es sich nämlich um eine großformatige Grafik, die aus 13 auf Leinwand aufgeklebten Blättern (mit leicht

Mahre und eigentliche Contrafacatur des Ehrwürdige wohler
lebten und Hochgeliebten Herrn. Philippi Melantoni.



Warsztat
Lucasa Cranacha
Młodszego,
Portret Filipa
Melanchtona,
ok. 1580,
drzeworyt,
bpk /
Kupferstichkabinett,
SMB / Volker-H.
Schneider

Werkstatt
von Lucas Cranach
dem Jüngeren,
*Bildnis Philipp
Melanchthons*,
um 1580,
Holzschnitt,
bpk /
Kupferstichkabinett,
SMB / Volker-H.
Schneider



gdzie grafika została naklejona na ścianę i podmalowana (Slenczka 2015, s. 126, il. 2). W omawianym obiekcie dodatkowo zmieniono układ dolnej części, zamalowując pole pustego kartusza u stóp postaci. Badania obrazu w podczerwieni ukazały również, że inskrypcja wieńcząca obraz została namalowana na drukowanym napisie; zamalowany został także napis znajdujący się w grafice na cokole lewej kolumny.

Mimo braku sygnatury drzeworyt uznawany jest za dzieło warsztatu Lucasa Cranacha Młodszego. Seria grafik przedstawiających trzech reformatorów (Jana Husa, Marcina Lutra i Filipa Melanchtona) powstała w 2. poł. XVI w., a w przypadku Melanchtona powiełała schemat przedstawienia z drzeworytu wykonanego w warsztacie Cranacha w 1561 r. (obecnie m.in. w zbiorach katedry w Miśni, zob. Lucas Cranach 2015, s. 362–345). Drzeworyty składały się z 11 arkuszy, łatwych do przwiezienia, które łączono w duży format gotowy do prezentacji i często – jak w omawianym przypadku – podmalowywany farbami.

abweichenden Abmessungen) besteht und auf drei miteinander verbundenen Fichtenbohlen aufgespannt wurde. Die so vorbereiteten Drucke wurden mit Temperafarben koloriert. Ein ähnliches Beispiel für die Verwendung von Grafiken findet sich in der Schlosskirche zu Planitz (Zwickau), wo diese an die Wand geklebt und koloriert wurden (Slenczka 2015, S. 126, Abb. 2). Bei dem analysierten Werk führte man im Zuge der Kolorierung zusätzlich Änderungen in der Gestaltung des unteren Bildteils ein, indem das Feld der leeren Kartusche zu Füßen der Figur übermalt wurde. Eine Infrarotuntersuchung des Gemäldes ergab außerdem, dass die Inschrift am oberen Bildrand auf eine gedruckte Inschrift aufgemalt wurde. Auch wurde eine Inschrift übermalt, die sich auf der Grafik am Sockel der linken Säule befand.

Obwohl das Bildnis unsigniert ist, wird der Holzschnitt als ein Werk der Werkstatt von Lucas Cranach dem Jüngeren angesehen. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war eine Serie von Grafiken mit Bildnissen der drei Reformatoren Johann Hus, Martin Luther und Philipp Melanchthon entstanden, die im Falle Melanchthons das Darstellungsschema eines 1561 in Cranachs Werkstatt entstandenen Holzschnitts wiederholt (heute u. a. in der Sammlung des Meißen Doms, siehe Lucas Cranach 2015, S. 362–345). Die Holzschnitte bestanden aus elf einfach zu transportierenden Blättern, die zu einem präsentationsreifen großformatigen Ganzen zusammengefügt und oft – wie im analysierten Beispiel – koloriert wurden. Die Bilder von Melanchthon und Hus sind im unteren Bereich identisch, während die oberen drei Felder mit dem Gesicht des Porträtierten und den ihn identifizierenden Wappen austauschbar waren. Im 16. Jahrhundert befanden sich mehrere Versionen dieser Drucke im Umlauf; manchmal wurden im oberen Bereich zwei weitere Blätter mit einer Inschrift hinzugefügt, die gewöhnlich lautete: „Wahrhaftige und Eigentliche Contrafactur des Ehrwürdigen und Hochgelerten Herrn D. Martin Lutri“ bzw. „Wahrhaftige und Eigentliche Contrafactur des Ehrwürdigen und Hochgelerten Herrn Philipi Melanchton“ (auf dem Stettiner Gemälde lagen die ersten beiden Worte: „Wahre und eigentliche“; Lucas Cranach 2015, S. 242). Auch die Kartuschen an der Bogenrahmung wurden unterschiedlich gefüllt, manchmal mit Wappen bzw. Emblemen, die sich auf die Akteure oder auf die Reformation im Allgemeinen bezogen; manchmal wurden darin aber auch Zitate oder protestantische Leitsprüche wiedergegeben. Das Werk in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin zeichnet sich auch durch die Spiegelung der Figur im Vergleich zum Original und analogen Drucken aus.

Identyczne w dolnych partiach portrety Melanchtona i Husa miały wymienne trzy górne pola, z twarzą postaci oraz identyfikującymi ją godłami. W XVI w. funkcjonowało kilka wersji tych grafik; niekiedy dodawano kolejne dwa arkusze u góry z tekstem brzmiącym zwykle: „Wahrhaftige und Eigentliche Contrafactur des Ehrwirdigen und Hochgelerten Herrn D. Martin Luteri” lub „Wahrhaftige und Eigentliche Contrafactur des Ehrwirdigen und Hochgelerten Herrn Philipi Melanchton” (na szczecińskim obrazie dwa pierwsze wyrazy brzmią: „Wahre und eigentliche”; Lucas Cranach 2015, s. 242). Stosowano też różne wypełnienia kartuszy w łuku, czasami z herbami lub emblematami odnoszącymi się do postaci bądź do reformacji w ogóle, niekiedy też wpisywano w nie cytaty lub dewizy protestanckie. Dzieło ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie wyróżnia się też lustrzanym ujęciem postaci względem oryginału i analogicznych grafik.

Wizerunki Lutra i Melanchtona wieszano zwykle parami i były znane w protestanckiej części Niemiec. Szczególne zainteresowanie okazywano składanym z wielu arkuszy wielkoformatowym grafikom, łatwym do transportu i zdecydowanie tańszym od malarstw wersji portretów; pozwalały one na rozpowszechnianie wizerunków słynnych reformatorów.

Chociaż wprowadzaniem reformacji na Pomorzu zajmował się przede wszystkim Jan Bugenhagen, to Filip Melanchton cieszył się w państwie Gryfitów popularnością, bowiem jego uczniem był jeden z głównych reformatorów na Pomorzu, superintendent Księstwa Wołogoskiego Jacob Runge. Obraz na pocz. XX w. znajdował się w kościele w Dąbiu wraz z drugim przedstawiającym Marcina Lutra (Lemcke 1901, s. 18). W 1817 r. poddany był zabiegom konserwatorskim przez malarza Johana Friedricha Wrembscha, o czym świadczy napis na tyle desek podobrazia. Po zakończeniu II wojny światowej został przekazany do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie, gdzie w 2016 r. przebadano go i odnowiono w tamtejszej pracowni konserwacji (Cześniak, Szramska 2005–2006, s. 67–78).

Justyna Bądkowska



Napis na odwrociu obrazu

Beschriftung auf der Gemälderückseite

Bildnisse von Luther und Melanchthon wurden meist paarweise angebracht und waren im protestantischen Teil Deutschlands verbreitet. Besonderes Interesse galt großformatigen, aus vielen Blättern zusammengesetzten Drucken, die leicht zu transportieren und wesentlich billiger als gemalte Porträts waren. Sie ermöglichen damit eine Verbreitung von Bildnissen der berühmten Reformatoren.

Obwohl es vor allem Jan Bugenhagen war, der die Reformation in Pommern einführte, erfreute sich Philipp Melanchthon im Herrschaftsbereich der Greifen großer Beliebtheit. Grund dafür war sicherlich, dass sein Schüler Jacob Runge, Superintendent von Pommern-Wolgast, einer der wichtigsten Reformatoren in Pommern gewesen war. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts befand sich das analysierte Gemälde in der Kirche zu Altdamm (Dąbie), zusammen mit einem anderen Bildnis, das Martin Luther darstellte (Lemcke 1901, S. 18). Wie die Inschrift auf der Rückseite des hölzernen Malgrundes bezeugt, wurde es 1817 von dem Maler Johan Friedrich Wrembsch restauriert. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gelangte es in die Sammlung des Nationalmuseums Stettin, wo es 2016 in der museumseigenen Restaurierungswerkstatt untersucht und konserviert wurde (Cześniak, Szramska 2005–2006, S. 67–78).

Justyna Bądkowska

13.

Para adorujących aniołów
artysta flamandzki (antwerpski?)
z kręgu Artusa II Quellinusa, Antwerpia (?),
ok. 1700

Drewno lipowe, woskowane; pozostałości zapawy kredowej-klejowej, srebrzeń oraz polichromii
Wymiary figur:
1. wys. 120 cm, szer. 70 cm, gł. 36,5 cm;
2. wys. 125 cm, szer. 55,5 cm, gł. 25,5 cm
Numery „354” i „357” naniesione białą farbą na odwrocia rzeźb
Przekazane przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków po II wojnie światowej (w latach 50. XX w.); prawdopodobnie ze zbiorów dawnego Muzeum Miejskiego w Kołobrzegu (Städtisches Museum Kołberg) lub Muzeum Regionalnego w Białogardzie
Nr. inw.: MNS/Rz/468, MNS/Rz/469

Lit.: niepublikowany

Para wyrzeźbionych w lipinie figur – w obecnym stanie zachowania utrzymanych w monochromatycznej, ciemnobrązowej konwencji barwnej – przedstawia anioły uchwycone w momencie adoracji. Dzieła o wymiarach nieco mniejszych od naturalnych wykonane zostały w specyficznej technice rzeźby półplastycznej, w której pomimo wyraźnie spłaszczonych partií pleców przedstawienia sprawiają wrażenie figur o pełnym wolumenie. Owo złudzenie uzyskane zostało dzięki zastosowaniu głębokiego reliefu i bezbłędnej umiejętności operowania przez wykonawcę skrótnymi perspektywicznymi. Takie ukształtowanie rzeźb podpowiada, że od początku przeznaczone były do oglądu frontalnego.

Anioły, przedstawione pod postacią młodzieńców i uchwycone w locie, poprzez wyrazistą gestykulację przybierają nieco teatralne pozy. Obie figury unoszą się z lekko podkurczonymi nogami ukazanymi niemalże z profilu. Lekki obrót tułowia sprawia, że ich ramiona zwrócone są do obserwatora bardziej frontalnie. Jeden z aniołów krzyży ręce na piersiach, odwracając przy tym głowę w kierunku przeciwnym do układu ramion. Towarzyszące temu delikatne pochylenie głowy i przymknięcie powiek spoglądających w dół oczu nadają postaci wyraz skupienia w głębokim, lecz pozbawionym gwałtowności przeżyciu religijnym. Drugi anioł przyjmuje bardziej aktywną postawę. Lewą, opuszczoną rękę odchyla lekko za biodro; prawą zaś, ugiętą w łokciu, unosi przed siebie, podkreślając dlonią skierowaną w dół spojrzenie.

Obie postacie odziane są w długie suknie przewiązane w pasie oraz luźno narzucone szaty wierzchnie, spięte na piersiach zaponą lub podtrzymywane na ramionach karbowaną szarfą. Ubiór drapowany jest długimi,

Anbetendes Engelspaar
Flämischer (Antwerpener?) Künstler
aus dem Umkreis von Artus II. Quellinus,
Antwerpen?, um 1700

Lindenholz, gewachst; Relikte eines Kreideleimgrundes, Polychromie- und Versilberungsreste
1. Höhe 120 cm, Breite 70 cm, Tiefe 36,5 cm;
2. Höhe 125 cm, Breite 55,5 cm, Tiefe 25,5 cm
Nummern: „354“ und „357“ mit weißer Farbe an den Rückseiten der Skulpturen aufgetragen
Nach dem 2. Weltkrieg (in den 1950er Jahren) von dem Woiwodschaftskonservator an das Stettiner Museum übergeben, wahrscheinlich aus der Sammlung des ehemaliges Museums in Kołberg oder des Regionalmuseums in Belgard stammend
Inv.-Nr.: MNS/Rz/468, MNS/Rz/469

Lit.: unpubliziert

Das aus Lindenholz geschnitzte Figurenpaar, das in seinem jetzigen Erhaltungszustand in einer monochromen, dunkelbraunen Farbkonvention gehalten ist, stellt zwei Engel im Moment der Anbetung dar. Die beinahe lebensgroßen Werke wurden in einer spezifischen Technik als halbplastische Skulpturen gefertigt, bei denen die Darstellungen trotz der deutlich abgeflachten Rückenpartien den Eindruck vollplastischer Figuren vermitteln. Diese Illusion wird durch die Verwendung eines tiefen Reliefs und die Fähigkeit des Künstlers erreicht, mit perspektivischen Verkürzungen zu arbeiten. Die Gestaltungsweise der Figuren verrät, dass sie von Anfang an auf eine Frontalsicht ausgelegt waren.

Die in Gestalt von Jünglingen dargestellten, im Flug wiedergegebenen Engel nehmen theatralische Posen mit ausdrucksstarken Gesten ein. Beide Figuren schweben mit leicht angezogenen Beinen, die beinahe im Profil zu sehen sind. Eine leichte Drehung des Oberkörpers bewirkt, dass die Schultern stärker nach vorn zum Betrachter gewandt sind. Einer der Engel verschränkt die Arme vor der Brust und wendet seinen Kopf ab. Die damit einhergehende sanfte Neigung des Hauptes und die leicht geschlossenen Lippen der nach unten gerichteten Augen verliehen der Figur einen konzentrierten Ausdruck in einer tiefen, stillen religiösen Erfahrung. Der zweite Engel nimmt eine aktivere Haltung ein. Die gesenkten linken Hand hält er leicht hinter der Hüfte, während die im Ellbogen angewinkelte Rechte vor der Figur erhoben ist und mit der Handfläche die Blickrichtung betont.

Beide Figuren tragen lange, in der Taille gebundene Kleider und locker übergeworfene Obergewänder, die auf der Brust mit einer Brosche geschlossen sind bzw.

lecz stosunkowo płytko ciętymi fałdowaniami ułożonymi równolegle względem siebie bądź rozchodząymi się promieniście. Urozmaicenie wprowadzają nieliczne fragmenty, w których szaty ściślej przylegają do ciała, modelowane w tych partiach większymi płaszczyznami. Odzienie nie dematerializuje ciała, a układ draperii zasadniczo wynika z sytuacji ruchowej, rytmizacja fałdowań nadaje jednak całości nieco stylizowany i dekoracyjny charakter. Bogato oraz drobno modelowane szaty w połączeniu z jednobarwną i połyskującą fakturą wprowadzają wrażenie mitania powierzchni.

Gęsty dukt draperii skontrastowany został z gładko rzeźbionymi odsłoniętymi partiemi ciała. Twarze aniołów utrzymane w idealizującej konwencji przedstawieniowej charakteryzują się lekko pociągłyim kształtem i oszczędnym modelunkiem. Artysta zręcznie wydobył najistotniejsze elementy, unikając wdawania się w nadmierną drobiazgowość. Uwagę przyciągają wyraźnie zaznaczone łuki brwiowe podkreślające modelunek oczu, długie i klasycznie proste nosy oraz drobne, acz zmysłowo rzeźbione usta. W partii głów wyraźne ożywienie wnoszą zmierzwione włosy. Półdługie, miękko i malarsko rzeźbione, okalają twarz, opadając falującymi puklami na kark i ramiona. Figury nie zachowały się niestety w stanie kompletnym. Brakuje im skrzydeł, a postać z rękami złożonymi na piersiach pozbawiona jest lewej stopy oraz fragmentu pukla nad czołem. Rzeźbom nie towarzyszą również żadne atrybuty.

Omawiane figury należą do najbardziej zagadkowych prac zgromadzonych w kolekcji Muzeum Narodowego w Szczecinie i pomimo wysokiej klasy artystycznej nie były dotąd przedmiotem zainteresowania badaczy. Rzeźby przekazane zostały do Szczecina decyzją Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków wkrótce po zakończeniu II wojny światowej i być może pochodzą z przedwojennych zbiorów muzealnych z Kołobrzegu (niem. Städtisches Museum Kolberg) bądź Białogardu. Do zbiorów w Białogardzie mogły też trafić już po wojnie, właśnie z Kołobrzegu. Nie wiadomo jednak skąd, kiedy i w jaki sposób weszły do obiegu muzealnego. Brakuje także zgody co do rozpoznania tematu samych rzeźb. Pierwotnie określane jako anioły, w późniejszym czasie prezentowane były na ekspozycji jako *Zwiastowanie Najświętszej Marii Panny*. Wobec wielu przeciwnych argumentów druga interpretacja budzi jednak wątpliwości. Przede wszystkim brakuje ikonograficznego rozróżnienia obu postaci. Figura interpretowana jako Matka Boska nie odbiega ubiorem od rzeźby mającej być Archaniolem Gabrielem.

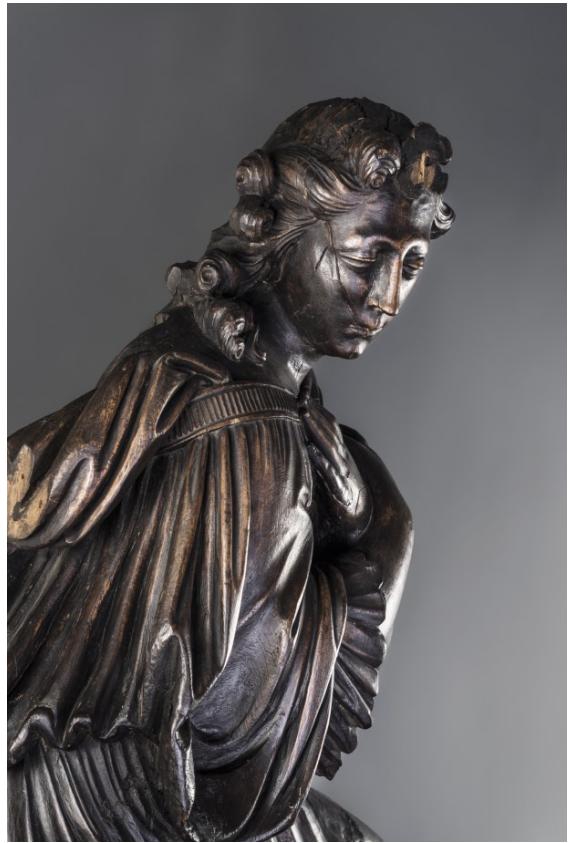
an den Schultern von einer gekerbten Schärpe fixiert werden. Die Gewänder sind mit langen, relativ flach geschnittenen Falten gestaltet, die teils parallel zueinander, teils strahlenförmig verlaufen. Für Abwechslung sorgen einige Partien, in denen die Kleider enger am Körper anliegen und großflächiger modelliert sind. Die Gewänder entmaterialisieren den Körper nicht; der Faltenwurf wird im Wesentlichen von der Bewegungssituation bestimmt. Doch die Rhythmisierung der Falten verleiht dem Ganzen einen leicht stilisierten und dekorativen Charakter. Die reich und fein modellierten Kleider erwecken in Kombination mit der monochromen und glänzenden Textur den Eindruck schimmernder Oberflächen.

Der dichte Faltenwurf steht im Kontrast zu den glatt bearbeiteten, freiliegenden Körperteilen. Die Gesichter der Engel, in einer idealisierenden Darstellungs konvention gehalten, zeichnen sich durch ihre lang gestreckte Form und eine sparsame Modellierung aus. Der Künstler brachte die wesentlichen Elemente gekonnt zur Geltung, ohne dabei allzu sehr ins Detail zu gehen. Auffallend sind die klar markierten Augenbrauenbögen, welche die Modellierung der Augen betonen, die langen und klassisch geraden Nasen und die schmalen, doch sinnlich geformten Lippen. Eine ausgeprägte Lebendigkeit erhält die Kopfpartie durch das wirre Haar. Halblang, weich und malerisch modelliert, umspielt es das Gesicht und fällt in welligen Locken auf Nacken und Schultern herab. Leider sind die Figuren nicht vollständig erhalten. Die Flügel sind verloren und der Figur mit verschränkten Armen fehlen der linke Fuß und ein Teil der Locke über der Stirn. Die Skulpturen besitzen keine Attribute.

Die analysierten Figuren gehören zu denrätselhaftesten Werken in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin und haben bislang trotz ihrer hohen künstlerischen Qualität kaum das Interesse der Forschung geweckt. Auf Beschluss des Woiwodschaftskonservators wurden sie kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nach Stettin überführt und stammen möglicherweise aus den vorkriegszeitlichen Muse umssammlungen des Städtischen Museums Kolberg (Kołobrzeg) oder des Museums in Belgard (Białogard). In die Belgarder Sammlung könnten sie aber auch erst nach dem Krieg aufgenommen worden sein – womöglich aus Kolberg. Es ist jedoch nicht bekannt, woher, wann und wie sie in den Museumsbetrieb gelangten. Auch über die Thematik der Skulpturen selbst herrscht Uneinigkeit. Ursprünglich als Engel beschrieben, wurden sie später in der Ausstellung als die *Verkündigung der Heiligen Jungfrau Maria* dargestellt. In Anbetracht einer Reihe von







Nie ma ona także kobieczych cech anatomicznych ani długich włosów – nieodzownego atrybutu stanu panieńskiego. Dodatkowo, zamiast nawiązać kontakt wzrokowy z domniemanym Archaniołem odwraca od niego głowę. Nie mniej istotne jest ukośne ustawnienie stóp, wykluczające możliwość zarówno stania, jak i klęczenia postaci. Obie figury prezentują cechy typowe dla wizerunków adorujących aniołów. Przedstawiają podobnie odzianych młodzieńców, uchwyconych w pozach sugerujących unoszenie się w scenerii niebiańskiej.

Istotnych argumentów dla określenia tematu ikonograficznego dostarcza porównanie szczecińskich rzeźb z figurami anielskimi znajdującymi się w zbiorach Ackland Art Museum. Szczecińskie dzieła – poza niewielkimi modyfikacjami polegającymi przede wszystkim na innym ułożeniu jednej ręki każdego z aniołów oraz odmiennym zwróceniu głowy jednego z nich – powielają kompozycję i ogólną aranżację aniołów z Ackland. Tamtejsze rzeźby, zachowane w lepszym stanie mają pod nogami fragmenty obłoków z uskrzydlonymi główkami puttów, nie pozostawiając wątpliwości odnośnie do przedstawionego tematu. Można zatem z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż analogicznie szczecińskie figury ukazują parę aniołów.

Gegenargumenten ist die zweite Auslegung jedoch fragwürdig. Vor allem gibt es keine ikonographische Differenzierung zwischen den beiden Figuren. Die als Jungfrau Maria interpretierte Gestalt unterscheidet sich in ihrer Kleidung nicht von der Skulptur, die den Erzengel Gabriel darstellen soll. Sie zeigt auch weder weibliche anatomische Merkmale noch langes Haar – ein unverzichtbares Attribut des Jungfrauenstandes. Des Weiteren wendet sie ihren Kopf von dem vermeintlichen Erzengel ab, anstatt Augenkontakt zu ihm aufzunehmen. Nicht weniger wichtig ist die Schräglage der Füße, die sowohl eine stehende als auch kniende Haltung der Figuren ausschließt. Zudem weisen beide Skulpturen Merkmale auf, die typisch für Darstellungen anbetender Engel sind. Sie zeigen ähnlich gekleidete Jünglinge in Posen, die den Eindruck erwecken, dass sie in einer himmlischen Szenerie schweben.

Wichtige Argumente zur Bestimmung der Thematik liefert ein Vergleich der Stettiner Skulpturen mit den Engelsfiguren aus der Sammlung des Ackland Art Museums. Die Stettiner Werke wiederholen – abgesehen von einigen Modifikationen, die hauptsächlich in einer abweichenden Positionierung einer der Hände jedes Engels und einer anderen Kopfhaltung eines der Engel bestehen – die Komposition und allgemeine Anordnung der Figuren aus Ackland. Die dortigen, in einem besseren Zustand erhaltenen Skulpturen zeigen unter ihren Füßen Fragmente von Wolken mit geflügelten Puttenköpfen, die keinen Zweifel an dem dargestellten Thema lassen. Es kann daher mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass die Stettiner Figuren ebenfalls ein Engelpaar darstellen.

Anbetende Engel fanden bereits im Mittelalter Eingang in die Tradition der christlichen Kunst und erfreuten sich in der Neuzeit noch größerer Beliebtheit. Engelsfiguren begleiten häufig christologische Darstellungen (in der Regel mit Passionsinhalten), erscheinen in verschiedenen himmlischen Visionen (beispielsweise in Bildnissen der Heiligen Dreifaltigkeit) und sind auch in mariäischen Themen allgemein verbreitet. In der Kunst der katholischen Kirche – die in besonderer Weise mit der Gegenreformation in Verbindung stand – finden sich Engelsfiguren auch in Illustrationen hagiografischer Narrative. Neben streng religiösen Themen tauchen anbetende Engel auch in der Sepulkralkunst auf.

Sicherlich gehörten die Stettiner Skulpturen ursprünglich zu einer größeren Figurengruppe. Da die Geschichte der analysierten Werke nicht überliefert ist, bleibt

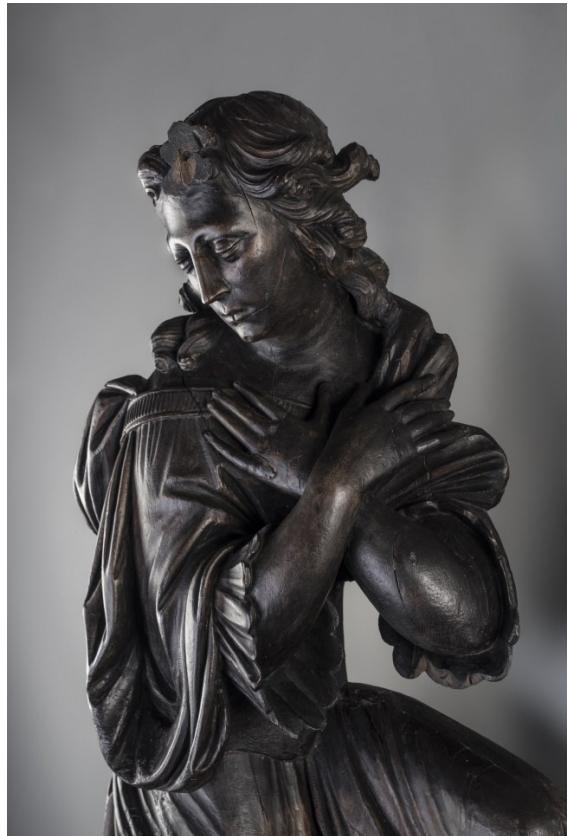
Do tradycji sztuki chrześcijańskiej adorujące anioły weszły już w średniowieczu, zyskując na popularności w epoce nowożytnej. Postacie te często towarzyszą przedstawieniom chrystologicznym (zazwyczaj o wymowie pasyjnej), pojawiają się w różnorodnych wizjach niebiańskich (np. wizerunkach Trójcy Świętej), bardzo popularne są także w przedstawieniach maryjnych. W sztuce Kościoła katolickiego – szczególnie związanej z ruchem kontrreformacyjnym – figury anielskie odnaleźć można także w ilustracjach wątków hagiograficznych. Poza tematyką ściśle religijną adorujące anioły występują również w plastycy sepulkralnej.

Zapewne szczecińskie rzeźby pierwotnie należały do większej kompozycji. Brak rozpoznanej historii omawianych zabytków nie pozwala niestety na odgadnięcie tematyki przedstawienia, którego mogłyby być częścią. Nie można nawet rozstrzygać, czy była to pojedyncza scena figuralna, czy też anioły zdobiły jakiś większy sprzęt kościelny (oltarz, tabernakulum, stalle, konfesjonały bądź ambonę), który mógł mieć więcej rzeźbionych przedstawień. Analogie stylistyczne pomiędzy obiema rzeźbami oraz ich zbliżona wielkość pozwalają jednak założyć, że pierwotnie należały one do tego samego obiektu wchodzącego w skład wyposażenia bliżej nieokreślonej świątyni. Bardzo poieżne opracowanie włosów na czubkach oraz z tyłu głów sugeruje natomiast, że anioły były umieszczone powyżej poziomu linii wzroku.

Pomimo braku przekazów na temat proveniencji rzeźb anielskich z Muzeum Narodowego w Szczecinie ich forma wyraźnie wskazuje na wykonanie dzieł w kręgu rzeźby flamandzkiej, ze szczególnym wskazaniem Antwerpii. Flamandzka rzeźba barokowa przeżywała w XVII w. niebywały rozkwit, stając się jedną z najważniejszych składowych panoramy ówczesnej plastyki europejskiej. Jej stylowe podwaliny określone zostały w 2. čw. XVII w. na bazie dwóch różnych, acz przenikających się postaw artystycznych. Pierwszą tworzyli współpracownicy bądź artyści tworzący pod urokiem talenta Petera Paula Rubensa (1577–1640), prezentujący w rzeźbie postawę bardziej realistyczną i zmysłową. W tym środowisku artystycznym wiodącymi mistrzami byli Johannes van Mildert (1588–1638) i Lucas Feydherbe (1617–1697). Rzeźbiarze ci hołdowali koncepcji pokrewnej nurtowi dynamicznego baroku, konstytuowanego w tym czasie w Rzymie przez Gianlorenza Berniniego (1598–1680). Równocześnie we Flamandii rozwijał się nurt klasycyzujący, którego *spiritus movens* był Artus Quellinus I (1609–1668), pozostający pod silnym wpływem swego nauczyciela Françoisa Duquesnoya (1597–1643) – wybitnego Flamanda działającego w Rzymie. Rzeźbiarze z tego

auch die Frage nach dem Thema der Darstellung, zu der sie einst gehörten, offen. Es lässt sich nicht einmal feststellen, ob sie eine eigenständige figürliche Szene bildeten oder ob die Engel ein größeres Kirchenausstattungsstück – einen Altar, ein Tabernakel, Gestühl, Beichtstühle oder eine Kanzel – schmückten, das möglicherweise mit weiteren skulpturalen Darstellungen gestaltet war. Es ist jedoch zu betonen, dass die stilistischen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Skulpturen und ihre ähnliche Größe die Annahme zulassen, dass sie ursprünglich zu demselben Artefakt gehörten, das zur Ausstattung einer nicht näher identifizierten Kirche gehörte. Die sehr oberflächliche Bearbeitung der Haarpartie an den Ober- und Hinterköpfen weist wiederum darauf hin, dass die Engel oberhalb der Sichtlinie platziert waren.

Trotz fehlender Informationen zur Herkunft der Engelskulpturen aus dem Nationalmuseum Stettin verweist deren Form eindeutig auf eine Herstellung im flämischen Bildhauermilieu, vermutlich in Antwerpen. Die flämische Barockskulptur erlebte im 17. Jahrhundert eine beispiellose Blütezeit und wurde zu einem der wichtigsten Bestandteile der europäischen Plastik jener Zeit. Ihre stilistischen Grundlagen wurden im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts durch zwei unterschiedliche, sich jedoch gegenseitig durchdringende Stilrichtungen gelegt. Die erste wurde von den Mitarbeitern bzw. Nachfolgern von Peter Paul Rubens (1577–1640) geprägt, der in der Plastik eine realistischere und sinnlichere Haltung vertrat. In diesem Künstlermilieu waren Johannes van Mildert (1588–1638) und Lucas Feydherbe (1617–1697) die führenden Meister. Diese Bildhauer vertraten ein Konzept, das sich an der dynamischen Barockströmung orientierte, die zu dieser Zeit in Rom von Gianlorenzo Bernini (1598–1680) begründet wurde. Gleichzeitig entwickelte sich in Flandern eine klassizisierende Stilrichtung, deren *spiritus movens* Artus Quellinus I. (1609–1668) war, der unter starkem Einfluss seines Lehrers François Duquesnoy (1597–1643), eines bedeutenden, in Rom tätigen Flamen, stand. Die Bildhauer dieses Künstlerkreises zeigten den Drang, in ihren Werken Vorbilder aus der antiken Kunst treu umzusetzen, wobei sie sich stark an den Arbeiten von Berninis römischen Gegenspielern orientierten – dem bereits erwähnten Duquesnoy und in geringerem Maße an Alessandro Algardi (1598–1654) und Nicolas Poussin (1594–1665). Die genannten Stiltendenzen sind jedoch eher als Richtwerte zu verstehen, denn die flämischen Bildhauer hielten sich nicht an fest definierte Konventionen und schufen je nach Bedarf Synthesen beider künstlerischen Haltungen.



kręgu artystycznego dążyli do bardziej dosłownego transponowania wzorców sztuki antycznej w swoich dziełach, wiele zauważając przy tym twórczości rzymskich opozjonistów Berniniego – wspomnianego François Duquesnoya, a w mniejszym stopniu także Alessandra Algardiego (1598–1654) i Nicollasa Poussina (1594–1665). Wyszczególnione nurty należy jednak traktować orientacyjnie. Flamandzcy rzeźbiarze nie trzymali się bowiem sztywno wyznaczonych konwencji, dokonując w miarę potrzeby syntezы obu postaw artystycznych. Podobnie postępowali przedstawiciele kolejnych pokoleń artystów, działających już na przełomie XVII/XVIII w. (Vlieghe 1999, s. 233–241, 247–254; Philippot et al. 2003, s. 169–172, 205–210, 696–723, 783–790, 795–821, 836–851). Bazując na obu tendencjach, stworzyli oni oryginalny język formalny, cieszący się dużą popularnością nie tylko w ich ojczyźnie – Niderlandach Południowych (dzisiejsze Królestwo Belgii) – oraz sąsiadniej Republice Siedmiu Zjednoczonych Prowincji Niderlandzkich (dzisiejsze Królestwo Niderlandów), ale także w sąsiednich krajach, współształtując zaalpejską rzeźbę dojrzałego i późnego baroku.

Jak wspomniano powyżej, szczecińskie figury wykazują daleko idące zbieżności kompozycyjne z rzeźbami

Dies taten auch die Vertreter der nachfolgenden Künstlergenerationen, die bereits an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert tätig waren (Vlieghe 1999, S. 233–241, 247–254; Philippot et al. 2003, S. 169–172, 205–210, 696–723, 783–790, 795–821, 836–851). Auf beiden Tendenzen basierend kreierten sie eine originelle Formensprache, die sich nicht nur in ihrer Heimat, den Südniederlanden (dem heutigen Königreich Belgien), und der benachbarten Republik der Sieben Vereinigten Provinzen der Niederlande (dem heutigen Königreich der Niederlande), sondern auch in den Nachbarländern großer Beliebtheit erfreute und auch die nordalpine Skulptur des Hoch- und Spätbarock mitprägte.

Wie bereits erwähnt, weisen die Stettiner Figuren weitreichende kompositorische Ähnlichkeiten mit den Engelsskulpturen aus der Sammlung des Ackland Art Museums auf, die als Werke eines unbestimmten flämischen, wahrscheinlich aus Antwerpen stammenden Meisters aus der Zeit um 1700 beschrieben werden (siehe: Ackland 2022a; 2022b). Die Stettiner Skulpturen scheinen jedoch nicht von der Hand desselben Meisters zu stammen, denn sie unterscheiden sich in den Darstellungskonventionen und der Ausarbeitung einzelner Details. Die Acklander Skulpturen wurden von einem technisch versierten Künstler mit einer Vorliebe zur Wiedergabe von Einzelheiten gefertigt, der die Modellierung des Faltenwerks feingliedrig und abwechslungsreich gestaltete – realistisch, aber dekorativ. Der Schöpfer der Stettiner Skulpturen hingegen zeigte ein eher klassizisierendes Formgefühl und verzichtete auf überflüssige Details zugunsten der Gesamtharmonie des Werks. Trotz der Verwendung derselben Faltenwürfe und sogar der Übereinstimmung einzelner Gewanddetails ist der endgültige Stileffekt ein anderer. Auch die Körpergestaltung ist bei den verglichenen Figuren unterschiedlich, auch wenn offenkundige Ähnlichkeiten im Physiognomietypus und der Haargestaltung der beiden ihre Hände vor der Brust kreuzenden Engel zu beobachten sind.

Trotz der aufgezeigten Unterschiede besteht kein Zweifel daran, dass sich die Schöpfer der Engel aus den Museen in Stettin und Ackland entweder gegenseitig inspirierten (dabei fällt es schwer, eindeutig zu bestimmen, welcher von ihnen der Urheber des Konzepts und wer der Nachahmer war; doch lassen die in den Stettiner Skulpturen sichtbaren Detailreduzierungen darauf schließen, dass den Acklander Werken ein zeitlicher Vorrang zuzusprechen ist), oder unabhängig voneinander einem gemeinsamen, noch nicht identifizierten Vorbild folgten. Als eine mögliche Inspirationsquelle wären die Engelsskulpturen

anielskimi ze zbiorów Ackland Art Museum, określonymi jako prace nieustalonego mistrza flamandzkiego – zapewne antwerpskiego – z ok. 1700 r. (zob. Ackland 2022a; 2022b). Szczecińskie rzeźby prawdopodobnie nie wyszły jednak spod tej samej ręki, różnią się bowiem podejściem do konwencji przedstawieniowych i sposobem opracowania detalu. Rzeźby z Ackland wykonane zostały przez artystę biegłego technicznie i lubiącą się w oddawaniu szczegółów, dzięki czemu modelunek draperii jest drobiazgowy i zróżnicowany – realistyczny, a przy okazji nierezygnujący z dekoracyjności. Wykonawca szczecińskich rzeźb prezentował natomiast bardziej klasycyzujące wyczucie formy, redukujące nadmiar detalu na rzecz całościowej harmonii dzieła. Niezależnie od zachowania tych samych układów draperii, a nawet detali garderoby, ostateczny efekt stylowy jest odmienny. Różne w porównywanych figurach jest także podejście do kształtuowania ciała, chociaż należy podkreślić ewidentne zbieżności w typie fizjonomii oraz układzie włosów aniołów składających dlonie na piersiach.

Pomimo wskazanych różnic nie ulega wątpliwości, że wykonawcy aniołów z muzeów w Szczecinie oraz Ackland albo inspirowali się wzajemnie (trudno jednoznacznie wskazać, który z nich miały być autorem koncepcji, a który naśladowcą), jednak redukcje detalu widoczne w rzeźbach szczecińskich sugerują ich wtórność względem przedstawień z Ackland, albo niezależnie korzystali ze wspólnego, a niezidentyfikowanego na dziś wzorca. Jako jedną z możliwych inspiracji wskazać można anielskie rzeźby flankujące tabernakulum ołtarza znajdującego się w zbiorach Museum Catharijneconvent w Utrechcie (uprzednio w kaplicy w Maagdenhuis w Amsterdamie), wyreźbione ok. 1680 r. w pracowni Artusa Quellinusa II (1625–1700) – wiodącego antwerpskiego rzeźbiarza 2. poł. XVII w. (Meischke 1980, s. 159). Zapowiadają one upoznanie omawianych rzeźb oraz opracowanie ich głów.

Analogie stylistyczne pozwalają z dużym prawdopodobieństwem założyć, że autor szczecińskich figur wyodził z antwerpskiego środowiska rzeźbiarskiego przełomu XVII/XVIII w. Teatralna aranżacja, pozbawiona jednak nadmiernego patosu, elegancja i smukłe proporcje, klasycyzująca idealizacja twarzy połączona z realistycznym, choć poddanym stylizacji opracowaniem szat o drobnym dukcie draperii – te wszystkie cechy obecne w szczecińskich figurach znamionują liczne dzieła flamandzkich mistrzów. Warto spośród nich wspomnieć figury zdobiące konfesjonały w antwerpskim kościele św. Jakuba wykonane w 1692 r. przez Lodewijka Willemensa (1630–1702)

zu nennen, die das Tabernakel eines Altars in der Sammlung des Museum Catharijneconvent in Utrecht (ursprünglich in der Kapelle des Maagdenhuis in Amsterdam) flankieren, die um 1680 in der Werkstatt von Artus Quellinus II (1625–1700), dem führenden Antwerpener Bildhauer der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, geschaffen wurden (Meischke 1980, S. 159). Sie kündigen gewissermaßen die Körperhaltung der analysierten Skulpturen und die Ausarbeitung ihrer Köpfe an.

Stilistische Analogien lassen mit großer Wahrscheinlichkeit vermuten, dass der Urheber der Stettiner Figuren aus dem Antwerpener Bildhauermilieu der Wen-dezeit vom 17. zum 18. Jahrhundert stammte. Das theatralische, jedoch auf übermäßigem Pathos verzichtende Arrangement, die Eleganz und die schlanken Proportionen, die klassizisierende Idealisierung der Gesichter in Verbindung mit einer realistischen, wenn auch stilisierten Ausarbeitung der Gewänder mit feinem Faltenwurf – all diese an den Stettiner Figuren zu beobachtenden Merkmale sind charakteristisch für zahlreiche Werke flämischer Meister. Zu nennen wären hier beispielweise die Figuren an den Beichtstühlen in der Antwerpener St.-Jakobs-Kirche, 1692 von Lodewijk Willemens (1630–1702) gefertigt (Philippot et al. 2003, S. 599), und diejenigen in der dortigen St.-Paulus-Kirche, die 1707 in der Werkstatt von Willem Kerricx dem Älteren (1652–1719) geschaffen wurden (Philippot et al. 2003, 598–599), sowie die Frauen- und Engelsdarstellungen, die ursprünglich das Gestühl der Zisterzienserkirche in Hemiksem schmückten (heute in die Kirche St. Lambert in Wouw überführt), die zwischen 1690–1699 in den miteinander zusammenarbeitenden Werkstätten von Artus Quellinus II., Lodewijk Willemens und Hendrik Frans Verbrugghen (1654–1724) gefertigt wurden (Philippot et al. 2003, S. 506–507).

Obwohl der anonyme Autor der Stettiner Figuren den führenden Vertretern der Antwerpener Künstlergemeinschaft an Talent unterlegen war, wlich sein künstlerisches Niveau nicht weit von der durchschnittlichen Qualität der lokalen Kunstproduktion ab. Vermutlich erhielt er seine Ausbildung in den Werkstätten der damals größten und reichsten Stadt Flanderns und übte womöglich auch dort seine künstlerische Tätigkeit aus.

Rätselhaft bleibt die Frage danach, wie die beiden Engelsfiguren ihren Weg nach Hinterpommern gefunden haben. In der Literatur zur spätbarocken Kunst in der Region wurde keine Tätigkeit flämischer Bildhauer verzeichnet. Hinzu kommt, dass Kriegsverwüstungen den Werkbestand erheblich dezimierten, so dass es schwierig ist,

(Philippot et al. 2003, s. 599) oraz w tamtejszej świątyni św. Pawła zrealizowane w 1707 r. w pracowni Willema Kerricxa Starszego (1652–1719) (Philippot et al. 2003, s. 598–599) czy także przedstawienia kobiece i anielskie zdobiące pierwotnie stalle kościoła cysterskiego w Hemiksem (obecnie przeniesione do kościoła św. Lamberta w Wouw), wyrzeźbione w latach 1690–1699 we współpracy z obecnymi przy tej realizacji warsztatach Artusa Quellinusa II, Lodewika Willemensa i Hendrika Fransa Verbrugghena (1654–1724) (Philippot et al. 2003, s. 506–507). Chociaż anonimowy autor szczecińskich figur ustępował talentem czołowym reprezentantom antwerpskiego środowiska artystycznego, to jego poziom nie odbiegał od przeciętnego poziomu tamtejszej produkcji artystycznej. Zapewne zdobył on wykształcenie w warsztatach największego oraz najbogatszego w czasach nowożytnych miasta flamandzkiego i być może tam właśnie prowadził swoją działalność artystyczną.

Tajemnicą pozostaje sposób, w jaki para figur anielskich trafiła na Pomorze Zachodnie. Literatura traktująca o późnobarokowej sztuce regionu nie odnotowuje aktywności flamandzkich rzeźbiarzy, a spustoszenia wojenne znacznie uszczupiły zasób zabytków, utrudniając weryfikację obowiązującej wiedzy. Najbardziej prawdopodobne wydaje się, że omawiane anioły na Pomorze trafiły wtórnie, w zbiorach bliżej nieokreślonej kolekcji. Nie można jednak kategorycznie wykluczyć, że figury wykonane zostały przez nierozpoznanego rzeźbiarza flamandzkiego przybyłego nad Bałtyk i przynajmniej epizodycznie działającego na tym terenie. Jeszcze inną możliwością jest sprowadzenie przez pomorskich zleceniodawców dzieła zamówionego w jednej z flamandzkich pracowni. Niekwestionowanie od nieustalonego pochodzenia para aniołów należy do najcenniejszych zabytków sztuki nowożytnej Muzeum Narodowego w Szczecinie, będąc przy okazji unikalnym w skali polskich kolekcji muzealnych przykładem flamandzkiej rzeźby barokowej.

Artur Kolbiarz, Justyna Bądkowska



den Wissenschaftsstand der Forschung zu verifizieren. Es scheint sehr plausibel, dass die analysierten Engelsfiguren erst nachträglich, als Bestandteil einer nicht näher identifizierten Sammlung nach Pommern gelangten. Es kann jedoch nicht kategorisch ausgeschlossen werden, dass die Figuren von einem unbekannten flämischen Bildhauer stammen, der in den Ostseeraum reiste und zumindest zeitweise in diesem Gebiet tätig war. Eine weitere hypothetische Möglichkeit ist, dass ein pommerscher Auftraggeber die Werke importierte, nachdem er sie zuvor bei einer flämischen Werkstatt in Auftrag gegeben hatte. Unabhängig von seiner ungeklärten Herkunft ist das Engelspaar eines der wertvollsten Werke der neuzeitlichen Kunst im Bestand des Nationalmuseums Stettin und ein einzigartiges Beispiel flämischer Barockskulptur in polnischen Museumssammlungen.

Artur Kolbiarz, Justyna Bądkowska

Antependium ze scenami pasyjnymi

Pomorze, 2.-3. kw. XVII w.

Podłożo: jedwab o splocie płociennym, haft nicią jedwabną i nicią z opłotem srebrnym, złoconym
Wys. 38 cm, szer. 191 cm
Pochodzenie nieustalone; po zakończeniu II wojny światowej w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inv. MNS/Rz/1211

Lit.: Hryszko 1994

Haftowane antependium zdobione jest scenami Pasji Chrystusa pośród naturalistycznie przedstawionych kwiatów. W centrum kompozycji ukazano Ukrzyżowanego Jezusa w asyście Marii, św. Jana oraz parę aniołów z Arma Christi. Anioł po lewej trzyma krzyż oraz kielich, a anioł po prawej zapewne włócznię oraz trzcinę z gąbką (z powodu uszkodzenia tkaniny widoczne są jedynie drzewce).

W lewej części antependium ukazana została scena niesienia krzyża. Jej kompozycja inspirowana jest grafiką Albrechta Dürera (1471–1528) z 1512 r. ukazującą w ciasnym, pionowym kadrze szarpanego i poganianego przez żołnierzy Chrystusa, który odwraca się w stronę klęczącej Weroniki oraz idących za nim niewiast. Scena przedstawiona przez haftiarza/haftiarkę została rozbudowana o postać Szymona z Cyreny pomagającego dźwigać krzyż, kobietę z dzieckiem na ręku siedzącą obok Weroniki oraz stojącego przy drodze mężczyznę zwracającego się do Chrystusa.

Prawą część antependium zajmuje scena Złożenia do grobu, opracowana wg rycin Matthäusa Meriana Starszego (1593–1650). Twórca haftu zredukował graficzną

Antependium mit Passionsszenen

Pommern, 2.–3. Viertel des 17. Jh.

14.

Stickgrund: Seide in Leinenbindung, Stickerei mit Seidenfaden und vergoldetem Silberlahn
Höhe 38 cm, Breite 191 cm
Herkunft unbekannt; nach Ende des Zweiten Weltkriegs in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Rz/1211

Lit.: Hryszko 1994

Das bestickte Antependium ist mit Szenen der Passion Christi inmitten von naturalistischen Blumendarstellungen verziert. Im Zentrum der Komposition steht der gekreuzigte Christus, der von Maria, Johannes und einem Engelpaar mit den Arma Christi begleitet wird. Der Engel auf der linken Seite hält ein Kreuz und einen Kelch, während der Engel auf der rechten Seite sicherlich ein Lanze und ein Rohr mit Schwamm hielt (aufgrund der Beschädigung des Stoffes sind nur die Holzsäfte sichtbar).

Die linke Seite des Antependiums zeigt die Szene der Kreuztragung. Die Komposition ist von einem Druck Albrecht Dürers (1471–1528) aus dem Jahr 1512 inspiriert, der in einem schmalrechteckigen vertikalen Bildfeld den von Söldnern getriebenen Christus zeigt, der sich der knienden Veronika und den Frauen zuwendet, welche ihm folgen. Die in der Stickerei dargestellte Szene wurde um Simon von Cyrene, der Christus beim Tragen des Kreuzes hilft, eine neben Veronika sitzende Frau mit Kind auf dem Arm und um einen Mann erweitert, der am Straßenrand steht und sich Christus zuwendet. Die rechte Seite des Antependiums wird von der Szene der Grablegung





kompozycję do trzech mężczyzn podtrzymujących ciało Jezusa, stojącej za nimi Marii oraz Marii Magdaleny trzymającej naczynie na oleje do namaszczenia ciała.

Pomiędzy opisanymi wyżej scenami zostały wyhaftowane – swobodnie rozrzucone na całej powierzchni tkaniny – cięte kwiaty, m.in. tulipany, lilie, irysy, chabry,

eingenommen, die nach einem Stich von Matthäus Merian dem Älteren (1593–1650) geschaffen wurde. Der Schöpfer der Stickerei reduzierte die grafische Komposition auf drei Männer, die den Leichnam Jesu stützen, die hinter ihnen stehende Maria und Maria Magdalena, die ein Gefäß für die Öle zur Salbung des Leichnams hält.

Zwischen den beiden beschriebenen Szenen wurden auf der gesamten Oberfläche locker verteilt Schnittblumen wie Tulpen, Lilien, Schwertlilien, Kornblumen, Rosen, Nelken, Sonnenblumen und kaiserliches Schachbrettmuster großzügig auf den Stoff gestickt. Bemerkenswert ist die sehr detailgetreue Wiedergabe der Pflanzen, die den Darstellungen in botanischen Atlanten der damaligen Zeit sehr nahe kommen.

Die Ikonographie des Antependiums verweist auf das Opfer Christi als Quelle der Erlösung. Der von einem Engel gehaltene, blutgefüllte Kelch unterstreicht die eucharistische Botschaft der Darstellung. Das Bildprogramm knüpft sicherlich auch an das protestantische Dogma der Realpräsenz von Leib und Blut Christi in der Eucharistie an (Wisłocki 2005, 69–72 254). Die Schnittblumen haben in erster Linie eine vanitativ Bedeutung – sie weisen auf die Vergänglichkeit des irdischen Lebens hin. Ihre Auswahl ist mit Sicherheit nicht zufällig – mit konkreten Blumenarten wurde eine Vielzahl von Bedeutungen assoziiert, z. B. war die sich der Sonne zuwendende Sonnenblume ein Symbol für die Hinwendung der Seele zu Gott, und die Nelke wurde aufgrund der Form ihrer Knospe, die einem Nagel ähnelt, als Symbol für die Passion Christi angesehen.

Das Schnittblumen-Motiv in Kombination mit Passionsszenen findet sich auch auf anderen pommerischen Altartüchern. In der Vorkriegssammlung des



Albrecht Dürer
(1471–1528),
Chrystus niosący krzyż,
1512,
miedzioryt,
Muzeum Narodowe
w Poznaniu

Albrecht Dürer
(1471–1528),
Kreuztragender Christus,
1512,
Kupferstich,
Nationalmuseum Posen



róże, goździki, słonecznik i szachownica cesarska. Zwraca uwagę bardzo wierne oddanie szczegółów roślin, bliskie przedstawieniom z ówczesnych atlasów botanicznych.

Ikonografia antependium odnosi się do ofiary Chrystusa jako źródła odkupienia. Kielich z krwią trzymany przez anioła podkreśla eucharystyczną wymowę przedstawienia. Stanowi też zapewne odwołanie do protestanckiego dogmatu o realnej obecności ciała i krwi Chrystusa w Eucharystii (Wisłocki 2005, 69–72, 254). Cięte kwiaty mają przede wszystkim znaczenie wanitacyjne – zwracają uwagę na przemijalność doczesnego życia. Ich dobór zapewne nie jest przypadkowy – z poszczególnymi kwiatami związane były różnorodne treści, np. słonecznik obracający się ku słońcu był symbolem duszy, która zwraca się ku Bogu, a goździk – ze względu na kształt pąka zbliżony do gwoździa – uważany był za symbol Męki Pańskiej.

Motyw ciętych kwiatów w połączeniu ze scenami pasyjnymi występował także na innych pomorskich tkaninach ołtarzowych. W przedwojennych zbiorach Pommersches Landesmuseum w Szczecinie znajdowało się haftowane jedwabiem na linie antependium ufundowane w 1666 r. do kościoła św. św. Piotra i Pawła w Szczecinie. Wyjątkowej długości tkaninę zdobiły przedstawienia pasyjne z Ukrzyżowaniem pośrodku oraz licznymi postaciami aniołów z narzędziami męki, w otoczeniu stylizowanych motywów kwiatowych (Bethe 1934, s. 347, il. 18). W kościele w Buku Kamieńskim (niem. Böck) przechowywana była z kolei jedwabna chusta na kielich z 1663 r., z ukrzyżowanym Chrystusem w asyście Marii i św. Jana, czterema aniołami z Arma Christi oraz ukwieconymi gałązkami (Lemcke 1919, s. 23). Na tle obu tych zabytków, znanych tylko z fotografii archiwalnych, prezentowane antependium

Pommerschen Landesmuseums Stettin befand sich ein mit Seide auf Leinen gesticktes Antependium, das 1666 der Kirche St. Peter und Paul in Stettin geschenkt worden war. Das außergewöhnlich lange Parament war mit Passionsdarstellungen verziert, mit einer mittigen Kreuzigungsszene und zahlreichen Engelsfiguren mit Leidenswerkzeugen, umgeben von stilisierten floralen Motiven (Bethe 1934, S. 347, Abb. 18). In der Kirche zu Böck (Buk Kamieński) befand sich wiederum ein seidentes Kelchtuch aus dem Jahr 1663 mit einer Darstellung des gekreuzigten Christus in Begleitung von Maria und Johannes, vier Engeln mit den Arma Christi, umgeben von blühenden Zweigen (Lemcke 1919, S. 23). Im Vergleich zu diesen beiden Werken, die nur von Archivaufnahmen bekannt sind, zeichnet sich das analysierte Antependium durch seine hohe Ausführungsqualität aus. Vor allem die Blumendarstellungen sind beeindruckend. Ihre naturalistische Wirkung wird durch die ungezwungene

Matthäus Merian
Starszy,
Złożenie do grobu,
1625–1627,
miedzioryt kolorowany,
publikowany
w tzw. *Biblii Meriana*
z 1630 r.,
bpk /
Kupferstichkabinett,
SMB /
Volker-H. Schneider



Matthäus Merian
der Ältere,
Grablegung,
1625–1627,
kolorierter Kupferstich,
publiziert in der sog.
Merian-Bibel
von 1630,
bpk /
Kupferstichkabinett,
SMB /
Volker-H. Schneider





wyróżnia się wysokim poziomem wykonania. Uwagę zwracają zwłaszcza przedstawienia kwiatów. Naturalistyczny efekt osiągnięty został dzięki swobodnemu rysunkowi, jak również wysokiej jakości haftom z subtelnymi przejściami kolorystycznymi i delikatnym cieniowaniem. W szczególnie ciekawy sposób wyobrażona została ważka siedząca na różie; aby oddać połyskliwość korpusu autor użył kilka kolorów nici, a skrzydła pozostawił w ołówku, dzięki czemu udało mu się stworzyć wrażenie ich przezroczystości.

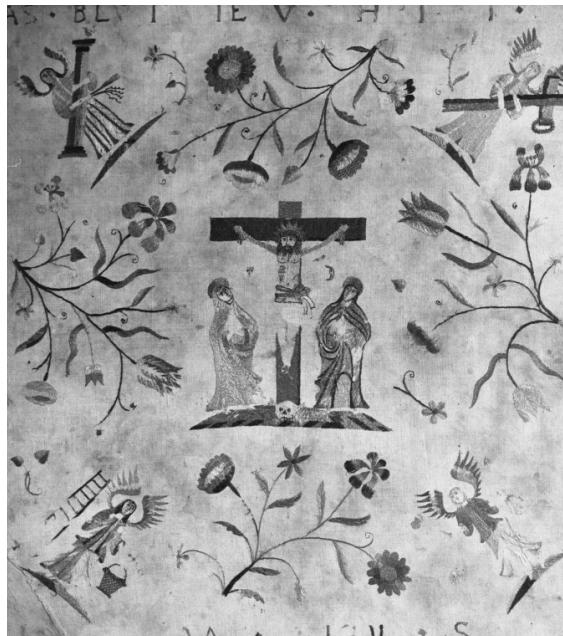
Przedstawienia kwiatów na antependium ze szcześcińskich zbiorów zostały zapewne oparte na ówczesnej grafice, choć jak dotąd nie udało się znaleźć dokładnych wzorów. Od końca XVI w. były popularne tzw. florilegia – księgi z artystycznie opracowanymi wiżerunkami kwiatów, często będące katalogiem roślin z konkretnego ogrodu, jak *Le Jardin du Roy tres Chrestien Henry IV Pierra Valleta* (1575–1657) z 1608 r. czy *Hortus Eystettensis* Basiliusa Beslera (1561–1629), wydany w 1613 r. Opracowania tego typu miały charakter atlasów botanicznych, ale niektóre z nich, jak *Florilegium Adriaena Collaerta* (1560–1618) z ok. 1589 r. czy dzieło Valleta dedykowane żonie króla Francji Henryka IV Marii Medycejskiej, miały z założenia służyć także jako wzorniki, m.in. do haftów (Blunt, Stearn 1994, s. 101). W niektórych ilustracjach, np. *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnageli Jacoba Hoefnagela* (1575–1630) z 1592 r. czy w *Hortus Floridus* (1614)

Formgebung, aber auch durch die hochwertige Stickkunst mit subtilen Farbübergängen und zarten Schattierungen erzielt. Besonders interessant ist die Darstellung einer Libelle, die auf einer Rose sitzt: Um den Glanz ihres Körpers wiederzugeben, verwendete der Künstler mehrere verschiedenfarbige Fäden. Die Flügel beließ er mit Bleistift gezeichnet, so dass der Eindruck ihrer Transparenz entsteht.

Die Blumendarstellungen auf dem Antependium aus der Stettiner Sammlung basieren wahrscheinlich auf Werken der zeitgenössischen Grafik, auch wenn bisher keine direkten Muster bestimmt werden konnten. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts waren die so genannten Florilegia verbreitet – Bücher mit künstlerisch gestalteten Blumendarstellungen, die oft eine Art Pflanzenkatalog eines bestimmten Gartens waren, wie z. B. Pierre Vallets *Le Jardin du Roy tres Chrestien Henry IV* (1575–1657) aus dem Jahr 1608 oder Basilius Beslers *Hortus Eystettensis* (1561–1629), der 1613 veröffentlicht wurde. Schriftwerke dieser Art hatten den Charakter botanischer Atlanten, doch einige davon, wie Adriaen Collaerts *Florilegium* (1560–1618) von um 1589 oder Vallets Werk, das der Gemahlin von König Heinrich IV. von Frankreich, Marie de Medici, gewidmet war, waren auch als Musterbücher u. a. für Stickereien gedacht (Blunt, Stearn 1994, S. 101). In einigen Illustrationen, z. B. in Jacob Hoefnagels (1575–1630) *Archetype studiaque patris Georgii Hoefnageli* (1592)

Chusta na kielich,
1663,
przed II wojną światową
w kościele
w Buku Kamieńskim,
zaginiona,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Kelchvelum,
1663,
vor dem
Zweiten Weltkrieg
in der Kirche in Böck,
verschollen,
Fotoarchiv
des Nationalmuseums
Stettin



Antependium z kościoła
św. św. Piotra i Pawła
w Szczecinie,
1666,
przed II wojną
światową w zbiorach
Pommersches
Landesmuseum
w Szczecinie,
zaginione,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Antependium
aus der Kirche
St. Peter und Paul
in Stettin,
1666,
vor dem Zweiten
Weltkrieg
in der Sammlung
des Pommerschen
Landesmuseums Stettin,
verschollen,
Fotoarchiv
des Nationalmuseums
Stettin

Crispijna van der Passego Młodszego (1594–1670)
obok wizerunków kwiatów pojawiały się również
przedstawienia owadów.

Monika Frankowska-Makała



oder in dem Band Hortus Floridus (1614) von Crispijn
van der Passe d. J. (1594–1670), wurden neben Blü-
men auch Insekten abgebildet.

Monika Frankowska-Makała

Kielich komunijny

nieznany złotnik, 1598

Srebro kute, odlewane, repusowane, rytowane, cyzelowane, częściowo złocone
Wys. 21,7 cm, średnica stopy 15,3 cm
Znaki złotnicze: na brzegu stopy pruska cecha kontrybucyjna z I. 1809–1812 (Gradowski 2001, s. 231, nr 3)
Inskrypcje: na stopie w jednym z pól – „H. VRBANVS.GEVLICH / PASTOR / ZO PRILVITZ”; na brzegu stopy – „BALTASAR.
VON. SCHACKEN / IOCHIM. VON.SCHACKEN. DER OLTER / + SIGEMVNDT. VON. SCHACKEN / IOCHIM VND. CHRISTOF. DE. BROEDER / DE. SCHACKEN.. PATRONEN / 1598”; na spodzie stopy – „PETER . DVVEL / IACOB. LETTENIN / DREWES. SCHERNOW / wegen 52 Lott”
Ufundowany dla kościoła w Przelewickach (niem. Prillwitz); Zakupiony do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie od osoby prywatnej w 1986 r.
Nr inv. MNS/Rz/3568
Lit.: niepublikowany

Abendmahlskelch

unbekannter Goldschmied, 1598

15.

Silber, geschmiedet, gegossen, getrieben, graviert, ziseliert, teilweise vergoldet
Höhe 21,7 cm, Fußdurchmesser 15,3 cm
Goldschmiedemarken: am Fußrand ein preußischer Kriegssteuerstempel von 1809–1812 (Gradowski 2001, S. 231, Nr. 3).
Inskriptionen: am Fuß, in einem der Felder – „H. VRBANVS. GEVLICH / PASTOR / ZO PRILVITZ”; am Fußrand – „BALTASAR.
VON. SCHACKEN / IOCHIM. VON.SCHACKEN. DER OLTER / + SIGEMVNDT. VON. SCHACKEN / IOCHIM VND. CHRISTOF. DE. BROEDER / DE. SCHACKEN.. PATRONEN / 1598”; an der Fußunterseite – „PETER . DVVEL / IACOB. LETTENIN / DREWES. SCHERNOW / wegen 52 Lott”
Gestiftet für die Kirche in Prillwitz;
1986 von einer Privatperson für die Sammlung des Nationalmuseums Stettin erworben
Inv.-Nr. MNS/Rz/3568

Lit.: unpubliziert

Kielich o sześciolistnej stopie przechodzącej w sześcioboczny trzon z kulistym, lekko spłaszczyonym nodusem; czara wysoka, lekko rozwarta, gładka. Stopa z szeroką krezą i niskim cokolikiem z rytowaną dekoracją w romby zdobiona jest plastyczną Grupą Ukrzyżowania i grawerowanymi przedstawieniami heraldycznymi. W czterech polach umieszczone rytowany herb rodu von Schacków z lilią w tarczy, w piątym, obok herbu Joachima von Schacka Starszego – herb jego żony Margarethy von Strauss (Schack, Bär 1896, s. 147), z trzema trąbkami w układzie pionowym w tarczy, a po jego bokach inicjały „M. v. S”. Kulisty, lekko spłaszczyony nodus jest ozdobiony sześcioma rombowymi guzami z rytowaną dekoracją z majuskułowych liter „IHS” oraz sześciopłatkowymi kwiatami między nimi. Dopełnieniem kompozycji nodusa są półkuliste, ażurowe wgłębienia na puklach. Ścianki trzonu zdobi charakterystyczny dla późnogotyckich wyrobów grawerowany motyw biforium z okulusem.

Kielich z Przelewiec powstał wprawdzie w okresie późnego renesansu, gdy Pomorze już od dwóch pokoleń było protestanckie, jednak zarówno jego forma, jak i dekoracja trzonu i nodusa nawiązują wyraźnie do dzieł średniowiecznego złotnictwa. W pomojskiej sztuce kościelnej tego typu odwołania były częste. Naczynia liturgiczne miały zwykle tradycyjne kształty – sześciolistne stopy i kuliste nodusy z guzami. Niekiedy ozdabiano je renesansową ornamentyką opartą na wzornikach opracowywanych w czołowych europejskich ośrodkach złotniczych, ale wytwarzano również kielichy, które także typem zdobień wyraźnie nawiązywały do gotyku. Stanowiło to świadome odwołanie do przedreformacyjnej tradycji gminy.

Kelch mit sechspassigem Fuß, der in einen sechs-kantigen Stiel übergeht, welcher durch einen kugelförmigen, leicht abgeflachten Nodus gegliedert wird; die Kuppa hoch, leicht konisch ausschwingend und glatt. Der Fuß mit breitem Rand und niedrigem Sockel mit graviertem Rautendekor ist mit einer plastischen Kreuzigungsgruppe und gravierten heraldischen Darstellungen verziert. In vier Feldern das gravierte Wappen der Familie von Schack mit einer Lilie im Schild, im fünften Feld neben dem Wappen von Joachim von Schack d. Ä. das Wappen seiner Ehefrau Margarethe von Strauss (Schack, Bär 1896, S. 147) mit drei Trompeten senkrecht im Schild und an den Seiten die Initialen „M. v. S“. Der Nodus kugelförmig, leicht abgeflacht, verziert mit sechs rautenförmigen Rotuli mit graviertem Dekor aus den Majuskeln „IHS“ und sechs-blättrigen Blüten dazwischen. Die Komposition des Nodus wird durch halbkugelförmige, durchbrochene Eintiefungen an den Kuppen ergänzt. Die Schaftflächen schmückt das für spätgotische Erzeugnisse charakteristische, gravierte Biforium-Motiv mit Oculus.

Obwohl der Kelch aus Prillwitz in Zeiten der Spätrenaissance entstand, als Pommern bereits seit zwei Generationen protestantisch war, knüpfen sowohl seine Form als auch der Dekor des Schafts und des Nodus eindeutig an mittelalterliche Goldschmiedearbeiten an. Solche Bezüge traten in der pommerschen Kirchenkunst häufig auf. Liturgisches Gerät erhielt in der Regel traditionelle Formen – sechspassige Füße und kugelförmige Nodi mit Rotuli. Es war gelegentlich mit Renaissance-Ornamenten verziert, die auf Musterbüchern aus den führenden europäischen Goldschmiedezentren basierten, doch es wurden auch



Kielich został ufundowany dla kościoła w Przelewickach przez rycerską rodzinę von Schacków, która miała tam swój majątek od końca XV do XVIII w. Nienaznana jest późniejsza historia kielicha; nie był już wymieniany w opisie wyposażenia w katalogu zabytków z 1906 r. (Lemcke 1906, s. 426–427).

Monika Frankowska-Makała

Kelche gefertigt, die in ihrem Dekor ebenfalls deutliche Bezüge zur Gotik aufwiesen. Dies war ein bewusster Verweis auf die vorreformatorische Tradition der jeweiligen Gemeinde.

Der Kelch wurde von der uradeligen Familie von Schack für die Prillwitzer Kirche gestiftet, in deren Besitz sich die Ortschaft vom Ende des 15. bis zum 18. Jahrhundert befand. Die spätere Geschichte des Kelches ist unbekannt – er wurde im Denkmalinventar von 1906 bei der Beschreibung der Kirchenausstattung nicht mehr erwähnt (Lemcke 1906, 426–427).

Monika Frankowska-Makała



16.

Kielich komunijny

Mistrz TK, Stargard, 1598

Srebro kute, repusowane, rytwane, cyzelowane, częściowo złocone, barwne szkła
Wys. 24,5 cm, śr. stopy 18 cm
Znaki złotnicze na koszyczku i krezie stopy: miejski Stargardu – w półokrągłej tarczy poprzeczna belka (Scheffler 1980, nr 806); mistrza – w półokrągłej tarczy wiązane litery „TK”
Inskrypcje: na stopie – „JOH. AM. 6. WER. MEIN. FLEISCH. ISSET. VND. DRINCKET. MEIN. BLVT. DER. HAT. DAS. EWIGE. LEVENDT./ MATTHEVS. MOLLER. PREDIGER./ BORCHART. BVCHOLZ. PETER.WEDIGE/ VORSTENDER. DER KIRCHEN. ZV. STREVELOV”; na spodzie stopy – „+ DER + KELCH. WIGT. 80.LOT. 2. Q. ANNO. DOMINI + 1598”
Ufundowany dla kościoła w Strzeblewie (niem. Strebelow); w l. 1952–1956 pozyskany ze składnicy złomu do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie
Nr inv. SZM 3271 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie; depozyt w Muzeum Narodowym w Szczecinie MNS/Dep/100
Lit.: Lemcke 1906, s. 192–193, il. 111;
Kopydtowski 1960, s. 377, 380–382, tabl. 1.3, il. 13;
Sztuka zdobnicza 1964, s. 71;
Sztuka niemiecka 1996, kat. 483, s. 145–146;
Dawny Stargard 2000, kat. 98, s. 116–117;
Katalog 2010, s. 221; Majewski 2014, s. 18

Abendmahlskelch

Meister TK, Stargard, 1598

Silber, geschmiedet, getrieben, graviert, ziseliert, teilweise vergoldet, farbiges Glas
Höhe 24,5 cm, Durchmesser des Fußes 18 cm
Goldschmiedemarken am Korb der Kuppa und am Fußrand: Stadtmarke von Stargard – in einem halbrunden Schild ein Querbalken (Scheffler 1980, Nr. 806); Meistermarke – in einem halbrunden Schild die verschlungenen Buchstaben TK
Inskriptionen: am Fuß – „JOH. AM. 6. WER. MEIN. FLEISCH. ISSET. VND. DRINCKET. MEIN. BLVT. DER. HUT. DAS. EWIGE. LEVENDT./ MATTHEVS. MOLLER. PREDIGER./ BORCHART. BVCHOLZ. PETER.WEDIGE/ VORSTENDER. DER KIRCHEN. ZV. STREVELOV”; an der Fußunterseite – „+ DER + KELCH. WIGT. 80.LOT. 2. Q. ANNO. DOMINI + 1598”
Gestiftet für die Kirche in Strebelow;
zwischen 1952 und 1956 von einem Schrottlager
für die Sammlung des Nationalmuseums Warschau erworben
Inv.-Nr. SZM 3271 MNW, Nationalmuseum Warschau;
als Leihgabe im Nationalmuseum Stettin MNS/Dep/100
Lit.: Lemcke 1906, S. 192–193, Abb. 111;
Kopydtowski 1960, S. 377, 380–382, Taf. 1.3, Abb. 13;
Sztuka zdobnicza 1964, S. 71;
Sztuka niemiecka 1996, Kat. 483, S. 145–146;
Dawny Stargard 2000, Kat. 98, S. 116–117;
Katalog 2010, S. 221; Majewski 2014, S. 18

Kielich wsparły jest na sześciolistnej stopie z szeroką kreżą i dwustopniowym, w górnej części ażurowym cokolikiem. Pierwotnie na jednym z pól stopy znajdowała się Grupa Ukrzyżowania, o czym świadczą zachowane otwory montażowe. Sześcioboczny trzon przedzielony jest nodusem w kształcie spłaszczonej kuli z sześcioma romboidalnymi guzami w formie kaszt wypełnionych barwną masą szklaną imitującą kamienie. Między guzami umieszczono uskrzydlone główki anielskie. Typowa dla kielichów protestanckich duża, półkolista czara o lekko rozchylonym brzegu, osadzona została w wysokim koszyczku o trybowanych wzorach. Dekoracja koszyczka składa się z ornamentu schwefelwerkowego, tworzącego ramy dla sześciu pól, w których na przemian umieszczone są główki anielskie z charakterystycznymi wysokimi fryzurami oraz bukiety kwiatów w pękatych wazonach. Ornament okuciowy otacza także pola stopy z wkomponowanymi główkami anielskimi, pękami owocowo-warzywnymi oraz kwiatami. Na brzegu stopy umieszczono inskrypcję z cytatem z Ewangelii św. Jana dotyczącym ustanowienia Eucharystii oraz nazwiskami fundatorów. Kościół w Strzeblewie był kościołem filialnym parafii w Kolinie (niem. Kollin). Kielich został ufundowany przez tamtejszego pastora Matthiasa Müllera oraz przełożonych kościoła Borchardta Buchholza i Petera Wedigego.

W kompozycji kielicha dostrzec można inspirację jednym z najstarszych znanych dziś protestanckich naczyn

Der Kelch besitzt einen sechspassigen Fuß mit breitem Rand und einem zweistufigen, im oberen Teil durchbrochenen Sockel. Ursprünglich befand sich auf einem der Fußfelder eine Kreuzigungsgruppe, wie die erhaltenen Befestigungslöcher zeigen. Der sechskantige Schaft ist durch einen Nodus in Form einer abgeflachten Kugel gegliedert. Diesen zieren sechs rautenförmige Rotuli mit Kastenfassungen, die mit einer farbigen, Edelsteine imitierenden Glasmasse gefüllt sind. Zwischen den Rotuli geflügelte Engelsköpfe. Die Kuppa typisch für protestantische Kelche – groß, halbrund mit leicht ausschwingendem Rand, in einem hohen Korb mit getriebenem Muster. Der Dekor des Korbes besteht aus Schwefelwerk, das sechs Felder umrahmt, in denen abwechselnd Engelsköpfe mit charakteristischen hohen Frisuren und Blumensträuße in bauchigen Vasen dargestellt sind. Beschlagwerk umgibt auch die Fußfelder mit eingeschriebenen Engelsköpfen, Obst- und Gemüesträußen und Blumen. Am Fußrand befindet sich eine Inschrift mit einem Zitat aus dem Johannesevangelium über die Einsetzung der Eucharistie und mit den Namen der Stifter.

Die Kirche in Strebelow war eine Filialkirche der Gemeinde in Kolin (Kolin). Gestiftet wurde der Kelch von dem örtlichen Pfarrer Matthias Müller und den Kirchenvorstehern Borchardt Buchholz und Peter Wedige.

Die Gestaltungsweise des Kelches lässt eine Bezugnahme auf eines der ältesten heute bekannten, in Pommern gestifteten protestantischen Kirchengeräte





liturgicznych ufundowanych na Pomorzu – kielichem księcia Barnima z 1558 r., wykonanym przez szczecińskiego złotnika Alexandra Wegenera (działającego od 1530 r., zm. po 1565 r.), bogato zdobionym ornamentem okuciowo-rollwerkowym, maureską oraz kameryzacją barwnymi szkłami w wysokich kasztach (Frankowska-Makala 2013, s. 344–349).

Omawiany obiekt należy do całej grupy pomorskich kielichów z przełomu XVI/XVII w. nawiązujących do kielicha księcia Barnima. Zaliczają się do niej: kielich szczecińskiego złotnika Egidiusa Blankego (mistrza od 1581 r., zm. w 1608 r.) z 1590 r., ufundowany przez hrabiego Nowogardu Kaspara von Ebersteina i księcia Jana Fryderyka dla kościoła w Piaseczniku (niem. Petznik) (Lemcke 1906, s. 106–107, il. 47), kielich ufundowany w 1600 r. przez księżną Erdmutę dla kościoła zamkowego w Słupsku, łączony ze słupskim mistrzem Peterem Burowem (czynnym ok. 1600 r. – Bethe 1937, s. 59) lub

erkennen – den Barnimskelch aus dem Jahr 1558, gefertigt von dem Stettiner Goldschmied Alexander Wegener (tätig ab 1530 und verstorben nach 1565), reich verziert mit Beschlag- und Rollwerk, Maureskenornament und Steinbesatz mit farbigem Glas in hohen Kastenfassungen (Frankowska-Makala 2013, S. 344–349).

Das Artefakt ist nicht das einzige Werk, das sich auf den Barnimskelch bezieht. An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert entstand eine Reihe von pommerschen Kelchen, die an dieses Werk anknüpfen, darunter ein von dem Grafen von Naugard (Nowogard), Kaspar von Eberstein, und Herzog Johann Friedrich für die Kirche in Petznik (Piasecznik) gestifteter Kelch des Stettiner Goldschmieds Egidius Blanke (Meister von 1581 – gest. 1608) aus dem Jahr 1590 (Lemcke 1906, S. 106–107, Abb. 47), ein 1600 von Herzogin Erdmuthe für die Schlosskirche in Stolp (Słupsk) gestifteter Kelch, der mit dem Stolper Meister Peter Burow (tätig um 1600 – Bethe 1937, S. 59) bzw. Egidius Blanke (Kriegseisen 2005, S. 14–15, Abb. 2) in Verbindung gebracht wird, sowie die ebenfalls Egidius Blanke zugeschriebenen Kelche aus den Kirchen



Kielich księcia Barnima,
Alexander Wegener,
Szczecin 1558,
Muzeum Narodowe
w Szczecinie

Barnimskelch,
Alexander Wegener,
Stettin 1558,
Nationalmuseum Stettin



Egidiusem Blankem (Kriegseisen 2005, s. 14–15, il. 2), a także przypisywane Egidiusowi Blankemu kielichy z kościoła w Suchaniu (niem. Zachan) z 1600 r. (Lemcke 1908, s. 118, il. 65) oraz w Mścięcinie (niem. Messenthin) z 1602 r. (Lemcke 1901, s. 73), jak również kielich stargardzkiego złotnika Jochima II Bremera z 1638 r. z kościoła św. Jana w Stargardzie (Dawny Stargard 2000, kat. 98, s. 118–119; Majewski 2014, s. 20, il. 6). Charakteryzowały się one bogatą dekoracją koszyczków zbudowaną ze struktur schweifwerkowych z wplecionymi kwiatami, wstęgami, pęlkami owoców i uskrzydlonymi główkami anielskimi. Tego typu kompozycje – inspirowane wzorami ornamentalnymi opracowanymi przez artystów norymberskich, przede wszystkim Georga Wechtera (1526–1586), a także Bernharda Zana (czynnego w latach 1580–1581) i Paula Flindta Młodszego (1567–1631) – były bardzo popularne w złotnictwie północnoeuropejskim przełomu XVI/XVII w.

Komplet z kielichem stanowiła zaginiona po II wojnie światowej złocona patena z sześciolistym wgłębiением, sygnowana – podobnie jak kielich – znakiem miejskim Stargardu z poprzeczną belką w tarczy oraz znakiem mistrza, odczytanym przez Lemckego jako litera „K” (Lemcke 1906, s. 193), a przez późniejszych badaczy jako wiązane litery „TK” (Kopydłowski 1960, s. 377) lub „TR” (Majewski 2014, s. 18).

in Zachan (Suchań) von 1600 (Lemcke 1908, S. 118, Abb. 65) sowie in Messenthin (Mścięcin) von 1602 (Lemcke 1901, S. 73) und ein Kelch des Stargarder Goldschmieds Jochim II. Bremer von 1638 aus der Kirche St. Johannis in Stargard (Dawny Stargard 2000, Kat. 98, S. 118–119, Majewski 2014, S. 20, Abb. 6). Diese zeichneten sich durch einen reichen Korbdekor aus, der aus Schweifwerkstrukturen mit eingeflochtenen Blumen, Bändern, Fruchtbündeln und geflügelten Engelsköpfen bestand. Dieserart Kompositionen – inspiriert von ornamentalen Mustern, die von Nürnberger Künstlern wie insbesondere Georg Wechter (1526–1586) sowie Bernhard Zan (tätig 1580–1581) und Paul Flindt dem Jüngeren (1567–1631) entwickelt wurden – waren in der nordeuropäischen Goldschmiedekunst des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts sehr beliebt.

Zum Kelch gehörte eine verschollene nach dem Zweiten Weltkrieg vergoldete Patene mit sechspassiger Eintiefung, die – wie der Kelch – mit der Stargarder Stadtmarke mit Querbalken im Schild und einem Meisterzeichen signiert war, das von Lemcke als Buchstabe „K“ (Lemcke 1906, S. 193), von späteren Forschern als die verschlungenen Buchstaben „TK“ (Kopydłowski 1960, S. 377) bzw. „TR“ (Majewski 2014, S. 18) interpretiert wurde. Marcin Majewski wies darauf hin, dass auch ein nach dem Zweiten Weltkrieg

Kielich komunijny
z kościoła
św. Jana Chrzciciela
w Stargardzie,
Jochim II Bremer
(czynny 1630 –
ok. 1651/1656),
Stargard, 1638,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Abendmahlskelch
aus der Kirche
St. Johannes des Täufers
in Stargard,
Joachim II. Bremer
(1630 –
um 1651/1656 tätig),
Stargard, 1638,
Fotoarchiv
des Nationalmuseums
Stettin



Kielich komunijny
z kościoła zamkowego
w Słupsku,
Peter Burow
(czynny ok. 1600),
Słupsk, 1600,
zaginiony,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Abendmahlskelch
aus der Schlosskirche
in Stolp,
Peter Burow
(um 1600 tätig),
Stolp, 1600,
verschollen,
Fotoarchiv
des Nationalmuseums
Stettin



Marcin Majewski zwrócił uwagę, że dziełem tego samego stargardzkiego mistrza, sygnowanym znakiem odczytanym przez Lemckego – podobnie jak znaki na zabytkach ze Strzebielewa – jako tarcza z literą „K”, był także kielich z kościoła w Trzebiatowie (niem. Treptow) pod Stargardem, zaginiony po II wojnie światowej (Majewski 2014, s. 18). Kielich, ufundowany w 1587 r., wszystko był na sześciolistnej stopie i bogato zdobiony trybowaną, graverowaną i trawioną dekoracją o motywach renesansowych. Na jednym z pól stopy złotnik umieścił plastyczną grupę Ukrzyżowania, na dwóch innych graverowane herby fundatorów z rodziny Käseke. Podobnie jak w kielichu ze Strzebielewa guzy nodusa kameryzowane były barwnymi kamieniami (Lemcke 1906, s. 192–193).

Monika Frankowska-Makała

Monika Frankowska-Makała

Dzban na wino komunijne

Mistrz JS, Szczecin, 1659

Srebro kute, repusowane, odlewane, rytowane, cyzelowane, częściowo złocone
Wys. 27 cm, śr. stopy 16,5 cm
Znaki złotnicze na spodzie stopy i na brzegu pokrywy:
miejski Szczecina – w owalu głowa gryfa w koronie zwrócona
w prawo (Gradowski 2001, s. 132 znak nr 4);
znak mistrza – w tarczy splecone litery „JS”
Inskrypcje:
na korpusie wokół medalionów z Ostatnią Wieczerzą –
„ACCIPITE · COMEDITE · HOC EST CORPVS MEVM :
BIBITE · HIC EST SANGVIS MEVS·”, z Ukrzyżowaniem –
„CHRISTVS · JESVS · CRVCIFIXVS · EST · PRO · PECCATIS
· MVNDI ·”, ze Zmartwychstanieniem – „CHRISTI · JESV ·
RESVRRECTIO · EST · OMNIVM · HOMINVM · IVSTIFICATIO ·”;
na pokrywie, wokół plakietki – „ASSPICE JESVM SPINIS
CORONATUM”; na spodzie stopy – „DIESE KANNE HAT
SAMVEL BLVME KAVFMAN IN ALTEN STETIN VND SEINE
EHLIGE * / HAHSFRAVWE CATHARINA BRVNNEMANNS;
DER KIRCHEN SANCT PETRI * / VND PAVLI GOT
ZVHEHEREN AVFS ALTHAR VEREHRET * / MDCLIX *
DEN 29 MARTY”
Ufundowany dla kościoła św. św. Piotra i Pawła w Szczecinie;
w l. 1952–1956 pozyskany ze składnicy złomu do zbiorów
Muzeum Narodowego w Warszawie
Nr inw. SZ 2005 MN, własność Muzeum Narodowego
w Warszawie, depozyt w Muzeum Narodowym w Szczecinie,
MNS/Dep/99
Lit.: Bethe, Borchers 1933, kat. 32, s. 23, il. 9;
Bethe 1934, s. 347;
Kopydłowski 1960, s. 377, 383, 386–387, il. 16;
Sztuka niemiecka 1996, kat. 484, s. 146;
Frankowska-Makała 1999, s. 2; 2022, s. 22–23

Dzbany na wino komunijne są naczyniami charakterystycznymi dla kościoła luterańskiego. Udzierlanie komunii pod dwiema postaciami wszystkim uczestnikom nabożeństwa sprawiło, że niezbędny stał się nowy typ naczyń liturgicznych służących do napełniania kielicha mszalnego – większych niż tradycyjne ampułki. Zwykle nawiązywały one formą do świeckich dzbanów lub też kuflów.

Cylindryczny dzban jest wsparty na wysklepiejonej stope, zdobionej pasami złoceń. Pokrywa dwustopniowo wybruzsiona, profilowana, częściowo złocona ma uchwyt w formie orła z rozpostartymi skrzydłami (obecnie utraconymi). Esowate, zwężające się ku dołowi ucho zakończone jest gładką tarczką. Gładki, srebrny korpus zdobią trzy grawerowane, złocone medaliony ze scenami Ostatniej Wieczerzy, Ukrzyżowania i Zmartwychstania Chrystusa, otoczone łacińskimi inskrypcjami. Przedstawienia inspirowane są popularnymi w XVII w. ilustracjami o tematyce biblijnej autorstwa Matthäusa Meriana Starszego (1593–1650), szwajcarskiego rytownika działającego we Frankfurcie, wydanymi po raz pierwszy w 1625 r. w tomie

Abendmahlskrug

Meister JS, Szczecin, 1659

17.

Silber, geschmiedet, getrieben, gegossen, graviert, ziseliert,
teilweise vergoldet
Höhe 27 cm, Fußdurchmesser 16,5 cm
Goldschmiedemarken an der Fußunterseite und am Deckelrand:
Stadtmarke von Stettin – in einem Oval ein nach rechts
gewandter Greifenkopf mit Krone (Gradowski 2001, S. 132,
Marke Nr. 4); Meistermarke – in einem Schild
die verschlungenen Buchstaben „JS“
Inskriptionen:
auf dem Korpus um die Medaillons herum mit dem letzten
Abendmahl – „ACCIPITE · COMEDITE · HOC EST CORPVS
MEVM : BIBITE · HIC EST SANGVIS MEVS·”, mit der
Kreuzigung – „CHRISTVS · JESVS · CRVCIFIXVS · EST · PRO ·
PECCATIS · MVNDI·”, mit der Auferstehung – „CHRISTI · JESV ·
RESVRRECTIO · EST · OMNIVM · HOMINVM · IVSTIFICATIO ·“;
auf dem Deckel, um die Plakette herum – „ASSPICE JESVM
SPINIS CORONATUM“; an der Unterseite des Fußes –
„DIESE KANNE HAT SAMVEL BLVME KAVFMAN IN ALTEN
STETIN VND SEINE EHLIGE * / HAHSFRAVWE CATHARINA
BRVNNEMANNS: DER KIRCHEN SANCT PETRI * / VND PAVLI
GOTT ZVHEHEREN AVFS ALTHAR VEREHRET * / MDCLIX *
DEN 29 MARTY“
Gestiftet für die Kirche St. Peter und Paul in Stettin;
zwischen 1952 und 1956 von einem Schrottler für
die Sammlung des Nationalmuseums Warschau erworben
Inv.-Nr. SZ 2005 MN, Eigentum des Nationalmuseums
Warschau, als Leihgabe im Nationalmuseum Stettin,
MNS/Dep/99
Lit.: Bethe, Borchers 1933, Kat. 32, S. 23, Abb. 9;
Bethe 1934, S. 347; Kopydłowski 1960, S. 377, 383, 386–387,
Abb. 16; Sztuka niemiecka 1996, Kat. 484, S. 146;
Frankowska-Makała 1999, S. 2; 2022, S. 22–23

Abendmahlskrüge gehören zum charakteristischen Kirchengerät der lutherischen Kirche. Die Austeilung des Abendmahls unter Brot und Wein an alle Gottesdienstteilnehmer erforderte eine neue Art von sakralen Gefäßen zum Befüllen des Abendmahlskelches, die größer waren als die traditionellen Messkännchen. Sie knüpften in ihrer Form meist an profane Humpen und Bierkrüge an.

Zylindrischer Krug auf einem gewölbten Fuß, der mit vergoldeten Bänderungen verziert ist. Der Deckel zweistufig gewölbt, profiliert, teilweise vergoldet, mit einem Deckelheber in Form eines Adlers mit ausgebreiteten Flügeln (heute verloren). Der s-förmige, spitz zulaufende Henkel endet mit einer flachen Scheibe. Der glatte Silberkorpus ist mit drei gravierten, vergoldeten Medaillons mit Szenen des Letzten Abendmahls, der Kreuzigung und der Auferstehung Christi verziert, die von lateinischen Inschriften umgeben sind. Die Darstellungen sind von den beliebten Bibellustrationen von Matthäus Merian dem Älteren (1593–1650) inspiriert, einem in Frankfurt tätigen Schweizer Kupferstecher. Diese wurden erstmals 1625 in dem Band *Icones Bibliae* veröffentlicht und





Icones Bibliae, a następnie wykorzystanymi w ilustrowanej edycji *Biblia Lutra* z 1630 r.

Scena w środkowym medalionie przedstawia Ostatnią Wieczerzę. Chrystus siedzi centralnie pomiędzy zgromadzonymi przy stole apostołami, na tle ściany rozczłonkowanej arkadami. Na pierwszym planie jeden z apostołów, ukazany od tyłu, zwraca się w stronę pozostałych uczniów, wskazując ręką na sakiewkę trzymaną przez Judasza. W scenie Ukrzyżowania górujący nad miastem krzyż przedstawiony został w lekko ukośnej perspektywie. Ukażana od tyłu św. Maria Magdalena klęczy pod krzyżem, unosząc ręce w geście modlitwy, a stojący obok św. Jan przykłada dłoń do serca. Z ran Chrystusa spływa krew, co w zestawieniu ze sceną ustanowienia Eucharystii i w kontekście funkcji naczynia stanowi odwołanie do uznawanego przez luteran dogmatu o realnej i substancialnej obecności ciała i krwi Chrystusa w sakramencie Eucharystii, zgodnie z nauką o konsubstancjacji, czyli współistnieniu w Komunii substancji chleba i ciała oraz wina i krwi Chrystusa (Wisłocki 2005, s. 68–71). Trzeci z medalionów ukazuje zmartwychwstającego Chrystusa w świetlistej mandorli, z ręką wzniesseną w geście błogosławieństwa, unoszącego się ponad żołnierzami śpiącymi przy otwartym grobie. Inskrypcja wokół odnosi się do luterańskiej nauki o usprawiedliwieniu – niezasłużonej łasce, którą ludzie otrzymują przez wiarę, dzięki ofierze Chrystusa.

später in der illustrierten Ausgabe der *Lutherbibel* von 1630 verwendet.

Die Szene im zentralen Medaillon zeigt das *Letzte Abendmahl*. Christus sitzt in der Mitte zwischen den am Tisch versammelten Aposteln vor dem Hintergrund einer Arkadenwand. Im Vordergrund wendet sich einer der Apostel – in Rückenansicht – den anderen Jüngern zu und deutet mit einer Hand auf den Geldbeutel von Judas. In der Kreuzigungsszene wurde das die Stadt überragende Kreuz in leichter Schrägansicht dargestellt. Maria Magdalena in Rückenansicht kniet am Fuße des Kreuzes und hebt ihre Hände zum Gebet, während Johannes, der neben ihr steht, seine Hand auf sein Herz legt. Aus den Wunden Christi fließt Blut, was im Zusammenhang mit der Szene der Einsetzung der Eucharistie und der Funktion des Gefäßes ein Verweis auf das von den Lutheranern anerkannte Dogma der realen und substanzialen Gegenwart des Leibes und Blutes Christi im Sakrament der Eucharistie ist, in Übereinstimmung mit der Lehre von der Konsubstantiation, d. h. der Einheit von Leib und Blut Jesu Christi mit Brot und Wein in den Abendmahlsgaben (Wisłocki 2005, S. 68–71). Das dritte Medaillon zeigt den auferstandenen Christus in einer leuchtenden Mandorla mit segnend erhobener Hand, der über den schlafenden Söldnern am offenen Grab schwebt. Die Inschrift verweist auf die lutherische Lehre von der Rechtfertigung – der unverdienten Gnade, die der Mensch allein aus seinem Glauben an das Opfer Christi erhält.





W pokrywę dzbana wprawiony został okrągły medallion z repusowanym wyobrażeniem Chrystusa jako Męża Boleści, w koronie cierniowej i z narzędziami męki. Bogusław Kopydłowski zwrócił uwagę na wysoką jakość wykonania reliefu oraz na identyczne przedstawienie w obramieniu centralnej plakiety srebrnego ołtarza darłowskiego, ufundowanego w 1636 r. przez księżną Elżbietę holsztyńską i księcia Bogusława XIV, z wykorzystaniem srebrnych plakiet z kolekcji Filipa II. Przedstawienia z ołtarza i z omawianego dzbana odwołują się niewątpliwie do tego samego wzoru, przy czym plakieta wykorzystana w ołtarzu darłowskim stanowi pierwotny, na którym opiera się medallion z pokrywy szczecińskiego naczynia (Kopydłowski 1960, s. 383, 386).

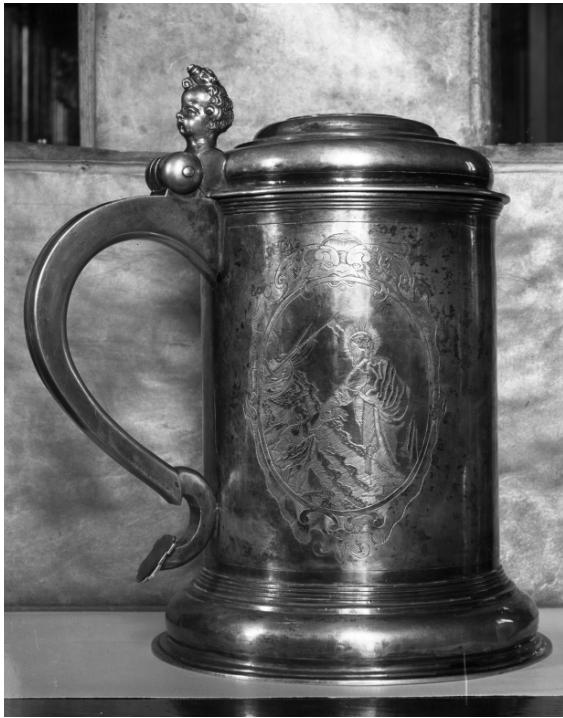
Prezentowany na wystawie dzban komunijny zgodnie z inskrypcją został ufundowany w 1659 r. przez kupca Samuela Blumego oraz jego żonę Catharinę (z domu Brunneman) dla kościoła św. św. Piotra i Pawła w Szczecinie. Nie była to jedyna ich fundacja tego rodzaju, bowiem niespełna dekadę wcześniej, w 1650 r. zamówili dzban na wino mszalne dla kościoła w niedalekim Penkun u tego samego szczecińskiego mistrza, sygnującego prace identycznym monogramem (Fritz 2004, kat. 101, s. 384, il. 166). Dzban ten, znajdujący się obecnie w zbiorach prywatnych, cechuje podobnie elegancka forma i dobra jakość wykonania. Cylindryczny korpus zdobiony jest trzema grawerowanymi, małżowinowymi kartuszami z przedstawieniami o tematyce chrystologicznej (*Salvator Mundi*, *Chrzest Chrystusa* oraz *Chrystus ratujący tonącego Piotra*). Plakieta z Mężem Boleści w pokrywie naczynia wykonana została na podstawie tej samej matrycy co w przypadku omawianego dzieła.

Odczytanie monogramu mistrza i powiązanie sygnatury z nazwiskiem złotnika działającego w Szczecinie w latach 50. XVII w. jest przedmiotem dyskusji

In den Krugdeckel ist ein rundes Medaillon mit einer getriebenen Darstellung von Christus als Schmerzensmann mit Dornenkrone und Passionsinstrumenten eingelassen. Bogusław Kopydłowski wies auf die hohe Ausführungsqualität des Reliefs und auf eine identische Darstellung am Rahmen der zentralen Tafel des Rügenwalder Silberaltars hin, der 1636 von Prinzessin Elisabeth von Schleswig-Holstein und Herzog Bogislaw XIV. gestiftet und unter Verwendung von Silberplatten aus der Sammlung Philipp II. gefertigt wurde. Die Darstellungen auf dem Altar und dem analysierten Abendmahlsskrug beziehen sich zweifellos auf dasselbe Vorbild, wobei die im Rügenwalder Altar verwendete Plakette sicherlich als Prototyp anzusehen ist, dem das Medaillon auf dem Deckel des Stettiner Gefäßes nachempfunden ist (Kopydłowski 1960, S. 383, 386).

Der in der Ausstellung präsentierte Abendmahlsskrug wurde laut Inschrift 1659 von dem Kaufmann Samuel Blume und seiner Frau Catharina (geb. Brunneman) für die Kirche St. Peter und Paul in Stettin gestiftet. Dies war nicht ihre einzige Stiftung dieser Art, denn weniger als ein Jahrzehnt zuvor, 1650, hatten sie bei demselben Stettiner Meister einen Abendmahlsskrug für die Kirche im nahegelegenen Penkun in Auftrag gegeben, der seine Arbeit mit einem identischen Monogramm signierte (Fritz 2004, Kat. 101, S. 384, Abb. 166). Dieser heute in Privatbesitz befindliche Krug zeichnet sich durch eine ähnlich elegante Form und gute Verarbeitung aus. Der zylindrische Korpus ist mit drei gravierten Muschelwerkkartuschen mit christologischen Darstellungen verziert (*Salvator Mundi*, *Taufe Christi* und *Rettung des ertrinkenden Petrus durch Christus*). Die Plakette mit dem Schmerzensmann auf dem Deckel des Gefäßes wurde mithilfe der gleichen Matrize wie das analysierte Werk hergestellt.





badaczy od blisko stulecia. Helmuth Bethe uważa, że znak z podwójnym hakiem w sygnaturze mistrza to inny zapis litery „S” i przypisał oba naczynia szczecińskiemu złotnikowi Simonowi Schmalemu, działającemu w latach 1634–1667 (Bethe 1934, s. 348). Bogusław Kopydłowski uznał, że jest to litera „J” i odczytał monogram złotnika jako „JS”. Później powiązano tę sygnaturę z Johannem Schambachem (1581–1658) (*Sztuka niemiecka* 1996, kat. 484, s. 146), pochodząącym z Erfurtu złotnikiem, jubilerem i kupcем, czynnym w Szczecinie od 1612 r. W latach 1612–1620 pracował on jako nadworny mincerz książąt pomorskich, a w latach 1628–1654 był szczecińskim rajcą (Loeck 1941, s. 24; Scheffler 1980, kat. Stettin 60, s. 422–423). Wątpliwości co do autorstwa Schambacha budzi jednak to, że inskrypcja fundacyjna na szczecińskim dzbanie datowana jest na rok po jego śmierci. Dzban z kościoła w Penkun przypisywany jest z kolei w literaturze Joachimowi Strackowowi, mistrzowi czynnemu od ok. 1631 r. (Fritz 2004, kat. 101, s. 384). Ten szczeciński złotnik jest jednak wzmiękowany w archiwaliach jedynie do końca lat 30. XVII w. (Scheffler 1980, kat. Stettin 66 b, s. 426), a jeśli działałby tu przez kolejne 20 lat, otrzymując tak prestiżowe zamówienia jak kościelne dzbany na wino, powinien pozostać po nim jakiś ślad w dokumentach. Kwestia autorstwa obu dzbanów pozostaje zatem otwarta.

Monika Frankowska-Makała

Die Entzifferung des Monogramms des Meisters und die Verbindung der Signatur mit dem Namen eines Goldschmieds, der in den 1650er Jahren in Stettin tätig war, ist in der Forschung seit fast einem Jahrhundert Gegenstand von Diskussionen. Helmuth Bethe glaubte, dass es sich bei der Doppelhakenmarke in der Signatur des Meisters um eine andere Schreibweise des Buchstabens „S“ handelte und schrieb beide Gefäße dem Stettiner Goldschmied Simon Schmale zu, der zwischen 1634 und 1667 tätig war (Bethe 1934, S. 348). Boguslaw Kopydłowski war der Ansicht, dass es sich um den Buchstaben „J“ handelte, und las das Monogramm des Goldschmieds als „JS“. Später wurde diese Signatur mit Johann Schambach (1581–1658) in Verbindung gebracht (*Sztuka niemiecka* 1996, Kat. 484, S. 146), einem Goldschmied, Juwelier und Kaufmann aus Erfurt, der ab 1612 in Stettin tätig gewesen war. Zwischen 1612 und 1620 arbeitete er als Hofmünzmeister der Herzöge von Pommern, und zwischen 1628 und 1654 war er Stettiner Ratsherr (Loeck 1941, S. 24; Scheffler 1980, Kat. Stettin 60, S. 422–423). Zweifel an der Urheberschaft Schambachs werden jedoch durch die Tatsache geweckt, dass die Stiftungsinschrift auf dem Stettiner Krug ein Jahr nach seinem Tod datiert ist. Der Krug aus der Kirche in Penkun wird in der Literatur dagegen Joachim Strackow zugeschrieben, einem Meister, der ab etwa 1631 tätig gewesen war (Fritz 2004, Kat. 101, S. 384). Dieser Stettiner Goldschmied wird in den Schriftquellen jedoch nur bis in die späten 1630er Jahre erwähnt (Scheffler 1980, Kat. Stettin 66 b, S. 426). Sollte er in der Stadt noch weitere 20 Jahre tätig gewesen sein und solch prestigeträchtige Aufträge wie die Fertigung von Abendmahlskrügen erhalten haben, hätte er in den Urkunden sicherlich eine Spur hinterlassen. Die Frage nach der Urheberschaft der beiden Krüge bleibt daher weiterhin offen.

Monika Frankowska-Makała

Dzban
na wino komunijne
z kościoła w Penkun,
Mistrz JS,
Szczecin, 1650,
obecnie w zbiorach
prywatnych,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Abendmahlskrug
aus der Kirche
in Penkun,
Meister JS,
Stettin, 1650,
ggw. in Privatbesitz,
Fotoarchiv
des Nationalmuseums
Stettin

18.

Dzban na wino komunijne

Gottfried Tesmer (czynny od 1663 do ok. 1704), Stargard, 1677

Srebro kute, rytowane, cyzelowane, częściowo złocone
Wys. 23 cm, śr. stopy 15,5 cm
Znaki złotnicze: na brzegu stopy miejski Stargardu – w półokrągłej tarczy poprzeczna belka (Scheffler 1980, nr 806); mistrza – w okrągłym polu splecone litery „GT” [Scheffler 1980, nr 814]; na pokrywie pruska cecha kontrybucyjna z l. 1809–1812 (Gradowski 2001, s. 231, nr 3)
Inskrypcje: na korpusie obok portretów – „TEOPHILVS PIPER”, „ELISABETH BRVSEWITZEN”; pod wylewem – „SIMPLEX .ET. RECTVM NOS.CVSTODIANT”, „HOCCE./ MONVMMENTVM/ ECCLESIAE SPIRIT / SANCTI.SIC. DICTAE/ AD.SACROS. VSVS./ A / PRAEDICTO. PARI/ CONIV. GVMOB:/ LATVM.”, „A.O.R.M DCLXXVII.”; na pokrywie – „HAC.MORTE.BEATI”; na spodzie stopy – „WIGET.91.LOTT”
Ufundowany dla kościoła św. Ducha w Stargardzie; do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie zakupiony w 1976 r. w DESA Szczecin
Nr inw. MNS/Szt/3161
Lit.: Kothe 1934, s. XXVI; Dawny Stargard 2000, kat. 99, s. 120–121; Majewski 2004, s. 269; 2014, s. 21, 27

Dzban o korpusie lekko zwężającym się ku dołowi, wspaniałe jest na wysklepionej stopie z krezą i nakryty spłaszczoną pokrywą na zawiasie, z obecnie utraconym uchwytem. Dwa niewielkie otwory w pokrywie dzbana wskazują na pierwotne zwieńczenie, prawdopodobnie o charakterze figuralnym. Wylew konwi jest faliście wycięty, częściowo przesłonięty. Esowato wygięte ucho zostało ozdobione perełkowaniem i za kończone płaską tarczką.

Korpus dzbana zdobi grawerowana i złocona dekoracja. Po bokach w wieńcach z liści laurowych widnieją dwa medaliony portretowe trzymane przez wysuwającą się z obłoków rękę Boga (*manus Dei*). W jednym z nich ukazany jest mężczyzna o długich, lekko falujących włosach, z niewielkim podkręconym wąsem i bródką, ubrany w wams zapinany na szereg guzików z wyłożonym kołnierzem. W drugim wyobrażono młodą kobietę o włosach gładko zaczęsanych nad czołem i ujętych w koczek, z drobnymi loczkami przy twarzy, odzianą w odsłaniającą ramiona suknię z bufiastymi rękawami, z okrągłym medalionem i naszyjnikiem z pereł na szyi. Zgodnie z inskrypcjami portrety przedstawiają fundatorów dzbana – Theophila Pipera oraz jego żonę Elisabethę (z domu Brüsewitz). Na wylewie umieszczono przedstawienie gołębicy Ducha Świętego w otoczeniu płomieni (co zapewne miało związek z wezwaniem kościoła), a poniżej parę aniołów trzymających wieniec laurowy z inskrypcją fundacyjną.

Abendmahlskrug

Gottfried Tesmer (tätig 1663 – um 1704), Stargard, 1677

Silber, geschmiedet, graviert, ziseliert, teilweise vergoldet
Höhe 23 cm, Fußdurchmesser 15,5 cm
Goldschmiedemarken: am Fußrand die Stadtmarke Stargards – in einem halbkreisförmigen Schild ein Querbalken (Scheffler 1980, Nr. 806); eine Meistermarke – in einem kreisförmigen Feld die verschlungenen Buchstaben GT (Scheffler 1980, Nr. 814); auf dem Deckel ein preußischer Kriegssteuerstempel von 1809–1812 (Gradowski 2001, S. 231, Nr. 3).
Inscriften: auf dem Korpus neben den Porträts – „TEOPHILVS PIPER“, „ELISABETH BRVSEWITZEN“; unter der Ausgusstülle – „SIMPLEX .ET.RECTVM NOS.CVSTODIANT“, „HOCCE./ MONVMMENTVM/ ECCLESIAE SPIRIT / SANCTI.SIC. DICTAE/ AD.SACROS. VSVS./ A / PRAEDICTO. PARI/ CONIV. GVMOB:/ LATVM.“, „A.O.R.M DCLXXVII.“; auf dem Deckel – „HAC. MORTE.BEATI“; an der Fußunterseite – „WIGET.91.LOTT“
Gestiftet für die Heilig-Geist-Kirche in Stargard; 1976 im Antiquitätenhandel DESA Szczecin für die Museumssammlung erworben
Nr.-inv. MNS/Szt/3161
Lit.: Kothe 1934, S. XXVI; Dawny Stargard 2000, Kat. 99, S. 120–121; Majewski 2004, S. 269; 2014, S. 21, 27

Krug mit konisch zulaufendem Korpus, auf einem gewölbten Fuß mit Rand, mit einem abgeflachten Scharnierdeckel und einem abgeschlagenen Deckelheber. Zwei kleine Löcher im Deckel des Kruges deuten auf eine ursprünglich vorhandene, vermutlich figurale Bekrönung hin. Die Ausgusstülle ist wellenförmig zugeschnitten und teilweise geschlossen. Der s-förmig gebogene, mit Perlenstab verzierte Henkel endet mit einer flachen Scheibe.

Der Korpus des Kruges ist mit graviertem und vergoldetem Dekor geschmückt. An den Seiten befinden sich zwei von Lorbeerkränzen umrahmte Porträtmedaillons, die von der aus den Wolken herausragenden Hand Gottes (*manus Dei*) gehalten werden. Eines der Medaillons zeigt einen Mann mit langem, leicht gewelltem Haar, kleinem, gekräuseltem Schnurrbart und schmalem Kinnbart, der ein mit Knöpfen geschlossenes Wams mit umgelegtem Kragen trägt. Das zweite Medaillon zeigt eine junge Frau mit glatt über die Stirn gekämmtem und zu einem Dutt gebundenem Haar, mit kleinen, das Gesicht rahmenden Locken, die ein Schulterlanges Kleid mit bauschigen Ärmeln, ein rundes Medaillon und eine Perlenkette um den Hals trägt. Den Inschriften zufolge stellen die Porträts die Stifter des Kruges, Theophil Piper und seine Frau Elisabeth (geb. Brüsewitz), dar. An der Ausgusstülle befindet sich die Darstellung einer von Flammen umgebenen Taube des Heiligen Geistes,





Przedstawienia i inskrypcje na dzbanach komunijnych związane były zazwyczaj z treściami chrystologicznymi oraz historią zbawienia. Wprawdzie pojawiały się na nich również inskrypcje oraz herby mające upamiętniać fundatorów, ale umieszczenie portretów na korpusie naczynia liturgicznego jest wyjątkowe. Wiżerunki trzymane ręką Boga miały zapewne symbolizować oddanie się pod boską opiekę i nadzieję na życie wieczne; tym samym dzban na wino komunijne stawał się fundacją o charakterze epitafijnym. Stargardzki złotnik Gottfried Tesmer był również autorem innego dzieła o podobnej wymowie – znanej z opisu puszki na komunikanty dla kościoła w Kaliszu Pomorskim (niem. Kallies in Pommern), z graverowanym przedstawieniem fundatorki Apollonii von Massow klęczącej pod krucyfiksem (Kothe 1934, s. 49).

Fundator dzbana Theophil Piper (1620–1676) należał do stargardzkiego patrycjatu. Był synem sukiennika Thomasa Pipera, sam również zajmował się handlem sukнем. W latach 1671–1675 jako starszy stargardzkiej gildii sukienników pełnił funkcję dyrektora Gildii i Cechów (Hiltebrandt [1724], s. 22–23). Ród von Brüsewitzów, z którego pochodziła jego małżonka, należał z kolei do starej szlachty, wywodzącej się z Meklemburgii i mającej majątki m.in. na Pomorzu.

die vermutlich auf das Patrozinium der Kirche Bezug nimmt, und darunter ein Engelspaar, das einen Lorbeerkrantz mit der Stiftungsinschrift hält.

Die Darstellungen und Inschriften auf Abendmahlskrügen bezogen sich meist auf christologische und heilsgeschichtliche Inhalte. Zwar finden sich darauf auch Inschriften und Wappen zum Gedenken an die Stifter, doch bildet die Darstellung von Porträts auf dem Korpus eines sakralen Gefäßes eine Ausnahme. Die von der Hand Gottes gehaltenen Bildnisse sollten wahrscheinlich die Hingabe an Gott und die Hoffnung auf das ewige Leben symbolisieren; so wurde der Abendmahlskrug zu einer Stiftung mit epitaphischem Charakter. Der Stargarder Goldschmied Gottfried Tesmer war auch der Schöpfer eines anderen Werkes mit ähnlicher Aussage – einer aus Beschreibungen bekannten Hostiendose für die Kirche in Kallies in Pommern (Kalisz Pomorski) mit einer gravierten Darstellung der unter dem Kruzifix knienden Stifterin Apollonia von Massow (Kothe 1934, S. 49).

Der Stifter des Kruges, Theophil Piper (1620–1676), gehörte dem Stargarder Patriziat an. Er war ein Sohn des Tuchhändlers Thomas Piper und war auch selbst im Tuchhandel tätig. Zwischen 1671 und 1675 war er als Ältester der Stargarder Tuchmacherzunft Direktor der Gilden und Zünfte (Hiltebrandt [1724], S. 22–23). Die Familie von Brüsewitz, aus der seine Frau stammte, gehörte wiederum zum alteingesessenen mecklenburgischen Adel, der unter anderem in Pommern Besitztümer hatte. Marcin Majewski äußerte die Vermutung, dass der für die Heilig-Geist-Kirche gestiftete Krug erst nach dem Tod





Marcin Majewski wysunął przypuszczenie, że dzban ufundowany do kościoła św. Ducha wykonany został już po śmierci Theopila Pipera, prawdopodobnie na mocy zapisu testamentowego (Majewski 2014, s. 21). Uzasadniałoby to epitafijny charakter przedstawień na korpusie naczynia. Z Theophilem Piperem związana jest również zapewne pośmiertna donacja w wysokości 200 talarów na kamienną chrzcielnicę do odbudowanego po pożarze kościoła Mariackiego w Stargardzie, którą ustawiono w tamtejszym chórze w 1679 r. (Berghaus 1868, s. 643).

Monika Frankowska-Makała

von Theophil Piper angefertigt worden war, wahrscheinlich auf Grundlage eines testamentarischen Vermächtnisses (Majewski 2014, S. 21). Dies würde den epitaphartigen Charakter der Darstellungen auf dem Gefäßkörper erklären. Auf Theophil Piper geht höchstwahrscheinlich auch eine postume Stiftung von 200 Talern für ein steinernes Taufbecken für die nach einem Brand wiederhergestellte Marienkirche in Stargard zurück, das 1679 im dortigen Chor aufgestellt wurde (Berghaus 1868, S. 643).

Monika Frankowska-Makała

19.

Puszka na komunikanty nieznany złotnik, Szczecin, 1615

Srebro kute, rytowane, cyzelowane, złocone
Wys. 7,8 cm, śr. 11 cm

Znaki złotnicze na spodzie stopy: miejski Szczecina – w okręgu głowa gryfa w koronie zwrócona w lewo; mistrza – w owalu w formie gmerku;

w okręgu pruska cecha kontrybucyjna z l. 1809–1812

Inskrypcje: na korpusie – „GREGER MVNDINVS. ZVR .EHRE. GOTTES. GEGEBE. AVFS. ALTAR. IN. S. JACOBS. KIRCHEN./

IN. ALTEN. STETTIN. ANNO. CHRISTI. 1615”;

na spodzie stopy – „WIGET 24 LOT 1q”

Ufundowana dla kościoła św. Jakuba w Szczecinie;

do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie

zakupiona w 1979 r. w DESA Warszawa

Nr inw. MNS/Rz/3305

Lit.: Bethe, Borchers 1933, kat. 16, s. 17, il. 9

Hostiendose

unbekannter Goldschmied, Stettin, 1615

Silber, geschmiedet, graviert, ziseliert, vergoldet

Höhe 7,8 cm, Durchmesser 11 cm

Goldschmiedemarken auf der Fußunterseite:

Stettiner Stadtmarke – ein nach links gewandter Greifenkopf mit Krone in einem Kreis; Meisterzeichen – in Form eines Handwerkerzeichens in einem Oval;

im Kreis eine preußische Punze – preußischer

Kriegssteuerstempel mit preußischem Adler von 1809–1812

Inschriften: am Korpus – „GREGER MVNDINVS. ZVR .EHRE.

GOTTES. GEGEBE. AVFS. ALTAR. IN. S. JACOBS. KIRCHEN./

IN. ALTEN. STETTIN. ANNO. CHRISTI. 1615”;

an der Fußunterseite – „WIGET 24 LOT 1q”

Gestiftet für die Jakobikirche in Stettin;

1979 für die Museumssammlung

im Antiquitätenhandel DESA Warschau erworben

Inv.-Nr. MNS/Rz/3305

Lit.: Bethe, Borchers 1933, Kat. 16, S. 17, Abb. 9

Naczynie o cylindrycznym kształcie jest wsparte na niskiej wysklepionej stopie z rytym ornamentem okuciowym. Profilowana przepaska dzieli korpus na dwie części. W górnej strefie wygrawerowano herb fundatora – w tarczy słońce jako ludzką twarz okoloną płomienistymi promieniami, w klejnocie takie samo słońce między bawolimi rogami oraz inskrypcję fundacyjną z datą „1615”. Dolny i górny brzeg korpusu jest ponadto zdobiony delikatnym, rytowanym ornamentem ciągłym z motywem liści akantu. Na przedwojennym zdjęciu widoczna jest zaginiona obecnie pokrywa puszki – wysklepiona, z szerokim ozdobnym brzegiem, w środkowej części stożkowo wybrzuszona; pierwotnie ze zwierczeniem, zapewne w formie figuralnej.

Zylindrisches Gefäß auf einem niedrigen, gewölbten Fuß mit graviertem Beschlagwerk. Ein profiliertes Band trennt den Korpus in zwei Teile. Im oberen Bereich ist das Stifterwappen eingraviert – im Schild die Sonne mit menschlichem Gesicht, umgeben vonflammenden Strahlen, in der Helmzier dieselbe Sonne zwischen zwei Büffelhörnern und die Stiftungsinschrift mit der Jahreszahl „1615“. Des Weiteren ist der untere und obere Rand des Korpus mit einem dezenten, gravierten umlaufenden Ornament mit Akanthusblattmotiv verziert. Eine Archivaufnahme aus der Vorkriegszeit zeigt den heute verlorenen Deckel der Dose – gewölbt, mit breitem Zierrand, in der Mitte kegelförmig aufgetürmt; ursprünglich mit einer Bekrönung, wahrscheinlich in figürlicher Form.



FURCHEN · GREGER · MVNDINVS · IN · ALLEN · STEIN · ZVR



Puszka na komunikanty,
Szczecin, 1615,
stan sprzed 1945,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Hostiendose,
Stettin, 1615,
vor 1945,
Fotoarchiv
des Nationalmuseums
Stettin



Wczesne luterańskie puszki na komunikanty miały najczęściej proste, cylindryczne kształty i grawerowaną dekorację. Od XVII w. ich formy stawały się bardziej urozmaicone: wieloboczne, owalne, prostokątne, a także kielichowe. Puszka z kościoła św. Jakuba ma jeszcze tradycyjny kształt walca, natomiast ufundowane nieco później naczynia na hostie z kościołów św. Mikołaja (1619) oraz św. św. Piotra i Pawła (1634) w Szczecinie miały już formę kielichów o okrągłych lub sześciolistnych stopach, krótkich trzonach i głębokich czarach, nakrytych pokrywami o figuralnych zwieńczeniach. Charakteryzowały się one także bogatą, trybowaną dekoracją schweifwerkową z uskrzydlonymi główkami anieliskimi i pęckami owoców zawieszonych na wstęgach (Bethe, Borchers 1933, kat. 27, il. 5, kat. 31, il. 7).

Fundatorem puszki dla kościoła św. Jakuba był Gregor Mundinus, szczeciński kupiec, ożeniony z Elisabeth von Düringshofen. Ich synem był znany szczeciński teolog Kaspar Gottfried Mundinus (1633–1671), archidiakon w kościele Mariackim i profesor języka hebrajskiego w Gimnazjum Carolinum w Szczecinie (Łojko 2020).

Monika Frankowska-Makała

Die frühen lutherischen Hostiendosen hatten in der Regel eine einfache zylindrische Gestalt und waren mit graviertem Dekor verziert. Ab dem 17. Jahrhundert gestalteten sich deren Formen immer vielfältiger: polygonal, oval, rechteckig und auch kelchförmig. Die Hostiendose aus der Jakobikirche hat noch die traditionelle zylindrische Form, während die wenig später gestifteten Hostiengefäß aus den Stettiner Kirchen St. Nikolaus (1619) und St. Peter und Paul (1634) die Form eines Kelchs mit rundem bzw. sechspassigem Fuß, kurzem Schaft und tiefer Kuppe hatten, die mit einem Deckel mit figürlich gestalteter Bekrönung geschlossen wurde. Sie zeichneten sich auch durch reichen, getriebenen Schweifwerk-Dekor mit geflügelten Engelsköpfen und an Bändern aufgehängten Fruchtsträußen aus (Bethe, Borchers 1933, Kat. 27, Abb. 5, Kat. 31, Abb. 7).

Der Stifter der Hostiendose für die Jakobikirche war Gregor Mundinus, ein Stettiner Kaufmann, der mit Elisabeth von Düringshofen verheiratet war. Sein Sohn war der bekannte Stettiner Theologe Kaspar Gottfried Mundinus (1633–1671), Archidiakon an der Marienkirche und Professor für Hebräisch am Gymnasium Carolinum in Stettin (Łojko 2020).

Monika Frankowska-Makała

20.

Misa chrzcielna

Norymberga, 1. poł. XVI w.

Mosiądz kuty, sztancowany, puncowany, rytowany
Śr. 51 cm, gł. 7,5 cm
Inskrypcja na kołnierzu: „LVDEWIG HOLLE PASTOR
HIERONIMVS WEDIGE VORSTEHER DER KIRCHEN ZV POLITZ
ANNO DOMINI 1601”
Pochodzi z nieistniejącego kościoła Najświętszej Marii Panny
w Policach (niem. Pöllitz); przekazana do zbiorów Muzeum
Narodowego w Szczecinie w 1955 r. ze składy złomu
Nr inw. MNS/Rz/1888
Lit.: niepublikowany

Okrągła, głęboka misa z lekko wypukłym dnem i szerskim kołnierzem. Pośrodku lustra w okrągłym medalionie wydzielonym półwałkiem umieszczono wybijane w matrycy reliefowe przedstawienie z herbem cesarskim Habsburgów, z dwugłowym orłem z tarczą herbową na piersi. Wokół niego biegnie pas ozdobnej gotyckiej tekstyury, a na otoku rząd puncowanych sześciopłatkowych rozetek kwiatowych. Kołnierz także jest dekorowany dwoma rzędami stempelowanej dekoracji – z rozetek kwiatowych oraz stylizowanych lilii.

Na kołnierzu misy znajduje się inskrypcja fundacyjna z 1601 r. z nazwiskami Hieronima Wedigego, przełożonego kościoła w Policach i późniejszego burmistrza Polic, oraz Ludwiga Holloniusa (1570–1621), pomorskiego teologa, dramaturga i poety. Ludwig Hollonius studiował na Uniwersytecie w Rostoku, gdzie był uczniem znanego luterańskiego teologa Davida Chyraeus (1530–1600), a także na uniwersytecie w Greifswaldzie. W 1596 r. został pastorem w Brodzie (niem. Braunsforth) koło Stargardu i ożenił się z Anną (z domu Rintelmann). Rok później objął funkcję pastora w kościele Mariackim w Policach i sprawował ją do końca życia (Wehrmann 1889, s. 52–54). Hollonius był autorem wielu utworów poetyckich i dramatów. Jego najbardziej znanym dziełem jest *Somnium Vitae Humanae* (1605), komedia o wymowie moralizatorskiej, dedykowana księciu pomorskiemu Filipowi II. W 1612 r. otrzymał zaszczytny tytuł „poety uwieńczonego” (*poeta laureatus*) (Flood 2006, s. 898).

Od połowy XV w. Norymberga była najważniejszym w Europie ośrodkiem produkcji mosiężnych mis. Naczynia te, zdobione najczęściej przedstawieniami biblijnymi, pełniły różnorodne funkcje. W domach służyły jako naczynia dekoracyjne, a także użytkowe, np. do mycia rąk przy stole. W kościołach najczęściej używano ich w charakterze mis chrzcielnych, umieszczanych w czasach kamiennych lub drewnianych chrzcielnic jako właściwe naczynia na wodę. Wiele norymerskich mis z gotycką dekoracją ofiarowano

Taufschale

Nürnberg, 1. Hälfte des 16. Jh.

Messing, geschniedet, gestanzt, punziert, graviert
Durchmesser 51 cm, Tiefe 7,5 cm
Inscriften an der Fahne: „LVDEWIG HOLLE PASTOR
HIERONIMVS WEDIGE VORSTEHER DER KIRCHEN ZV POLITZ
ANNO DOMINI 1601”
Stammt aus der nicht mehr existierenden Marienkirche
in Pöllitz; 1955 von einem Schrottler
in die Sammlung des Museums überführt
Inv.-Nr. MNS/Rz/1888
Lit.: unpubliziert

Runde, tiefe Schale mit leicht gewölbtem Boden und breiter Fahne. Im Spiegel mittig durch einen Wulst umschlossenes Rundmedaillon mit einer in der Matrize gestanzten Reliefdarstellung des habsburgischen Reichswappens mit doppelköpfigem Adler mit Wappenschild vor der Brust. Rundherum ein Band mit gotischer Texturschrift und am Rand eine Reihe von sechsblättrigen, punzierten Blumenrosetten. Die Fahne ebenfalls mit zwei Reihen geprägten Dekors aus Blumenrosetten und stilisierten Lilien verziert.

Die Fahne der Schale trägt eine Stiftungsinschrift aus dem Jahr 1601 mit den Namen von Hieronim Wedige, dem Pöllitzer Kirchenvorsteher und späteren Bürgermeister von Pöllitz, und Ludwig Hollonius (1570–1621), einem pommerschen Theologen, Dramatiker und Dichter. Hollonius studierte an der Universität Rostock, wo er ein Schüler des bekannten lutherischen Theologen David Chyraeus (1530–1600) war, und an der Universität Greifswald. 1596 wurde er Pfarrer in Braunsforth (Brod) bei Stargard und heiratete Anna geb. Rintelmann. Ein Jahr später übernahm er das Amt des Pfarrers an der Marienkirche in Pöllitz, das er bis zu seinem Lebensende innehatte (Wehrmann 1889, S. 52–54). Hollonius war Autor zahlreicher lyrischer Dichtungen und Dramen. Sein bekanntestes Werk ist *Somnium Vitae Humanae* (1605), eine Komödie mit moralisierender Botschaft, die dem pommerschen Herzog Philipp II. gewidmet war. 1612 erhielt er den Ehrentitel eines „gekrönten Dichters“ (*poeta laureatus*) (Flood 2006, S. 898).

Ab Mitte des 15. Jahrhunderts war Nürnberg das wichtigste Zentrum für die Herstellung von Messingsschalen in Europa. Diese in der Regel mit biblischen Darstellungen verzierten Gefäße erfüllten eine Vielzahl von Funktionen. In Haushalten wurden sie sowohl als Zier- als auch als Nutzgefäß verwendet, z. B. zum Händewaschen bei Tisch. In Kirchen dienten sie meist als Taufschalen, die in steinerne bzw. hölzerne Taufbecken eingesetzt wurden,



do kościołów w XVII w., gdy przedmioty te zaczęły wychodzić z mody. W taki właśnie sposób, po dodaniu inskrypcji fundacyjnej w 1601 r., trafiła do polickiego kościoła północnojęzycznego misa z herbem cesarza Karola V.

Monika Frankowska-Makała

als geeignete Gefäße für Wasser. Viele Nürnberger Schalen mit gotischem Dekor wurden im 17. Jahrhundert, als diese Erzeugnisse aus der Mode kamen, Kirchen geschenkt. So fand die spätgotische Schale mit dem Wappen Kaiser Karls V. nach Hinzufügung einer Stiftungsinschrift im Jahr 1601 ihren Weg in die Pöltitzer Kirche.

Monika Frankowska-Makała



W kręgu dworu
Im höfischen Kreis

21.

Płyta z herbami Jobsta von Dewitza i Ottilie von Arnim

Mistrz tablic erekcyjnych, Pomorze, 1538

Wapień gotlandzki?, polichromia
Wys. 72 cm, szer. 128 cm
Inskrypcja: „I.OST.VĀ.DEWICZE / DILIGE.VĀ.ARNIM”
Płyta pochodzi z zamku Dewitzów w Dobrzej (pow. Nowogard);
przed 1808 r. przeniesiona została przez Karla Friedricha
Ludwiga von Dewitza do dworu w Młodawinie;
po 1970 r. w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Szt/680

Lit.: Lemcke 1910, s. 167; 1912, s. 322;
Bethe, Uckley 1935, s. 17, poz. 32;
Glińska 1973, s. 310–311; 1990, s. 79; 1992, s. 186;
Krasnodębska 2013, s. 64, il. 54;
Frankowska-Makała 2022, s. 28–29

W poziomym prostokątnym polu przedstawiono dwa herby z labrami i klejnotami, nachylone lekko do siebie. Pomiędzy nimi, przy górnej krawędzi umieszczono tablicę inskrypcyjną. Po lewej wyobrażony został herb rodziny von Dewitz: na czerwonym polu trzy puklowane puchary z pokrywami. Powyżej hełm stalowy zamknięty w lewo. W klejnocie herbu znajdują się ręce w zbroi trzymające taki sam puchar. Drugi herb, rodziny von Arnim, ma na czerwonym polu dwa białe (srebrne) pasy oraz hełm zamknięty w prawo, zaś w klejnocie rogi bawole w takich samych barwach. Herby otoczone są labrami w formie liści akantu, w kolorach czerwieni i srebra. W klejnoty wieńczące hełmy wpisana jest podzielona na pół data: 1538. Na ujętej w ozdobną ramę tablicy znajduje się majuskułowa inskrypcja z nazwiskami fundatora Jobsta (Josta) von Dewitza (1491–1542) i jego żony Ottilie von Arnim (zm. 1576). Wyraz *Dilige* przed nazwiskiem nie odnosi się do jej imienia, lecz do łacińskiego słowa *diligo* 'kochać, szanować' lub *diligere* 'miłość, uznanie'.

Jak zauważała Maria Glińska (1973, s. 311, przypis 22; 1990, s. 79), kształt tarczy nawiązuje do twórczości graficznej Petera Vischera młodszego (ok. 1487–1528), Hermana Vischera młodszego (1486–1516), Albrechta Dürera (1471–1528), Hansa Burgkmaira (1473–1531), Hansa Sebalda Behama (1500–1550), Barthela Behama (1502–1540), natomiast mięsistye liście akantu, charakterystycznie zwinięte na końcach, były formą zaczerpniętą ze sztuki włoskiego renesansu, rozpowszechnioną przez twórców wzorników z południowych Niemiec. Autora płyty Glińska powiązała z dwiema innymi płytami erekcyjnymi – księcia Filipa I z zamku w Wołogoszczy z 1537 r. i księcia Barnima IX (XI) z zamku w Szczecinie z 1538 r.

Reliefplatte mit den Wappen des Jobst von Dewitz und der Ottilie von Arnim

Meister der Stiftungstafeln, Pommern, 1538

Gotland-Kalkstein?, polychromiert
Höhe 72 cm, Breite 128 cm
Inschrift: „I.OST.VĀ.DEWICZE / DILIGE.VĀ.ARNIM”
Die Tafel stammt vom Familiensitz derer von Dewitz auf Burg Daber, Kreis Naugard;
vor 1808 wurde sie von Karl Friedrich Ludwig von Dewitz ins Rittergut Maldawin überführt;
nach 1970 in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin Inv.-Nr. MNS/Szt/680

Lit.: Lemcke 1910, S. 167; 1912, S. 322;
Bethe, Uckley 1935, S. 17, Pos. 32;
Glińska 1973, S. 310–311; 1990, S. 79; 1992, S. 186;
Krasnodębska 2013, S. 64, Abb. 54;
Frankowska-Makała 2022, S. 28–29

Die längsrechteckige Relieftafel zeigt zwei Wappen mit Helmdecken und Helmzier, die einander leicht zugeneigt sind. Dazwischen befindet sich am oberen Rand ein Inschriftenfeld. Links ist das Wappen der Familie von Dewitz abgebildet: auf rotem Grund drei Becher mit Deckeln. Darüber ein geschlossener, nach links gewandter Stahlhelm. In der Helmzier zwei Arme in Rüstung, die einen identischen Becher halten. Das zweite Wappen ist das der Familie von Arnim. Dieses zeigt auf rotem Grund zwei weiße (silberne) Balken und einen geschlossenen, nach rechts gewandten Helm; in der Helmzier zwei Büffelhörner in den gleichen Farben. Die Wappen sind von Helmdecken in Form von Akanthuslaub umgeben, die in Rot und Silber gehalten sind. In den Helmzieren sind je zwei Ziffern der Jahreszahl 1538 angegeben. Die in einen dekorativen Rahmen gefasste Tafel trägt eine Majuskelschrift mit den Namen des Stifters Jobst (Jost) von Dewitz (1491–1542) und seiner Frau Ottilie von Arnim (gest. 1576). Das Wort *Dilige* vor dem Familiennamen gibt nicht ihren Vornamen an, sondern es bezieht sich auf das lateinische Wort *diligo* für 'lieben, schätzen' bzw. *diligere* für 'Liebe, Wertschätzung'.

Wie Maria Glińska (1973, S. 311, Anm. 22; 1990, S. 79) feststellte, wurde die Schildform den Drucken von Peter Vischer dem Jüngeren (um 1487–1528), Herman Vischer dem Jüngeren (1486–1516), Albrecht Dürer (1471–1528), Hans Burgkmair (1473–1531), Hans Sebald Beham (1500–1550) und Barthel Beham (1502–1540) entlehnt. Die fleischigen, an den Enden charakteristisch eingerollten Akanthusblätter sind wiederum eine aus der Kunst der italienischen Renaissance übernommene Form, die durch süddeutsche Musterbücher verbreitet wurde. Den Schöpfer



Płyta epitafijna
Jobsta i Ottillie
von Dewitzów,
artysta nieznany,
1577,
kościół w Dobrej,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Stiftungstafel
von Jobst und Ottile
von Dewitz,
unbekannter Künstler,
1577,
Kirche zu Daber,
Fotoarchiv
des Nationalmuseums
Stettin



(Glińska 1973, s. 309–310). We wszystkich trzech dzietach przypisywanych mistrzowi tablic erekcyjnych widać wpływy sztuki renesansu włoskiego – ten sam wykroj liter oraz kształt labrów.

Fundator płyty Jobst von Dewitz był wybitnym politykiem pomorskim i humanistą czasów reformacji. Ten wszechstronnie wykształcony możnowładca studiował na uniwersytecie w Bolonii w latach 1518–1520, zaś od 1525 r. był radcą na dworze księcia wołogoskiego Jerzego I. Po jego śmierci (1531) jako kanclerz był najważniejszym współpracownikiem następnego władcę – Flipa I. Stał się wtedy, wraz z kanclerzem Księstwa Szczecińskiego Bartholomäusem Swawe, zdecydowanym zwolennikiem reformacji, optując na sejmie w Trzebiatowie za jej oficjalnym wprowadzeniem na Pomorzu. W następnych latach wraz z Johannesem Bugenhagenem nadzorował faktyczne wprowadzanie

der Reliefplatte brachte Glińska mit zwei weiteren Stiftungstafeln in Verbindung – derjenigen des Herzogs Philipp I. von 1537 im Wolgaster Schloss und der von Herzog Barnim IX. (XI.) von 1538 im Stettiner Schloss (Glińska 1973, S. 309–310). In allen drei Werken, die dem Meister der Stiftungstafeln zugeschrieben werden, ist der Einfluss der italienischen Renaissancekunst zu erkennen – die gleiche Form der Buchstaben und der Helmdecken.

Der Stifter der analysierten Tafel, Jobst von Dewitz, war ein bedeutender pommerscher Politiker und Humanist der Reformationszeit. Der gebildete Magnat studierte von 1518 bis 1520 an der Universität Bologna und war ab 1525 Hofrat des Wolgaster Herzogs Georg I. Nach dessen Tod (1531) war er als Kanzler der wichtigste Mitarbeiter seines Nachfolgers, Philipp I. von Pommern-Wolgast. Zusammen mit dem Kanzler des Herzogtums Pommern-Stettin, Bartholomäus Swawe, wurde er zu einem engagierten Befürworter der Reformation und sprach sich auf dem Landtag zu Treptow für deren offizielle Einführung in Pommern aus. In den Folgejahren überwachte er zusammen mit Johannes Bugenhagen die tatsächliche Umsetzung von Reformen in Pommern. Außerdem führte er diplomatische Gespräche im Zusammenhang mit der Heirat Philipps I. mit Maria von Sachsen und dem Beitritt Pommerns zum Schmalkaldischen Bund im Jahr 1536 (Schmidt 1957, S. 629). Darüber hinaus war er zusammen mit Bugenhagen maßgeblich an der Wiedereröffnung der Universität Greifswald im Jahr 1539 beteiligt. Er verstarb 1542 in Wolgast und wurde dort begraben. Seine Frau, Ottile von Arnim, war eine Tochter des Bernt von Arnim auf Gerswalde, Boitzenburg und Biesenthal (Schmidt 1957, S. 629). Ottile verstarb 1576 in Daber. 1577 stiftete ihr Sohn Berndt von Dewitz in der dortigen Kirche ein steinernes Epitaph mit Bildnissen seiner Eltern (Glińska 1973, S. 336).

Die Wappenplatte stammt aus dem Schloss der Familie von Dewitz in Daber. Sie wurde im Zuge des 1538 abgeschlossenen Renaissance-Umbaus am Gebäude angebracht. Das Schloss – einer der bedeutendsten Herrensitze Pommerns – wurde während des Dreißigjährigen Krieges stark in Mitleidenschaft gezogen und 1808 von der Familie Dewitz veräußert. Die neuen Eigentümer sprengten einen Teil des Gebäudes und nutzten es zur Gewinnung von Baumaterial (Walkiewicz 2014). Die Reliefplatte gelangte in das Herrenhaus Maldawin, das sich weiterhin im Besitz derer von Dewitz befand. Als zur dortigen Ausstattung gehörend, beschrieb sie Hugo Lemcke 1910

reform na Pomorzu. Prowadził również rozmowy dyplomatyczne w związku z małżeństwem Filipa I z Marią saską oraz przystąpieniem Pomorza do ligi szmalkaldzkiej w 1536 r. (Schmidt 1957, s. 629). Ponadto wraz z Bugenhagenem przyczynił się walnie do ponownego otwarcia uniwersytetu w Greifswaldzie w 1539 r. Zmarł w 1542 r. w Wołogoszczy, tam też został pochowany. Jego żoną była Ottilia von Arnim, córka Bernta von Arnim z Gerswalde, Boitzenburg i Biesenthal (Schmidt 1957, s. 629). Ottilia zmarła w Dobrej w 1576 r. W tamtejszym kościele jej syn Berndt von Dewitz ufundował w 1577 r. kamienną płytę epitafijną z wizerunkami rodziców (Glińska 1973, s. 336).

Płyta z herbami pochodzi z zamku Dewitzów w Dobrej. Została wmurowana w trakcie renesansowej przebudowy budynku ukończonej w 1538 r. Ta jedna z najważniejszych rezydencji na Pomorzu podupadła w czasach wojny trzydziestoletniej, w 1808 r. została zaś sprzedana przez Dewitzów, a nowi właściciele wysadzili część obiektu w powietrze, traktując go jako źródło materiałów budowlanych (Walkiewicz 2014). Płyłę przeniesiono do dworu w Mołdawinie, należącym do von Dewitzów, gdzie opisał ją w 1910 r. Hugo Lemcke w ramach inwentaryzacji zamku w Dobrej (Lemcke 1910, s. 167). Ok. 1970 r. została przekazana przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków do Muzeum Narodowego w Szczecinie.

Justyna Bądkowska



Płyta fundacyjna Barnima IX (XI)
z zamku w Szczecinie,
Mistrz tablic
erekcyjnych,
Pomorze,
1538

Stiftungstafel
Barnims IX. (XI.)
vom Stettiner Schloss,
Meister
der Stiftungstafeln,
Pommern,
1538

im Zuge seiner Inventarisierung des Schlosses Daber (Lemcke 1910, S. 167). Um 1970 wurde sie von dem Woiwodschaftskonservator in das Nationalmuseum Stettin überführt.

Justyna Bądkowska

22.

Płyta ze sceną nawrócenia Szawła

Hans Schenck, zwany również Scheußlich
(ok. 1500–ok. 1566), ok. 1547–1565

Piaskowiec, pozostałości polichromii
Wys. 58 cm, szer. 83 cm, gł. 14 cm
Pochodzi z kamienicy Loitzów w Szczecinie;
od 1897 r. w zbiorach Altertums-Museum w Szczecinie
(nr inw. 4412); ewakuowana w czasie II wojny światowej
do zamku w Swobnicy; po zakończeniu II wojny światowej
w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Szt/543

Lit.: *Zuwachs der Sammlungen* 1897, s. 95;
Fredrich 1922, s. 18; Bethe 1932, s. 207–210;
Bethe 1933, s. 47; Bethe, Uckeley 1935, poz. 48 na s. 23;
Glińska 1969, s. 293, 296, 298, 331–340, 352, 355–357, il. 16;
Glińska 1973, s. 322–328, il. 10; Glińska 1996, s. 515–516;
Kochanowska 1996a, s. 120–121; Kochanowska 1996b, s. 520–521;
Cante 2007, s. 434–438, poz. 2.8 na s. 434, il. 11;
Krasnodębska 2013, s. 67–69, il. 58;
Piotrowska-Kuipers 2018, s. 137

Relief z przedstawieniem Nawrócenia Szawła jest jednym z najcenniejszych dzieł sztuki renesansu w Szczecinie. Dynamiczna i pełna dramatyzmu scena ukazuje stłoczoną w skomplikowanym układzie grupę jeźdźców i wojowników w antykizujących strojach i rynsztunkach, którzy usiłują okieźnać spłoszone niezwykłym zjawiskiem rumaki. Na tle gładkiego nieba ponad tłumem postaci w obłokach i glorii widoczny jest Zmartwychpowstały Chrystus (ujęty w półpostaci), zamaszyście kierujący długą włócznią ku Szawłowi. Oto ten faryzeusz i prześladowca chrześcijan, udający się – jak odnotowują Dzieje Apostolskie (Dz 9,1–9) – do Damaszku, upada rażony światłem z niebios, skąd posłyszał również upominający głos Chrystusa. Nawróciwszy się po tym wydarzeniu, przyjmuje imię Paweł i zaczyna głosić Ewangelię. Historia Apostoła Narodów miała fundamentalne znaczenie w naukach Lutra i jego naśladowców (Cante 2007, s. 436). Jego nawrócenie miało symbolizować odkupienie grzechów człowieka dzięki otrzymanej łasce Bożej. Dlatego przedstawienie zalicza się do typowej ikonografii protestanckiej.

Kamienna płyta pochodzi z pałacu miejskiego słynnej szczecińskiej rodziny kupców i bankierów – Loitzów. Do 1896 r. wmurowana była w fasadę. W 1897 r. została zakupiona do zbiorów Altertums-Museum w Szczecinie (Zugangs-Buch 1892–1899, poz. 4412). Ikonografię przedstawienia, początkowo określano jako scena bitwy (*Zuwachs der Sammlungen* 1897, s. 95; Friedrich 1922, s. 18), zidentyfikował i opisał Hellmuth Bethe (Bethe 1932, s. 208). Z uwagi na dobry stan zachowania reliefu, wciąż noszącego ślady polichromii,

Reliefplatte mit der Szene der Bekehrung des Saulus

Hans Schenck, auch gen. Scheußlich
(um 1500–um 1566), um 1547–1565

Sandstein, Reste von Polychromie
Höhe 58 cm, Breite 83 cm, Tiefe 14 cm
Herkunft: aus dem Haus der Familie Loitz in Stettin;
ab 1897 in der Sammlung des Altertums-Museums in Stettin
(Inv.-Nr. 4412); im Zweiten Weltkrieg ins Schloss Wildenbruch
ausgelagert; nach Kriegsende in der Sammlung
des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Szt/543

Lit.: *Zuwachs der Sammlungen* 1897, S. 95;
Fredrich 1922, S. 18; Bethe 1932, S. 207–210;
Bethe 1933, S. 47; Bethe, Uckeley 1935, Pos. 48 auf S. 23;
Glińska 1969, S. 293, 296, 298, 331–340, 352, 355–357, Abb. 16;
Glińska 1973, S. 322–328, Abb. 10; Glińska 1996, S. 515–516;
Kochanowska 1996a, S. 120–121; Kochanowska 1996b, S. 520–521;
Cante 2007, S. 434–438, Punkt 2.8 auf S. 434, Abb. 11;
Krasnodębska 2013, S. 67–69, Abb. 58;
Piotrowska-Kuipers 2018, S. 137

Die Reliefplatte mit der Bekehrung des Saulus gehört zu den wertvollsten Werken der Renaissancekunst in Stettin. Die dynamische, von dramatischer Anspannung geprägte Szene zeigt eine zusammengedrängte Gruppe von Reitern und Kriegern in antikisierenden Kleidern und Rüstungen, die versuchen, ihre durch ein ungewöhnliches Phänomen in Panik geratenen Pferde zu bändigen. Am klaren Himmel über der Figurenschar ist inmitten von Wolken der von einer Glorie umgebene, auferstandene Christus (als Halbfigur) zu sehen, der schwungvoll einen langen Speer auf Saulus richtet. Dieser Phariseer und Christenverfolger befand sich – wie die Apostelgeschichte (Apg 9,1–9) berichtet – auf dem Weg nach Damaskus, als er von einem Lichtstrahl aus dem Himmel getroffen wurde und die mahnende Stimme Christi hörte. Nach diesem Ereignis bekehrte er sich, nahm den Namen Paulus an und begann, das Evangelium zu predigen. Die Geschichte des Apostels Paulus hatte eine grundlegende Bedeutung für die Lehren Luthers und seiner Anhänger (Cante 2007, S. 436). Sauls Bekehrung sollte die Erlösung des Menschen von den Sünden durch die empfangene Gnade Gottes symbolisieren. Darstellungen dieser Szene gelten daher als typisch protestantisches Bildprogramm.

Die Sandsteinplatte stammt aus dem Stadtpalais der berühmten Stettiner Kaufmanns- und Bankiersfamilie Loitz. Bis 1896 war sie in die Eingangsfassade eingelassen. Im Jahr 1897 wurde sie für die Sammlung des Altertums-Museums Stettin erworben (Zugangs-Buch 1892–1899, Pos. 4412). Das Bildthema der ursprünglich als Schlachtszene beschriebenen





oraz dość nietypowe umiejscowienie płyty autor ten zasugerował pierwotne jej pochodzenie z wnętrza pałacu Loitzów, z obudowy kominka (Bethe 1932, s. 208). Następnie jednak uznał, że płyta od początku związana była z elewacją budynku, stanowiąc podstawkę jednej ze ślepych maswerkowych arkad, gdzie wciąż na wysokości 3–4 m istniała nisza odpowiadająca jej wymiarom (Bethe 1933, s. 47). Ponadto włączył ją w grupę zabytków tematycznie związanych

Darstellung (Zuwachs der Sammlungen 1897, S. 95; Friedrich 1922, S. 18) wurde schließlich von Hellmuth Bethe identifiziert und beschrieben (Bethe 1932, S. 208). Aufgrund des guten Erhaltungszustandes des Reliefs, das noch Spuren von Polychromie trägt, und des eher ungewöhnlichen Anbringungsortes der Tafel vermutete dieser Autor ihre ursprüngliche Herkunft aus einem der Innenräume des Loitzenhauses – von einem Kaminüberbau (Bethe 1932, S. 208).

z okresem reformacji na Pomorzu – z uwagi na fundatorów, właśnie rodzinę Loitzów, która odgrywała w tym czasie ważną rolę w życiu miasta (Ackeley, Bethe 1935, s. 23). Poglądy Bethego podzielała Maria Glińska, twierdząc, że obecność reliefu na elewacji pałacu stanowiła swoistą deklarację wiary Loitzów, manifestujących przejście na luteranizm (Glińska 1969, s. 340). Janina Kochanowska natomiast, bez jasnych powodów podważając religijne przekonania synów Hansa II Loitza, określała jej pochodzenie jako nieznane, a miejsce na elewacji jako przypadkowe (Kochanowska 1996a, s. 121). Trudno mieć pewność co do dokładnej pierwotnej lokalizacji reliefu w obrębie pałacu Loitzów (Cante 2007, s. 436), jednak bliskie kontakty szczecińskich bankierów z dworami Filipa I i Barnima IX (XI) czy przywilej posiadania krypty w kościele Mariackim, który od sekularyzacji stał się luterańską świątynią (Makała 2022, s. 97–99), jednoznacznie pozwalają uznać Loitzów za fundatorów szczecińskiego reliefu o protestanckiej tematyce.

Od czasu publikacji Bethego pyta z *Nawróceniem Szawła* datowana była na rok ok. 1547, gdy dochodziła końca budowa szczecińskiego pałacu Loitzów (Bethe 1932, s. 209; Glińska 1969, s. 334; 1973, s. 322; na lata 40. XVI w. datuje ją Kochanowska 1996a, s. 120), zaś autorstwo reliefu przypisane zostało berlińskiemu rzeźbiarzowi i medalierowi epoki renesansu Hansowi Schenckowi. Bethe wskazał formalne i stylistyczne analogie do medalionu Schencka wykonanego dla Hansa Klura (Bode-Museum, Berlin), zwłaszcza do alegorycznej sceny rewersu odnoszącej się do papieża Pawła III. Ponadto widział podobieństwa do płaskorzeźby z przedstawieniem *Nawrócenia Szawła* ze zbiorów Märkisches Museum w Berlinie przypisanej Schenckowi przez Hansa Joachima Seegera (1932, s. 83), który nie uwzględnił szczecińskiego reliefu wśród prac Schencka, jakomykowo wskazała Krasnodębska (2013, s. 82). Bethe uznał przy tym berliński egzemplarz za dzieło warsztatowe powstałe w oparciu o szczeciński relief. Wskazał również na zależność terakotowego reliefu o tym samym tytule z zamku w Kostrzynie od berlińskiej kompozycji (Bethe 1932, s. 208–210). Glińska, podkreślając różnice formalne i stylistyczne między berlińskim a szczecińskim reliefem, odrzuciła atrybucję Bethego. Ewentualne podobieństwa kompozycyjne obu płyt tłumaczyła korzystaniem z tego samego pierwotnego obrazu, którego upatrywała w obrazie *Nawrócenie Szawła* włoskiego mistrza Francesca Salvatiego z ok. 1542 r. (Galeria Doria Pamphilj, Rzym). Za autora sprowadzonej zapewne z Niderlandów (por. Glińska 1996, s. 516) płyty Loitzów uznala nieznanego znakomitego

Schließlich kam er jedoch zu dem Schluss, dass die Platte von Anfang an für dessen Außenfassade vorgesehen und am Fuße einer der Maßwerk-Blendnischen angebracht war, wo in 3–4 m Höhe noch eine ihren Abmessungen entsprechende Eintiefung in der Fassade vorhanden ist (Bethe 1933, S. 47). Darüber hinaus ordnete er das Relief einer thematisch mit der Reformationszeit in Pommern verbundenen Werkgruppe zu – aufgrund ihrer Stifter, der Familie Loitz, die im Leben der Stadt zu dieser Zeit eine wichtige Rolle spielte (Ackeley, Bethe 1935, S. 23). Maria Glińska teilte die Ansicht von Bethe und behauptete, dass das Relief an der Hausfassade eine Art Glaubensbekenntnis der Familie Loitz gewesen sei, die ihren Übertritt zum Luthertum manifestieren wollte (Glińska 1969, S. 340). Janina Kochanowska stellte hingegen ohne ersichtlichen Grund die religiösen Überzeugungen der Söhne von Hans II. Loitz in Frage und bezeichnete die Herkunft des Reliefs als unbekannt sowie seinen Anbringungsort an der Fassade als zufällig (Kochanowska 1996a, S. 121). Der genaue ursprüngliche Bestimmungsort des Reliefs im Loitzenhaus ist schwer zu benennen (Cante 2007, S. 436), doch die engen Kontakte der Stettiner Bankiers zu den Höfen Philipps I. und Barnims IX. (XI.) sowie das Privileg der Familie, eine Gruft in der Marienkirche zu besitzen, die seit der Säkularisation zu einem lutherischen Gotteshaus geworden war (Makała 2022, s. 97–99), deuten unverkennbar auf die Loitz als Stifter des Stettiner Reliefs mit protestantischem Bildinhalt hin.

Seit Bethes Publikation wurde die Tafel mit der *Bekehrung des Saulus* in die Zeit um 1547 datiert, als der Bau des Loitzenhauses in Stettin kurz vor der Vollendung stand (Bethe 1932, S. 209; Glińska 1969, S. 334; 1973, S. 322; Kochanowska 1996a, S. 120 datiert sie in die 1540er Jahre) und ihre Urheberschaft dem renaissancezeitlichen Berliner Bildhauer und Medailleur Hans Schenck zugeschrieben. Bethe wies auf formale und stilistische Parallelen zu einem Medaillon hin, das Schenck für Hans Klur anfertigt hatte (Bode-Museum, Berlin), insbesondere zur allegorischen Szene auf dessen Rückseite, die sich auf Papst Paul III. bezieht. Darüber hinaus sah er Ähnlichkeiten mit einem Relief der *Bekehrung des Saulus* aus der Sammlung des Märkischen Museums in Berlin, das von Hans Joachim Seeger (1932, S. 83) Schenck zugeschrieben wurde, der das Stettiner Relief hingegen nicht zu Schencks Werken zählte, wie Krasnodębska (2013, S. 82) fälschlicherweise behauptete. Dabei hielt Bethe das Berliner Exemplar für eine Werkstattarbeit, die in Anlehnung an das Stettiner Relief entstanden war. Er verwies auch auf die Abhängigkeit eines derselben Thematik

Hans Schenck,
relief ze sceną
Upadku Szawła,
Berlin, ok. 1550,
wapień,
nr inw. X 96,
© Stiftung
Stadtmuseum Berlin,
fot. Philip Dera,
Berlin

Hans Schenck,
Relief mit der Szene
Sturz des Saulus,
Berlin, um 1550,
Kalkstein,
Inv.-Nr. X 96,
© Stiftung
Stadtmuseum Berlin,
Foto: Philip Dera,
Berlin



rzeźbiarza włoskiego lub północnoeuropejskiego reprezentującego sztukę manieryzmu (Glińska 1969, s. 333–334, 355–357; 1973, s. 324). W monografii poświęconej twórczości Schencka Andreas Cante podtrzymał atrybucję Bethego; aby wytlumaczyć rozbudowaną i bardziej ambitną kompozycję płyty Loitzów, odwrócił jednak kolejność powstania obu kamiennych dzieł ze sceną Nawrócenia Szawła. Różnice formalne reliefów z Berlina i Szczecina – trafnie odnotowane przez Glińską – tłumaczył rozwojem stylistycznym pracowni Schencka. Analogiczne cechy dostrzegł w późnych pracach mistrza, takich jak epitafium biskupa magdeburskiego Fryderyka Brandenburgskiego w katedrze w Halberstadt z 1550–1552 r., w którym występują charakterystyczne wypukłe pasma fałdowań, widoczne zarówno w szacie Szawła, jak i w kotarach niszy ponad wizerunkiem biskupa. Fryzowy układ kompozycji figuralnej reliefu z pałacu Loitzów jest natomiast charakterystyczny dla prac Schencka z lat 50. i 60. XVI w.; występuje m.in. w epitafium Flaccusa z 1564 r., gdzie widoczne są również podobnie kształtowane kuliste głowy. W oparciu o datowanie tych dzieł Cante określił czas powstania szczecińskiego reliefu na lata 1555–1565

gewidmeten, aus dem Schloss Küstrin (Kostrzyn) stammenden Terrakottareliefs von der Berliner Tafel (Bethe 1932, S. 208–210). Glińska hob die formalen und stilistischen Unterschiede zwischen dem Berliner und dem Stettiner Relief hervor und wies Bethes Attribution zurück. Sie erklärte die möglichen kompositorischen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Tafeln mit der Verwendung desselben Vorbildes, das sie in dem Gemälde *Die Bekehrung des Saulus* von dem italienischen Meister Francesco Salvati aus der Zeit um 1542 (Galeria Doria Pamphili, Rom) sah. Für den Schöpfer der Loitzschen Tafel, welche vermutlich aus den Niederlanden importiert worden war (Glińska 1996, S. 516), hielt sie einen unbekannten herausragenden italienischen oder nordeuropäischen Bildhauer des Manierismus (Glińska 1969, S. 333–334, 355–357; 1973, S. 324). Andreas Cante kehrte wiederum in seiner Monographie über das Schaffen Schencks zu Bethes Attribution zurück. Zur Erklärung der komplexeren und anspruchsvoller Komposition der Loitzer Tafel drehte er jedoch die Entstehungsreihenfolge der beiden Steintafeln mit der Szene der *Bekehrung des Saulus* um. Die von Glińska zu Recht festgestellten formalen Unterschiede zwischen dem Berliner und

(Cante 2007, s. 434, 437–438). Liczebność dzieł wiążących z warsztatem Schencka oraz ich różnorodność stylistyczna – wyraźnie widoczna, gdy choćby porównuje się omawiany relief z manierystyczną płytą z portretem księcia Filipa I z zamku we Wkryującym (niem. Ueckermünde) z 1546 r. (Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inw. 534) – utrudnia jednoznaczną atrybucję. Niemniej jednak wskazane przez Cantego cechy formalne i stylistyczne występujące w późniejszych znanych dziełach mistrza przekonują do atrybucji reliefu Schenckowi. Jeśli chodzi o czas powstania, rok ok. 1547 wydaje się adekwatny z uwagi na okoliczności ukończenia budowy pałacu, z którego relief pochodzi, jak również aktywność Schencka w tym samym czasie na dworach w Ueckermünde oraz w Szczecinie i Kołbaczu (Cante 2009, s. 49). Jednak w świetle aktualnego stanu wiedzy o twórczości berlińskiego mistrza i rozwoju stylistycznego jego warsztatu cechy rzeźby lokują płytę wśród dzieł późniejszych, z lat 1555–1565.

Płyta ze sceną Nawrócenia Szawła w okresie II wojny światowej była ewakuowana ze zbiorów Pommersches Landesmuseum do zamku w Swobnicy razem z tzw. Czarcim kapitelem z Kołbacza i pomnikiem Fryderyka Wielkiego dłuta Johanna Gottfrieda Schadowa (Akta ewakuacyjne 1942–1945, s. 19). Po zakończeniu II wojny światowej znalazła się w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie.

Kinga Krasnodębska

dem Stettiner Relief erklärte er mit der stilistischen Weiterentwicklung von Schenks Werkstatt. Er verwies auf analoge Merkmale in den späten Werken des Meisters, wie beispielsweise das Epitaph des Magdeburger Bischofs Friedrich von Brandenburg im Halberstädter Dom von 1550–1552, in dem charakteristisch gewölbte Faltenbänder auftreten, die sowohl am Gewand des Saulus als auch an den Vorhängen der Nische über dem Bildnis des Bischofs sichtbar sind. Der friesartige Aufbau der figürlichen Komposition des Reliefs vom Loitzenshaus ist wiederum charakteristisch für Schencks Werke der 1550er und 1560er Jahre; er findet sich beispielsweise im Epitaph des Flaccus von 1564, in dem auch ähnlich geformte, kugelige Köpfe auftreten. Auf Grundlage der Datierung dieser Werke bestimmte Cante die Entstehungszeit des Stettiner Reliefs auf die Zeit zwischen 1555 und 1565 (Cante 2007, S. 434, 437–438). Die große Zahl der mit Schencks Werkstatt in Verbindung gebrachten Werke und ihre stilistische Vielfalt – deutlich sichtbar etwa beim Vergleich des analysierten Reliefs mit der manieristischen Porträttafel des Herzogs Philipp I. im Schloss Ueckermünde von 1546 (Nationalmuseum in Stettin, Inv.-Nr. 534) – erschweren eine eindeutige Attribution. Nichtsdestotrotz sind die von Cante angeführten formalen und stilistischen Merkmale, die sich in den späteren bekannten Werken des Meisters finden, ein überzeugender Beleg für die Zuordnung des Reliefs an Schenck. Was die Entstehungszeit betrifft, so scheint die Zeit um 1547 angesichts der Fertigstellung des Stadthauses, von dem das Relief stammt, sowie der für diese Zeit belegten Tätigkeit Schencks an den Höfen in Ueckermünde sowie in Stettin und Kolbatz (Kołacz) (Cante 2009, S. 49) adäquat bestimmt worden zu sein. Nach dem heutigen Kenntnisstand über das Schaffen des Berliner Meisters und die stilistische Entwicklung seiner Werkstatt ist die Stettiner Reliefplatte aufgrund ihrer Merkmale jedoch den späteren Werken Schenks aus den Jahren 1555–1565 zuzuordnen.

Während des Zweiten Weltkriegs wurde die Tafel mit der Szene der *Bekehrung des Saulus* zusammen mit dem sogenannten Teufelskapitell aus Kolbatz und Johann Gottfried Schadows Denkmal Friedrichs des Großen aus der Sammlung des Pommerschen Landesmuseums ins Schloss Wildenbruch (Swobnica) ausgelagert (Akta ewakuacyjne 1942–1945, S. 19). Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gelangte sie in die Sammlung des Nationalmuseums Stettin.

Kinga Krasnodębska

23.

Portret Adama Rubacha

malarz pomorski, 1634

Olej, płótno
Wys. 110 cm, szer. 86 cm
Inskrypcje: nad herbem – „A. / R.D.”;
pod herbem – „ANNO 16[3]4 / AETATIS [...]”
Pochodzenie nieustalone; po zakończeniu II wojny światowej
obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Szt/1164
Lit.: Januszkiewicz 1995, il. na s. 75;
Frankowska-Makała 2022, s. 26–27

Portret przedstawia Adama Rubacha (1586–1638), nadwornego lekarza książąt pomorskich. Mężczyzna w sile wieku, z rudą brodą i wąsami, ukazany został z jedną ręką wspartą na biodrze, a drugą spoczywającą na rękojeści rapiera. Odziany jest w strój charakterystyczny dla dworskiej mody lat 20. i 30. XVII w. – obcisły wams z szeroką, wieloczciową baskiną oraz podkreślające biodra bufiaste spodnie. Wykonany z czarnej tkaniny z floralnym wzorem ubiór zdobiony jest pasmanterijnymi taśmami i guzami w tym samym kolorze. Szeroki wykładany kołnierz oraz mankiety wykończone są białą koronką igłową typu *reticella*. Na czerni kaftana efektownie prezentuje się potrójny złoty łańcuch o splocie pancerzowym, z medalionem portretowym w biżuteryjnej oprawie, a także złote okucia pasa i pendentu podtrzymującego rapier. Na lewej dloni widoczne są pierścienie: na kciuku – duży sygnet w ośmiobocznej oprawie, a na palcu wskazującym – pierścień z płaskim, opalizującym, ośmiobocznym kamieniem oraz dwie obrączki.

Mężczyzna został sportretowany na tle złocistej, malowniczo udrapowanej tkaniny, obszytej szeroką złotą koronką z chwostami. Po lewej stronie widoczny jest fragment kwadratowego stołu przykrytego czerwoną tkaniną w proste złote wzory. Przy prawej krawędzi obrazu, w górnej części widnieje herb Rubachów z trzema trójlistnymi roślinami w niebieskim polu i trzema złotymi kłosami w klejnocie; przy nim iniciały: „A.” po lewej stronie, „R.D.” po prawej.

Rubachowie należeli do starej pomorskiej szlachty. W XVI w. część rodziny przeniosła się do Prus Królewskich. Jej przedstawiciele sprawowali ważne funkcje na dworze królewskim Wazów (Wielądko 1798, hasło: Rubach, s. [365–366]). Adam Rubach był synem koszalińskiego rajcy Martina Rubacha, który pełnił też funkcję prowizora kościoła św. Mikołaja w Koszalinie, oraz Anny ze starego i zamożnego szlacheckiego rodu Podewilów. W wieku 18 lat rozpoczął naukę w Gdańskim Gimnazjum Akademickim, gdzie ukończył kurs filozofii u Bartłomieja Keckermannia (1572–1609), a także medycyny u Joachima Oelhafa

Porträt des Adam Rubach

pommerscher Maler, 1634

Öl auf Leinwand
Höhe 110 cm, Breite 86 cm
Inschrift: oberhalb des Wappens – „A. / R.D.”;
unterhalb des Wappens – „ANNO 16[3]4 / AETATIS [...]”
Herkunft unbestimmt; nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs
in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Szt/1164
Lit.: Januszkiewicz 1995, Abb. auf S. 75;
Frankowska-Makała 2022, S. 26–27

Das Porträt zeigt Adam Rubach (1586–1638), den Hofarzt der Herzöge von Pommern. Der Mann im mittleren Alter mit rotem Vollbart und Schnurrbart hat eine Hand auf der Hüfte und die andere auf dem Griff seines Rapiers abgestützt. Er trägt eine für die höfische Mode der 1620er und 1630er Jahre typische Kleidung – ein eng anliegendes Wams mit einem breiten, mehrteiligen Schoß und einer hüftbetonenden Pluderhose. Die Kleider sind aus schwarzem Stoff mit floralem Muster gefertigt und mit gleichfarbigen Saumbändern sowie Knöpfen verziert. Der breite Kragen und die Manschetten sind mit weißer Nadelspitze (*Reticella*) besetzt. Vor dem schwarzen Hintergrund der Kleidung kommt die dreifache, goldene Panzerkette auf der Brust des Porträtierten mit einem Porträtmedaillon in Schmuckfassung sowie die Goldbeschläge des Gürtels und des Wehrgehänges, in dem das Rapier ruht, eindrucksvoll zur Geltung. An der linken Hand sind Ringe zu erkennen: am Daumen ein großer Siegelring in achteckiger Fassung und am Zeigefinger ein Ring mit einem flachen, opalisierenden Stein und sowie zwei einfache Goldringe.

Der Mann ist vor einem Hintergrund aus goldenem, malerisch drapiertem Stoff abgebildet, dessen Saum mit einer breiten goldenen Spitzenebordüre mit Quasten verziert ist. Auf der linken Seite ist ein Teil eines quadratischen Tisches zu sehen, der mit rotem Stoff mit einfachem goldenem Muster bedeckt ist. Am rechten Bildrand befindet sich im oberen Teil das Wappen der Familie Rubach mit drei dreiblättrigen Pflanzen auf blauem Grund und drei goldenen Ähren im Kleinod; daneben stehen die Initialen: „A.“ auf der linken Seite, „R.D.“ auf der rechten.

Die Rubachs waren ein altes pommersches Adelsgeschlecht. Im 16. Jahrhundert siedelte ein Teil der Familie nach Königlich Preußen um. Ihre Angehörigen bekleideten wichtige Ämter am königlichen Hof der Wasa-Dynastie (Wielądko 1798, Eintrag: Rubach, s. [365–366]). Adam Rubach war ein Sohn des Kösliner Ratsherrn Martin Rubach, der auch Kirchenvorsteher der Nikolaikirche in Köslin (Koszalin) war, sowie von



Portret
księcia Franciszka I,
artysta nieznany,
ok. 1610 (?),
© Stiftung Preußische
Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg,
fot. Wolfgang Pfauder

Porträt
des Herzogs Franz I.,
unbekannter Künstler,
um 1610 (?),
© Stiftung Preußische
Schlösser und Gärten
Berlin-Brandenburg,
Foto: Wolfgang Pfauder



(1570–1530), znanego gdańskiego lekarza i znawcy anatomii. W 1608 r. wyjechał na trzy lata na studia medyczne do Wittenbergi. Po podróży po Francji i Niemczech kontynuował studia na uniwersytecie w Montpellier i tam w 1613 r. otrzymał tytuł doktora medycyny. Potem wyruszył w podróż po Włoszech, zatrzymując się m.in. na rok w Padwie, gdzie pogłębiał swoją wiedzę medyczną. Groß wspomina w druku funeralnym, że Rubach miał wprawdzie propozycje pracy u księcia Krzysztofa II Radziwiłła (1585–1640), a także w Gdańsku i Toruniu, lecz postanowił ostatecznie wrócić do Koszalina. Tam w 1615 r. został przyboczny medykiem księcia Franciszka I (1577–1620) oraz rezydującej w Wolinie wdowy po księciu pomorskim Barnimie X (XII.) Anny Marii brandenburskiej (1567–1618), a później także tzw. fizykiem miejskim, tj. lekarzem odpowiedzialnym za higienę komunalną i nadzór epidemiologiczny w mieście. W 1618 r., gdy Franciszek I objął władzę w Szczecinie, Rubach przeniósł się wraz z nim do stolicy Pomorza jako lekarz nadworny. Po śmierci księcia pełnił tę funkcję również

Anna aus dem alten und wohlhabenden Adelsgeschlecht der Podewils. Im Alter von 18 Jahren wurde er am Akademischen Gymnasium in Danzig (Gdańsk) aufgenommen, wo er ein Studium der Philosophie bei Bartholomäus Keckermann (1572–1609) und der Medizin bei Joachim Oelhaf (1570–1530), einem bekannten Danziger Arzt und Anatomieexperten, absolvierte. Im Jahr 1608 ging er für ein dreijähriges Medizinstudium nach Wittenberg. Nach einer Reise durch Frankreich und Deutschland setzte er sein Studium an der Universität zu Montpellier fort und promovierte dort 1613 zum Doktor der Medizin. Anschließend unternahm er eine Reise durch Italien, die ihn unter anderem für ein Jahr nach Padua führte, wo er seine medizinischen Fachkenntnisse vertiefte. Groß erwähnt in seinem Funeraldruck, dass Rubach zwar Angebote hatte, für Herzog Christoph II. Radziwiłł (1585–1640) sowie in Danzig und Thorn (Toruń) zu arbeiten, sich aber schließlich für eine Rückkehr nach Köslin entschied. Dort wurde er 1615 zum Leibarzt von Herzog Franz I. (1577–1620) und Anna Maria Brandenburg, der Witwe des in Wolin residierenden pommerschen Herzogs Barnim X. (XII.) (1567–1618). Später ernannte man ihn auch zum Stadtphysikus – einem Arzt, der für das kommunale Gesundheitswesen und die epidemiologische Überwachung der Stadt zuständig war. Als Franz I. 1618 die Herrschaft in Stettin übernahm, zog Rubach als Hofarzt mit ihm in die pommersche Hauptstadt. Nach dem Tod des Herzogs hatte er dieses Amt auch bei Bogislaw XIV. (1580–1637) inne. Zur gleichen Zeit stand er im Dienst von Prinzessin Sophie von Sachsen (1587–1635), der Witwe von Herzog Franz I. Im Jahr 1628 wurde er Kapitelmitglied des Marienstifts in Stettin und Probst des herzoglichen Pädagogiums. Adam Rubach war dreimal verheiratet. 1616 nahm er Anna Maria Schultz (1597–1631) zur Frau, eine Tochter des Doktors für Medizin und herzoglichen Arztes Nicolaus Schultz, mit der er drei Kinder hatte. Nach ihrem Tod heiratete er 1632 Margareta Siedtmann (1610–1634), die Tochter eines Stettiner Ratsherrn. Bei ihrer Hochzeit waren der regierende Herzog Bogislaw XIV., die Herzoginwitwe Sophie von Sachsen und Wilhelm Kettler (1574–1640), der entthrone Herzog von Kurland und Semgallen, der am Hof der Greifen Zuflucht gefunden hatte, anwesend. Prinzessin Sophie war auch bei der dritten Hochzeit Rubachs mit Margareta Funcke, der Witwe von Christian Labes, im Jahr 1635 anwesend (Groß 1638, S. [40–47]; Bethe 1936, S. 31).

Das Gemälde wurde in der Konvention eines repräsentativen Hofporträts gemalt, die sich im 4. Viertel des 16. Jahrhunderts herausbildete. Ein direktes Vorbild könnten die Bildnisse der pommerschen Herzöge gewesen sein, wie beispielsweise das Porträt Herzog Franz' I. aus der Sammlung der Stiftung Preußische Schlösser

u boku Bogusława XIV (1580–1637). Jednocześnie był na służbie księżnej Zofii saskiej (1587–1635), wdowy po księciu Franciszku I. W 1628 został członkiem kapituły Fundacji Mariackiej w Szczecinie oraz probizorem Pedagogium Księążcego. Adam Rubach był trzykrotnie żonaty. W 1616 r. poślubił Annę Marię Schultz (1597–1631), córkę doktora medycyny i lekarza księążcego Nicolausa Schultza, z którą miał troje dzieci. Po jej śmierci po raz drugi ożenił się w 1632 r. z Margaretą Siedtmann (1610–1634), córką szczecińskiego rajcy. Na ich ślubie byli obecni panujący książę Bogusław XIV, księżna wdowa Zofia saska, a także Wilhelm Kettler (1574–1640), zdetrонizowany książę Kurlandii i Semigalii, który znalazł schronienie na dworze Gryfitów. Księżna Zofia była też obecna na trzecim ślubie Rubacha w 1635 r., z Margaretą Funcke, wdową po Christianie Labesie (Groß 1638, s. [40–47]; Bethe 1936, s. 31).

Obraz namalowany został w konwencji reprezentacyjnego portretu dworskiego wykształconego w 4. čw. XVI w. Bezpośrednim wzorem dla niego były zapewne wizerunki książąt pomorskich, takie jak portret księcia Franciszka I ze zbiorów Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (nr inw. F0020618). Obraz utrzymany jest w tonacji czerni, złota i czerwieni, z akcentami bieli. Połyskująca w tle złocista draperia i czerwono-złota tkanina na stole tworzą tło podkreślające splendor osoby. Charakterystyczna jest sztywna, wyniosła, pełna godności postawa, z prawą ręką wspartą na boku, w geście akimbo, będącym wyrazem dumy i ostentacji (Larsson 2003, s. 18), a lewą spoczywającą na rękojeści rapiera, atrzybucie szlachcica. O wysokiej pozycji społecznej, a także założności Rubacha świadczy również ubiór z kosztownej tkaniny, zdobiony misternią koronką oraz upiętymi efektownie złotymi łańcuchami. Najbardziej eksponowanym elementem stroju jest ovalny medalion w kunsztownej, ażurowej oprawie zdobionej diamentami, rubinami oraz trzema podwieszonymi perłami. Tego typu kosztowne klejnoty z wizerunkami odlewany w złocie lub malowanymi ofiarowywane były najczęściej przez władców członkom rodziny i zaprzyjaźnionym księążetom, a także osobom szczególnie zasłużonym dla dworu. Adam Rubach mógł otrzymać tego typu medalion zarówno od Franciszka I, jak i Bogusława XIV. Trudno rozstrzygnąć tę kwestię, bowiem nie zachował się analogiczny medalion, a popiersie ukazujące mężczyznę w średnim wieku z półdługimi, lekko falującymi włosami, z brodą i wąsami blińskie jest wizerunkom obu braci, chociaż kształt brody wskazywałby raczej na Franciszka I (Złoty wiek Pomorza 2013, s. 54 (il. 45), 58 (il. 50), 163–164 (il. 131), 370 (il. 318)).

Monika Frankowska-Makała

und Gärten Berlin-Brandenburg (Inv.-Nr. F0020618). Das Gemälde ist in Schwarz-, Gold- und Rottönen gehalten, mit Akzenten in Weiß. Der schimmernde goldene Vorhang im Hintergrund und der rot-goldene Stoff auf dem Tisch bilden eine Kulisse, welche den Glanz der porträtierten Person unterstreichen soll. Charakteristisch ist die steife, hochmütige und würdevolle Haltung mit der rechten Hand in einer Akimbo-Geste auf der Hüfte, einem Ausdruck des Stolzes und der Präsentation (Larsson 2003, S. 18), während die linke Hand auf dem Griff eines Rapiers ruht, dem Attribut eines Adeligen. Rubachs hohe gesellschaftliche Stellung und sein Reichtum zeigen sich auch in seiner Kleidung aus kostbarem Stoff, die mit aufwändig gearbeiteter Spalte und eindrucksvoll drapierten Goldketten geschmückt ist. Das auffälligste Element seiner Kleidung ist ein ovales Medaillon in einer kunstvollen durchbrochenen Fassung, die mit Diamanten, Rubin und drei hängenden Perlen besetzt ist. Derartige kostbare Schmuckstücke mit in Gold gegossenen bzw. gemalten Porträts wurden in der Regel von Herrschern an Familienmitglieder und befreundete Fürsten sowie an Personen mit besonderen Verdiensten am Hof verschenkt. Adam Rubach könnte dieses Medaillon sowohl von Franz I. als auch von Bogislaw XIV. erhalten haben. Es ist kaum möglich, dies präzise zu bestimmen, da kein analoges Medaillon erhalten ist. Die auf dem Gemälde wiedergegebene Büste mit dem Bildnis eines Mannes mittleren Alters mit mittellangem, leicht gewelltem Haar, Vollbart und Schnurrbart kommt den Darstellungen beider Herzogs-Brüder nahe, obwohl die Bartform eher auf Franz I. hindeuten würde (Złoty wiek Pomorza 2013, S. 54 (Abb. 45), 58 (Abb. 50), 163–164 (Abb. 131), 370 (Abb. 318)).

Monika Frankowska-Makała

24.

**Portret Anny Marii Rubach
z domu Schultz**
malarz pomorski, 1631

Olej, płótno
Wys. 110 cm, szer. 80 cm
Inskrypcje: nad herbem – „A.M. / S.”;
pod herbem – „ANNO 1631 / AETATIS 34”
Pochodzenie nieustalone; po zakończeniu II wojny światowej
obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Szt/1165
Lit.: Januszkiewicz 1995, il. na s. 68

Wizerunek przedstawia Annę Marię Rubach z domu Schultz (1597–1631), pierwszą żonę Adama Rubacha, którego portret (kat. 23) tworzy pendant do omawianego obrazu. Młoda kobieta o szczupłej, jaśnej twarzy, ukazana w ujęciu do kolan, stoi z prawą ręką wspartą na stoliku przykrytym czerwoną tkaniną. W lewej ręce, zgiętej w łokciu, trzyma rękawiczki. Ubrana jest w suknię z czarnej tkaniny w fakturowe wzory, składającą się ze spódnicę o charakterystycznym kształcie odwróconej litery U, który uzyskiwano, umieszczając pod spodem na biodrach specjalny wątek, oraz obcisłego, zabudowanego pod szyję stanika. Rozcięte, siegające łokci rękawy sukni wierzchniej odsłaniają ozdobne rękawy sukni spodniej, uszyte z kontrastującą z czernią srebrzystej tkaniny, ukosnie nacinanej i gęsto naszywanej złotą pasmanterią. Przód stanika zdobiony jest szerokim złotym galonem. Mankiety sukni obszyte zostały szeroką, misternie wykonaną koronką igłową typu reticella. Podobna koronka zdobi podwójną, miękko układającą się kreżę oraz czepiec. Kreza częściowo przystanina zawinięty kilkakrotnie wokół szyi sznur dużych perel. Głównym elementem biżuteryjnym stroju jest poczwórny złoty łańcuch z dużych, naprzemiennie profilowanych i skręcanych ogniw, spięty pośrodku. Zawieszono na nim okrągły, złoty medal w zdobionej perlami ażurowej oprawie, z popiersiem kobiety w kapeluszu i z kreżą wokół szyi. Zawieszenia tego typu najczęściej stanowiły prezent od władców lub członków ich rodzin, ofiarowywany jako wyraz łaskawości oraz przyjaźni, dlatego były wysoko cenione i szczególnie eksponowane w przedstawieniach portretowych (Frankowska-Makała, Nagel 2018, 189–195). Od medalionu łańcuch spływa w dół, poniżej talii, na nim podwieszona jest okazała złota moneta – siedemnastowieczny portugał, z równoramiennym krzyżem na rewersie i widocznym fragmentem inskrypcji: „[...] MINVS PORTIGISE [...] ANNO 16 [...].” Nadgarstki Anny Marii zdobi para złotych bransolet zbudowanych z prostokątnych plakietek wypełnionych

**Portrait von Anna Maria Rubach
geb. Schultz**
pommerscher Maler, 1631

Öl auf Leinwand
Höhe 110 cm, Breite 80 cm
Inschrift: oberhalb des Wappens – „A.M. / S.”;
unterhalb des Wappens – „ANNO 1631 / AETATIS 34”
Herkunft unbestimmt; nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs
in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Szt/1165
Lit.: Januszkiewicz 1995, Abb. auf S. 68

Das Bildnis – ein Kniestück – zeigt Anna Maria Rubach, geb. Schultz (1597–1631), die erste Ehefrau von Adam Rubach, dessen Porträt (Kat. 23) ein Pendant zu diesem Gemälde bildet. Die junge Frau mit schlankem, blassen Gesicht stützt sich mit der rechten Hand auf einem mit rotem Tuch bedeckten Tisch ab. Ihr linker Arm ist angewinkelt; in ihrer linken Hand hält sie ein Paar Handschuhe. Sie trägt ein Kleid aus schwarzem, mit strukturiertem Muster gestaltetem Stoff. Dieses besteht aus einem Rock in charakteristischer umgekehrter U-Form, die durch das Anbringen einer speziellen Rolle an den Hüften erreicht wurde, und aus einem eng anliegenden, hoch geschlossenen Mieder. Die ellenbogenlangen, aufgeschnittenen Ärmel des Oberkleides öffnen sich und geben den Blick auf die dekorativen Ärmel des Unterkleides frei, die aus kontrastierendem schwarz-silberinem Stoff bestehen, schräg angeschnitten und dicht mit goldenen Zierbändern besetzt sind. Die Vorderseite des Mieders schmückt eine breite goldene Tresse. Die Manschetten des Kleides sind mit breiter, filigraner Reticella-Nadelspitze verziert. Ähnliche Spitze zierte die zweilagige, anschmiegsame Halskrause und die Haube. Unter der Halskrause schaut eine teilweise verdeckte lange Perlenkette vor, die mehrfach um den Hals gewickelt ist. Das wichtigste Schmuckelement der Kleidung bildet eine vierteilige Goldkette aus großen, abwechselnd geformten und gedrehten Gliedern, die mittig zusammengesteckt ist. Daran hängt ein rundes goldenes Medaillon in einer perlenschmückten, durchbrochenen Fassung mit der Büste einer Frau mit Hut und Halskrause. Anhänger dieser Art waren meist Geschenke von Herrschern oder deren Familienmitgliedern, die als Ausdruck des Wohlwollens und der Freundschaft überreicht wurden. Sie waren daher hoch geschätzt und wurden in Porträtdarstellungen besonders gern zur Schau gestellt (Frankowska-Makała, Nagel 2018, 189–195). Von dem Medaillon fließt eine Kette bis unterhalb der Taille hinab, an der eine prächtige Goldmünze hängt –





renesansowym ornamentem, połączonych parami łańcuszków o splocie pancerzowym. Pierścienie są widoczne na kciuku i małym palcu prawej dłoni oraz wskazującym, serdecznym i małym lewej. Dopełnienie stroju stanowią wspominane luksusowe skórzane rękawiczki zdobione haftem i złotą koronką. W górnej partii pola obrazowego wyobrażono schematycznie oliwkową kotarę tworzącą wewnętrzną ramę obrazu. Na ciemnym tle po lewej stronie widnieje herb z parą czarnych jodeł (?) w srebrnym polu. Przy klejnocie umieszczono iniciały: „A.M.” po lewej stronie,

eine portugiesische Münze aus dem 17. Jahrhundert mit einem gleichseitigen Kreuz auf der Rückseite und einem sichtbaren Fragment der Inschrift: „[...] MINVS PORTIGISE [...] ANNO 16 [...]. Anna Marias Handgelenke sind mit einem Paar goldener Armbänder geschmückt, die aus rechteckigen, mit Renaissance-Ornamenten gefüllten Plaketten bestehen und durch Paare von Panzerketten verbunden sind. Sofern sichtbar, trägt sie Ringe am Daumen und kleinen Finger der rechten Hand und am Zeige-, Mittel- und kleinen Finger der linken. Abgerundet wird die Kleidung durch



„S.” po prawej, a pod herbem datę „1631” oraz wiek portretowanej (34 lata).

Portret ukazuje przedstawicielkę pomorskich elit. Matką Anny Marii Rubach była Engel (Angela) z arystokratycznego rodu von Raminów (1576–1647), a ojcem doktor medycyny Nikolaus Schultz (Schultze) (1564–1617) (Schultze 2022). Pełnił on zaszczytne funkcje księżycego lekarza przybocznego rezydującej w Wolinie wdowy po księciu pomorskim Barnimie X (XII.) Anny Marii brandenburskiej (1567–1618), a także członka kapituły Fundacji Mariackiej w Szczecinie i inspektora Pedagogium Księżycego. W 1616 r., w wieku 19 lat, Anna Maria Schultz została żoną Adama Rubacha, doktora medycyny i lekarza nadwornego księążąt i księżnych z dynastii Gryfitów. Miała z nim troje dzieci, z których dwoje osiągnęło wiek dorosły (Groß 1638, s. [43–44]).

Wizerunek Anny Marii Rubach jest jednym z nielicznych znanych przedstawień osób z kręgu dworu księążąt pomorskich. Jest interesujący ze względów kostiumologicznych, daje wgląd w modę pomorskich elit 2. čw. XVII w. Efektowne elementy stroju – kosztowne tkaniny, włoskie koronki, haftowane rękawiczki, złote ozdoby – mają podkreślać przynależność do najwyższych kregów społeczeństwa. Wyniosła, sztywna postawa, poważne spojrzenie, powściągliwość gestów portretowanej osoby, jak również draperia w tle i wsparcie dloni na stoliku przykrytym czerwoną materią utrzymane są w konwencji reprezentacyjnego portretu dworskiego.

Monika Frankowska-Makała

die bereits erwähnten luxuriösen Lederhandschuhe, die mit Stickereien und goldener Spitze verziert sind. Im oberen Teil des Bildfeldes ist schematisch ein olivfarbener Vorhang dargestellt, der den inneren Rahmen des Gemäldes bildet. Auf dem dunklen Hintergrund befindet sich links ein Wappen mit einem Paar schwarzer Tannenzweige (?) auf silbernem Grund. Über dem Kleinod stehen links die Initialen „A.M.“ sowie rechts der Buchstabe „S.“, unter dem Wappen wiederum die Jahreszahl „1631“ und das Alter der Porträtierten (34 Jahre).

Das Porträt zeigt eine Vertreterin der pommerschen Elite, Anna Maria Rubach. Ihre Mutter Engel (Angela) stammte aus der Adelsfamilie von Ramin (1576–1647), ihr Vater war der Arzt Nikolaus Schultz (Schultze) (1564–1617) (Schultze 2022). Er bekleidete das ehrenvolle Amt des herzoglichen Leibarztes der in Wolin residierenden Witwe des pommerschen Herzogs Barnim X. (XII.), Anna Maria von Brandenburg (1567–1618), war Mitglied des Kapitels des Marienstifts in Stettin und Inspektor des herzoglichen Pädagogiums. 1616, im Alter von 19 Jahren, wurde Anna Maria Schultz die Ehefrau von Adam Rubach, Doktor der Medizin und Hofarzt der Herzöge und Herzoginnen der Greifen-Dynastie. Das Paar hatte drei Kinder, von denen zwei das Erwachsenenalter erreichten (Groß 1638, S. [43–44]).

Das Bildnis der Anna Maria Rubach ist eine der wenigen bekannten Darstellungen von Personen aus dem Umfeld der pommerschen Herzöge. Es ist aus kostümologischen Gründen interessant und gibt einen Einblick in die Mode der pommerschen Elite im 2. Viertel des 17. Jahrhunderts. Die eindrucksvollen Elemente ihrer Kleidung – kostbare Stoffe, italienische Spitzen, bestickte Handschuhe, goldene Ornamente – sollten die Zugehörigkeit zu den höchsten Gesellschaftskreisen unterstreichen. Die erhabene, steife Haltung, der ernste Blick, die zurückhaltende Gestik der Porträtierten sowie die Draperie im Hintergrund und die Abstützung der Hand auf dem mit rotem Tuch bedeckten Tisch entsprechen den Konventionen eines repräsentativen Hofporträts.

Monika Frankowska-Makała

**Tablica genealogiczna
Andreae Franz Bulgrina**
malarz pomorski, ok. 1658

Tempera, złocenia, deska
Wys. 123,5 cm, szer. 101 cm, gł. 6 cm
Pochodzi z kolegiaty w Kołobrzegu (obecnie bazylika konkatedralna Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny); po II wojnie światowej w zbiorach Muzeum Regionalnego w Białogardzie; ok. 1952 r. przekazana przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków do Muzeum Narodowego w Szczecinie Nr inw. MNS/Szt/521

Lit.: Hinz 1936, s. 149

Tablica genealogiczna Andreae Franz Bulgrina jest zapewne fragmentem jego epitafium z kościoła Mariackiego w Kołobrzegu. Wywód przodków obejmuje sześć pokoleń, a zapisy dotyczące 16 par antenatów umieszczone w kartuszach ułożonych w dwa pionowe rzędy i przedzielonych pniem drzewa, od którego odchodzą na boki gałęzie. Po lewej stronie wywódaczyna się od trzeciego pokolenia linią po mieczu, po prawej ukazana została linia przodków Bulgrina po kądziole. Informacja o zmarłym i jego rodzinach znajdowała się w innych, niezachowanych dziś partiach epitafium (najpewniej w zwieńczeniu). Układ dalszych przodków po mieczu i po kądziole jest naprawienny. W linii macierzystej ostatnie trzy rzędy nie tworzą ciągłości, być może wymieniają dalszych przodków. W ozdobnych kartuszach, przedzielonych na pół, zawarto imiona i nazwiska oraz podstawowe informacje o statucie i rodach, z których pochodzili antenaci, bez podania dat ich życia. Nad kartuszami widnieją herby Bulgrinów, Pustarów, Puttkamerów i innych. Epitafium oprawione jest w ramę z arabeskowymi złoconymi zdobieniami. Przed II wojną światową dostawiona do niej była rzeźbiona oprawa dwóch uszaków i zwieńczenia z nieczytelnym już polem inskrypcyjnym (być może tam była zamieszczona informacja o zmarłym i jego rodzinach), jednak ze względu na zatarcie inskrypcji nie można jednoznacznie ustalić, czy od początku oprawa ta była integralną częścią epitafium, czy też została ona scalona z tablicą w późniejszym czasie.

W zachowanej części epitafium brak nazwiska probanta, wiadomo jednak, że ostatnim męskim potomkiem z rodu Bulgrin-Pustar był mieszczanin kołobrzeski Andreas Franz Bulgrin. Studiował na uniwersytetach we Frankfurcie nad Odrą i Greifswaldzie. Zmarł z powodu zarazy w wieku 22 lat w 1658 r. (Drzwińska 2020, s. 21). Można przypuszczać, że epitafium mógł wystawić żyjący jeszcze ojciec zmarłego szlachcica, który zdawał sobie sprawę z końca swojego rodu

**Genealogische Tafel
von Andreas Franz Bulgrin**
pommerscher Maler, um 1658

Tempera auf Holz, Vergoldung
Höhe 123,5 cm, Breite 101 cm, Tiefe 6 cm
Aus der Domstiftskirche in Kolberg (heute Konkathedrale Mariä Himmelfahrt); nach dem Zweiten Weltkrieg in der Sammlung des Regionalmuseums in Belgard; um 1952 von dem Woiwodschaftskonservator ins Nationalmuseum Stettin überführt
Inv.-Nr. MNS/Szt/521

Lit.: Hinz 1936, S. 149

Die Stammtafel des Andreas Franz Bulgrin bildet sicherlich ein Fragment seines Epitaphs aus der Marienkirche in Kolberg. Die darauf dargestellte Ahnenreihe erstreckt sich über sechs Generationen, und die Einträge zu 16 Ahnenpaaren sind in Kartuschen aufgeführt, die in zwei vertikalen Reihen angeordnet und durch einen Baumstamm voneinander getrennt sind, von dem nach beiden Seiten Äste abzweigen. Auf der linken Seite beginnt die Herleitung ab der dritten Generation im Mannesstamm; auf der rechten Seite ist die Abfolge weiblicher Vorfahren Bulgrins dargestellt. Informationen über den Verstorbenen und seine Eltern befanden sich offenbar in den anderen, heute nicht mehr erhaltenen Teilen des Epitaphs (sicherlich in der Bekrönung). Die Folge der weiteren Vorfahren im Mannes- und im Frauenstamm ist im Wechsel wiedergegeben. In der mütterlichen Stammlinie zeigen die letzten drei Zeilen keine Kontinuität; womöglich werden darin entferntere Vorfahren genannt. Die dekorativen, in der Mitte jeweils zweigeteilten Kartuschen enthalten die Namen und grundlegende Informationen zum Status sowie zu den Familien, aus denen die Vorfahren stammen, ohne deren Lebensdaten anzugeben. Oberhalb der Kartuschen befinden sich die Wappen der Familien Bulgrin, Pustar, Puttkamer und anderer Geschlechter. Das Epitaph ist in einen Rahmen mit goldenem Arabeskendekor eingefasst. Vor dem Zweiten Weltkrieg wurde dieser durch einen geschnitzten Rahmen mit zwei Wangen und einer Bekrönung mit einem nicht mehr lesbaren Inschriftenfeld (das möglicherweise Informationen über den Verstorbenen und seine Eltern enthielt) ergänzt, da jedoch die Inschrift nicht mehr lesbar ist, lässt sich nicht feststellen, ob diese Rahmung von Anfang an ein Bestandteil des Epitaphs war oder ob sie erst zu einem späteren Zeitpunkt mit der Tafel zusammengefügt wurde.

Auf dem erhaltenen Teil des Epitaphs fehlt der Name des Probanden, aber es ist bekannt, dass der letzte





i chcąc upamiętnić wybitnych jego członków, zdecydował się na formę tablicy genealogicznej. Prawdopodobnie był to Johann Friedrich, syn Andreasa Bulgriena, wspomnianego na wykresie w pierwszym górnym lewym polu. Bulgriowie byli zamożną, mieszczańską rodziną; mieli udział w kołobrzeskich salinach i pełnili wysokie funkcje w Kołobrzegu. Ich nazwisko pochodzi od miejscowości Bulgry, obecnie Białogórzno (Rypniewska 2003, s. 65). Kołobrzeska odnoga linii rodowej postugiwała się herbem przedstawiającym wilka. Matka Andreasza Franza pochodziła z rodu Pustar, jednak nie znamy jej imienia.

Pierwszy z wymienionych przodków – Andreas Bulgry – był doktorem obojga praw uhonorowanym w 1604 r. tytułem radcy księcia Kurlandii; w 1610 r. otrzymał zaś od księżnej pomorskiej i biskupa Kamienia Frantza Scheimdera tytuł kanonika i kanceliera oraz nadania ziemskie w Ruenhagen i Stitz. Zmarł w 1628 r. jako poseł w Wolfenbüttel (Nöthige Supplemente 1754, s. 985).

männliche Nachkomme der Familie Bulgry-Pustar der Kolberger Bürger Andreas Franz Bulgry war. Er studierte an den Universitäten zu Frankfurt/Oder und Greifswald und verstarb 1658 im Alter von 22 Jahren an einer Seuchenkrankheit (Drzwińska 2020, S. 21). Es ist denkbar, dass das Epitaph von dem noch lebenden Vater des Verstorbenen gestiftet wurde, der sich der baldigen Erlösung seines Geschlechts bewusst war und in dem Wunsch, seiner prominenten Mitglieder zu gedenken, die Form einer genealogischen Tafel wählte. Womöglich war dies Johann Friedrich, der Sohn von Andreas Bulgry, der in der Herleitung im ersten Feld oben links erwähnt wird. Die Bulgrys waren eine wohlhabende, bürgerliche Familie; sie besaßen Anteile an den Kolberger Salinen und bekleideten hohe Ämter in Kolberg. Ihr Familienname leitet sich von dem Ortsnamen Bulgry ab, dem heutigen Białogórzno (Rypniewska 2003, S. 65). Der Kolberger Stammeszweig führte ein Wappen mit einem Wolf im Schild. Die Mutter von Andreas Franz stammte aus der Familie Pustar, doch ist ihr Vorname nicht überliefert.

Wśród wymienionych przodków są pełniący funkcję burmistrzów Kołobrzegu: Benedict Bulgrin (burmistrz wspomniany w latach 1506 i 1509), Johann Bulgrin (1595 i 1605) i Andreas Bröcker (1516 i 1534) (Kratz 1865, s. 96–97). Od strony matki przodkiem Andrzeja Franzu był kapitan (Hauptmann) z Darłowa Peter von Pustar.

Przed wojną tablica znajdowała się w kościele Mariackim w Kołobrzegu. Na archiwalnym zdjęciu jest widoczna pod chórem po prawej stronie wejścia do świątyni. Połączona była z rzeźbioną barokową oprawą z elementami ornamentów małżowninowych oraz puttów, z ovalnym kartuszem na inskrypcje w zwieńczeniu. Zarówno ten element, jak i tablica po II wojnie światowej trafiły do Muzeum Regionalnego w Białogardzie, a stamtąd w pocz. lat 50. zostały przekazane przez Urząd Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków do zbiorów szczecińskich, w których znajdują się do dziś.

Justyna Bądkowska

Der erste der genannten Vorfahren, Andreas Bulgrin, war Doktor beider Rechte und erhielt 1604 den herzoglichen Titel eines kurländischen Rats, während er 1610 von der Herzogin von Pommern und dem Bischof von Cammin, Frantz Scheimder, zum Domherrn und Kanzler erhoben wurde und Landschenkungen in Rünhaugen sowie Stitz erhielt. Er verstarb 1628 als Gesandter in Wolfenbüttel (Nöthige Suplemente 1754, S. 985).

Unter den angeführten Vorfahren befinden sich auch die einst das Kolberger Bürgermeisteramt bekleidenden Ahnen Benedikt Bulgrin (1506 und 1509 als Bürgermeister erwähnt), Johann Bulgrin (1595 und 1605) und Andreas Bröcker (1516 und 1534) (Kratz 1865, S. 96–97). Mütterlicherseits war der Rügenwalder Hauptmann Peter von Pustar ein Vorfahre von Andreas Franz.

Vor dem Zweiten Weltkrieg befand sich die Gedenktafel in der Kolberger Marienkirche. Auf einem überlieferten Archivfoto ist sie unter der Empore rechts neben dem Eingang der Kirche zu sehen. Sie war damals mit einem geschnitzten, mit Muschelwerk und Putten verzierten Barockrahmen zusammengestellt worden, der eine ovale Inschriftenkartusche in der Bekrönung besaß. Nach dem Zweiten Weltkrieg gelangten sowohl der Rahmen als auch die Tafel in das Regionalmuseum in Belgard, von wo aus sie Anfang der 1950er Jahre von dem Woiwodschaftskonservator in die Stettiner Sammlung überführt wurden, in der sie sich bis heute befinden.

Justyna Bądkowska

26.

Portret Johanna Gebharda Rabenera

malarz gdański z kręgu
Andreasa Stecha (1653–1697)?,
lata 80. XVII w.

Olej, płótno naciągnięte na deskę
Wys. 104 cm, szer. 82 cm
Portret był elementem epitafium rodziny Rabenerów
w katedrze w Kamieniu Pomorskim; po 1945 r. przekazany przez
Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie
do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inv. MNS/Szt/1220
Lit.: Kücken 1878, s. 83; Michalak 1971;
Portret w malarstwie 1978, s. 13–14, kat. 10; Kolbiarz 2006e;
Monika Frankowska-Makała 2022, s. 34–35

Owalny obraz przedstawia mężczyznę w średnim wieku, w ujęciu *en trois quarts*, w wystudiowanej, choć pozornie swobodnej pozie. Prawą rękę grzbietem dłoni wspiera na biodrzu, lewą podtrzymuje połę malowniczo udrapowanego płaszcza w kolorze ciemnego ugru w delikatne złociste wzory, z szaro-niebieskim podbiciem. Dopełnienie stroju stanowi zawiązana pod szyją chusta z modnej w 2. poł. XVII w. weneckiej koronki igłowej w wypukłe floralne wzory typu *Point de Venise*. Drapowany płaszcz, kosztowne koronki, a także dłuża, ciemna peruka *allonge* opadająca kaskadą loków na ramiona są oznaką dostojeństwa i godności. Pełna wdzięku, nieco teatralna poza, z wystudiowanym ułożeniem rąk miała podkreślać wyrafinowanie, które zgodnie z ówczesnymi ideałami było cechą osób należących do towarzyskich elit (Jaśniewicz 2018, s. 172–174). W przedstawieniu twarzy zwraca uwagę podjęta przez artystę próba psychologicznej charakterystyki portretowanego. Ze szczególną starannością opracowana została partia oczu. Mężczyzna kieruje w stronę widza uwagę, lekko zdystansowane spojrzenie. Delikatny cień uśmiechu sprawia wrażenie, że jest on zatopiony we własnych myślach. Miękki modelunek idealizuje rysy niemłodej już twarzy, łagodząc zmarszczki na czole i wokół ust. Malarz subtelnie różnicuje karnację twarzy, zaznaczając też lekkie ślady zarostu. Światło padające z góry, od lewej strony skupia uwagę widza przede wszystkim na twarzy portretowanego i zaskakująco delikatnych, jakby młodzieńczych dloniach. Mężczyzna ukanany został na ciemnym tle, z połyskującą po lewej stronie podwieszoną kotarą w oliwkowym kolorze i zarysem monumentalnej kolumny przy prawej krawędzi pola obrazowego.

Ukazany na obrazie Johann Gebhard Rabener (1632, Żary – 1701, Berlin) był z wykształcenia prawnikiem. Od 1666 r. sprawował funkcję sędziego Sądu

Porträt von Johann Gebhard Rabener

Danziger Maler aus dem Umkreis
von Andreas Stech (1653–1697)?,
1680er Jahre

Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen
Höhe 104 cm, Breite 82 cm
Das Porträt war Teil eines Epitaphs der Familie Rabener
im Camminer Dom; nach 1945 wurde es vom Stettiner
Woiwodschaftskonservator in die Sammlung
des Nationalmuseums Stettin überführt
Inv.-Nr. MNS/Szt/1220
Lit.: Kücken 1878, S. 83; Michalak 1971;
Portret w malarstwie 1978, S. 13–14, Kat. 10; Kolbiarz 2006e;
Monika Frankowska-Makała 2022, S. 34–35

Das ovale Gemälde zeigt einen Mann mittleren Alters in Dreiviertelansicht, in studierter, aber scheinbar entspannter Pose. Seine rechte Hand stützt er mit dem Handrücken auf der Hüfte ab, während er mit der linken Hand den Saum seines malerisch drapierten, ockerfarbenen Mantels mit zartem goldenen Muster und graublauer Unterfütterung hochhält. Vervollständigt wird seine Kleidung durch einen Schal aus venezianischer Nadelspitze mit strukturellem floralem Muster vom Typ *Point de Venise*, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Mode war. Der drapierte Mantel, die kostbare Spitze, aber auch die lange, dunkle Allonge-Perücke, die in einer Lockenkaskade über seine Schultern fällt, sind Zeichen von Würde und Erhabenheit. Die anmutige, etwas theatralische Pose mit der einstudierten Haltung der Hände sollte die Vornehmheit betonen, die nach zeitgenössischen Idealen ein Merkmal der Angehörigen gesellschaftlicher Eliten war (Jaśniewicz 2018, S. 172–174). In der Gesichtsdarstellung fällt der Versuch des Künstlers auf, eine psychologische Charakterisierung des Porträtierten vorzunehmen. Die Augenpartie wurde mit besonderer Sorgfalt herausgearbeitet. Der Mann richtet einen aufmerksamen, leicht distanzierten Blick auf den Betrachter. Der sanfte Schatten eines Lächelns vermittelt den Eindruck, dass er in seine eigenen Gedanken versunken ist. Die weiche Modellierung idealisiert die Züge seines nicht mehr jugendlichen Gesichts und mildert die Falten auf der Stirn und um den Mund herum. Der Maler differenziert den Teint des Gesichts subtil und hebt auch leichte Spuren des Bartwuchses hervor. Das von links oben einfallende Licht lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters vor allem auf das Gesicht des Porträtierten und seine überraschend zarten, jugendlich wirkenden Hände. Der Mann ist vor einem dunklen Hintergrund dargestellt, links schimmert ein olivfarbener,





Nadwornego Pomorza Tylnego i Księstwa Kamieńskiego, który miał swoją siedzibę najpierw w Kołobrzegu, a od 1669 r. w Stargardzie. Był również radcą dworu elektora brandenburskiego w Berlinie. Rabener znany jest jednak przede wszystkim dzięki swoim pasjom naukowym. Interesował się zwłaszcza astronomią i przez wiele lat prowadził korespondencję ze słynnym gdańskim uczonym Janem Heweliuszem (1611–1687) (Siemiginowska 1988, s. 182, 190), a także innym wybitnym astronomem Gottfriedem Kirchem (1639–1710) (Rogińska 2021, s. 113–114). Wraz z Danielem Ernestem Jabłońskim i Johannem Jakobem Chunem czynił starania o budowę obserwatorium astronomicznego w Berlinie (Heuvel 1987, s. 20–22). Należał też do członków założycieli Elektorskiego Brandenburskiego Towarzystwa Naukowego (późniejszej Pruskiej Akademii Nauk) i w 1700 r., na krótko przed śmiercią, został jego pełnoprawnym członkiem (Joos 2012, s. 191–194). Wiadomo również, że posiadał kolekcję gemm o wartości ok. 1000 talarów, którą po 1698 r. sprzedał za pośrednictwem Lorenza Begera do zbiorów kunstkamery elektora brandenburskiego Fryderyka III, późniejszego króla pruskiego Fryderyka I (Friedlaender 1866, s. 7).

Portret znajdujący się w zbiorach muzeum stanowił część epitafium rodziny Rabenerów w katedrze w Kamieniu Pomorskim. Znajdowało się ono pierwotnie na ścianie wschodniej północnej części transeptu, jednak po remoncie katedry w 1848 r. rozebrano je, zachowując tylko portrety i rzeźbiarskie figury, a także zasypano kryptę z sarkofagami. Epitafium musiało być imponujących rozmiarów, składało się bowiem z dużej tablicy inskrypcyjnej, wokół której rozmieszczono pięć owalnych wizerunków w rzeźbionych ramach: Johanna Gebharda Rabenera, jego żony Cathariny z domu Gebhard oraz trzech synów. Przy rzeźbionej kracie znajdowały się ponadto cztery drewniane figury: Mojżesza z Tablicami Przykazań, Chrystusa Salvatora Mundi z globem zwieńczonym krzyżem oraz dwóch pogrążonych w smutku geniuszy (Kücken 1878, s. 82–84). Epitafium zostało wystawione zapewne w związku ze śmiercią wspomnianej pierwszej żony Rabenera – Cathariny. Ludwig Kücken, powołując się na odpis z niezachowanej tablicy inskrypcyjnej, podaje, że zmarła ona w 1686 r. (Kücken 1878, s. 83); data ta musi jednak zawierać błąd, ponieważ już w 1685 r. Johann Gebhard Rabener zmarł ponownie małżeństwo z Elisabeth Specht, córką Christopha Spechta (1627–1676), dawnego pastora w kościele św. Mikołaja w Wolinie (Praetorius 1685). Na portrecie Rabener wygląda na mężczyznę około pięćdziesięcioletniego; można zatem przypuszczać,

hochgesteckter Vorhang und am rechten Bildrand ist der Umriss einer monumentalen Säule zu erkennen.

Der auf dem Gemälde abgebildete Johann Gebhard Rabener (Sorau [Żary] 1632 – Berlin 1701) war von Beruf Jurist. Ab 1666 war er Richter am Hofgericht für Hinterpommern und das Hochstift Cammin, das seinen Sitz zunächst in Kolberg und ab 1669 in Stargard hatte. Er bekleidete auch das Amt des Kurfürstlich-Brandenburgischen Hofrats in Berlin. Rabener ist jedoch vor allem für seine wissenschaftlichen Leidenschaften bekannt. Er interessierte sich besonders für Astronomie und korrespondierte viele Jahre lang mit dem berühmten Danziger Forscher Johannes Hevelius (1611–1687) (Siemiginowska 1988, S. 182, 190) sowie mit einem anderen prominenten Astronomen, Gottfried Kirch (1639–1710) (Rogińska 2021, S. 113–114). Zusammen mit Daniel Ernest Jablonski und Johann Jakob Chuno bemühte er sich um den Bau einer Sternwarte in Berlin (Heuvel 1987, S. 20–22). Er gehörte auch zu den Gründungsmitgliedern der Brandenburgischen Societät der Wissenschaften zu Berlin (der späteren Preußischen Akademie der Wissenschaften) und wurde 1700, kurz vor seinem Tod, zu deren Ordentlichem Mitglied ernannt (Joos 2012, S. 191–194). Es ist auch bekannt, dass er eine Edelstein-Sammlung im Wert von etwa 1.000 Talern besaß, die er nach 1698 auf Vermittlung durch Lorenz Beger an die Sammlung der Kunstkamera des brandenburgischen Kurfürsten Friedrich III. und späteren Königs Friedrich I. von Preußen verkaufte (Friedlaender 1866, S. 7).

Das Porträt aus der Sammlung des Stettiner Nationalmuseums war Teil eines Epitaphs der Familie Rabener im Dom zu Cammin (Kamień Pomorski). Ursprünglich hing es an der Ostwand im nördlichen Querschiffsarm, wurde jedoch nach einer Restaurierung des Doms im Jahr 1848 abgebaut, wobei nur die Porträts und die skulptierten Figuren erhalten blieben. Auch die Familiengruft mit den Sarkophagen wurde zugeschüttet. Das Epitaph muss eine beeindruckende Größe gehabt haben, denn es bestand aus einer großen Inschriftentafel, um die fünf ovale Bildnisse in geschnitzten Rahmen angeordnet waren: von Johann Gebhard Rabener, seiner Frau Catharina, geb. Gebhard, und seiner drei Söhne. An dem skulptural gestalteten Gitter standen vier Holzfiguren: Moses mit den Gesetzestafeln, Christus Salvator Mundi mit einer Weltkugel, die von einem Kreuz bekrönt wurde, und zwei trauernde Genien (Kücken 1878, S. 82–84). Das Epitaph wurde wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Tod von Rabeners erwähnter erster Frau Catharina gestiftet. Ludwig Kücken gibt unter Berufung

że epitafium rzeczywiście powstało w 1. poł. lat 80. XVII w. Trzy ovalne obrazy przedstawiające ojca oraz dwóch synów zostały przekazane do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie po II wojnie światowej przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie.

Charakter wizerunku Johanna Gebharda Rabenera nawiązuje do wypracowanej przez Antona van Dycka formuły portretu arystokratycznego, który wywarł duży wpływ na holenderskie malarstwo portretowe, a za jego pośrednictwem również na środowisko gdańskie (Jaśniewicz 2018, s. 172–173), z którym łączony jest prezentowany obraz. Związki Rabenera z Gdańskiem są potwierdzone zarówno przez wspomniane długoleenne kontakty z Janem Heweliuszem, jak i graficzny wizerunek radcy dworu wykonany przez Samuela Blesendorfa na podstawie portretu gdańskiego malarza Andreasa Stecha (1635–1697), opublikowanego w 1695 r. w dziele Justusa Gottfrieda Rabenera (brata Johanna Gebharda) *Amoenitatum historico-philologicarum* (Rabener 1695). Ryciną ma wiele wspólnego z malarskim wizerunkiem, zarówno w sposobie ujęcia postaci, jak i charakterystyce twarzy. Różnice wynikają z wieku portretowanego – grafika ukazuje starszego mężczyznę ze zmarszczkami na czole, opuchniętymi oczami i lekko obwisłymi policzkami, również jego spojrzenie wydaje się bardziej melancholijne. Strój ma podobny charakter, ale

auf eine Abschrift der nicht erhaltenen Inschriftenfabel an, dass sie im Jahr 1686 verstarb (Kück 1878, S. 83); dabei muss es sich jedoch um einen Irrtum handeln, denn bereits 1685 heiratete Johann Gebhard Rabener erneut – nun nahm er Elisabeth Specht, die Tochter von Christoph Specht (1627–1676), dem ehemaligen Pfarrer an der Nikolaikirche in Wolin (Praetorius 1685), zur Frau. Auf dem Porträt erscheint Rabener als ein Mann im Alter von etwa fünfzig Jahren; es ist daher anzunehmen, dass das Epitaph tatsächlich in der ersten Hälfte der 1680er Jahre entstanden sein muss.

Drei ovale Gemälde, welche den Vater und zwei seiner Söhne darstellen, wurden nach dem Zweiten Weltkrieg von dem Stettiner Woiwodschaftskonservator in die Sammlung des Nationalmuseums Stettin überführt.

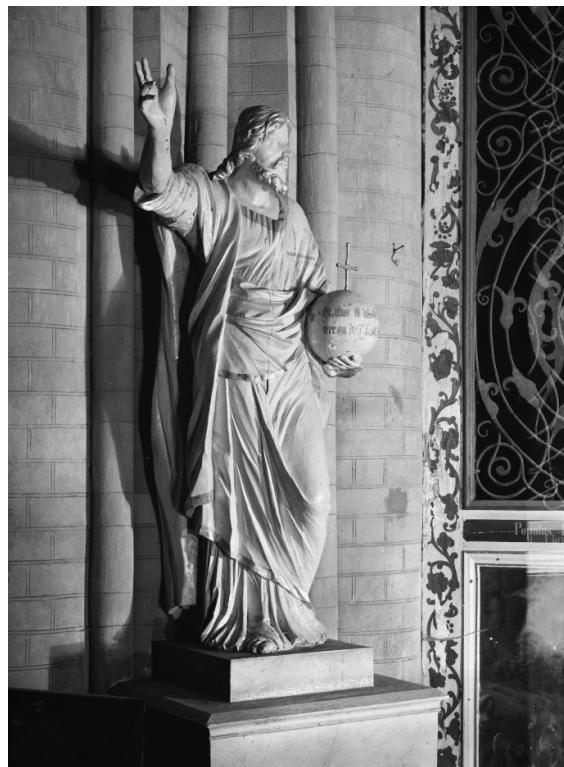
Der Charakter des Bildnisses von Johann Gebhard Rabener erinnert an den von Anton van Dyck entwickelten Typus eines aristokratischen Porträts, der einen starken Einfluss auf die niederländische Porträtmalerei und damit auch auf das Danziger Milieu hatte (Jaśniewicz 2018, S. 172–173), mit dem das analysierte Gemälde in Zusammenhang gebracht wird. Rabeners Verbindungen nach Danzig werden sowohl durch die bereits erwähnten langjährigen Kontakte zu Johannes Hevelius als auch durch das von Samuel Blesendorf gefertigte graphische Bildnis des

Portrety i figury
z epitafium Rabenerów
w katedrze
w Kamieniu Pomorskim,
stan przed
II wojną światową,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Porträts und Figuren
des Rabener Epitaphs
im Dom zu Cammin,
vor dem
Zweiten Weltkrieg,
Fotoarchiv
des Nationalmuseums
Stettin

Figura Chrystusa
z epitafium Rabenerów
w katedrze
w Kamieniu Pomorskim,
stan przed
II wojną światową,
Archiwum Fotograficzne
MNS

Christusfigur
aus dem Epitaph
der Familie Rabener
im Dom zu Cammin,
vor dem
Zweiten Weltkrieg,
Fotoarchiv
des Nationalmuseums
Stettin





koronkowa chusta została zastąpiona niewielkim koronkowym żabotem widocznym w rozcięciu kaftana. Podobieństwo obu wizerunków pozwala przypuszczać, że Stech portretował Rabenera dwukrotnie. Nie wiadomo, czy były to jedynie rysunki gwaszem, będące wzorami do grafik, czy może obrazy olejne. Wizerunek Johanna Gebharda Rabenera znajdujący się w zbiorach szczecińskich wykazuje wiele cech bliskich portretom malowanym przez Andreasa Stecha: od wystudiowanej pozy i wyrafinowanych gestów dloni, poprzez wnikliwą psychologiczną charakterystykę postaci, aż po staranne odtworzenie wzorów weneckich koronek (Grzybkowska 1979, s. 53–89). Jego związki z malarstwem gdańskiego artysty wymagają jednak dalszych szczegółowych badań.

Monika Frankowska-Makała

Hofrats nach einem Porträt des Danziger Malers Andreas Stech (1635–1697) bestätigt, das 1695 in Iustus Gottfried Rabeners (Johann Gebhards Bruder) Werk *Amoenitatum historico-philologicarum* (Rabener 1695) veröffentlicht wurde. Der Druck hat viel mit dem gemalten Bildnis gemeinsam, sowohl in der Darstellungsweise der Person als auch in dessen Gesichtsmerkmalen. Die erkennbaren Unterschiede sind auf das Alter des Porträtierten zurückzuführen – die Grafik zeigt einen älteren Mann mit Falten auf der Stirn, geschwollenen Augen und leicht hängenden Wangen, auch sein Blick wirkt melancholischer. Die Kleidung hat einen ähnlichen Charakter, doch der Spitzenschal ist durch ein kleines Spitzenjabot ersetzt worden, das im Ausschnitt des Kaftans sichtbar ist. Die Ähnlichkeit der beiden Bildnisse legt die Vermutung nahe, dass Rabener zweimal von Stech porträtiert wurde. Es ist nicht bekannt, ob es sich dabei lediglich um Gouache-Zeichnungen handelte, die als Vorlagen für Drucke dienten, oder vielleicht um Ölgemälde. Das Bildnis von Johann Gebhard Rabener aus der Stettiner Sammlung weist viele Merkmale auf, die den Porträts von Andreas Stech nahe stehen: von der einstudierten Pose und den raffinierten Handgeschenen über die einfühlende psychologische Charakterisierung der Figur bis hin zur sorgfältigen Wiedergabe der venezianischen Spitzenmuster (Grzybkowska 1979, S. 53–89). Die Verbindungen zum Werk des Danziger Künstlers müssen jedoch noch detaillierter untersucht werden.

Monika Frankowska-Makała

Samuel Blesendorf
wg Andreas Stecha,
Portret Johanna
Gebharda Rabenera,
1695,
miedzioryt,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
nr inw. RP-P-1914-1942

Samuel Blesendorf
nach Andreas Stech,
Porträt von Johann
Gebhard Rabener,
1695,
Kupferstich,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
Inv.-Nr. RP-P-1914-1942

Portret młodego mężczyzny

malarz pomorski, lata 80. XVII w.

Olej, deska dębowa
Wys. 74,3 cm, szer. 61,5 cm, gł. 4 cm
Portret był elementem epitafium rodziny Rabenerów w katedrze w Kamieniu Pomorskim; po 1945 r. przekazany przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Szt/1016
Lit.: niepublikowany

Owalny, malowany na desce wizerunek stanowił pierwotnie część rozbudowanego epitafium rodziny Rabenerów z katedry w Kamieniu Pomorskim, rozebraneego na części podczas remontu katedry w 1848 r. W jego skład wchodziło m.in. pięć portretów przedstawiających Johanna Gebharda Rabenera (1632–1701), radcę dworu elektora brandenburskiego oraz sędziego Sądu Nadwornego Pomorza Tylnego i Księstwa Kamieńskiego, jego żonę Catharinę oraz trzech synów (Kücken 1878, s. 83). Do naszych czasów zachował się jedynie wizerunek ojca (kat. 26) oraz portrety dwóch synów, których imiona są jak dotąd nieznane (kat. 27 i 28).

Młody mężczyzna ukazany został na neutralnym ciemnym tle, w półpostaci, zwrócony w trzech czwartych do widza. Udrapowany na ramionach efektowny płaszcz z czerwono-srebrno-złotej tkaniny oraz żabot z kosztownej weneckiej koronki w duże kwiatowe wzory podkreślają dostojeństwo i wysoką pozycję społeczną portretowanego. Jego głowę zdobi starannie malowany wieniec z liści wawrzynu, spoczywający na długich, lekko falujących włosach. Twarz o delikatnych, młodzieńczych rysach i poważnym, zastygłym spojrzeniu namalowana została w sposób dość schematyczny, bez miękkiego modelunku cechującego portret jego ojca Johann Gebharda Rabenera. Oba portrety synów Rabenera utrzymane są wprawdzie w tej samej konwencji co portret ojca, ale wydaje się, że wyszły spod ręki innego malarza.

Nie jest jasna symbolika wieńców laurowych na głowach obu młodzieńców. W okresie nowożytnym wieńce z wawrzynu – jako nawiązujące do tradycji antycznej symbole sławy, chwały oraz triumfu – były atryputami zwycięskich wodzów, słynnych poetów (*Poeta laureatus*) i uczonych. W wypadku portretów epitafijnych bardziej prawdopodobna wydaje się jednak chrześcijańska symbolika wawrzynu, odnosząca się do zwycięstwa Chrystusa nad śmiercią i do nadziei na życie wieczne (takie znaczenie mają wieńce w przedstawieniu zmarłych córek w epitafium nieznanej rodziny – kat. 4).

Monika Frankowska-Makała

Porträt eines jungen Mannes

pommerscher Maler, 1680er Jahre

Öl auf Eichenbrett
Höhe 74,3 cm, Breite 61,5 cm, Tiefe 4cm
Das Porträt war Teil eines Epitaphs der Familie Rabener im Camminer Dom; nach 1945 wurde es vom Stettiner Woiwodschaftskonservator in die Sammlung des Nationalmuseums Stettin überführt
Inv.-Nr. MNS/Stück/1016

Lit.: unpubliziert

Das ovale, auf Holz gemalte Bildnis war ursprünglich Teil des umfangreichen Epitaphs der Familie Rabener im Dom zu Cammin (Kamień Pomorski), das bei der Restaurierung des Domes im Jahr 1848 abgebaut wurde. Es bestand aus fünf Porträts, die Johann Gebhard Rabener (1632–1701), Hofrat des Kurfürsten von Brandenburg und Richter am Hofgericht für Hinterpommern und das Hochstift Cammin, seine Frau Catharina und ihre drei Söhne darstellten (Kücken 1878, S. 83). Bis in unsere Zeit sind nur das Bildnis des Vaters (Kat. 26) und die Porträts zweier Söhne (Kat. 27 und 28) erhalten, deren Namen bislang unbekannt sind.

Der junge Mann ist vor einem neutralen dunklen Hintergrund als Halbfigur dargestellt und ist dem Betrachter in Dreiviertelansicht zugewandt. Ein auf seinen Schultern drapiert eindrucksvoller Mantel aus rot-silber-goldinem Stoff und ein aus kostbarer venezianischer Spitze mit großflächigen Blumenmustern gefertigtes Jabot unterstreichen die Würde und hohe gesellschaftliche Stellung der Porträtierten. Seinen Kopf ziert ein sorgfältig gemalter Kranz aus Lorbeerblättern, der auf dem langen, leicht gewellten Haar ruht. Das Gesicht mit zarten, jugendlichen Zügen und einem ernsten, erstarnten Blick ist eher schematisch wiedergegeben, ohne die für das Porträt seines Vaters Johann Gebhard Rabener charakteristische weiche Modellierung. Beide Porträts von Rabeners Söhnen folgen zwar der gleichen Konvention wie das Porträt des Vaters, scheinen aber von einem anderen Maler angefertigt worden zu sein.

Unklar ist die Symbolik der Lorbeerkränze auf den Köpfen der beiden jungen Männer. In der Neuzeit waren Lorbeerkränze – als an die antike Tradition anknüpfende Symbole für Ruhm, Ehre und Triumph – Attribute siegreicher Feldherren, berühmter Dichter (*Poeta laureatus*) und Gelehrter, doch im Fall von Epitaph-Porträts erscheint die christliche Symbolik des Lorbeerstrauchs plausibler, die auf den Sieg Christi über den Tod und die Hoffnung auf ein ewiges Leben verweist (dies ist die Bedeutung der Kränze in der Darstellung der verstorbenen Töchter im ebenfalls in der Stettiner Sammlung befindlichen Epitaph einer unbekannten Familie Kat. 4).

Monika Frankowska-Makała



28.

Portret młodego mężczyzny
malarz pomorski, lata 80. XVII w.

Olej, deska dębowa
Wys. 74,5 cm, szer. 62,2 cm, gł. 2 cm
Portret był elementem epitafium rodziny Rabenerów
w katedrze w Kamieniu Pomorskim; po 1945 r. przekazany przez
Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie
do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Szt/1015
Lit.: niepublikowany

Portret przedstawia młodego mężczyznę w wieńcu laurowym na długich, lekko falujących włosach. Uka- zany został w półpostaci, w ujęciu *en trois quarts*, ze wzrokiem skierowanym w stronę widza. Młodzieniec ubrany jest w efektowny płaszcz z zielonej tkaniny w złoto-srebrne akantowe wzory, z czerwonym pod- biciem. W rozcięciu płaszcza widoczna jest zawiąza- na pod szyją, kunsztownie ułożona chustka z włoskiej koronki *Point de Venise* w duże, wypukłe wzory. Strój z kosztownych tkanin, wyniosła postawa i poważne, dumne spojrzenie podkreślają dostojeństwo portre- towanego i przynależność do elit społecznych.

Według przekazów portret przedstawia jednego z trzech synów Johanna Gebharda Rabenera (1632–1701); pierwotnie stanowił część epitafium rodziny Rabene- rów zajmującego wschodnią ścianę północnej części transeptu w katedrze w Kamieniu Pomorskim (Kück- ken 1878, s. 83). W zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie znajdują się także dwa inne obrazy stan- nowiące niegdyś części epitafium: ojca (kat. 26) oraz drugiego z synów (kat. 27). Obrazy utrzymane są w charakterystycznej dla 4. čw. XVII w. konwen- cji portretu arystokratycznego, przy czym wizerunki obu młodzieńców malowane są dość schematycznie, bez pogłębianej charakterystyki cechującej portret Johanna Gebharda Rabenera.

Monika Frankowska-Makała

Porträt eines jungen Mannes
pommerscher Maler, 1680er Jahre

Öl auf Eichenbrett
Höhe 74,5 cm, Breite 62,2 cm, Tiefe 2 cm
Das Porträt war Teil eines Epitaphs der Familie Rabener
im Camminer Dom; nach 1945 wurde es vom Stettiner
Woiwodschaftskonservator in die Sammlung
des Nationalmuseums Stettin überführt
Inv.-Nr. MNS/Szt/1015

Lit.: unpubliziert

Das Porträt zeigt einen jungen Mann mit einem Lorbeerkrantz auf seinem langen, leicht gewellten Haar. Er ist als Halbfigur in Dreiviertelansicht dargestellt, wobei sein Blick auf den Betrachter gerichtet ist. Der junge Mann ist mit einem prachtvollen Mantel aus grünem Stoff mit gold-silbernem Akanthusmuster und roter Unterfütterung bekleidet. Der Ausschnitt des Mantels gibt den Blick auf ein kunstvoll geknüpftes Tuch aus italienischer *Point de Venise*-Spitze mit großen, reliefierten Mustern frei. Die Kleidung aus kostbaren Stoffen, die hochmütige Haltung und der ernste, stolze Blick betonen die Würde und die Zugehörigkeit der Porträtierten zur gesellschaftlichen Elite.

Überlieferungen zufolge stellt das Porträt einen der drei Söhne von Johann Gebhard Rabener (1632–1701) dar. Es war ursprünglich Teil des Epitaphs der Familie Rabener an der Ostwand des nördlichen Querschiffsarms im Dom zu Cammin (Kamień Pomorski) (Kückken 1878, S. 83). In der Sammlung des Nationalmuseums Stettin befinden sich zwei weitere Gemälde, die einst Teil dieses Epitaphs waren: das des Vaters (Kat. 26) und das eines anderen Sohnes (Kat. 27). Die Gemälde sind in der für das 4. Viertel des 17. Jahrhunderts charakteristischen Konvention der aristokratischen Porträtmalerei gehalten, wobei die Bildnisse der beiden jungen Männer eher schematisch gemalt sind, ohne die vertiefte Charakterisierung, die das Porträt von Johann Gebhard Rabener kennzeichnet.

Monika Frankowska-Makała



29.

Kartusz trumienny z herbami von Uckermannów i von Lentzów

Pomorze, 2. poł. XVII w.

Blacha miedziana, repusowana, cyzelowana, srebrzona
Wys. 42 cm, szer. 45,5 cm
Inskrypcje w górnej części płyty: „CHRISTIAN V VKERMAN”,
„ELISABET V LENTZEN”
Przekazany do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie
w 1946 r. ze składy muzealnej w skarbcu ratusza
w Kołobrzegu
Nr inw. MNS/Szt/1205

Lit.: Blume ist verwelkt 2010, kat. 29, s. 30–31, il. na s. 72

Omawiany kartusz ma kształt zbliżony do odwróconego trapezu z zaokrąglonymi narożnikami; jest zdobiony plastyczną, repusowaną dekoracją. W dolnej części płyty znajdują się dwie tarcze herbowe zwrócone ku sobie. Po lewej umieszczono herb rodziny von Uckermannów: na tarczy w polu skos; hełm zwieńczony jest zwojem; w klejnocie znajdują się dwa szpony gryfa. Po bokach na wysokości klejnotu są przedstawieni dwaj trzymacze – mężczyźni w egzotycznych kapeluszach zdobionych liśćmi. Po prawej stronie kartusza umieszczono herb rodziny von Lentzów z drzewem owocowym na fakturowanym tle; hełm jest zwieńczony zwojem; w klejnocie jest sześć strzał skierowanych w górę. Obie tarcze znajdują się w otoczeniu labrów z miesistego akantu. Ponad herbami są umieszczone inskrypcje z nazwiskami ich właścicieli – Christiana von Uckermannia, zmarłego w 1652 r., oraz jego żony Elisabeth von Lentz, zmarłej po 1669 r. U dołu tablicy, po lewej stronie, pod herbem von Uckermannia przedstawiono stojące naprzeciwko siebie dwie pary psów myśliwskich, a po prawej stronie umieszczono punktowany finalik (winietę kończącą tekst). Zabytek ma kształt i dekorację zbliżone do kartusza trumiennego z herbami Henninga Ottona von Uckermannia oraz jego żony Dorothei Marii von Zastrow z 1679 r. (kat. 30). Obie płyty są niewątpliwie dziełem jednego mistrza.

Kartusze z herbami oraz inskrypcjami upamiętniającymi zmarłych były istotnym elementem scenografii ceremonii pogrzebowych. Stanowiły dekorację krótszych boków drewnianych trumien – podobnie jak znane z terenów dawnej Polski portrety trumienne. Po złożeniu trumien do grobu lub krypty, kartusze tego rodzaju często wiszono w kościele jako swoiste epitafium zmarłego. Kartusze z trumien kobiecych zdobione były najczęściej dwoma herbami – mężowskim oraz rodowym (Kriegseisen 2009, s. 117–118).

Monika Frankowska-Makała

Sargkartusche mit den Wappen derer von Uckermann und von Lentz

Pommern, 2. Hälfte des 17. Jh.

Kupferblech, getrieben, ziseliert, versilbert
Höhe 42 cm, Breite 45,5 cm
Inschriften im oberen Teil der Platte: „CHRISTIAN V VKERMAN”,
„ELISABET V LENTZEN”
1946 aus dem Museumsdepot in der Schatzkammer
des Rathauses in Kolberg in die Sammlung
des Nationalmuseums Stettin aufgenommen
Inv.-Nr. MNS/Szt/1205

Lit.: Blume ist verwelkt 2010, Kat. 29, S. 30–31, Abb. auf S. 72

Die analysierte Kartusche hat die Form eines umgekehrten Trapezes mit abgerundeten Ecken und getriebenem Dekor. Im unteren Teil der Tafel befinden sich zwei einander zugewandte Wappenschilder. Links das Wappen der Familie von Uckermann mit einfacherem Schrägstreifen im Schild; der Helm mit Tortillon bekrönt; im Kleinod zwei Greifenklauen. An den Seiten sind in Höhe der Helmschäfte die beiden Schildhalter dargestellt – zwei Männer in exotischen, mit Laubwerk verzierten Hüten. Im rechten Teil der Kartusche das Wappen der Familie von Lentz mit einem Obstbaum vor einem strukturierteren Hintergrund; der Helm mit Tortillon bekrönt. In der Helmschäfte sechs nach oben gerichtete Pfeile. Die Wappenschilder sind von fleischigem Akanthuslaub umgeben. Über den Wappen befinden sich Inschriften mit den Namen ihrer Besitzer: des 1652 verstorbenen Christian von Uckermann und seiner nach 1669 verstorbenen Ehefrau Elisabeth von Lentz. Am unteren Rand der Tafel sind links unter dem Wappen der Familie von Uckermann zwei sich gegenüberstehende Jagdhunde paare dargestellt, rechts hingegen eine punktierte Schlussvignette. Das Artefakt ähnelt in Form und Dekor der Sargkartusche mit den Wappen des Henning Otto von Uckermann und seiner Frau Dorothea Maria von Zastrow aus dem Jahr 1679 (Kat. 30). Beide Kartuschen sind zweifelsohne das Werk desselben Meisters.

Kartuschen mit Wappen und Inschriften zum Gedenken an die Verstorbenen waren ein wichtiger Bestandteil der Inszenierung von Beerdigungszeremonien. Sie dienten zur Ausschmückung der Kurzseiten von Holzsärgen – ähnlich wie die vom Gebiet des historischen Königreichs Polen bekannten Sargporträts. Nachdem die Särge in der Grabkammer bzw. in der Gruft abgestellt worden waren, wurden solche Kartuschen oft als eine Art Epitaph des Verstorbenen in der Kirche aufgehängt. Die Kartuschen von Frauensärgen wurden in der Regel mit zwei Wappen verziert: demjenigen des Ehemannes und dem Familienwappen der Verstorbenen (Kriegseisen 2009, S. 117–118).

Monika Frankowska-Makała



30.

Kartusz trumienny z herbami von Uckermannów i von Zastrowów

Pomorze, 1679

Blacha miedziana, repusowana, cyzelowana, srebrzona
Wys. 48,5 cm, szer. 50,5 cm
Inskrypcje: w górnej części płyty – „HENNINCK OTTO V
VKERMAN OBERSTER/ ZV ROS VND ZV FVS;
DOROTEA MARIA V ZASTROWEN”; u dołu – „Ao: 1679”
Przekazany do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie
w 1946 r. ze składnicy muzealnej w skarbcu
ratusza w Kołobrzegu
Nr inw. MNS/Rz/1204
Lit.: Sztuka niemiecka 1996, kat. 520, s. 150;
Blume ist verwelckt 2010, kat. 28, s. 30, il. na s. 72

Kartusze z herbami oraz inskrypcjami upamiętniające zmarłych były istotnym elementem scenografii ceremonii pogrzebowych. Stanowiły dekorację krótszych boków drewnianych trumien – podobnie jak znane z terenów dawnej Polski portrety trumienne. Posrebrzane tablice z trybowaną dekoracją, umieszczane na krótszych bokach drewnianych trumien i uzupełniające drobniejszymi okuciami, miały tworzyć efekt podobny do kosztownych metalowych sarkofagów. Po złożeniu trumien do grobu lub krypty kartusze tego rodzaju często wieszano w kościele jako swoiste epitafium zmarłego. Kartusze z trumien kobiecych zdobione były najczęściej dwoma herbami – męskim oraz rodowym (Kriegseisen 2009, s. 117–118).

Kartusz trumienny w kształcie zbliżonym do odwróconego trapezu zdobiony jest repusowaną dekoracją. W dolnej części płyty umieszczono dwie tarcze herbowe zwrócone ku sobie. Po lewej widnieje herb rodziny von Uckermannów: na tarczy w polu skos; zamknięty hełm zwieńczony jest zawojem; w klejnocie znajdują się dwa szpony gryfa. Po bokach na wysokości klejnotu przedstawieni są dwaj trzymacze – mężczyźni w obszernych płaszczach i egzotycznych kapeluszach zdobionych liśćmi. Po prawej stronie kartusza umieszczono herb rodziny von Zastrowów z ulistioną gałązką w tarczy, z hełmem zwieńczonym zawojem. W klejnocie pomiędzy dwoma bawolimi rogami znajduje się również ulistiona gałązka. Tarcze herbowe są otoczone labrami z miesistego akantu na fakturowanym tle. Ponad herbami umieszczono inskrypcje odnoszące się do ich właścicieli – Henninga Ottona von Uckermann i jego żony Dorothei Marii von Zastrow. Układają się one w kształt dwóch przecinających się łuków. U dołu kartusza, po lewej stronie, pod herbem Henninga Ottona von Uckermann ukazano stojące naprzeciwko siebie dwie pary psów myśliwskich;

Sargkartusche mit den Wappen derer von Uckermann und von Zastrow

Pommern, 1679

Kupferblech, getrieben, ziseliert, versilbert
Höhe 48,5 cm, Breite 50,5 cm
Inscriften: im oberen Teil der Tafel – „HENNINCK OTTO V
VKERMAN OBERSTER/ ZV ROS VND ZV FVS;
DOROTEA MARIA V ZASTROWEN”; unten – „Ao: 1679”
1946 aus dem Museumsdepot in der Schatzkammer
des Rathauses in Kolberg in die Sammlung
des Nationalmuseums Stettin aufgenommen
Inv.-Nr. MNS/Rz/1204
Lit.: Sztuka niemiecka 1996, Kat. 520, S. 150;
Blume ist verwelckt 2010, Kat. 28, S. 30, Abb. auf S. 72

Kartuschen mit Wappen und Inschriften zum Gedenken an die Verstorbenen waren ein wichtiger Bestandteil der Inszenierung von Beerdigungszeremonien. Sie wurden verwendet, um die Kurzseiten von Holzsärgen auszuschmücken – ähnlich wie die vom Gebiet des historischen Königreichs Polen bekannten Sargporträts. Die versilberten Tafeln mit getriebenem Dekor, die an den Stirnseiten von Holzsärgen angebracht und durch feinere Beschläge ergänzt wurden, sollten eine ähnliche Wirkung erzielen wie kostbare Metallsarkophage. Nachdem der Sarg in der Grabkammer bzw. in der Gruft abgestellt worden war, wurden solche Kartuschen oft als eine Art Epitaph des Verstorbenen in der Kirche aufgehängt. Die Kartuschen von Frauensärgen wurden in der Regel mit zwei Wappen verziert: demjenigen des Ehemannes und dem Familienwappen der Verstorbenen (Kriegseisen 2009, S. 117–118).

Sargkartusche in Form eines umgekehrten Trapezes mit abgerundeten Ecken und getriebenem Dekor. Im unteren Teil der Tafel zwei einander zugewandte Wappenschilde. Links das Wappen der Familie von Uckermann mit einfacherem Schrägstreifen im Schild; der Helm geschlossen, mit Tortillon bekrönt; im Kleinod zwei Greifenklauen. An den Seiten sind in Höhe der Helmzier die beiden Schildhalter dargestellt – zwei Männer mit voluminösen Umhängen und exotischen, mit Laubwerk verzierten Hüten. Im rechten Teil der Kartusche das Wappen der Familie von Zastrow mit einer belaubten Staude im Schild und einem Helm mit Tortillon. In der Helmzier die Staude zwischen zwei Büffelhörnern. Die Wappenschilde sind von fleischigem Akanthuslaub vor einem strukturierten Hintergrund umgeben. Über den Wappen befinden sich Inschriften, die auf deren Besitzer hinweisen: Henning Otto von Uckermann und seine Frau Dorothea Maria von Zastrow. Diese sind in Form zweier sich überkreuzender Bögen angeordnet.



po lewej, pod herbem rodziny von Zastrowów umieszczone datę „Ao 1679”.

Uckermannowie należeli do starego pomorskiego rodu, który miał dobra na północ od Stargardu, m.in. w Warchlinie i Dalewie. Henning Otto von Uckermann był podpułkownikiem w służbie elektora brandenburskiego Fryderyka Wilhelma. Zginął w 1675 r. na zwycięskiej dla Brandenburczyków wojnie ze Szwedami, podczas zdobywania miasta Rathenow jako dowodzący słynnym regimentem dragonów Georga von Derfflingera (Just 1993, s. 36; Hiltl 2015, s. 289). Kartusz datowany cztery lata po jego śmierci pochodzi zapewne z dekoracji trumny jego żony Dorothei Marii von Zastrow.

Monika Frankowska-Makała

Am unteren Rand der Kartusche sind links unter dem Wappen Hennings von Uckermann zwei sich gegenüberstehende Jagdhundepaare abgebildet; links unter dem Familienwappen derer von Zastrow die Jahreszahl: „Ao 1679“.

Die Familie von Uckermann war ein altes pommersches Geschlecht mit Ländereien nördlich von Stargard, unter anderem in Groß Wachlin (Warchlino) und Dahlow (Dalewo). Henning Otto von Uckermann war Oberstleutnant im Dienste des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg. Er fiel 1675 im siegreichen Kampf der Mark Brandenburg gegen die Schweden bei der Einnahme der Stadt Rathenow als Befehlshaber des berühmten Dragonerregiments von Georg von Derfflingers (Just 1993, S. 36; Hiltl 2015, S. 289). Die Kartusche wird vier Jahre nach seinem Todeszeitpunkt datiert und stammt vermutlich von der Ausschmückung des Sarges seiner Ehefrau Dorothea Maria von Zastrow.

Monika Frankowska-Makała

Kartusz trumienny z herbami von Seibertów i von Janitzów

Pomorze, 1676

Blacha miedziana, wycinana, repusowana, cyzelowana, srebrzona
Wys. 47 cm, szer. 53,5 cm
Inskrypcje: nad herbem po lewej – „CASPER VON SEIBERT/
CRONENFELS GENANT/ CHVR: BRAN OBERS/TER/
LEITENANT”; nad herbem po prawej – „CATHARINA VON
IANITZEN/ CASPER V. SEIBERT/ CRONFELS CENAN/
EHELIEBSTE”; u dołu płyty, pod herbami data – „AO 1676”
Przekazany do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie
w 1946 r. ze składy muzealnej w skarbcu
ratusza w Kołobrzegu

Nr inv. MNS/Szt/1206

Lit.: Sztuka niemiecka 1996, kat. 519, s. 149;
Blume ist verwelckt 2010, kat. 27, s. 29–30, il. na s. 72

Sargkartusche mit den Wappen derer von Seibert und von Janitz

Pommern, 1676

31.

Kupferblech, geschnitten, getrieben, ziseliert, versilbert
Höhe 47 cm, Breite 53,5 cm
Inschriften: über dem Wappen links – „CASPER VON
SEIBERT/ CRONENFELS GENANT/ CHVR: BRAN OBERS/TER/
LEITENANT”; über dem Wappen rechts – „CATHARINA VON
IANITZEN/ CASPER V. SEIBERT/ CRONFELS CENAN/
EHELIEBSTE”; am unteren Rand der Tafel, unter den Wappen,
das Datum – „AO 1676”
1946 aus dem Museumsdepot in der Schatzkammer des
Rathauses in Kolberg in die Sammlung aufgenommen
Inv.-Nr. MNS/Szt/1206

Lit.: Sztuka niemiecka 1996, Kat. 519, S. 149;
Blume ist verwelckt 2010, Kat. 27, S. 29–30, Abb. auf S. 72

Kartusz w kształcie zbliżonym do mitry książęcej jest zdobiony repusowaną dekoracją, z ażurowymi wyciągami w środkowej części. U dołu widnieją dwie tarcze herbowe otoczone labrami. Po lewej umieszczono herb rodziny von Seibertów – wynurzającą się z wody skałę o stożkowym kształcie z koroną szlachecką na szczytce. Koroną szlachecką zwieńczony jest też hełm nad tarczą. Motyw wyspy otoczonej falami powtórzony został w klejnocie, pomiędzy wznieśionymi rękami w zbroi, trzymającymi miecz (prawa dłoń) i skrzyżowane strzały (lewa dłoń). Po prawej stronie kartusza umieszczono herb rodziny von Janitzów – w prawo wsipiety ryś w koronie szlacheckiej. Ponad hełmem z koroną szlachecką widnieje klejnot w formie trzech lilii na ulistnionych łodyżkach. Ponad herbami znajdują się inskrypcje odnoszące się do małżonków Caspara von Seiberta i Cathariny von Janitz. U dołu płyty, pod herbami umieszczona jest data: „AO 1676”.

Caspar von Seibert, zwany Cronenfelsem (1605–1676), urodził się w miejscowości Stara Kamienica (niem. Kemnitz) w dobrach rodu Schaffgotschów na Dolnym Śląsku. Jego ojciec Jakob był zamożnym kupcem zajmującym się handlem z Niderlandami, Caspar natomiast wybrał karierę wojskową, najpierw w oddziałach cesarskich, później w służbie elektorów brandenburskich. W 1653 r. u boku gen. Ottona Christofa von Sparra brał udział w przejmowaniu Kołobrzegu z rąk szwedzkich, a w 1655 r. w wojnie polsko-szwedzkiej (potopie szwedzki), będąc kilkakrotnie rannym. Za zasługi został awansowany przez elektora brandenburskiego Fryderyka Wilhelma I do stopnia podpułkownika. W 1662 r. cesarz na wniosek elektora nadał mu tytuł szlachecki i przydomek von Cronenfels. W 1676 r. otrzymał jako lenno majątek w Skoczowie

Die Kartusche ähnelt in ihrer Form einer fürstlichen Mitra. Sie ist mit getriebenem Dekor verziert und besitzt im mittleren Teil zwei Ausschnitte. Im unteren Bereich befinden sich zwei Wappenschilder, umgeben von Lambrequins. Links das Wappen der Familie von Seibert: ein aus dem Wasser ragender kegelförmiger Fels mit Adelskrone auf der Spitze. Über dem Schild ein Helm mit Adelskrone. In der Helmzier wiederholt sich das Motiv einer von Wellen umgebenen Insel, zwischen erhobenen, mit einer Rüstung bekleideten Armen, die in der rechten Hand ein Schwert und in der linken drei gekreuzte Pfeile halten. Im rechten Teil der Kartusche das Wappen der Familie von Janitz – rechts ein aufsteigender Luchs mit einer Adelskrone. Über dem Helm mit Adelskrone die Helmzier in Form dreier Lilien auf Blattstielen. Oberhalb der Wappen Inschriften zu den Eheleuten Caspar von Seibert und Catharina von Janitz. Am unteren Rand der Tafel, unter den Wappen, die Jahreszahl: „AO 1676“.

Caspar von Seibert, genannt Cronenfels (1605–1676) wurde in der Ortschaft Kemnitz (Stara Kamienica) geboren, die zu den Besitzungen der Familie Schaffgotsch in Niederschlesien gehörte. Sein Vater Jakob war ein wohlhabender Kaufmann, der mit den Niederländern Handel trieb, während Caspar eine militärische Laufbahn einschlug, zunächst in den kaiserlichen Truppen, später im Dienst der brandenburgischen Kurfürsten. Im Jahr 1653 beteiligte er sich an der Seite von General Otto Christof von Sparr an der Befreiung der Stadt Kolberg von den Schweden und 1655 am polnisch-schwedischen Krieg, in dem er mehrfach verwundet wurde.

Für seine Verdienste wurde er von dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm I. von Brandenburg in den Rang eines Oberstleutnants befördert. 1662 verlieh ihm der

(niem. Schötzow) w powiecie kołobrzeskim. Caspar von Seibert był trzykrotnie żonaty. W 1657 r. pojął za żonę Catharinę ze starej pomorskiej rodziny szlacheckiej von Janitzów, mającej majątek w Lipnie (niem. Liepen) na Kaszubach, na północny wschód od Słupska. Miał z nią czterech synów. Zmarł w 1676 r., a uroczystości pogrzebowe upamiętnione zostały drukiem okolicznościowym napisanym przez Valeriusa Jasche-go, kaznodzieję kościoła Mariackiego w Kołobrzegu i rektora tamtejszego liceum (Jasche 1676).

Monika Frankowska-Makała

Kaiser auf Antrag des Kurfürsten den Adelstitel und den Beinamen von Cronenfels. 1676 wurde ihm das Gut Schötzow (Skoczów) im Kreis Kolberg als Lehen übertragen. Caspar von Seibert war dreimal verheiratet. 1657 heiratete er Catharina aus dem alten pommerschen Adelsgeschlecht derer von Janitz, deren Stammsitz das in der Kaschubei nordöstlich von Stolp (Słupsk) gelegene das Gut Liepen (Lipno) war. Das Ehepaar hatte vier Söhne. Caspar starb 1676, und die Beerdigungsfeierlichkeiten wurden mit einem von Valerius Jasche, dem Prediger der Kolberger Marienkirche und Rektor des dortigen Gymnasiums, verfassten Gedenkdruck verewigt (Jasche 1676).

Monika Frankowska-Makała



32.

Kartusz trumienny

Pomorze, 2. poł. XVII w.

Blacha miedziana, wycinana, repusowana, cyzelowana, srebrzona
Wys. 42 cm, szer. 53,5 cm
Inskrypcja: w kartuszu spleciony monogram „CVSCFVG”
Przekazany do zbiorów w 1946 r. ze składnicy muzealnej
w skarbcu ratusza w Kołobrzegu
Nr inw. MNS/Szt/1207
Lit.: Blume ist verwelkt 2010, kat. 30, s. 31, il. na s. 72

Półovalny kartusz, zwieńczony koroną szlachecką, został ujęty po bokach dwiema gałązkami palmowymi krzyżującymi się u dołu i przewiązanymi wstęgą. Krawędzie blachy są ozdobnie wycięte, dekoracja jest repusowana i cyzelowana. W kartuszu widnieje monogram z przeplatających się liter: „CVSCFVG”. Litery „CVSCG” stanowią prawdopodobnie skrót od: Caspar von Seibert, Cronenfels genannt. Jeden z kartuszy trumiennych należących do zespołu zabytków pozyskanych wraz z omawianym obiektem ze składnicy muzealnej w Kołobrzegu, datowany na 1676 r., poświęcony jest bowiem pułkownikowi Casparowi von Seibertowi zwanemu Cronenfelsem (por. kat. 31). Dekoracja obu kartuszy jest najpewniej dziełem jednego mistrza, który chętnie stosował formy ornamentalne zbliżone do roślinnych, o końcach wywiniętych, rozszerzających się i fakturowanych. Występują one zarówno w labrach kartusza z 1676 r., jak i w literach tworzących monogram oraz w dekoracjach korony omawianego zabytku.

Monika Frankowska-Makała

Sargkartusche

Pommern, 2. Hälfte des 17. Jh.

Kupferblech, geschnitten, getrieben, ziseliert, versilbert
Höhe 42 cm, Breite 53,5 cm
Inscription: geflochtenes Monogramm „CVSCFVG“
in einer Kartusche
1946 aus dem Museumsdepot in der Schatzkammer
des Rathauses in Kolberg in die Sammlung aufgenommen
Inv.-Nr. MNS/Szt/1207
Lit.: Blume ist verwelkt 2010, Kat. 30, S. 31, Abb. auf S. 72

Halbovale Kartusche, mit einer Adelskrone bekrönt, seitlich gerahmt von zwei sich unten kreuzenden, mit einem Band zusammengebundenen Palmzweigen. Die Ränder der Tafel sind dekorativ zugeschnitten, der Dekor getrieben. In der Kartusche ein Monogramm mit den verschlungenen Buchstaben „CVSCFVG“. Die Inschrift „CVSCG“ ist wahrscheinlich eine Abkürzung des Namens: Caspar von Seibert, Cronenfels genannt, denn eine der Sargkartuschen aus derselben Werkgruppe, die zusammen mit dem behandelten Artefakt aus dem Museumsdepot in Kolberg übernommen wurde, ist in das Jahr 1676 datiert und war tatsächlich dem Oberstleutnant Caspar von Seibert, genannt Cronenfels, gewidmet (vgl. Kat. 31). Der Dekor beider Kartuschen stammt wahrscheinlich von demselben Meister, der eine Vorliebe für pflanzenähnliche Ornamentformen mit geschwungenen, sich erweiternden und strukturierten Enden hatte. Diese finden sich sowohl in den Lambrequins der Kartusche von 1676 als auch in den Buchstaben, die das Monogramm bilden, und in der Verzierung der Krone des analysierten Artefakts.

Monika Frankowska-Makała



Płyta piecowa z przypowieścią o bogaczu i Łazarzu

projekt: Philipp Soldan
(ok. 1500 – po 1569)

odlew: Konrad Scharf, huta przy dawnym klasztorze Haina, Hesja

3. kw. XVI w.

Żeliwo, odlew

Wys. 74,5 cm, szer. 94,5 cm, gł. 2,9 cm

Sygnatury: na lewym panelu bordury kartusz ze splecionymi literami „KS” (Konrad Scharf); na prawym panelu kartusz z literą „H” splecioną z krzyżem (Haina?)

Inskrypcje: u dołu, pod przedstawieniem – „DER REICH DES ARMEN VERGAS BIS ER DORT IN DER HELE SAS [...] XVI”; w górnym pasie bordury – „So war aber ein Reicher man der kleidet sich nur purpur und / Kostlichem leinwad und lebet alle tag herrlich und in Freuden. Es / war aber ein Armer mit namen Lazarus der lag zur seiner Thür; w dolnej części bordury – „Abraham sprach zu im. Sie haben mösen und die propheten las / sie dieselben horen. Er aber sprach: Nein, Vater Abraham sonder / wenn einer von den toden zu inen ginge, so [...]”

Przed 1886 r. przekazana do zbiorów Muzeum Starożytności (Altertums-Museum) w Szczecinie; po zakończeniu II wojny światowej w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Rz/2113

Lit.: *Sammlungen* 1886, s. 30; Kunkel 1929, s. 53;
Krzymuska-Fafius 1964 (1965), s. 376–378, il. 6;
Sztuka niemiecka 1996, kat. 568, s. 155;
Unter fürstlichem Regiment 2005, s. 140–141;
Frankowska-Makała 2022, s. 30–31, kat. 9

Ofenplatte mit dem Gleichnis vom reichen Mann und Lazarus

Entwurf: Philipp Soldan
(um 1500 – nach 1569)

Guss: Konrad Scharf, Eisenhütte des ehemaligen Klosters Haina, Hessen

3. Viertel des 16. Jh.

Gusseisen

Höhe 74,5 cm, Breite 94,5 cm, Tiefe 2,9 cm

Signaturen: am linken Bordürenstreifen eine Kartusche mit den ineinander verschlungenen Buchstaben „KS“ (Konrad Scharf); am rechten Streifen eine Kartusche mit dem Buchstaben „H“, mit einem Kreuz verflochten (Haina?)

Inschriften: unterer Bereich, unter der Darstellung – „DER REICH DES ARMEN VERGAS BIS ER DORT IN DER HELE SAS [...] XVI”; im oberen Bordürenstreifen – „So war aber ein Reicher, der sich nur purpur und / Kostlichem leinwad kleidet und lebet alle tag herrlich und in Freuden. Es / war aber ein Armer mit namen Lazarus der lag zu seiner Thür“; im unteren Teil der Bordüre – „Abraham sprach zu im. Sie haben mösen und die propheten las / sie dieselben horen. Aber er sprach: Nein, Vater Abraham sonder / wenn einer von den toden zu inen ginge, so [...]“

Vor 1886 in die Sammlung des Altertums-Museums in Stettin überführt; nach Ende des Zweiten Weltkriegs in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr MNS/Rz/2113

Lit.: *Sammlungen* 1886, S. 30; Kunkel 1929, S. 53; Krzymuska-Fafius 1964 (1965), S. 376–378, Abb. 6;

Sztuka niemiecka 1996, Kat. 568, S. 155;
Unter fürstlichem Regiment 2005, S. 140–141;
Frankowska-Makała 2022, S. 30–31, Kat. 9

Płyta piecowa ozdobiona została przedstawieniem ewangeliczej przypowieści o bogaczu i ubogim Łazarzu (Łk 16,19–31). Sceny obrazujące przypowieść rozgrywają się we wnętrzach pałacu oraz przed jego fasadą. Główna scena ukazuje bogacza uczutującego przy suto zastawionym stole. Do posiłku przygrywają muzykanci, a służba przynosi kolejne potrawy i nalewa wina. Na pierwszym planie, przed pałacem ukazano wychudzonego Łazarza oraz psy, które zgodnie ze słowami Ewangelii „przychodziły i lizały jego wrzody” (Pismo Święte 2005, Łk 16,21). Biedak w proszącym geście wyciąga rękę z pustą miską w stronę bogato ubranego mężczyzny stojącego przed wejściem do pałacu, ten jednak odgania go laską. Na balustradzie oddzielającej wnętrze pałacu od ulicy przedstawiono małpę objadającą się owocami – symbolizującą grzech łacomstwa (Janson 1952, s. 107–144).

Cztery mniejsze sceny ukazujące dalszą część historii bogacza i Łazarza umieszczone symetrycznie po bokach. Dwie z nich rozgrywają się we wnętrzach wieżyczek flankujących salę jadalną, a dwie inne pod nimi. Po lewej stronie zestawiono śmierć bogacza

Die Ofenplatte ist mit einer Darstellung des Gleichnisses vom reichen Mann und dem armen Lazarus (Lk 16,19–31) verziert. Die beiden Szenen, die das Gleichnis darstellen, spielen sich jeweils im Inneren eines Schlosses und vor seiner Fassade ab. Die Hauptszene zeigt einen reichen Mann, der an einem üppig gedeckten Tisch sein Mahl zu sich nimmt. Musikanten spielen zum Essen, während die Diener weitere Speisen servieren und Wein ausschenken. Im Vordergrund sitzt vor dem Schloss der abgemagerte Lazarus in Begleitung von Hunden, die dem Evangelium zufolge „kamen und seine Wunden leckten“ (Lk 16,21). Der arme Mann streckt seine Hand mit einer leeren Schüssel bittend einem reich gekleideten Mann entgegen, der vor dem Schlosseingang steht, doch dieser vertreibt ihn mit einem Stock. Auf der Brüstung, die das Schlossinnere von der Straße trennt, ist ein Früchte fressender Affe abgebildet – ein Symbol für die Sünde der Völlerei (Janson 1952, S. 107–144).

Vier kleinere Szenen, die den weiteren Teil der Geschichte vom reichen Mann und Lazarus zeigen, sind symmetrisch zu beiden Seiten der Hauptszene verteilt.



55 wachet aber ein Zerberus von Gott zu Ritter ist und auf
Rostbogen leimt und trölt lebet alle tan bewilten und ist
nur aber ein Zärtler mit Namen Sojatus der lag für



DEUTSCHE FERDINAND VERGAS BS ERSCHEINT DER HEIL

abgabom sprach du um sie haben mehn und der pre
eckelboden horen Er aber sprach Nem Leidet obfche
Zemelien von Can to dm die perio drie

ze śmiercią Łazarza. U góry, we wnętrzu wieży, na ukośnie ustawionym łóżu leży konający bogacz. Po chylając się nad nim diabeł porywa wyłaniającą się z otwartych ust zmarłego duszę, mającą postać nagiej figurki ludzkiej z rękami w rozpaczliwym geście wyciągniętymi w górę. Poniżej ukazano Łazarza leżącego na ziemi pod murem pałacu. Towarzyszy mu para aniołów, z których jeden podtrzymuje jego głowę, a drugi bierze delikatnie na ręce jego duszę. Po prawej stronie przedstawiono pośmiertne dzieje bohaterów przypowieści. U góry, we wnętrzu wieży ukazano tym razem duszę Łazarza, w postaci dziecka siedzącego na kolanach Abrahama, natomiast u dołu paszę Lewiatana, będącą bramą piekła, a w niej bogacza cierpiącego męki w ogniu piekielnym. Zabieg kompozycyjny polegający na odwróceniu układu po lewej i prawej stronie służy podkreśleniu przeciwnieństw między położeniem obu postaci za życia i po śmierci.

Prostokątna płycina z przedstawieniami otoczona jest szeroką bordiurą, składającą się z pionowych paneli z ornamentem w układzie kandelabrowym oraz łączących je poziomych pasów z tekstem ewangelicznej przypowieści. Słowa umieszczone bezpośrednio pod płyciną – w tłumaczeniu: „Bogaty o biednym zapomina, dopóki nie znajdzie się w piekle” – miały przypominać wiernym o chrześcijańskich obowiązkach wobec ubogich.

Ze względu na swoje właściwości fizyczne (magazynowanie ciepła) żeliwne płyty już od schyłku średniowiecza były wykorzystywane jako elementy pieców lub kominków. Nadawano im dekoracyjne formy, ozdabiając reliefowymi przedstawieniami, najczęściej ze scenami biblijnymi i kompozycjami heraldycznymi. Rzeźbiarze opracowywali drewniane modele płyt piecowych, których odciski w wilgotnym piasku służyły jako formy odlewnicze. Do najbardziej znanych artystów wykonujących tego typu modele należał Philipp Soldan (ok. 1500 – po 1569 r.), pochodzący z miejscowości Frankenberg heski rzeźbiarz w kamieniu i drewnie, a także malarz i mistrz budowlany. Był on m.in. autorem modelu, według którego odlana została płyta z przypowieścią o bogaczu i Łazarzu ze szczycińskich zbiorów. Identyczne przedstawienie zdobi sygnowany przez niego piec z 1539 r. w muzeum katedralnym we Fritzlar w Hesji (*Bibel in Eisen* 2015, s. 128–129). Od połowy lat 50. XVI w. Soldan był wymieniany jako twórca modeli w rachunkach huty żelaza, działającej przy zsekularyzowanym przez landgrafów heskich klasztorze cysterskim w miejscowości Haina. W tym samym czasie co Soldan z hutą w Hainie współpracował również odlewnik Konrad (Conrad) Scharf, którego sygnatura – przeplatającej się litery „KS” (Beck 2022, s. 135) –

Zwei davon spielen sich in den Türmen ab, die den Speisesaal flankieren, und zwei weitere darunter. Auf der linken Seite wird der Tod des reichen Mannes dem Lazarus gegenübergestellt. Oben liegt der sterbende reiche Mann im Inneren des Turmes auf einem schräg gestellten Bett. Der Teufel beugt sich über ihn und entreißt ihm seine Seele, die in Form einer nackten menschlichen Gestalt mit verzweifelt nach oben gestreckten Händen aus dem offenen Mund des Toten aufsteigt. Darunter ist Lazarus auf dem Boden vor der Außenfassade des Schlosses liegend dargestellt. Er wird von zwei Engeln begleitet, von denen einer seinen Kopf stützt und der andere seine Seele sanft in die Arme aufnimmt. Auf der rechten Seite ist das posthume Schicksal der beiden Helden des Gleichnisses abgebildet. Oben ist im Inneren des Turms die Seele von Lazarus zu sehen, diesmal in Gestalt eines Kindes, das auf Abrahams Schoß sitzt, während unten das Maul des Leviathans, das Tor zur Hölle, und darin der reiche Mann dargestellt wurde, der im Höllenfeuer furchtbare Qualen erleidet. Die bewusste Umkehrung der Szenenanordnung von der linken zur rechten Seite dient dazu, den Kontrast zwischen der Stellung der beiden Personen im irdischen Leben und nach dem Tod zu betonen.

Das rechteckige Bildfeld mit den Darstellungen ist von einem breiten Bordürenband umgeben, das aus vertikalen Feldern mit Kandelaber-Ornament und verbindenden horizontalen Bändern mit dem Text des Gleichnisses aus dem Evangelium besteht. Der direkt unter der Tafel befindliche Text besagt, dass „die Reichen die Armen vergessen, bis sie in der Hölle sind“ und sollte die Gläubigen an ihre christlichen Pflichten gegenüber den Armen erinnern.

Aufgrund ihrer physikalischen Eigenschaften (Wärmespeicherung) wurden gusseiserne Platten bereits seit dem ausgehenden Mittelalter als Bestandteile von Öfen bzw. Kaminen verwendet. Sie erhielten dekorative Formen und wurden mit Reliefdarstellungen verziert, meist mit biblischen Szenen oder heraldischen Kompositionen. Bildhauer fertigten Holzmodeln für Ofenplatten an, deren Abdrücke in feuchtem Sand als Gussformen dienten. Einer der bekanntesten Hersteller solcher Modeln war Philipp Soldan (um 1500 – nach 1569), ein hessischer Stein- und Holzschnitzer aus Frankenberg, aber auch Maler und Baumeister. Von ihm stammt u. a. die Model für den Abguss der Platte mit dem Gleichnis vom reichen Mann und Lazarus aus der Stettiner Sammlung. Eine identische Darstellung zierte einen von ihm signierten Ofen aus dem Jahr 1539 im Dommuseum im hessischen Fritzlar (*Bibel in Eisen* 2015, S. 128–129).



Ab Mitte der 1550er Jahre erscheint Soldan in den Rechnungen der Eisenhütte des von den hessischen Landgrafen säkularisierten Zisterzienserklosters Haina als Modelschnitzer. Zur gleichen Zeit wie Soldan arbeitete der Gießer Konrad (Conrad) Scharf mit der Hainaer Eisenhütte zusammen, dessen Signatur – die verschlungenen Buchstaben KS (Beck 2022, S. 135) – auf der Kartusche am linken Bordürenband angebracht ist. Ein identisches Monogramm findet sich auf dem Grabstein des Melchior von Uslar und seiner Frau Margaretha von Ohle aus dem Jahr 1574 in der Kirche St. Christophorus in Reinhhausen (Wehking 2006), aber auch auf der Platte mit der Darstellung des Gleichnisses vom reichen Mann und Lazarus auf dem bereits erwähnten Fritzlarer Ofen von 1539 (Kippenberger 1973, Abb. 5). Im rechten Bordürenfeld befindet sich in der Kartusche ein Zeichen, das aus dem Majuskel-Buchstaben „H“ besteht, der mit einem mittig platzierten Kreuz verflochten ist. Zofia Krzymuska-Fafius stellte die Vermutung auf, dass es sich dabei um ein Zeichen der Eisenhütte in Haina handeln könnte (Krzymuska-Fafius 1964 (1965), S. 377).

Monika Frankowska-Makała

umieszczona jest na kartuszu w lewym pasie bordury. Identyczny monogram występuje na płycie nagrobnej Melchiora von Uslara i jego żony Margarethy von Ohle z 1574 r., znajdującej się w kościele św. Krzysztofa w Reinhause (Wehking 2006), a także na płycie z przedstawieniem przypowieści o bogaczu i Łazarzu na wspomnianym piecu z Fritzlar z 1539 r. (Kippenberger 1973, il. 5). W prawym panelu bordury, na kartuszu widnieje znak złożony z majuskułowej litery „H” splecionej z umieszczonym centralnie krzyżem. Zofia Krzymuska-Fafius wysunęła przypuszczenie, że może to być gmerk będący oznaczeniem huty w Hainie (Krzymuska-Fafius 1964 (1965), s. 377).

Monika Frankowska-Makała

**Płyta piecowa
z Chrystusem i Samarytanką**
Niemcy, XVI/XVII w.

Żeliwo, odlew
Wys. 68,8 cm, szer. 41 cm, gł. 1,9 cm
Inskrypcja: „VON DEM FREWLEIN VON SAMARIA IO[...]”
Pochodzenie nieustalone; po zakończeniu II wojny światowej
w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Rz/2111
Lit.: Krzymuska-Fafius 1964 (1965), s. 378–379, il. 8;
Sztuka niemiecka 1996, kat. 569, s. 155;
Unter fürtlichem Regiment 2005, s. 140

Kompozycja płyty składa się z dwóch części przezielonych wąskim pasem z majuskułową inskrypcją. W górnej, zbliżonej do kwadratu, przedstawiono opisaną w Ewangelii scenę spotkania Chrystusa z Samarytanką przy studni jakubowej. W centralnej części kompozycji ukazana została bogato zdobiona kamienna studnia z zadaszonym kołowrotem. Stojąca przy niej po lewej stronie kobieta odziana jest w renesansową suknię ze spódnicą układającą się w regularne fałdy i krezą przy szyi; obok niej na ziemi stoi duży dzban na wodę. Samarytanka spogląda w stronę Jezusa, który siedzi na prawo od studni, trzymając lewą dłoń na stojącym na brzegu cembrowiny wiaderku do czerpania wody. Chrystus, odziany w długą antykizującą szatę, siedzi przy studni i wskazując palcem na wiaderko, zwraca się do kobiety z prośbą o wodę. Za Jezusem ukazane zostały dwie postaci – zapewne apostołowie, którzy nadeszli podczas rozmowy Chrystusa z Samarytanką; w tle widoczna jest zabudowa miasta z bramą, przez którą wychodzi grupa osób.

W zdarzeniu opisany w Ewangelii św. Jana (J 4,1-42) Jezus w drodze do Galilei zatrzymał się wraz z uczniami w samarytańskim mieście Sychar, aby uzupełnić zapasy. Mimo iż Żydzi pogardzali Samarytanami i unikali z nimi kontaktów, rozpoczął przy studni rozmowę z tamtejszą kobietą, prosząc ją o wodę, by mógł ugasić pragnienie. Powiedział jej również, że to ona sama powinna go poprosić o „wodę żywą”, a gdy zareagowała zdziwieniem, wyjaśnił: „Kto zaś będzie pił wodę, którą Ja mu dam, nie będzie pragnął na wieki, lecz woda, którą Ja mu dam, stanie się w nim źródłem wody wytryskającej ku życiu wiecznemu” (Pismo Święte 2005, J 4,14). Otwartość Chrystusa, a także ujawnienie przez niego faktów z życia kobiety sprawiły, że uwierzyła ona, iż ma do czynienia z Mesjaszem. Dzięki jej świadectwu także inni mieszkańcy Samarii uznali Chrystusa za Mesjasza.

**Ofenplatte
mit Christus und der Samariterin**
Deutschland, 16/17. Jh.

34.

Gusseisen
Höhe 68,8 cm, Breite 41 cm, Tiefe 1,9 cm
Inschrift: „VON DEM FREWLEIN VON SAMARIA IO[...]”
Herkunft unbekannt; nach dem Zweiten Weltkrieg
in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Rz/2111
Lit.: Krzymuska-Fafius 1964 (1965), S. 378–379, Abb. 8;
Sztuka niemiecka 1996, Kat. 569, S. 155;
Unter fürtlichem Regiment 2005, S. 140

Die Komposition der Ofenplatte besteht aus zwei Teilen, die durch ein schmales Band mit einer Majuskelinschrift getrennt sind. Der obere, fast quadratische Bildteil stellt die im Evangelium beschriebene Szene der Begegnung Christi mit einer Samariterin am Jakobsbrunnen dar. Im Mittelpunkt der Komposition steht ein reich verzierter Steinbrunnen mit einem überdachten Schöpftrad. Die links daneben stehende Frau trägt ein Renaissancekleid mit einem Rock in regelmäßigen Falten und einer Halskrause; neben ihr steht ein großer Wasserkrug auf dem Boden. Die Frau blickt zu Jesus, der rechts neben dem Brunnen sitzt, und hält mit der linken Hand einen am Brunnenrand stehenden Wassereimer. Mit einem langen antikisierenden Gewand bekleidet, wendet sich Christus an die Samariterin und bittet um Wasser, wobei er mit dem Finger auf den Eimer zeigt. Hinter ihm sind zwei Figuren zu sehen – vermutlich die Apostel, die während des Gesprächs Jesu mit der Samariterin eintrafen. Im Hintergrund sind die Gebäude der Stadt und ein Tor zu sehen, durch das eine Gruppe von Menschen die Stadt verlässt.

In der im Johannesevangelium (Joh 4,1-42) beschriebenen Begebenheit machte Jesus auf seinem Weg nach Galiläa mit seinen Jüngern in der samaritanischen Stadt Sichem Halt, um seine Vorräte aufzufüllen. Obwohl die Juden die Samariter verachteten und den Kontakt mit ihnen mieden, kam er an einem Brunnen mit einer einheimischen Frau ins Gespräch und bat sie um Wasser, um seinen Durst zu stillen. Er sagte ihr auch, sie solle ihn um „lebendiges Wasser“ bitten, und als sie überrascht reagierte, erklärte er ihr: „Wer von diesem Wasser trinkt, den wird wieder dürsten; wer aber von dem Wasser trinkt, das ich ihm gebe, den wird in Ewigkeit nichtdürsten, sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, das wird in ihm eine Quelle des Wassers werden, das in das ewige Leben quillt“ (Joh 4,14).

Opisana w Ewangelii św. Jana historia ukazuje, że dzięki łasce Chrystusa każdy może osiągnąć zbawienie, potrzebna jest do tego jedynie wiara.

Dolną część płyty stanowi relief z dekoracją ornamentalną i dwoma tondami z antykizującymi profilowymi popiersiami. Po lewej ukazana została kobieta w ozdobnym czepcu na głowie, w szacie spiętej czterolistną fibulą; po prawej mężczyzna w antycznym hełmie, z okrągłym medalionem na piersi. Przestrzeń wokół tond jest wypełniona ornamentem okuciowo-rollwerkowym. Niestety płyta nie zachowała się w całości – brakuje fragmentu przy prawej krawędzi, z częścią postaci Chrystusa i medalionu z wizerunkiem mężczyzny.

Przedstawienia Chrystusa i Samarytanki przy studni były popularne w kręgu kultury protestanckiej, ich wymowa była bowiem zgodna z głównymi założeniami teologii protestanckiej: *sola fide* (tylko wiara) i *sola gratia* (tylko łaska). Spotkanie Chrystusa i Samarytanki przy studni było tematem często podejmowanym na płytach piecowych, w różnych kompozycjach (Driesch 1990, s. 416–420). Na podstawie tego samego modelu co szczeciński zabytek zostały odlane dwie płyty prezentowane na wystawie czasowej w Burg zu Hagen w 1992 r., z których jedna, datowana na koniec XVII w., pochodząca ze zbiorów prywatnych, ma również identyczne przedstawienia w tondach (*Bilder aus Eisen* 1992, kat. 21, s. 62–63, kat. 25, s. 70–71).

Monika Frankowska-Makała

Die Offenheit Christi, aber auch seine Kenntnis von Fakten aus ihrer Vergangenheit ließen die Frau erkennen, dass sie dem Messias gegenüberstand. Dank des Zeugnisses der Frau erkannten auch die anderen Bewohner Samarias Christus als den Messias an. Die im Johannesevangelium beschriebene Geschichte zeigt, dass jeder Mensch durch die Gnade Christi das Heil erlangen kann und es dazu nur des Glaubens bedarf.

Der untere Teil der Platte ist mit reliefiertem Ornamentdekor und zwei Tondi mit antiken Profilbüsten gestaltet. Auf der linken Seite ist eine Frau mit einer dekorativen Haube auf dem Kopf dargestellt, auf der rechten Seite ein Mann mit einem antiken Helm und einem runden Medaillon auf der Brust. Die Fläche um die Tondi herum ist mit Beschlag- und Rollwerk gefüllt. Leider ist die Platte nicht vollständig erhalten – am rechten Rand fehlt ein Fragment mit einem Teil der Christusfigur und des Medaillons mit einer Männerdarstellung.

Darstellungen von Christus und der Samariterin am Brunnen waren in der protestantischen Kultur beliebt, da ihre Botschaft mit den wichtigsten Grundsätzen der protestantischen Theologie übereinstimmte: *sola fide* und *sola gratia* (allein durch den Glauben, allein durch Gnade). Die Begegnung zwischen Christus und der Samariterin am Brunnen war ein Thema, das in unterschiedlichen Kompositionen häufig auf Ofenplatten zu finden war (Driesch 1990, S. 416–420). Mit der gleichen Model wie das Stettiner Artefakt wurden auch zwei 1992 in einer Sonderausstellung in Burg zu Hagen präsentierte Ofenplatten gegossen, von denen eine (heute in Privatbesitz befindliche) ins ausgehende 17. Jahrhundert datiert wird und ebenfalls identische Darstellungen in Tondi zeigt (*Bilder aus Eisen* 1992, Kat. 21, S. 62–63, Kat. 25, S. 70–71).

Monika Frankowska-Makała



35.

Płyta kominkowa z przedstawieniem sądu Salomona

Niemcy, lata 60. XVI w.

Żeliwo, odlew
Wys. 70 cm, szer. 153 cm, gł. 3 cm
Inskrypcja w dolnej części płyty: „156[.]”
Znaleziona w poł. XIX w. na terenie zamku w Nowogardzie;
w 1882 r. przekazana do zbiorów Muzeum Starożytności
(Altertums-Museum) w Szczecinie (nr inv. 1871)
Nr inv. MNS/Rz/2114

Lit.: Berghaus 1874, s. 1543; *Fünfundfünzigster Jahresbericht*
1883, s. 417; *Sammlungen* 1886, s. 30; Lemcke 1910,
s. 128, il. 64; Kunkel 1929, s. 53; Kath 1936, s. 342–343;
Krzymuska-Fafius 1964 (1965), s. 375–376, il. 4–5;
Unter fürstlichem Regiment 2005, s. 139

Płyta kominkowa ma kształt wydłużonego poziomo-go prostokąta otoczonego wąską, profilowaną ramą. Przedstawiona scena jest ilustracją biblijnej opowieści o sądzie króla Salomona (1 Krl 3,16-28). Odnosi się ona do dwóch kobiet, które w tym samym czasie urodziły dzieci. Po kilku dniach jedno z niemowląt zmarło, a jego matka podmieniła je, zabierając dziecko drugiej kobiety. Ponieważ każda z nich twierdziła, że jest matką dziecka, które przeżyło, o rozsądzenie sporu zwróciły się do króla. Salomon wydał zaskakującą wyrok, każąc przeciąć niemowlę mieczem na pół i podzielić je między obie kobiety. Prawdziwą matkę rozpoznał po tym, że wolała oddać swoje dziecko innej kobiety niż narazić je na śmierć.

W centrum kompozycji został ukazany pałac królewski – dwukondygnacyjna budowla na planie owalu, otoczona kolumnadą, z monumentalnymi schodami w perspektywicznym ujęciu. U ich szczytu, na tronie w swobodnej pozie zasiada król Salomon z berłem w dłoni. Przed schodami po lewej stronie przedstawione zostały dwie kobiety zwracające się w stronę władców – klęcząca w błagalnej pozie matka dziecka oraz stojąca za nią druga z niewiast, wznosząca dłoń w retorycznym geście. Przed nimi, u dołu schodów leży martwe niemowlę, zaś po prawej stronie wąsaty mężczyzna z jednosiecznym mieczem w ręce unosi drugie dziecko. Na placu przed pałacem ukazano również strażników w renesansowych strojach z halabardami oraz dwie grupy dyskutujących osób ubranych w antykizujące szaty. Przy lewej krawędzi pola obrzędowego widoczny jest zarys monumentalnej budowli, trudnej do rozpoznania ze wzgledu na stan zachowania tej części płyty. W dolnej strefie pod schodami pałacu umieszczona została data: „156[.]”. Ostatnia cyfra nie jest możliwa do odczytania ze wzgledu na

Ofenplatte mit der Darstellung des Urteils König Salomos

Deutschland, 1560er Jahre

Gusseisen
Höhe 70 cm, Breite 153 cm, Tiefe 3 cm
Inscription im unteren Teil der Platte: „156[.]“
Herunft: Mitte des 19. Jahrhunderts auf dem Burggelände
in Naugard geborgen, 1882 in die Sammlung
des Altertums-Museums Stettin (Inv.-Nr. 1871) überführt
Inv.-Nr. MNS/Rz/2114

Lit.: Berghaus 1874, S. 1543; *Fünfundfünzigster Jahresbericht*
1883, S. 417; *Sammlungen* 1886, S. 30; Lemcke 1910,
S. 128, Abb. 64; Kunkel 1929, S. 53; Kath 1936, S. 342–343;
Krzymuska-Fafius 1964 (1965), S. 375–376, Abb. 4–5;
Unter fürstlichem Regiment 2005, S. 139

Die Kaminplatte hat die Form eines langgestreckten, liegenden Rechtecks, das von einem schmalen, profilierten Rahmen umgeben ist. Die dargestellte Szene ist eine Illustration der biblischen Erzählung von dem Urteil König Salomos (1. Könige 3,16-28). Sie handelt von zwei Frauen, die zur gleichen Zeit ein Kind zur Welt brachten. Nach einigen Tagen verstarb eines der Kinder. Als deren Mutter dies merkte, tauschte sie es unbemerkt gegen das lebende Kind der anderen Frau aus. Da beide Frauen behaupteten, die Mutter des überlebenden Kindes zu sein, wandten sie sich mit der Bitte an den König, den Streit zu lösen. Salomo traf eine überraschende Entscheidung: Er ordnete an, den Säugling mit einem Schwert in zwei Hälften zu trennen und zwischen den beiden Frauen aufzuteilen. Er erkannte die echte Mutter daran, dass sie ihr Kind lieber der anderen Frau überließ, als dessen Tod zu riskieren.

Im Mittelpunkt der Komposition steht der königliche Palast – ein zweigeschossiges Gebäude auf ovalem Grundriss, umgeben von einem Säulengang, mit einer monumentalen Freitreppe in perspektivischer Ansicht. Am oberen Ende der Treppe sitzt König Salomo in entspannter Pose auf einem Thron und hält ein Zepter in der Hand. Vor der Treppe sind auf der linken Seite zwei Frauen dargestellt, die dem Herrscher zugewandt sind: Die Mutter des Kindes kniet in flehender Haltung, die andere steht hinter ihr und hebt ihre Hand in einer rhetorischen Geste. Vor ihnen liegt am Fuß der Treppe der tote Säugling, während rechts ein schnurrbärtiger Mann mit einem einschneidigen Schwert in der Hand das zweite Kind nach oben hebt. Auf dem Platz vor dem Palast sind außerdem Wachen in Renaissancekleidern mit Hellebarden und zwei Gruppen von diskutierenden Zuschauern





pionowe pęknięcie płyty i związany z nim ubytek przy dolnej krawędzi.

Zofia Krzymuska-Fafius zwróciła uwagę na wyjątkową jakość artystyczną płyty, zarówno pod względem kompozycji opartej na zasadach perspektywy linearnej, jak też modelunku postaci. W sposobie ukazania architektury badaczka doszukiwała się wzorców formalnych ze sztuki włoskiego manieryzmu, podobnie jak czynił to autor opisu zbiorów Pomorskiego Towarzystwa Historii i Starożytności (Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde) (Krzymuska-Fafius 1964 (1965), s. 375–376; *Sammlungen* 1886, s. 30). W świetle dzisiejszego stanu badań można jednak stwierdzić, że forma omawianego dzieła zakorzeniona jest w sztuce północnoeuropejskiego italianizmu. Kompozycja płyty jest najbliższa graficznemu przedstawianiu *Sądu Salomona Josta Ammana* (1539–1591) wg Hansa Bocksbergera Starszego

in antikisierenden Gewändern dargestellt. Am linken Rand des Bildfeldes sind die Umrisse eines monumentalen Gebäudes zu sehen, dass aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes dieses Teils der Platte schwer zu erkennen ist. Im unteren Bereich befindet sich unter der Palasttreppe die Jahreszahl: „156[.]“. Die letzte Ziffer ist aufgrund eines vertikalen Risses in der Platte und des damit verbundenen Verlustes am unteren Rand nicht lesbar.

Zofia Krzymuska-Fafius betonte die außergewöhnliche künstlerische Qualität des Werks, sowohl in Bezug auf seine auf den Prinzipien der linearen Perspektive beruhende Komposition als auch auf die Modellierung der Figuren. In der Art und Weise der Architekturdarstellung meinte die Forscherin den Einfluss formaler Vorbilder aus der Kunst des italienischen Manierismus zu entdecken, ebenso wie der Verfasser einer Beschreibung der Sammlung der Gesellschaft

(1510–1561) z niemieckiego wydania Biblii z 1564 r. (*Bilder aus Eisen*, s. 8–9, il. 4). Na rycinie ukazano Salomona na tronie ustawionym na szczycie wysokich schodów, podobnie jak w scenie na płycie kominkowej. Na pierwszym planie matka klęczy obok martwego dziecka, pozostałe postaci przedstawione zostały po bokach schodów, na tle pałacowej kolumnady. O ile jednak w drzeworycie Josta Ammana uwaga twórcy skupiona jest na postaciach, o tyle w przedstawieniu na płycie dominującym elementem jest architektura, co nadaje scenie bardziej monumentalny charakter. Zwraca uwagę zwłaszcza perspektywiczne ujęcie schodów i flankujących je kolumn, znacznie bardziej rozbudowanych w stosunku do pierwowzoru i tworzących niezwykle efektowną oprawę dla postaci króla Salomona.

Zgodnie z relacją Heinricha Berghausa płyta została znaleziona w poł. XIX w. przy porządkowaniu wzgórza zamkowego w Nowogardzie (Berghaus 1874, s. 1543). Jej wykonanie wiązane było przez badaczy z przebudową zamku w latach 60. XVI w. przez Ludwika III hrabiego von Ebersteina (1527–1590), syna Jędrzeja von Ebersteina i Walpurgii, hrabianki von Schlick. Był on dyplomatą na dworze cesarza Ferdynanda I, później elektora Augusta saskiego, a od 1560 r. książąt pomorskich Filipa I i Barnima IX. Emil Kath zwrócił uwagę, że temat płyty nie był przypadkowy – stanoił podkreślenie prawa von Ebersteinów do sprawowania jurysdykcji w ich hrabstwie (Kath 1936, s. 342). W 1882 r. płyta została włączona do zbiorów Muzeum Starożytności (Altertums-Museum) w Szczecinie, prowadzonego przez Pomorskie Towarzystwo Historii i Starożytności. Po II wojnie światowej trafiła do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie.

Monika Frankowska-Makała



für pommersche Geschichte und Altertumskunde (Krzymuska-Fafius 1964 (1964), S. 375–376; *Sammlungen* 1886, S. 30). Im Lichte des gegenwärtigen Forschungsstandes kann jedoch gesagt werden, dass die Form des analysierten Artefakts in der Kunst des nordeuropäischen Italianismus verwurzelt ist. Die Komposition der Platte kommt der graphischen Darstellung des Salomonischen Urteils von Jost Amman (1539–1591) nach Hans Bocksberger d. Ä. (1510–1561) aus der deutschen Bibelausgabe von 1564 am nächsten (*Bilder aus Eisen*, S. 8–9 Abb. 4). Der Stich zeigt Salomo auf einem Thron, der – wie in der Szene auf der Ofenplatte – am Austritt einer hohen Treppe steht. Im Vordergrund kniet eine Mutter neben dem toten Kind; die übrigen Figuren sind zu beiden Seiten der Treppe vor dem Hintergrund der Palastkolonnade dargestellt. Während jedoch in Ammans Holzschnitt das Augenmerk des Künstlers auf den Figuren liegt, ist in der Darstellung auf der Ofenplatte die Architektur das dominierende Element, das der Szene einen monumentaleren Charakter verleiht. Besonders bemerkenswert ist die perspektivische Darstellung der Treppe und der sie flankierenden Säulen, die im Vergleich zur Vorlage wesentlich aufwändiger gestaltet sind und der Figur des Königs Salomo einen äußerst eindrucksvollen Rahmen verleihen.

Nach Angaben von Heinrich Berghaus wurde die Platte Mitte des 19. Jahrhunderts bei Aufräumarbeiten auf dem Gelände des Burghügels in Naugard (Nowogard) geborgen (Berghaus 1874, S. 1543). Ihre Anfertigung wurde von der Forschung mit dem Umbau des Schlosses in den 1560er Jahren durch Ludwig III. Graf von Eberstein (1527–1590), den Sohn des Grafen Georg von Eberstein und der Walpurgis Gräfin von Schlick, in Verbindung gebracht. Er war Diplomat am Hof von Kaiser Ferdinand I., später im Dienst des Kurfürsten August von Sachsen und ab 1560 am Hof der pommerschen Herzöge Philipp I. und Barnim IX. Emil Kath wies darauf hin, dass das auf der Platte wiedergegebene Thema nicht zufällig gewählt worden war – es ging um das Recht derer von Eberstein, die Gerichtsbarkeit in ihrer Grafschaft auszuüben (Kath 1936, S. 342). 1882 wurde die Platte in die Sammlung des Altertums-Museums Stettin aufgenommen, das unter der Leitung der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde stand. Nach dem Krieg gelangte sie in den Bestand des Nationalmuseums Stettin.

Monika Frankowska-Makała

Jost Amman
(1539–1591),
Sqd Salomona,
1559–1591,
drzeworyt,
Herzog-August
-Bibliothek,
Wolfenbüttel,
Graph. Res. B: 219

Jost Amman
(1539–1591),
*Das Urteil
König Salomos*,
1559–1591,
Holzschnitt,
Herzog-August
-Bibliothek,
Wolfenbüttel,
Graph. Res. B: 219

36.

Płyta piecowa z przedstawieniem Judyty

Niemcy, XVI/XVII w.

Żeliwo, odlew
Wys. 63,5 cm, szer. 45,5 cm, gł. 2,5 cm
Pochodzenie nieustalone; po zakończeniu II wojny światowej
w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Rz/2112
Lit.: Krzymuska-Fafius 1964 (1965), s. 384, il. 16;
Sztuka niemiecka 1996, kat. 571, s. 156;
Unter fürstlichem Regiment 2005, s. 142

W pionowym polu ujętym profilowaną ramą umieszczony został reliefowy wizerunek młodej, stojącej *en face* kobiety w ozdobnym czepcu na głowie, ubranej w długą, eksponującą figurę suknię oraz szeroki płaszcz, układający się w swobodne fałdy. W prawej ręce trzyma wzniesiony zakrzywiony, jednosieczny miecz, a w lewej okrągłą paterę z uciętą głową brodatego mężczyzny. Postać flankowana jest dwoma rzędami okrągłych, ośmiodzielnych rozetek – po sześć po obu stronach. Kompozycja płyty nawiązuje stylistycznie do prac manierystów niderlandzkich. Relief odznacza się starannym, miękkim modelunkiem.

Historia Judyty, młodej wdowy z izraelskiego miasta Betulia, została opisana w poświęconej jej księdze Starego Testamentu (Jdt 8-16). Kobieta wyróżniała się nie tylko urodą, ale też mądrością, odwagą oraz pobożnością. Gdy jej miasto zagrożone było atakiem ze strony wojsk asyryjskich, a lud Betulii pozbawiony przez wroga wody gotów był się poddać, Judyta obmyśliła podstęp. W pięknym stroju udała się do obozu nieprzyjaciela, udając, że przechodzi na jego stronę. Po kilku dniach dowódca wojsk Holofernes zachwycony jej urodą, zapragnął, by została w jego namiocie. Gdy odurzony trunkiem mężczyzna zasnął, kobieta ucięła mu głowę. Następnie zaniosła ją do Betulii i kazała wywiesić na murach miasta, by odstraszyć wrogów. Pozbawione dowódcy wojska asyryjskie były tak przerażone, że Izraelczykom udało się ich rozgromić.

Historia Judyty była popularna już w sztuce okresu średniowiecza. Postać ta zaliczana była do tzw. Dziewięciu Bohaterów, stanowiących od końca XIV w. pendant Dziewięciu Bohaterów, uznawanych za wzór rycerskich cnót (paralelnie po trzy postaci ze świata antycznego, historii żydowskiej oraz chrześcijaństwa). Judyta przedstawiana była jako jedna z trzech (obok Jael i Estery) bohaterskich kobiet Starego Testamentu. Miała odwagę przeciwstawić się potężnemu tytanowi i dlatego traktowana była jako uosobienie cnoty,

Ofenplatte mit einer Darstellung der Judith

Deutschland, 16/17. Jh.

Gusseisen
Höhe 63,5 cm, Breite 45,5 cm, Tiefe 2,5 cm
Herkunft unbekannt; nach dem Zweiten Weltkrieg
in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Rz/2112
Lit.: Krzymuska-Fafius 1964 (1965), S. 384, Abb. 16;
Sztuka niemiecka 1996, Kat. 571, S. 156;
Unter fürstlichem Regiment 2005, S. 142

In einem hochrechteckigen Feld, das von einem profilierten Rahmen umlaufen wird, befindet sich das Reliefbildnis einer in Frontalansicht dargestellten jungen Frau mit einer dekorativen Haube auf dem Kopf, die mit einem langen, figurbetonten Kleid und einem weiten, in lockeren Falten gelegten Umhang bekleidet ist. In ihrer rechten Hand hält sie ein gekrümmtes, in die Luft erhobenes, einschneidiges Schwert und auf der linken Hand einen runden Teller mit dem abgeschlagenen Haupt eines bärtigen Mannes. Die Figur wird von zwei Reihen runder, achtteiliger Rosetten flankiert – je sechs zu jeder Seite. Die Komposition der Platte knüpft stilistisch an die Werke niederländischer Manieristen an. Das Relief zeichnet sich durch eine sorgfältige, weiche Modellierung aus.

Die Geschichte von Judith, einer jungen Witwe aus der israelischen Stadt Bethulia, wird in dem ihr gewidmeten Buch des Alten Testaments beschrieben (Jdt 8-16). Die Frau zeichnete sich nicht nur durch ihre Schönheit, sondern auch durch Weisheit, Mut und Frömmigkeit aus. Als ihre Stadt von einem Angriff assyrischer Truppen bedroht war und die Einwohner von Bethulia bereit waren, sich zu ergeben, nachdem der Feind ihnen die Wasserzufuhr abgeschnitten hatte, dachte sich Judith eine List aus. In ein schönes Gewand gekleidet, ging sie zum Lager des Feindes und gab vor, auf seine Seite überzutreten zu wollen. Nach einigen Tagen wünschte es der Befehlshaber der Truppen, Holofernes, der von ihrer Schönheit bezaubert war, dass sie in seinem Zelt bleibt. Als der Mann von einem Getränk benommen einschlief, schlug ihm die Frau sein Haupt ab. Dann trug sie es nach Bethulia und ließ es an der Stadtmauer aufhängen, um den Feind damit abzuschrecken. Ohne ihren Befehlshaber war die assyrische Armee so verängstigt, dass es den Israeliten gelang, sie zu vernichten.

Die Geschichte der Judith war bereits in der Kunst des Mittelalters ein beliebtes Thema. Die Figur wurde zu den so genannten Neun Heldinnen gezählt – jeweils



mądrości i wiary zwyciężącej grzech (*Lexikon 1990b*, s. 235, 454–455). Ponieważ zdarzenia przedstawione w Księdze Judyty nie znalazły potwierdzenia w źródłach historycznych, została ona zaliczona przez protestantów do ksiąg apokryficznych. Marcin Luter doceniał jednak wartość tej historii i we wstępie do Księgi Judyty w pierwszym przekładzie Biblii z 1534 r. podkreślił jej znaczenie jako dobrej i użytecznej opowieści dla chrześcijan (*Luthers Vorreden 1989*, s. 147). W ikonografii protestanckiej przedstawienia Judyty symbolizować miały zwycięską walkę o reformę Kościoła.

Monika Frankowska-Makała

drei Frauen aus der antiken Welt, der jüdischen Geschichte und drei christlichen Heiligen, die seit dem späten 14. Jahrhundert ein Pendant zu den Neun Helden bildeten, welche die ritterlichen Tugenden verkörperten. Judith wurde als eine von drei (neben Jaël und Esther) herausragenden Frauen des Alten Testaments dargestellt. Sie hatte den Mut, einem mächtigen Tyrannen die Stirn zu bieten und galt deshalb als Inbegriff der Tugend, Weisheit und des sünderüberwindenden Glaubens (*Lexikon 1990b*, S. 235, 454–455). Da die im Buch Judith geschilderten Ereignisse nicht durch historische Quellen belegt sind, wurde es von den Protestanten als apokryphe Schrift eingestuft. Luther schätzte jedoch den Wert dieser Geschichte und betonte in der ersten Bibelübersetzung von 1534 in seiner Einleitung zum Buch Judith deren Bedeutung als eine gute und nützliche Geschichte für Christen (*Luthers Vorreden 1989*, S. 147). In der protestantischen Ikonographie symbolisierten Darstellungen der Judith den siegreichen Kampf um eine Kirchenreform.

Monika Frankowska-Makała

**Płyta piecowa
ze sceną snu Jakuba**
Niemcy, pocz. XVII w.

Żeliwo, odlew
Wys. 89 cm, szer. 83 cm, gł. 2,8 cm
Znaleziona na terenie byłego klasztoru cysterskiego w Gartz nad Odrą; od 1882 r. w zbiorach Muzeum Starożytności (Altertums-Museum) w Szczecinie (nr inw. 1838); po II wojnie światowej w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Rz/2112
Lit.: *Fünfundfünzigster Jahresbericht* 1883, s. 416, poz. 39;
Sammlungen 1886, s. 30; Kunkel 1929, s. 53;
Krzymuska-Fafius 1964 (1965), s. 384, il. 16

Płyta piecowa o kształcie zbliżonym do kwadratu podzielona jest na dwie strefy. W górnej, zajmującej około dwóch trzecich pola, przedstawiona została opisana w Księdzie Rodzaju scena snu biblijnego patriarchy Jakuba. Ujrzał w nim drabinę łączącą ziemię z niebem, po której wchodzili i schodzili aniołowie, a na jej szczytce stał Bóg, który przemówił do niego (Rdz 28,10-22).

Kompozycja sceny jest wzorowana na grafice Gerarda de Jodego wg rysunku Maertena de Vosa, pochodzącej z wydanego w 1585 r. w Antwerpii tomu grafik z ilustracjami do Biblii *Thesaurus sacrarum historiarum Veteris Testamenti* (Mielke 1975, kat. 7, s. 78). W prawej dolnej części pola obrazowego Jakub, w stroju pielgrzyma, z charakterystycznym szerokim kapeluszem, śpi w swobodnej pozie, wsparty plecami o kamień. Obok niego jeden z aniołów wstępuje na siegającą nieba drabinę, podczas gdy drugi, znajdujący się wyżej wśród obłoków, schodzi po niej. Trzeci z aniołów, stojący na ziemi, podtrzymuje drabinę z lewej strony. W stosunku do grafiki zredukowana została liczba postaci – twórcy płyty zrezygnował bowiem z kilku mniejszych sylwetek aniołów u szczytu drabiny; postaci zostały też opracowane bardziej schematycznie, z położeniem nacisku na czytelność obrazu. Różnice widoczne są również w opracowaniu tła, z kilkoma drzewkami zamiast pnia potężnego drzewa, pod którym śpi Jakub, oraz z dużym budynkiem kościoła nad patriarchą zamiast odlegiej panoramy miasta. W Ewangelii św. Jana wspomniane są słowa Chrystusa, w których odwołuje się on do snu Jakuba: „Zaprawdę, zaprawdę, powiadam wam: Ujrzycie niebiosa otwarte i aniołów Bożych wступujących i zstępujących na Syna Człowieczego” (*Pismo Święte 2005, J 1,51*). Dlatego w tradycji chrześcijańskiej wizja ze snu Jakuba była interpretowana jako droga do zbawienia i obietnica zmartwychwstania, a sama drabina jako symbol krzyża.

**Ofenplatte mit einer Darstellung
des Traum Jakobs**
Deutschland, Anfang 17. Jh.

37.

Gusseisen
Höhe 89 cm, Breite 83 cm, Tiefe 2,8 cm
Herkunft: auf dem Gelände des ehemaligen Zisterzienserinnenklosters in Gartz an der Oder geborgen; ab 1882 in der Sammlung des Altertums-Museums Stettin (Inv.-Nr. 1838); nach dem Zweiten Weltkrieg in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin Inv.-Nr. MNS/Rz/2112
Lit.: *Fünfundfünzigster Jahresbericht* 1883, S. 416, Pos. 39;
Die Sammlungen 1886, S. 30; Kunkel 1929, S. 53;
Krzymuska-Fafius 1964 (1965), S. 384, Abb. 16

Die annähernd quadratische Ofenplatte ist in zwei Zonen unterteilt. Im oberen Feld, das etwa 2/3 der Platte einnimmt, ist die im Buch Genesis beschriebene Szene aus dem Traum des biblischen Patriarchen Jakob dargestellt. Darin sah er eine Leiter, die Erde und Himmel verband, auf der Engel auf- und abstiegen und an deren Spitze Gott stand, der zu ihm sprach (1. Mose 28,10-22).

Die Komposition der Szene ist einem Druck von Gerard de Jode nach einer Zeichnung von Maerten de Vos nachempfunden, die aus dem 1585 in Antwerpen erschienenen *Thesaurus sacrarum historiarum Veteris Testamenti*, einer Sammlung von Grafiken mit Bibellustrationen, stammt (Mielke 1975, Kat. 7, S. 78). Im unteren rechten Teil des Bildfeldes schlängt Jakob in Pilgerkleidung mit seinem charakteristischen breiten Hut, in entspannter Pose, den Rücken gegen einen Felsen gelehnt. Neben ihm steigt einer der Engel die bis zum Himmel reichende Leiter hinauf, während ein anderer, weiter oben in den Wolken, herabsteigt. Ein dritter, auf dem Boden stehender Engel stützt die Leiter von links. Im Vergleich zur Grafikvorlage ist die Anzahl der Figuren reduziert, da der Künstler auf mehrere kleinere Engelssilhouetten an der Spitze der Leiter verzichtete. Auch sind die Figuren schematischer bearbeitet; der Schwerpunkt liegt hier auf der Lesbarkeit des Bildes. Unterschiede zeigen sich auch in der Bearbeitung des Hintergrundes, der mit mehreren Bäumen anstelle des mächtigen Baumstammes, unter dem Jakob auf der Grafik schlängt, und mit einem großen Kirchengebäude über dem Patriarchen anstelle einer entfernten Stadtsilhouette gestaltet wurde. Im Johannesevangelium werden die Worte Christi angeführt, in denen er sich auf Jakobs Traum bezieht: „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Ihr werdet den Himmel offen sehen und die Engel Gottes hinauf- und hinabfahren über dem Menschensohn“ (Johannes 1,51).





Dolną strefę przedstawienia tworzy relief oddzielony od górnej partią wypukłym pasem ornamentu cekinowego. Ukazuje on cztery postaci, zapewne nereid i trytonów. Powierzchnia tej części płyty jest w znacznym stopniu zniszczona, co utrudnia odczytanie przedstawień.

Płyta piecowa została znaleziona w piwnicach zabudowań byłego klasztoru Cysterek w Gardźcu (niem. Gartz) na zachodnim brzegu Odry, na południe od Szczecina. W 1882 r. przekazana została przez właściciela oberży Kühnbauma do zbiorów Muzeum Starożytności (Altertums-Museum) w Szczecinie, prowadzonego przez Pomorskie Towarzystwo Historii i Starożytności (Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde).

Monika Frankowska-Makała

Die Vision aus Jakobs Traum wurde daher in der christlichen Tradition als Weg zur Erlösung und als Verheißung der Auferstehung gedeutet, die Leiter selbst als ein Symbol für das Kreuz.

Im unteren Bereich der Platte befindet sich eine Reliefsdarstellung, die durch ein wulstartiges, mit Flechtwerk gestaltetes Band vom oberen Teil abgetrennt ist. Sie zeigt vier Figuren, vermutlich Nereiden und Tritonen. Die Oberfläche der Platte ist in diesem Bereich stark beschädigt, so dass es schwierig ist, die Darstellungen zu deuten.

Die Ofenplatte wurde in den Kellergewölben des ehemaligen Zisterzienserinnenklosters im südlich von Stettin am westlichen Ufer der Oder gelegenen Gartz geborgen. 1882 wurde sie von dem Gasthofbesitzer Kühnbaum in die Sammlung des von der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde betriebenen Altertums-Museums Stettin überführt.

Monika Frankowska-Makała

Gerard de Jode
wg Maerten de Vosa,
Drabina Jakuba,
miedzioryt z serii
*Thesaurus sacrarum
historiarum Veteris
Testamenti,*
Antwerpen 1585,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
nr inw.
RP-P-1988-312-28

Gerard de Jode
nach Maerten de Vos,
Jakobsleiter,
Kupferstich
aus der Reihe
*Thesaurus sacrarum
historiarum Veteris
Testamenti,*
Antwerpen 1585,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
Inv.-Nr.
RP-P-1988-312-28

38.

**Kafel z portretem
Anny Austriaczki**
Niemcy, 1596

Gлина garncarska odciskana w formie, szkliwo zielone
Wys. 26,7 cm, szer. 16,8 cm, gł. 5 cm
Inskrypcja: „DIE KÖNIGIN IN/ POLEN AO 159[6]”
Pochodzenie nieustalone; po zakończeniu II wojny światowej
w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Rz/2143
Lit.: Kilarska 1989, s. [14]; Frankowska-Makała 2007, s. 333;
Kilarska, Kilarski 2009, s. 40

Kafel płytowy z wizerunkiem Anny Austriaczki (1573–1598), córki arcyksięcia Karola II Habsburga, pierwszej żony króla polskiego Zygmunta III Wazy (ich małżeństwo zostało zawarte w 1592 r.). Królowa przedstawiona została w półpostaci, w ujęciu *en trois quarts*. Ma na sobie suknię w typie hiszpańskim z haftowanym wzorem, zapinaną na kuliste guzy, z szeroką krezą przy szyi i ozdobnym pasem w talii. Na głowie ma czepek obszyty ząbkowaną koronką oraz koronę; z lewego ucha zwisa kulisty kolczyk, zapewne z perłą. W prawej dłoni królowa trzyma rękawiczki, w lewej – berło i różaniec, będący w tamtych czasach demonstracją jej przynależności do Kościoła katolickiego. Postać ukazana została w płytowej arkadzie z tukiem koszowym, wsparcie na smukłych, spiralnie skręconych kolumnach o akantowych głowicach i bazach. Kolumny wspierają się na wysokich, prostopadłosciennych cokołach zdobionych ornamentem okuciowym z rautami pośrodku. W dolnej części kafla, na parapecie umieszczono majuskułową inskrypcję oraz datę „159[6]”. Kafel był uszkodzony w partii obramienia – arkadzie oraz prawej kolumience. Brakujące części zostały zrekonstruowane w 2006 r. w pracowni konserwacji Muzeum Narodowego w Szczecinie na podstawie pochodzących z tej samej serii kaflów z wizerunkami władców, m.in. Zygmunta III Wazy, znalezionych podczas wykopalisk w ruinach zamku Rehberg w Austrii (Aust 1995, s. 127–128, il. 14, 15).

Piece zdobione reliefowymi wizerunkami przedstawicieli rodów panujących, tworzące rodzaj galerii portretowej władców, były bardzo popularne w XVI w. Kafle z podobnym przedstawieniem Anny Austriaczki, ale w innym obramieniu znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku (Klejnot 2006, kat. VIII.1.18), oraz Nationalmuseet w Kopenhadze (Liebgott 1972, il. na s. 34). Kafel z wizerunkiem królowej stanowił pendant do kafla z portretem jej małżonka Zygmunta III Wazy (Kilarska, Kilarski 2003, s. 111, il. 10).

Monika Frankowska-Makała

**Kachel mit Porträt
Annas von Österreich**
Deutschland, 1596

Töpferton, in einem Modell geformt, grüne Glasur
Höhe 26,7 cm, Breite 16,8 cm, Tiefe 5 cm
Inschriften: „DIE KÖNIGIN IN/ POLEN AO 159[6]”
Herkunft unbekannt; nach Ende des Zweiten Weltkrieges
in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Rz/2143
Lit.: Kilarska 1989, S. [14]; Frankowska-Makała 2007, S. 333;
Kilarska, Kilarski 2009, S. 40

Blattkachel mit dem Bildnis Annas von Österreich (1573–1598), einer Tochter von Erzherzog Karl II. von Habsburg, der ersten Ehefrau des polnischen Königs Sigismund III. Wasa (Eheschluss 1592). Die Königin ist als Halbfigur in Dreiviertelansicht dargestellt. Sie trägt ein mit Kugelknöpfen geschlossenes Kleid im spanischen Stil mit Motivstickereien, breiter Krause am Hals und einem dekorativen Gürtel in der Taille. Auf dem Kopf trägt sie eine mit gezackter Spitze besetzte Haube und eine Krone; an ihrem linken Ohr ein Kugelohrring, wahrscheinlich mit einer Perle. In der rechten Hand hält die Königin zwei Handschuhe, in der linken ein Zepter und einen Rosenkranz, der zur damaligen Zeit ein demonstratives Zeichen für ihre Zugehörigkeit zur katholischen Kirche war.

Die Figur ist in einer flachen, korbbogig geschlossenen Arkade dargestellt, die auf schlanken, spiralförmig gestalteten Säulen mit Basen und Akanthuskapitellen ruht. Die Säulen stehen auf hohen, quaderförmigen Sockeln, die mit Beschlagwerk mit mittigen Rauten verziert sind. Die Fensterbank im unteren Bereich der Kachel trägt eine Majuskelschrift und die Jahreszahl „159[6]“. Die Kachel war im Bereich der Rahmung – an der Arkade und der rechten Säule – beschädigt. Die Fehlstellen wurden 2006 in der Restaurierungswerkstatt des Stettiner Nationalmuseums rekonstruiert, basierend auf vergleichbaren Kacheln aus derselben Serie mit Bildnissen von Herrschern, darunter Sigismunds III. Wasa, die bei Grabungsarbeiten in den Ruinen von Schloss Rehberg in Österreich gefunden worden waren (Aust 1995, S. 127–128, Abb. 14, 15).

Im 16. Jahrhundert waren Öfen mit Reliefdarstellungen von Vertretern herrschender Häuser, die eine Art königlicher Porträtgalerie bildeten, sehr beliebt. Kacheln mit einem ähnlichen Bildnis Annas von Österreich, jedoch mit einem anderen Rahmen, finden sich u.a. in den Sammlungen des Nationalmuseums Danzig (Klejnot 2006, Kat. VIII.1.18) und des Nationalmuseums Kopenhagen (Liebgott 1972, Abb. S. 34). Die Kachel mit dem Bildnis der Königin bildete ein Pendant zu einer Kachel mit dem Porträt ihres Gatten, Sigismund III. Wasa (Kilarska, Kilarski 2003, S. 111, Abb. 10).

Monika Frankowska-Makała



39.

Kafel z wizerunkiem Hieronima II Schlicka (Jeroným II. Šlik) Niemcy, ok. poł. XVI w.

Gлина гарнчарська одіскана в формі, схильно зелене
Вис. 17 см, шир. 17 см, гл. 8,55 см
Інскрипція: „HIERONI. SLIGKE”
Знайдений у 1957 р. під час робіт археологічних на території
давнього монастиря цистеріанського в Берзнику; переданий
до музею під керівництвом консерватора пам'яток
у Сциніні в 1972 р.
Нр інв. MNS/Rz/2811

Lit.: непублікований

Kafel płytowy z dekoracją reliefową odciśniętą w formie. Płytko o kształcie zbliżonym do kwadratu jest obrzeżona gładką listwą. Pośrodku znajduje się tondo z profilowym wizerunkiem (prawy profil) mężczyzny z krótkimi włosami, krótką, starannie przestrzyżoną brodą oraz wąsem. Jego ubiór, charakterystyczny dla mody dworskiej 1. poł. XVI w., składa się z marszczonej koszuli, sajana oraz szuby, a także beretu ze strusim piórem. Ramę tonda zdobi ciągły ornament ze stylizowanych liści akantu. Naroża kafla są wypełnione ornamentem roślinnym. W tle tonda widnieje inskrypcja w układzie koncentrycznym: „HIERONI. SLIGKE”.

Kafel przedstawia českiego arystokratę, hrabiego Hieronima Schlicka (w czeskiej wersji Jeroným II. Šlik, dawną formą nazwiska Sligk lub Sligke) (1494–1551), syna Kacpra II, hrabiego Bassano-Weisskirchena, z ostrowskiej linii Schlicków i Elžbiety z Gutštejna (von Guttenstein). Schlickowie należeli w 1. poł. XVI w. do najbardziej wpływowych rodzin w Czechach. Ok. 1516 r. w ich dobrach w okolicach Karłowych Warów odkryto duże złoża rudy srebra. Stefan Schlick (1487–1526), starszy brat Hieronima, założył tam kopalnię i hutę srebra, postarał się również o prawobycia srebrnej monety o wartości równej guldenowi reńskiemu. Od miasta założonego na miejscu osady górniczej, nazwanego Sankt Joachimsthal (czes. Jáchymov), monety bite tam w latach 1519–1528 nazywano Joachimsthalers. Od tego określenia powstała nazwa talar, a także dolar. Oprócz talarów z imieniem Stefana Schlicka po jego zaginięciu w bitwie pod Mohaczem bite były również srebrne monety z imieniem Hieronima i datą „1527” (Brádle 2017, s. 169–170). Po ogłoszeniu śmierci Stefana w 1528 r. król Czech Ferdynand I Habsburg cofnął przywilej bitcia monety. Schlickowie od pocz. lat 20. XVI w. należeli do zagożdżonych propagatorów luteranizmu,

Kachel mit dem Bildnis des Hieronimus II. Schlick (Jeroným II. Šlik) Deutschland, etwa Mitte des 16. Jh.

Töpferton, in einem Modell geformt, grüne Glasur
Höhe 17 cm, Breite 17 cm, Tiefe 8,5 cm
Inschrift: „HIERONI. SLIGKE”
1957 bei archäologischen Grabungen auf dem Gelände
des ehemaligen Zisterzienserklsters in Marienwalde geborgen,
1972 von dem Wojewódzkiem Konserwatorze
in Stettin dem Museum geschenkt
Inv.-Nr. MNS/Rz/2811

Lit.: unpubliziert

Blattkachel mit Reliefdekor, in einem Modell geformt. Annähernd quadratische Kachelplatte, mit einer glatten Leiste umrahmt. In der Mitte ein Tondo mit dem Brustbild (rechtes Profil) eines Mannes mit kurzen Haaren, einem kurzen, gründlich gestutzten Kinnbart und Schnurrbart. Seine Kleidung, typisch für die höfische Mode in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, besteht aus einem fein gefalteten Hemd, Schecke und Schaube sowie einem Barett mit Straußfedern. Der Rahmen des Tondos ist mit einem durchgehenden Ornament aus stilisiertem Akanthuslaub verziert. Die Eckbereiche der Kachel sind mit vegetabilem Dekor gefüllt. Im Hintergrund des Tondos in konzentrischer Anordnung die Inschrift: „HIERONI. SLIGKE“.

Die Kachel zeigt einen böhmischen Adeligen – Graf Hieronimus von Schlick (in der tschechischen Version Jeroným II. Šlik, eine ältere Form des Nachnamens Sligk bzw. Sligke; 1494–1551), einen Sohn von Kasper II., Graf von Bassano-Weisskirchen, aus der Ostrauer Stammeslinie derer von Schlick, und Elisabeth von Guttenstein (Gutštejn). Die Familie von Schlick gehörte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu den einflussreichsten Familien in Böhmen. Um 1516 wurden auf ihren Ländereien in der Nähe von Karlsbad (Karlovy Vary) große Silbererzvorkommen entdeckt. Stefan Schlick (1487–1526), der ältere Bruder von Hieronimus, errichtete dort ein Silberbergwerk und eine Schmelzhütte. Er bemühte sich auch um das Recht, Silbermünzen im Wert eines Rheinguldens zu prägen. Die zwischen 1519 und 1528 dort geprägten Münzen wurden Joachimsthaler genannt, nach der bei der alten Bergbausiedlung gegründeten Stadt Sankt Joachimsthal (Jáchymov). Aus diesem Begriff entstand die Münzbezeichnung Taler, und auch der Dollar. Neben Talern mit dem Namen von Stefan Schlick wurden nach seinem Verschwinden in der Schlacht von Mohács auch Silbermünzen mit dem Namen von



a Jáchymov stał się jednym z najważniejszych ośrodków reformacji w Czechach (Huczmanová 2020, s. 193–203).

Ród Schlicków miał związki z Pomorzem. Siostra Stefana i Hieronima hrabianka Walpurga (1483–1575) została żoną Jerzego von Ebersteina (1481–1553), pana na Nowogardzie i Maszewie. Ich synem był hrabia Ludwik von Eberstein (1527–1590), z którego zamku pochodzi prezentowana na wystawie renesansowa płyta kominkowa z przedstawieniem *Sądu Salomona* (kat. 35).

Kafel z portretem Hieronima Schlicka – wraz z drugim z tej samej serii, z przedstawieniem księcia i inskrypcją: „HERTOIVSTES” (kat. 40) – został wykopany podczas prac archeologicznych prowadzonych na terenie dawnego klasztoru pocysterskiego w Bierzwniku. Klasztor został zsekularyzowany w 1539 r. przez margrabiego brandenburskiego Jana z Kostrzyna. W 1549 r. dobra klasztorne weszły w skład domeny państowej, a w części zabudowań urządzone mieszkanie dla administratora majątku. Prawdopodobnie z tego okresu pochodzą kafle znalezione na terenie klasztoru. Należą one do typu renesansowych kafli z charakterystyczną dekoracją medalionową i wizerunkami współczesnych władców i arystokratów, protestanckich reformatorów, rzymskich cesarzy, a także postaci biblijnych. Kafle z tej serii, datowane na ok. poł. XVI w., były bardzo popularne w krajobrazie obszaru nadbałtyckiego (Hoffmann 2007, s. 81, il. 1a-c; Majewski 2015, s. 178–182, s. 200; *Imagines* 2007, kat. III.1.128, s. 332). Wśród licznych przedstawień protestanckich władców znajdowały się także medaliony z portretami księcia pomorskiego Filipa I i jego żony Marii saskiej (Aust 1995, s. 129, il. 17; Majewski 2015, s. 200).

Monika Frankowska-Makała

Hieronymus und der „Jahreszahl 1527“ geprägt (Brádile 2017, S. 169–170). Nach der Bekanntgabe von Stephans Tod im Jahr 1528 zog König Ferdinand I. von Böhmen das Privileg zur Prägung dieser Münze zurück. Die Familie von Schlick gehörte ab den frühen 1520er Jahren zu den entschiedenen Verfechtern des Luthertums, und Joachimsthal wurde zu einem der wichtigsten Zentren der Reformation in Böhmen (Huczmanová 2020, 193–203).

Das Geschlecht derer von Schlick hatte Verbindungen nach Pommern. Stefans und Hieronymus' Schwester, Gräfin Walpurga (1483–1575), heiratete Georg von Eberstein (1481–1553), den Erbherrn auf Naugard (Nowogard) und Massau (Maszewo). Aus dem Schloss ihres Sohnes, Graf Ludwig von Eberstein (1527–1590), stammt die in der Ausstellung präsentierte Renaissance-Kamintafel mit der Darstellung des *Salomonischen Urteils* (Kat. 35).

Die Kachel mit dem Porträt von Hieronymus Schlick wurde zusammen mit einer weiteren aus derselben Serie mit der Darstellung eines Herzogs und der Inschrift „HERTOIVSTES“ (Kat. 40) bei archäologischen Grabungen auf dem Gelände des ehemaligen Zisterzienserklusters Marienwalde (Bierzwnik) geborgen. Das Kloster wurde 1539 durch den brandenburgischen Markgrafen Johann von Küstrin säkularisiert. 1549 schloss man die Klostergüter der Staatsdomäne an, und ein Teil der Klosterbauten diente seitdem als Wohnung des Gutsverwalters. Aus dieser Zeit stammen vermutlich die auf dem Klostergelände geborgenen Fliesen. Sie gehören zu einem Typus von Renaissance-Kacheln mit charakteristischem Medallion-Dekor und Bildnissen zeitgenössischer Herrscher und Adliger, protestantischer Reformatoren, römischer Kaiser, aber auch biblischer Figuren. Kacheln dieser Art, datiert um die Mitte des 16. Jahrhunderts, waren in den Ländern des Ostseeraums sehr beliebt (Hoffmann 2007, S. 81, Abb. 1a-c; Majewski 2015, S. 178–182, S. 200; *Imagines* 2007, Kat. III.1.128, S. 332). Unter den zahlreichen Darstellungen protestantischer Herrscher befanden sich auch Medaillons mit Porträts des pommerschen Herzogs Philipp I. und seiner Frau Maria von Sachsen (Aust 1995, S. 129, Abb. 17; Majewski 2015, S. 200).

Monika Frankowska-Makała

Kafel piecowy

Niemcy, ok. poł. XVI w.

Glina garncarska odciskana w formie, szkliwo zielone
Wys. 16,7 cm, szer. 17 cm, gł. 8,5 cm

Inskrypcja: „HERTO / [I]VSTE[S]”

Znaleziony w 1957 r. podczas prac archeologicznych na terenie dawnego klasztoru cysterskiego w Bierzwniku; przekazany do muzeum przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie w 1972 r.

Nr inw. MNS/Rz/2813

Lit.: niepublikowany

Ofenkachel

Deutschland, etwa Mitte des 16. Jh.

40.

Töpferton, in einem Model geformt, grüne Glasur
Höhe 16,7 cm, Breite 17 cm, Tiefe 8,5 cm

Inschrift: „HERTO / [I]VSTE[S]”

Herkunft: 1957 bei archäologischen Grabungen auf dem Gelände des ehemaligen Zisterzienserklusters in Marienwalde geborgen; 1972 von dem Woiwodschaftskonservator in Stettin dem Museum geschenkt

Inv.-Nr. MNS/Rz/2813

Lit.: unpubliziert

Kafel płytowy z dekoracją reliefową odciśniętą w formie, częściowo rekonstruowany. Płytki ma kształt zbliżony do kwadratu, jest obrzeżona wysoką, gładką listwą. W centrum kompozycji znajduje się tondo w ramie ozdobionej ornamentem ze stylizowanych liści akantu. Naroża kafla są wypełnione ornamentem roślinnym. W medalionie pośrodku ukazano profilowy wizerunek (prawy profil) mężczyzny o wydatnym nosie, z włosami prosto przyciętymi na wysokości ucha, brodą oraz długim, opadającym wąsem. Mężczyzna ma na sobie ubiór charakterystyczny dla mody dworskiej 1. poł. XVI w., składający się z koszuli, sajana oraz szuby, a także niewielkiego beretu. W tle tonda widnieje koncentrycznie ułożona inskrypcja, częściowo uszkodzona.

Fragment identycznego kafla znaleziony podczas prac archeologicznych w Kołobrzegu (Majewski 2012, s. 180–181, il. V.49.8) wskazuje na nieprawidłowość rekonstrukcji omawianego zabytku w partii sajana oraz brody (która w oryginale jest dłuża, falująca, zakrywająca góre kaftana). Na kołobrzeskim kaflu zachowała się część inskrypcji w prawej części tonda: „IVSTES”. Taki sam podpis – „HERTOIVSTES” – występuje na kaflach z innej serii, z całopostaciowym przedstawieniem mężczyzny w ujęciu *en trois quarts*, stojącego w arkadzie (Aust 1995, il. 16; Hallenkamp-Lumpe 2006, il. 10; Hoffmann 2008, il. 5b). Na podstawie porównania z grafiką Hansa Guldenmundta Julia Hallenkamp-Lumpe zidentyfikowała sportretowaną postać jako elektora saskiego Jana Fryderyka I Wspaniałomyślnego (1503–1554). Zgodnie z jej interpretacją ten protestancki władca, protektor Lutra i przywódcą związku szmalkaldzkiego ukazany został jako wzór sprawiedliwego księcia (Hallenkamp-Lumpe 2006, s. 187). Kafel znaleziony w Bierzwniku z pewnością nie przedstawia jednak tego władcy. Różnice fizjonomiczne między tym wizerunkiem a innymi znannymi przedstawieniami Jana Fryderyka I Wspaniałomyślnego są zbyt duże, by można je było tłumaczyć uproszczeniami związанныmi z charakterem materiału i technologii czy brakiem umiejętności twórcy.

Blattkachel mit in einem Model geformtem Reliefdekor, teilweise rekonstruiert. Annähernd quadratische Kachelplatte, mit einer glatten Leiste umrahmt. In der Mitte ein Tondo in einem Rahmen, der mit einem durchgehenden Ornament aus stilisiertem Akanthuslaub verziert ist. Die Eckbereiche der Kachel sind mit vegetabilem Dekor gefüllt. Im Medaillon mittig das Brustbild (rechtes Profil) eines Mannes mit markanter Nase, auf Ohrhöhe gerade zugeschnittenem Haar, Bart und langem, herabhängendem Schnurrbart. Der Mann trägt für die höfische Mode der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts charakteristische Kleidung, bestehend aus Hemd, Schecke und Schube sowie einem kleinen Barett. Im Hintergrund des Tondos eine Inschrift in konzentrischer Anordnung, teilweise beschädigt.

Ein Fragment einer identischen Kachel, das bei archäologischen Grabungen in Kolberg (Kołobrzeg) gefunden wurde (Majewski 2012, S. 180–181, Abb. V.49.8), beweist, dass das analysierte Artefakt im Bereich der Schecke und des Bartes fehlerhaft rekonstruiert wurde (der Bart war im Original lang und gewellt und bedeckte auch den oberen Teil des Kaftans). Auf der Kolberger Kachel ist im rechten Teil des Tondos ein Fragment der ursprünglichen Inschrift erhalten: „IVSTES“. Der gleiche Schriftzug „HERTOIVSTES“ findet sich auf Kacheln einer anderen Serie mit der ganzfigurigen Darstellung eines in einer Arkade stehenden Mannes in Dreiviertelansicht (Aust 1995, Abb. 16; Hallenkamp-Lumpe 2006, Abb. 10; Hoffmann 2008, Abb. 5b). Julia Hallenkamp-Lumpe identifizierte die dargestellte Figur anhand eines Vergleichs mit einer Grafik von Hans Guldenmundt als den Kurfürsten von Sachsen, Johann Friedrich I. den Großmütigen (1503–1554). Nach ihrer Interpretation wurde dieser protestantische Herrscher, ein Förderer Luthers und Führer des Schmalkaldischen Bundes, als Vorbild eines gerechten Fürsten dargestellt (Hallenkamp-Lumpe 2006, S. 187). Die in Marienwalde geborgene Kachel stellt jedoch mit Sicherheit nicht diesen Herrscher dar. Die physiognomischen Unterschiede zwischen diesem Bildnis und anderen bekannten Darstellungen von

Być może na kaflu ze szczecińskich zbiorów przedstawiono innego księcia, uznawanego za uosobienie sprawiedliwego władcę, którego portret był dla współczesnych rozpoznawalny. Ciekawą interpretację zaproponował Marcin Majewski, wywodząc inskrypcję na kafach od dewizy umieszczonej na monetach księcia pruskiego Albrechta I Hohenzollerna (1490–1568) wokół jego wizerunku: „IVSTUS EX FIDE VIVIT”. Wysunął on przypuszczenie, że określenie „IVSTUS” zostało po myłkowo uznane za imię księcia przez niewykształconego twórcę formy kafla (Majewski 2012, s. 180).

Kafel, wraz z innym z tej samej serii z przedstawieniem hrabiego Hieronima Schlicka (kat. 39), został znaleziony podczas prac archeologicznych prowadzonych na terenie dawnego klasztoru pocysterskiego w Bierzwniku. Klasztor został zsekularyzowany w 1539 r. przez margrabiego brandenburskiego Jana z Kostrzyna. W 1549 r. dobra klasztorne weszły w skład domeny państowej, a w części zabudowań urządzono mieszkanie dla administratora majątku. Prawdopodobnie z tego okresu pochodzą kafle znalezione na terenie klasztoru. Należą one do typu renesansowych kafli z charakterystyczną dekoracją medalionową i wizerunkami współczesnych władców i arystokratów, protestanckich reformatorów, rzymskich cesarzy, a także postaci biblijnych. Kafle z tej serii, datowane na ok. połowę XVI w., były bardzo popularne w krajach obszaru nadbałtyckiego (Hoffmann 2007, s. 81, il. 1a-c; Majewski 2015, s. 178–182, 200).

Monika Frankowska-Makała

Johann Friedrich I. dem Großmütigen sind zu groß, als dass sie durch aus der Materialbeschaffenheit und der Technik oder auch aus der Unfähigkeit des Künstlers resultierende Vereinfachungen erklärt werden könnten. Es ist möglich, dass die Kachel aus der Stettiner Sammlung einen anderen Herzog darstellt, dessen Porträt für seine Zeitgenossen erkennbar war und als Inbegriff eines gerechten Herrschers galt. Eine interessante Interpretation lieferte Marcin Majewski, der die Inschrift auf den Kacheln von der Inschrift ableitete, die auf den Münzen des preußischen Herzogs Albrecht I. Hohenzollern (1490–1568) um sein Bildnis herumgeführt war: „IVSTUS EX FIDE VIVIT“. Er stellte die Vermutung auf, dass der Begriff „IVSTUS“ von einem ungebildeten Handwerker, der die Kachel schuf, fälschlicherweise für den Namen des Herzogs gehalten wurde (Majewski 2012, S. 180).

Die Kachel wurde gemeinsam mit einer anderen aus der gleichen Serie mit dem Porträt des Hieronymus von Schlick bei archäologischen Grabungen auf dem Gelände des ehemaligen Zisterzienserklosters Marienwalde geborgen. Das Kloster wurde 1539 durch den brandenburgischen Markgrafen Johann von Küstrin säkularisiert. 1549 schloss man die Klostergüter der Staatsdomäne an, und ein Teil der Klosterbauten diente seitdem als Wohnung des Gutsverwalters. Aus dieser Zeit stammen vermutlich die auf dem Klostergelände geborgenen Fliesen. Sie gehören zu einem Typus von Renaissance-Kacheln mit charakteristischem Medaillon-Dekor und Bildnissen zeitgenössischer Herrscher und Adliger, protestantischer Reformatoren, römischer Kaiser, aber auch biblischer Figuren. Kacheln dieser Art, datiert um die Mitte des 16. Jahrhunderts, waren in den Ländern des Ostseeraums sehr beliebt (Hoffmann 2007, S. 81, Abb. 1a-c; Majewski 2015, S. 178–182, 200).

Monika Frankowska-Makała



41.

Kafel z personifikacją pychy

Niemcy, XVI/XVII w.

Gлина garncarska odciskana w formie, szkliwo zielone
Wys. 24 cm, szer. 19,6 cm, gł. 4,8 cm
Inskrypcja na licu kafla, w dolnej partii: „[S]VPERBIA”
Pochodzenie nieustalone; po zakończeniu II wojny światowej
w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Rz/2815
Lit.: niepublikowany

Kafel płytkowy z dekoracją reliefową odciśniętą w matrycy. Centralnym elementem kompozycji jest ukazana w arkadzie postać młodej kobiety w bogatym późnorenesansowym stroju. Jej suknia wierzchnia składa się z dopasowanego stanika z głębokim dekoltem i plisowanej spódnicy rozchylonej z przodu, pod którą widoczna jest zdobiona ornamentalnymi naszyjami suknia spodnia. Rękawy sukni wierzchniej spięte są nad łokciem w bufki, od łokcia rozcięte, zwisające do ziemi, na brzegach wykończone ząbkowaną koronką. Szyję otacza wysoki, wachlarzowy kołnierz à la Maria Stuart. Młoda dama w prawej dłoni trzyma rękawiczki, w lewej wachlarz. Całość stroju dopełnia naszyjnik i ozdobny pas. Łacińska inskrypcja w dolnej partii kafla pozwala zidentyfikować postać jako personifikację grzechu pychy – Superbię. Na cechy charakteru młodej damy wskazuje jej pełna wyniosłości postawa i dumnie uniesiona głowa. Jej atrybutem jest paw – ptak pyszący się swym okazałym ogonem. Postać przedstawiona została w płytcej arkadzie, której łuk wspiera się na parze kariatyd, męskiej i kobiecej. Półkolista archiwolta jest dekorowana motywem wici roślinnej; zwornik łuku ma kształt maski rogatej bestii. Na spływach arkady umieszczono siedzące postaci uskrzydlonych puttów. Matryca, z której odciśnięto płytkę kafla, wykazuje ślady znacznego zużycia, nadal jednak odznacza się wysoką jakością wykonania. Cechuje ją swobodna, manierystyczna kompozycja i staranne opracowanie szczegółów.

W tradycji chrześcijańskiej pycha zaliczana była do siedmiu grzechów głównych. Uważano, że stanowi ona źródło wszystkich innych grzechów, dlatego w popularnych od pocz. XVI w. cyklach grafik przedstawiających alegorie grzechów umieszczano ją najczęściej na początku (Blöcker 1993, s. 57–58). O ile w okresie średniowiecza zwierzęciem towarzyszającym przedstawieniom Superpii był koń, a później także lew, o tyle w okresie renesansu jednym z głównych symboli pychy stał się paw, ptak kojarzący się

Kachel mit der Personifikation des Hochmuts

Deutschland, 16./17. Jh.

Töpferton, in einem Model geformt, grüne Glasur
Höhe 24 cm, Breite 19,6 cm, Tiefe 4,8 cm
Inscription auf der Vorderseite der Kachel, im unteren Bereich:
„[S]VPERBIA”
Herkunft unbekannt; nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges
in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Rz/2815
Lit.: unpubliziert

Blattkachel mit Reliefdekor, in einem Model geformt. Das zentrale Element der Komposition ist die Figur einer jungen Frau in reicher Spätrenaissancekleidung, die in einer Arkade stehend dargestellt ist. Ihr Oberkleid besteht aus einem taillierten Mieder mit tiefem Ausschnitt und einem plissierten, sich an der Vorderseite öffnenden Rock, unter dem ein mit ornamentalen Stickereien verziertes Unterkleid zu sehen ist. Die Ärmel des Obergewandes sind oberhalb des Ellenbogens in Bündchen gerafft, ab Ellenbogenhöhe aufgeschlitzt, bis zum Boden hinabhängend, an den Rändern mit gezackter Spitze abgeschlossen. Ein hoher, fächerförmiger Kragen à la Maria Stuart umgibt den Hals. Die junge Dame hält in der rechten Hand ihre Handschuhe und in der linken einen Fächer. Eine Halskette und ein dekorativer Gürtel vervollständigen ihre Garderobe. Die lateinische Inschrift im unteren Teil der Kachel lässt die Figur als die Personifizierung der Sünde des Hochmuts – Superbia – identifizieren. Die Charaktereigenschaften der jungen Dame werden durch ihre hochmütige Körperhaltung und ihren stolz erhobenen Kopf deutlich. Ihr Attribut ist ein Pfau – ein Vogel, der mit seinem prächtigen Schwanz prahlt. Die Figur ist in einer flachen Arkade dargestellt, deren Bogen von einem Paar Karyatiden, einer männlichen und einer weiblichen, getragen wird. Die rundbogige Archivolte ist mit einem Laubrankenmotiv verziert, der Schlussstein des Bogens hat die Form einer Maske einer gehörnten Bestie. Auf dem Arkadenbogen sitzt seitlich jeweils ein geflügelter Putto. Der Model, in dem die Kachel geformt wurde, weist erhebliche Abnutzungsscheinungen auf, ist aber immer noch von hoher Verarbeitungsqualität. Er zeichnet sich durch eine manieristische Komposition und sorgfältige Detaillbearbeitung aus.

In der christlichen Tradition gehörte der Hochmut zu den sieben Todsünden. Man glaubte, er sei die Quelle aller anderen Sünden. In den seit dem frühen 16. Jahrhundert verbreiteten Graphikzyklen mit



Conrad Goltz,
Alegoria pychy,
1578–1597,
miedzioryt,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
nr inw. RP-P-1939-303

Conrad Goltz,
Alegorie des Hochmuts,
1578–1597,
Kupferstich,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
Inv.-Nr. RP-P-1939-303



z luksusem oraz próżnością (Blöcker 1993, s. 64–66). Najbliższe wyobrażeniu Superbii na kaflu ze zbiorów szczecińskich są przedstawienia graficzne z końca XVI w.: Conrada Goltza, Jacoba Mathama wg Hendricka Goltziusa czy Johanna Theodora de Bry wg Maertena de Vosa.

Monika Frankowska-Makała

Sündenallegorien wurde sie deshalb meist an den Anfang gestellt (Blöcker 1993, S. 57–58). Während im Mittelalter das Pferd und später auch der Löwe das Begleittier der Superbia war, wurde in der Renaissance der Pfau, ein Vogel, der mit Luxus und Eitelkeit assoziiert wird, zu einem ihrer wichtigsten Symbole (Blöcker 1993, S. 64–66). Der Superbia auf der Kachel aus der Stettiner Sammlung stehen die grafischen Darstellungen aus dem späten 16. Jahrhundert von Conrad Goltz, Jacob Matham nach Hendrick Goltzius sowie Johann Theodor de Bry nach Maerten de Vos am nächsten.

Monika Frankowska-Makała

Kafel z przedstawieniem alegorii smaku

Niemcy, 2. poł. XVI w.

Gлина garncarska odciskana w formie, szkliwo zielone
Wys. 21 cm, szer. 19 cm, gł. 5,8 cm
Inskrypcja w lewej dolnej części przedstawienia: „III”
Pochodzenie nieustalone; po zakończeniu II wojny światowej
w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Rz/2149

Lit.: niepublikowany

Kafel płaskowy z dekoracją reliefową odciśniętą w formie. Płytko o kształcie zbliżonym do kwadratu jest obrzeżona gładką listwą. Pośrodku w prostokątnym polu ukazano kobietę o pełnych kształtach, siedzącą bokiem na ławie z koszem owoców, spośród których jeden unosi do ust. Stojący obok mały chłopiec zwraża się w jej stronę, wskazując kusząco na kiść winogron trzymaną w dłoni. Na ławie po prawej stronie stoi dzban z winem, a poniżej, na ziemi kolejne naczynie wypełnione owocami. Po lewej stronie za plecami kobiety ukazane zostały małpa jedząca owoc oraz siedząca na gałęzi papuga. Przedstawienie stanowi alegoryczne wyobrażenie zmysłu smaku. Różnorodność wypełniających naczynia owoców oraz dzban z winem podkreślają bogactwo zmysłowych doświadczeń. Widoczne za kobietą egzotyczne zwierzęta – papuga i małpa – stanowią zapewne odwołanie do zamorskiego pochodzenia produktów i ich nowych, niezwykłych smaków. Małpa spożywająca owoc była jednak także symbolem grzechu – łakomstwa i ulegania pokusom. W takim znaczeniu zwierzę to ukazywane było w alegorycznych wyobrażeniach zmysłu smaku (m.in. w szesnastowiecznych grafikach Georga Pencza, Cornelisa Corta wg Fransa Florisa czy Raphaela Sadelera I wg Maertena de Vosa), a także w scenach grzechu pierworodnego (Janson 1952, s. 107–144). Zestawienie rozkoszującej się jedzeniem kobiety z małpą jedzącą owoc nadawało alegoriom smaku wymowę moralizatorską – stanowiło przestępstwo przed uleganiem zmysłowym pokusom. W graficznej serii pięciu zmysłów Adriaena Collaerta wg Maertena de Vosa z lat 1570–1618, w przedstawieniu personifikacji smaku oprócz małpy ukazana jest też scena grzechu pierworodnego z Ewą podającą jabłko Adamowi.

Obiekt należy do jednej z wielu serii renesansowych kafli z personifikacjami pięciu zmysłów. Figuralne przedstawienie otacza prostokątna rama wypełniona ornamentem okuciowo-rollwerkowym z drobnymi motywami kwiatowo-owocowymi oraz – pośrodku górnej listwy – maską kobiecą (częściowo zatartą)

Kachel mit Darstellung der Allegorie des Geschmacks

Deutschland, 2. Hälfte des 16. Jh.

42.

Töpferton, in einem Modell geformt, grüne Glasur
Höhe 21 cm, Breite 19 cm, Tiefe 5,8 cm
Inchrift im unteren linken Bereich der Darstellung: „III“
Herkunft unbekannt; nach dem 2. Weltkrieg in der Sammlung
des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Rz/2149

Lit.: unpubliziert

Blattkachel mit Reliefdekor, in einem Modell geformt. Annähernd quadratische Kachelplatte, mit einer glatten Leiste umrahmt. Mittig in einem rechteckigen Feld die Darstellung einer korplulenten Frau, mit einem Obstkorb seitlich auf einer Bank sitzend, aus dem sie eine Frucht zum Mund führt. Ein kleiner, neben ihr stehender Junge wendet sich ihr zu und zeigt verlockend auf eine Weinrebe in seiner Hand. Auf der Bank steht rechts ein Weinkrug und darunter, auf dem Boden, ein weiteres Gefäß mit Obst. Links hinter dem Rücken der Frau sind ein Affe, der eine Frucht verspeist, und ein auf einem Ast sitzender Papagei abgebildet. Die Darstellung ist eine Allegorie des Geschmackssinns. Die Vielfalt der Früchte in den Gefäßen und der Weinkrug unterstreichen die Fülle an sinnlichen Erfahrungen. Die hinter der Frau zu sehenden exotischen Tiere – ein Papagei und ein Affe – weisen vermutlich auf die Herkunft der Produkte aus Übersee und deren neue und ungewöhnliche Geschmacksrichtungen hin. Doch ein eine Frucht verspeisender Affe galt auch als Symbol für die Sünde – für Völlerei und das Erliegen einer Versuchung. In diesem Bedeutungszusammenhang wurde das Tier in allegorischen Darstellungen des Geschmackssinns (z. B. in den Drucken des 16. Jahrhunderts von Georg Pencz, Cornelis Cort nach Frans Floris und Raphael Sadeler I nach Maerten de Vos) sowie in Darstellungen der Erbsünde dargestellt (Janson 1952, S. 107–144). Die Gegenüberstellung einer Frau, die sich dem Essen hingibt, mit einem Früchte verspeisenden Affen verlieh den Allegorien des Geschmacks einen moralischen Unterton, der als Warnung davor diente, sinnlichen Verlockungen zu erliegen. In Adriaen Collaerts Grafikenzyklus *Die fünf Sinne* nach Maerten de Vos aus den Jahren 1570–1618 ist in der Personifikation des Geschmacks neben dem Affen auch die Szene der Erbsünde dargestellt, in der Eva Adam einen Apfel reicht.

Das Artefakt gehört zu einer der vielen Serien von Renaissancekacheln mit Personifikationen der fünf Sinne. Die figürliche Darstellung ist von einem rechteckigen

Cornelis Cort
wg Fransa Florisa,
Personifikacija smaku,
1561,
miedzioryt,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
nr inv.
RP-P-1887-A-12002X

Cornelis Cort
nach Frans Floris,
*Personifikation
des Geschmacks,*
1561,
Kupferstich,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
Inv.-Nr.
RP-P-1887-A-12002X



i podwieszonymi wstęgami. W zbiorach Victoria and Albert Museum w Londynie znajduje się kafel w bardzo podobnej ramie z przedstawieniem zmysłu słuchu (nr inw. C.123-1916).

Monika Frankowska-Makała

Rahmen umgeben, der mit Beschlag- und Rollwerk mit feinen Blumen- und Fruchtmotiven gefüllt ist. An der oberen Leiste befindet sich mittig eine weibliche Maske (teilweise unkenntlich gemacht), von der herabhängende Bänder ausgehen. Eine Kachel in einem sehr ähnlichen Rahmen und der Darstellung des Gehörsinns befindet sich in der Sammlung des Victoria and Albert Museum (Inv.-Nr. C.123-1916).

Monika Frankowska-Makała



43.

**Kafel z przedstawieniem
alegorii słuchu**
Niemcy, 2. poł. XVI w.

Gлина garncarska odciskana w formie, szkliwo zielone
Wys. 20,2 cm, szer. 18 cm, gł. 5 cm
Pochodzenie nieustalone; po zakończeniu II wojny światowej
w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Rz/2148
Lit.: niepublikowany

Kafel płytowy z dekoracją reliefową odciśniętą w matrycy. Płytko o kształcie zbliżonym do kwadratu jest obrzeżona gładką listwą. Pośrodku w prostokątnym polu przedstawiona personifikacja słuchu – kobietę w długiej sukni, ukazaną z profilu, siedzącą bokiem na murku i grającą na trąbce. Ze zmysłem słuchu kojarzono także żywioł powietrza (ze wzgledu na szum wiatru), co również znalazło odzwierciedlenie w przedstawieniu. Postać została uchwycona w momencie, gdy nabiera w płuca powietrze, a jednocześnie wiatr rozwiewa szarfy jej czepca. W tle, po lewej stronie widoczny jest fragment arkady. Przedstawienie okala prostokątna rama wypełniona ornamentem okuciowo-rollwerkowym z wkomponowanymi w niego podłużnymi liśćmi.

Zabytek należy do jednej z licznych serii renesansowych kafli z personifikacjami pięciu zmysłów (por. Majewski 2015, s. 170–177). Personifikację słuchu wyobrażano najczęściej jako kobietę grającą na lutni lub instrumencie dętym. Kafel z przedstawieniem najbliższym scenie na zabytku ze zbiorów szczecińskich znajduje się w zbiorach Victoria and Albert Museum w Londynie (kafel piecowy, Niemcy, 1. poł. XVI w., nr inw. C 123-1916).

Monika Frankowska-Makała

**Kachel mit Darstellung
der Allegorie des Gehörs**
Deutschland, 2. Hälfte des 16. Jh

Töpferton, in einem Modell geformt, grüne Glasur
Höhe 20,2 cm, Breite 18 cm, Tiefe 5 cm
Herkunft unbekannt; nach dem 2. Weltkrieg in der Sammlung
des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Rz/2148
Lit.: unpubliziert

Blattkachel mit Reliefdekor, in einem Modell geformt. Annähernd quadratische Kachelplatte, mit einer glatten Leiste umrahmt. Mittig in einem rechteckigen Feld die Personifikation des Gehörs: eine Frau in einem langen Kleid, im Profil dargestellt, seitlich auf einer Mauer sitzend und Trompete spielend. Das Element Luft wurde auch mit dem Gehör in Verbindung gebracht (wegen des Geräusches des Windes), was sich auch in der Darstellung widerspiegelt. Die Figur ist im Moment des Luftholens gezeigt, während der Wind die Schärpen ihrer Kopfbedeckung umweht. Im Hintergrund, links, das Fragment einer Arkade. Die Darstellung ist von einem rechteckigen Rahmen umgeben, der mit Beschlag- und Rollwerk gefüllt ist, in das längliche Blätter eingearbeitet sind.

Das Artefakt gehört zu einer der zahlreichen Serien von Renaissance-Kacheln mit Personifikationen der fünf Sinne (vgl. Majewski 2015, S. 170–177). Die Personifikation des Gehörs wurde gewöhnlich als Frau dargestellt, die eine Laute oder ein Blasinstrument spielt. Eine Kachel mit der Darstellung, die der Szene auf dem Stettiner Artefakt am nächsten kommt, befindet sich in der Sammlung des Victoria and Albert Museums in London (Kocherfliese, Deutschland, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Inv.-Nr. C 123-1916).

Monika Frankowska-Makała



Puchar z muszli

Niemcy, 2.–3. čw. XVII w.

Muszla ślimaka z gatunku *Turbo marmoratus*, szlifowana, srebro kute, trybowane, wycinane, rytowane, cyzelowane, częściowo złoczone
Wys. 21 cm, szer. stopy 14,4 cm, gł. 12,5 cm
Na okuciu wylewu pruska cecha kontrybucyjna z lat 1809–1812 (Gradowski 2001, s. 231, nr 3)
Inskrypcja na spodzie stopy: „MG AG / W 42 Lot”
Pochodzenie: zakup w PP DESA Kraków w 1971 r.
Nr inw. MNS/Rz/2645
Lit.: Frankowska-Makała 1999, kat. 15, il. 3

Puchar z muszli wsparty jest na owalnej, lekko wysklepionej stopie przechodzącej w okrągłą, zwężającą się ku górze tuleję, zakończoną lambrekinem ze stylizowanymi liści. Na gładką powierzchnię stopy w górnej części nałożona została wycinana, ażurowa dekoracja, złożona z form małżowniowych. Trzon przedzielony jest gruszkowatym nodusem, który skomponowany został z trzech kartuszy ujętych repusowanym ornamentem chrząstkowo-małżowniowym.

Czasza pucharu wykonana została z zielonej muszli ślimaka morskiego *Turbo marmoratus*, występującego w Oceanie Indyjskim i Pacyfiku. Charakterystyczne są jej przebarwienia, układające się w brązowe i białe „marmoryzowane” wzory. Wylew okuty jest szerokim pasem srebra, przechodzącym w kapturek przykrywający górną część konchy. Spirale wyżłobienia na muszli jedynie częściowo pokrywają się z ujmującym ją srebrnym drutem na zawiasach, łączącym okucia wylewu z trzonem.

Egzotyczne, sprowadzane z dalekich krajów naturalia – muszle, korale, strusie jaja czy orzechy kokosowe – stały się istotny element wyposażenia renesansowych i barokowych gabinetów osobiliwości i kunstkamer. Łączono je często z kunsztownymi oprawami złotniczymi, nadając im formę reprezentacyjnych pucharów.

Monika Frankowska-Makała

Muschelpokal

Deutschland, 2.–3. Quartal des 17. Jh.

Muschel der Gattung *Turbo marmoratus*, poliert, Silber geschmiedet, getrieben, geschnitten, graviert, ziseliert, teilweise vergoldet
Höhe 21 cm, Breite des Fußes 14,4 cm, Tiefe 12,5 cm
Am Beschlag der Ausgusstüle ein preußischer Kriegssteuerstempel von 1809–1812 (Gradowski 2001, S. 231, Nr. 3).
Inscription an der Unterseite des Fußes: „MG AG / W 42 Lot”
Herkunft: 1971 im Antiquitätenhandel PP DESA Krakau erworben
Inv.-Nr. MNS/Rz/2645

Lit.: Frankowska-Makała 1999, Kat. 15, Abb. 3.

Muschelpokal auf ovalem, leicht aufgewölbtem Fuß, der in eine runde, sich verjüngende Tülle übergeht, die in einem applizierten Lambrequin aus stilisiertem Laub endet. Auf der glatten Fußoberfläche im oberen Teil durchbrochener Knorpelwerkdekor. Der Schaft mit birnförmigem Nodus mit drei Kartuschen, die von getriebenem Knorpel- und Muschelwerk umfasst werden.

Die Kuppa des Pokals wurde aus dem grünen Gehäuse der Meeresschnecke *Turbo marmoratus* gefertigt, die im Indischen und Pazifischen Ozean vorkommt. Charakteristisch sind die Verfärbungen, die sich zu braunen und weißen „marmorierten“ Mustern schichten. Die Ausgusstüle ist mit einem breiten Silberband eingefasst, das in eine Kappe übergeht, die den oberen Teil der Konche umschließt. Die spiralförmigen Einkerbungen auf der Muschel stimmen nur teilweise mit dem mit Scharnieren befestigten Silberdraht überein, der die Beschläge der Tülle mit dem Schaft verbindet.

Exotische, aus fernen Ländern importierte Naturalien – Muscheln, Korallen, Straußeneier oder Kokosnüsse – waren ein wichtiger Bestandteil der Ausstattung von Kuriositätenkabinettten und Kunstkammern der Renaissance und des Barock. Oft wurden sie mit aufwändigen Goldschmiedearbeiten aufgewertet und erhielten die Form repräsentativer Pokale.

Monika Frankowska-Makała



45.

Puchar Nautilus

Michael Winter, Lubeka, 1659

Muszla głownonoga z gatunku *Nautilus*, szlifowana, srebro kute, trybowane, odlewane, rytowane, cyzelowane, częściowo złocone
Wys. 22 cm, szer. stopy 16,8 cm, gł. 14 cm
Znaki złotnicze na brzegu stopy, częściowo zatarte:
miejski Lubeki – z dwugłowym orłem;
mistrza – monogram „MW”, nad nim pięcioramiona gwiazdka;
pruska cecha kontrybucyjna z lat 1809–1812
(Gradowski 2001, s. 231, nr 3)
Inskrypcje rytowane na brzegu stopy: „1659”, „XXXXXVI.”, „OS.”
Zakupiony w DESA Warszawa w 1971 r.
Nr inw. MNS/Rz/2739

Lit.: *Sztuka niemiecka* 1996, kat. 473, s. 144

Puchar z muszli jest wsparty na stopie w kształcie wydłużonego czworoliścia, wysklepionej, przechodzącej w stożkowatą tuleję, oddzieloną od gruszkowatego nodusa peretkowaną opaską. Pokrywa ją trybowana i rytowana dekoracja o formach małżowniowo-roślinnych oraz kwiatowych, nawiązujących stylistyką do popularnych w XVII w. atlasów botanicznych. Nodus zdobią również motywy pojedynczych kwiatów – goździków i tulipanów. Czasza została wykonana z muszli ujętej srebrnym drutem powtarzającym spiralny skręt konchy oraz okutej przy wylewie taśmą z ażurowym motywem winnej latorośli.

Musze poławianych w ciepłych wodach Oceanu Indyjskiego ślimaków morskich (łac. *Nautilus*), w okresie nowożytnym sprowadzane do Europy przede wszystkim przez kupców Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej, były wysoko cenione przez kolekcjonerów. Umieszczane w kunsztownych srebrnych oprawach stanowiły częstą ozdobę renesansowych i barokowych rezydencji. Puchary z egzotycznych wytworów natury – muszli, strusich jaj czy korali – znajdowały się również w zbiorach szcześcińskich książąt, a zapewne także pomorskiej arystokracji i patrycjatu. W zbiorach Grünes Gewölbe w Dreźnie zachował się m.in. puchar *Nautilus* z muszłą zdobioną rytowaną dekoracją o dalekowschodnich motywach, wykonany ok. 1590 r. przez szcześcińskiego złotnika Egidiusa Blankego (czynnego w latach 1581–1608).

Monika Frankowska-Makała



Nautiluspokal

Michael Winter, Lübeck, 1659

Muschel der Gattung *Nautilus*, poliert, Silber geschmiedet, getrieben, gegossen, graviert, ziseliert, teilweise vergoldet Silber Höhe 22 cm, Breite des Fußes 16,8 cm, Tiefe 14 cm Goldschmiedemarken am Rand des Fußes, teilweise unleserlich: Stadtmarke Lübecks – mit zweiköpfigem Adler; Meistermarke – Monogramm „MW“, darüber fünfzackiger Stern; preußischer Kriegssteuerstempel von 1809–1812 (Gradowski 2001, S. 231, Nr. 3) Inschriften graviert am Fußrand: „1659“, „XXXXXVI.“, „OS.“ Herkunft: 1971 im Antiquitätenhandel DESA Warschau erworben Inv.-Nr. MNS/Rz/2739

Lit.: *Sztuka niemiecka* 1996, Kat. 473, S. 144

Muschelpokal auf einem aufgewölbten Fuß in Form eines langgestreckten Vierpasses. Dieser geht in eine konische Tülle über, die durch ein Perlenband von dem birnförmigen Nodus getrennt ist und mit getriebenen und gravierter Dekor in Knorpelwerk-Pflanzenformen und Blumenmotiven bedeckt ist, welche an die im 17. Jahrhundert beliebten botanischen Atlanten anknüpft. Auch der Nodus ist mit einzelnen Blumenmotiven verziert: Nelken und Tulpen. Die aus einer Muschel gefertigte Kuppa wird von einem Silberdraht umfasst, der die spiralförmige Drehung der Konche wiederholt und am Rand des Ausgusses mit einem Band aus durchbrochenem Rankenornament beschlagen ist.

In den warmen Gewässern des Indischen Ozeans gefangene Meeresschnecken (lat. *Nautilus*), die in der Neuzeit vor allem von Kaufleuten der Niederländischen Ostindien-Kompanie nach Europa eingeführt wurden, waren bei Sammlern sehr begehrt. In kunstvollen Silberfassungen waren sie eine häufige Dekoration herrschaftlicher Wohnsitze der Renaissance und des Barock. Pokale aus exotischen Naturprodukten – Muscheln, Straußeneieren oder Korallen – fanden sich auch in den Sammlungen der Stettiner Herzöge und wahrscheinlich auch in denen des pommerschen Adels und Patriziats. In der Sammlung des Grünen Gewölbes in Dresden befindet sich zum Beispiel ein Nautiluspokal mit einer Muschel, die mit einem gravierten Dekor mit fernöstlichen Motiven verziert ist und um 1590 von dem Stettiner Goldschmied Egidius Blanke (tätig 1581–1608) gefertigt wurde.

Monika Frankowska-Makała



46.

Kubek z monetami

Jochim Bremer (Joachim Brenner)
(1650 lub 1651–po 1700)?,
Stargard, ok. 1700

Srebro, częściowo złoczone, kute, repusowane, wycinane;
numizmaty srebrne
Wys. 14,2 cm, śr. 11,05 cm
Znaki złotnicze na spodzie: miejski Stargardu – w półokrągłej
tarczy poprzeczna belka (Scheffler 1980, s. 401, nr 806);
mistrza – w prostokątnym polu monogram „IB”
Zakupiony w Sopockim Domu Aukcyjnym w 2013 r.
Nr inw. MNS/Rz/4062
Lit.: niepublikowany

W 2. poł. XVII i 1. poł. XVIII w. popularnym motywem
dekoracji kuflów, kubków, pater oraz innych sreber stoło-
wych były monety i medale osadzane w korpusie naczyń.

Kubek wykonany przez stargardzkiego mistrza ma koniczny kształt, z pogrubionym, profilowanym brzegiem. Korpus naczynia wysadzany jest 36 trójgroszami pruskimi Zygmunta I Starego z lat 1534–1540. Monety rozmieszczone zostały w czterech rzędach, po dwie na pięć sztuk, w taki sposób, że widoczne są ich portretowe awersy. Powierzchnię kubka między monetami pokrywa symetrycznie zakomponowany rytmowany ornament ze stylizowanej wici roślinnej. Gładko opracowane płaszczyzny liści i gałązek tworzą wraz z monetami wyrazisty, potyskujący wzór na matowym, punktowanym tle. Całość ujęta została pasami gładkiej powierzchni – szerszym przy wylewie, a węższym przy podstawie. W dno kubka wprawiono trzy trójgrosze Zygmunta I.

Znak mistrza – „IB” w prostokącie – wraz z datowaniem kubka na przełom XVII/XVIII w. wskazuje na to, że autorem dzieła jest zapewne Jochim (Joachim) IV (?) Bremer (Brenner), stargardzki złotnik urodzony ok. poł. XVII w., znany z lat 1696–1700 (Scheffler 1980, s. 402; Majewski 2014, s. 21, 27).

Monika Frankowska-Makała



Münzbecher

Jochim Bremer (Joachim Brenner)
(1650 bzw. 1651–nach 1700)?,
Stargard, um 1700

Silber, teilweise vergoldet, geschmiedet, getrieben, geschnitten;
Silbermünzen
Höhe 14,2 cm, Durchmesser 11,05 cm
Goldschmiedemarken an der Unterseite: Stadtmarke von
Stargard – in einem halbrunden Schild ein Querbalken
(Scheffler 1980, S. 401, Nr. 806); Meistermarke – in einem
rechteckigen Feld das Monogramm „IB“
2013 im Auktionshaus Sopocki Dom Aukcyjny erworben
Inv.-Nr. MNS/Rz/4062
Lit.: unpubliziert

Ein beliebtes Dekorationsmotiv für Krüge, Becher, Servierplatten und anderes Tafelsilber waren in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Münzen und Medaillen, die in den Gefäßkörper eingelassen wurden.

Der Becher des Stargarder Meisters hat eine konische Form mit einem kräftigen, profilierten Rand. Der Gefäßkörper ist mit 36 preußischen Dreigroschenmünzen von Sigismund I. dem Alten aus den Jahren 1534–1540 verziert. Die Münzen sind in vier Reihen zu je 9 Stück angeordnet, so dass jeweils ihre mit Porträts geschmückten Vorderseiten sichtbar sind. Die Becheroberfläche ist zwischen den Münzen mit einem symmetrisch angeordneten, gravierten Ornament aus stilisiertem Rankenwerk bedeckt. Die glatt gearbeiteten Flächen der Blätter und Zweige bilden auf dem matten, punktierten Hintergrund zusammen mit den Münzen ein markantes, glänzendes Muster. Das Ganze wird von Bändern mit glatter Oberfläche gerahmt – einem breiteren am oberen Rand und einem schmaleren am Fuß. In den Boden des Bechers sind drei Dreigroschenmünzen Sigismunds I. eingelassen.

Die Meistermarke „IB“ in einem Rechteckfeld und die Datierung des Bechers in die Wendezzeit des 17. und 18. Jahrhunderts deuten darauf hin, dass es sich bei dem Meister des Werks wahrscheinlich um Joachim IV (?) Bremer (Brenner) handelte, einen Stargarder Goldschmied, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren wurde und dessen Tätigkeit zwischen 1696 und 1700 nachgewiesen ist (Scheffler 1980, S. 402; Majewski 2014, S. 21, 27).

Monika Frankowska-Makała



47.

Czarka**Mistrz Sint, Kołobrzeg, 1717**

Srebro kute, rytowane, częściowo złocone
 Wys. 3,5 cm, śr. 6,2 cm
 Znaki złotnicze na spodzie: miejski Kołobrzegu – w owalnym polu łabędź i dwa skrzyżowane haki (Scheffler 1980, nr 274); mistrza – „SINT” w prostokątnym polu (Scheffler 1980, s. 130–131, poz. 6); data w owalnym polu, częściowo zatarta – „171[.]”
 Inskrypcja rytowana u dołu korpusu: „H.H. 1717”
 Przekazana do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie w 1947 r. ze składy muzealnej w skarbcu ratusza w Kołobrzegu
 Nr inw. MNS/Rz/335
 Lit.: Frankowska-Makała 1999, kat. 18

Półkulista czarka o lekko wywiniętym brzegu. Pas przy krawędzi oraz wewnętrzne kubka są złocone. Tego typu niewielkie czarki bez stopy oraz uchwytów były popularnymi w końcu XVII oraz w XVIII w. naczyniami do picia alkoholu. Ze względu na stabilność używano ich chętnie podczas podróży oraz polowań.

Czarka wykonana przez kołobrzeskiego złotnika sygnowującego swoje prace „SINT” jest najwcześniejszym znanym dziełem tego mistrza. Wolfgang Scheffler wymieniał także inne jego prace: kielichy mszalne ze Stuchowa (niem. Stuchow) z 1718 r. oraz Nielepu (niem. Nelep) z 1733 r., a także znane z rynku antykварycznego – koniczny kubek na płaskiej, puklowanej stopie z 1720 lub 1728 r. oraz kubek monetowy z pokrywą z 1731 r. (Scheffler 1980, s. 130–131, poz. 6, il. 9).

Monika Frankowska-Makała

Tummler**Meister Sint, Kolberg, 1717**

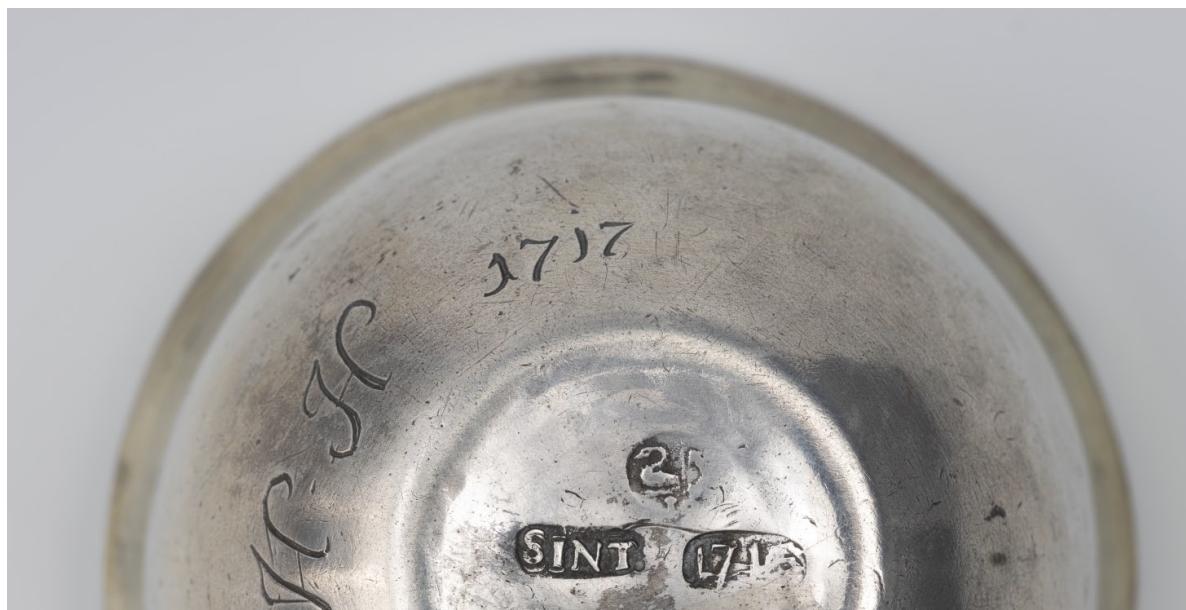
Silber, geschmiedet, graviert, teilweise vergoldet
 Höhe 3,5 cm, Durchmesser 6,2 cm
 Goldschmiedemarken an der Unterseite: Stadtmarke von Kolberg – in einem ovalen Feld ein Schwan und zwei überkreuzte Haken (Scheffler 1980, Nr. 274); Meistermarke – „SINT“ in einem rechteckigen Feld (Scheffler 1980, S. 130–131, Pos. 6); Datum in einem ovalen Feld, teilweise unleserlich – „171[.]“
 Inschrift an der Unterseite des Korpus graviert: „H.H. 1717“
 1947 aus dem Museumsdepot in der Schatzkammer des Kolberger Rathauses in die Sammlung des Nationalmuseums Stettin übertragen
 Inv.-Nr. MNS/Rz/335

Lit.: Frankowska-Makała 1999, Kat. 18.

Halbkugelförmige Trinkschale mit leicht ausschwingendem Rand. Ein Streifen am Rand und die Innenseite der Schale vergoldet. Diese Art kleiner Schalen ohne Fuß und Henkel waren Ende des 17. und im 18. Jahrhundert beliebte Trinkgefäße. Aufgrund ihrer Stabilität nutzte man sie gern auf Reisen und bei der Jagd.

Die Schale wurde von einem Kolberger Goldschmied gefertigt, der seine Werke mit „SINT“ signierte. Sie ist das früheste bekannte Werk dieses Meisters. Wolfgang Scheffler erwähnt auch andere seiner Werke: zwei Messkelche aus Stuchow (Stuchów) von 1718 und Nelep (Nielep) von 1733 sowie einen vom Antiquitätenmarkt bekannten konischen Becher auf flachem, gebuckeltem Fuß von 1720 bzw. 1728 sowie einen Münzbecher mit Deckel von 1731 (Scheffler 1980, S. 130–131, Punkt 6, Abb. 9).

Monika Frankowska-Makała





Para świeczników

Gdańsk, Peter Rohde III

(czynny w l. 1688–1717), Siegfried Örnster
(czynny w l. 1691–1735), koniec XVII w.

Srebro kute, repusowane, wycinane, cyzelowane
Wymiary: 1. wys. 20,5 cm, śr. 15,5 cm;
2. wys. 20,2 cm (brak profitki), śr. 15,5 cm;
Znaki złotnicze: na krawędziach stóp, talerzykach i profitkach – znak miejski Gdańska używany w latach 1689–1699 (Gradowski 2001, s. 69, nr 6); na krawędziach stopy i profitki – cecha warsztatowa P. Rohdego III (Gradowski, Kasprzak-Miler 2002, G 489A); na krawędzi talerzyka – cecha warsztatowa S. Örnstera (Gradowski, Kasprzak-Miler 2002, G 496 A)
Inskrypcja na spodzie stopy – „MG AG / W 42 Lot”
Zakup w DESA Szczecin w 1972 r.
Nr inw. MNS/Rz/2806/1, 2
Lit.: Frankowska-Makała 1999, kat. 17, il. 5;
Gradowski, Kasprzak-Miler 2002, s. 117–118, 120;
„...łyżek srebrnych dwa tuziny” 2007, kat. 1.15.1, s. 356

Para świeczników jednoświecowych w kształcie kręconej kolumny. Stopa okrągła, szeroka, silnie wysklepiona, płynnie przechodzi w stożkową tuleję. Spiralfalnie skręcony trzon został ujęty u dołu okrągłym, płaskim talerzykiem o karbowanych brzegach, a od góry analogicznie opracowaną profitką. Poza tuleją cała powierzchnia lichtarzy jest pokryta repusowaną dekoracją z motywem akantowej wici i wplecionych w nią dużych kwiatów.

Świeczniki w kształcie kręconej kolumny ujętej przez dwa talerzyki i osadzonej na kopulastej podstawie były bardzo popularne w środowisku gdańskim w końcu XVII i na pocz. XVIII w. (Fischinger, Nowacki 2000, kat. 22 i 23, s. 115–117). Zdobione były najczęściej repusowaną dekoracją złożoną z kwiatów między bujnymi zwojami akantu. Pokrywała ona niemal całą powierzchnię lichtarzy, doskonale współgrając z ich dynamiczną, barokową formą.

Monika Frankowska-Makała

Leuchterpaar

Danzig, Peter Rohde III. (tätig 1688–1717),
Siegfried Örnster (tätig 1691–1735),
spätes 17. Jh.

Silber geschmiedet, getrieben, geschnitten, ziseliert
Maße: 1. Höhe 20,5 cm, Durchmesser 15,5 cm;
2. Höhe 20,2 cm (Traufschale fehlt), Durchmesser 15,5 cm;
Goldschmiedemarken: am Fußrand, Plättchen und der
Traufschale – jeweils die zwischen 1689–1699 verwendete
Stadtmarke von Danzig (Gradowski 2001, S. 69, Nr. 6);
an den Fußrändern und dem Tropfschutz – die Werkstattmarke
von P. Rohde III. (Gradowski, Kasprzak-Miler 2002, G 489A);
am Rand des Plättchens – die Werkstattmarke von S. Örnster
(Gradowski, Kasprzak-Miler 2002, G 496 A)
Inscription an der Fußunterseite: „MG AG / W 42 Lot”
1972 im Antiquitätenhandel DESA Stettin erworben
Inv.-Nr. MNS/Rz/2806/1, 2
Lit.: Frankowska-Makała 1999, Kat. 17, Abb. 5;
Gradowski, Kasprzak-Miler 2002, S. 117–118, 120;
„...łyżek srebrnych dwa tuziny” 2007, Kat. 1.15.1, S. 356

Ein Paar einflammiger Leuchter in Gestalt einer gewundenen Säule. Der runde, breite, stark aufgewölbte Fuß geht fließend in eine konisch zulaufende Tülle über. Der spiralförmig gewundene Schaft wird unten von einem runden, flachen Plättchen mit eingekerbten Rändern und oben von einer ähnlich geformten Traufschale umschlossen. Mit Ausnahme der Tülle ist die ganze Oberfläche mit getriebenem Dekor aus Akanthuslaub und großen, darin eingeflochtenen Blumenmotiven bedeckt.

Leuchter in Form einer gedrehten, von zwei Plättchen umschlossenen und auf einem aufgewölbten Fuß stehenden Säule waren im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert im Danziger Milieu sehr beliebt (Fischinger, Nowacki 2000, Kat. 22 und 23, S. 115–117). Sie waren meist mit getriebenem Dekor aus Blumenmotiven zwischen üppigen Akanthusranken verziert. Dieser bedeckte beinahe die gesamte Oberfläche der Leuchter und harmonierte hervorragend mit deren dynamischer, barocker Form.

Monika Frankowska-Makała







49.

Naczynie w kształcie kuropatwy

Niderlandy, koniec XIX w.

Srebro kute, trybowane, odlewane, cyzelowane
Wys. 23 cm, szer. 20 cm, gł. 10 cm
Znaki złotnicze: na szyi ptaka, pod dziobem cecha miejska – w okrągłym polu głowa w hełmie z zatartą literą; na szyjce przy wylewie – w okrągłym polu gotyckie litery „EB“ (?), w prostokątnym polu częściowo zatarta cecha warsztatowa; na nodze ptaka – w sześciobocznym polu lew kroczący i cyfra „2“ (holenderski znak próby dla dużych przedmiotów z lat 1814–1906)
Zakupione od osoby prywatnej (Szczecin, 1976 r.)
Nr inw. MNS/Rz/3126

Lit.: Frankowska-Makała 1999, kat. 80

Naczynie ma kształt naturalistycznie opracowanej figury stojącej kuropatwy, z wysoko uniesioną głową i opuszczonym ogonem, stanowiącym dodatkowy, poza nogami, punkt podparcia naczynia. Flasza zakończona została cylindryczną szyjką, ukrytą pod nasadzaną głową kuropatwy, a wylew naczynia nakryty dziurkowaną pokrywką. Skrzydła są wycinane ze srebrnej blachy i mocowane do korpusu. Spособ opracowania powierzchni oddaje zróżnicowanie upierzenia ptaka.

Zwraca uwagę staranność wykonania naczynia, będącego naśladownictwem tego typu dzieł z XVI i XVII w. Puchary na wino o wymyślnych kształtach zwierząt, ludzi czy statków były ważnym elementem kultury dworskiej. Służyły one często jako wilkomysy – reprezentacyjne puchary podawane gościom podczas ceremonii powitania, a także wystawiane w kredensach, skarbcach i kunstkamerach. Naczynia w formie koni, jeleni, a także ptaków stanowiły często wyposażenie dworów myśliwskich (Weinhold 2004, s. 207). Renesansowe puchary w kształcie zwierząt przeważnie osadzone były na ozdobnych wysklepieionych cokołach (In fürstlichem Glanz 2004, kat. 102, 113–117, 127), podczas gdy ich dziewiętnasto- i dwudziestowieczne naśladownictwa często były ich pozbawione, co zwiększało naturalizm przedstawień.

Monika Frankowska-Makała

Gefäß in Gestalt eines Rebhuhns

Niederlande, Ende 19. Jh.

Silber, geschmiedet, getrieben, gegossen, ziseliert
Höhe 23 cm, Breite 20 cm, Tiefe 10 cm
Goldschmiedemarken: am Hals des Vogels, unter dem Schnabel
Stadtmarke – in einem kreisförmigen Feld ein Kopf mit Helm
mit einem unleserlichen Buchstaben; am Rand der Tülle –
in einem kreisförmigen Feld die gotischen Buchstaben „EB“ (?);
in einem rechteckigen Feld eine teilweise unleserliche
Werkstattmarke; am Vogelbein – in einem sechseckigen
Feld ein laufender Löwe mit der Zahl „2“ (niederländische
Silbergarantiemarke für große Gegenstände
aus den Jahren 1814–1906)
Ankauf von einer Privatperson (Stettin, 1976)
Inv.-Nr. MNS/Rz/3126

Lit.: Frankowska-Makała 1999, Kat. 80

Gefäß in Form eines naturalistisch wiedergegebenen, stehenden Rebhuhns mit hoch angehobenem Kopf und gesenktem Schwanz, der dem Gefäß neben den Füßen einen zusätzlichen Stützpunkt bietet. Der Kolben endet mit einem zylindrischen Hals, der unter dem Kopf des Rebhuhns verborgen ist. Der Ausguss des Gefäßes ist mit einem durchlochten Deckel versehen. Die Flügel sind aus Silberblech geschnitten und am Korpus befestigt. Die Gestaltung der Oberfläche spiegelt die Vielfalt des Gefieders des Vogels wider.

Bemerkenswert ist die sorgfältige Verarbeitung des Gefäßes, das eine Nachbildung derartiger Werke aus dem 16. und 17. Jahrhundert darstellt. Weinpokale in phantasievollen Formen von Tieren, Menschen oder Schiffen waren ein wichtiges Element der Hofkultur. Sie dienten oft als Willkomme – repräsentative Becher, die bei Begrüßungszeremonien an Gäste überreicht und auch in Anrichten, Schatzkammern und Kunstkammern ausgestellt wurden. Gefäße in Form von Pferden, Hirschen und auch Vögeln gehörten oft zur Ausstattung von Jagdschlössern (Weinhold 2004, S. 207). Renaissancepokale in Tierform besaßen in der Regel dekorative, aufgewölbte Sockel (In fürstlichem Glanz 2004, Kat. 102, 113–117, 127), während deren Nachbildungen des 19. und 20. Jahrhunderts oft darauf verzichteten, was den Naturalismus der Darstellungen erhöhte.

Monika Frankowska-Makała



50.

Puchar weselny

Ludwig Neresheimer & Co, Hanau
po 1890

Srebro kute, repusowane, odlewane, rytowane, cyzelowane, częściowo złocone
Wys. 36 cm, szer. 14 cm, gł. 10,5 cm
Znaki złotnicze w dolnej części pucharu: stylizowana szyszka pinii, nawiązująca do cechy miejskiej Augsburga; oznaczenie próby srebra – „13” w kwadratowym polu; lew krocący w lewo w pionowym prostokątnym polu, nawiązujący do cechy miejskiej Lüneburga
Zakup od osoby prywatnej (Szczecin, 1971 r.)
Nr inw. MNS/Rz/2716

Lit.: Frankowska-Makała 1999, kat. 81

Naczynie ma formę młodej kobiety trzymającej nad głową pucharek w kształcie muszli. Lekko kręcone włosy dziewczyny spięte są tytuł w koczek, na głowie nosi niewielką koronę z czerwonymi kwiatonami. Postać ubrana jest w strój nawiązujący do dworskiej mody kobiecej ok. 1600 r. Suknia wierzchnia z krótkimi, szerokimi rękawami i mocno sznurowanym staniczkiem podkreśla smukłość talii. Spódnica o stożkowym kształcie jest bogato zdobiona ornamentem schweifwerkowym przechodzącym w liście akantu oraz motywami ptaków i kici owoców. Dama trzyma w dłoniach ażurowe wolutowe wsporniki, pomiędzy którymi na trzpieniach zamontowany jest puchar naśladowujący kształtem muszlę w srebnej oprawie.

Puchary o wyszukanych – symbolicznych lub żartobliwych – formach odgrywały ważną rolę podczas renesansowych i barokowych uroczystości dworskich. Przykładem tego typu naczyni są wytwarzane od poł. XVI w. puchary weselne (niem. *Jungfrauenpokale* lub *Jungfrauenbecher*) w formie młodej kobiety w bogatym stroju, trzymającej wysoko nad głową czarkę z muszli w srebnej oprawie. Były one popularne przede wszystkim w Norymberdze, ale wykonywano je również w innych miastach, m.in. Augsburgu i Wrocławiu. Miały one dwuznaczny, frywolny charakter, bowiem pan młody spełniał toast z czaszy, którą tworzyła odwrócona spódnica damy, a jednocześnie panna młoda spełniała toast z muszli, połączonej z resztą naczynia zawiasami. Puchary takie były używane nie tylko podczas wesela, ale również podczas dworskich zabaw przy stole (*In fürstlichem Glanz* 2004, s. 228).

Puchar ze szczecińskich zbiorów jest interesującym przykładem naśladowania takich wyjątkowych dzieł sztuki w złotnictwie okresu historyzmu. Zarówno forma naczynia, jak i motywy ornamentalne są wzorowane

Jungfrauenpokal

Ludwig Neresheimer & Co, Hanau
nach 1890

Silber, geschmiedet, getrieben, gegossen, graviert, ziseliert, teilweise vergoldet
Höhe 36 cm, Breite 14, Tiefe 10,5 cm
Goldschmiedemarken im unteren Teil des Pokals: ein stilisierter Tannenzapfen, der an die Stadtpunze von Augsburg anknüpft; Silberstempel – „13“ in einem quadratischen Feld; ein nach links schreitender Löwe in einem senkrechten Rechteckfeld, der an die Stadtpunze von Lüneburg anknüpft
Ankauf von einer Privatperson (Stettin, 1971)
Inv.-Nr. MNS/Rz/2716

Lit.: Frankowska-Makała 1999, Kat. 81

Gefäß in Form einer jungen Frau, die einen muschelförmigen Pokal auf dem Kopf trägt. Das leicht gelockte Haar des Mädchens ist zu einem Dutt zurückgesteckt, auf dem Kopf trägt sie eine kleine Krone mit vier Röschen. Die Kleider der Figur erinnern an die höfische Frauenmode um 1600: Das Oberkleid mit kurzen weiten Ärmeln und einem eng geschnürten Mieder betont die schlanken Taille. Der konisch zulaufende Rock ist reich mit Schweifwerk verziert, das in Akanthuslaub und Vogel- bzw. Obstmotive übergeht. Die Dame hält durchbrochene Volutenbügel in den Händen, zwischen denen auf Stiften ein muschelähnlicher Pokal in Silberfassung befestigt ist.

Pokale in kunstvollen, symbolischen oder humorvollen Formen spielten bei höfischen Zeremonien der Renaissance und des Barock eine wichtige Rolle. Ein Beispiel dieser Art von Gefäß sind die ab der Mitte des 16. Jahrhunderts gefertigten Jungfrauenpokale bzw. Jungfrauenbecher in Form einer reich gekleideten jungen Frau, die hoch über ihrem Kopf eine Muschelschale in einer Silberfassung hält. Sie waren vor allem in Nürnberg beliebt, wurden aber auch in anderen Städten wie Augsburg und Breslau hergestellt. Sie hatten einen zweideutigen, frivolen Charakter, denn der Bräutigam stieß aus einer Schale an, die die Form eines umgedrehten Damenstocks hatte, während die Braut aus einer Muschel anstieß, die durch Scharniere mit dem Rest des Gefäßes verbunden war. Solche Pokale wurden nicht nur bei Hochzeiten, sondern auch bei höfischen Tischspielen verwendet (*In fürstlichem Glanz* 2004, S. 228).

Der Pokal aus der Stettiner Sammlung ist ein interessantes Beispiel für die Nachahmung solch außergewöhnlicher Kunstwerke in der Goldschmiedekunst des Historismus. Sowohl die Form des Gefäßes als auch die ornamentalen Motive sind Werken





na dziełach późnorenesansowych – jednak z pewnymi uproszczeniami, polegającymi np. na zastąpieniu prawdziwej muszli czarką wykutą w srebrze. Puchar ze szczecińskich zbiorów wykonany został przez jedną z najbardziej znanych firm specjalizujących się w naśladowictwach dawnych sreber – „Neresheimer & Co” z Hanau. Znaki złotnicze nawiązują do dwóch ważnych niemieckich ośrodków renesansowego złotnictwa stanowiących inspirację dla historyzujących dzieł – Augsburga oraz Lüneburga.

Monika Frankowska-Makała

der Spätrenaissance nachempfunden – allerdings mit gewissen Vereinfachungen, etwa dem Ersatz der echten Muschel durch eine aus Silber geschmiedete Kuppa. Der Pokal aus der Stettiner Sammlung wurde von einer der bekanntesten Firmen für Imitationen alter Silberprodukte hergestellt – „Neresheimer & Co“ aus Hanau. Die Goldschmiedemarken verweisen auf zwei wichtige deutsche Zentren der Renaissance-Goldschmiedekunst, die als Inspiration für die historisierenden Werke dienten – Augsburg und Lüneburg.

Monika Frankowska-Makała

Prochownica

Pomorze, 1. poł. XVI w.

Róg jelenia

Wys. 8,7 cm, szer. 6,8 cm, gł. 2 cm

Zakup w 1969 r. (znaleziona w ruinach powojennego Szczecina)

Nr inw. MNS/Rz/2472

Lit.: niepublikowany

Pulverbüchse

Pommern, 1. Hälfte des 16. Jh.

51.

Hirschhorn

Höhe 8,7 cm, Breite 6,8 cm, Tiefe 2 cm

Erworben 1969 (in der Nachkriegszeit in den Ruinen von Stettin geborgen)

Inv.-Nr. MNS/Rz/2472

Lit.: unpubliziert

Niewielka prochownica z rogu jelenia ma kształt wykorzystujący naturalny wygląd rozwidlenia poroża. Jedno z odrostków jest ułamane, drugie uszkodzone. Nie ma metalowych okuc zamkujących prochownicę. Z tytułu widoczne są trzy otwory, przy jednym z nich jest ubytek masy rogowej, a kolejny widać z boku przy górnej krawędzi. Awers prochownicy ozdobiony jest rytym przedstawieniem kobiety ukazanej w pełnej postaci z profilu, kroczącej z kielichem w dłoni. Dama ubrana jest w długą renesansową suknię, z szerokimi rękawami i spódnicą układającą się w gęste regularne fałdy. Staniczek z dużym dekoltem nałożony jest na koszulę przymarszczoną przy szyi. Na ramiona postać ma narzuconą krótką pelerynkę. Włosy są upięte z tytułu głowy i ujęte siateczką, która obecnie jest ledwo widoczna, gdyż ryt został częściowo zatarty. Strój ten, charakterystyczny dla mody niemieckiej lat 1530–1550, znany jest m.in. z portretów Lucasa Cranacha Starszego. Rzeźbiona postać jest lekko uwypuklona względem tła, a ryt spodniacy są głębokie, dzięki czemu tworzy się gra światła. Tło wypełniają pionowe – wąskie i płytsze – nacięcia. Po bokach, na wysokości ramion postaci są dwa uproszczone rozszerzające się ku górze kształty (być może dwie pochodnie). Tył prochownicy ma naturalną strukturę rogu, lekko wygładzoną.

Zdobione prochownice z przedstawieniami kobiet bądź mężczyzn były charakterystyczne dla terenu Niemiec połowy XVI w. Ujęcie kobiiecej postaci wraz z pochodniami i atrypatem, jakim jest kielich, można wiązać z przedstawieniami św. Barbary z Nikomedii, w tym kontekście patronki artylerzystów czy rusznikarzy.

Polowania były przywilejem zarezerwowanym dla wyższych warstw społecznych. Zarówno broń palna, jak i oprzyrządowanie do niej zaliczały się do przedmiotów ekskluzywnych, bogato zdobionych, mających świadczyć o prestiżu właściciela (Ansorge, Rados 2016, s. 185). Prochownice używane były podczas polowań z użyciem broni palnej. Wytwarzano je z różnych materiałów, takich jak drewno, róg jelenia czy żelazo, i bogato zdobiono. Jako część oprzyrządowania myśliwskiego

Die kleine Pulverbüchse aus Hirschhorn ist dem natürlichen Aussehen einer Geweihgabel entsprechend geformt. Eine der Abzweigungen ist abgebrochen, die andere ist beschädigt. Die Metallbeschläge am Verschluss der Pulverflasche fehlen. An der Rückseite befinden sich drei Löcher; an einem davon ist eine Fehlstelle in der Hornmasse zu erkennen. Eine weitere Öffnung ist seitlich in der Nähe des oberen Randes zu sehen. Die Vorderseite der Pulverbüchse ist mit einer gravirten Profildarstellung einer schreitenden Dame mit einem Kelch in der Hand verziert. Die Dame trägt ein langes Renaissance-Kleid mit weiten Ärmeln und einem Rock, der dicke, regelmäßige Falten wirft. Das Mieder mit weitem Ausschnitt ist über ein am Hals gefaltetes Hemd gestülpt. Auf den Schultern trägt die Dame einen kurzen Umhang. Ihr Haar ist am Hinterkopf zusammengesteckt und wird von einem Netz gehalten, das heute kaum zu erkennen ist, da die Gravur teilweise unkenntlich geworden ist. Diese für die deutsche Mode der 1530–1550er Jahre charakteristische Kleidung ist u.a. von den Porträts Lucas' Cranach des Älteren bekannt. Die geschnitzte Figur tritt leicht aus dem Hintergrund hervor; die Gravur des Rocks ist tief, wodurch ein Licht-Schatten-Spiel entsteht. Den Hintergrund füllen vertikale, schmale und flachere Einkerbungen. Zu beiden Seiten der Figur befinden sich auf Schulterhöhe zwei schematisch wiedergegebene, konische Formen (womöglich zwei Fackeln). Die Rückseite der Pulverbüchse zeigt eine natürliche, leicht geglättete Hornstruktur.

Verzierte Pulverflaschen mit Frauen- bzw. Männerdarstellungen waren in den deutschen Landen im 16. Jahrhundert verbreitet. Das Motiv einer weiblichen Figur mit Fackeln und einem Kelch als Attribut kann mit der heiligen Barbara von Nikomedien in Verbindung gebracht werden, die in diesem Kontext als Schutzpatronin der Artilleristen und Büchsenmacher auftrat.

Die Jagd war ein Privileg, das der Oberschicht vorbehalten war. Sowohl Feuerwaffen als auch ihr Zubehör gehörten zu den exklusiven, reich verzierten Gebrauchsgegenständen, die von dem hohen gesellschaftlichen



nie odstawały pod względem artystycznym od bogato zdobionej broni palnej (Quass 2002, s. 52–54).

Obiekt – zakupiony do zbiorów Muzeum Pomorza Zachodniego w 1969 r. – został według informacji od sprzedającego znaleziony w ruinach Szczecina w okolicach ulicy Marszałka Józefa Piłsudskiego i alei Wyzwolenia. Przed wojną w zbiorach szczecińskiego Stadtmuseum znajdowała się inna prochownica, pochodząca z nieco późniejszego okresu, znaleziona na terenie Fortu Leopolda na obrzeżach miasta. Zdobią ją przedstawienie dwóch postaci, męskiej i żeńskiej, w charakterystycznych siedemnastowiecznych strojach (Stubenrauch 1901, s. 152–154).

Justyna Bądkowska

Status ihres Besitzers zeugen sollten (Ansorge, Rados 2016, S. 185). Pulverbüchsen wurden auf der Jagd mit Feuerwaffen verwendet. Sie wurden aus verschiedenen Materialien wie Holz, Hirschhorn oder Eisen gefertigt und waren reich verziert. Als Teil der Jagdausrüstung unterschieden sie sich künstlerisch nicht von den reich verzierten Feuerwaffen (Quass 2002, S. 52–54).

Das 1969 für die Sammlung des Westpommerschen Museums (Muzeum Pomorza Zachodniego) erworben Artefakt wurde nach Angaben des Verkäufers in den Ruinen Stettins in der Nähe der heutigen Straßen Marszałka Józefa Piłsudskiego und Aleja Wyzwolenia gefunden. In der Vorkriegszeit gab es in der Sammlung des Stettiner Stadtmuseums eine weitere Pulverbüchse aus etwas späterer Zeit, die auf dem Gelände des Fort Leopolds am Strand geborgen worden war. Sie war mit der Darstellung zweier Figuren, einer männlichen und einer weiblichen, in typischer Kleidung des 17. Jahrhunderts verziert (Stubenrauch 1901, S. 152–154).

Justyna Bądkowska



Kusza kulowa (tzw. *Schnepper*)
 monogramista HSB,
 Niemcy, 1560–1640

Stal

Dt. łożka 67 cm, rozpiętość łuku 47,2 cm

Na dźwigni punca w formie tarczy z ptakiem w ujęciu bocznym, nad nim litery „HSB”

Pochodzenie nieustalone, prawdopodobnie dawne zbioru

Muzeum Narodowego w Szczecinie

Nr inv. MNS/Rz/1700

Lit.: Horoszko 1984 (1987), s. 139–143

Kusza do strzelania kulami, tzw. *Schnepper*, o konstrukcji powstałe w 2 poł. XVI w., z metalowym łożem, które oryginalnie umocowane było do drewnianej kolby (Kusion 2019, s. 325). Łuk kuszy ma wygięte na zewnątrz końce, z ułamany z jednej strony zaczepem cięciwy. Z przodu umocowany został wydatny hak do zawieszania kuszy, tuż za nim znajduje się wycięcie na niezachowane widełki celownicze, pomiędzy którymi wieszano koralik. Do łożka umocowana została dźwignia połączona z pudełkiem na zamek i celownikiem przeziernikowym. Dźwignia z jednej strony ma hak do zaczepiania cięciwy, z drugiej kończy się uchwytem w formie łyżki, z którym do mocowania naciągu po napięciu cięciwy. Sprzężynowy zaczep dźwigni naciągowej umiejscowiony jest z tyłu łożka. Na spodzie kuszy znajduje się tzw. grzybek, który uruchamiał mechanizm spustowy. Dalej przymocowana jest ruchoma osłona spustu, z której zachowała się tylko część mocująca, za nią język spustu. Koniec łożka zwęża się i ma nacięcia dla lepszego mocowania drewnianej kolby, która nie zachowała się, tak jak i podwójna cięciwa z koszyczkiem na kule pośrodku. Zachowane elementy kuszy nie są zdobione.

Sygnatura na kuszy jest analogiczna do znaków na kuszach znajdujących się m.in. w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie (Horoszko 1984 (1987), s. 141), Wallace Collection w Wielkiej Brytanii czy Deutsches Historisches Museum w Berlinie. Kusze te datowane są na stosunkowo długi okres, obejmujący lata 1560–1640. Wg słownika rusznikarzy i wytwórców kuszy Eugène'a Heera punca widniejąca na kuszy ze szczecińskich zbiorów stosowana była w Niemczech w latach 1560–1600, choć nieznane jest nazwisko wytwórcy ani miejsce powstania (Heer 1978, s. 175, poz. 3133). Proweniencję i datowanie kuszy z Wallace Collection określa się jako „Niemcy, około 1640”. Stanisław Horoszko założył, że punca mogła być używana przez ojca, a później syna i stąd duża rozpiętość datowania tego znaku (Horoszko 1984 (1987), s. 141).

Kugelarmbrust (sog. *Schnepper*)
 Monogrammist HSB,
 Deutschland, 1560–1640

Stahl

Länge der Mittelsäule 67 cm, Bogenspanne 47,2 cm

Am Spannhebel eine Punze in Form eines Schildes mit einem Vogel in Seitenansicht, darüber die Buchstaben „HSB“

Herkunft unbestimmt, vermutlich zur ehemaligen

Museumssammlung des Nationalmuseums Stettin gehörig

Inv.-Nr. MNS/Rz/1700

Lit.: Horoszko 1984 (1987), S. 139–143

Armbrust, bei der als Geschosse Kugeln verwendet wurden, sog. *Schnepper*; eine Konstruktion aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, mit einer aus Metall gefertigten Mittelsäule, die ursprünglich an einem Holzkolben befestigt war (Kusion 2019, S. 325). Der Bogen der Armbrust besitzt nach außen ausschwingende Wurfarme; einer davon mit an einer Seite abgebrochener Sehnenaufhängung. Vorn war ein hervorstehender Haken zum Aufhängen der Armbrust angebracht, direkt dahinter eine Eintiefung für die nicht mehr erhaltene Zielgabel, zwischen deren Zacken eine Glasperle hing. An der Mittelsäule war ein Spannhebel angebracht, der mit dem Spannkästen und der Visierklappe verbunden war. Der Hebel besitzt an einer Seite einen Haken zum Einhängen der Sehne, an der anderen Seite endet er in einem löffelförmigen Griff mit einem Vorsprung zur Befestigung des Hebels nach dem Aufspannen der Sehne. Der gefederte Verschluss des Spannhebels befindet sich im hinteren Bereich der Mittelsäule. An der Unterseite der Armbrust liegt der Abzugsknopf, der den schussauslösenden Mechanismus aktivierte. Dahinter ist ein beweglicher Abzugsbügel angebracht, von dem nur der Befestigungsteil mit der dahinter liegenden Abzugszunge erhalten ist. Am Ende verjüngt sich die Mittelsäule und zeigt Einkerbungen zur besseren Befestigung des Holzkolbens, der ebenso wie die Doppelsehne mit der Kugeltasche in der Mitte verloren ist. Die erhaltenen Elemente der Armbrust sind nicht verziert.

Die Signatur auf der Armbrust entspricht den Pünzen auf den Armbrüsten, die u.a. in den Sammlungen des Museums der Polnischen Armee (Muzeum Wojska Polskiego) in Warszawie (Horoszko 1984 (1987), s. 141), der Wallace Collection in Großbritannien sowie des Deutschen Historischen Museums in Berlin zu finden sind. Diese Armbrüste werden in einen relativ langen Zeitraum datiert, der sich über die Jahre 1560–1640 erstreckt. Nach dem Lexikon der Büchsenmacher, Feuerwaffenfabrikanten und Armbrustmacher



Kusze miotające kulami stalowymi lub kamiennymi, zwane po niemiecku *Schnepper* lub *Kugelschnepper*, popularne były w Niemczech na przełomie XVI/XVII w., (Kusion 2016, s. 50). Służyły one do polowań na ptactwo oraz drobną zwierzynę. Zwykle dekorowana była kolba, ale zdarzały się też egzemplarze o grawerowanych łożach (m.in. w kolekcji Czartoryskich w Muzeum Narodowym w Krakowie; Kusion 2016, s. 50–51; 2019, s. 325–326).

Justyna Bądkowska

von Eugène Heer war die auf der Armbrust aus der Stettiner Sammlung befindliche Punze zwischen 1560 und 1600 in Deutschland in Gebrauch. Der Name des Herstellers und der Herstellungsort bleiben jedoch unbekannt (Heer 1978, S. 175, Pos. 3133). Die Herkunft und Datierung der Armbrust aus der Wallace Collection wird mit „Deutschland, um 1640“ angegeben. Stanisław Horoszko geht davon aus, dass die Punze sowohl von dem Handwerker-Vater, als auch später von seinem Sohn benutzt worden sein könnte, was die große Datierungszeitspanne dieser Marke erklären würde (Horoszko 1984 (1987), S. 141).

Armbrüste, bei denen Stahl- bzw. Steinkugeln als Geschosse zum Einsatz kamen, werden auch *Schnepper* bzw. *Kugelschnepper* genannt und waren in Deutschland im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert verbreitet (Kusion 2016, S. 50). Sie wurden bei der Vogel- und Kleinwildjagd verwendet. Der Kolben war in der Regel verziert, es gab aber auch Exemplare mit gravierten Mittelsäulen (z. B. in der Czartoryski-Sammlung im Nationalmuseum in Krakau; Kusion 2016, S. 50–51; 2019, S. 325–326).

Justyna Bądkowska

Kusza kulowa,
monogramista HSB,
Niemcy,
1580–1600,
Livrustkammaren,
Stockholm,
fot. Jehns Mohr

Kugelarmbrust,
Monogrammist HSB,
Deutschland,
1580–1600,
Livrustkammaren,
Stockholm,
Foto: Jehns Mohr



Pistolet z zamkiem kołowym, tzw. czarny puffer

monogramista HR (Hans Rubens?),
Niemcy, lata 1588–1591

Stal, drewno, kość

Dł. 54 cm, szer. 20 cm, gł. 6,8 cm, kal. 14 mm
Na lufie w części dennej litery „HR”, pomiędzy nimi kartusz z przedstawieniem wspiętego lwa trzymającego strzałę. Przekazany ze zbiorów zlikwidowanego w latach 50. XX w. Muzeum Regionalnego w Białogardzie; wcześniejsza proveniencja nieznana

Nr inw. MNS/Rz/1714

Lit.: niepublikowany

Radschlosspistole, sog. schwarzer Puffer

Monogrammist HR (Hans Rubens?),
Deutschland, 1588–1591

53.

Stahl, Holz, Bein

Länge 54 cm, Breite 20 cm, Tiefe 6,8 cm, Kaliber 14 mm
Am Lauf, im unteren Bereich die Buchstaben „HR”, dazwischen eine Kartusche mit der Darstellung eines aufsteigenden Löwen, der einen Pfeil hält
Übertrag aus der Sammlung des Regionalmuseums in Belgard, das in den 1950er Jahren aufgelöst wurde;
frühere Provenienz unbekannt

Inv.-Nr. MNS/Rz/1714

Lit.: unpubliziert

Tzw. czarny puffer to pistolet o lufie ośmiobocznej w części dennej, dalej okrągłej, o pogrubionych ściankach przy wylocie, z warkoczem. W części okrągłej widoczne są dwa poprzeczne nacięcia, kolejne dwa w części dennej, zaś pomiędzy nimi wzdłużne karbowania ułożone równolegle. Przed nimi wybito znak rusznika, a pomiędzy nimi kartusz z lwem trzymającym strzałę. Nie ma przyrządów celowniczych.

Pistolet wyposażony został w zamek stalowy, z kołem zakrytym płaską osłoną, bezpiecznikiem z lewej strony oraz panewką z przesuwaną pokrywką i uchwytem w kształcie walca. Blacha zamka nie ma zdobień, a jego sprężyna i sprężyna bezpiecznika są zdobione karbowaniem. Język spustu jest prosty, kabłąk zdobiony poprzecznymi nacięciami i przymocowany z przodu śrubą, mocującą jednocześnie warkocz lufy.

Łoże z jasnego drewna przyciemnionego na kolor ciemnobrązowy, o nierównej powierzchni imitującej wytłaczaną skórę dochodzi do wylotu lufy. U wylotu łoże zakończone jest wtórną kościaną nakładką, a wzduż ozdobione kościanymi plakietkami. Owalne o gładkiej powierzchni są wtórne, natomiast jedna oryginalna ozdobiona jest nacięciami i esownicą. Dwie plakietki przy śrubach mocujących zamek są okrągłe i ozdobione motywem kwiatu. Pod otworem na pobojczyk łoże zdobione jest motywem stylizowanych liści. Kanał na pobojczyk wtórnie wzmacniony został u wylotu kościaną nakładką, zaś sam pobojczyk również nie jest oryginalny. Kolba jest lekko wygięta w dół, zakończona dużą, okrągłą głowicą o nierównej fakturze. Na głowicy umieszczona jest okrągła plakietka.

W 1985 r. obiekt został poddany konserwacji, w trakcie której uzupełniono brakujące plakietki elementami kościanymi bez zdobień, a miejsce na szyjce kolby przy mocowaniu głowicy uzupełniono kościaną obręczą,

Der so genannte schwarze Puffer ist eine Pistole mit achtkantigem Lauf im hinteren Teil, auf rund übergehend, mit verdickten Wänden an der Laufmündung, mit Schwanzschraube. Im runden Laufteil sind zwei Querkerben sichtbar, zwei weitere im hinteren Laufbereich, dazwischen parallel angeordnete Längskerben. Davor eine geprägte Marke des Büchsenmachers, dazwischen eine Kartusche mit einem Löwen, der einen Pfeil hält. Keine Visiereinrichtungen.

Die Pistole besitzt ein Stahlschloss mit einem Rad mit flachem Deckel, einer Sicherung an der linken Seite sowie einer Pfanne mit verschiebbarem Deckel und einem zylinderförmigen Griff. Das Schlossblech trägt keinen Dekor. Die Hahn- und die Sicherungsfeder sind mit Kerben verziert. Der Abzugsbügel ist gerade, der Bügel ist mit quer verlaufenden Ritzungen gestaltet und im vorderen Teil mit einer Schraube befestigt, der zugleich die Schwanzschraube fixiert.

Der Schaft aus hellem, dunkelbraun gebeiztem Holz mit genoppter, geprägtes Leder imitierender Oberfläche reicht bis zur Laufmündung. An der Mündung endet der Schaft mit einer nachträglich eingeführten beinernen Kappe und ist in seinem Verlauf mit beineren, bündig eingelegten Plaketten verziert. Die ovalen Beineinlagen mit glatter Oberfläche sind sekundär eingefügt worden, während ein erhaltenes originales Exemplar mit Kerben und einem S-förmigen Motiv verziert ist. Die beiden Plaketten an den Schrauben, die das Schloss fixieren, sind rund und mit einem Blumenmotiv versehen.

Unter der Ladestocköffnung ist der Schaft mit einem stilisierten Blattmotiv verziert. Die Ladestocktülle wurde nachträglich an der Mündung mit einer beinernen Kappe verstärkt, der Ladestock selbst ist ebenfalls nicht original. Der Schaft ist leicht nach unten gebogen und endet in einem großen, runden Knauf



dorobiono też pobojczyk. W późniejszym czasie odnalazła się jedna z oryginalnych, zdobionych plakietek i wraz z kościanym mocowaniem została scalona z obiektem w 2020 r.

Puffery należą do broni występującej parami, mocowanej w skórzanych olstrach po obu stronach siodła (Kwaśniewicz 1987, s. 114). Egzemplarz ze zbiorów szczecińskich jest analogiczny do obszernej grupy 350 pistoletów znajdujących się w Rüstkammer w Dreźnie. Pistolety te charakteryzują się ciemną powłoką lufy i zamka (niem. nazwa: schwarze puffer) oraz kolbą i łożem zdobionymi wytłaczanym wzorem. Na głowicy kolby pistoletów znajdują się plakietki z herbem Saksonii lub przedstawieniem rycerza w hełmie – niezachowane w szczecińskim egzemplarzu (Brooker, Lehner 1975, s. 110–111, il. 9–10). Pistolety te były elementem wyposażenia żołnierzy konnej gwardii, którzy towarzyszyli elektorom saskim podczas podróży (tzw. *Reisigen Hofgesinde*, zob. *Churfürstliche Guardie* 2012, s. 108). Lufy tych pistoletów sygnowane są różnie, wśród drezdeńskiej kolekcji występuje kilka egzemplarzy oznakowanych tak jak szczeciński. Jako miejsce pochodzenia wskazuje się Niemcy lub Saksonię, a jako prawdopodobne konkretne miejsce produkcji – ośrodek w Suhl (*Churfürstliche Guardie* 2012, s. 108). Inaczej podaje słownik rusznikarzy i wytwórców kuszu Eugène'a Herra, który wiąże sygnaturę z wytwórcą pracującym w Norymberdze w latach 1588–1591 (Heer 1979, s. 1089). W katalogu wystawy czasowej prezentowanej w zamku w Torgau (*Churfürstliche Guardie* 2012) proponuje się odczytanie inicjałów „HR” jako Hans Rubens.

Justyna Bądkowska

mit unregelmäßiger Oberflächenstruktur. Am Knauf ist eine runde Plakette angebracht.

1985 wurde das Artefakt einer Konservierung unterzogen, bei der die fehlenden Plaketten durch dekorlose Beinelemente ergänzt wurden. Der Bereich am Schaftende, an dem der Knauf befestigt ist, wurde mit einem beinernen Ring ergänzt. Auch der Ladestock wurde wiederhergestellt. Eine der originalen, verzierten Plaketten wurde in späterer Zeit wiedergefunden und im Jahr 2020 einschließlich der beinernen Halterung in das Artefakt eingefügt.

Die so genannten Puffer gehörten zu den paarweise auftretenden Waffen, die in ledernen Halftern zu beiden Seiten eines Sattels befestigt wurden (Kwaśniewicz 1987, S. 114). Das Exemplar aus der Stettiner Sammlung ist analog zu der umfangreichen Gruppe von 350 Pistolen aus der Dresdener Rüstkammer gestaltet. Diese Pistolen zeichnen sich durch eine dunkle Beschichtung des Laufs und des Schlosses (daher der Name schwarzer Puffer) und ihren mit einem Prägemuster verzierten Kolben und Schaft aus. Am Knauf der Pistolen findet sich jeweils eine Plakette mit dem sächsischen Wappen bzw. der Darstellung eines Ritters mit Helm – diese ist im Stettiner Exemplar nicht erhalten (Brooker, Lehner 1975, S. 110–111, Abb. 9–10). Derartige Pistolen gehörten zur Ausrüstung der berittenen Leibgarde, die die sächsischen Kurfürsten auf ihren Reisen begleitete (sog. *Reisiges Hofgesinde*, vgl. *Churfürstliche Guardie* 2012, S. 108). Ihre Läufe sind unterschiedlich signiert; in der Dresdner Sammlung gibt es mehrere Exemplare, welche dieselben Punzen wie das Stettiner Exemplar tragen. Als Herkunftsregion wird Deutschland bzw. Sachsen angegeben, wobei Suhl als wahrscheinlicher Herstellungsstandort genannt wird (*Churfürstliche Guardie* 2012, S. 108). Im Lexikon der Büchsenmacher, Feuerwaffenfabrikanten und Armbrustmacher von Eugène Heer wird die auf dem Stettiner Artefakt sichtbare Signatur mit einem zwischen 1588 und 1591 in Nürnberg tätigen Büchsenmacher in Verbindung gebracht (Heer 1979, S. 1089). Im Katalog zur Sonderausstellung im Schloss Torgau (*Churfürstliche Guardie* 2012) wird wiederum eine Lesung der Initialen „HR“ als Hans Rubens vorgeschlagen.

Justyna Bądkowska



54.

Miecz dwuręczny, tzw. *flamberg* (kopie?)

autor nieznany,
Niemcy Południowe, 1550–1620 lub XIX w.

Żelazo, drewno, skóra
Dł. 168 cm, szer. 52 cm, gł. 17,4 cm
Pochodzenie nieustalone, prawdopodobnie przedwojenne
zbiory muzealne
Nr inv. MNS/Rz/1533
Lit.: niepublikowany

Miecz dwuręczny o głowni płomienistej i sztychu typu „w karpi język”, z *ricasso*, czyli tępym odcinkiem głowni pod rękojeścią i dwoma hakami (szer. 90 mm). Jelec ma ramiona wygięte ku głowni, zakończone poważnymi wolutami (jedna para zwrocona na bok) i z dwoma obłękami bocznymi, stanowiącymi osłonę dla dłoni. Metalowy trzon otwartej rękojeści obłożony jest drewnianymi okładzinami rozszerzającymi się ku środkowi. W centrum zachowała się częściowo skórzana okładzina mocowana ćwiekami. Główica jest kopulasta, przymocowana wtórnie na gwint ze śrubą. Miecz oddany był konserwacji, podczas której metal został mocno zeszlifowany, przez co uwidoczyły się łączenia elementów (haki, główica), okładzina przestała ściśle przylegać do trzonu, a sztych miecza zmienił kształt na półkolisty. Nie jest wykluczone, że to dziewiętnastowieczna kopia, oddana bardzo inwazyjnej konserwacji już na pocz. XX w. Wskazuje na to również opracowanie płomienistej głowni, której faliste brzegi są mocno ściśnienięte w porównaniu do szesnasto- i siedemnastowiecznych egzemplarzy.

Miecz dwuręczne o prostej głowni wykształciły się w XIV w. Hans Talhoffer, niemiecki mistrz fechtunku z XV w., poświęcił swój manuskrypt technikom walki taką bronią (Grant 2020, s. 28). Na pocz. XVI w. zaczęto stosować tępę *ricasso* z dokutymi dwoma trójkątnymi w kształcie hakami, takimi jak w omawianym egzemplarzu (Marek 2008, s. 81). Umożliwiło to chwyt za tę część broni i walkę na krótszym dystansie, a haki ochraniały wtedy rękę walczącego.

Miecz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie należy do typu mieczy mających płomienistą głownię ze szlifem falistym (tzw. *flamberg*, Kwaśniewicz 1987, s. 110). Główne te zaczęto stosować w mieczach dwuręcznych w 2. poł. XVI w. i produkowano je do ok. 1620 r. Ich kształt miał wzmacniać wytrzymałość ostrza, przydając mu zarazem dekoracyjności.

Miecz dwuręczne używane były przez dobrze wyszkolonych żołnierzy piechoty (niem. *Landsknecht*, pol. *lancknecht*)

Zweihänder, sog. Flambergs (Kopie?)

Autor unbekannt,
Süddeutschland, 1550–1620 oder 19. Jh.

Eisen, Holz, Leder
Länge 168 cm, Breite 52 cm, Tiefe 17,4 cm
Herkunft unbekannt, wahrscheinlich Bestandteil
der vorkriegszeitlichen Museumssammlung
Inv.-Nr. MNS/Rz/1533
Lit.: unpubliziert

Beidhändig geführtes Schwert mit flammenförmiger Klinge und Karpfenzengenspitze, mit Fehlschärfe (*Ricasso*), also einem ungeschärften Bereich der Klinge zwischen dem Heft und den beiden Parierhaken (90 mm breit). Die Parierstange mit abgebogenen Enden, die in doppelten Voluten enden (ein Paar ist zur Seite gerichtet), und zwei seitlichen Grifftringen als Handschutz. Der Metallschaft des offenen Heftes ist mit einer Holzverkleidung versehen, die sich zur Mitte hin verbreitert. Mittig sind Teile einer mit Nieten befestigten Lederverkleidung erhalten. Das Heft endet mit einem kegelförmigen Knauf, der nachträglich mit einer Schraube befestigt wurde. Das Schwert wurde Konservierungsmaßnahmen unterzogen, in deren Rahmen das Metall stark beschliffen wurde, wodurch die Verbindungsstellen der einzelnen Elementen (Parierhaken, Knauf) sichtbar wurden. Seitdem liegt die Schaftverkleidung nicht mehr eng am Heft an; auch die Klingenspitze veränderte ihre Form zu halbrund. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich bei dem Artefakt um eine Kopie aus dem 19. Jahrhundert handelt, die bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts einer sehr invasiven Konservierung unterzogen wurde. Darauf deutet auch die Gestaltung der flammenförmigen Klinge hin, deren gewellte Ränder im Vergleich zu den Werken des 16. und 17. Jahrhunderts stark gestaucht sind.

Zweihänder mit gerader Klinge wurden im 14. Jahrhundert entwickelt. Hans Talhoffer, ein deutscher Meisterfechter des 15. Jahrhunderts, widmete den Kampftechniken mit dieserart Waffen eine ganze Schrift (Grant 2020, S. 28). Zu Beginn des 16. Jahrhunderts kamen stumpfe Ricassos mit zwei geschmiedeten, im Querschnitt dreieckigen Parierhaken in Gebrauch, wie bei dem vorliegenden Exemplar (Marek 2008, S. 81). Dadurch war es möglich, in beengten Kampfsituationen diesen Teil der Waffe zu ergreifen, um das Schwert kürzer zu fassen, während die Haken die Hand des Kämpfenden schützen.





wojsk szwajcarskich oraz w południowych Niemczech (Schneider, Kobler 1990, s. 633–638). Była to broń droga, wymagająca od posługującego się nią żołnierza warunków fizycznych oraz zaświadczenie o przeszkoleniu. Żołnierze ci otrzymywali podwójne wynagrodzenie i dlatego nazywano ich (w języku niem.) *Doppelsöldner*. Pod koniec XVI w. miecze dwuręczne zaczęły tracić na znaczeniu w walce i pełnić funkcję broni reprezentacyjnej. Trafiły także do wyposażenia gwardii pałacowych (Witecki 2013, s. 16).

Justyna Bądkowska

Das Schwert aus der Sammlung des Nationalmuseums Stettin gehört zum Schwerttypus mit geflammter Klinge mit Wellenschliff, den so genannten *Flamberg* (Kwaśniewicz 1987 S. 110). Solche Klingen kamen ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an Zweihändern in Gebrauch und wurden bis etwa 1620 hergestellt. Ihre Form sollte die Widerstandsfähigkeit der Klinge erhöhen und sie gleichzeitig dekorativer machen.

Beidhändig geführte Schwerter wurden von gut ausgebildeten Söldnern (sog. *Landsknechten*) in der Schweizer Armee und in Süddeutschland verwendet (Schneider, Kobler 1990, S. 633–638). Dies war eine kostspielige Waffe, die von den Soldaten entsprechende körperliche Voraussetzungen und eine gute Kampfausbildung erforderte. Diesen Söldnern wurde der doppelte Sold gezahlt, weshalb sie auch als *Doppelsöldner* bezeichnet wurden. Im ausgehenden 16. Jahrhundert begannen Zweihänder ihre Bedeutung im Kampf zu verlieren und dienten fortan hauptsächlich als repräsentative Waffen. Sie fanden auch ihren Weg in die Ausrüstung von Schlosswachen (Witecki 2013, S. 16).

Justyna Bądkowska



**Od Italii po Niderlandy –
horyzonty sztuki pomorskiej**

**Von Italien bis in die Niederlande –
Horizonte der pommerschen Kunst**

55.

Zmartwychwstanie Chrystusa

malarz pomorski wg Jacopa Tintoretta
(Jacopo Robusti), XVII w.

Olej, deska
Wys. 99 cm, szer. 75,5 cm (w ramie: 112 cm x 90 cm)
Po 1945 r. znajdował się w składnicy Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków i został przekazany do Muzeum Pomorza Zachodniego (obecnie Muzeum Narodowe w Szczecinie)
Nr inv. MNS/Szt/1250

Lit.: Frankowska-Makała 2022, s. 40

Obraz jest oparty na kompozycji dzieła włoskiego malarza renesansu Jacopa Robustiego zwanego Tintorettem (1519–1594). Jego *Zmartwychwstanie Chrystusa* powstało w latach 1579–1582, jako jedno z cyklu malowideł zdobiących salę zgromadzeń w budynku bractwa św. Rocha (Scuola Grande di San Rocco) w Wenecji. Kompozycja obrazu zbudowana została na dynamizującej ją diagonalnej linii (co częste u Jacopa Tintoretta), wyznaczanej przez boczną ścianę wejścia do groty i wygięte, unoszące się ciało Zmartwychwstałego Chrystusa. Jego postać ukazana jest w promieniach światła wydobywających się z otwartego grobu. Kolor szat – biel perizonium i czerwień płaszcza – symbolizują boską władzę, zaś labarum (proporzec) z czerwonym krzyżem na białym tle jest tradycyjnym symbolem Zmartwychwstałego Chrystusa (Królikowski, Siodłowska 2014, s. 367).

Zmartwychwstanie Chrystusa,
Aegidius Sadeler II
wg Jacopa Tintoretta,
koniec XVI
lub pocz. XVII w.,
druk na papierze,
© Victoria and Albert
Museum, Londyn

Auferstehung Christi,
Aegidius Sadeler II.
nach Jacopo Tintoretto,
Ende des 16.
bzw. Anfang des 17. Jh.,
Druck auf Papier,
© Victoria and Albert
Museum, London



Auferstehung Christi

pommerscher Maler nach Jacopo Tintoretto (Jacopo Robusti), 17. Jh.

Öl auf Holz
Höhe 99 cm, Breite 75,5 cm (im Rahmen: 112 cm x 90 cm)
nach 1945 aus dem Depot des Woiwodschaftskonservators
in das Westpommersche Museum
(Muzeum Pomorza Zachodniego;
heute Nationalmuseum Stettin) überführt
Inv.-Nr. MNS/Szt/1250

Lit.: Frankowska-Makała 2022, S. 40

Das Gemälde basiert auf der Komposition eines Werks des italienischen Renaissancemalers Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1519–1594). Seine *Auferstehung Christi* entstand zwischen 1579 und 1582 und ist Teil eines Gemäldezyklus, der den Versammlungsraum im Haus der Bruderschaft des Heiligen Rochus (der Scuola Grande di San Rocco) in Venedig schmückt. Die Komposition des Gemäldes basiert (wie häufig bei Tintoretto) auf einer den Bildaufbau dynamisierenden Diagonale, die von der Umrisslinie des Grotteneingangs und dem geschwungenen, hin-aufschwebenden Körper des auferstandenen Christus bestimmt wird. Seine Gestalt ist von den aus dem offenen Grab hinaustretenden Lichtstrahlen umgeben. Die Farbigkeit der Gewänder – das Weiß des Lendentuchs und das Rot des Mantels – symbolisieren die göttliche Herrschaft, während das Labarum (Banner) mit einem roten Kreuz auf weißem Grund das traditionelle Symbol des auferstandenen Christus darstellt (Królikowski, Siodłowska 2014, S. 367). Darunter hält eine Gruppe von Engeln den steinernen Deckel des Grabs, an dem die Soldaten schlafen, die es bewachen sollten. Links nähern sich zwei weibliche Figuren.

Der Schöpfer des Gemäldes aus der Stettiner Sammlung muss als Vorlage eine Druckgraphik benutzt haben, wie die deutlichen Unterschiede in der Farbigkeit der beiden Werke bezeugen. Dies zeigt sich beispielsweise in der Darstellung des weißen Lendentuches, dessen hinabhängender, im Wind flatternder, über die Hüftkontur hinausragender Teil rot gemalt wurde und farblich mit dem Mantel verschmilzt. Auch in der Darstellung des schlafenden Soldaten rechts im Vordergrund sind Unterschiede in der Komposition zu erkennen. Im Original sind lediglich die Umrisse einer liegenden Figur zu sehen, neben der eine Vase steht und die mit einem rotem Tuch zugedeckt ist, unter dem nur ein Fuß und ein nach unten gerichteter Schwertgriff hervorschauen. Auf dem Stettiner Gemälde hingegen ist der rote Mantel



Poniżej grupa aniołów przytrzymuje wieko kamiennego grobowca, przy którym śpią żołnierze, mający go pilnować. Po lewej stronie zbliżają się dwie kobiece postacie.

Autor obrazu ze szczecińskich zbiorów opierał się na grafice, o czym świadczą wyraźne różnice w koloryście obu dzieł. Widać to na przykładzie przedstawienia białego perizonium, którego rozwiana część wychodząca poza obrys bioder została pomalowana na czerwono i tym samym wtopiła się jako część płaszcza. Różnice kompozycyjne są widoczne także w przedstawieniu śpiącego żołnierza po prawej stronie. W oryginale widać jedynie zarys leżącej postaci okrytej czerwoną tkaniną, spod której wystaje zaledwie stopa i rękojeść zwrócona w dół, a obok ustawiono wazę. Tymczasem w szczecińskim obrazie czerwony płaszcz jest odkryty i ukazuje postać pod kremową tkaniną, a rękojeść tasaka spoczywa pod ramieniem żołnierza. Widoczna jest tylko część głowni w czarnej pochwie z metalowymi okładzinami.

Włoskie malarstwo było rozpowszechnione w północnej Europie m.in. dzięki działalności antwerpiskiej rodziny rytowników Sadelerów. Kilku z nich mieszkało i tworzyło w Wenecji. Dzieło Jacopa Tintoretta było rytowane m.in. przez Aegidiusa Sadelera i ukazało się jako grafika na pocz. XVII w. Zmartwychwstanie Chrystusa jako jedno z najważniejszych przedstawień religijnych chrześcijaństwa w okresie nowożytnym występuje zarówno w sztuce katolickiej, jak i protestanckiej.

Justyna Bądkowska

aufgeschlagen und zeigt eine mit einem cremefarbenen Gewand bekleidete Person. Der Schwertgriff ruht hingegen unter der Schulter des Soldaten. Es ist nur ein Teil der Klinge in einer schwarzen Scheide mit Metallbeschlägen sichtbar.

Die italienische Malerei war im nordalpinen Teil Europas u. a. dank der Antwerpener Kupferstecherfamilie Sadeler gut bekannt. Mehrere Angehörige dieser Familie lebten und arbeiteten in Venedig. Das Werk Tintoretto wurde unter anderem von Aegidius Sadeler gestochen und erschien als Druck im frühen 17. Jahrhundert. Die Auferstehung Christi war als eine der wichtigsten religiösen Darstellungen des Christentums in der Neuzeit sowohl in der katholischen als auch in der protestantischen Kunst ein beliebtes Thema.

Justyna Bądkowska

Złożenie do grobu

malarz pomorski wg Federica Barocciego,
1. poł. XVII w.

Olej, płótno
Wys. 92 cm, szer. 79 cm
Pochodzenie nieznane,
w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie po 1945 r.
Nr inw. MNS/Szt/1002
Lit.: Kolbiarz 2006i

Obraz przedstawia scenę Złożenia Jezusa do grobu, opisaną w ewangeliah Nowego Testamentu. Na pierwszym planie ułożone na tkaninie ciało Chrystusa jest niesione przez św. Jana Ewangelistę (po lewej) i św. Nikodema (po prawej). Z tyłu nad ciałem pochyla się Józef z Arymatei, który użyczył grobu na pochówek Chrystusa. Na pierwszym planie po prawej klęczy Maria Magdalena, obok pochyla się Abenadar – rzymski żołnierz, który był świadkiem męczeńskiej śmierci Chrystusa, jeden z pierwszych nawróconych. Z tyłu opłakuje śmierć syna Maria wraz z towarzyszącymi jej niewiadomymi.



Grablegung

pommerscher Maler nach Federico Barocci,
1. Hälfte des 17. Jh.

Öl auf Leinwand
Höhe 92 cm, Breite 79 cm
Herkunft unbekannt;
nach 1945 in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Szt/1002
Lit.: Kolbiarz 2006i

56.

Das Gemälde zeigt die in den Evangelien des Neuen Testaments beschriebene Szene der Grablegung Jesu. Im Vordergrund wird der auf einem Tuch aufgebahrte Leichnam Christi vom Evangelisten Johannes (links) und dem Heiligen Nikodemus (rechts) getragen. Im Hintergrund beugt sich Josef von Arimathäa, der sein Grab für die Beerdigung Christi zur Verfügung gestellt hat, über den Leichnam. Im Vordergrund rechts kniet Maria Magdalena, neben ihr beugt sich Abenadar zur Seite – ein römischer Hauptmann, der das Martyrium Christi miterlebte und zu den ersten Bekehrten gehörte. Im Hintergrund betrauert Maria zusammen mit den sie begleitenden Frauen den Tod ihres Sohnes.

Das analysierte Gemälde ist ein weiteres Beispiel für die Übernahme ganzer Kompositionen aus der italienischen Kunst in der pommerschen Malerei – vermittelt durch Druckgrafiken. Die *Grablegung* ist eines von mehreren Gemälden, die auf einem gleichnamigen, sich in der Kirche des Heiligen Kreuzes in Senigallia (Region Marche, Italien) befindlichen Bild des italienischen Künstlers Federico Barocci (eigtl. Federico Fiori, 1535–1612) aus dem Jahr 1592 basieren. Das Original hat einen dynamischen Bildaufbau und zeigt eine Gruppe von Figuren in Gewändern in warmen Gelb- und Orangetönen vor einem ruhigen ockerfarbenen Felshintergrund mit dem Berg Golgatha, auf dem drei Kreuze zu sehen sind, und mit der in einem Felsdurchbruch sichtbaren Silhouette des herzoglichen Palastes von Urbino mit seinen charakteristischen, konisch zulaufenden Turmhelmen. Das Kolorit des Gemäldes von Barocci unterstreicht die diagonalen Kompositionslien, die durch die Anordnung der Figuren bestimmt werden.

Die pommersche Version der *Grablegung* gibt die Komposition des Originals mit kleinen Abweichungen wieder. Die graue Silhouette des Palastes von Urbino wurde von ihren Türmchen befreit, und auf dem Golgatha-Hügel zeichnen sich nur die untersten Teile der drei Kreuze ab. Auch im unteren Bildbereich führte der Schöpfer des Gemäldes aus der Stettiner Sammlung Änderungen ein: in der linken unteren

Johannes II Sadeler
wg Aegidius Sadeler,
wg obrazu
Federica Barocciego,
Złożenie do grobu,
1615,
miedzioryt,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
(nr inw. RP-P-OB-7594)

Johannes II. Sadeler
nach Aegidius Sadeler,
nach einem Gemälde
von Federico Barocci,
Grablegung Christi,
1615,
Kupferstich,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
(Inv.-Nr. RP-P-OB-7594)

Federico Barocci,
Złożenie do grobu,
1582,
© Diocesi di Senigallia –
Chiesa della Croce,
Senigallia / fot.:
The National Gallery,
London

Federico Barocci,
Grablegung Christi,
1582,
© Diocesi di Senigallia –
Chiesa della Croce,
Senigallia / Foto:
The National Gallery,
London

Omawiany obraz to kolejny przykład zapożyczania w malarstwie pomorskim całych kompozycji ze sztuki włoskiej za pośrednictwem dzieł graficznych. *Złożenie do grobu* jest jedną z wielu wersji malarstw pochodzących na podstawie obrazu o tym samym tytule z 1582 r., którego autorem był włoski artysta Federico Barocci (właśc. Federico Fiori, 1535–1612), znajdującego się w kościele św. Krzyża w Senigallii (region Marche, Włochy). Pierwotnie to dynamiczna kompozycja, przedstawiająca grupę postaci w szatach o ciepłych odcieniach żółci i pomarańczu, ze spokojnym ugromytem skał i góry Golgoty, na której widać trzy krzyże oraz rysującą się w przeświecie skał sylwetkę pałacu książęcego w Urbino, z charakterystycznymi stożkowymi hełmami wież. Kolorystyka obrazu Barocciego podkreśla diagonalne linie kompozycji wyznaczane przez układ postaci.

Pomorska wersja *Złożenia do grobu* powiela kompozycję pierwotnoraz drobnymi odstępstwami. Szara sylwetka pałacu w Urbino pozbawiona została wieżyczek, a na wzgórzu malują się jedynie podstawy trzech krzyży. Również u dołu twórcą dzieła ze szcześcińskich zbiorów inaczej skadrował obraz: w lewym dolnym rogu leży jedynie korona cierniowa, a brakuje z kolei narzędzi męki widocznych w dziele Barocciego. Tło jest wyraźnie ciemniejsze niż we włoskim obrazie, w parti szat zastosowano zaś bardziej kontrastowe barwy, zestawiając intensywne czerwienie z chłodnymi błękitem i zielenią. Różnice te wskazują na to, że artysta malujący obraz ze zbiorów szcześcińskich wzorował się na grafice i nie widział nigdy pierwotnorazu Barocciego. *Złożenie do grobu* z ołtarza kościoła w Senigallii znane było w całej Europie już na przełomie XVI/XVII w. dzięki licznym grafikom, m.in. autorstwa Włocha Raphaela Guidiego (1598) czy pochodzącego z Francji, ale pracującego we Włoszech Philippa Thomasina, a także artystów niderlandzkich – Aegidiusa II Sadeler (1595) oraz Johanna II Sadeler (1615) (Op Nederlandse manier 2001, s. 54).

Pochodzenie obrazu jest nieznane. Trafił do zbiorów muzeum po 1945 r. W 2015 r. poddany był zabiegom konserwatorskim.

Justyna Bądkowska



Ecke liegt nur die Dornenkrone, es fehlen hingegen die Leidenswerkzeuge, die in Baroccis Werk zu sehen sind. Der Hintergrund ist deutlich dunkler als auf dem italienischen Gemälde, während für die Gewänder kontrastreichere Farben verwendet wurden, die intensive Rottöne mit kühlen Blau- und Grüntönen verbinden. Diese Unterschiede deuten darauf hin, dass der Schöpfer des Stettiner Gemäldes sich an einer Grafik orientierte und das Original von Barocci nie zu Augen bekommen hatte.

Die *Grablegung* vom Altar der Kirche in Senigallia war bereits um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert dank zahlreicher Drucke u.a. des Italiener Raphael Guidi (1598) und des aus Frankreich stammenden, aber in Italien tätigen Philippe Thomassin sowie der niederländischen Künstler Aegidius II. Sadeler (1595) und Johannes II. Sadeler (1615) in ganz Europa bekannt (Op Nederlandse manier 2001, S. 54).

Die Herkunft des Gemäldes ist unbekannt. Nach 1945 gelangte es in die Sammlung des Nationalmuseums Stettin. 2015 wurde es Konservierungsmaßnahmen unterzogen.

Justyna Bądkowska



Dawid grający przed Saulem
 malarz pomorski (?) wg Johannesa
 Stradanusa, po 1590 – 1. poł. XVII w.

Olej na płótnie
 Wys. 93 cm, szer. 123,6 cm
 Pochodzenie nieznane; po II wojnie światowej
 w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
 Nr inw. MNS/Szt/1003
 Lit.: *Tematy antyczne i biblijne* 1982, s. nlb.; Glińska 1995,
 s. 181–182; Glińska 2003, s. 281; Kolbiarz 2007

Obraz – zachowany w bardzo dobrym, kompletnym stanie – nawiązuje do epizodu z Pierwszej Księgi Samuela: „A kiedy zły duch zesłany przez Boga napadał na Saula, brał Dawid cytrę i grał. Wtedy Saul doznawał ulgi, czuł się lepiej, a zły duch odstępował od niego” (*Pismo Święte 2005, 1 Sam 16,23*). Dawid gra zatem na cytrze, a zły duch opuszcza ciało Saula, dokładniej: ożywiona przez fantastyczne istoty chmura ucieka z ust króla, którego szal stara się poskromić kilku mężczyzn. Scenę tę, rozgrywającą się we wspaniałym wnętrzu pałacowym, obserwuje grupa dworzan i kilku zbrojnych, a także siedzący przy stole mężczyzna z brodą oraz... pies.

Za wzorzec dla kompozycji obrazu postużył miedzioryt Adriaena Collaerta (ok. 1560–1618) z cyklu *Encomium Musices* wydanego w ok. 1590 r. przez antwerpniego wydawcę Philipa Gallego (1537–1612), w którym w formie miedziorytów zestawiono kilka scen biblijnych związanych z muzyką (Baroni Vannucci 1997; Diels, Leesberg 2005–2006; Leesberg 2008; Leesberg 2012b). Ów cykl jest do dziś w całości zachowany w kilku kolekcjach sztuki oraz zbiorach literatury (m.in. British Library, Hirsch III-734); sama rycina *Dawid grający przed Saulem* zachowała się obecnie w 27 udokumentowanych egzemplarzach (m.in. w British Museum, nr inw. 1996,1103.24; Rijksmuseum, nr inw. BI-1904-77-5). Wszystkie motywy oparte są na rysunkach Jana Stradanusa (1523–1605) wykonanych specjalnie dla tej serii. Spośród rysunków przygotowawczych sporządzonych w odbiciu lustrzanym zachowało się 14 egzemplarzy; znajdują się one w Bibliotece Królewskiej w Brukseli. Interesujący nas rysunek (Koninklijke Bibliotheek van Belgïë, Prentenkabinet / Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, nr inw. SIV 37871), wykonany piórem przy użyciu brązowego tuszu i akcentowany białym gwaszem, powstał prawdopodobnie ok. 1589 r., gdyż dwa inne rysunki przygotowawcze z cyklu obok sygnatury Stradanusa oznakowane są numerem 1589 (Baroni Vannucci 1997, s. 406; Leesberg 2008 t. I, s. 198 i nn. (kat. 136), 202 (kat. 146)).

David spielt vor Saul
 pommerscher Maler (?) nach Johannes
 Stradanus, nach 1590 – 1. Hälfte des 17. Jh.

Öl auf Leinwand
 Höhe 93 cm, Breite 123,6 cm
 Herkunft unbekannt; nach dem Zweiten Weltkrieg
 im Bestand des Nationalmuseums Stettin
 Inv.-Nr. MNS/Szt/1003
 Lit.: *Tematy antyczne i biblijne* 1982, unpag.; Glińska 1995,
 S. 181–182; Glińska 2003, S. 281; Kolbiarz 2007

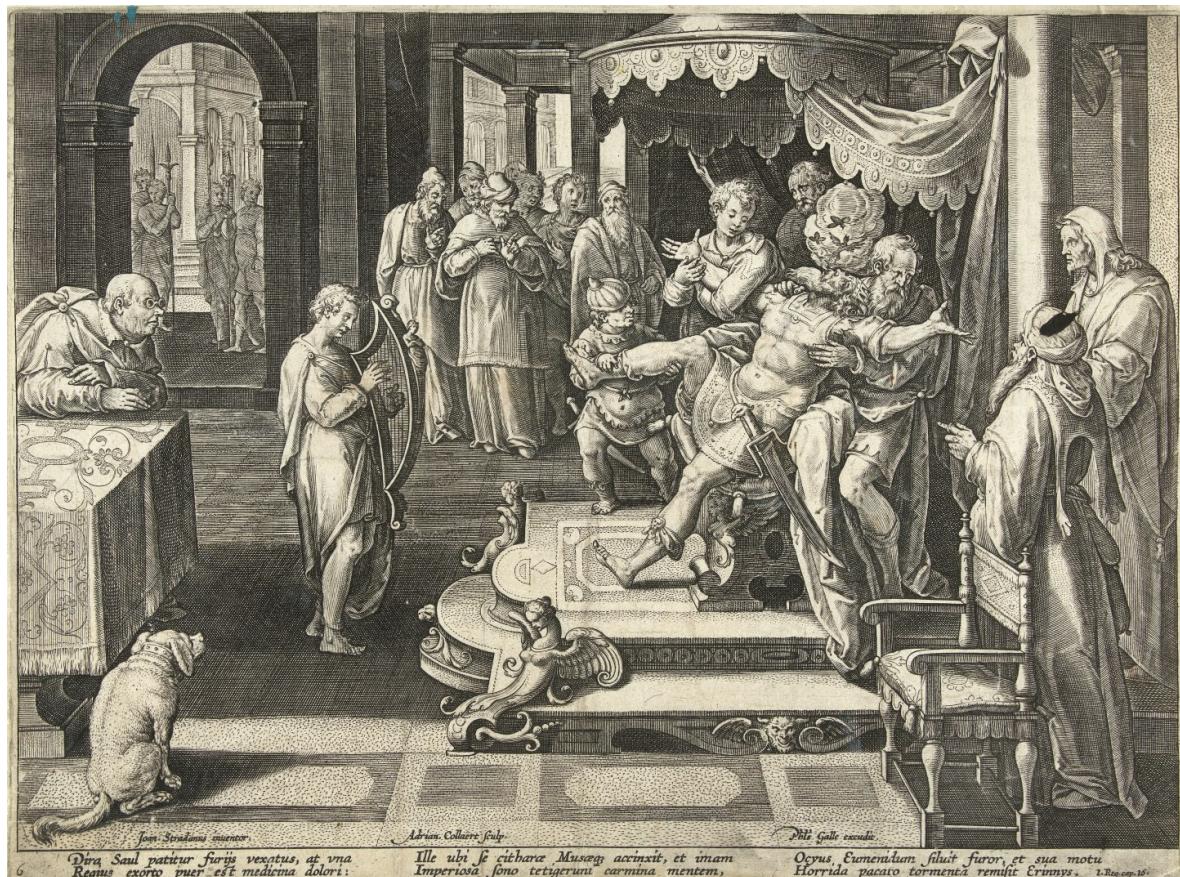
Das vollständig und gut erhaltene Gemälde illustriert eine Episode aus dem Ersten Buch Samuel: „Wenn nun der Geist Gottes über Saul kam, so nahm David die Harfe und spielte mit seiner Hand; so erquickte sich Saul, und es ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm.“ (1 Sam 16,23). So spielt David auf der Harfe und der bösartige Geist entflieht aus Sauls Körper, indem eine von fantastischen Wesen belebte Wolke aus dem Mund des Königs entweicht, dessen Raserei mehrere Männer zu besänftigen suchen. Die sich innerhalb einer prachtvollen Palastarchitektur vollziehende Szene wird von einer Gruppe von Höflingen und mehreren Lanzenträgern sowie von einem am Tisch sitzenden bebrillten Mann und... einem Hund beobachtet.

Die Vorlage für die Bildkonzeption lieferte ein Kupferstich von Adriaen Collaert (ca. 1560–1618) aus der durch den in Antwerpen ansässigen Verleger Philips Galle (1537–1612) um 1590 herausgegebenen Serie *Encomium Musices*, in der mehrere biblische Schilderungen mit Bezug zum Thema Musik in Form von Kupferstichen zusammengestellt wurden (Baroni Vannucci 1997; Diels, Leesberg 2005–2006; Leesberg 2008; Leesberg 2012b). Die gesamte Stichserie ist heute noch in mehreren Kunstsammlungen zu finden (u. a. British Library, Hirsch III-734); der Einzeldruck *David spielt vor Saul* ist in aktuell 27 dokumentierten Kopien erhalten (u. a. British Museum, Inv. 1996,1103.24; Rijksmuseum, Inv. BI-1904-77-5). Sämtliche Motive sind nach den explizit für diese Serie gefertigten Zeichnungen des Johannes Stradanus (1523–1605) ausgeführt. Von den spiegelbildlich angelegten, vorbereitenden Zeichnungen sind 14 Stück erhalten; sie befinden sich in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel. Die hier interessierende, mit brauner Tinte lavierte und mit weißer Gouache farbe akzentuierte Federzeichnung (Koninklijke Bibliotheek van Belgïë, Pretenkabinet / Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, Inv. SIV 37871) entstand vermutlich um 1589,



Adriaen Collaert
wg Johanna
Stradanusa,
David grający
przed Saulem,
ok. 1590 r.,
miedzioryt,
Rijksmuseum Amsterdam
(nr inw. BI-1904-77-5)

Adriaen Collaert
nach Johannes
Stradanus,
David spielt vor Saul,
um 1590,
Kupferstich,
Rijksmuseum Amsterdam
(Inv.-Nr. BI-1904-77-5)



Na miedziorycie w dolnej części wymieniono nazwiska jego autorów: *Joan. Stradanus inuentor.*, *Adrian Collaert sculp.* oraz *Ph[ili]p[er]s Galle excudit*. Ów podział pracy na trzy etapy odpowiadał powszechnie praktyce przy produkcji wyrobów graficznych. Philip Galle skompilował ponadto wersety biblijne, znajdujące się w dole poza obramowaniem pola obrazowego i podkreślające muzyczny aspekt przedstawionych scen. Wersety, każdy oddany w sześciu wierszach ułożonych w trzech kolumnach, zostały przetłumaczone na łacinę przez humanistę Jana Bogahego zwanego Bocchiusem (1555–1609) i opatrzone notką odsyłającą do odpowiednich źródeł biblijnych (Leesberg 2012b, s. 311).

Nieznany malarz szczecińskiego obrazu dokonał bardziej wiernej adaptacji motywu *Dawida grającego przed Saulem* (Galle, *Encomium Musices*, Antwerpia, grafika nr 6/18), przy czym szczególną uwagę zwracają trudności perspektywiczne w opracowaniu intarsjowanej marmurem posadzki, nieco mniej finezyjne opracowanie fizjonomii oraz oddanie niektórych elementów w zmienionej skali. Zabiegi te stanowią przykład praktyki rozpowszechnionej w całej Europie w XVI i XVII w., zgodnie z którą wzorce graficzne –

da zwei andere Vorzeichnungen der Serie neben der Signatur von Stradanus mit der Ziffer 1589 versehen sind (Baroni Vannucci 1997 S. 406; Leesberg 2008, Bd. I, S. 198f. (Kat. 136), 202 (Kat. 146)).

Auf dem Kupferstich werden die Namen der beteiligten Autoren am unteren Bildrand aufgeführt: *Joan. Stradanus inuentor.*, *Adrian Collaert sculp.* und *Ph[ili]p[er]s Galle excudit*. Dieser arbeitsteilige Prozess in drei Schritten entspricht einer gängigen Praxis bei der Herstellung von druckgrafischen Erzeugnissen. Philips Galle komponierte außerdem die biblischen Verse, die sich im unteren Bereich außerhalb der Bildfeldrahmung befinden und die den musikalischen Aspekt der dargestellten Szenen betonen. Die jeweils in sechs Zeilen und drei Spalten wiedergegebenen Verse wurden durch den Humanist Johannes Boghe genannt Bocchius (1555–1609), ins Lateinische übersetzt und mit Angaben der entsprechenden biblischen Quellen versehen (Leesberg 2012b, S. 311).

Der unbekannte Maler des Stettiner Gemäldes adaptierte das Bildmotiv *David spielt vor Saul* (Galle, *Encomium Musices*, Nr. 6/18) detailgenau, wobei perspektivische Schwierigkeiten in der Gestaltung des marmortärtarisierten Bodens, eine gröbere Ausformulierung



ze względu na możliwość ich reprodukowania – stanowiły punkt wyjścia dla wielu dzieł malarstw, trafiając tym samym do szerokiego obiegu. Przetwarzając monochromatyczny sztych w barwny obraz, malarz oparł się na podziałach rycin na jasne i ciemne obszary. W przypadku niektórych elementów nawiązał do tradycyjnej symboliki ikonograficznej kolorów: czerwień zdobi tron i baldachim jako wyraz władzy suwerena; odciemem ochry, mającym wywoływać skojarzenie ze złotem, podkreślno szczególnie drogocenne elementy mebli i tkanin. Wyraźnie wyczuwalne jest dążenie malarza do jak największego zróżnicowania kolorystyki ubiorów. Zgodnie z manierą wczesnobarokowego malarstwa zastosowana kolorystyka, dążenie do przedstawienia drogocennych tkanin w typie *changeant* oraz kontrastowe zestawienie pierwszoplanowych postaci, oddanych w jasnych barwach, z zaciemioną architekturą tła sugerują, że praca została wykonana niedługo po ukazaniu się grafiki. Także rozwój ikonograficzny tematu Dawida przed Saulem, którego przedstawienia w ciągu XVII w. zaczęły ewoluować w kierunku kompozycji mniej szczegółowych, za to bardziej emocjonalnych i koncentrujących się na

von Physiognomie und die in der Größe veränderte Wiedergabe einiger Elemente besonders auffallen. Das Vorgehen steht exemplarisch für eine im 16. und 17. Jahrhundert in ganz Europa etablierte Praxis, bei der druckgrafische Vorlagen aufgrund ihrer Reproduzierbarkeit und somit breiten Zirkulation den Ausgang für zahlreiche Werke der Malerei bildeten. Um das monochrome Druckerzeugnis in eine farbenprächtige Malerei zu übersetzen, orientierte sich der Maler an der im Druck angelegten Einteilung heller und dunkler Flächen. Für einige Elemente griff er auf traditionelle farbikonografische Symboliken zurück: Rot zierte als Ausdruck herrschaftlicher Macht den Thron und Baldachin; mit einem Ockerton, der den Eindruck von Gold evozieren soll, wurden besonders kostbare Akzente der Möbel und Textilien versehen. Deutlich wahrnehmbar ist das Bemühen des Malers, möglichst große Varianz bei der Farbgebung von Kleidung zu schaffen. Gemäß der Manier der frühen Barockmalerei lässt das angewandte Kolorit, die angestrebte Darstellung kostbarer Changeantstoffe und die kontrastreiche Gestaltung zwischen den in hellen Nuancen wiedergegeben Figuren des Vordergrundes und der abgedunkelten Architektur

poszczególnych bohaterach, potwierdza to przypuszczenie (Bandmann 1960, s. 11–21).

Schemat kompozycji wykazuje szereg podobieństw, które wpisują go w tradycję motywów przekazanych przez Hansa Holbeina Młodszego i Fransa Florisa de Vriendta I. Poza Dawida ukazanego w profilu, przygnębienie wyrażone poprzez układ ciała Saula oraz tron zwieńczony baldachimem stanowią powtarzające się elementy obrazowe. Inspirację dla sposobu ukazania aktu egzorcyzmu jako fantazyjnego obłoku ulatującego z ust stanowiły zapewne przedstawienia *Melancholii* autorstwa Lucasa Cranacha Starszego (m.in. *Die Melancholie*, 1532, obraz tablicowy, Musée Unterlinden w Colmarze, CDA ID: F_MUC_83-5-1).

Ponieważ nie jest znane pochodzenie dzieła ani data włączenia go do zbiorów MNS, nie można dokonać jego wiarygodnej atrybucji artystycznej. Można tylko przypuszczać, że autorem był malarz północnoeuropejski, pozostający pod wpływem sztuki holenderskiej – dotychczas badacze wielokrotnie wskazywali na Pomorze, szczególnie na Gdańsk, jako pole działania licznych artystów wykształconych w Holandii, takich jak Hans Vredemann de Vries czy Isaak van den Blocke, oraz na obszerny import dzieł pochodzenia holenderskiego (Glińska 1995, s. 181 i nn.; 2003, s. 281; Kolbiarz 2007). Artyści w służbie książąt pomorskich z dynastii Gryfitów – przykładowo działająca w XVI i XVII w. rodzina malarzy skupionych wokół Davida, Martina i Heinricha Redtelów, a także Pancratius Reinicke, który namalował alegoryczną apoteozę księcia pomorsko-szczecińskiego Filipa II – koncipując swoje motywy obrazowe, korzystali (jak wskazują przesłanki źródłowe) z wzorców graficznych (Glińska 2003, s. 281; Bądkowska 2013a, s. 150). Nie sposób dziś natomiast stwierdzić, czy obraz stanowi transpozycję konkretnej, wskazanej przez mecenasa rycinę zidentyfikowanej jako wzorzec, czy też malarz z własnej inicjatywy posłużył się daną grafiką, aby w sposób jak najbardziej nowoczesny, a zarazem czasowo efektywny zilustrować wybraną scenę starotestamentową. Być może impusem do powstania obrazu były szczególne zainteresowania muzyczne zleceniodawcy. Philip Galle we wstępie zadektykował dzieło *Encomium Musices* wszystkim osobom szczególnie oddanym sztuce muzycznej i podkreślał jej pozytywny wpływ na ciało i ducha (Sellink 2012, s. 122).

Jean Leclerc, rytownik z kolejnego pokolenia po Stradanusie, skopiował co najmniej pięć jego cykli (Leesberg 2012a, s. 168). Z dużym prawdopodobieństwem wykorzystał także rycinę *Dawid przed Saulem z Encomium Musices* do wykonania drzeworytu ilustrującego



des Hintergrundes eine recht früh nach Publikation des Drucks vorgenommene Anfertigung vermuten. Die ikonografische Entwicklung der David-Saul-Thematik, deren bildliche Kompositionen sich im fortschreitenden 17. Jahrhundert zu emotionalen, auf einzelne Akteure fokussierten und weniger kleinteiligen Darstellungen hin wandelten, unterstreicht diese Annahme (Bandmann 1960, S. 11–21). Das Bildschema reiht sich durch eine Zahl von Ähnlichkeiten in die überlieferte Motivtradition nach Werken von Hans Holbein d. J. und Frans Floris de Vriendt I. ein: die im Profil wiedergegebene Pose Davids sowie der über die Körperhaltung Sauls vermittelte Schwermut und der von einem Baldachin überfangene Thron stellen wiederkehrende Bildinhalte dar. Inspiration für die gestalterische Lösung des exorzisierenden Akts als eine aus dem Mund tretende Fantasiewolke dürften die Darstellungen der *Melancholie* des Lucas Cranach d. Ä. geliefert haben (u.a. *Die Melancholie*, 1532, Tafelmalerei, Musée Unterlinden in Colmar, CDA ID: F_MUC_83-5-1).

Da weder Herkunftscontext noch Zeitpunkt der Hinzufügung des Werks zur Sammlung des MNS bekannt sind, kann eine sichere künstlerische Zuschreibung nicht vorgenommen werden. Es ist anzunehmen, dass es sich bei dem Autor um einen nordeuropäischen Maler handelt, der unter dem Einfluss niederländischer Kunst stand – bisher wurde in der Forschung wiederholt auf den pommerschen Raum, insbesondere Danzig (Gdańsk), als Tätigkeitsfeld zahlreicher in den Niederlanden ausgebildeter Künstler, wie Hans Vredemann de Vries oder Isaak van den Blocke, und die



tę scenę w swej księdze *Figures de la Saincte Bible* (1614, s. 105). Obraz ze zbiorów szczecińskich jest więc reprezentatywny dla przypuszczalnie licznej serii prac, którym za wzorzec posłużyła rycina wykonana według Stradanusa.

Stephanie Schüller

rege Einfuhr von Werken niederländischer Herkunft hingewiesen (Glińska 1995, S. 181f.; 2003, S. 281; Kolbiarz 2007). Die im Dienste der Greifenherzöge stehenden Künstler, beispielsweise die im 16. und 17. Jahrhundert aktive Malerfamilie um David, Martin und Heinrich Redtel, sowie Pancratius Reinicke, der eine allegorische Apotheose Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin malte, nutzten nachweislich grafische Vorlagen, um ihre Bildmotive zu konzipieren (Glińska 2003, S. 281; Bądkowska 2013a, S. 150). Ob das Gemälde eine konkret durch den Auftraggeber geforderte Umsetzung der als Vorlage identifizierten Druckgrafik ist oder sich der Maler eigenmächtig des Blattes bediente, um möglichst zeitökonomisch und modern die gewünschte alttestamentliche Szene zu illustrieren, kann heute nicht mehr ermittelt werden. Möglicherweise gab ein besonderes musikalisches Interesse des Auftraggebers den Anreiz zur Herstellung des Gemäldes. Philips Galle widmet das Gesamtwerk *Encomium Musices* innerhalb der vorangestellten Einführung allen Menschen, die der Kunst der Musik besonders zugetan sind und betont ihre positiven Auswirkungen auf Körper und Geist (Sellink 2012, S. 122).

Jean Leclerc, ein Stecher der folgenden Generation nach Stradanus, kopierte mindestens fünf seiner Serien (Leesberg 2012a, S. 168). Er nutzte mit hoher Wahrscheinlichkeit auch den Kupferstich mit dem Motiv *David vor Saul* aus *Encomium Musices* für einen entsprechenden Holzschnitt in seinem Buch *Figures de la Saincte Bible* um die Szene zu illustrieren (*Figures de la saincte Bible* 1614, S. 105). Das Gemälde der Stettiner Sammlung steht somit stellvertretend für eine Reihe vermutlich zahlreicher Werke, denen der Stich nach Stradanus eine bildliche Grundlage bot.

Stephanie Schüller

58.

Pokłon Trzech Króli

Heinrich Redtel (?), wg Petera Paula Rubensa, ok. 1657–1680

Olej, deska
Wys. 151 cm, szer. 113 cm
Z kościoła szpitalnego św. Gertrudy w Szczecinie;
od 1894 w zbiorach Towarzystwa Historii i Starożytności
Pomorza w Szczecinie;
po zakończeniu II wojny światowej
w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Szt/1156

Lit.: Heyden 1936, s. 313; Krzymuska-Fafius 1990, s. 409;
Wisłocki 2005, s. 218; Kolbiarz 2006d;
Frankowska-Makała 2022, s. 42–43

Pokłon Trzech Króli ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie jest interesującym przykładem stosunkowo częstego zjawiska wykorzystywania przez nowożytnych twórców dzieł wielkich mistrzów, znanych dzięki reprodukcjom graficznym. W większości przypadków nie były to jednak kopie, lecz raczej pastisze, różniące się od oryginału m.in. kolorystyką i sposobemkładzenia farb (w związku z wzorowaniem się na monochromatycznej grafice, a nie oryginalnym malowidlem), a także zmianą drugoplanowych elementów obrazu. Źródłem dla kompozycji omawianego obrazu była rycina antwerpskiego grafika Nicolaesa Lauwersa (1600–1655) z ok. 1621 r., wykonana według obrazu Petera Paula Rubensa namalowanego w 1619 r. dla kościoła Kapucynów w Tournai we Flandrii (obecnie w zbiorach Królewskiego Muzeum Sztuk Pięknych w Brukseli). Grafika jest wprawdzie wiernym odzwierciedleniem obrazu flamandzkiego mistrza, ale ze zwierciadlanym odwróceniem kompozycji. Twórca szczecińskiego obrazu zmienił z kolei w porównaniu do schematu grafiki Lauwersa kilka istotnych elementów.

W centrum kompozycji ukazane zostało nagie Dzieciątko, stojące na żłobku i podrzymywane przez Marię. Przykłeka przed nim siwowłosy król w tzw. polskim płaszczu obszytym gronostajami, caując z czołością jego stopę. W stroju króla zwracają uwagę złociste taśmy pasmanterijne i ciężkie chwosty, a także bogato dekorowany złotolity pas. Klęczący obok paź, w złocistej szacie, trzyma dar dla Jezusa – naczynie pełne złotych monet. Dwaj pozostali królowie – brodaty biały mężczyzna w sile wieku oraz czarnoskóry, w białym zwoju spiętym klejnotem i ze złotym pendentem – ukazani zostali ponad sylwetką starca. Po lewej stronie widoczny jest chłopiec ze złotym naczyniem na mirę, po prawej zaś przedstawieni zostali czterej kolejni dworzanie, na pierwszym planie – czarnoskóry z pochodnią i kadzielnicą. W tej partii autor szczecińskiego obrazu wprowadził zasadniczą zmianę –

Anbetung der Heiligen Drei Könige

Heinrich Redtel (?), nach Peter Paul Rubens,
um 1657–1680

Öl auf Holz
Höhe 151 cm, Breite 113 cm
aus der Hospitalkirche St. Gertrud in Stettin;
ab 1894 in der Sammlung der Gesellschaft
für pommersche Geschichte und Altertumskunde in Stettin;
nach Ende des Zweiten Weltkriegs
im Bestand des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Szt/1156

Lit.: Heyden 1936, S. 313; Krzymuska-Fafius 1990, S. 409;
Wisłocki 2005, S. 218; Kolbiarz 2006d;
Frankowska-Makała 2022, S. 42–43

Die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* aus der Sammlung des Nationalmuseums Stettin ist ein interessantes Beispiel für das relativ häufig zu beobachtende Phänomen, dass neuzeitliche Künstler Werke großer Meister aufgriffen, die ihnen aus grafischen Reproduktionen bekannt waren. In den meisten Fällen schufen sie jedoch keine Kopien, sondern eher Pastiche, die sich unter anderem im Kolorit und der Malweise vom Original unterschieden (da sie nicht dem Originalgemälde, sondern einer monochromen Grafik nachempfunden waren). Auch wurden darin die Hintergrundelemente des Gemäldes abgeändert. Die Quelle für die Komposition des analysierten Werks war ein Stich des Antwerpener Druckers Nicolaes Lauwers (1600–1655) aus der Zeit um 1621, der auf einem 1619 für die Kapuzinerkirche im flämischen Tournai geschaffenen Gemälde von Peter Paul Rubens basierte (heute in der Sammlung der Königlichen Museen der Schönen Künste in Brüssel). Der Druck bildet zwar eine getreue Wiedergabe des Gemäldes des flämischen Meisters, allerdings mit einer spiegelbildlichen Umkehrung des Bildaufbaus. Der Schöpfer des Stettiner Gemäldes veränderte wiederum einige wichtige Elemente im Vergleich zu Lauwers' Druck.

Im Mittelpunkt der Komposition ist das entblößte Jesus-Kind dargestellt, das auf der Krippe steht und von Maria gestützt wird. Ein grauhaariger König in einem sogenannten polnischen Mantel mit Hermelinbesatz kniet vor ihm und küsst zärtlich seinen Fuß. Die Kleidung des Königs zeichnet sich durch goldene Saumbänder und schwere Quaste sowie einen reich verzierten Goldgürtel aus. Neben ihm kniet ein Page in einem goldenen Gewand, der ein Geschenk für Jesus in der Hand hält – ein Gefäß voller Goldmünzen. Zwei weitere Könige – ein bäriger weißer Mann im mittleren Alter sowie ein dunkelhäutiger Mann mit weißem, juwelenbesetzten Kopfschleier und goldenem Wehrgehänge – sind über der Figur des alten Königs abgebildet.





zamiast młodzieńczego sługi z drugim lichtarzem pojawiają się podobizny dwóch mężczyzn patrzących w stronę widza. Zindywidualizowane rysy ich twarzy i charakterystyczne dla połowy XVII w. fryzury każą dopatrywać się tutaj portretów fundatorów obrazu. Zgodnie z grafiką za plecami tych postaci malarz ukazał mur z kamiennych ciosów z dobrze widocznym półkolistym łukiem portalu, sugerując w ten sposób, zgodnie z siegającą średniowiecza tradycją ikonograficzną, że stajenka zbudowano w ruinach pałacu króla Dawida w Betlejem (Lexikon 1990a, s. 539–547). Widoczne u góry, w centralnej i lewej partii obrazu słupy i belki wspierające strzechę są już jej częścią. Pośrodku, ponad głowami Józefa i Marii Rubens namalował schody z drewnianą balustradą, łączące obie partie budynku. Tłoczą się na nich kolejne postaci, zatrzymywane tarczą przez żołnierza w siedemnastowiecznej półzbroi (z baskiną, która nadaje jej nieco antykizującego charakteru). W obrazie Rubensa i w grafice Lauwersa są to kolejni służący, dworzanie oraz zbrojni z orszaków trzech królów, natomiast w dziele z kościoła św. Gertrudy pojawiają się w tym miejscu postacie o zindywidualizowanych rysach twarzy, patrzące już nie na głównych bohaterów przedstawienia, lecz prosto w stronę widza. W scenie biblijnej ukryty został w ten sposób portret zbiorowy fundatorów obrazu, do grona których należały także dwie osoby ukażane w dolnej partii dzieła.

Links steht ein Junge mit einem goldenen Myrrhe-Gefäß, rechts folgen vier weitere Höflinge – im Vordergrund ein dunkelhäutiger Mann mit Fackel und Weihrauchfass. In diesem Bildteil führte der Autor des Stettiner Gemäldes eine grundlegende Veränderung ein – anstelle eines jugendlichen Dieners mit einem zweiten Kerzenständer erscheinen die Bildnisse zweier Männer, die zum Betrachter blicken. Ihre individuellen Gesichtszüge und für die Mitte des 17. Jahrhunderts typischen Frisuren lassen darin Porträts der Stifter des Gemäldes vermuten. Mit der Druckvorlage übereinstimmend zeigte der Maler hinter dem Rücken dieser Figuren eine Steinmauer mit einem deutlich sichtbaren halbkreisförmigen Portalbogen, was in Übereinstimmung mit der bis ins Mittelalter zurückreichenden ikonografischen Tradition suggerieren sollte, dass der Stall auf den Ruinen des Palastes von König David in Bethlehem errichtet worden war (Lexikon 1990a, S. 539–547). Die im oberen Bildbereich mittig und am linken Bildrand sichtbaren Pfosten und Balken gehören bereits zum Stallgebäude. Dazwischen malte Rubens über den Köpfen von Joseph und Maria eine Treppe mit hölzerner Balustrade, die die beiden Gebäudeteile miteinander verbindet. Darauf drängen sich zahlreiche Zuschauer, die von einem Soldaten in halber, für das 17. Jahrhundert typischer Rüstung (mit einem Schoß, der ihr einen leicht antikisierenden Charakter verleiht) mit einem Schild gestoppt werden. Auf dem Gemälde von Rubens und dem Druck von Lauwers handelt es sich bei diesen Personen um weitere Diener, Höflinge und Bewaffnete aus dem Gefolge der drei Könige, während auf dem Werk aus der St. Gertrud-Kirche an dieser Stelle Figuren mit individualisierten Gesichtszügen erscheinen, die nicht mehr die Hauptakteure der Darstellung, sondern direkt den Betrachter anschauen. In der biblischen Szene verbirgt sich also ein Gruppenporträt der Stifter des Gemäldes, zu denen auch die beiden im unteren Bildteil dargestellten Personen gehören.

Ähnlich wie auf Rubens' Gemälde spielt sich die Anbetungsszene in einer nächtlichen Szenerie ab, im Schein der von Dienern gehaltenen Fackeln. Während jedoch auf dem Gemälde aus Tournai und auf Lauwers' Druck zwischen den Pfosten, die das Dach des Stalls stützen, der wolkenverhangene Nachthimmel zu sehen ist, wird auf dem Gemälde aus der Kirche St. Gertrud der Himmel von dem Stern erhellt, der die Könige nach Bethlehem geführt hatte, was die ikonografische Botschaft des Werks unterstreicht.

Das Thema der Anbetung der Heiligen Drei Könige – im Mittelalter in ganz Europa weit verbreitet und in der neuzeitlichen Kunst der katholischen Länder beliebt – trat in der protestantischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts



Podobnie jak w obrazie Rubensa scena hołdu odbywa się w nocnej scenerii, przy świetle pochodni trzymanych przez służących. O ile jednak w obrazie z Tournai i w grafice Lauwersa pomiędzy słupami podrzymującymi dach stajni widoczne jest zasnute chmurami nocne niebo, o tyle w malowidle z kościoła św. Gertrudy niebo rozświetla gwiazda prowadząca królów do Betlejem, co ujednoznacznia ikonograficzną wymowę dzieła.

Temat pokłonu Trzech Króli – szeroko wykorzystywany w czasach średniowiecza w całej Europie, a poważny w sztuce nowożytnej krajów katolickich – stosunkowo rzadko pojawiał się w sztuce protestanckiej XVI i XVII w. W Szczecinie przykładem jego zastosowania był datowany na ok. 1577 r. ołtarz z kościoła zamkowego, przypisywany Giovanniemu Battista Periniemu, nadwornemu malarzowi księcia Jana Fryderyka (zaginiony w 1945 r.). Władca, który ów ołtarz ufundował, został przedstawiony w centrum kompozycji jako jeden z Trzech Króli, w spektakularnym geście zwracający się ku widzom. Służyło to polityce Jana Fryderyka, starającego się poszerzyć granice swojej władzy w Księstwie Pomorskim, a zarazem budującego swoją pozycję w Rzeszy (Wisłocki 2005, s. 83–84; Żuchowski 1995, s. 211–212). W kontekście omawianego obrazu istotne jest to, że w najważniejszym kościele rezydencjalnym Gryfitów – dośćnym nie tylko dworzanom i szlachcie, lecz także mieszkańcom miasta, a więc w tym również artystom –

relativ selten auf. Ein Beispiel für das Aufgreifen dieses Themas in Stettin war ein Altar aus der Schlosskirche, der um 1577 datiert und Giovanni Battista Perini, einem Hofmaler des Herzogs Johann Friedrich, zugeschrieben wird (ab 1945 verschollen). Der Herrscher, der diesen Altar gestiftet hatte, war im Zentrum der Komposition als einer der Heiligen Drei Könige dargestellt, der sich mit einer spektakulären Geste dem Betrachter zuwendet. Dies diente der Politik Johann Friedrichs, der die Grenzen seiner Macht im Herzogtum Pommern erweitern und gleichzeitig seine Position im Reich ausbauen wollte (Wisłocki 2005, S. 83–84; Żuchowski 1995, S. 211–212). Im Kontext des analysierten Gemäldes ist es bezeichnend, dass in der wichtigsten Residenzkirche der Greifen, die nicht nur für Höflinge und Adlige, sondern auch für Stadtbürger und damit auch für Künstler zugänglich war, eine Darstellung der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* einen zentralen Platz einnahm. Dieses Werk hatte Einfluss auf die Wahl der Bildprogramme für vom pommerschen Adel in Auftrag gegebene Kunstwerke, wie der 1607 von Caspar von Wedel gestiftete Altar aus Kremzow (Krepcewo) beweist. (Wisłocki 2005, S. 84).

Das Gemälde wird mit dem Schaffen des Stettiner Malers Heinrich Redtel (1610 – nach 1680) in Verbindung gebracht. Dieser stammte aus einer in Pommern bekannten Malerfamilie, die mit dem herzoglichen Hof von Stettin verbunden war. Sein Großvater David Redtel (1543–1591), ein gebürtiger Sachse, war einer der Hofmaler Johann Friedrichs; sein Triptychon von 1580, gemalt als Altarbild für die Pfarrkirche in Greifenhagen bei Stettin (Kat. 1), ist ebenfalls in der Dauerausstellung des Stettiner Nationalmuseums zu sehen. Heinrichs Vater, Martin Redtel (1578–1616), war ebenfalls mit dem Hof verbunden und arbeitete ab 1603 für mindestens zwei Herrscher der Greifen-Dynastie: für Philipp Julius in Wolgast und für Philipp II. in Stettin. Heinrich Redtel wiederum, ein Schüler und Schwiegersohn von Konrad Schiebel, war als Schöpfer religiöser Werke sowie als Porträt- und Landschaftsmaler bekannt (Nagler 1842, S. 48; Döring 1941, S. 5–6). Zu seinen mehreren in der Stettiner Nikolaikirche (1811 zerstört) befindlichen Werken gehörten eine monumentale Darstellung des *Jüngsten Gerichts* mit Porträts der Ältesten der Krämergilde sowie in Grisaille-Technik an den Pfeilern gemalte Darstellungen von Propheten, Evangelisten, Allegorien der Kardinaltugenden und Reformatoren (Słomiński 2000, S. 68; Wisłocki 2005, S. 100, 159, 194–195, 266). Redtel war auch der Schöpfer des Gemäldes im Hauptaltar der Marienkirche in Stargard (1663), das ebenfalls ein Gruppenbildnis enthält, welches in die Szene von *Christus vor Pilatus* integriert und nach einem Gemälde

Nicolaes Lauwers
wg Petera Paula
Rubensa,
*Poklon Trzech Króli
z pochodniami*,
ok. 1621,
miedzioryt,
© National Gallery
of Art, Washington

Nicolaes Lauwers
nach Peter Paul Rubens,
*Anbetung der Heiligen
Drei Könige mit Fackeln*,
um 1621,
Kupferstich,
© National Gallery
of Art, Washington

centralne miejsce zajmowało przedstawienie *Pokłonu Trzech Króli*. Dzieło to wpłynęło na programy ikonograficzne obiektów zamawianych przez pomorską arystokrację, czego dowodem jest ołtarz z Krępczewa, ufundowany przez Caspara von Wedela w 1607 r. (Wiśłocki 2005, s. 84)

Obraz jest związany z twórczością szczecińskiego malarza Heinricha Redtela (1610 – po 1680). Pochodził on ze znanej na Pomorzu rodziny malarzy związanej z dworem książęcym w Szczecinie. Jego dziadek David Redtel (1543–1591), pochodzący z Saksonii, był jednym z malarzy nadwornych Jana Fryderyka; na wystawie prezentowany jest jego tryptyk z 1580 r., namalowany jako ołtarz kościoła farnego w Gryfinie koło Szczecina (kat. 1). Ojciec Heinricha – Martin Redtel (1578–1616) – również związany był z dworem, pracując od 1603 r. dla co najmniej dwóch władców z dynastii Gryfitów: Filipa Juliusza w Wołogoszczy oraz Filipa II w Szczecinie. Z kolei Heinrich Redtel, uczeń i żieć Konrada Schiebela, znany był jako autor dzieł o tematyce religijnej oraz portrecista i pejzażysta (Nagler 1842, s. 48; Döring 1941, s. 5–6). W kościele św. Mikołaja w Szczecinie (zniszczonym w 1811 r.) wśród kilku dzieł jego autorstwa znajdowało się monumentalne przedstawienie *Sądu Ostatecznego* z portretami starszych gildii kramarzy, a także – malowane *en grisaille* na filarach – postacie proroków, ewangelistów, alegorii cnót kardynalnych oraz reformatorów (Słomiński 2000, s. 68; Wiśłocki 2005, s. 100, 159, 194–195, 266). Redtel jest również autorem obrazu z 1663 r. w ołtarzu głównym kościoła Mariackiego w Stargardzie, także z portretem grupowym wkomponowanym w scenę *Chrystusa przed Piłatem*, namalowaną według obrazu Rembrandta. Przypisuje się mu również autorstwo portretu przełożonych szpitala św. Gertrudy w Szczecinie z 1666 r. (Krzymuska-Fafius 1990, s. 404–405; Wiśłocki 2005). Wykorzystując graficzne wersje dzieł znanych mistrzów do tworzenia własnych obrazów, Heinrich Redtel uzupełniał je – podobnie jak większość malarzy XVI i XVII w. – o elementy potrzebne w nowym kontekście; w ośmianym obiekcie są to portrety w tle i po prawej stronie kompozycji. Równie interesujące są jednak różnice dotyczące kolorystyki i sposobu malowania, wynikające z tego, że Redtel zapewne nie znał warsztatu malarstwa Rubensa. Jego obraz jest pod tym względem bliższy malarstwu holenderskiemu 1. čw. XVII w. niż dziełu flamandzkiego mistrza. Sięganie po twórczość Rubensa i Rembrandta wskazuje na tradycyjnie bliskie związki artystyczne Pomorza z Niderlandami (zarówno protestancką Republiką, jak i habsburską Flandrią). Co istotne, barokową stylistykę Rubensa musieli także akceptować zleceniodawcy Redtela, co daje ciekawy, a zarazem pochlebny obraz artystycznych horyzontów

von Rembrandt gemalt wurde. Ihm wird auch die Urheberschaft an einem Porträt der Oberen des St. Gertrud-Hospitals in Stettin aus dem Jahr 1666 zugeschrieben (Krzymuska-Fafius 1990, S. 404–405; Wiśłocki 2005). Druckgrafische Versionen von Werken berühmter Meister nutzend, um seine eigenen Gemälde zu schaffen, ergänzte Heinrich Redtel diese – wie die meisten Maler des 16. und 17. Jahrhunderts – mit Elementen, die im neuen Kontext notwendig geworden waren; im analysierten Artefakt waren dies die Porträts im Hintergrund und rechts im Bildfeld. Ebenso interessant sind jedoch die Unterschiede in der Farbgebung und in der Malweise, die sich daraus ergeben, dass Redtel die Maltechnik von Rubens wahrscheinlich nicht kannte. In dieser Hinsicht steht sein Gemälde der niederländischen Malerei des 1. Viertels des 17. Jahrhunderts näher als dem Werk des flämischen Meisters. Das Aufgreifen von Rubens' und Rembrandts Werken weist auf die traditionell engen künstlerischen Beziehungen Pommerns zu den Niederlanden hin (sowohl zur protestantischen Republik als auch zum habsburgischen Flandern). Bezeichnenderweise muss der barocke Stil von Rubens auch von den Auftraggebern Redtels akzeptiert worden sein, was ein interessantes und zugleich schmeichelhaftes Bild der künstlerischen Horizonte des Stettiner Bürgertums in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bietet. Es war eine schwierige Zeit für Pommern, das sich nur mühsam von den Katastrophen des Dreißigjährigen Krieges erholte, nach dem Aussterben seiner Herzogsdynastie kein starkes höfisches Kunstmuseum mehr besaß und zugleich durch den Konflikt zwischen den schwedischen Wasa und den brandenburgischen Hohenzollern um das Erbe der Greifen zerrissen war.

Die Datierung und ursprüngliche Funktion des Werks können nur annähernd bestimmt werden. Das Gemälde gelangte aus dem ehemaligen Hospital und der Pfarrkirche St. Gertrud auf der Insel Lastadie (Łasztownia), einem rechtsoderischen Stadtteil von Stettin mit Werften, Lagerhäusern und Getreidespeichern, in die Sammlung des Museums. Nach dem Dreißigjährigen Krieg war dieser Bau erweitert worden. Im Zuge dieser 1657 vollendeten Umgestaltung fasste man den Spital- und den Kirchenteil zu einem zweischiffigen Innenraum zusammen. Von der alten Ausstattung der Kirche wurden der spätgotische Altar aus den 1520er Jahren und auch die vor dem Dreißigjährigen Krieg geschaffene Kanzel (beide im Zweiten Weltkrieg verschollen) übernommen und sowohl durch neue Werke (darunter das bereits erwähnte Porträt der Oberen aus dem Jahr 1666) als auch durch aus anderen Bauten übernommene Artefakte ergänzt, u.a. durch ein spätgotisches Gemälde aus der St.-Nikolaikirche mit der Darstellung des *Jüngsten Gerichts*

szczecińskich mieszkańców w 2. poł. XVII w. Był to trudny okres dla Pomorza, dźwigającego się po kataklizmie wojny trzydziestoletniej, pozbawionego silnego dworskiego ośrodka artystycznego po wygaśnięciu dynastii książęcej, a zarazem rozdzieranego konfliktu o schedę po Gryfitach między szwedzkimi Wazami a brandenburskimi Hohenzollernami.

Datowanie i pierwotna funkcja dzieła dają się określić tylko w przybliżeniu. Obraz trafił do zbiorów muzealnych z dawnego kościoła szpitalnego i parafialnego św. Gertrudy na wyspie Łasztownia, prawobrzeżnej dzielnicy Szczecina, mieszczącej stocznie, składy i spichrze. Po wojnie trzydziestoletniej obiekt ten został rozbudowany, a w wyniku ukończonych w 1657 r. przekształceń połączono część szpitalną i kościelną, tworząc dwunawowe wnętrze. Pozostawiono w nim późnogotycki ołtarz z lat 20. XVI w., a także powstały przed wojną trzydziestoletnią ambonę (zaginione w czasie II wojny światowej), uzupełniając wyposażenie kościoła zarówno nowymi dziełami (do których należały m.in. wspomniany wcześniej portret przełożonych z 1666 r.), jak również obiektymi przeniesionymi z innych miejsc, m.in. późnogotyckim obrazem z kościoła św. Mikołaja, przedstawiającym *Sąd Ostateczny* (także zaginionym). *Pokłon Trzech Króli* powstał zapewne w okresie między ukończeniem przebudowy w 1657 r. a końcem działalności Heinricha Redtel, zmarłego po 1680 r.

Niejasne pozostaje też pierwotne przeznaczenie obrazu. Zaokrąglenie narożników malowidła nie pozostawia wątpliwości, że miało być ono eksponowane w ramie tworzącej od góry łagodny, koszowy łuk. Ponieważ w czasie II wojny światowej zginęła skromna profilowana rama, w której dzieło było wystawiane w muzeum, nie można niestety ustalić, czy stanowiła ona pierwotną, czy też wtórną jego oprawę. Być może malowidło było częścią epitafium, na co wskazywałby również jego kształt (Wisłocki 2005, s. 218). Ze względu na brak kobiet i dzieci bardziej prawdopodobne wydaje się to, że *Pokłon Trzech Króli* jest portretem zbiorowym przełożonych szpitala; Zofia Krzymuska-Fafius (1990, s. 409) doszukiwała się nawet podobieństwa rysów kilku drugoplanowych postaci w *Pokłonie Trzech Króli* do osób we wspomnianym portrecie przełożonych z 1666 r., co jednak trudno potwierdzić, zważywszy na schematyczność przedstawień. Zakładając, że obraz jest portretem zbiorowym (zwykle niemającym rzeźbiarskiego obramowania), można wysunąć hipotezę, iż mógł być umieszczony w niszy z koszowym łukiem, powstałej po zamutowaniu okna lub będącej tzw. ślepym oknem – a takie właśnie koszowe zamknięcie miały okna kościoła św. Gertrudy po siedemnastowiecznej przebudowie.

Rafał Makała

(ebenfalls verschollen). Die *Anbetung der Drei Könige* entstand wahrscheinlich in der Zeit zwischen dem Abschluss der Umbauarbeiten im Jahr 1657 und dem Schaffensende von Heinrich Redtel, der nach 1680 verstarb.

Auch der ursprüngliche Bestimmungszweck des Gemäldes bleibt unklar. Die Abrundung der Bildecken lässt keinen Zweifel daran, dass es in einem Rahmen ausgestellt werden sollte, der oben mit einem sanften Korbogen geschlossen war. Da der bescheidene, profilierte Rahmen, in dem das Werk im Museum ausgestellt wurde, während des Zweiten Weltkriegs verloren ging, lässt sich leider nicht feststellen, ob es sich dabei um die ursprüngliche oder eine sekundäre Rahmung handelte. Vielleicht war das Gemälde Teil eines Epitaphs, worauf auch seine Form hinweisen würde (Wisłocki 2005, S. 218). Aufgrund der Abwesenheit von Frauen und Kindern scheint es plausibler, dass es sich bei der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* um ein Gruppenbildnis der Oberen des Hospitals handelt; Zofia Krzymuska-Fafius (1990, S. 409) meinte sogar, Ähnlichkeiten zwischen den Gesichtszügen einiger Nebenfiguren in der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* und denen im oben erwähnten Bildnis der Oberen aus dem Jahr 1666 zu erkennen, was jedoch angesichts des schematischen Charakters der Darstellungen schwer zu bestätigen ist. Wenn man davon ausgeht, dass es sich bei dem Gemälde um ein Gruppenporträt handelt (meist besaßen diese keine bildhauerische Rahmung), könnte man die Hypothese aufstellen, dass es in einer korbbogig geschlossenen Nische, die nach der Zusetzung eines Fensters entstanden war, bzw. in einem sogenannten Blindfenster platziert wurde – und eben diesen korrbogenförmigen Abschluss besaßen die Fenster der St. Gertrud-Kirche nach ihrem Umbau im 17. Jahrhundert.

Rafał Makała

59.

Cymon i Pero (Caritas Romana)
malarz z kręgu Akademii św. Łukasza,
wg Simona Voueta,
2. kw. XVII w. (po 1626)

Olej, płótno
Wys. 133 cm, szer. 102 cm
Pochodzenie nieustalone;
w 1946 r. przekazany do zbiorów Muzeum Narodowego
w Szczecinie przez Wojewódzkiego Konservatora Zabytków
w Szczecinie, ze składy muzealnej w Chojnie
Nr inv. MNS/Szt/1158

Lit.: Kolbiarz 2006b

Snop światła padającego z prawej strony pola obrazowego wydobywa z ciemności ukazaną w półpostaci młodą, jasnowłosą kobietę, ubraną w strój składający się ze szmaragdowo-niebieskiej spódnicę, białej koszuli o suto marszczonych rękawach i głęboko wyciętego miedziano-brązowego stanika, odsłaniającego ramiona i biust. Całość stroju dopełnia złocisty, połyskujący szal. Kobieta obejmuję troskliwie brodatego starca w czerwonej szacie i przytula jego głowę do piersi, spoglądając z niepokojem za siebie, w stronę źródła światła. Na pierwszym planie po lewej stronie widoczny jest kamienny blok z przykutym do niego łanicuchem. Postaci kobiety i starca tworzą układ diagonalny. Wąski kadr, jednolite, ciemne tło i sposób operowania światłem skupią uwagę widza na twarzach i relacjach między bohaterami sceny.

Obraz przedstawia historię Pero, córki skazanego na śmierć Cymona. Podczas wizyt w więzieniu Pero potajemnie karmiła ojca piersią. Jej szlachetność i poświęcenie przekonały władze do uwolnienia Cymona. Historia ta zaczepnięta została z dzieła rzymskiego pisarza Waleriusza Maksymusa (ok. 20 p.n.e. – ok. 50 n.e.) *Facta et dicta memorabilia* (Dziewięć ksiąg pamiętnych czynów i powiedzeń). Autor opisał w nim postaci i wydarzenia antyczne, ukazując je jako przykłady postaw etycznych. Opowieść o Pero już od czasów antycznych była wykorzystywana w literaturze i sztuce jako ilustracja pobożności oraz miłości i troski okazywanej rodzicom przez dzieci. Obrazy przedstawiające Cymona i Pero odkryto m.in. wśród malowideł ściennych w Pompejach. Temat ten, określany jako *Caritas Romana* (miłosierdzie rzymskie), powrócił w sztuce renesansu, a szczególnie popularny stał się w XVII w. we Włoszech i Flandrii, m.in. dzięki dziełom Caravaggia (przedstawienie Cymona i Pero pojawiło się w stworzonym przez niego w latach 1606–1607 cyklu *Siedmiu uczynków miłosierdzia* w kościele Pio Monte della Misericordia w Neapolu), Guido Reniego i Rubensa.

Cimon und Pero (Caritas Romana)
Maler aus dem Umkreis der St. Lukas-Akademie in Rom, nach Simon Vouet,
2. Viertel des 17. Jh. (nach 1626)

Öl auf Leinwand
Höhe 133 cm, Breite 102 cm
Herkunft unbestimmt; 1946 von dem Stettiner
Woiwodschaftskonservator aus dem Museumsdepot
in Königsberg i.d. Neumark in die Sammlung
des Nationalmuseums Stettin überführt
Inv.-Nr. MNS/Szt/1158

Lit.: Kolbiarz 2006b

Ein von der rechten Seite des Bildfeldes einfallender Lichtstrahl hebt aus der Dunkelheit eine junge, blonde Frau in Halbfigur hervor, die mit einem smaragdblauen Rock, einem weißen Hemd mit reich gerafften Ärmeln und einem tief ausgeschnittenen kupferbraunen Mieder bekleidet ist, das ihre Schultern und die Brust enthüllt. Abgerundet wird ihre Kleidung durch einen golden schimmernden Schal. Die Frau umarmt behutsam einen bärtigen alten Mann in einem roten Gewand, drückt seinen Kopf an ihre Brust und blickt zugleich ängstlich hinter sich in Richtung der Lichtquelle. Im Vordergrund links ist ein steinerner Block zu erkennen, an dem eine Gefangenekette befestigt ist. Die Figuren der Frau und des alten Mannes zeigen eine diagonale Anordnung. Der schmale Bildausschnitt, der einheitlich dunkle Hintergrund und die Lichtführung lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Gesichter und die Beziehung zwischen den beiden Akteuren der Szene.

Das Gemälde erzählt die Geschichte von Pero, der Tochter des zum Tode verurteilten Cimon. Bei ihren Gefängnisbesuchen gab Pero dem Vater heimlich die Brust, um ihn vor dem Hungertod zu bewahren. Ihre Güte und Hingabe überzeugten schließlich den Prätor, Cimon freizulassen. Diese Geschichte stammt aus dem Werk *Facta et dicta memorabilia* (Neun Bücher mit erinnerungswürdigen Taten und Sprüchen) des römischen Schriftstellers Valerius Maximus (um 20 v. Chr. – um 50 n. Chr.). Darin beschrieb der Autor antike Figuren sowie Ereignisse und stellte diese als Beispiele für nachahmenswerte ethische Haltungen dar. Die Geschichte von Pero, die eine Illustration der Barmherzigkeit, Liebe und Fürsorge ist, welche Kinder ihren Eltern entgegenbringen, wurde bereits seit der Antike in der Literatur und Kunst dargestellt. Gemälde mit Darstellungen von Cimon und Pero entdeckte man unter anderem unter den Wandmalereien in Pompeji. Dieses als *Caritas Romana* (Römische Barmherzigkeit) bezeichnete Thema griff man in



Claude Mellan
wg Simona Voueta,
Caritas Romana,
1626,
miedzioryt,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
nr inw. RP-P-OB-69.926

Claude Mellan
nach Simon Vouet,
Caritas Romana,
1626,
Kupferstich,
Rijksmuseum,
Amsterdam,
Inv.-Nr. RP-P-OB-69.926



Pierwowzorem dla omawianego obrazu było dzieło Simona Voueta (1590–1649), francuskiego malarza tworzącego w latach 1612–1627 we Włoszech, głównie w Rzymie. Oryginał, uznawany za zaginiony, został namalowany zapewne ok. 1624 r. – w okresie, gdy Voueta wybrano na dyrektora rzymskiej Akademii św. Łukasza (Collange 2008). W 1626 r. powstała oparta na tym dziele grafika autorstwa Claude'a Mellana (1598–1688), francuskiego rysownika, rytownika i malarza (Simon Vouet 2008, s. 188, kat. 76). Od 1624 r. przebywał on w Rzymie, gdzie m.in. studiował u Voueta i wykonywał rycinę według jego kompozycji. W oparciu o *Caritas Romana* Claude'a Mellana wg Simona Voueta powstało wiele obrazów, zarówno jeszcze za życia Voueta, jak i później (dwa przykłady w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, nr. inw.: M.OB.215 MNW, M.OB.938 MNW). Za najbliższe oryginałowi uznawanemu jest dzieło ze zbiorów Regionalnego Muzeum Sztuki im. I.P. Pożałostina w Riazaniu w Rosji. Ma ono lustrzaną kompozycję w stosunku do grafiki, podobnie jak np. obraz ze zbiorów musée d'Arts w Nantes. Badacze przypuszczają, że oba te dzieła mogły powstać nie w oparciu o miedzioryt Mellana, ale bezpośrednio na podstawie oryginału Voueta (Collange 2008).

Szczecińska kopia jest niemal wiernym powtórzeniem kompozycji z grafiki Mellana. Jedyną różnicą jest

der Kunst der Renaissance wieder auf und es wurde im 17. Jahrhundert in Italien sowie Flandern besonders populär, u.a. dank der Werke von Rubens, Guido Reni und Caravaggio (eine Darstellung von Cimon und Pero erscheint im Zyklus der Sieben Werke der Barmherzigkeit, den Caravaggio in den Jahren 1606–1607 in der Kirche Pio Monte della Misericordia in Neapel schuf).

Als Vorlage für das analysierte Gemälde diente ein Werk von Simon Vouet (1590–1649), einem französischen Maler, der in den Jahren 1612–1627 in Italien, hauptsächlich in Rom, tätig war. Das als verschollen geltende Original wurde vermutlich um 1624 gemalt – zu der Zeit, als Vouet zum Direktor der römischen Accademia San Luca gewählt wurde (Collage 2008). 1626 schuf Claude Mellan (1598–1688), ein französischer Zeichner, Kupferstecher und Maler, einen auf diesem Werk basierenden Druck (Simon Vouet 2008, S. 188, Kat. 76). Mellan hielt sich ab 1624 in Rom auf, wo er unter anderem bei Vouet studierte und Stiche nach seinen Bildkompositionen anfertigte. In Anlehnung an Claude Mellans nach Simon Vouet gestochener *Caritas Romana* entstanden zahlreiche Gemälde, sowohl zu Vouets Lebzeiten als auch später (zwei Exemplare befinden sich in der Sammlung des Nationalmuseums Warschau, Inv.-Nr.: M.OB.215 MNW, M.OB.938 MNW). Als dem Original am nächsten stehend gilt ein Werk aus der Sammlung des Regionalen Puschalostin-Kunstmuseums in Rjasan, Russland. Es zeigt eine in Bezug zur Grafik spiegelbildlich aufgebaute Komposition, ähnlich wie beispielsweise ein Gemälde aus der Sammlung des Musée d'Arts in Nantes. Forscher spekulieren, dass diese beiden Werke nicht auf der Grundlage von Mellans Druck, sondern direkt nach Vouets Original entstanden sein könnten (Collange 2008).

Die Stettiner Kopie ist eine fast originalgetreue Wiederholung der Komposition aus Mellans Grafik. Die einzigen Unterschiede bilden der vergrößerte untere Bildausschnitt und die Einführung des Motivs eines Steinblocks mit Kette, der die Szene eindeutig in einem Gefängnis verorten lässt. Trotz sichtbarer Übermalungen weist das Gemälde ein gutes Niveau akademischer Malerei auf. Nach Ansicht von Artur Kolbiarz lassen die Modellierung des Körpers der jungen Frau und die Malweise des Faltenwurfs an ihrem Ärmel mit seinen charakteristischen Faltenbrüchen das analysierte Werk dem Künstlerkreis der St. Lukas-Akademie in Rom zuordnen (Kolbiarz 2006b, S. 78). In einem nach dem Zweiten Weltkrieg von dem Stettiner Wojewódzki Denkmalamt erstellten Kunstobjektverzeichnis wurde das Gemälde als ein Werk von Simon Cantarini il Pesarese (1612–1648)

powiększony dolny kadr i wprowadzenie motywu kamiennego bloku z łańcuchem, jednoznacznie umiejscawiającego scenę w więzieniu. Mimo widocznych przemalowań obraz prezentuje dobry poziom akademickiego malarstwa. Według Artura Kolbiarza modelunek ciała młodej kobiety i sposób malowania drapeii rękawa, z charakterystycznym łamaniem fałd, pozwalały łączyć omawiane dzieło z kręgiem artystów związanych z rzymską Akademią św. Łukasza (Kolbiarz 2006b, s. 78). W spisie obiektów sporządzonym po II wojnie światowej przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie obraz opisany jest jako dzieło Simona Cantariniego il Pesarese (1612–1648), ale źródło tej atrybucji nie jest znane (*Spis zabytków 1946/47*, poz. 1101).

Pochodzenie obrazu pozostaje nieustalone. Po II wojnie światowej wraz z innym siedemnastowiecznym włoskim obrazem *Powrót syna marnotrawnego* Francesco Curradiego (kat. 60) znajdował się w składnicy muzealnej w Chojnie, skąd w 1946 r. oba zabytki zostały przekazane do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie (*Spis zabytków 1946/47*, poz. 1101, 1102).

Monika Frankowska-Makała

bezeichnet; die Quelle dieser Zuschreibung ist jedoch unbekannt (*Spis zabytków 1946 /47*, Pos. 1101).

Die Herkunft des Gemäldes bleibt ungeklärt. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde es zusammen mit einem anderen italienischen Gemälde des 17. Jahrhunderts – der Rückkehr des verlorenen Sohnes von Francesco Curradi (Kat. 60) – im Museumsdepot in Königsberg i.d. Neumark (Chojna) aufbewahrt, von wo aus beide Artefakte 1946 in die Sammlung des Nationalmuseums Stettin überführt wurden (*Spis zabytków 1946/47*, Pos. 1101, 1102).

Monika Frankowska-Makała

60.

Powrót syna marnotrawnego

Francesco Curradi (1570–1661),
lata 20. – pocz. lat 30. XVII w.

Olej, płótno
Wys. 180 cm, szer. 135 cm
Pochodzenie nieustalone;
od 1945 r. w szczecińskich zasobach muzealnych
Nr inw. MNS/Szt/1154

Lit.: *Tematy antyczne i biblijne* 1982, s. nlb.; Kolbiarz, Kacprzak 2006; Kacprzak, Litwinowicz 2021

„A syn rzekł do niego: »Ojcze, zgrzeszyłem przeciw Bogu i względem ciebie, już nie jestem godzien nazywać się twoim synem«. Lecz ojciec rzekł do swoich sług: »Przynieście szybko najlepszą szatę i ubierzcie go!«” (Pismo Święte 2005, Łk 15,21-22) – oto kluczowy fragment ewangelicznej przypowieści o synu marnotrawnym (Łk 15,11-32), będący literackim źródłem dla prezentowanego tutaj obrazu. Na pierwszym planie z lewej strony kompozycji przedstawiony został ciemnowłosy młodzieniec z nagim torsem, od pasa osłonięty postrzępionymi resztkami ubrania. Prawą ręką wspierając się na kiju pasterskim, klęczy przed stojącym na progu domu ojcem. Starzec ubrany w długi, gruby, bogato zdobiony tloczonymi geometryczno-roślinnymi ornamentami płaszcz pochyla się nad synem i obejmując go ze wzruszeniem. Młodzieniec lewą ręką podtrzymuje dłoń ojca, zbliżając do niej usta w wyrażającym szacunek pocałunku. Pełnej powagi i dyskretnej czułości scena powitania obu mężczyzn przygląda się stojący w głębi, z lewej strony młody sługa, trzymający nową złocistą szatę dla powracającego do rodzinnego domu syna. Za plecami ojca, w głębi, na tle domostwa pojawia się ukryta w cieniu postać starszej kobiety, zapewne nieobecnej w przypowieści matki. W dolnej partii obrazu dostrzec można niewielkiego psa, radośnie witającego dawno niewidzianego młodego pana.

Biblijna historia syna marnotrawnego jest przypowieścią, wieloznaczną literacką parabolą, która stanowi swoistą „biografię ocalenia” (Draguła 2022). Postacie i zdarzenia posiadają wymowę symboliczną o charakterze moralizatorskim. W obrazowy sposób wyrażone zostało Boże miłosierdzie oraz pouczenie o potrzebie nawrócenia się i szczegnego żalu za popełnione grzechy. Zgodnie z zasadami kontrreformacji dzieło sztuki religijnej winno skłaniać do kontemplacji i jednocześnie edukować.

Główni bohaterowie malarskiej opowieści, wpisani w figurę trójkąta prostokątnego, tworzą wyekspolonowany światłem bliski pierwszy plan przedstawienia. Scenę dopełnia fragmentarycznie ukazana w głębi postać

Die Rückkehr des verlorenen Sohnes

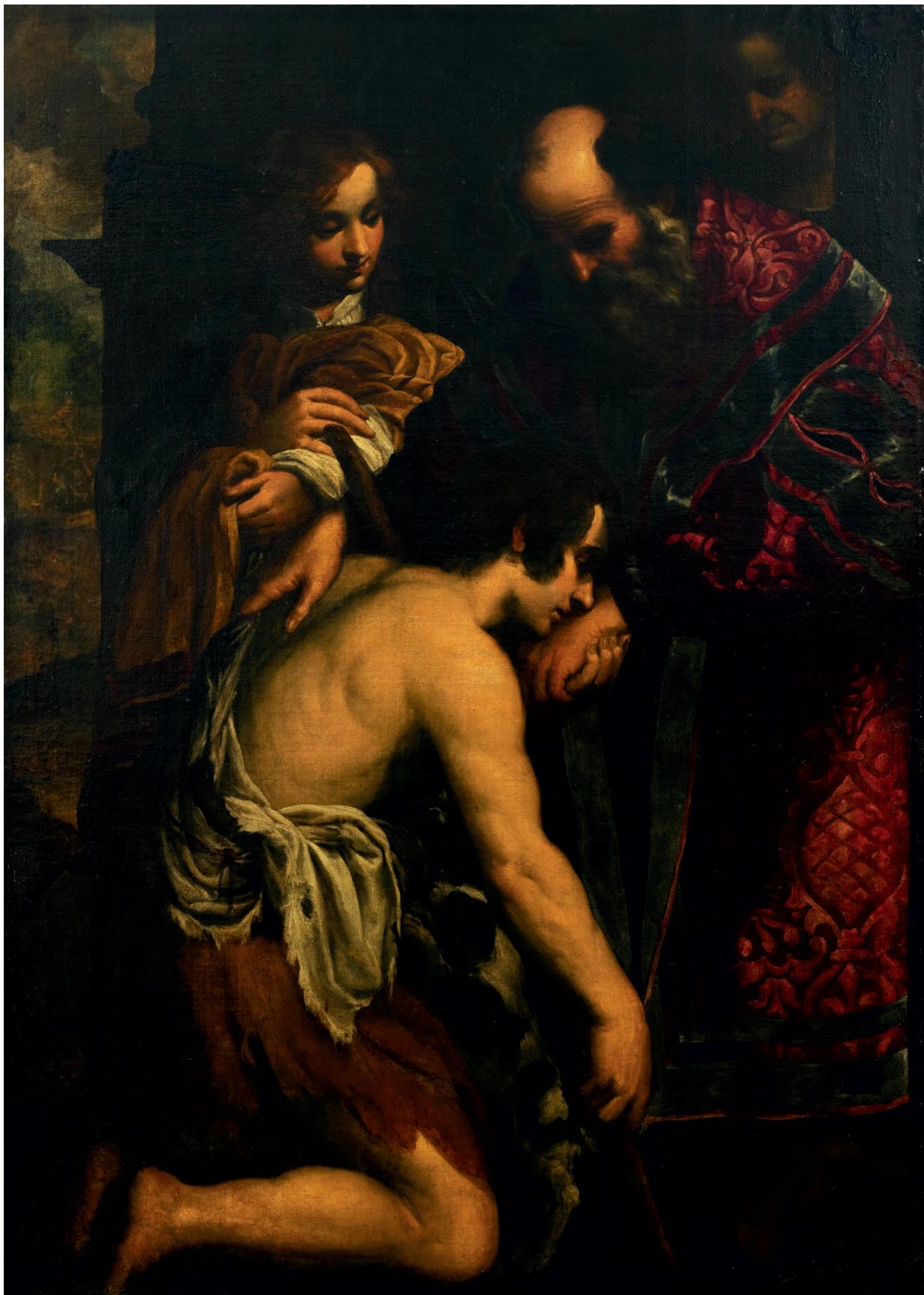
Francesco Curradi (1570–1661),
1620er – frühe 1630er Jahre

Öl auf Leinwand
Höhe 180 cm, Breite 135 cm
Herkunft unbekannt;
seit 1945 in der Stettiner Museumssammlung
Inv.-Nr. MNS/Szt/1154

Lit.: *Tematy antyczne i biblijne* 1982, unpag.; Kolbiarz, Kacprzak 2006; Kacprzak, Litwinowicz 2021

„Der Sohn aber sprach zu ihm: »Vater, ich habe gesündigt gegen den Himmel und vor dir; ich bin hinfür nicht mehr wert, dass ich dein Sohn heiße«. Aber der Vater sprach zu seinen Knechten: »Bringt schnell das beste Gewand her und zieht es ihm an und gebt ihm einen Ring an seine Hand und Schuhe an seine Füße!«“ (Lk 15,21-2) – dies ist die Schlüsselstelle aus dem Gleichnis vom verlorenen Sohn aus dem Lukas-Evangelium (Lk 15,11-32), das als literarische Quelle für das analysierte Gemälde diente. Im Vordergrund auf der linken Seite des Bildfeldes ist ein dunkelhaariger junger Mann mit nacktem Oberkörper abgebildet, dessen Unterleib bis zur Taille mit den Fetzen seiner zerriissenen Kleidung umhüllt ist. Mit der rechten Hand stützt er sich auf einen Hirtenstab und kniet vor seinem Vater, der auf der Hausschwelle steht. Der alte Mann, gekleidet in einen langen, dicken Mantel, der reich mit geprägten, geometrisch-pflanzlichen Ornamenten verziert ist, beugt sich über seinen Sohn und umarmt ihn gerührt. Mit der linken Hand hält der junge Mann die Hand seines Vaters und führt sie für einen respektvollen Kuss zu seinen Lippen. Die von Feierlichkeit und diskreter Zärtlichkeit geprägte Szene der Begrüßung der beiden Männer wird von einem jungen Diener beobachtet, der links im Hintergrund steht und ein neues goldschimmerndes Gewand für den in sein Elternhaus zurückkehrenden Sohn bereithält. Hinter dem Rücken des Vaters erscheint in der Tiefe die Gestalt einer älteren Frau, vermutlich der im Gleichnis unerwähnt gebliebenen, im Schatten verborgenen Mutter. Am unteren Bildrand ist ein kleiner Hund zu sehen, der das lange vermisste junge Herrchen freudig begrüßt.

Die biblische Geschichte vom verlorenen Sohn ist ein Gleichnis, eine mehrdeutige literarische Parabel, das eine Art „Biografie der Erlösung“ (Draguła 2022) darstellt. Die Figuren und Ereignisse haben eine symbolische Bedeutung von moralisierender Natur. Die Barmherzigkeit Gottes und die Botschaft über die Notwendigkeit, die begangenen Sünden aufrichtig zu bereuen und sich zu bekehren, wurden anschaulich



Giovanni Francesco
Barbieri zwany Guercino
(1591–1666),
*Powrót syna
marnotrawnego*,
1617,
olej, płótno,
192×203 cm,
Turyn, Galleria Sabauda,
fot.: Su concessione
del MiC-Musei Reali

Giovanni Francesco
Barbieri gen. Guercino
(1591–1666),
*Die Rückkehr
des verlorenen Sohnes*,
1617,
Öl auf Leinwand,
192×203 cm,
Turin, Galleria Sabauda,
Foto: Su concessione
del MiC-Musei Reali



młodzieńca, będąca zaakcentowanym przez światło kolorystycznym kontrapunktem kompozycyjnym. Tłem dla rozgrywającej się opowieści jest zatopiona w cieniu, słabo widoczna architektura, z lewej strony otwierająca się na zachmurzone niebo i bliżej nieokreślony pejzaż z ledwie widocznym figuralnym sztafażem. O charakterze przedstawienia decydują przede wszystkim silne kontrasty światłocieniowe. Ukośnie padające światło wydobywa nie tylko wolumen postaci, ale przede wszystkim podkreśla dramaturgię sceny. Zastosowana przez malarza ciepła gama barw – oparta na zróżnicowanych tonalnie intensywnych brązach, głębokich czerwieniach i złotych żółciach – integruje poszczególne elementy obrazu. Potwierdzeniem warsztatowych umiejętności autora jest miękkość modelunku odsłoniętych partií ciała syna oraz precyzja opracowania kosztownej materii płaszcza ojca.

zum Ausdruck gebracht. Nach den Grundsätzen der Gegenreformation sollte ein religiöses Kunstwerk zur Kontemplation anregen und gleichzeitig belehren.

Die Hauptakteure der malerischen Erzählung sind in ein rechtwinkliges Dreieck eingeschrieben und bilden den durch entsprechende Beleuchtung hervorgehobenen Vordergrund der Darstellung. Ergänzt wird die Szene durch eine in der Tiefe fragmentarisch erkennbare Figur eines jungen Mannes, die farblich einen durch die Lichtführung akzentuierten kompositorischen Kontrapunkt bildet. Als Hintergrund des Geschehens dient eine im Schatten verschwindende, kaum sichtbare Architektur, die sich links zum bedeckten Himmel und einer nicht näher definierten Landschaft mit kaum sichtbarer Figurenstaffage öffnet. Der Charakter der Darstellung wird vor allem durch starke

Stylistyka dzieła oraz przeprowadzone badania technologiczne jednoznacznie wskazują na wczesnobarokową szkołę florencką. Sposób przedstawienia nagiego ciała, modelunek postaci, opracowanie szat przywodzą skojarzenia z twórczością Giovanniego Francesca Barbieriego zwanego Guercinem, Mattea Rosselliego, Astolfa Petrazziego, Jacopa Vignaliego czy Jacopa Chimentiego (Bellesi 2009; Cochrane 2013). Dość przywołać tutaj dwa przedstawienia Powrotu syna marnotrawnego – Guercina (1617 r., Galleria Sabauda, Turyn; Salerno 1998, s. 114) i Petrazziego (po 1631 r., Pinacoteca Nazionale di Siena, Siena; Torriti 1990, s. 508). Szczegółowa analiza formalna szczecińskiego dzieła – opublikowana przed kilkoma laty w formie studium atrubucyjnego (Kacprzak, Litwinowicz 2021) – pozwoliła uznać je za pracę Francesca Curradiego.

Stosunkowo niewiele wiadomo o życiu malarza (Trezzani 1985; Santi 1986; Partsch 1999; Benassai 2003). Wedle Filippa Baldinucciego był on pobożnym, skromnym człowiekiem zamknętym w sobie, starannie wykształconym, przez całe swe długie życie (zmarł w wieku 91 lat) całkowicie oddanym sztuce. Siedemnastowieczny florencki historiograf w wydanych we Florencji w 1681 r. *Notizie del professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura...* wprawdzie nie poświęcił malarzowi odrębnego rozdziału, jednak wielokrotnie przywoływał jego postać, kreśląc z fantazją biografie innych twórców. Francesco Curradi był uczniem manierysty Giovanniego Battisty Naldiniego. W lipcu 1590 r. wstąpił do florenckiej Accademia del Disegno. Znaczący wpływ na jego rozwój wywarli Lodovico Cigoli i Domenico Cresti zwany Passignano, pilni interpretatorzy zaleceń Soboru Trydenckiego. Curradi malował głównie obrazy ołtarzowe. Jako żarliwy zwolennik kontrreformacyjnej odnowy Kościoła zaangażował się w propagowanie kultu beatyfikowanej w 1626 r. karmelitanki Marii Magdaleny Pazzi. Stał się specjalistą od przedstawień hagiograficznych tej świętej mistyczki, rysując 87 epizodów z jej życia, które zebrane w albumie, do dziś przechowywanym w klasztorze Karmelitanek we Florencji. Specjalizując się w medytacyjnym malarstwie dewocijnym, stał się jednym z głównych malarzy nie tylko karmelitów, ale także benedyktynów i jezuitów w Toskanii. W 1627 r. został mianowany kawalerem Zakonu Jezusowego. Był wysoko ceniony nie tylko we Florencji i Toskanii, ale także w innych miastach Włoch – w Rzymie, Bolonii czy Bergamo. Jego prace odznaczały się dobrym rysunkiem, a równocześnie głęboką duchowością; bohaterowie operują wyważonymi i umiarkowanymi gestami. W latach 1616–1617 Curradi dekorował Casa Buonarroti, współpracując m.in. z Giovannim Bilivertim i Matteo Rossellim.



Astolfo Petrazzi (1583–1665),
Powrót syna marnotrawnego,
po 1631,
olej, płótno,
180×134 cm,
fot.: Su concessione del
Ministero della Cultura
Pinacoteca Nazionale
di Siena, Foto Archivio
Pinacoteca Nazionale
di Siena

Astolfo Petrazzi (1583–1665),
Die Rückkehr
des verlorenen Sohnes,
nach 1631,
Öl auf Leinwand,
180×134 cm,
Foto: Su concessione del
Ministero della Cultura
Pinacoteca Nazionale
di Siena, Foto Archivio
Pinacoteca Nazionale
di Siena

Hell-Dunkel-Kontraste bestimmt. Das schräg einfache Licht bringt nicht nur das Volumen der Figuren zur Geltung, sondern unterstreicht vor allem die Dramatik der Szene. Die von dem Maler verwendete warme Farbpalette – basierend auf Tonalvariationen von intensiven Brauntönen, tiefen Rottönen und goldenen Gelbtönen – verbindet die einzelnen Elemente des Gemäldes. Die weiche Modellierweise der unbekleideten Körperpartien des Sohnes und die Präzision in der Wiedergabe des kostbaren Stoffes, aus dem der Mantel des Vaters gefertigt ist, legen ein Zeugnis über die Werkstattfähigkeiten des Malers ab.

Die Stilistik des Werks sowie erfolgte technologische Untersuchungen weisen eindeutig auf die frühbarocke Florentiner Schule hin. Die Art und Weise, wie der entblößte Körper dargestellt wurde, die Modellierung der Figuren und die Wiedergabe der Gewänder erinnern an die Werke von Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino, Matteo Rosselli, Astolfo Petrazzi, Jacopo Vignali und Jacopo Chimenti (Bellesi 2009; Cochrane 2013). Es genügt, an zwei Darstellungen der *Rückkehr des verlorenen Sohnes* von Guercino (1617, Galleria Sabauda, Turyn; Salerno 1998, S. 114) und Petrazzi (nach 1631, Pinacoteca Nazionale di Siena, Siena; Torriti 1990, S. 508) zu erinnern. Eine detaillierte formale Analyse des Stettiner Werks – vor einigen Jahren in Form einer Attributionsstudie veröffentlicht (Kacprzak, Litwinowicz 2021) – ließ es als ein Werk von Francesco Curradi identifizieren.



Później, w latach 20. i 30. (od 1623) na zlecenie Medyceuszy pracował przy malarskim wyposażeniu willi Poggio Imperiale, wykonując obrazy o tematyce biblijnej, heroicznej i mitologicznej. W latach 30. XVII w. Francesco Curradi namalował także wiele obrazów dla założonego przez Agostina Coltelliniego i mającego swoją siedzibę w jego domu męskiego stowarzyszenia literackiego znanego jako Accademia degli Apatisti. W tym swoistym salonie artystycznym, do którego od początku należał także Curradi, młodzi patrycjusze studiowali utwory Dantego, Petrarki i Tassa, popisywali się wirtuozerią retoryczną, urządżali zabawy literackie, przedstawienia i sympozja, wyrabiając sobie niezależność sądu i kształcąc się do służby cywilnej. W 1633 r., po powrocie z Rzymu, gdzie był zaangażowany do malarskiego wyposażenia kościoła San Giovanni dei Fiorentini, Francesco Curradi uzyskał od papieża Urbana VIII tytuł Rycerza Chrystusa. Tworzył i uczył malarskiego rzemiosła do końca swych dni. W ołtarzu głównym kościoła Najświętszej Marii Panny w Bytomiu znajduje się ostatnie jego dzieło – namalowany w 1659 r. dla klasztoru Augustianek w Angiari wielkoformatowy obraz ołtarzowy *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*, który na Górnym Śląsku trafił

Über das Leben dieses Malers ist relativ wenig bekannt (Trezzani 1985; Santi 1986; Partsch 1999; Benassi 2003). Nach Filippo Baldinucci war er ein frommer, bescheidener und in sich gekehrter Mann, der eine gute Ausbildung erhalten hatte und sich während seines langen Lebens (er verstarb im Alter von 91 Jahren) ganz der Kunst widmete. In den 1681 in Florenz veröffentlichten *Notizie del professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura...* widmete der Verfasser dem Maler zwar kein eigenes Kapitel, doch nahm er in den phantasievoll skizzierten Biografien anderer Künstler immer wieder Bezug auf ihn. Francesco Curradi war ein Schüler des Manieristen Giovanni Battista Naldini. Im Juli 1590 trat er in die Accademia del Disegno in Florenz ein. Einen großen Einfluss auf seine Entwicklung hatten Lodovico Cigoli und Domenico Cresti, genannt Passignano, fleißige Verfechter der Empfehlungen des Trierer Konzils. Curradi malte hauptsächlich Altarbilder. Als glühender Anhänger der gegenreformatorischen Erneuerung der Kirche engagierte er sich für die Verehrung der 1626 seliggesprochenen Karmelitin Maria Magdalena Pazzi. Er spezialisierte sich auf hagiografische Darstellungen dieser heiligen Mystikerin und zeichnete 87 Episoden aus ihrem Leben, die in einem Album zusammengestellt wurden, das noch heute im Florentiner Karmeliterkloster aufbewahrt wird. Er spezialisierte sich auf die meditative Andachtsmalerei und wurde nicht nur zu einem der wichtigsten Maler der Karmeliter, sondern auch der Benediktiner und Jesuiten in der Toskana. Im Jahr 1627 wurde er zum Kavalier des Jesuitenordens ernannt. Er war nicht nur in Florenz und der Toskana, sondern auch in anderen italienischen Städten – Rom, Bologna sowie Bergamo – hoch angesehen. Seine Werke sind durch eine gute Zeichnung und gleichzeitig durch eine tiefe Spiritualität gekennzeichnet; seine Figuren agieren mit ausgewogenen und gemäßigten Gesten. Zwischen 1616 und 1617 malte Curradi die Casa Buonarroti aus und arbeitete dabei unter anderem mit Giovanni Biliverti und Matteo Rosselli zusammen. Später wurde er in den 1620er und 1630er Jahren (ab 1623) von der Familie Medici mit der Ausmalung der Villa Poggio Imperiale beauftragt und schuf Gemälde zu biblischen, heroischen und mythologischen Themen. In den 1630er Jahren malte Francesco Curradi auch zahlreiche Gemälde für die von Agostino Coltellini gegründete und in seinem Haus ansässige, Männern vorbehaltene literarische Gesellschaft – die Accademia degli Apatisti. In diesem besonderen künstlerischen Salon, dem auch Curradi von Anfang an angehörte, studierten junge Patrizier die Werke von Dante, Petrarca und Tasso, stellten ihre rhetorische Virtuosität unter Beweis und hielten literarische Unterhaltungen, Aufführungen sowie Symposien ab. Auf diese Weise entwickelten sie ein



z berlińskiego Kaiser Friedrich Museum w XIX w. (Jedynak 2016). W polskich zasobach znajduje się od niedawna jeszcze jedno dzieło malarza. W 2022 r. krakowska Kolekcja Zderzaka wzbogaciła się o namalowaną w podobnym czasie co szczecińskie dzieło pracę *Laura / Młoda dama z ksiązką* (Cambi Casa D'Aste 2022, poz. 342; Michalski 2023).

Dariusz Kacprzak

unabhängiges Urteilsvermögen und erhielten damit eine entsprechende Ausbildung für den Staatsdienst. Nach seiner Rückkehr aus Rom, wo er mit der Ausmalung der Kirche San Giovanni dei Fiorentini beauftragt worden war, wurde Francesco Curradi 1633 von Papst Urban VIII. zum Ritter Christi ernannt. Bis ans Ende seiner Tage setzte er seine Arbeit als Maler und Lehrer fort. Im Hauptaltar der Marienkirche zu Beuthen (Bytom) befindet sich sein letztes Werk – das großformatige Altarbild *Mariä Himmelfahrt*, welches er 1659 für das Augustinerinnenkloster in Anghiari malte und das im 19. Jahrhundert aus dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum nach Oberschlesien gelangte (Jedynak 2016). Seit Kurzem befindet sich ein weiteres Werk des Malers in polnischen Beständen. Im Jahr 2022 wurde die Krakauer Zderzak-Sammlung um ein Werk bereichert, das zu einer ähnlichen Zeit wie das Stettiner Werk gemalt wurde: *Laura / Junge Frau mit Buch* (Cambi Casa D'Aste 2022, Pos. 342; Michalski 2023).

Dariusz Kacprzak

61.

Święty Jan Ewangelista

Bernardo Cavallino (1616–1656),
1635–1640

Olej, płótno

Wys. 102 cm, szer. 87 cm (oktogonal)

Zakupiony do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie
w szczecińskiej Desie w 1976 r.

Nr inw. MNS/Szt/1317

Lit.: *Tematy antyczne i biblijne* 1982, s. nlb.; Majoch 2006;

Ziemba 2005–2006, s. 104; Porzio 2012, s. 53;

Spinosa 2013, s. 50, 55, 280; Kacprzak 2014b; 2016b

Johannes der Evangelist

Bernardo Cavallino (1616–1656),
1635–1640

Öl auf Leinwand

Höhe 102 cm, Breite 87 cm (Oktogon)

Im Jahr 1976 für die Sammlung des Nationalmuseums Stettin
beim Stettiner Antiquitätenhandel Desa erworben

Inv.-Nr. MNS/Szt/1317

Lit.: *Tematy antyczne i biblijne* 1982, unpag.; Majoch 2006;

Ziemba 2005–2006, S. 104; Porzio 2012, S. 53;

Spinosa 2013, S. 50, 55, 280; Kacprzak 2014b; 2016b

Powstały w 1. poł. XVII w. obraz wpisuje się w nurt malarstwa neapolitańskiego pozostającego pod wyraźnym wpływem stylu Caravaggia oraz jego uczniów i naśladowców działających w stolicy Kampanii (Giovanni Battista Caracciolo, Carlo Sellitto, Artemisia Gentileschi). Istotną wartością ich religijnej – zgodnie z duchem kontrreformacji – twórczości stała się umiejętność połączenia różnych typów przeżyć religijnych, intelektualnych i mistycznych oraz wydobycia poprzez formę malarską silnych emocji sprzyjających gorliwej pobożności (Caravaggio 1996; Puglisi 2000; Caravaggio und Bernini 2019; Nicolson 1990; Caravaggios Erbe 2016). Na przełomie lat 30. i 40. XVII w. styl neapolitańskich caravaggionistów wyraźnie się rozluźnił. Płynąca z Rzymu powiągliwość klasycyzmu Carraccich również na południu Włoch przyniosła stylistyczne przekształcenia *maniery tenebrosa* w kierunku lekkości kolorystyki, dekoracyjnej elegancji i wyrafinowania, zgodnie z oczekiwaniemi ówczesnego rynku sztuki. W szczecińskim obrazie pobrzmięwa także nastrój poetyckiego patosu, charakterystycznego dla hiszpańskiego barokowego naturalizmu, trwale obecnego w Neapolu za sprawą tworzącego na południu Włoch od co najmniej 1616 r. Jusepego (Joségo) de Ribery, zwanego Lo Spagnoletto (Pérez Sánchez 1978; Pérez Sánchez, Spinosa 1992).

Obraz przedstawia umieszczonego w ciasnym kadrze kompozycyjnym, w bliskim planie młodego, ciemnowłosego, pospolicie wyglądającego mężczyznę. Sylwetkę postaci z ciemnego, neutralnego tła wydobywa silny snop światła padający z lewej strony z góry – oświetla on część twarzy siedzącego, jego szyję, a także grzbiet prawej, uniesionej w geście błogosławieństwa dłoni. Głowa mężczyzny odchylona jest lekko w prawo i zwrócona w stronę nieobecnego na obrazie źródła światła; lekko rozchylone usta i skierowane ku górze wzrok wskazują na moment uniesienia, religijnej ekstazy. Refleksy światła układają się także

Das in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geschaffene Gemälde vertritt eine Strömung der neapolitanischen Malerei, die deutlich vom Stil Caravaggios und seiner in der Hauptstadt Kampaniens tätigen Schüler und Nachahmer (Giovanni Battista Caracciolo, Carlo Sellitto, Artemisia Gentileschi) beeinflusst wurde. Der wesentliche Wert ihres religiösen, im Geist der Gegenreformation stehenden Schaffens bestand in der Fähigkeit, verschiedene Arten religiöser, intellektueller und mystischer Erfahrungen zu verbinden und mithilfe malerischer Gestaltungsmittel starke Emotionen zum Ausdruck zu bringen, welche das Entfachen glühender Frömmigkeit unterstützen sollten (Caravaggio 1996; Puglisi 2000; Caravaggio und Bernini 2019; Nicolson 1990; Caravaggios Erbe 2016). In den späten 1730er und frühen 1740er Jahren entspannte sich der Stil der neapolitanischen Caravaggionisten spürbar. Von Rom aus brachte der zurückhaltende Klassizismus der Carraccis auch in Südalien stilistische Veränderungen in der *maniera tenebrosa* hin zu einer leichteren Farbigkeit sowie einer dekorativen Eleganz und Raffinesse mit sich, entsprechend den Erwartungen des damaligen Kunstmarktes. Im Stettiner Gemälde klingt auch die Stimmung eines poetischen Pathos nach, welche für den spanischen Barock-Naturalismus charakteristisch war, welcher in Neapel im Schaffen des spätestens ab 1616 in Südalien tätigen Jusepe (José) de Ribera, bekannt als Lo Spagnoletto, ständig präsent war (Pérez Sánchez 1978; Pérez Sánchez, Spinosa 1992).

Das Stettiner Gemälde zeigt einen jungen, dunkelhaarigen, gewöhnlich aussehenden Mann in einem engen Bildfeld, in Nahansicht. Die Silhouette der Figur wird durch einen starken, von links oben einfallenden Lichtstrahl vor dem dunklen, neutralen Hintergrund hervorgehoben, der einen Teil des Gesichts, den Hals und den in einer Segensgeste erhobenen rechten Handrücken beleuchtet. Der Kopf des Mannes ist leicht nach rechts geneigt und einer auf dem





na elementach jego ubrania, odziany jest w szeroką, ciemną, oliwkowozieloną tunikę, odsłaniającą u góry brzeg białej koszuli, oraz w czerwony płaszcz przetrzucony przez lewe ramię, opadający na kolana. Lewą dłońią przytrzymuje spoczywającą na kolanach księgę, a na niej z kolei naczynie o formie płytkiej czarki z uszkiem.

Przedstawione w obrazie przedmioty pozwalają identyfikować bohatera obrazu jako św. Jana, syna Zebedeusza z Galilei i Salome, powołanego przez Jezusa na apostoła razem ze swoim bratem Jakubem Większym (Starszym), gdy wraz z ojcem naprawiali sieci w łodzi na jeziorze Genezaret. Obaj bracia jako najbardziej – obok Piotra – uprzewilejowani uczniowie Jezusa byli świadkami m.in. uzdrawienia teściowej Piotra, wskrzeszenia córki Jaira, Przemienienia Pańskiego i modlitwy w Getsemani. W czasie Ostatniej Wieczerzy Jan zajął szczególne miejsce przy stole, był świadkiem pojmania Jezusa w Ogrójcu, a w czasie jego procesu znalazł się na dziedzińcu arcykapłana. Pod krzyżem towarzyszył Marii. Jako pierwszy rozpoznał Zmartwychwstałego Chrystusa nad jeziorem Genezaret i wskazał go Piotrowi. Po zesłaniu Ducha Świętego współpracował z Piotrem, był obecny m.in. przy uzdrawieniu chromego, przed Sanhedrynum i potem w Samarii. Po pewnym czasie opuścił Jerozolimę, udając się do Efezu. Z powodu głoszenia słowa Bożego został skazany przez cesarza rzymskiego Domicjana na wygnanie na wyspę Patmos, a po jego śmierci w 96 r. powrócił do Efezu, gdzie spędził ostatnie lata życia i zmarł w podeszłym wieku na początku panowania Tertuliana (97–117).

Św. Jan Ewangelista jest autorem nie tylko czwartej Ewangelii, ale także Apokalipsy i trzech listów włączonych do kanonu Pisma Świętego. Apostoł – uznawany za patrona pisarzy, kopistów, rolników trudniących się uprawą winorośli oraz tych, którzy zajmowali się laniem świec – w sztuce zazwyczaj przedstawiany bywa w chwili objawienia doznanego na Patmos, gdzie wedle tradycji powstał tekst Apokalipsy. W omawianym obrazie symboliczny odniesieniem do napisanych przez niego części Nowego Testamentu jest trzymana na kolanach oprawiona w skórę księga.

Z kolei umieszczone w obrazie naczynie, kojarzące się z antyczną czarką, związane jest najprawdopodobniej z legendą o próbie trucizny, która w różnych wersjach pojawia się w pismach apokryficznych. Według Dziejów Jana w Rzymie – apokryfu, który powstał między IV a VI w., a do naszych czasów zachował się jedynie fragmentarycznie – naczynie z zatrutym winem podano Janowi na polecenie Domicjana. Kiedy Apostoł je-

Bild nicht zu sehenden Lichtquelle zugewandt. Seine leicht geöffneten Lippen und sein nach oben gerichteter Blick deuten auf einen Moment der Verzückung, einer religiösen Ekstase hin. Lichtreflexe zeigen sich auch auf Elementen seiner Kleidung; er ist mit einer weiten, dunklen, olivgrünen Tunika bekleidet, unter der am Ausschnitt der Saum eines weißen Hemdes hervorschaut. Über seinem linken Arm trägt er einen roten Mantel, der bis zu den Knien hinabfällt. In der linken Hand hält er ein auf seinem Schoß ruhendes Buch und darauf ein Gefäß in Form einer flachen Schale mit Henkel.

Die auf dem Gemälde dargestellten Gegenstände machen es möglich, den Protagonisten des Gemäldes als Johannes, den Sohn des Zebedäus aus Galiläa und seiner Frau Salome, zu identifizieren, der von Jesus zusammen mit seinem Bruder Jakobus dem Älteren zum Apostel berufen wurde, als sie beide mit ihrem Vater in einem Boot auf dem See Genezareth Netze flickten. Beide Brüder waren als besonders – neben Petrus – privilegierte Jünger Jesu u.a. Zeugen der Heilung von Petrus' Schwiegermutter, der Auferweckung der Tochter des Jairus, der Verklärung des Herrn und des Gebets im Garten Gethsemane. Beim letzten Abendmahl nahm Johannes einen besonderen Platz am Tisch ein, war Zeuge der Gefangennahme Jesu im Ölsgarten und wartete während seines Prozesses im Hof des Hohenpriesters. Am Kreuz begleitete er Maria, und er war der erste, der den auferstandenen Christus am See Genezareth wiedererkannte und Petrus auf ihn hinwies. Nach der Ausgießung des Heiligen Geistes arbeitete er mit Petrus zusammen und war unter anderem bei der Heilung des Lahmen, vor dem Sanhedrin und später in Samaria zugegen. Nach einiger Zeit verließ er Jerusalem und ging nach Ephesus. Wegen seiner bekehrenden Predigten wurde er vom römischen Kaiser Domitian zur Verbannung auf die Insel Patmos verurteilt und kehrte nach dessen Tod im Jahr 96 nach Ephesus zurück, wo er die letzten Jahre seines Lebens verbrachte und im hohen Alter zu Beginn der Regierungszeit von Tertullian (97–117) verstarb.

Johannes der Evangelist war nicht nur der Verfasser des vierten Evangeliums, sondern auch der Apokalypse und dreier Episteln, die zum Kanon der Heiligen Schrift gehören. Der Apostel, der als Schutzpatron der Schriftsteller, Kopisten, Winzer und Kerzengießer gilt, wird in der Kunst meist in Zeiten seiner Offenbarung auf Patmos dargestellt, wo er der Überlieferung nach den Text der Apokalypse verfasste. Auf diesem Gemälde verweist das ledergebundene Buch, das er in seinem Schoß hält, symbolisch auf die von

pobłogosławił, zneutralizował truciznę, a tym samym przekonał cesarza o sile i mocy wiary chrześcijańskiej (Apokryfy 2007, s. 343–344). Z kolei według innego apokryfu (z VI w.) – *Cnoty Jana (Virtutes Ioanni)* – to pogański kapłan Aristodemus ze świątyni Diany w Efezie poddał Jana próbie trucizny, gdyż ten podburzał przeciwko niemu lud. Zapowiedział jednak, że jeśli Apostoł przeżyje tę próbę, przyjmie wiarę chrześcijańską. To samo zatrute wino podano dwóm skaźnicom, którzy po jego wypiciu zmarli. A Jan i tym razem, zanim podniósł kielich do ust, pobłogosławił wino i uwolnił od trucizny.

Autorem obrazu jest urodzony w Neapolu Bernardo Cavallino, którego żywot zawał Bernardo De Dominicis w swoich trzytomowych *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani* (Dominici 1742). Cavallino, we wczesnej młodości uczeń Massima Stanzionego, a następnie uczeń i współpracownik Jusepego de Ribery i Aniella Falconego, należy do przedstawicieli neapolitańskiego naturalizmu 1. poł. XVII w. Artystę interesowały różne tematy – od religijnych, alegorycznych, rzadziej mitologicznych po sceny rodzajowe i portrety. Swoje niekiedy skomplikowane, oparte na diagonalach kompozycje malarz nasycał lirycznym nastrojem i subtelnością, świadomie operując kontrastami światła i cienia oraz starannie dobierając wyrafinowane tony barw. Oprócz wyczwalnego w jego pracach echo twórczości Michelangela Merisiego, który przez pewien czas działał na południu i którego dzieła wisiały w kościołach Neapolu, Palermo i Syrakuz, można dostrzec również wpływ wspomnianego już Lo Spagnoletta. To m.in. za jego sprawą w Neapolu zdominował się charakterystyczny dla malarstwa hiszpańskiego naturalizm oraz tajemnicza atmosfera mistyczmu i poetycki patos. Warto przywołać jego przedstawienia Św. Sebastiana z Museo del Prado w Madrycie oraz Jana Ewangelistę z kościoła Santa Teresa w Lecce oraz (Pérez Sánchez 1978, kat. 131, 321). Godne uwagi wydają się także analogie z przypisywaną Massimu Stanzionemu oktogonalną kompozycją ukazującą Św. Jana Ewangelistę z Muzeum Narodowego w Sztokholmie (Nationalmuseum Stockholm 1990, s. 338). Wyraźne podobieństwa stylistyczne ze szczerińską pracą można zaobserwować także w licznych obrazach Bernarda Cavallina, dość wspomnieć tutaj przedstawienie Chrystusa z Ostatniej Wieczerzy (Spinoza 2013, s. 270) oraz postać bohatera kompozycji Zaparcie się św. Piotra (Spinoza 2013, s. 298). Bliskie związki formalne czytelne są także w przedstawieniu Św. Jakuba Starszego (Spinoza 2013, s. 317), Św. Hieronima (Spinoza 2013, s. 287) czy Św. Jana Ewangelisty (Spinoza 2013, s. 322–323).

ihm geschriebenen Teile des Neuen Testaments. Das auf dem Gemälde dargestellte, einer antiken Schale ähnelnde Gefäß bezieht sich hingegen höchstwahrscheinlich auf die Legende von der Giftprobe, die in den apokryphen Schriften in verschiedenen Versionen auftaucht. Nach den *Johannesakten* – einem apokryphen Text, der zwischen dem 4. und 6. Jahrhundert verfasst wurde und nur bruchstückhaft überliefert ist – wurde Johannes auf Befehl des Domitian ein Gefäß mit vergiftetem Wein gereicht. Als der Apostel es segnete, neutralisierte er das Gift und überzeugte so den Kaiser von der Stärke und Kraft des christlichen Glaubens (Apokryfy 2007, S. 343–344). Einem anderen apokryphen Text (aus dem 6. Jahrhundert) zufolge – den *Virtutes Ioanni* – war es wiederum der heidnische Priester Aristodemus vom Tempel der Diana in Ephesus, der Johannes einer Giftprobe unterzog, da dieser das Volk gegen ihn aufgehetzt hatte. Der Priester kündigte jedoch an, dass er den christlichen Glauben annehmen würde, wenn der Apostel diese Prüfung überleben würde. Derselbe vergiftete Wein wurde auch zwei Verurteilten verabreicht, die daran starben. Auch dieses Mal segnete Johannes den Wein, bevor er den Kelch an seine Lippen führte, und befreite diesen von dem Gift.

Schöpfer des Gemäldes war der in Neapel geborene Bernardo Cavallino, dessen Leben von Bernardo De Dominicis in seinem dreibändigen Werk *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani* (Dominici 1742) beschrieben wurde. Cavallino, in seiner frühen Jugend ein Schüler von Massimo Stanzione, später Schüler und Mitarbeiter von Jusepe de Ribera und Aniello Falcone, gehörte zu den Vertretern des neapolitanischen Naturalismus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der Künstler interessierte sich für eine Vielzahl von Themen – von religiösen, allegorischen, seltener mythologischen, über Genreszenen bis hin zu Porträts. Seinen nicht selten komplizierten, diagonal angelegten Kompositionen verlieh er eine lyrische Stimmung und Subtilität, indem er bewusst mit Licht- und Schattenkontrasten arbeitete und sorgfältig raffinierte Farbtöne wählte. Neben Anklängen an Michelangelo Merisi, der eine Zeit lang im Süden tätig war und dessen Werke in den Kirchen von Neapel, Palermo und Syrakus hingen, ist in seinem Schaffen auch der Einfluss des bereits erwähnten Lo Spagnoletto zu erkennen. Ihm ist es unter anderem zu verdanken, dass der für die spanische Malerei charakteristische Naturalismus sowie die geheimnisvolle Atmosphäre des Mystizismus und der poetische Pathos in Neapel Einzug hielten. Erwähnenswert sind seine Darstellungen des Heiligen Sebastian aus dem



W obecnych rozoważaniach istotny wydaje się również późniejszy (1645), sygnowany i datowany wielkformatowy obraz Cavallina Św. Cecylia w ekstazie i jego mniejsza wersja (oba w Museo di Capodimonte w Neapolu; Daprà 1996, Liberato 2016). Choć oba wizerunki ukazanej w chwili ekstazy rzymskiej męczennicy z III w. należą do okresu późniejszego, zauważalny jest w nich bardzo podobny jak u Jana Ewangelisty sposób odchylenia głowy i rodzaj mistycznego uniesienia. Mimo oczywistych różnic dostrzec można tę samą bardzo charakterystyczną dla Cavallina koncepcję opracowania postaci, jej twarzy, szyi i ubrania. Cechy dojrzałego indywidualnego stylu malarza można bez trudu odnaleźć w szczecińskim obrazie, w sposobie jego zakomponowania i ujęcia postaci św. Jana Ewangelisty, zarówno w wydobyciu ostrym światłocieniem najważniejszych elementów przedstawienia, jak i w użyciu wysmakowanej tonalnie głębokiej czerwieni i ciemnej zieleni wkomponowanych w gamę – występujących w tle – neutralnych szlachetnych brązów. W bazującej na naturalnych pigmentach palecie obrazu można odnaleźć kraplak, czerwoną ochrę, zień Veronesa, naturalne i palone: ziemię zieloną, sienią i umbry, oraz służącą przede wszystkim tonalnemu różnicowaniu barw biel ołówkową. Dukt pędzla jest miękki; jego gładkie, płynne pociągnięcia nadają dziełu harmonijnego charakteru. Za sprawą

Museo del Prado in Madrid und des *Johannes des Evangelisten* aus der Kirche Santa Teresa in Lecce (Pérez Sánchez 1978, Kat. 131, 321). Beachtenswert erscheinen auch die Parallelen zu einem Massimo Stanzione zugeschriebenen achteckigen Gemälde mit dem Bildnis des *Evangelisten Johannes* aus dem Nationalmuseum Stockholm (Nationalmuseum Stockholm 1990, S. 338). Deutliche stilistische Ähnlichkeiten mit dem Stettiner Werk lassen sich auch in zahlreichen Gemälden von Bernardo Cavallino feststellen; so sei hier auf die Darstellung von *Christus beim letzten Abendmahl* (Spinoza 2013, S. 270) und die Figur des Protagonisten des Gemäldes *Die Verleugnung des Heiligen Petrus* (Spinoza 2013, S. 298) verwiesen. Enge formale Verbindungen sind auch in den Darstellungen des Heiligen Jakobus des Älteren (Spinoza 2013, S. 317), des Heiligen Hieronymus (Spinoza 2013, S. 287) sowie des Heiligen *Johannes des Evangelisten* (Spinoza 2013, S. 322–323) zu erkennen. Für die vorliegende Analyse scheinen auch ein späteres (1645), signiertes und datiertes großformatiges Gemälde Cavallinos – *Die Verzückung der Heiligen Cäcilia* – und dessen kleinere Version (beide im Museo di Capodimonte in Neapel; Daprà 1996, Liberato 2016) relevant zu sein. Obwohl beide Darstellungen der in einem Moment der religiösen Ekstase wiedergegebenen römischen Märtyrerin des 3. Jahrhunderts einer späteren Schaffensperiode

Bernardo Cavallino,
Święty Jan Ewangelista,
1640–1650,
olej, deska,
Museu Nacional
d'Art de Catalunya,
dar Joan Prats Tomàs,
1973,
fot.:
© Museu Nacional d'Art
de Catalunya,
Barcelona

Bernardo Cavallino,
Johannes der Evangelist,
1640–1650,
Öl auf Holz, Museu
Nacional d'Art
de Catalunya,
1973 gespendet von
Joan Prats Tomàs,
Foto:
© Museu Nacional d'Art
de Catalunya,
Barcelona



zastosowanych środków malarskiej ekspresji obraz emanuje spokojem, sprzyja wyciszeniu, skupia uwagę widza na postaci Jana Ewangelisty.

W zbiorach barcelońskiego Museu Nacional d'Art de Catalunya znajduje się niewielkie (46×31,5 cm, oktagon), wykonane w technice olejnej na desce bozzetto, poprzedzające powstanie szczecińskiego obrazu (*Renaixement i Barroc* 1998, s. 124–125; Spinosa 2013, s. 50, 55, 280; Kacprzak 2016b). Postać Jana wydaje się nieco smuklejsza, sposób malowania jest szkicowy, pospieszny, co buduje rodzaj napięcia i przydaje wyobrażeniu dramatyzmu.

Carlo Tito Dalbone, dziewiętnastowieczny neapolitański powieściopisarz, historyk i krytyk sztuki, w wydanym w 1871 r. studium poświęconym Massimowi Stanzionemu tak oto pisał o artyście: „Cavallino skłania się ku badawczemu wysublimowaniu, skupia uwagę na detalu, wykazuje się sumienną precyzją i uważnością połączoną z formalną elegancją. Wszystko to zdradza pietyzm i pragnienie nowości, ale nie po to angażowane, by zachwycić czy zafascynować oko, ale aby zaspokoić swoje własne przekonania i aspiracje badawcze. Jednakowoż jego wewnętrzka wśród Rafaela, Poussina, Massima Stanzioniego, Andrei Vaccara i innych stanowi przejrzysty dowód na jego niewątpliwą

entstammen, erkennt man darin eine sehr ähnliche Kopfnieigung und eine Art mystischer Entrückung wie bei Johannes dem Evangelisten. Trotz der offensichtlichen Unterschiede ist dieselbe, für Cavallino charakteristische Ausarbeitung der Figur, ihres Gesichts, Halses und ihrer Kleidung zu erkennen. Die Merkmale des reifen, individuellen Stils des Malers lassen sich in dem Stettiner Gemälde leicht erkennen, sowohl in der Komposition als auch in der Darstellung der Figur des Evangelisten Johannes, sowohl in der Hervorhebung der wichtigsten Elemente der Darstellung mittels scharfer Hell-Dunkel-Kontraste als auch in der Verwendung geschmackvoller tiefer Rot- und dunkler Grüntöne, die mit den neutralen, edlen Brauntönen des Hintergrundes zusammenspielen. In der auf natürlichen Pigmenten basierenden Farbpalette des Gemäldes sind Krapplick, roter Ocker, Veroneser Grün, natürliches und gebranntes Erdgrün, Siena und Umbra sowie Bleiweiß zu finden, das vor allem der tonalen Farbendifferenzierung diente. Der Pinselduktus ist weich; seine glatten, fließenden Striche verleihen dem Werk einen harmonischen Charakter. Dank der verwendeten malerischen Ausdrucksmittel vermittelt das Gemälde ein Gefühl der Ruhe und Beschaulichkeit und lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Figur des Johannes. In der Sammlung des Museu Nacional d'Art de Catalunya in Barcelona befindet sich ein kleines (46×31,5 cm, oktagonal), in Öl auf Holz gemaltes Bozzetto, das dem Stettiner Gemälde zeitlich vorausgeht (*Renaixement i Barroc* 1998, S. 124–125; Spinosa 2013, S. 50, 55, 280; Kacprzak 2016b). Die Figur des Johannes erscheint darauf etwas schlanker, die Malweise ist skizzenhaft und eilig, was eine Art Spannung aufbaut und der Darstellung Dramatik verleiht.

Carlo Tito Dalbone, ein neapolitanischer Schriftsteller, Kunsthistoriker und -kritiker des 19. Jahrhunderts, schrieb in einer 1871 veröffentlichten Studie über Massimo Stanzione folgendes über den Künstler: „Cavallino neigt zu einer erforschenden Sublimierung, richtet seine Aufmerksamkeit auf das Detail und zeigt eine gewissenhafte Präzision und Achtsamkeit in Verbindung mit formaler Eleganz. All dies verrät einen Pietismus und ein Verlangen nach Neuem, aber nicht, um das Auge zu erfreuen oder zu beeindrucken, sondern um seine eigenen Überzeugungen und Forschungsbestrebungen zu befriedigen. Zugleich bildet sein Streifzug durch die Werke von Raffael, Poussin, Massimo Stanzione, Andrea Vaccaro und anderen jedoch einen klaren Beweis für sein unbestrittenes Talent und seine malerische Intuition“ (Dalbono 1871, S. 108). Bernardo Cavallinos *Johannes der Evangelist* stellt

talent i intuicję malarską" (Dalbono 1871, s. 108). Św. Jan Ewangelista Bernarda Cavallina jest wytwornym, pełnym dekoracyjnej elegancji ostatnim niemal akordem caravaggionizmu w sztuce neapolitańskiej okresu (jak to określa tytuł wystawy z Galerii Narodowej w Pradze; zob. Daniel, Prohaska 1995) „między erupcją a zarazą”, czyli między dwoma dramatycznymi wstrząsami w historii miasta: erupcją Wezuwiusza (1631) i epidemią dżumy (1656). Potem rozpoczyna się nowa era malarstwa neapolitańskiego – epoka dekoracyjnego rozmachu i przepychu, czas Mattii Pretiego, Luci Giordana i Francesca Solimeny.

Dariusz Kacprzak

einen raffinierten, von dekorativer Eleganz geprägten Schlussakkord des Caravaggionismus in der neapolitanischen Kunst jener Zeit dar, einer Zeit – wie es der Titel einer Ausstellung der Národní Galerie v Praze ausdrückte (Daniel, Prohaska 1995) – „zwischen Eruption und Pest“, also zwischen zwei dramatischen Geschehen in der Stadtgeschichte: einem Ausbruch des Vesuvs (1631) und einer Pestepidemie (1656). Danach begann eine neue Ära der neapolitanischen Malerei – eine Ära der dekorativen Großzügigkeit und Pracht, die Zeit von Mattia Preti, Luca Giordano und Francesco Solimena.

Dariusz Kacprzak

Wielki kiermasz

David Vinckboons (1576–1632),
warsztat, 1610

Technika mieszana: tłusta tempera, olej, deska dębową
Wys. 120 cm, szer. 168 cm
Sygnowany pośrodku na dole (w partii ziemi, poniżej postaci w tanecznym korowodzie): „D v B” (ryt w wilgotnej zaprawie); datowany w centrum kompozycji (na chorągwii ponad jednym z kramów): „1610”
W 1951 przekazany do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie (wówczas Muzeum Pomorza Zachodniego) ze zlikwidowanego Muzeum Regionalnego w Białogardzie
Nr inv. MNS/Szt/1161
Lit.: Ważny 1991, Manna 1997; *Sinnbild und Realität* 1998, s. 50; Kolbiarz 2006h; Ziemba 2005–2006, s. 104; Kacprzak, Kolbiarz 2008; Kacprzak 2014a; 2015; 2016a; Oczko 2018, s. 111–112

Przestrzeń miejskiego placu przed ratuszem podczas radosnego jarmarku wypełnia korowód świętujących postaci – mieszczanie w modnie skrojonych strojach odwiedzają kiermasz, oglądają wystawione w kramach towary, chłopi biesiadują przed karczmami, inni ucztują w ich wnętrzach. W głębi obrazu, z prawej strony publiczność tłoczy się przed ustawioną na świeżym powietrzu sceną teatralną, oglądając plenerowe widowisko. Z lewej strony kompozycji liczne grupy postaci odpoczywają nad brzegiem rzeki, po której odbywają się też przejażdżki łodziami. Na wzgórzu za miastem trwają zmagania łuczników. Przedstawienie obejmuje więc serię anegdotycznych epizodów, które w wymiarze symbolicznym składają się na syntezę życia miejskiego i wiejskiego w Kraju Nizin na przełomie XVI/XVII w. Podobnie jak w obrazie również w rzeczywistości w tego typu ludycznych wydarzeniach tradycyjnie uczestniczyli bogaci patrycyusze, a także burmistrzowie czy księża (Gouw 1871, s. 455; Alpers 1972/1973, s. 169; Genechten 1986).

Kiermasz zorganizowany został przez lokalne towarzystwo literackie, zwane izbą retoryczną (*camer van retorica*). Jej członkowie, retorycy patrzący w kufle (*rederijkers-kannekijkers*), posługujący się kunsztownym i bogatym językiem, właśnie opijają w karczmie swoi sukcesy poetyckie. Na zewnątrz wisi ich sztandar z przedstawieniem patrona św. Sebastiana – zgodnie z umieszczoną na chorągwii inskrypcją „Dit is Sinte Bastiaen” (To jest święty Sebastian) oraz zawieszoną tablicą z heraldyczną lilią i inskrypcją „In De Gvilde Leli” (Gildia lili). Nieopodal, w skromniejszej gospodzie *De Swanen* (Pod łabędziem) trwa także wesoła biesiada gości jarmarku na cześć św. Sebastiana. Aktorzy prezentujący na scenie swoje talenty krasomówcze z pewnością rekrutują się z tego samego lokalnego

Die große Kirmes

David Vinckboons (1576–1632),
Werkstatt, 1610

Mischtechnik: fette Tempera, Öl auf Eichenholz
Höhe 120 cm, Breite 168 cm
Unten mittig signiert (im Bodenbereich, unter den Figuren des Tänzerumzuges): „D v B” (in feuchten Mörtel geritzt); Datumsangabe in der Mitte des Bildfeldes (auf einer Fahne über einem der Kramläden): „1610”
1951 aus dem aufgelösten Regionalmuseum in Belgard in die Sammlung des Nationalmuseums Stettin überführt
Inv.-Nr. MNS/Szt/1161

Lit.: Ważny 1991, Manna 1997; *Sinnbild und Realität* 1998, S. 50; Kolbiarz 2006h; Ziemba 2005–2006, S. 104; Kacprzak, Kolbiarz 2008; Kacprzak 2014a; 2015; 2016a; Oczko 2018, S. 111–112

Der Platz vor dem Rathaus ist während eines fröhlichen Jahrmarkts mit einem Zug feiernder Gestalten gefüllt – Stadtbürger in modisch geschnitten Kleidung besuchen die Kirmes, betrachten die in den Kramläden ausgestellten Waren, Bauern feiern vor den Gasthäusern, andere feiern in deren Innenräumen. In der Tiefe des Bildraums drängen sich auf der rechten Seite Zuschauer vor einer Theaterbühne und verfolgen eine Freilichtaufführung. Auf der linken Seite der Darstellung erholen sich zahlreiche Figurengruppen an den Ufern eines Flusses, auf dem auch Bootsfahrten unternommen werden. Auf einem Hügel hinter der Stadt finden Bogenschützenturniere statt. Die Darstellung umfasst somit eine Reihe von anekdotischen Episoden, die in symbolischer Hinsicht eine Synthese des städtischen und ländlichen Lebens in den Niederlanden an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhunderts bilden. Ähnlich wie auf dem Gemälde, so nahmen auch in der Realität wohlhabende Patrizier sowie Bürgermeister oder Fürsten traditionell an dieser Art von ludischen Veranstaltungen teil (Gouw 1871, S. 455; Alpers 1972/1973, S. 169; Genechten 1986).

Die Kirmes wurde von einer lokalen literarischen Gesellschaft, der Rhetorikkammer (*camer van rhetorica*), organisiert. Ihre Mitglieder – Rhetoriker, die dem Alkoholgenuss nicht abgeneigt waren (*rederijkers-kannekijkers*) und eine kunstvolle, reiche Sprache benutzten – trinken in der Taverne gerade auf ihre poetischen Erfolge. Draußen hängt ihr Banner mit einer Darstellung ihres Schutzpatrons – des St. Sebastians – passend zur Inschrift auf dem Banner „Dit is Sinte Bastiaen“ (Dies ist St. Sebastian) sowie ein Aushängeschild mit einer heraldischen Lilie und der Inschrift „In De Gvilde Leli“ (Die Liliengilde). Ganz in der Nähe, im bescheideneren Gasthaus *De Swanen* (Unter dem Schwan) findet





towarzystwa literackiego. Jedną z ulubionych rozrywek członków izby retoryków, poza biesiadą, były zawody łucznicze. Elementem identyfikującym scenę szczecińskiego Wielkiego kiermaszu jako święta retoryków patrzących w kufle jest dzban wypełniony strzałami, trzymany przez mężczyznę wyglądającego przez okno z gospody. Popularne w Holandii izby retoryczne stanowiły swoiste centra życia towarzyskiego, które dostarczały rozrywki zarówno członkom stowarzyszenia, jak i niezrzeszonym widzom. Służący temu m.in. zawody teatralne (Hummelen 1989) oraz konkursy literackie. Zazwyczaj przygotowywano utwory poetyckie na wybrany temat, charakteryzujące się wyrafinowaną strukturą, skomplikowanym układem rymów i bogatym repertuarzem oryginalnych rozwiązań formalnych. Członkowie tych towarzystw uświetniali uroczystości świeckie i religijne, a równocześnie popularyzowali wśród lokalnej społeczności sztukę, poezję, dramat (Duyse 1900; Mak 1944; Elslander 1968; Moser 2001; Oczko 2009, s. 13–32).

Wprawdzie trudno o identyfikację miejsca, w którym odbywa się przedstawiony kiermasz św. Sebastiana, i nie sposób oddzielić kreacji artystycznej od potencjalnie rzeczywistego zdarzenia, to jednak przedstawiony w głębi obrazu ratusz przywodzi na myśl siedzibę władz miasta Oudenaarde we wschodniej Flandrii. Podobnie widoczna w dalszym planie, z prawej strony obrazu masywna wieża kościelna kojarzy się

ebenfalls ein fröhliches Fest zu Ehren des Heiligen Sebastian statt. Die Schauspieler, die auf der daneben stehenden Bühne ihre oratorischen Fähigkeiten unter Beweis stellen, rekrutieren sich sicherlich aus der gleichen lokalen literarischen Gesellschaft. Zu den Lieblingsbeschäftigungen der Mitglieder der Rhetorikerkammer gehörte neben dem Feiern auch das Bogenschießen. Ein Element, das die Stettiner Kirmes-Szene als Fest der „gern in Kannen schauenden Rhetoriker“ identifizieren lässt, ist ein mit Pfeilen gefüllter Krug, welcher von einem aus dem Fenster des Gasthauses schauenden Mann gehalten wird. Die in den Niederlanden beliebten Rhetorikerkammern waren eine Art Zentren des gesellschaftlichen Lebens, die sowohl Vereinsmitgliedern als auch unabhängigen Zuschauern Unterhaltung boten. Dazu dienten u. a. Theaterspiele (Hummelen 1989) und literarische Wettbewerbe. Üblicherweise wurden hierfür poetische Werke zu einem ausgewählten Thema verfasst, die sich durch eine ausgefeilte Struktur, komplexe Reimschemata und ein reiches Repertoire an originellen formalen Lösungen auszeichneten. Die Mitglieder dieser Gesellschaften bereicherten weltliche und religiöse Festveranstaltungen und förderten zugleich die Popularisierung von Kunst, Poesie und Drama in der lokalen Gemeinschaft (Duyse 1900; Mak 1944; Elslander 1968; Moser 2001; Oczko 2009, S. 13–32).



David Vinckboons,
Wielki kiermasz,
1602,
pióro, tusz brąz,
podbarwiany akwarelą,
papier,
45×71,1 cm,
Statens Museum
for Kunst,
Kopenhaga,
fot.: © Statens Museum
for Kunst

David Vinckboons,
Die große Kirmes,
1602,
Feder, braune Tusche,
mit Aquarell koloriert,
Papier,
45×71,1 cm,
Statens Museum
for Kunst,
Kopenhaga,
Foto: © Statens Museum
for Kunst

z westwerkiem tamtejszego kościoła św. Walpurgi, wzniesionego w XII w. w stylu gotyku skaldyjskiego i przebudowanego w wieku XV. Czytelne są również analogie do wybudowanego w 2. poł. XV w. kościoła w Sommelsdijk w południowej Holandii (dwukrotnie strawionego przez pożar – w XVII i XVIII w.).

W licznych scenach – kiermaszu przed ratuszem, zawodów teatralnych, turnieju łuczniczego w oddali, radosnej zabawy na placu przed kościołem, biesiad w dwóch, tworzących kulisy kompozycjne, gospodach oraz bijatyk – za pomocą alegorii i symboli ukryte zostały różnorodne treści moralne służące pouczeniu i rozrywce (Jongh 1976; Sprache der Bilder 1978; Ars Emblematica 1981). Z jednej strony kompozycja piętnowała złe zachowania, z drugiej zaś mogła być także postrzegana jako apoteoza wolności, nie tylko karnawałowej. Należy tutaj wspomnieć o bardzo popularnej w Niderlandach i Niemczech tradycji chłopskich scen rodzajowych (Raupp 1986) oraz przywołać dwa dzieła Pietera Bruegla Starszego, powstałe w końcu lat 50. XVI w. – *Kiermasz w Hoboken* (Cortauld Institut of Art, Londyn) oraz niezachowany *Kiermasz św. Jerzego*, będące niewątpliwie istotnym źródłem inspiracji dla autora omawianego przedstawienia. Obie kompozycje funkcjonowały przede wszystkim w wersjach graficznych (Fransa Hogenberga, Hieronymusa Cocka), a także w wariantach malarskich (m.in. Pietera Brueghla Młodszego, Pietera Baltena).

Zwar fällt es schwer, den Ort des dargestellten St.-Sebastian-Jahrmarkts zu bestimmen, und es ist kaum möglich, den Anteil der künstlerischen Schöpfung von dem möglicherweise realen Ereignis zu trennen, doch erinnert das in der Tiefe des Bildraums dargestellte Rathaus an den Regierungssitz der Stadt Oudenaarde in Ostflandern. Auch der massive Kirchturm, der rechts im Hintergrund zu sehen ist, lässt an das Westwerk der örtlichen St.-Walpurgis-Kirche denken, die im 12. Jahrhundert im Stil der skaldischen Gotik errichtet und im 15. Jahrhundert umgestaltet wurde. Es gibt auch deutliche Parallelen zu der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erbauten Kirche in Sommelsdijk in den südlichen Niederlanden (die zweimal – im 17. und 18. Jahrhundert – von Bränden heimgesucht wurde).

In zahlreichen Szenen, so der Kirmes vor dem Rathaus, des Theaterwettbewerbs, des Bogenschützenturniers in der Ferne, des fröhlichen Fests auf dem Platz vor der Kirche, des Umtrunks in den beiden – die kompositorische Kulisse bildenden – Wirtshäusern und der Schlägereien, wurden mit Hilfe von Allegorien und Symbolen verschiedene moralisierende Inhalte zur Belehrung und Unterhaltung versteckt (Jongh 1976; Sprache der Bilder 1978; Ars Emblematica 1981). Einerseits kritisierte die Darstellung schlechtes Verhalten, andererseits konnte sie auch als Apotheose der Freiheit, nicht nur der Freizügigkeit





Schelte Adamsz.
Bolswert, Wielki kiermasz,
1634,
miedzioryt,
papier,
Staatliches Museum
Schwerin,
fot.: © Gabriele Bröcker

Schelte Adamsz.
Bolswert, Die große Kirmes,
1634,
Kupferstich,
Papier,
Staatliches Museum
Schwerin,
Photo:
© Gabriele Bröcker

W poszczególnych epizodach szczecińskiego obrazu odnaleźć można analogie do wcześniejszej o pół wieku rycin Hieronymusa Cocka, np. w ujęciu sprzeczki chłopów na pierwszym planie czy fragmentów barwnego korowodu. Pośród scen zabawy i biesiadowania dochodzi do konfrontacji karczmy i pojawiającego się w tle kościoła, zestawienia sfery *sacrum* i *profanum*. W tym kontekście warto przywołać – choć obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie powstał na pocz. XVII w. – dekret Karola V z 5 października 1531 r., ograniczający ludowe zabawy, który za czasów Małgorzaty Parmeńskiej został jeszcze zaostrzony (Lameere 1902, s. 270–271).

Powstanie obrazu ściśle wiąże się z urodzonym w 1576 r. w Mechelen (Malines) Davidem Vinckboonsem, który naukę warsztatu malarstwa rozpoczął w pracowni ojca Philipsa Vinckboonsa, flamandzkiego malarza specjalizującego się w technice akwareli, który zmarł jako obywatel Amsterdamu w 1601 r. Rodzina przez krótki czas mieszkała w Antwerpii, skąd zmuszona była udać się na wygnanie do Holandii. Początkowo zamieszkała w Middelburgu, by ostatecznie – w 1591 r. – osiąść w Amsterdamie, gdzie David Vinckboons mieszkał i pracował do śmierci w 1632 r. (Lamermse 1989; jako data śmierci artysty podawany jest także rok 1629, istnieją jednak źródłowe przekazy o jego aktywności po tej dacie, ponadto dopiero 12 stycznia 1633 r. pojawiają się pierwsze informacje

zu Karnevalszeiten, verstanden werden. An dieser Stelle sei auf die in den Niederlanden und Deutschland sehr beliebte Tradition bäuerlicher Genreszenen verwiesen (Raupp 1986) und auf zwei in den späten 1550er Jahren entstandene Werke von Pieter Bruegel d. Ä. – *Die Kirmes von Hoboken* (Cortauld Institute of Art, London) und die nicht erhaltene *St. Georgs-Kirmes* –, die zweifellos eine wichtige Inspirationsquelle für den Schöpfer des analysierten Gemäldes waren. Beide Kompositionen wurden vor allem in grafischen Ausführungen (von Frans Hogenberg, Hieronymus Cock) sowie in gemalten Varianten (u. a. von Pieter Brüghel d. J. und Pieter Balten) vervielfältigt. In einzelnen Episoden des Stettiner Gemäldes lassen sich Parallelen zu einem etwa ein halbes Jahrhundert früher entstandenen Stich von Hieronymus Cock ziehen, beispielsweise in dem im Vordergrund dargestellten Bauernstreit sowie in Ausschnitten des farbenfrohen Umzugs. Inmitten der Unterhaltungs- und Umtrunk-Szenen werden das Gasthaus und die im Hintergrund erscheinende Kirche einander gegenübergestellt, ein Nebeneinander des *Sacrum* und des *Profanum*. In diesem Zusammenhang ist – obwohl das Gemälde aus der Sammlung des Stettiner Nationalmuseums zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden ist – an das Dekret Karls V. vom 5. Oktober 1531 zu erinnern, das die Volksbelustigung einschränkte und unter Margarete von Parma noch weiter verschärft wurde (Lameere 1902, S. 270–271).





Wg Davida Vinckboonsa,
Wielki kiermasz,
1608,
olej, deska dębową,
115×141 cm,
Herzog Anton
Ulrich-Museum,
Brunszwik,
fot.:
© Herzog Anton
Ulrich-Museum

Nach David Vinckboons,
Die große Kirmes,
1608,
Öl auf Eichenholz,
115×141 cm,
Herzog
Anton Ulrich-Museum,
Braunschweig,
Foto:
© Herzog Anton
Ulrich-Museum

o wdowie po artyście). Malarz początkowo kontynuował styl Pietera Bruegla Starszego i Hansa Bola, a w późniejszym okresie twórczości zapowiadał dzieła przedstawicieli kolejnej już generacji złotego wieku malarstwa holenderskiego: Adriaena Brouwera i związanych z Haarlemem braci Adriaena i Isaacka van Ostade. Wśród uczniów Vinckboonsa – poza pięcioma synami – znaleźli się Esaias van de Velde oraz Gillis Claesz. de Hondecoeter. David Vinckboons w amsterdamskiej pracowni, mieszczącej się w domu artysty przy Anthonisbreestraat, malował głównie starannie zakomponowane pejzaże, zazwyczaj z figurальным, anegdotycznym sztafażem, oraz niewielkie sceny rodzajowe. W jego dorobku artystycznym znajdują się również wielopostaciowe obrazy religijne i mitologiczne; dużym zainteresowaniem wśród ówczesnych odbiorców sztuki cieszyły się sceny myśliwskie, a także tzw. smutki chłopskie – przedstawienia hiszpańskich żołnierzy zajmujących niderlandzkie wsie. David Vinckboons był świętym rysownikiem i podobnie jak ojciec autorem wielkoformatowych akwarel. Współpracował z Gillisem van Coninxloo, „zaludniając” jego pejzaże. Zajmował się również grafiką, samodzielnie wykonywał rycinę,

Die Entstehung des Gemäldes ist eng mit David Vinckboons verbunden, der 1576 in Mechelen (Malines) geboren wurde und das Malerhandwerk im Atelier seines Vaters Philips Vinckboons erlernte – eines flämischen Malers, der sich auf Aquarelle spezialisiert hatte und 1601 als Bürger von Amsterdam verstarb. Die Familie lebte für kurze Zeit in Antwerpen, von wo aus sie gezwungen war, in die Niederlande ins Exil zu gehen. Zunächst in Middelburg ansässig, ließ sie sich schließlich im Jahr 1591 in Amsterdam nieder, wo David Vinckboons bis zu seinem Tod im Jahr 1632 lebte und arbeitete (Lammertse 1989; auch das Jahr 1629 wird als Todesdatum des Künstlers genannt, doch gibt es Quellenberichte über seine Tätigkeit nach diesem Datum; zudem tauchen erste quellenkundliche Informationen über die Witwe des Künstlers erst am 12. Januar 1633 auf). Der Maler knüpfte zunächst an den Stil von Pieter Bruegel dem Älteren und Hans Bol an. Sein Spätwerk kündigte hingegen schon die Werke der Vertreter der nächsten Generation des goldenen Zeitalters in der niederländischen Malerei an: des Adriaen Brouwer und der mit Haarlem verbundenen Brüder Adriaen und Isaack van Ostade. Zu den Schülern Vinckboons' gehörten – neben seinen

dekoracje marginesów map, tworzył ilustracje książkowe, projektował witraże oraz naścienne tkaniny obiciowe. Jego bogate i rozproszone po licznych muzeach europejskich i kolekcjach prywatnych rysunkowe i malarstkie oeuvre krytycznie opracowało małżeństwo Klaus Ertz i Christa Nitze-Ertz (Ertz, Nitze-Ertz 2016), wzbogacając dotychczasową wiedzę o artyście, której zasadniczym źródłem było opracowanie Korneela Goosensa (Goosens 1977).

W zbiorach Statens Museum for Kunst w Kopenhadze przechowywany jest rysunek *Wielki kiermasz* z 1602 r. (taką datę David Vinckboons umieścił w swej pracy ponad bramnym łukiem gmachu ratusza). Artysta wykonał go z dużą swobodą, kreśląc precyzyjnie wprawną ręką brązowym piórem na papierze. Linearną kompozycję dopełnił lawowaniem pędzlem, bielą gwaszu w partiach światła; poszczególne detale podkolorował akwarelą o różnych barwach. Praca stworzona przez flamandzkiego mistrza w Amsterdamie łączy w sobie najlepsze osiągnięcia manierystycznej sztuki niderlandzkiej. Niezależnie od wskazanej wcześniej znajomości dzieł Pietera Bruegla kulisowość pejzażu z głęboką perspektywą i wyeksponowanym centralnym motywem świadczy o inspiracji pracami Gillisa van Coninxloo. Kopenhaski rysunek, który w przekonaniu Klausza Ertza i Christy Nietze-Ertz od początku był pomyślany jako projekt rycin i zrealizowany na zamówienie oficyny wydawniczej, wkrótce po powstaniu został powielony graficznie w formie miedziorytu przez Nicolaesa de Bruyna (rycina jest znana w co najmniej trzech stanach). Po śmierci Vinckboonsa, w 1634 r. Boëtius Adamsz. Bolswert wykonał kolejną rycinę z cieszącym się nadal popularnością przedstawieniem wielkiego kiermaszu Vinckboonsa. Rycinę z dwóch płyt odbito wówczas w oficynie Cornelisa Visschera (znane są dwa jej stanów). Jej kolejny nakład został wkrótce odbity u Pettera Schenka Młodszego. Ponadto notowana jest także rycina, której autorem jest brat Boëtiusa – Schelte Adamsz. Bolswert. Produkcja rycin, stanowiąca potwierdzenie rynkowego popytu, przyczyniła się do popularności motywu wielkiego kiermaszu w redakcji Vinckboonsa w malarstwie holenderskim XVII w. i zaowocowała powstaniem zróżnicowanej jakościowo serii przedstawień malarstkich. Rycinę de Breyna i Bolswertów przedstawiają kompozycję odwróconą stronami względem rysunkowego pierwotnego. Wszystkie znane obrazy, w tym także obecnie omawiane, powtarzają układ rycin; z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że zostały stworzone za pośrednictwem graficznych wzorów.

fünf Söhnen – Esaias van de Velde und Gillis Claesz de Hondecoeter. In seinem Amsterdamer Atelier, das sich im Haus des Künstlers in der Anthonisbreestraat befand, malte David Vinckboons vor allem sorgfältig komponierte Landschaften, meist mit figuraler, anekdotischer Staffage, sowie kleinformatige Genreszenen. Zu seinem künstlerischen Oeuvre gehören auch figurenreiche religiöse und mythologische Gemälde. Auch Jagdszenen sowie die so genannten „Bauernsorgen“ – Darstellungen spanischer Soldaten, die holländische Dörfer besetzten – waren für das Kunstmuseum der damaligen Zeit von großem Interesse. David Vinckboons war ein hervorragender Zeichner und, wie sein Vater, Schöpfer großformatiger Aquarelle. Er arbeitete mit Gillis van Coninxloo zusammen und „bevölkerte“ dessen Landschaften. Er beschäftigte sich auch mit der Druckgrafik, fertigte eigene Stiche an, verzierte die Ränder von Landkarten, schuf Buchillustrationen, entwarf Glasmalereien und Stoffe für Wandbekleidungen. Sein reiches zeichnerisches und malerisches Oevre, das in zahlreichen europäischen Museen und Privatsammlungen zerstreut ist, wurde von den Eheleuten Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz kritisch aufgearbeitet (Ertz, Nitze-Ertz 2016), die das vorhandene, bislang hauptsächlich auf einer Studie von Korneel Goosens (Goosens 1977) basierende Wissen über den Künstler bereichern.

In der Sammlung des Statens Museum for Kunst in Kopenhagen befindet sich eine Zeichnung *Die große Kirmes* aus dem Jahr 1602 (dies ist das Datum, das David Vinckboons in seinem Werk über dem Torbogen des Rathauses vermerkte). Der Künstler führte die präzise mit brauner Tusche auf Papier angefertigte Federzeichnung mit großer Leichtigkeit und geübter Hand aus. Er ergänzte die lineare Komposition mit Pinsellavierungen und arbeitete mit weißer Gouache in den Lichtpartien. Einzelne Details kolorierte er mit Aquarellfarben in verschiedenen Farbtönen. Das von dem flämischen Meister in Amsterdam geschaffene Werk vereint in sich die höchsten Errungenschaften der niederländischen Kunst des Manierismus. Unabhängig von der bereits angedeuteten Vertrautheit mit den Werken Pieter Bruegels zeugt die Kulissenhaftigkeit der Landschaft mit ihrer tiefen Perspektive und dem exponierten zentralen Motiv von der Inspiration durch die Werke Gillis van Coninxloos. Die Kopenhagener Zeichnung, von der Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz annehmen, dass sie von Anfang an als Grafikentwurf konzipiert und als Auftragsarbeit für einen Verlag realisiert worden war, wurde bald nach ihrer Entstehung von Nicolaes de Bruyn als Kupferstich graphisch reproduziert (der Stich ist in mindestens drei Zuständen überliefert). Nach Vinckboons' Tod fertigte



Wg Davida Vinckboonsa,
Kiermasz wiejski,
1610,
olej, płótno,
110×167 cm,
Koninklijk Museum
voor Schone Kunst,
Antwerpia,
fot.: © Koninklijk
Museum
voor Schone Kunst

Nach David Vinckboons,
Dorfkirmes,
1610,
Öl auf Leinwand,
110×167 cm,
Koninklijk Museum voor
Schone Kunst,
Antwerpen,
Foto: © Koninklijk
Museum
voor Schone Kunst

W zbiorach muzealnych oraz kolekcjach prywatnych znajduje się stosunkowo liczna grupa prac (ponad 40) przedstawiających wielki kiermasz, część znana jedynie archiwalnie, ze wzmianek w literaturze przedmiotu i w dawnych katalogach aukcyjnych. Obrazy te różnią się stopniem wierności wobec rysunku i rycin, wymiarami, podłożem, kolorystyką, opracowaniem postaci, sposobem malowania oraz jakością artystyczną. Żaden z obrazów jednak nie jest jednoznacznie uznany za własnoręczne dzieło Vinckboonsa, przy czym w literaturze przedmiotu opisy atrybutyczne badaczy nie zawsze bywają zgodne, charakteryzują się labilnością sądów i małą precyzją stosowanych kategorii atrybutycznych, a czasem wręcz daleko posuniętą swobodą. Również Klaus Ertz i Christa Nitze-Ertz we wspomnianym katalogu dzieł Vinckboonsa nie uwzględnili żadnego z malarstw przedstawień wielkiego kiermaszu, tym samym żadnego z obrazów nie uznali za własnoręczne dzieło malarza, zgodnie z hipotezą o stworzeniu rysunku wyłącznie na potrzeby projektu zleconego przez oficynę wydawniczą i niepowtórnego przez artystę własnoręcznie w wersji malarstwa (Ertz, Nitze-Ertz 2016, s. 17). Kilka obrazów z tej swoistej serii powstało w pierwszych dwóch dekadach XVII w. Najprawdopodobniej wykonane zostały na podstawie grafiki Nicolaesa de Bruyna przez artystów z kręgu oddziaływania sztuki Vinckboonsa,

Boëtius Adamsz. Bolswert einen weiteren Stich mit einer Darstellung der weiterhin beliebten *Großen Kirmes* von Vinckboons an. Der Stich wurde damals in zwei Platten im Cornelis Visscher Verlag gedruckt (zwei Zustände der Druckgrafik sind bekannt). Die nächste Auflage wurde bald bei Peter Schenk dem Jüngeren neu gedruckt. Darüber hinaus ist auch ein Stich von Boëtius' Bruder – Schelte Adamsz. Bolswert – überliefert. Die Produktion von Druckgrafiken, die eine Bestätigung der großen Marktnachfrage nach derartigen Arbeiten darstellt, trug zur Popularität des Motivs der großen Kirmes in Vinckboons' Fassung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts bei. Die Stiche von de Breyen und der Brüder Bolswert zeigen eine seitenverkehrte Komposition im Vergleich zum gezeichneten Original. Alle bekannten Gemälde, einschließlich des hier analysierten, wiederholen den Bildaufbau der Stiche; mit hoher Wahrscheinlichkeit kann daher gesagt werden, dass sie nach grafischen Vorlagen entstanden.

In Museumsbeständen und Privatsammlungen findet sich eine relativ große Gruppe von Werken (mehr als 40), welche *Die große Kirmes* darstellen und von denen einige nur aus urkundlichen Überlieferungen, aus Erwähnungen in Fachpublikationen und aus alten Auktionskatalogen bekannt sind. Diese Gemälde unterscheiden sich in Bezug auf den Grad ihrer

Wg Davida Vinckboonsa,
Kiermasz wiejski,
1. poł. XVII w.,
olej, płótno,
144×231 cm,
Stedelijke Musea Brugge –
Groeningemuseum,
Brugia,
fot.: © Stedelijke Musea
Brugge –
Groeningemuseum

Nach David Vinckboons,
Dorfkirmes,
1. Hälfte des 17. Jh.,
Öl auf Leinwand,
144×231 cm,
Stedelijke Musea Brugge –
Groeningemuseum,
Brügge,
Foto: © Stedelijke
Musea Brugge –
Groeningemuseum



być może w jakiś sposób związanych z jego warsztatem, o którym współczesna wiedza jest jednak nader skromna. Późniejsze przedstawienia różnią się jakością malarską, w sposób zdecydowanie swobodniejszy powielają kompozycję, operując zmodyfikowanym, zazwyczaj zredukowanym repertuarem form i motywów; wreszcie część z nich wydaje się całkowicie wtórna.

Wśród niewątpliwie wczesnych prac, powstały za życia Vinckboonsa, wyróżniających się jakością malarską, które wyszły spod rąk różnych twórców są przedstawienia znajdujące się dziś w Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunszwiku (technika olejna, deska dębową, 115×141 cm, dat. „1608”; Klessmann 1983, s. 215–216; *Kein Tag wie jeder andere* 2002, s. 72), Stedelijke Musea Brugge – Groeningemuseum w Brugii (technika olejna, deska, 144×231 cm; Vlieghe 1994, s. 221), Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten w Antwerpii (technika olejna, płótno, 110×167 cm, 1610, sygn. „D.v.ft.”; Catalogus Schilderkunst 1998, s. 394) oraz notowane w kolekcji prywatnej w Szwajcarii (technika olejna, deska, 103 x 139 cm, 1612; fot. RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Haga). Do tej właśnie grupy przynależy także obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie. Mimo różnic w przedstawieniu detali i kolorystyce szczecińskie dzieło najbliższe jest wcześniejszej o dwa lata kompozycji z Brunszwiku.

Übereinstimmung mit der Zeichnung und mit den Stichen, auf ihre Abmessungen, den gewählten Malgrund, ihre Farbigkeit, die Ausarbeitung der Figuren, die Malweise und ihre künstlerische Qualität. Keines dieser Gemälde ist jedoch eindeutig als Vinckboons' eigenes Werk anerkannt worden, wobei die Attributionsbeschreibungen der Forscher in der Literatur nicht immer übereinstimmen, von labilen Urteilen sowie wenig präzisen Zuschreibungskategorien und manchmal sogar von allzu großer Interpretationsfreiheit geprägt sind. Auch Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz nahmen in dem bereits erwähnten Werkverzeichnis von Vinckboons keine der malerischen Darstellungen der großen Kirmes auf und erkannten damit keines der Gemälde als eigenes Werk des Malers an, entsprechend ihrer Hypothese, dass die Zeichnung ausschließlich für das vom Verlag in Auftrag gegebene Projekt entstand und vom Künstler selbst in keiner gemalten Fassung wiedergegeben wurde (Ertz, Nitze-Ertz 2016, S. 17). Mehrere der Gemälde dieser eigenen Serie entstanden in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts und wurden höchstwahrscheinlich auf der Grundlage des Druckes von Nicolaes de Bruyn von Künstlern aus dem Einflussbereich von Vinckboons' Schaffen ausgeführt, die womöglich in irgendeiner Weise mit seiner Werkstatt verbunden gewesen waren, über die jedoch kaum zeitgenössische Überlieferungen vorliegen.



Wydaje się ono bardziej malarskie, swobodniej operujące plamą barwną; wersja brunszwicka bardziej z kolei akcentuje wartości rysunkowe, formy opisane są wyrazistszym konturem. Porównanie szczecińskiego obrazu z innymi własnoręcznymi pracami Davida Vinckboonsa ujawnia różnice stylistyczne w malarstwem opracowaniu postaci, a także w kształtowaniu pejzażu, choćby w opracowaniu liści drzew. Odnalezionej podczas prac konserwatorskich w 2015 r., znajdującej się w spodniej warstwie, wyryta w wilgotnej zaprawie sygnatura artysty, której autentyczność w wyniku ostatnich badań konserwatorskich udało się potwierdzić, pozwala związać obraz z warsztatem Davida Vinckboonsa. Obecnie trudno przesądzić, w jaki sposób malarz uczestniczył w początkowej fazie procesu powstawania obrazu: czy brał udział w nanoszeniu rysunku kompozycji na przygotowane malarstwo drewniane podłożę, czy tylko – składając sygnaturę – wyraził akceptację dla pracy warsztatu.

Dariusz Kacprzak

Die späteren Darstellungen unterscheiden sich in ihrer malerischen Qualität, geben die Komposition in entschieden freierer Weise wieder, arbeiten mit einem modifizierten, meist reduzierten Repertoire an Formen und Motiven; einige von ihnen wirken schließlich gänzlich abgeändert.

Zu den zweifellos frühen, noch zu Vinckboons' Lebzeiten entstandenen Werken, die sich durch ihre malerische Qualität auszeichnen und aus der Hand verschiedener Künstler stammen, gehören diejenigen, die sich heute im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (Öl auf Eichenholz, 115×141 cm, datiert „1608“; Klessmann 1983, S. 215–216; *Kein Tag wie jeder andere* 2002, S. 72), im Stedelijke Musea Brugge – Groeningemuseum in Brügge (Öl auf Holz, 144×231 cm; Vlieghe 1994, S. 221), im Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten in Antwerpen (Öl auf Leinwand, 110×167 cm, 1610, signiert „D.v.ft.“; Catalogus Schilderkunst 1998, S. 394) und in einer Privatsammlung in der Schweiz (Öl auf Holz, 103×139 cm, 1612; Foto: RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag) befinden. Zu dieser Gruppe gehört ebenfalls das Gemälde aus der Sammlung des Nationalmuseums Stettin. Trotz der Unterschiede in der Wiedergabe von Details und der unterschiedlichen Farbgebung kommt das Stettiner Werk dem zwei Jahre älteren Gemälde aus Braunschweig am nächsten. Es wirkt malerischer und arbeitet freier mit Farbflächen; die Braunschweiger Version betont hingegen stärker die zeichnerischen Werte, Formen werden mit klareren Konturen umrissen. Ein Vergleich des Stettiner Gemäldes mit anderen eigenhändigen Arbeiten von David Vinckboons zeigt stilistische Unterschiede in der malerischen Ausarbeitung der Figuren, aber auch in der Gestaltung der Landschaft, zum Beispiel in der Ausarbeitung des Laubwerks der Bäume. Eine im Zuge von Restaurierungsarbeiten im Jahr 2015 entdeckte Signatur des Künstlers, die sich in der untersten Malschicht befindet und in den feuchten Mörtel eingeritzt worden war, deren Echtheit durch die jüngsten Restaurierungsarbeiten bestätigt wurde, erlaubt es, das Gemälde der Werkstatt von David Vinckboons zuzuschreiben.

Derzeit ist es schwierig zu bestimmen, in welcher Weise der Maler an der Anfangsphase des Entstehungsprozesses des Gemäldes beteiligt war: ob er sich an der Aufbringung der Kompositionszeichnung auf den malerisch vorbereiteten Holzuntergrund beteiligte oder nur – durch seine Unterschrift – seine Akzeptanz für die Arbeit seiner Werkstatt zum Ausdruck brachte.

Dariusz Kacprzak

63.

Wdowi grosz

malarz niderlandzki lub północnoniemiecki,
1. kw. XVII w.

Płótno naklejone na deskę

Wys. 89 cm, szer. 126 cm

Nabyty przed 1966 r. ze zbiorów prywatnych

Nr inw. MNS/Szt/1262

Lit.: Kolbiarz 2006c; Monika Frankowska-Makała 2022, s. 48–49

Obraz ilustruje znana z Ewangelii św. Marka (Mk 12,41–44) i św. Łukasza (Łk 21,1–4) scenę, która miała miejsce podczas ostatniego pobytu Chrystusa w Jerozolimie i określana jest w ikonografii jako „wdowi grosz”. Fikcyjny, perspektywiczny widok wnętrza Świątyni Salomona w Jerozolimie ukazuje ją jako monumentalną, trójnawową budowlę. Szeroką nawę główną zamkniętą przegrodą w formie łuku triumfalnego, za którą widać ołtarz z Tablicami Mojżeszowymi i menorą pod baldachimem (Namiotem Spotkania). Nawy boczne tworzą dwa dwukondygnacyjne ganki wsparte na marmurowych kolumnach. Nawa środkowa przekryta jest kasetonowym sklepieniem kolebkowym, z lunetami i dwoma otworami (jednym cylindrycznym i jednym kwadratowym) wprowadzającymi do wnętrza światło dzienne. W dolnej części obrazu, obok ustawionej na podeście skarbony ukazana została wdowa z Ewangelii Marka, składająca ofiarę. Gdy pochyla się nad drewnianą skrzynią na datki, Jezus, ukażany wraz z uczniami po prawej stronie obrazu, komentując wydarzenie, stwierdza, że dar ubogiej wdowy jest wart więcej aniżeli wszystkie datki bogatych faryzeuszy. Ubiór i nakrycia głowy pozostałych postaci identyfikują je jako zamożnych darczyńców z różnych warstw społecznych. Dwie postaci widoczne za składającą ofiarę wdową można powiązać z przyowieścią o celniku i faryzeuszowi.

Przedstawienie fikcyjnej architektury posłużyło malarzowi do wykazania się nie tylko mistrzowskim opanowaniem perspektywy linearnej, ale także znajomością antycznych form architektonicznych. Szczególnie charakterystyczne jest tu sklepienie z otworami oraz rzędy korynckich kolumn, a także przesunięty nieco w lewo od środka pola obrazowego punkt zbiegu linii perspektywicznych. Eksponowaniem perspektywy oraz silnie wzmagającym iluzję głębi kształtuaniem przestrzeni obraz wpisuje się w manierystyczną tradycję niderlandzkiego malarstwa architektonicznego. Wpływ na nią miały szeroko rozpowszechnione wzorniki poświęcone przedstawianiu perspektywy autorstwa Hansa Vredemana de Vriesa (1527–1604),

Das Scherlein der Witwe

niederländischer oder norddeutscher Maler,
1. Viertel des 17. Jh.

Leinwand auf Holz geklebt

Höhe 89 cm, Breite 126 cm

Vor 1966 aus Privatbesitz erworben

Inv.-Nr. MNS/Szt/1262

Lit.: Kolbiarz 2006c; Monika Frankowska-Makała 2022, S. 48–49

Das Gemälde ist eine Illustration der aus dem Markus- und Lukasevangelium (Mk 12,41–44; Lk 21,1–4) bekannten Szene, die sich während des letzten Besuchs von Christus in Jerusalem abspielte und in der Ikonographie als „das Schärflein der Witwe“ bezeichnet wird. Das Bild zeigt eine fiktive, perspektivische Innenansicht des Salomonischen Tempels in Jerusalem, der als ein monumentaler, dreischiffiger Sakralbau dargestellt ist. Das breite Mittelschiff schließt mit einer Art Lettner in Form eines Triumphbogens, hinter dem ein Altar mit Moses' Gebotstafeln und einer Menora unter einem Baldachin (Mischkan) zu sehen sind. Die Seitenschiffe werden jeweils von zwei übereinander liegenden, von marmorierten Säulen gestützten Gängen gebildet. Das Mittelschiff wurde mit einem kassettierten Tonnengewölbe mit Lünetten und zwei Belichtungsöffnungen (einem zylindrischen und einem quadratischen) überspannt. In der unteren Bildmitte, an einem auf einem Podest stehenden Opferkasten, ist die spendende Witwe aus dem Lukasevangelium zu sehen. Während diese sich über den hölzernen Opferkasten beugt, kommentiert Jesus (am rechten Bildrand an seine Jünger gewandt), dass die Gabe der armen Witwe mehr wert sei, als all die Spenden der reichen Pharisäer zusammen. Die Kleidung und Kopfbedeckung der übrigen Figuren im Bildraum identifizieren diese als wohlhabende Spender unterschiedlicher Herkunft. Das Figurenpaar hinter der spendenden Witwe kann dem Gleichnis vom Zöllner und Pharisäer über das demütige Gebet vor Gott zugeordnet werden.

Die durchaus fiktive Darstellung der Architektur wurde von dem Maler dazu genutzt, nicht nur seine Beherrschung der Linearperspektive, sondern auch seine Kenntnisse antiker Architekturformen unter Beweis zu stellen. Besonders markant sind hier das Gewölbe mit Öffnungen und die spektakuläre Säulenreihung, sowie der dezentralisierte Fluchtpunkt der Perspektivlinien. In seiner strengen Linearperspektive und stark vertiefenden Raumdarstellung reiht sich das Bild in die manieristische Bildtradition





szczególnie tom *Scenographiae sive Perspektivae* z 1560 r., a także jego późniejsze publikacje wzornikowe (Kolbiarz 2006c, s. 56; zob. też Heuer 2013). Wdowi grosz zawiera w sobie również inne elementy koncepcyjnej architektury de Vriesa, jak np. przerwanie sklepienia kolebkowego otworami świetlnymi, co jednoznacznie ukazuje budowlę jako statycznie niemożliwą wówczas do zrealizowania fantazję.

Ornament okuciowy, zdobiący przegrodę chórową, był rozpowszechniony w północno-środkowej Europie od końca XVI do 1. tercji XVII w., wyznacza on zatem ramy czasowe dla powstania dzieła. Kolejnych wskaźówek dotyczących datowania dostarcza sposób przedstawienia marmuru, a także stosunek wielkości postaci do architektury, które w podobnej formie występują w pracach Paula Vredemana de Vriesa (1567–1617) czy Hendrika van Steenwijcka Młodszego (1580–1649) (Zimmermann 2002). Starannie opracowane partie monumentalnej architektury ostro kontrastują ze swobodnym sposobem malowania figur sztafażu. Sugeruje to, że choć oba elementy obrazowe oparte są na wzorach graficznych, nie wyszły spod tej samej ręki. Postaci są mniej wysublimowane niż w dziełach Vredemana de Vriesa, bliższe malarstwu od ok. 1600 r., np. pracom Isaacka van den Blocka i Antona Möllera z Gdańska. Z tego względu, biorąc pod uwagę również ornamentykę (zwłaszcza typ ornamentu okuciowego na przegrodzie chórowej, zob. Hinrichsen 1938), obraz datować można na 1. kw. XVII w. (Kolbiarz 2006c, s. 60).

Janina Vujic, Rafał Makała

der niederländischen Architekturmalerie ein. Geprägt wurde diese von den weit verbreiteten Musterbüchern zur Perspektivendarstellung von Hans Vredeman de Vries (1527–1604), v.a. dem Band *Scenographiae sive Perspektivae* von 1560 wie auch von seinen späteren Vorlagewerken (Kolbiarz 2006c, S. 56; s. auch dazu: Heuer 2013). Auch das *Scherflein der Witwe* weist entscheidende Elemente der Modellarchitektur von de Vries auf, wie beispielsweise die Unterbrechung des Tonnengewölbes mit Belichtungsöffnungen, die den Bau als eine für die damalige Zeit statisch unmögliche Phantasie entlarven.

Das dargestellte Beschlagwerk im Chorbogen ist ein Flächenornament, das vom Ende des 16. Jahrhundert bis ins erste Drittel des 17. Jahrhunderts in Nordmitteleuropa häufig Verwendung fand und Aufschluss über den Entstehungszeitpunkt des Werks gibt. Weitere Anhaltspunkte für eine Datierung geben die glänzende Ausarbeitung des Marmors sowie das Größenverhältnis zwischen den Figuren und dem Bildraum, die ähnlich auch bei Paul Vredeman de Vries (1567–1617) oder Hendrik van Steenwijck d. J. (1580–1649) zu finden sind (Zimmermann 2002). Der feine Duktus der monumentalen Sakralarchitektur steht dabei in starkem Kontrast zu der grobkörnigen Qualität der staffierten Figuren. Das lässt vermuten, dass beide Bildelemente zwar auf grafischen Vorlagen beruhen, aber nicht aus einer Hand stammen. Die Figuren wurden jedoch im Vergleich zu denjenigen von Vredeman de Vries weniger sublim dargestellt, wie es in der Malerei um und nach 1600 vorkommt, z. B. in den Werken der Danziger Isaack van den Block und Anton Möller. Zusammen mit der Ornamentik (v.a. mit der Art des Beschlagwerkes auf dem Lettner, s. Hinrichsen 1938) lässt sich das Gemälde in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts datieren (Kolbiarz 2006c, S. 60).

Janina Vujic, Rafał Makała

64.

Burza na morzu

autor nieokreślony, Holandia,
2. ćw. XVII w.

Olej, deska
Wys. 53,5 cm, dł. 95 cm
Obraz zakupiony do zbiorów Muzeum Pomorza Zachodniego
(obecnie Muzeum Narodowe w Szczecinie) na aukcji
Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Krakowie w 1957 r.
Nr inw. MNS/Szt/1217

Lit.: *Oblicza morza* 2002, s. nlb., poz. 7; Kolbiarz 2006a

Na obrazie przedstawiono skaliste wybrzeże z poszarpanymi skałami i wzburzone morze. Tuż przy brzegu fale przewracają statek z załogą na pokładzie. Na jego maszcie powiewa czerwono-biało-niebieska bandera Republiki Niderlandów. W oddali dwa kolejne statki walczą z nieprzychylnym żywiołem. Niebo jest brunatne, zasnute chmurami, przez które w oddali przenikają promienie słoneczne, dające nadzieję na poprawę pogody. Na brzegu, na pierwszym planie dostrzec można niewielką postać człowieka. Udramatyzowany krajobraz zestawiający wzburzone morze i wysokie skały malowany jest laserunkowo; elementy te wydają się być niemal prześwitujące. Obraz utrzymany jest w ciemnych barwach, ograniczonych do kilku odcieni szarości i ugrów, jedynie centralna partia kompozycji została zaakcentowana jaśniejszymi żółcieniami. Taki sposób komponowania palety barwnej pozwala datować dzieło na tzw. okres monochromatyczny w holenderskim malarstwie, mający swoje apogeum w latach 30. XVII w. W manierze tej tworzył m.in. pochodzący z Flandrii, ale działający w Holandii malarz Jan Porcellis (Kolbiarz 2006a, s. 70).

Dramatyczne wydarzenia w czasie sztormu należały do najpopularniejszych tematów w ówczesnym malarstwie holenderskim. W przeciwieństwie do wedut morskich przedstawiających konkretne statki i potęgę morską Zjednoczonych Prowincji w obrazach ukazujących sztormowy krajobraz z rozbijającymi się o skały statkami skupiano się bardziej na przedstawieniu naturalnych barw występujących w przyrodzie oraz nastroju grozy (poprzez kontrast partií zaciemnionych i rozświetlonych). Przede wszystkim były one jednak obrazami alegorycznymi, prezentującymi los człowieka. Przez ukazanie walki z żywiołami kodowano głębszy sens przedstawienia: morze odczytywano jako symbol narodzin, życia i śmierci, a statek jako symbol niestabilności i zmiennych zdarzeń ludzkiego losu. Światło prześwitujące przez chmury było symbolem nadziei, odwrócenia się złego losu.

Sturm auf See

unbestimmter Maler, Niederlande,
2. Viertel d. 17. Jh.

Öl auf Holz
Höhe 53,5 cm, Länge 95 cm
Im Jahr 1957 für die Sammlung des Westpommerschen
Museums (heute Nationalmuseum Stettin) bei einer Auktion
des Kunsthistorikerverbandes in Krakau erworben
Inv.-Nr. MNS/Szt/1217

Lit.: *Oblicza morza* 2002, unpag., Pos. 7; Kolbiarz 2006a

Das Gemälde zeigt eine felsige Küste mit zerklüfteten Felsen und rauer See. Direkt am Ufer lassen die Wellen ein Schiff mit voller Besatzung kentern. An seinem Mast weht die rot-weiß-blaue Flagge der Republik der Niederlande. In der Ferne kämpfen zwei weitere Schiffe gegen das aufgebrachte Meer. Der Himmel ist braun und mit Wolken überzogen, durch die in der Ferne Sonnenstrahlen dringen, welche auf eine Wetterbesserung hoffen lassen. Am Ufer ist im Vordergrund eine kleine menschliche Gestalt zu erkennen. Die dramatisierte Landschaft mit rauem Meer und hohen Felsen ist mit Lasierungen gemalt; die einzelnen Elemente erscheinen fast transparent. Das Gemälde ist in dunklen Farben gehalten, die sich auf einige Grau- und Ockertöne beschränken; nur der zentrale Teil der Komposition ist mit helleren Gelbtönen akzentuiert. Diese Art Farbwahl ermöglicht es, das Werk in die so genannte monochrome Periode der niederländischen Malerei zu datieren, die in den 1630er Jahren ihren Höhepunkt erlebte. In diesem Stil arbeitete u.a. der aus Flandern stammende, aber in den Niederlanden tätige Maler Jan Porcellis (Kolbiarz 2006a, S. 70).

Die Darstellung dramatischer Ereignisse während eines Sturms war eines der beliebtesten Themen der niederländischen Malerei dieser Zeit. Im Gegensatz zu den Seestücken, die konkrete Schiffe und die Seemacht der Vereinigten Provinzen darstellten, konzentrierten sich die Gemälde, die eine stürmische Landschaft mit an den Felsen zerschellenden Schiffen zeigen, mehr auf die Darstellung der in der Natur vorkommenden natürlichen Farben und der Stimmung des Schreckens durch den Kontrast zwischen verdunkelten und aufgehellten Bildpartien. Vor allem aber waren dies allegorische Gemälde, die das Schicksal des Menschen darstellten. Durch die Darstellung des Kampfes mit den Elementen wurde der tiefere Sinn der Darstellung kodiert, in dem das Meer als Symbol für Geburt, Leben und Tod und das Schiff als Allegorie der Unbeständigkeit und der wechselhaften





Skały oznaczały cnotę stałości i niezłomności w walce z przeciwnościami, jakie człowiek spotyka w życiu (Kolbiarz 2006a, s. 70).

Justyna Bądkowska

Ereignisse, denen der Mensch auf seiner Lebensreise begegnet, verstanden wurde. Das durch die Wolken durchscheinende Licht war ein Symbol der Hoffnung, der Umkehrung des bösen Schicksals. Die Felsen standen für die Tugend der Standhaftigkeit und Unerschütterlichkeit im Kampf gegen die Widrigkeiten, denen der Mensch im Leben begegnet (Kolbiarz 2006a, S. 70).

Justyna Bądkowska

Pejzaż morski z grupą statków

P. de Vouche (?), 1. poł. XVII w.

Wys. 53 cm, szer. 71,5 cm

Zakup w 1966 r., wg informacji od sprzedającego
obraz pochodził z kolekcji
prof. dr. ks. Szczęsnego Dettolfa z Poznania
Nr inw. MNS/Szt/1260

Lit.: *Oblicza morza* 2002, s. nlb., poz. 42

Marynistyczny pejzaż przedstawia otwarte morze i wejście do portu umiejscowione między skalistym przesmykiem, na szczytach którego po obu stronach wznoszą się dwie kamienne wieże. Na pełnych falach suną po wodzie handlowe okręty. Na pierwszym planie po prawej stronie widzimy fragment piaszczystego brzegu ze scenami rodzajowymi.

W pobliżu brzegu przedstawiono płynące trzy statki i niewielką łódź. Na pierwszym planie po lewej stronie widoczna jest galera dwumasztowa ze zwiniętymi żaglami typu łacińskiego i jednym rzędem wioseł, co charakteryzowało statki budowane w XVI w. Na dziobie i rufie widoczne są nadbudówki dla oficerów. Nad częścią rufową rozpostarty jest na wytykach bogato zdobiony namiot chroniący przed słońcem. Tego typu ochronę stosowano w galerach pływających w regionie śródziemnomorskim. W pawęży rufowej widać umocowany ster zawiasowy. Załoga galery ubrana jest we wschodnie stroje i białe turbany, co kazałoby dopatrywać się w tym statku jednostki z Bliiskiego Wschodu, jednak flaga powiewająca na maszcie w kolorach pomarańcza, bieli i błękitu wskazuje, iż jednostka przynależy do Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej (niderl. Vereenigde Oostindische Compagnie, VOC), działającej od 1602 r. grupy handlowej sprowadzającej z Indii ekskluzywne towary, m.in. przyprawy (Urbaniak 2013, s. 137–138). Flaga z pasem w kolorze pomarańczowym używana była do 1660 r., później stosowano barwę czerwoną. W oddali na horyzoncie dostrzec można inne statki.



Seestück mit Schiffsgruppe

P. de Vouche (?), 1. Hälfte des 17. Jh.

65.

Höhe 53 cm, Breite 71,5 cm

1966 angekauft, nach Angaben des Verkäufers stammt
das Gemälde aus der Sammlung
von Prof. Dr. Szczęsny Dettloff aus Posen
Inv.-Nr. MNS/Szt/1260

Lit.: *Oblicza morza* 2002, unpag., Pos. 42

Das Gemälde zeigt eine maritime Landschaft mit offenem Meer und einer Hafeneinfahrt zwischen einer felsigen Landenge, deren Küstenzungen jeweils mit steinernen Türmen besetzt sind. Handelsschiffe gleiten wellengewogen durch das Wasser. Rechts im Vordergrund erkennt man einen Sandstrand mit Genreszenen.

In Ufernähe sind drei Schiffe und ein kleines Boot dargestellt. Im Vordergrund links ist eine zweimastige Galeere mit eingezogenen Lateinersegeln und nur einer Reihe Riemen (Ruder) an den Seiten zu sehen, was charakteristisch für die Schiffe des 16. Jahrhunderts war. Am Bug und am Heck sind Überbauten für die Offiziere zu erkennen. Über dem Heckteil ist auf Spieren ein reich verzierter Stoffbaldachin zum Schutz vor der Sonne aufgespannt. Diese Art von Sonnenschutz wurde auf Galeeren verwendet, die im Mittelmeerraum segelten. Am Heckspiegel ist ein Ruder zu sehen. Die Besatzung trägt orientalische Kleidung und weiße Turbane, was auf ein Schiff aus dem Nahen Osten schließen ließe, doch die orangefarbene Flagge am Mast weist darauf hin, dass das Schiff der Niederländischen Ostindien-Kompanie gehört (hol. Vereenigde Oostindische Compagnie, VOC), einer ab 1602 aktiven Handelsgruppe, die Luxuswaren, u.a. Gewürze, aus Indien importierte (Urbaniak 2013, S. 137–138). Die Flagge mit einem orangefarbenen Streifen wurde bis 1660 verwendet, danach wurde dieser durch einen roten ersetzt. In der Ferne sind weitere Schiffe am Horizont zu erkennen.



W centrum obrazu ukazano galeon pod żaglami, a z jego prawej burty inny typ statku – karawelę z żaglami typu rejowego noszonymi na masztach. Z jej lewej burty, zza skał wylania się refowany, czyli zwinięty, maszt drugiej galery tego samego typu. Przy brzegu widać łódź z obsadą, a w tle na horyzoncie rysują się sylwetki kolejnych statków. Niebo częściowo zakrywają deszczowe chmury. Statki na pierwszym i drugim planie rzucają długie cienie w kierunku lądu.

Obraz malowany jest lekko, energicznymi pociągnięciami pędzla. Atmosfera przesiąknięta jest światłem padającym od strony odległego horyzontu. Artysta doskonale uchwycił dynamikę sunących po wodzie statków. Przy brzegu morze faluje drobnymi grzywami, zapowiadając nadchodzące pogorszenie się pogody.

Rodzaj przedstawienia wpisuje się w popularną w Holandii i Flandrii XVII w. tematykę marynistyczną. Często ukazywano potęgę morską Republiki Niderlandów, przedstawiając bitwy i okręty wojenne. Innym popularnym tematem malarstwa marynistycznego były przedstawienia symboliczne, jak np. pejzaże z rozbijającymi się w sztormie o skały statkami. W obrazie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie nawiązano do potęgi handlowej Niderlandów w XVII w. Kolonizacja i ekspansja – m.in. w Azji – miała dla Holandii nie tylko istotne znaczenie gospodarcze i polityczne, ale także kulturowe (Urbaniak 2013, s. 136).

Obraz sygnowany jest w prawym rogu na tle skał „P. de Voucht”, jednak odczytywano to nazwisko również jako „Vought”. Malarz ten nie został zidentyfikowany.

Justyna Bądkowska, konsultacja: Leszek Kocela

Im Zentrum des Gemäldes ist eine Galeone unter vollen Segeln zu sehen, rechts davon ein anderer Schiffs-typ – eine Karavelle mit Rahsegeln. An deren Back-bordseite taucht hinter den Felsen der gereffte Mast einer zweiten Galeere desselben Typs auf. In Ufernähe ist ein bemanntes Boot dargestellt, im Hintergrund zeichnen sich die Silhouetten weiterer Schiffe am Horizont ab. Der Himmel ist teilweise mit Regenwolken verhangen. Die Schiffe im Vorder- und Hintergrund werfen lange Schatten in Richtung Land.

Das Gemälde ist mit leichten, energischen Pinselstrichen gemalt. Die Atmosphäre ist von dem vom fernen Horizont einstrahlenden Licht durchdrungen. Der Künstler hat die Dynamik der durch das Wasser gleitenden Schiffe meisterhaft eingefangen. An der Küste legt sich das Meer in feine Wellen, die den herannahende Wetterumbruch ankündigen.

Die Darstellungsweise entspricht den im 17. Jahrhundert in den Niederlanden und Flandern beliebten Seestücken. Oftmals wurde darin die Seemacht der Republik der Vereinigten Niederlande gepriesen, indem Schlachten und Kriegsschiffe abgebildet wurden. Ein anderes beliebtes Thema der maritimen Malerei waren symbolische Darstellungen, beispielsweise Landschaften mit Schiffen, die von einem Sturm an einen Felsen geschleudert werden. Das Gemälde aus der Sammlung des Nationalmuseums Stettin führt die Handelsmacht der Niederlande im 17. Jahrhundert vor Augen. Die Kolonialisierung und Expansion – auch in Asien – hatten nicht nur eine große Bedeutung für den Handel, sondern auch für die niederländische Politik und Kultur (Urbaniak 2013, S. 136).

Das Gemälde ist in der rechten Ecke vor dem Felshintergrund mit „P. de Voucht“ signiert, doch wurde der Name auch als „Vought“ gelesen. Der Maler konnte bislang nicht identifiziert werden.

Justyna Bądkowska, Konsultation: Leszek Kocela



66.

Scena w porcie

malarz z kręgu Matthijsa (Mathysa)
Schoevaerdtsa, koniec XVII w.

Olej, płótno
Wys. 53 cm, szer. 71,5 cm
Zakupiony we wrocławskiej Desie w 1964 r.
Nr inw. MNS/Szt/1250

Lit.: *Oblicza morza* 2002, s. nlb., poz. 24;
Kolbiarz 2006g

Na obrazie nieco z góry przedstawiony został pejzaż z portem położonym u ujścia rzeki. Na pierwszym planie namalowany jest w ciemnych odcieniach brązu i ochry widok miasteczka, z ceglanyimi zabudowaniami i dominującą nad nimi wieżą. Na dalszym planie po lewej stronie ukazano zielone wzgórze, którego grzbiet opada łagodnie ku wejściu do zatoki. Na końcu wzniesienia przy wejściu do portu widoczne są zabudowania z wieżą, a po drugiej stronie przesmyku wznosi się bliźniacza budowla. Prawa strona kompozycji jest mocno rozświetlona, z niebem zasunutym biało-szarymi obłokami. W tym pejzażu artysta ukazał życie małego portu. Na wejściu widoczna jest mała łódź żaglowo-handlowa typu holenderskiego o charakterystycznym pękatom kształcie kadłuba, z sterem na burcie i jednym żaglem. Taka sama łódź widoczna jest przy nabrzeżu, gdzie trwa rozładunek lub załadunek towarów. Po prawej stronie manewruje duża galera dwumasztowa z refowanymi żaglami typu łacińskiego. Na pokładzie widoczni są marynarze obsługujący wiosła, z których każde ważyło ok. 250 kg. Na dziobie i rufie statku znajdują się nadbudówki dla oficerów. Część dziobową zakrywa ozdobny namiot, który osłaniał przed słońcem. W porcie trwa codzenna krzątanina. Widać grupę dyskutujących kupców i handel towarami, a także konie z przytroczenymi do siodła beczkami. Dwie kobiety dyskutują z kupcem i kobietą w czepku na głowie, inna kobieta spaceruje z dziećmi. Wprawne oko dostrzeże też żołnierza przechadzającego się na blankach budynku z wieżą. Postacie zostały wydobyte z ciemnego tła światłem refleksów, za pomocą drobnych pociągnięć jasnej farby.

W katalogu do wystawy dawnego malarstwa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie Artur Kolbiarz, analizując i porównując obraz z twórczością ówczesnych mistrzów pejzażu, wskazał podobieństwa do dzieł niderlandzkich malarzy Jana van Goyena i Salomona van Ruysdaela (kompozycja oparta na przekątnej) oraz Abrahama i Jacobusa Storcków, którzy w swych widokach portów często stosowali ujęcie krajobrazu z góry (Kolbiarz 2006g, s. 86). Taki

Hafenszene

Maler aus dem Umkreis von Matthijs (Mathys) Schoevaerdtts, spätes 17. Jh.

Öl auf Leinwand
Höhe 53 cm, Breite 71,5 cm
1964 im Antiquitätenhandel Desa in Breslau erworben.
Inv.-Nr. MNS/Szt/1250

Lit.: *Oblicza morza* 2002, unpag., Pos. 24;
Kolbiarz 2006g

Das Gemälde zeigt aus leichter Vogelperspektive eine Landschaft mit Hafen an der Mündung eines Flusses. Im Vordergrund ist eine in dunklen Braun- und Ockertönen gehaltene Stadtansicht mit Backsteinbauten zu sehen, unter denen ein Turm die Hauptdominante bildet. Im Hintergrund ist links ein grüner Hügel dargestellt, dessen Kamm sanft zur Buchteinfahrt hinabfällt. Am Ende des Hügels sind Gebäude mit einem Turm an der Hafeneinfahrt zu erkennen, dem auf der gegenüberliegenden Landzunge ein Zwillingsbau entspricht. Die rechte Bildseite ist stark ausgeleuchtet; der Himmel ist mit weiß-grauen Wolken durchzogen. In dieser Landschaftsdarstellung gab der Künstler das Leben in einem kleinen Hafen wieder. An der Einfahrt steht ein kleines holländisches Segel- und Handels Schiff mit einer charakteristischen bauchigen Rumpfform, einem seitlichen Ruder und nur einem Segel. Ein ähnliches Schiff ist am Kai zu sehen, wo gerade Waren ent- bzw. verladen werden. Rechts manövriert eine große Zweimast-Galeere mit gerefften Lateinersegeln. An Deck sind Seeleute an den jeweils etwa 250 kg schweren Riemen zu sehen. Am Bug und am Heck des Schiffes befinden sich Überbauten für die Offiziere. Der Bugbereich ist mit einem verzierten Sonnenbaldachin überdacht, der Schutz vor der Sonne bot. Im Hafen herrscht reges Treiben. Eine Gruppe von Kaufleuten verhandelt über Waren. Pferde mit an den Sätteln festgegurteten Fässern warten. Zwei Frauen diskutieren mit einem Händler und einer Frau mit einer Haube auf dem Kopf; eine andere Frau geht mit ihren Kindern spazieren. Ein aufmerksames Auge entdeckt auch einen Soldaten, der auf dem Zinnengang des Gebäudes mit Turm Wache hält. Die einzelnen Figuren wurden durch Lichtreflexe, die mit kleinen hellen Pinselstrichen gesetzt worden sind, aus dem dunklen Hintergrund hervorgeholt.

Im Katalog zur Ausstellung von Werken alter Meister aus der Sammlung des Nationalmuseums Stettin analysiert und vergleicht Artur Kolbiarz das Gemälde mit Werken zeitgenössischer Landschaftsmaler und weist auf Ähnlichkeiten mit den Werken





sposób przedstawiania perspektywy wywodził się z malarskiej szkoły flamandzkiego malarza Pietera Bruegla Starszego. Na twórcę z Flandrii wskazał ostatecznie Kolbiarz, przypisując autorstwo obrazu artyście z kręgu naśladowców brukselskiego malarza Mathijsa Schoevaerdtsa (ok. 1665 – 1. kw. XVIII w.). Malarz ten znany był z licznych małoformatowych pejzaży, w których umieszczał niewielkich rozmiarów sztafaże z postaciami ludzkimi odgrywającymi scenki rodzajowe. Jego dzieła znajdują się dziś w wielu kolekcjach, m.in. w Muzeum Narodowym w Poznaniu są trzy obrazy autorstwa Schoevaerdtsa, na których ukazano sceny w porcie (*Malarstwo obce* 1962, s. 50–51, il. 16–18).

Justyna Bądkowska, konsultacja: Leszek Kocela

der niederländischen Maler Jan van Goyen und Salomon van Ruysdael (auf einer Diagonalen basierender Bildaufbau) sowie Abraham und Jacobus Storck hin, die in ihren Hafenansichten häufig eine leichte Vogelperspektive verwendeten (Kolbiarz 2006g, S. 86). Diese Art der perspektivischen Darstellung entstammt der Malschule des flämischen Meisters Pieter Bruegel des Älteren. Auf einen flämischen Künstler verwies schließlich auch Kolbiarz, der die Urheberschaft des Gemäldes einem Künstler aus dem Nachfolgerkreis des Brüsseler Malers Mathijs Schoevaerdt (um 1665 – 1. Viertel des 18. Jahrhunderts) zuschrieb. Dieser Maler war für seine zahlreichen kleinformativen Landschaften bekannt, in denen er kleinteilige Staffagen mit Genreszenen darstellte. Seine Werke finden sich heute in zahlreichen Sammlungen – so besitzt das Nationalmuseum in Posen (Poznań) drei Gemälde von Schoevaerdt mit Darstellungen von Hafenszenen (*Malarstwo obce* 1962, S. 50–51, Abb. 16–18).

Justyna Bądkowska, Konsultation: Leszek Kocela

Snella

Hans Hilgers (czynny w latach 1565–1595),
Siegburg, Nadrenia, 1573

Kamionka toczona, zdobiona nakładkami odciśnianymi w matrycy
Wys. 25 cm, średnica podstawy 11,2 cm
Sygnatura na centralnej nakładce: „HH” (Hans Hilgers)
Inskrypcje: na centralnej nakładce – „HH. DE. LEIFTDE 1573”; na lewej nakładce – „DER GHELOF”; na prawej nakładce – „DE. GERICHTIGEIT”
Pochodzenie nieustalone; po zakończeniu II wojny światowej w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Rz/109/1

Lit.: Sztuka niemiecka, s. 163, kat. 622

Dzban typu *snella*, wykonany z jasnoszarej kamionki, ma smukłe proporcje i lekko koniczną formę z potrójnym półwałkiem przy podstawie i wylewie. Taśmowe ucho o kabłkowym kształcie zostało zrekonstruowane – podobnie jak górną część snelli – w pracowni konserwacji ceramiki MNS. Dzban jest zdobiony trzema reliefowymi nakładkami z alegorycznymi przedstawieniami Wiary, Miłości i Sprawiedliwości. Personifikacjami cnót są kobiety w renesansowych strojach, odpowiadających modzie panującej w krajach niemieckich w 2.–3. kw. XVI w. W centralnej plakietce jako personifikacja Miłości chrześciańskiej (*Caritas*) ukazana została młoda kobieta trzymająca na rękach niemowlę. Towarzyszą jej dwa uskrzydcone putta, z których jedno wyciąga ku niej ufnie dłoń, a drugie podaje dziecku jabłko. Na banderoli znajduje się inskrypcja ze słowem „DE LEIFTDE” [Liefde], w języku staroniderlandzkim i dolnoniemieckim oznaczającym ‘miłość’, a także inicjały artysty „HH” i data „1573”. Po lewej stronie od *Caritas* przedstawiona została personifikacja Wiary, w sukni z wysokim kołnierzem osłaniającym szyję i włosami upiętymi pod siateczką, z krzyżem w lewej dłoni oraz kielichem z hostią w prawej. Na banderoli tworzącej łuk nad jej głową widnieje napis „DER GHELOF” (Wiara). Trzecia z kobiet zwrócona *en trois quarts*, w modnym ówcześnie stożkowym kapeluszu z niewielkim rondem, trzymająca miecz w lewej ręce i wagę w prawej uosabia – jak głosi inskrypcja („DE GERICHTIGEIT”) – Sprawiedliwość. Wszystkie postaci ukazane zostały na tle schematycznie ukazanego pejzażu z miniaturowymi drzewami i krzewami. Każde przedstawienie ujęte jest w architektoniczną ramę, którą tworzy para smukłych kolumn oraz wsparty na nich półokrągły tympanon z dekoracją groteskową. Dzban o identycznej dekoracji jak na snelli ze zbiorów szczecińskich znajduje się

Schnelle

Hans Hilgers (tätig zwischen 1565 und 1595), Siegburg, Rheinland, 1573

Gedrehtes Steinzeug, verziert mit in der Model geformten Auflagen
Höhe 25 cm, Sockeldurchmesser 11,2 cm
Signatur auf der mittleren Auflage: „HH” (Hans Hilgers)
Inskriptionen: auf der mittleren Auflage – „HH. DE. LEIFTDE 1573”; auf der linken Auflage – „DER GHELOF”; auf der rechten Auflage – „DE. GERICHTIGEIT”
Herkunft unbekannt; nach Ende des Zweiten Weltkriegs in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Rz/109/1

Lit.: Sztuka niemiecka, S. 163, Kat. 622

67.

Die Schnelle – ein schlanker, sich zylindrisch leicht nach oben verjüngender Krug – ist aus hellgrauem Steinzeug gefertigt und weist am Boden und am Ausguss eine Profilierung mit einem dreifachen Halbwulst auf. Der bandförmige Henkel wurde – ebenso wie der obere Teil der Schnelle – in der Keramikrestaurierungswerkstatt des Nationalmuseums Stettin rekonstruiert. Den Krug schmücken drei Reliefs mit allegorischen Darstellungen von Glauben, Liebe und Gerechtigkeit. Die Personifikationen dieser Tugenden sind als Frauen in Renaissance-Kleidern wiedergegeben, die der im 2. bis 3. Viertel des 16. Jahrhunderts in den deutschen Landen vorherrschenden Mode entsprechen. Die zentrale Auflage zeigt eine Personifikation der christlichen Liebe (*Caritas*), die in Gestalt einer jungen Frau ein Baby im Arm hält. Sie wird von zwei geflügelten Putten begleitet, von denen einer ihr vertrauensvoll seine Hand entgegenstreckt und das andere dem Kind einen Apfel reicht. Das um sie herum geführte Spruchband enthält eine Inschrift mit dem Wort „DE LEIFTDE“ [Liefde], was auf Altniederländisch und Niederdeutsch ‘Liebe’ bedeutet, sowie die Initialen des Künstlers „HH“ und die Jahreszahl „1573“. Links von der *Caritas* ist die Personifikation des Glaubens in einem Kleid mit hem, den Hals verdeckenden Kragen und mit hochgestecktem, durch ein Netz fixierten Haar dargestellt, die in der linken Hand ein Kreuz und in der rechten einen Kelch mit Hostie hält. Das in einem Bogen über ihren Kopf gelegte Spruchband trägt die Inschrift „DER GHELOF“ (‘Glaube’). Die Frau auf der dritten Auflage trägt einen zur damaligen Zeit modischen könischen Hut mit schmaler Krempe, hält in der linken Hand ein Schwert und in der rechten eine Waage und verkörpert – wie die Inschrift „DE GERICHTIGEIT“ verkündet – die Gerechtigkeit.







w kolekcji Musée national de la Renaissance w Château d'Écouen we Francji (nr inw. E. Cl. 1708).

Snellami nazywano popularne w 2. poł. XVI w. smukłe, wysokie, kamionkowe dzbanie, z pokrywami z cyny lub srebra, służące jako naczynia do picia. Były one bogato zdobione reliefowymi nakładkami odciskanymi w matrycach. W dekoracjach przeważały motywy heraldyczne, tematy biblijne i antyczne, a także przedstawienia alegoryczne, jak np. ukazane na prezentowanym dzbanie personifikacje cnót. Najbardziej znany ośrodkiem produkcji snelli był Siegburg, położony niedaleko Kolonii nad Renem.

Alle Figuren sind vor einer schematisch dargestellten Landschaft mit Miniaturbäumen und -sträuchern abgebildet. Jede Darstellung ist von einem architektonischen Rahmen aus einem Paar schlanker Säulen und einem halbkreisförmigen Tympanon mit groteskem Dekor umgeben. Ein Krug mit identischem Dekor wie die Schnelle aus der Stettiner Sammlung befindet sich im Musée national de la Renaissance im Château d'Écouen in Frankreich (Inv.-Nr. E. Cl. 1708).

Schnellen waren in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts beliebte schlanke, hohe Krüge aus Steinzeug mit Zinn- bzw. Silberdeckeln, die als Trinkgefäß



Wyroby pochodzące z tego ośrodka charakteryzowały się jasnoszarą barwą, wynikającą ze specyfiki tamtejszej, ubogiej w żelazo gliny. Ceniono je również na wysoki poziom artystyczny reliefowych nakładek. Od XV do XVII w. najważniejszą rodziną zajmującą się w Siegburgu produkcją ceramiki byli Knütgenowie (Knütgen 1980). Należał do niej również autor prezentowanej snelli Hans Hilgers (właśc. Johann Knütgen, syn Hilgera Knütgena, działający w latach 1565–1595), sygnowujący swoje prace monogramem „HH”.

Monika Frankowska-Makała

verwendet wurden. Sie waren reich mit Reliefauflagen verziert, die in Modellen geformt wurden. Im Dekor dominierten heraldische Motive, biblische und antike Themen sowie allegorische Darstellungen, wie die Personifizierung von Tugenden auf dem analysierten Krug. Das berühmteste Produktionszentrum von Schnellen war das im Rheinland unweit von Köln gelegene Siegburg. Die Erzeugnisse aus diesem Standort zeichneten sich durch ihre hellgraue Farbe aus, die auf die besonderen Eigenschaften des eisenarmen Tons zurückzuführen war. Sie wurden auch wegen des hohen künstlerischen Niveaus ihrer reliefierten Auflagen geschätzt. Ab dem 15. bis zum 17. Jahrhundert spielte die Werkstatt der Familie Knütgen die wichtigste Rolle in der Produktion des Siegburger Steinzeugs (Knütgen 1980). Aus dieser Familie stammte auch der Schöpfer der analysierten Schnelle, Hans Hilgers (eigtl. Johann Knütgen, ein Sohn von Hilger Knütgen, tätig zwischen 1565 und 1595), der sein Werk mit dem Monogramm „HH“ signierte.

Monika Frankowska-Makała

Snella

Christian Knütgen?
 (czynny w latach 1568–1605),
 Siegburg, Nadrenia, 2. poł. XVI w.

Kamionka toczone, zdobiona nakładkami odciskanymi w matrycy
 Wys. 23,5 cm, średnica podstawy 9,5 cm
 Sygnatura: ukryty w inskrypcji na nakładce z przedstawieniem Lukrecji – monogram „KC” (Knütgen Christian?)
 Inskrypcje: na centralnej i lewej nakładce – „ERATEXCETORIVM”; na prawej nakładce – „LVCK CRIZIA”
 Pochodzenie nieustalone; po zakończeniu II wojny światowej w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
 Nr inw. MNS/Rz/109/2

Lit.: Sztuka niemiecka 1996, s. 163, kat. 623

Smukły dzban o konicznym kształcie wykonany został z jasnoszarej kamionki. Części korpusu przy podstawie oraz wylewie wyróżnione są poczwórnym półwałkiem (te partie, podobnie jak ucho, zostały zrekonstruowane w pracowni konserwacji ceramiki MNS). Korpus zdobiony jest trzema reliefowymi trapezoidalnymi nakładkami z przedstawieniami młodych kobiet w bogatych renesansowych strojach. Ich suknie mają wąskie staniki zabudowane pod szyję i krótkie bufiaste rękawy, odsłaniające wąskie rękawy sukni spodniej. Spod udrapowanej, rozcylonej z przodu spódnicę sukni wierzchniej widoczna jest charakterystyczna dla szesnastowiecznej mody niemieckiej spódnicą układaną w pionowe rurkowe faldy, zdobiona poziomymi listwami ze wzorzystej tkaniny. Młode damy noszą też ściśle otulające szyje wąskie krezy i mają wysoko upięte włosy.

Na prawej nakładce ukazano zwróconą *en troi quarts* kobietę trzymającą w dłoni sztylet skierowany ku sercu. Zgodnie z podpisem jest to przedstawienie Lukrecji, legendarnej rzymskiej bohaterki, która popełniła samobójstwo po tym, jak pod nieobecność męża została zgwałcona przez syna etruskiego króla Rzymu goszczącego w ich domu. Jej śmierć doprowadziła do buntu i obalenia monarchii. Lukrecja uważana była od czasów antycznych za uosobienie wierności małżeńskiej, a także męstwa, którego wymagał dokonany przez nią czyn.

Dwie pozostałe nakładki wypełniają identyczne przedstawienia ukazanej frontalnie sztywno wyprostowanej kobiety, ze złotymi w geście modlitwy dłońmi i z klejnotem w formie krzyża na piersi. Postać ma być zapewne uosobieniem kobiecej cnoty i pobożności. U dołu plakiety w rollwerkowym obramieniu umieszczony został napis: „ERATEXCETORIVM”.

Schnelle

Christian Knütgen?
 (tätig 1568–1605), Siegburg, Rheinland,
 2. Hälfte des 16. Jh.

Gedrehtes Steinzeug, verziert mit in der Model geformten Auflagen
 Höhe 23,5 , Sockeldurchmesser 9,5 cm
 Signatur: in der Inschrift in der Auflage mit der Darstellung der Lucretia verstecktes Monogramm „KC“ (Knütgen Christian?)
 Inskriptionen: in der mittigen und linken Auflage – „ERATEXCETORIVM“; in der rechten Auflage – „LVCK CRIZIA“
 Herkunft unbestimmt; nach Ende des Zweiten Weltkriegs in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
 Inv.-Nr. MNS/Rz/109/2

Lit.: Sztuka niemiecka 1996, S. 163, Kat. 623

Der schlanke Krug mit konischer Form wurde aus hellgrauem Steinzeug hergestellt. Am Boden und am Ausguss ist der Gefäßkörper mit vier Halbwülsten profiliert (diese Partien sowie der Henkel wurden in der Keramikrestaurierungswerkstatt des Nationalmuseums Stettin rekonstruiert). Der Gefäßkörper ist mit drei trapezförmigen Reliefauflagen verziert, auf denen junge Frauen in reichen Renaissance-Kleidern abgebildet sind. Ihre Kleider haben schmale, bis zum Hals geschlossene Mieder und kurze Puffärmel, unter denen die schmalen Ärmel des Unterkleides hervorschauen. Unter dem drapierten Rock des sich an der Vorderseite öffnenden Oberkleides ist jeweils ein für die deutsche Mode des 16. Jahrhunderts charakteristischer Rock zu sehen, der in vertikalen, schlauchartigen Falten gelegt und mit horizontalen Streifen aus gemustertem Stoff verziert ist. Die jungen Damen tragen außerdem eng am Hals anliegende, schmale Krausen und haben ihr Haar hochgesteckt.

Die rechte Auflage zeigt eine Frau in Dreiviertelsicht mit einem Dolch in der Hand, der auf ihr Herz gerichtet ist. Der Bildunterschrift zufolge handelt es sich um eine Darstellung der legendären römischen Heldenin Lucretia, die Selbstmord beging, nachdem sie in Abwesenheit ihres Mannes vom Sohn des etruskischen Königs von Rom, der in ihrem Haus zu Gast war, vergewaltigt worden war. Ihr Tod löste eine Revolte aus, die zum Sturz der Monarchie führte. Lucretia galt seit der Antike als Inbegriff der ehelichen Treue, aber auch der Tapferkeit, die die von ihr vollbrachte Tat erforderte.

Die beiden anderen Auflagen sind mit identischen Bildnissen einer frontal dargestellten, starr aufrecht stehenden Frau gestaltet, die ihre Hände in einer Gebetsgeste gefaltet hat und ein mit Juwelen besetztes





Wszystkie nakładki mają identyczną kompozycję, z postaciami umieszczonymi pod trójlistnym łukiem, na tle zdobionym motywami wici roślinnej i ciętych kwiatów. Obwiedzione są wąską ramką z astragalem. Charakteryzuje się dekoracyjną formą i wysokim



Kreuz auf der Brust trägt. Die Figur ist vermutlich als Inbegriff weiblicher Tugend und Frömmigkeit zu verstehen. Am unteren Rand der Auflage befindet sich in einem mit Rollwerk verzierten Rahmen die Inschrift „ERATEXCETORIVM“.

poziomem wykonania. W podpisie pod przedstawieniem Lukrecji w części środkowej wyeksponowane zostały litery „KC”, uznane za sygnaturę autora plakiet (*Sztuka niemiecka* 1996, s. 163, kat. 623). Monogram pasuje do inicjałów Christiana Knütgena (czynnego w latach 1568–1605), jednego z najbardziej znanych twórców siegurskiej ceramiki, przedstawiciela rodziny, która odegrała największą rolę w produkcji siegurskiej kamionki od XV do XVII w. (Reineking von Bock 1980; Knütgen 1980).

Monika Frankowska-Makała

Alle Auflagen zeigen eine identische Komposition. Die Figuren stehen unter einem Kleeblattbogen vor einem mit Blumenranken- und Schnittblumenmotiven verzierten Hintergrund. Sie sind von einem schmalen, mit Perlstab gestalteten Rahmen umgeben und zeichnen sich durch ihre dekorative Form und eine hohe handwerkliche Qualität aus. In der Bildunterschrift unter der Darstellung der Lucretia sind im Mittelteil die Buchstaben „KC“ dargestellt, die als Signatur des Schöpfers der dekorativen Auflagen gelten (*Sztuka niemiecka* 1996, S. 163, Kat. 623). Das Monogramm stimmt mit den Initialen des Christian Knütgen (tätig 1568–1605) überein, der zu den bekanntesten Töpfern Siegburgs gehörte und Angehöriger einer Familie war, die vom 15. bis zum 17. Jahrhundert in der Produktion des Siegburger Steinzeugs eine tragende Rolle spielte (Reineking von Bock 1980; Knütgen 1980).

Monika Frankowska-Makała

69.

Wazon ze scenami chinoiserie

Frankfurt nad Menem lub Delft,
koniec XVII w.

Fajans, glinka kremowa, szkliwo cynowe, malowany kobalem
Wys. 62 cm, średnica 47 cm
Z dawnego zbioru Muzeum Miejskiego w Szczecinie
(Stadtmuseum Stettin); po zakończeniu II wojny światowej
w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Rz/1224
Lit.: König 1934, s. 5

Wazon o owojalnym kształcie, silnie wybrzuszony w górnej części i mocno zwężający się ku dołowi, z niską cylindryczną szyją. Pionową artykulację naczynia tworzy osiem żeberek przebiegających przez całą jego wysokość. Pierwotnie wazon był nakryty kopulastą pokrywą (niezachowana). Zarówno kształt naczynia, jak i malowana odcieniami kobaltu dekoracja wzorowane są na chińskich porcelanowych wazach z czasów dynastii Ming. Szyja i część cokołowa są zdobione lambrekinem ze stylizowanych liści. W strefie środkowej korpusu umieszczone zostały trzy rozbudowane sceny z postaciami w dalekowschodnich strojach na tle stylizowanego pejzażu z motywami architektonicznymi; nad nimi widnieją duże sylwetki lecących żurawi. Mniejsze przedstawienia pejzażowe oraz sceny z pojedynczymi postaciami wypełniają wolną przestrzeń w dolnej i górnej strefie korpusu.

Wyroby z chińskiej porcelany były sprowadzane do Europy jako kunsttowne i rzadkie przedmioty już od końca średniowiecza. Handlem z Chinami na większą skalę zajęła się założona w 1602 r. Holenderska Kompania Wschodnioindyjska. Dzięki niej Holandia stała się głównym eksporterem naczyń z delikatnej białej porcelany zdobionej kobaltowymi wzorami, które w całej Europie cieszyły się ogromnym powodzeniem. Aby zaspokoić rosnący popyt na te cenne przedmioty oraz w związku z problemami z eksportem chińskich wyrobów po upadku dynastii Ming w 1644 r., w Delft rozpoczęto produkcję naczyń fajansowych naśladowujących zarówno kształty, jak i dekoracje chińskiej porcelany. W ostatniej czwierci XVII w. ceramikę tego typu zaczęto produkować także w innych ośrodkach, jak w Hanau, Frankfurcie nad Menem czy Berlinie. Ponieważ początkowo zajmowali się tym przybyli do Niemiec rzemieślnicy z Holandii, niekiedy trudno rozpoznać, skąd pochodzą niesygnowane egzemplarze (Helke 2006, s. 41). Duże wazy z dekoracją chinoiserie są przypisywane zarówno warsztatom z Delft, jak i manufakturze frankfurckiej (Bauer 1988, s. 20, 86 (kat. 88), 90 (kat. 92), 98–100 (kat. 105 i 106), 114–115 (kat. 122 i 123), 129 (kat. 148)).

Monika Frankowska-Makała

Vase mit Chinoiserie-Szenen

Frankfurt am Main oder Delft,
Ende des 17. Jh.

Fayence, cremefarbener Ton, Zinnglasur, kobaltblaue Bemalung
Höhe 62 cm, Durchmesser 47 cm
Aus der ehemaligen Sammlung des Stadtmuseums Stettin;
nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in der Sammlung
des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Rz/1224
Lit.: König 1934, S. 5

Ovoide Vase, oben stark gebaucht und nach unten stark verjüngt, mit niedrigem zylindrischen Hals. Das Gefäß wird auf der gesamte Höhe durch acht feine Rippen vertikal gegliedert. Die Vase besaß ursprünglich einen gewölbten Deckel (nicht erhalten). Sowohl die Form des Gefäßes als auch die kobaltfarbene Bemalung sind chinesischen Porzellanvasen aus Zeiten der Ming-Dynastie nachempfunden. Der Hals und die Sockelpartie sind mit einem Lambrequin aus stilisierten Blättern verziert. Den zentralen Bereich des Gefäßkörpers schmücken drei aufwändige Szenen mit Figuren in fernöstlicher Kleidung vor einer stilisierten Landschaft mit architektonischen Motiven; darüber befinden sich große Silhouetten fliegender Kraniche. Kleinere Landschaftsdarstellungen und Szenen mit Einzelfiguren füllen den freien Raum in den unteren und oberen Zonen des Korpus.

Bereits seit dem späten Mittelalter wurden chinesische Porzellanwaren als kunstvolle und seltene Artefakte nach Europa importiert. In größerem Umfang wurde der Handel mit China von der 1602 gegründeten Niederländischen Ostindien-Kompanie abgewickelt. Sie machte die Niederlande zu einem wichtigen Exporteur feiner weißer, mit Kobaltmustern verzierter Porzellangefäße, die in ganz Europa sehr beliebt waren. Um die wachsende Nachfrage nach diesen kostbaren Gegenständen zu befriedigen und angesichts der Probleme beim Export chinesischer Waren nach dem Fall der Ming-Dynastie im Jahr 1644, begann man in Delft mit der Herstellung von Fayence-Gefäßen, die sowohl die Formen als auch die Dekormotive des chinesischen Porzellans nachahmten. Im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts wurde diese Art von Keramik auch in anderen Zentren wie Hanau, Frankfurt am Main und Berlin hergestellt. Da diese Produktion zunächst von Handwerkern aus den Niederlanden übernommen wurde, die nach Deutschland gekommen waren, ist es manchmal schwierig zu erkennen, woher unsignierte Stücke stammen (Helke 2006, S. 41). Große Vasen mit Chinoiserie-Dekor werden sowohl der Delfter Werkstatt als auch der Frankfurter Manufaktur zugeschrieben (Bauer 1988, S. 20, 86 (Kat. 88), 90 (Kat. 92), 98–100 (Kat. 105 und 106), 114–115 (Kat. 122 und 123), 129 (Kat. 148)).

Monika Frankowska-Makała







70.

Skarbczyk

Północna Europa, ok. 1600

Żelazo kute, wycinane, malowane, złocone
Wys. 11 cm, szer. 17 cm, gł. 9,5 cm
Inskrypcje: na ścianie przedniej – „SORS SVA QVEMQVE BEAT”; na ścianie tylnej – „CONTENT[E]MENT PASS[E] RICHESSE”; na lewym boku – „FORTVNAM REVERENTER HABE”; na prawym boku – „NON ADHEREAT COR TV[...]”; na pokrywie (zachowana fragmentarnie) – „[...] DIVM [...]”
Pochodzenie nieustalone; po zakończeniu II wojny światowej w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie
Nr inw. MNS/Rz/367
Lit.: niepublikowany

Niewielka prostopadłościenna skrzyneczka posadowiona jest na cokole z ażurowej listwy wyciętej od dołu w taki sposób, że na narożach przybiera formę nóżek. Ozdobiono je wycięciami w kształcie odwróconych serc (od przodu) oraz trzech kółek ułożonych w kształt trójkąta (od tyłu). Boczne krawędzie skarbczyka wzmacnione są profilowanymi kątownikami, a pokrywa listwą brzegową. Wieko połączono z tylną ścianką dwoma zawiasami łamanyimi, mocowanymi przy pomocy nitów. Trzeci zawias, umieszczony pośrodku, miał inną funkcję – służył ukryciu otworu na klucz (część przylegającą do wieka można unieść po przekręceniu guza identycznego jak główki nitów przy innych zawiasach). Na przedniej ścianie umieszczona została rozetowa nakładka z pozorną dziurką od klucza, zdobiona motywem stylizowanej wici.

Powierzchnia skarbczyka pokryta była w całości polichromią i złoceniami (obecnie częściowo zatartymi). Na przedniej ścianie skrzyneczki widnieją dwie nierozpoznane tarcze herbowe podwieszone na błękitnych wstążkach. Poniżej w części cokołowej znajduje się majuskułowa złocona inskrypcja: „SORS SVA QVEMQVE BEAT” (Każdy jest pobłogosławiony własnym losem). Dwie inne tarcze o romboidalnym kształcie umieszczone zostały na tylnej ścianie, a pod nimi sentencja w języku francuskim: „CONTENT[E] MENT PASS[E] RICHESSE” (Szczęście jest lepsze niż bogactwo). Na lewym boku skrzyneczki znajduje się monochromatyczne przedstawienie ichtiocentaura (centaura z rybim ogonem) unoszącego się na falach i dmącego w róg oraz inskrypcja: „FORTVNAM REVERENTER HABE” (Traktuj swój los z szacunkiem). W scenie na prawym boku ukazano klęczącą młodą kobietę trzymającą w rękach dzban (?), nad którym unosi się serce. Poniżej umieszczony został podpis: „NON ADHEREAT COR TV[...]”. Listwy wzmacniające wieko i tylną ściankę są ozdobione złoconym ornamentem z wici roślinnej.

Kästchen

Nordeuropa, um 1600

Schmiedeeisen, geschnitten, bemalt, vergoldet
Höhe 11 cm, Breite 17 cm, Tiefe 9,5 cm
Inscriften: an der Vorderseite – „SORS SVA QVEMQVE BEAT”; an der Rückwand „CONTENT[E]MENT PASS[E] RICHESSE”; an der linken Seite „FORTVNAM REVERENTER HABE”; an der rechten Seite – „NON ADHEREAT COR TV[...]”; auf dem Deckel (fragmentarisch erhalten) – „[...] DIVM [...]”
Herkunft unbestimmt; nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin
Inv.-Nr. MNS/Rz/367

Lit.: unpubliziert

Das kleine rechteckige Kästchen steht auf einem Sockel aus durchbrochenen Leisten, die an der Unterkante so ausgeschnitten sind, dass sie an den Ecken die Form von Füßen annehmen. Diese sind mit Ausschnitten in Form umgedrehter Herzen (an der Vorderseite) und drei in Form eines Dreiecks angeordneter Kreise (an der Rückseite) verziert. Die Seitenkanten des Kästchens sind mit profilierten Winkeleisen verstärkt, der Deckel mit einer Randleiste. Letzterer ist durch zwei mit Nieten befestigte Klappscharniere mit der Rückwand verbunden. Ein drittes, mittiges Scharnier hatte eine andere Funktion – es diente dazu, das Schlüsselloch zu verdecken (der auf dem Deckel aufliegende Teil des Scharniers kann angehoben werden, nachdem ein daran befindlicher Knopf gedreht wurde, der eine identische Form wie die Nietenköpfe der anderen Scharniere hat). An der Vorderseite befindet sich eine rosettenförmige Auflage mit einem scheinbaren Schlüsselloch, das mit stilisiertem Rankenwerk verziert ist.

Die Oberfläche des Schatzkästchens war vollständig polychromiert und vergoldet (heute teilweise abgerieben). Die Vorderwand des Kästchens ist mit zwei unidentifizierten Wappenschilden gestaltet, die an blauen Bändern aufgehängt sind. Darunter befindet sich im Sockelbereich eine vergoldete Majuskelinschrift: „SORS SVA QVEMQVE BEAT“ (Jeder ist mit seinem eigenen Schicksal gesegnet). An der Rückseite finden sich zwei weitere Schilde in Rautenform und darunter ein Satz in französischer Sprache: „CONTENT[E] MENT PASS[E] RICHESSE“ (Zufriedenheit ist besser als Reichtum). Die linke Seite des Kästchens ist mit einer einfarbigen Darstellung eines in den Wellen schwimmenden und ein Horn blasenden Ichthyozentauren (ein Zentaur mit Fischschwanz) verziert und trägt die Inschrift: „FORTVNAM REVERENTER HABE“ (Behandle dein Schicksal mit Respekt). Die Szene auf der rechten Seite zeigt eine kniende junge Frau, die einen Krug (?) in den Händen hält, über dem









Skrzyneczka zdobiona herbami, sentencjami oraz przedstawieniami emblematycznymi była zapewne prezentem z okazji ślubu. Zaopatrzona w zamontowany na spodzie wieka skomplikowany mechanizm zatrzaszkowy z czterema zasuwanymi służyła do przechowywania monet i innych kosztowności. Umieszczenie na frontowej ściance pozorneego zamka i ukrycie właściwego miało zapewne tyleż utrudnić dostęp przypadkowemu złodziejowi, co uczynić ze skarbczyka przedmiot do prezentacji i podziwiania. Sentencje oraz emblematy miały jednak przypominać właścielowi o tym, że nie bogactwo jest w życiu rzeczą najważniejszą i że należy ze spokoju przyjmować to, co przynosi los.

Monika Frankowska-Makała

ein Herz schwebt. Darunter befindet sich die Inschrift: „NON ADHEREAT COR TV[...]“. Die Leisten, welche den Deckel und die Rückwand verstärken, sind mit einem vergoldeten Rankenornament verziert.

Das mit Wappen, Sprüchen und emblematischen Darstellungen geschmückte Kästchen war sicherlich ein Hochzeitsgeschenk. Es besaß einen komplizierten Verschlussmechanismus mit vier Riegeln an der Unterseite des Deckels und diente zur Aufbewahrung von Münzen und anderen Wertgegenständen. Die Anbringung eines Schein-Schlusses an der Vorderseite und die Verbergung des eigentlichen Schlusses sollten vermutlich dem Gelegenheitsdieb den Zugang zum Inhalt des Kästchens erschweren und es zugleich zu einem Gegenstand der Zurschaustellung und Bewunderung machen. Die Sprüche und Embleme sollten den Besitzer jedoch auch daran erinnern, dass Reichtum nicht das Wichtigste im Leben ist und dass man alles, was das Schicksal bringt, mit Gelassenheit hinnehmen sollte.

Monika Frankowska-Makała

Skarbczyk

Pomorze (?), 2. poł. XVI w.

Żelazo kute, wycinane

Wys. 10,5 cm, szer. 17,9 cm, gł. 10,2 cm

Pochodzenie nieustalone; po zakończeniu II wojny światowej
w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie

Nr inw. MNS/Rz/368

Lit.: niepublikowany

Kästchen

Pommern (?), 2. Hälfte des 16. Jh.

71.

Schmiedeeisen, geschnitten

Höhe 10,5 cm, Breite 17,9 cm, Tiefe 10,2 cm

Herkunft unbekannt; nach dem Zweiten Weltkrieg
in der Sammlung des Nationalmuseums Stettin

Inv.-Nr. MNS/Rz/368

Lit.: unpubliziert

Niewielkie przenośne kasetki z kutego żelaza służyły do przechowywania monet i kosztowności. Prezentowany skarbczyk ma kształt prostopadłościenniej żelaźnej szkatułki z lekko wysuniętą poza jej obrys płaską pokrywą. Dolne krawędzie ścianek kasetki są ozdobnie wycięte, a boczne zostały wzmacnione kątownikami o formach imitujących tralki. Wieko połączono z tylną ścianką przy pomocy dwóch zawiasów łamanych, mocowanych na nity o ozdobnych rozetowych główkach. Takimi samymi nitami przymocowane zostały taśmy wzmacniające, obiegające brzeg pokrywy. Pośrodku frontowej ścianki umieszczony jest szyldzik z pozornym otworem na klucz. Właściwa dziurka na klucz – znajdująca się na wieku, po prawej stronie – musiała być pierwotnie ukryta, zapewne pod rozetką naśladującą główkę nitu, taką samą jak umieszczona po lewej stronie pokrywy (świadczy o tym również otwór znajdujący się przy dziurce od klucza, który zapewne służył do umocowania przesuwanej rozetki). Skarbczyk zaopatrzony jest w umieszczony pod wiekiem zatrzaskowy zamek ryglowy z okuciami w kształcie liści dębu.

Monika Frankowska-Makała

Kleine tragbare Schatullen aus Schmiedeeisen wurden zur Aufbewahrung von Münzen und Wertgegenständen verwendet. Das präsentierte Schatzkästchen hat die Form einer quaderförmigen Eisenschatulle mit einem flachen, leicht über ihren Umriss hinausragenden Deckel. Die unteren Kanten ihrer Seitenwände sind dekorativ ausgeschnitten und die Eckkanten wurden mit Winkeleisen in Form von Balustern verstärkt. Der Deckel ist mit der Rückwand durch zwei Kantenscharniere verbunden, die mit Nieten mit dekorativen Rosettenköpfen befestigt sind. Die gleichen Nieten wurden auch für die Befestigung der Verstärkungsstreifen am Deckelrand verwendet. In der Mitte der Vorderwand befindet sich ein Schild mit einem scheinbaren Schlüsselloch. Das eigentliche Schlüsselloch – auf der rechten Seite des Deckels gelegen – muss ursprünglich unter einer Rosette verborgen gewesen sein, die einen Nietkopf imitierte, wie es auch auf der linken Seite des Deckels der Fall ist (darauf deutet auch eine neben dem Schlüsselloch befindliche Öffnung hin, die wahrscheinlich zur Befestigung der verschiebbaren Rosette diente). Das Kästchen ist unter dem Deckel mit einem Schnappschloss mit Beschlägen in Form von Eichenblättern ausgestattet.

Monika Frankowska-Makała







Bibliografia

Literaturverzeichnis

Ackland 2022a

Ackland Museum, European collection, Angel, Unidentified artist Flemish (Antwerp) c. 1700, <<http://ackland.emuseum.com/objects/21993/angel>> [dostęp: 10.10.2022].

Ackland 2022b

Ackland Museum, European collection, Angel, Unidentified artist Flemish (Antwerp) c. 1700, <<http://ackland.emuseum.com/objects/21989/angel>> [dostęp: 10.10.2022].

Akta ewakuacyjne 1942–1945

Akta ewakuacyjne zabytków ze zbiorów Pommersches Landesmuseum w Szczecinie z lat 1942–1945, zebrane przez T. Wieczorowskiego [maszynopis w Dziale Archeologii Muzeum Narodowego w Szczecinie].

Alpers 1972/1973

Alpers S., Bruegels' Festive Peasants, „Simiolus” 6, 1972/1973, s. 163–176.

Ansorge, Rados 2016

Ansorge J., Rados L., Renaissancezeitliche Bein- und Geweiheinlagen aus Stralsund – archäologische Hinterlassenschaften eines Büchsenschäfters, „Boden Denkmalpflege in Mecklenburg-Vorpommern” 2016, Jahrbuch 62, s. 145–206.

Apokryfy 2007

Apokryfy Nowego Testamentu, t. 2: Apostołowie, cz.1: Andrzej, Jan, Paweł, Piotr, Tomasz, red. M. Starowieyski, Kraków 2007.

Ars Emblematica 1981

Ars Emblematica. Ukryte znaczenia w malarstwie holenderskim XVII w., kat. wyst., oprac. J. Michałkowa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981.

Aust 1995

Aust G., Funde von Ofenkacheln aus den Burgen Rehberg und Hinrichshagen, 1995, „Archäologische Berichte aus Mecklenburg-Vorpommern” 1995, Bd. 2, s. 119–134.

Bandmann 1960

Bandmann G., Melancholie und Musik. Ikonographische Studien, Köln 1960, Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen: Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen 12.

Baroni Vannucci 1997

Baroni Vannucci A., Jan van der Straet detto Giovanni Stradano. Flandrus pictor et inventor, Milano–Roma 1997.

Bauer 1988

Bauer M., Frankfurter Fayencen aus der Zeit des Barock, Ausst.-Kat., Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main, Frankfurt 1988.

Bądkowska 2013a

Bądkowska J., Gloryfikacja księcia Filipa II / Apotheose Herzog Philipps II., [w:] Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku / Das goldene Zeitalter Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert, red. R. Makala, Szczecin 2013, s. 150–153.

Bądkowska 2013b

Bądkowska J., Malarstwo na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Malerei am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert aus der Sammlung des Muzeum Narodowe w Szczecinie, [w:] Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku / Das goldene Zeitalters Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert, red. R. Makala, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 43–59.

Bądkowska 2013c

Bądkowska J., Portret Jürgena Valentina Wintera / Bildnis Jürgen Valentin Wintera, [w:] Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku / Das goldene Zeitalters Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert, red. R. Makala, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 154–157.

Bądkowska 2013d

Bądkowska J., Portret księcia Filipa I / Bildnis Herzog Philip I., [w:] Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku / Das goldene Zeitalters Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert, red. R. Makala, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 110–114.

Bądkowska 2013e

Bądkowska J., Tryptyk ze sceną Ukrzyżowania / Triptichon mit Kreuzigungsszene, [w:] Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku / Das goldene Zeitalters Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert, red. R. Makala, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 123–128.

Bądkowska 2013f

Bądkowska J., Zespół obrazów z kościoła zamkowego w Szczecinie / Gemälde aus der Schlosskirche der Pommernherzöge in Stettin, [w:] Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku / Das goldene Zeitalters Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert, red. R. Makala, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 129–137.

Beck 2022

Beck L., Die Geschichte des Eisens 4: Das 16. und 17. Jahrhundert, [b.m.] 2022.

Bellesi 2009

Bellesi S., *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700, biografie e opere*, Florence 2009.

Benassai 2003

Benassai S., *Per Francesco Curradi: le tele di San Miniato e alcune aggiunte al suo catalogo*, San Miniato 2003.

Berghaus 1868

Berghaus H., *Landbuch des Herzogthums Pommern und des Fürstenthums Rügen: Enthaltsend Schilderung der Zustände dieser Lande in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Th. 2, Bd. 3, Anklam 1868.

Berghaus 1874

Berghaus H., *Landbuch des Herzogthums Pommern und des Fürstenthums Rügen: Enthaltsend Schilderung der Zustände dieser Lande in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Th. 2, Bd. 5, Abth. 2: *Enthaltsend vom Naugarder Kreise die zweite Hälfte, die allgemeine Übersicht des Stadtkreises Stettin und Ergänzungsblätter betreffend die West-Oder-Kreise des Regierungs-Bezirks Stettin*, Anklam 1874.

Bethe 1932

Bethe H., *Studien zur Renaissanceplastik in Pommern, „Baltische Studien“* NF 1932, Bd. 34, s. 201–212.

Bethe 1933

Bethe H., *Notizen, „Monatsblätter der Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde“* 1933, Jg. 47, Nr. 3, s. 47.

Bethe 1934

Bethe H., *Kirchliche Abteilung, „Baltische Studien“* NF 1934, Bd. 36, s. 347–349.

Bethe 1936

Bethe M., *Alte Ärzte und Stadtphysici in Köslin, „Familien geschichtliche Mitteilungen und Vereinsnachrichten der Pommerschen Vereinigung“* 1936, Jg. 4, s. 29–32.

Bethe 1937

Bethe H., *Die Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge*, Berlin 1937.

Bethe, Borchers 1933

Bethe H., Borchers W., *Goldschmiedearbeiten in Stettiner Kirchenbesitz*, Greifswald 1933.

Bethe, Uckley 1935

Bethe H., Uckley D.A., *Pommern in Vergangenheit und Gegenwart 1: Pommern im Reformationszeitalter*, Stettin 1935.

Biblia Gdańska 1632

Biblia Gdańska. Biblia Święta: to jest, księgi Starego y Nowego przymierza z zydowskiego y Greckiego Języka na Polski pilnie y wiernie przethumaczone, Cum Gratia et Privilegio. S. R. M., Gdańsk 1632, <<http://biblia-online.pl/Biblia/Gdanska>> [dostęp: 17.11.2022].

Bilder aus Eisen 1992

Bilder aus Eisen. Ofenplatten aus Renaissance und Barock, Sonderausstellung in der Burg zu Hagen, Bremerhaven 1992.

Bibel in Eisen 2015

Bibel in Eisen: biblische Motive auf Ofenplatten des 16. Jahrhunderts, Ausst.-Kat., hg. v. S. Funck, C. Otterbeck, E. Valtink, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg im Landgrafenschloss Marburg, Kassel 2015.

Blöcker 1993

Blöcker S., *Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560*, Münster–Hamburg 1993, Bonner Studien zur Kunstgeschichte 8.

Blume ist verwelkt 2010

„Die blume ist verwelckt“: protestantkie funeralia na Pomorzu od początku XVII do połowy XX wieku, kat. wyst., red. M. Wojciechowski, B. Zgodzińska, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2010.

Blunt, Stearn 1994

Blunt W., Stearn W., *The Art of Botanical Illustration*, New York 1994.

Bober, Rubinstein 2010

Bober P., Rubinstein R., *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources*, London 2010.

Böttger 1892

Böttger L., *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Köslin*, Bd. I, H. 3: *Die Kreise Köslin, Kolberg-Körlin, Belgard und Schlawe*, Stettin 1892.

Böttger 1894

Böttger L., *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Pommern*, T. 3, Bd. 2, H. 4: *Kreis Stolp*, Stettin 1894.

Brádle 2017

Brádle V., *Tolar Jeronýma Šlika ve sbírce Muzea východních Čech v Hradci Králové*, [w:] „Numismatické listy“ 2017, R. 72, z. 3–4, s. 169–170.

Brauns, Loeck 1940

Brauns P., Loeck K., *Stettiner Ratsgeschlechter des 16.–18. Jahrhunderts*, „Pommersche Sippenforschung. Familien geschichtliche Mitteilungen der Pommerschen Vereinigung für Stamm- und Wappenkunde“ 1940, Jg. 8, H. 3, s. 94–117.

Brooker, Lehner 1975

Brooker R.E., Lehner H., *The Military Pistols of Saxony, American Society of Arms Collectors Bulletin* 1975, nr 31, s. 102–129, <<https://americansocietyofarmscollectors.org/wp-content/uploads/2019/06/1975-B31-The-Military-Pistols-Of-Saxony-In-English.pdf>> [dostęp: 17.07.2020].

Cambi Casa D'Aste 2022

Cambi Casa D'Aste, *Old Masters Painting*, kat. aukcyjny, 15.06.2022, Genova.

Cante 2007

Cante A., *Der Bildhauer und Medailleur Hans Schenck oder Scheußlich. Ein Künstler der Renaissance in Zeiten der Reformation 1*, Dissertation FU Berlin 2004, Hamburg–Berlin 2007.

Cante 2009

Cante A., *Maler und Bildhauer am Hof der Kurfürsten Joachim I. und Joachim II. Im Spiegel der Quellen*, [w:] Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern: Kirche, Hof und Stadt kultur, Eine Ausstellung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Kooperation mit der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri- St. Marien, Berlin 2009, s. 43–57.

Caravaggio 1996

Caravaggio. Złożenie do grobu arcydzieło Pinakoteki Watykańskiej. Różne oblicza caravaggionizmu. Wybrane obrazy z Pinakoteki Watykańskiej i zbiorów polskich, kat. wyst., red. A. Ziembka, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996.

Caravaggio und Bernini 2019

Caravaggio und Bernini. Entdeckung der Gefühle, Ausst.-Kat., hg. v. G. Swoboda, S. Weppelmann, Kunsthistorisches Museum Wien, Rijksmuseum Amsterdam, Wien-Amsterdam 2019.

Caravaggios Erbe 2016

Caravaggios Erbe. Barock in Neapel, Ausst.-Kat., hg. v. P. Forster, E. Oy-Marra, H. Damm, Museum Wiesbaden, München 2016.

Catalogus Schilderkunst 1998

Catalogus Schilderkunst. Oude Meesters, Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen, red. E. Vandamme, Antwerpen 1998.

Churfürstliche Guardie 2012

Churfürstliche Guardie. Die sächsischen Kurfürsten und ihre Leibgarden im Zeitalter der Reformation hg. v. Y. Fritz, G. Klatte, M. Morstein, Sonderausstellung in Torgau, Schloss Hartenfels, 16. Mai 2012 bis 31. Oktober 2013, Dresden 2012.

Cieślak 2000

Cieślak K., Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo, Wrocław 2000.

Cieślak 1988

Cieslak K., Pierwzory graficzne epitafów obrazowych w Gdańsku a problemy ich ikonografii, „Buletyn Historii Sztuki” 1988, t. 50, nr 3, s. 201–224.

Cochrane 2013

Cochrane E., *Florence in the Forgotten Centuries 1527–1800*, Chicago 2013.

Collange 2008

Collange A., *La Charité romaine*, [w:] Simon Vouet (les années italiennes 1613–1627), catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Nantes i Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, Paris 2008, s. 144 (kat. 35).

Cześnik, Szramska 2005–2006

Cześnik L. Szramska I., Portret Philippa Melanchtona w świetle badań konserwatorskich, „Materiały Zachodniopomorskie” 2005–2006, t. 2–3, z. 2, s. 67–78.

Dahlenburg 2007

Dahlenburg B., *Der Croy-Teppich an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald*, [w:] Festschrift 750 Jahre Stadt Wolgast 1257–2007. Geschichte und Geschichten aus unserer Stadt, hg. v. R. Höll, G. Kretschmer, Wolgast 2007.

Dahlenburg 2013

Dahlenburg B., *Kopia Gobelina Croya / Kopie des Croy-Teppichs*, [w:] Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książęcym pomorskim w XVI i XVII wieku / Das goldene Zeitalters Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert, red. R. Makała, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 115–122.

Dawny Stargard 2000

Dawny Stargard. Miasto i jego mieszkańców, kat. wyst., Muzeum w Stargardzie, Stargard 2000.

Dalbono 1871

Dalbono C.T., *Massimo [Stanzone]. I suoi tempi e la sua scuola*, Tip. S. Pietro a Majella, Napoli 1871.

Daniel, Prohaska 1995

Daniel L., Prohaska W., Zwischen Eruption und Pest. Malerei in Neapel 1631–1656, Ausst.-Kat., Národní Galerie v Praze, Praha 1995.

Daprá 1996

Daprá B., *Die heilige Cäcilia in Ekstase*, [w:] Napoli! Meisterwerke aus dem Museo Nazionale di Capodimonte, hg. v. L. Ambrosio, P. Kruse, Ausst.-Kat., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn–Köln 1996, s. 172–173.

Diels, Leesberg 2005–2006

Diels A., Leesberg M., *The Collaert Dynasty II*, Ouderkerk aan den IJssel 2005–2006, s. 260–265 (kat. 473–488), *The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700*, Bd. 36.

Dienemann 1767

Dienemann J.G., *Nachrichten vom Johanniterorden, insbesondere von dessen Herrenmeisterthum in der Mark, Sachsen, Pommern und Wendland, wie auch von der Wahl und Investitur des jetzigen Herrenmeisters, Prinzen August Ferdinand in Preussen Königl. Hoheit [...]*, Berlin 1767.

Dominici 1742

Dominici B. de, *Vita di Bernardo Cavallino pittore*, [w:] B. de Dominici, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno 3*, Napoli 1742, s. 32–43.

Döring 1941

Döring H., *Das Familienbuch der Redtel*, „Pommersche Sippenforschung. Familiengeschichtliche Mitteilungen und Vereinsnachrichten der Pommerschen Vereinigung für Stamm- und Wappenkunde in Stettin” 1941, Jg. 9, s. 2–6.

Draguła 2022

Draguła A., *Syn marnotrawny. Biografia ocalenia*, Warszawa 2022, Biblioteka „Więzi” 388.

Driesch 1990

Driesch K. von, *Handbuch der Ofen-, Kamin- und Takenplatten im Rheinland*, Köln 1990.

Drzwięcka 2020

Drzwięcka E., „*Zodiacus vitae*” Marcella Palingenia Stellata jako dzieło renesansowego humanizmu. Monografia historycznoliteracka, rozprawa doktorska, Wydział Polonistyki UJ, 2020, <<https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/276383>>.

Duyse 1900

Duyse P. van, *De rederijkkamers in Netherland*, Gent 1900.

Dziecko w malarstwie 2004

Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku ze zbiorów polskich, kat. wyst., red. E. Micke-Broniarek, M. Ochnio, T. Pocheć-Perkowska, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2004.

Elslander 1968

Elslander P.A. van, *Lijst van Nederlandse rederijkerskamers uit de XVe en XVIe eeuw, „Jaarboek De Fonteine”* 1968, 18, s. 29–60.

Ertz, Nitze-Ertz 2016

Ertz K., Nitze-Ertz Ch., *David Vinckboons 1576–1629. Monographie mit kritischem Katalog der Zeichnungen und Gemälde*, Lingen 2016, Flämische Maler im Umkreis der großen Meister 10.

Fafius, Glińska, Radacki 1972

Fafius Z., Glińska M., Radacki Z., *Mecenat książąt zachodniopomorskich w XVI i XVII w.*, [w:] Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970, red. E. Studniarkowa, Warszawa 1972, s. 135–184.

Figures de la sainte Bible 1614

Figures de la sainte Bible accompagnées de briefs discours, contenant la plus grande partie des histoires sacrées du Vieil et Nouveau Testament [...] pour l'instruction, contentement et consolation des ames devotes et contemplatives, hg. v. J. Leclerc, Paris 1614.

Filipa Hainhofera dziennik podróży 2000

Filipa Hainhofera dziennik podróży, zawierający obrazki z Frankonii, Saksonii, Marchii Brandenburskiej i Pomorza w roku 1617, tłum. i oprac. K. Gołda, red. T. Bialecki, Szczecin 2000, Źródła do Dziejów Pomorza 9.

Fischinger, Nowacki 2000

Fischinger A., Nowacki D., *Złotnictwo Prus Królewskich i Księzczych w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu / Goldsmith's work from the former Royal and Ducal Prussias in the collection of the Wawel Royal Castle*, Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 2000.

Fleck 2010

Fleck M.V., *Ein tröstlich Gimmelde. Die Glaubensallegorie „Gesetz und Gnade“ in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Korb 2010.

Flood 2006

Flood J., *Poets Laureate in the Holy Roman Empire. A Bio-bibliographical Handbook 1*, London 2006.

Frankowska-Makała 1999

Frankowska-Makała M., *Srebra XVI–XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, przewodnik po wystawie, Muzeum Miedzi w Legnicy, Wrocław 1999.

Frankowska-Makała 2007

Frankowska-Makała M., *Kafel z wizerunkiem królowej Anny Austriaczki*, [w:] *Imagines Potestatis. Insignia i znaki władzy w Królestwie Polskim i Zakonie Niemieckim*, kat. wyst., red. J. Trupinda, Muzeum Zamkowe w Malborku, Malbork 2007, s. 333.

Frankowska-Makała 2013

Frankowska-Makała M., *Kielich księcia Barnima / Barnimskich*, [w:] *Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku / Das goldene Zeitalter Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert*, red. R. Makała, Szczecin 2013, s. 344–349.

Frankowska-Makała 2017

Frankowska-Makała M., *Nie tylko Cranach – koncepcja wystawy „Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku”*, [w:] *GENEALOGIA. Artefakty dawnej sztuki jako inspiracja dla młodego twórcy*, red. W. Wojciechowski, Szczecin 2017, s. 53–76.

Frankowska-Makała 2020

Frankowska-Makała M., *Ołtarz z Gryfina Davida Redtela*, [w:] *Encyklopedia Pomorza Zachodniego – pomeranica.pl*, red. I. Strzelecka, <http://www.pomeranica.pl/wiki/O%C5%82tarz_z_Gryfina_Davida_Redtela> [dostęp: 5.12.2020].

Frankowska-Makała 2022

Frankowska-Makała M., *Ukryte znaczenia. Sztuka na Pomorzu w XVI i XVII w.*, przewodnik po wystawie, Szczecin 2022.

Frankowska-Makała, Nagel 2018

Frankowska-Makała M., Nagel Ch., *Juwelen und Kleider der herzoglich-pommerschen Familie um 1600 als Mittel politisch-dynastischer Selbstdarstellung*, [w:] *Unbekannte Wege. Die Residenzen der Pommernherzöge und der verwandten Dynastien als Kunstszenen und Stationen künstlerischer Migration zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg*, hg. v. R. Makała, Berlin 2018, s. 179–202.

Fredrich 1922

Fredrich C.H., *Stettin aufgenommen von der Staatlichen Bildstelle*, Berlin 1922.

Friedlaender 1866

Friedlaender J., Lorenz Beger, „*Berliner Blätter für Münz-, Siegel- und Wappenkunde*” 1866, Bd. 3, s. 1–8.

Fritz 2004

Fritz J.M., *Das evangelische Abendmahlsgerät in Deutschland. Von Mittelalter bis zum Ende des Alten Reiches*, Leipzig 2004.

Fünfundfünfzigster Jahresbericht 1883

Fünfundfünfzigster Jahresbericht der Gesellschaft für Pomersche Geschichte und Altertumskunde, „Baltische Studien” AF 1883, Bd. 33, s. 371–437.

- Genechten 1986**
Genechten G. van, Kermis. *Het spiegelpaleis van het volk*, catalogus van de tentoonstelling, Centrum voor Kunst en Cultuur, St. Pietersabdij, Gent, Louven 1986.
- Glińska 1969**
Glińska M., Zespół pomorskich płyt kamiennych architektoniczno-dekoracyjnych z lat około 1545–1548, „Materiały Zachodniopomorskie” 1969, t. 15, s. 291–360.
- Glińska 1973**
Glińska M., Plastyka kamienna na Pomorzu Zachodnim w latach 1530–1640, [w:] *Sztuka Pomorza Zachodniego*, red. Z. Świechowski, Warszawa 1973, s. 305–365.
- Glińska 1990**
Glińska M., Księżce fundacje w zakresie rzeźby kamiennej, [w:] *Mecenat artystyczny księży Pomorza Zachodniego*, red. W. Filipowiak, B. Janusziewicz, Szczecin 1990, s. 75–102.
- Glińska 1992**
Glińska M., Rzeźbiarze na zamku szczecińskim, [w:] *Zamek w Szczecinie*, Szczecin 1992, s. 185–195.
- Glińska 1995**
Glińska M., Niderlandyzm w sztuce Pomorza Zachodniego w czasach nowożytnych, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej. Materiały z sesji naukowej*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1995, s. 161–188.
- Glińska 1996**
Glińska M., [rec.] J. Kochanowska, *Kultura artystyczna na dworze książąt szczecińskich w XVI w.*, Szczecin 1996, „Materiały Zachodniopomorskie” 1996, t. 42, s. 514–517.
- Glińska 2003**
Glińska M., *Wpływ niderlandzkie w sztuce Pomorza Zachodniego w czasach nowożytnych*, [w:] *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. M. Kapustka, A. Kozięł, P. Oszczanowski, Wrocław 2003, s. 276–290.
- Goossens 1977**
Goossens K., *David Vinckboons*, Soest 1977 (wyd. 1: Antwerpen 1954).
- Gosieniecka 1968**
Gosieniecka J., *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim drugiej połowy XVI w. i początków XVII w.*, [w:] *Ze studiów nad sztuką XVI w. na Śląsku i w krajach sąsiednich: materiały z konferencji urządzonej przez Muzeum Śląskie we Wrocławiu 16 i 17 grudnia 1966 roku*, Wrocław 1968.
- Gouw 1871**
Gouw J. ter, *De Volksvermaken*, Haarlem 1871.
- Grabowska 2018**
Grabowska B., *Renesansowa chrzcielnica w Ośnie Lubuskim*, [w:] *Z dziejów Kościoła Powszechnego i zagadnień regionalnych*, red. M. Golemski, B. Grabowska, Ośno Lubuskie 2019.
- Gradowski 2001**
Gradowski M., *Znaki na srebrze. Znaki miejskie i państwowie używane na terenie Polski w obecnych jej granicach*, Warszawa 2001.
- Gradowski, Kasprzak-Miler 2002**
Gradowski M., Kasprzak-Miler A., *Złotnicy na ziemiach północnej Polski*, cz. I: *Województwo pomorskie, kujawsko-pomorskie i warmińsko-mazurskie*, Warszawa 2002.
- Grant 2020**
Grant N., *The Medieval Longsword*, Oxford 2020, Weapon Book 48.
- Groenwall 1889**
Groenwall F., *Thomas Kantzow und seine Pommersche Chronik*, Stettin 1889.
- Groß 1638**
Groß C., *Der Irrdische und Himlische Adam / Auß der Epist. an die Römer / am 5. Cap. Bey Christlicher und Volckreicher Leichbestattung Des Weyland Ehrwürdigen/WolEhrenvesten/ Großachtbarn und Hochgelarten Herrn Adami Rubachen/ Medicinae Doctoris, Weyland Fürstl. Pommrischen Wolverdienten LeibMedici und S. Marien Stiftskirchen/ wie auch des Löblichen Paedagogii alhier wolverdienten Capitularis und Provisoris : Welcher am 13. Febr. Anno 1638.in seinem Erldser Christo Jesu sanfft und selig entschlaffen/ und darauff am 20. Eiusdem, alhier in S. Marien Stiftskirchen mit Christlicher Solennitet in sein Ruhbetlein beygesetzt worden*, Stettin 1638.
- Grzybkowska 1979**
Grzybkowska T., Andrzej Stech, malarz gdański, Warszawa 1979.
- Hallenkamp-Lumpe 2006**
Hallenkamp-Lumpe J., *Studien zur Ofenkeramik des 12. bis 17. Jahrhunderts anhand von Bodenfunden aus Westfalen-Lippe*, Mainz 2006, Denkmalpflege und Forschung in Westfalen 42.
- Harasimowicz 1986**
Harasimowicz J., *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej reformacji 1520–1650*, Wrocław 1986.
- Heer 1978**
Heer E., *Der Neue Stöckel. Internationales Lexikon der Büchsenmacher, Feuerwaffenfabrikanten und Armbrustmacher von 1400–1900. 33 000 Namen, 6500 Marken und Zeichen aus 32 Ländern*, Bd. 1, Schwäbisch Hall 1978.
- Heer 1979**
Heer E., *Der Neue Stöckel. Internationales Lexikon der Büchsenmacher, Feuerwaffenfabrikanten und Armbrustmacher von 1400–1900. 33 000 Namen, 6500 Marken und Zeichen aus 32 Ländern*, Bd. 2, Schwäbisch Hall 1979.
- Helke 2006**
Helke G.-D., *Fayencen. Glanzstücke der Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Hamburg 2006.
- Helm 1969**
Helm J., *David Redtel, der bisher unbekannte Künstler des handgemalten „Kreutterbuches“ von Johannes Kentmann aus dem Jahre 1563. Hinweise und Belege*, „Sudhoffs Archiv, Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte“ 1969, Bd. 53, H. 2, s. 153–159.

- Hentschel 1973**
Hentschel W., *Denkmale sächsischer Kunst. Die Verluste des zweiten Weltkrieges*, Berlin 1973.
- Heuer 2013**
Heuer C.P., *The city rehearsed. Object, architecture, and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries*, London–New York 2013.
- Heuvel 1987**
Heuvel G. van den, *Leibniz in Berlin. Ausstellung im Schloss Charlottenburg*, Berlin 1987,
Aus Berliner Schlössern – Kleine Schriften IX.
- Heyden 1936**
Heyden H., *Die Kirchen Stettins und ihre Geschichte*, Stettin 1936.
- Hiltl 2015**
Hiltl G., *Der Große Kurfürst und seine Zeit*, Nachdruck des Oryginals von 1893, Paderborn 2015.
- Hiltebrandt [1724]**
Hiltebrandt J.A., *Verzeichniss Der Hirten nach Gottes Hertzen, Welche Gott nach seiner Erbarmung und Liebe Der Stadt Neu-Stargard an der Ihna, In denen beyden Ober-Ständen, Von Anno 1524 bis 1724*, Stargard [1724].
- Hinrichsen 1938**
Hinrichsen K., *Beschlagwerk (Beschlügwerk)*, [w:] *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. II (1938), s. 321–327, <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=90031>> [dostęp: 12.11.2018].
- Hinz 1936**
Hinz P., *Der Kolberger Dom*, Stettin 1936.
- Hoffmann 2007**
Hoffmann C., *Überlegungen zu renaissancezeitlichen Kachelöfen im südlichen Ostseeraum am Beispiel Stralsunds*, „Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit“ 2007, Bd. 18, s. 81–90.
- Hoffmann 2008**
Hoffmann C., *Lutherzeitliche Ofenkacheln aus dem Bestand des Kulturhistorischen Museums der Hansestadt Stralsund*, [w:] *Luthers Lebenswelten*, hg. v. H. Meller, S. Rhein, H.-G. Stephan, Halle (Saale) 2008, s. 201–208,
Tagungen des Landesmuseums für Vorgeschichte Halle 1.
- Hollstein 1954**
Hollstein F.W.H., *German engravings, etchings and woodcuts, ca. 1400–1700*, Amsterdam 1954.
- Holtze 1940**
Holtze O., *Maler der Künstlerfamilie Redtel*, „Pommersche Sippenforschung. Familiengeschichtliche Mitteilungen der Pommerschen Vereinigung für Stamm- und Wappenkunde“ 1940, Jg. 8, H. 3, s. 92–93.
- Horoszko 1984 (1987)**
Horoszko S., *Kusza kulowa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, „Materiały Zachodniopomorskie“ 1984 (dr. 1987), t. 30, s. 142–163.
- Hryszko 1994**
Hryszko H., *Antependium haftowane, nr inw. MNS/Rz-1211*, dokumentacja konserwatorska, Warszawa 1994
[maszynopis w Dziale Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Szczecinie].
- Huczmanová 2020**
Huczmanová A., *Slikowie i ich rola w rozwoju reformacji na obszarach zachodnich Czech. Początki reformacji w zachodnich Czechach*, [w:] *Reformacja: między ideą a realizacją. Aspekty europejskie, polskie, śląskie / Reformation: zwischen Idee und ihrer Umsetzung. Die europäische, polnische und schlesische Aspekte*, red. L. Harc, G. Wąs, Kraków 2020, s. 189–207.
- Hummelen 1989**
Hummelen W.M.H., *Toneel of de kermis van Bruegel tot Bredero*, „Oud Holland“ 103, 1989, s. 14–21.
- In fürstlichem Glanz 2004**
In fürstlichem Glanz. Der Dresdner Hof um 1600, Ausst.-Kat., hg. v. D. Syndram, A. Scherner, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Mailand 2004.
- Imagines 2007**
Imagines Potestatis. Insygnia i znaki władzy w Królestwie Polskim i Zakonie Niemieckim, kat. wyst., red. J. Trupinda, Muzeum Zamkowe w Malborku, Malbork 2007.
- Janson 1952**
Janson H.W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952,
Studies of the Warburg Institute 20.
- Januszkiewicz 1992**
Januszkiewicz B., *Kielich księcia Barnima*, „Biuletyn Historii Sztuki“ 1992, t. 54, nr 3, s. 47–53.
- Januszkiewicz 1995**
Januszkiewicz B., *Klejnoty i stroje książąt Pomorza Zachodniego XVI–XVII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Warszawa 1995.
- Jasche 1676**
Jasche V. [Iaschius V.], *Wolverdiente Helden-Krohn/ Welche Nach der Regul Göttlicher Weißheit Alle Ehr- und Tugend-Liebende Billig auffsetzen Dem Weyland HochEdlen / Gestrenge / Mannvösten und Hochbenahmten Herrn Herrn Caspar von Seibert/ Cronenfels genandt Ihrer Churfürstlichen Durchleuchtigkeit zu Brandenburg unter Sr. Excellentz des Hoch-Wolwürdigen und Hoch-Wolgebohrenen Freyherrens Bogislai von Schwerin General Majours und Gouverneurs in Pommren hochlöblichen Regiment zu Fuß wolverdienten Obriisten Lieutenandt, auff Schötzow und Wildenhagen Erbherrn Am Tage Seiner letzten irridischen Beehrung/ Welcher sein wird der 5. Decembr. Zu welchem Ende Im Nahmen der Leidtragenden hochbetraurten Fr. Witwen/ Kinder und Anverwandten Durch diese in Teutcher Sprache (auff begehrhen) Intimation Selbige gebührlich eingeladen werden*, Colberg 1676.
- Jaśniewicz 2018**
Jaśniewicz A., *Portret w Gdańsku od schyłku średniowiecza do późnego baroku (1420–1700). Malarstwo. Rysunek*, Gdańsk 2018.

- Jedynak 2016**
Jedynak Z., *Niezuwykłe dzieje arcydzieła malarstwa włoskiego znajdującego się w kościele Mariackim (NMP) w Bytomiu, „Zeszyty Gliwickie” 2016, t. 37, s. 59–62.*
- Joannides 1996**
Joannides P., *Michelangelo and his influence: drawings from Windsor Castle*, London 1996.
- Jongh 1976**
Jongh E. de, *Tot lering en vermaak: betekenissen van Hollandse genrevoorstelling uit de zeventiende eeuw*, catalogus van de tentoonstelling, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1976.
- Joos 2012**
Joos K., *Gelehrsamkeit und Machtanspruch um 1700 : die Gründung der Berliner Akademie der Wissenschaften im Spannungsfeld dynastischer, städtischer und wissenschaftlicher Interessen*, Köln–Weimar–Wien–Böhlau 2012.
- Judson 2000**
Judson J.R., *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Pt. VI: *The Passion of Christ*, London 2000.
- Just 1993**
Just R., *Recht und Gnade in Heinrich von Kleists Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg”*, Göttingen 1993.
- Kacprzak 2014a**
Kacprzak D., *David Vinckboons, Wielki kiermasz, [w:] Skarby sztuki. Muzeum Narodowe w Szczecinie*, red. D. Kacprzak, L. Karwowski, Warszawa 2014, s. 166–167.
- Kacprzak 2014b**
Kacprzak D., *Św. Jan Ewangelista, [w:] Skarby sztuki. Muzeum Narodowe w Szczecinie*, red. D. Kacprzak, L. Karwowski, Warszawa 2014, s. 172.
- Kacprzak 2015**
Kacprzak D., *Meklembursko-pomorskie spotkanie z Davidem Vinckboonsem / Mecklenburgisch-pommersche Begegnung mit David Vinckboons, [w:] Nie tylko tulipany. Państwowe Muzeum w Schwerinie gościnnie w Muzeum Narodowym w Szczecinie / Nicht nur Tulpen. Das Staatliche Museum Schwerin zu Gast im Nationalmuseum Stettin*, kat. wyst., red. D. Kacprzak, G. Seelig, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2015, s. 61–77.
- Kacprzak 2016a**
Kacprzak D., *Auf den Spuren des David-Vinckboons-Rätsels – die grosse Kirmes aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin, [w:] Festgaben aus Floras Füllhorn, Pomona’s Gärten und vom Helikon. Eine Blütenlese kultur- und kunsthistorischer Beiträge zum 65. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel*, hg. v. K.E. Kandt, M. Lissok, Kiel 2016, s. 75–82.
- Kacprzak 2016b**
Kacprzak D., *Der Evangelist Johannes, [w:] Caravaggios Erbe. Barock in Neapel*, Ausst.-Kat., hg. v. P. Forster, E. Oy-Marra, H. Damm, Museum Wiesbaden, München 2016, s. 404–407.
- Kacprzak, Kolbiarz 2008**
Historie rozmaito opowiadane. Malarstwo niderlandzkie XVII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Narodowego w Szczecinie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi, kat. wyst., red. A. Kolbiarz, B. Lejman, R. Makała, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2008, s. 134–135.
- Kacprzak, Litwinowicz 2021**
Kacprzak D., Litwinowicz M., *Nouvelle attribution à Francesco Curradi – „Retour de fils prodigue” du Musée National de Szczecin, „Revue de l’Art” 2021, nr 2 (212)*, s. 46–57.
- Katalog 2010**
Katalog zabytków powiatu stargardzkiego, t. 2, red. M. Majewski, Stargard 2010.
- Kath 1936**
Kath E., *Die Burg Naugard und ihre heutige Verwendung, „Unser Pomerland” 1936, Jg. 21, H. 7–8*, s. 342–343.
- Kein Tag wie jeder andere 2002**
Kein Tag wie jeder andere. Fest und Vergnügen in der niederrändischen Kunst, ca. 1520–1630, Ausst.-Kat., bearb. v. S. Gatenbröcker, A.W. Vetter, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 2002.
- Kilarska 1989**
Kilarska E., *Kafle gdańskie XV–XVIII ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku*, Słupsk 1989.
- Kilarska, Kilarski 2003**
Kilarska E., Kilarski M., *Wizerunki władców na renesansowych kafach piecowych, [w:] Studia z historii sztuki i kultury Gdańską i Europy Północnej: prace poświęcone pamięci doktor Katarzyny Cieślak: materiały z sesji naukowej*, Gdańsk 2000, Gdańsk 2003.
- Kilarska, Kilarski 2009**
Kilarska E., Kilarski M., *Kafle z terenu dawnych Prus Królewskich*, Malbork 2009.
- Kippenberger 1973**
Kippenberger A., *Die Kunst der Ofenplatten. Dargestellt an der Sammlung des Vereins Deutscher Eisenhüttenleute* in Düsseldorf, Düsseldorf 1973.
- Klatte 2012**
Klatte G., „Schwarze Puffer” als Bewaffnung für die Leibgarde, „Torgauer Zeitung Freitag” 17.08.2012, <[>](https://www.torgauerzeitung.com/default.aspx?t=newsdetailmodus(65142)) [dostęp: 22.07.2020].
- Klejnot 2006**
Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich, t. 2, kat. wyst., red. C. Betlejewska, Muzeum Narodowe w Gdańskim, Gdańsk 2006.
- Klementa 1993**
Klementa S., *Gelagerte Flußgötter des Späthellenismus und der römischen Kaiserzeit*, Köln 1993.
- Klessmann 1983**
Klessmann R., *Die holländischen Gemälde. Kritisches Verzeichnis mit 485 Abbildungen*, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1983.

Kliś 1992

Kliś Z., *Zwiastowanie Marii w polskiej sztuce średniowiecznej, „Analecta Cracoviensia”* 1992, t. 24, s. 289–310.

Knütgen 1980

Knütgen (Kneutgen, Knuetgen, Knuytgin), rheinische Töpferfamilie, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, hg. v. der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 12: Kleinhans – Kreling, München 1980, s. 230.

Kochanowska 1992

Kochanowska J., Tryptyk Barnima XI, „Biuletyn Historii Sztuki” 1992, t. 54, nr 3, s. 31–45.

Kochanowska 1995

Kochanowska J., *Kultura artystyczna na dworze Barnima XI, [w:] Szczecin na przestrzeni wieków. Historia, kultura, sztuka*, red. E. Włodarczyk, Szczecin 1995, s. 103–111.

Kochanowska 1996a

Kochanowska J., *Kultura artystyczna na dworze książąt szczecińskich w XVI w.*, Szczecin 1996.

Kochanowska 1996b

Kochanowska J., *Odpowiedź na uwagi pani mgr Marii Glińskiej, „Materiały Zachodniopomorskie”* 1996, t. 42, s. 518–522.

Kolbiarz 2006a

Kolbiarz A., *Burza na morzu / Seesturm*, [w:] *Od Cranacha do Corinth. Dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin*, red. D. Kacprzak, A. Kolbiarz, R. Makała, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006, s. 70–73.

Kolbiarz 2006b

Kolbiarz A., *Caritas Romana (Cymon i Pero) / Caritas Romana (Cimon und Pero)*, [w:] *Od Cranacha do Corinth. Dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin*, kat. wyst., red. D. Kacprzak, A. Kolbiarz, R. Makała, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006, s. 78–81.

Kolbiarz 2006c

Kolbiarz A., *Grosz wdowi / Das Scherlein der Witwe*, [w:] *Od Cranacha do Corinth. Dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin*, kat. wyst., red. D. Kacprzak, A. Kolbiarz, R. Makała, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006, s. 56–59.

Kolbiarz 2006d

Kolbiarz A., *Kolekcja malarstwa dawnego w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie / Alte Malerei aus der Sammlung Muzeum Narodowe Szczecin*, [w:] *Od Cranacha do Corinth. Malarstwo dawne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin*, kat. wyst., red. D. Kacprzak, R. Makała, A. Kolbiarz, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006, s. 30–36.

Kolbiarz 2006e

Kolbiarz A., *Portret Johanna Gebharda Rabenera / Bildnis Johann Gebhard Rabener*, [w:] *Od Cranacha do Corinth. Dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin*, kat. wyst., red. D. Kacprzak, A. Kolbiarz, R. Makała, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006, s. 84–85.

Kolbiarz 2006f

Kolbiarz A., *Portret mężczyzny z różą na tle sceny Zmartwychwstania / Bildnis eines Mannes mit Rose vor Auferstehungsszene*, [w:] *Od Cranacha do Corinth. Dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin*, kat. wyst., red. D. Kacprzak, A. Kolbiarz, R. Makała, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006, s. 74–77.

Kolbiarz 2006g

Kolbiarz A., *Scena w porcie / Hafenszene*, [w:] *Od Cranacha do Corinth. Dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin*, kat. wyst., red. D. Kacprzak, A. Kolbiarz, R. Makała, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006, s. 86–87.

Kolbiarz 2006h

Kolbiarz A., *Wielki Kiermasz / Die große Kirmes*, [w:] *Od Cranacha do Corinth. Dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin*, kat. wyst., red. D. Kacprzak, A. Kolbiarz, R. Makała, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006, s. 60–63.

Kolbiarz 2006i

Kolbiarz A., *Złożenie do Grobu / Grablegung Christi*, [w:] *Od Cranacha do Corinth. Dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin*, kat. wyst., red. D. Kacprzak, A. Kolbiarz, R. Makała, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006, s. 82–83.

Kolbiarz 2007

Kolbiarz A., *Dawid grający przed Saulem*, [w:] *Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku*, kat. wyst., red. B. Purc-Stępiak, Muzeum Narodowe w Gdańskim, Gdańsk 2007, s. 352 (kat. 115).

Kolbiarz, Kacprzak 2006

Kolbiarz A., Kacprzak D., *Powrót syna marnotrawnego / Die Rückkehr des Verlorenen Sohnes*, [w:] *Od Cranacha do Corinth. Dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin*, kat. wyst., red. D. Kacprzak, A. Kolbiarz, R. Makała, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006, s. 64–65.

Kontowski 2017

Kontowski K., *Cmentarze, pomniki i miejsca pamięci o zmarłych w Sławnie*, [w:] *Historia i kultura Ziemi Sławieńskiej 12: Miasto Sławno, Sławno 2017*, s. 147–159.

- Kopydłowski 1960**
Kopydłowski B., Akcja ratowania zabytków złotniczych, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1960, t. 5, s. 359–397.
- Kothe 1934**
Kothe J., *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Köslin, Bd. III: Die Kreise Schivelbein, Dramburg, Neustettin, Bublitz und Rummelsburg*, Stettin 1934.
- Kozińska 1979**
Kozińska B., Ołtarz Davida Redtela z Gryfina. Przyczynek do rozoważań nad stylem i ikonografią w malarstwie niemieckim 2 poł. XVI w., praca magisterska, UMK, 1979 [maszynopis w archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie].
- Kozińska 1992**
Kozińska B., Johann Baptista Perini i jego ołtarz z kaplicy zamkowej, [w:] Zamek książęcy w Szczecinie, Szczecin 1992, 207–224.
- König 1934**
König K., Altes Kunsthantwerk im Stadtmuseum, „Amtliches Nachrichtenblatt des Stettiner Verkehrsvereins” 1934, Jg. 8, H. 9, s. 3–6.
- Krasnodębska 2013**
Krasnodębska K., Nowożytna rzeźba kamienna na dworach książąt pomorskich w okresie złotego wieku Pomorza / Neuzeitliche Steinplastik an den Höfen der pommerschen Herzöge während des goldenen Zeitalters Pommerns, [w:] Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku / Das goldene Zeitalters Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert, red. R. Mała, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 61–79.
- Krasnodębska 2013a**
Krasnodębska K., Płyta fundacyjna z portretem księcia Filipa I / Stiftungstafel mit dem Bildnis Herzog Philipp I., [w:] Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku / Das goldene Zeitalters Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert, red. R. Mała, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 195–202.
- Krasnodębska 2013b**
Krasnodębska K., Płyta z portretami księcia Barnima IX (XI) i jego żony Anny brunszwicko-lüneburskiej / Bildnistafel Herzog Barnims IX (XI) und seine Gemahlin Anna von Braunschweig-Lüneburg, [w:] Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku / Das goldene Zeitalters Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert, red. R. Mała, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 189–194.
- Krasnodębska 2017**
Krasnodębska K., Chrzelnica z Nieborowa, [w:] Encyklopedia Pomorza Zachodniego – pomeranica.pl, red. S. Wesołowska, 2017, <http://pomeranica.pl/index.php?title=Chrzelnica_z_Nieborowa> [dostęp: 14.07.2022].
- Kratz 1865**
Kratz G., *Die Städte der Provinz Pommern: Abriss ihrer Geschichte, zumeist nach Urkunden*, Berlin 1865.
- Kräuterbuch 2004**
Das Kräuterbuch des Johannes Kentmann von 1563, hg. v. Thomas Bürger, München, Berlin 2004.
- Kriegseisen 2005**
Kriegseisen J., *Złotnictwo słupskie od początku XVI wieku do 1945 roku*, Słupsk 2005.
- Kriegseisen 2009**
Kriegseisen J., Kartusze trumienne rodziny von Somnitz w Charbrowie: przyczynek do nowożytnej kultury funeralnej, „Porta Aurea” 2009, t. 7–8, s. 111–129.
- Królikowski, Siodłowska 2014**
Królikowski P., Siodłowska M., *Zmartwychwstanie w ikonografii. W kierunku interpretacji teologiczno-fundamentalnej*, „Resovia Sacra” 2014, t. 21, s. 361–385.
- Krzymuska-Fafius 1964 (1965)**
Krzymuska-Fafius Z., *Płyty żeliwne z XVI i XVII w. w zbiorach Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie*, „Materiały Zachodniopomorskie” 1964 (dr. 1965), t. 10, s. 371–387.
- Krzymuska-Fafius 1990**
Krzymuska-Fafius Z., *Siedemnastowieczny portret przełożonych szpitala św. Gertrudy w Szczecinie*, [w:] Portret, funkcja, forma, symbol. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. A. Marczak-Krupa, Warszawa 1990, s. 393–413.
- Kücken 1878**
Kücken L., *Die Grabsteine im Dom zu Camin*, „Baltische Studien” AF 1878, Bd. 28, H. 1, s. 63–84.
- Kugler 1840**
Kugler F., *Pommersche Kunstgeschichte: nach den erhaltenen Monumenten dargestellt*, „Baltische Studien” 1840, Bd. 8, H. 1.
- Kunkel 1929**
Kunkel O., *Rundgang durch die Schausammlungen. Urgeschichte, Volkskunde, Landesgeschichte, Stadtgeschichte, Kirchliche Kunst*, Stettin 1929.
- Kusion 2016**
Kusion T., *Kusze w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie”* 2016, t. 9, s. 41–84.
- Kusion 2019**
Kusion T., *Katalog Zbrojowni Muzeum Książąt Czartoryskich*, Kraków 2019.
- Kuszlis-Grygołowicz 2020**
Kuszlis-Grygołowicz A., *Obraz Prawo Łaski XVI/XVII w. Autor nieznany*, dokumentacja prac konserwatorskich i restauracyjnych, Bydgoszcz 2020 [maszynopis w Dziale Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Szczecinie].
- Kwaśniewicz 1987**
Kwaśniewicz W., *1000 słów o dawnej broni palnej*, Warszawa 1987.
- Kwaśniewicz 2008**
Kwaśniewicz W., *1000 słów o broni białej i uzbrojeniu ochronnym*, Warszawa 2008.

- Lameere 1902**
Lameere M., *Recueil des ordonnances des Pays-Bas. Deuxième série 1506–1700*, vol. 3, Bruxelles 1902.
- Lammertse 1989**
Lammertse F., *David Vinckboons (1576–1632), schilder en tekenaar in Amsterdam*, [w:] *Het kunstbedrijf van de familie Vingboons. Schilders, architecten en kaartmakers in de Gouden Eeuw*, catalogus van de tentoonstelling, red. J.E. Huisken, F. Lammertse, Koninklijk Paleis te Amsterdam, Amsterdam 1989, s. 13–43.
- Larsson 2003**
Larsson L.O., *Rhetoric and Authenticity in the Portraits of King Christian IV of Denmark, „Daphnis“* 2003, Vol. 32, Iss. 1–2, s. 13–40.
- Leesberg 2008**
Leesberg M., *Johannes Stradanus I, Ouderkerk aan den IJssel* 2008, s. 198–204 (kat. 135–151), *The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700*, Bd. 55.
- Leesberg 2012a**
Leesberg M., *Between copy and piracy. Copies of the prints of Johannes Stradanus*, [w:] *Stradanus 1523–1605. Court artist of the Medici*, exh. cat., hg. v. A. Baroni, M. Sellink, Groeningemuseum, Brugge/Bruges, Turnhout 2012, s. 161–182.
- Leesberg 2012b**
Leesberg M., *Encomium Musices*, [w:] *Stradanus 1523–1605. Court artist of the Medici*, exh. cat., hg. v. Baroni, M. Sellink, Groeningemuseum, Brugge/Bruges Turnhout 2012, s. 307–313 (kat. 108–114).
- Lemcke 1901**
Lemcke H., *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin*, T. 2, Bd. 2, H. 5: *Der Kreis Randow*, Stettin 1901.
- Lemcke 1902**
Lemcke H., *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin*, T. 2, Bd. 2, H. 6: *Der Kreis Greifenhagen*, Stettin 1902.
- Lemcke 1906**
Lemcke H., *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin*, T. 2, Bd. 2, H. 7: *Der Kreis Pyritz*, Stettin 1906.
- Lemcke 1908**
Lemcke H., *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin*, T. 2, Bd. 2, H. 8: *Der Kreis Satzig*, Stettin 1908.
- Lemcke 1909**
Lemcke H., *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin*, H. 14, Abt. 1: *Das königliche Schloss in Stettin*, Stettin 1909.
- Lemcke 1910**
Lemcke H., *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin*, T. 2, Bd. 2, H. 9: *Der Kreis Naugard*, Stettin 1910.
- Lemcke 1912**
Lemcke H., *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin*, T. 2, Bd. 2, H. 10: *Der Kreis Regenwalde*, Stettin 1912.
- Lemcke 1919**
Lemcke H., *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin*, T. 2, Bd. 2, H. 12, *Kreis Kammin*, Stettin 1919.
- Lexikon 1990a**
Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1: *Allgemeine Ikonographie A – Ezechiel*, hg. v. E. Kirschbaum SJ, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1974.
- Lexikon 1990b**
Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2: *Fabelwesen – Kynocephalen*, hg. v. E. Kirschbaum SJ, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1990.
- Liberato 2016**
Liberato M., *Die Verzückung der heiligen Cäcilia*, [w:] *Caravaggios Erbe. Barock in Neapel*, Ausst.-Kat., hg. v. P. Forster, E. Oy-Marra, H. Damm, Museum Wiesbaden, München 2016, s. 412–413.
- Liebgott 1972**
Liebgott N.K., *Kakler: hovedtræk af kakkelovnens historie ca. 1350–1650*, Nationalmuseet, København 1972.
- Lizun 2004**
Lizun D., *Dwa barokowe obrazy „Chrzest Jezusa w Jordanie“ oraz „Zmartwychwstanie“ z emporą organową kościoła w Rogowie / Two baroque paintings „Baptism of Jesus in the River Jordan“ and „Resurrection“ from the organ prospect of the parish church in Rogowo*, „Buletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki“ 2004, nr 3–4 (58–59).
- Loeck 1941**
Loeck K., *Stettiner Ratsgeschlechter des 16.–18. Jahrhunderts. „Familien geschichtliche Mitteilungen der Pommerschen Vereinigung für Stamm- und Wappenkunde in Stettin“* 1941, Jg. 9, s. 15–30.
- Lucas Cranach 2015**
Lucas Cranach der Jüngere. *Entdeckung eines Meisters*, Ausst.-Kat., hg. v. R. Enke, K. Schneider, J. Strehle, Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Lutherstadt Wittenberg, Augusteum, München 2015.
- Luthers Vorreden 1989**
Luthers Vorreden zur Bibel, red. H. Bornkamm, Göttingen 1989.
- Łojko 2020**
Łojko A., *Kaspar Gottfried Mundinus*, [w:] *Encyklopedia Pomorza Zachodniego – pomeranica.pl*, red. S. Wesołowska, <http://pomeranica.pl/wiki/Kaspar_Gottfried_Mundinus> [dostęp: 12.12.2020].
- „...łyżek srebrnych dwa tuziny“ 2007**
„...łyżek srebrnych dwa tuziny“ : srebra domowe w Gdańskim 1700–1816, kat. wyst., Dom Uphagena, lipiec–listopad 2007 / „...zwei Dutzend Silberlöffel“ : das Haussilber in Danzig 1700–1816, Ausstellungskatalog im Uphagenhaus, Juli – November 2007, red. J. Kriegseisen, E. Barylewska-Szymańska, współpr. W. Szymański, Gdańsk 2007.

- Majewski 2004**
Majewski M., Wyroby stargardzkich złotników, konwiserzy i ludwisarzy w wyposażeniu kościołów wiejskich Pomorza (XV–XVIII w.), [w:] Dzieje wsi pomorskiej. III Międzynarodowa Konferencja Naukowa, Włoszczówka, gmina Dygowo, powiat kołobrzeski, 14–16 maja 2004. Materiały, red. R. Gaziński, A. Chludziński, Dygowo–Szczecin 2004, s. 265–272.
- Majewski 2014**
Majewski M., Złotnicy stargardzcy XV – połowy XVIII wieku, [w:] W czasach, gdy Stargard był stolicą... O kuflu monetowym małżonków von Lockstädt w zbiorach Muzeum Archeologiczno-Historycznego w Stargardzie, red. M. Majewski, Stargard 2014.
- Majewski 2015**
Majewski M., Renesansowe kafle zachodniopomorskie. Studium z historii ogrzewania wnętrz mieszkalnych, Stargard–Szczecin 2015.
- Majoch 2006**
Majoch S., Św. Jan Ewangelista / Der Evangelist Johannes, [w:] Od Cranacha do Corintha. Dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowego Szczecin, kat. wyst., red. D. Kacprzak, R. Makała, A. Kolbiarz, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006, s. 66–69.
- Mak 1944**
Mak J., De rederijkers, Amsterdam 1944.
- Makała 2006**
Makała R., Książęta i mieszkańców. Dawne kolekcje malarstwa w Szczecinie / Herzöge und Bürger. Historische Gemälde-Sammlungen im alten Stettin, [w:] Od Cranacha do Corintha. Malarstwo dawne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowego Szczecin, kat. wyst., red. D. Kacprzak, R. Makała, A. Kolbiarz, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006, s. 7–29.
- Makała 2013**
Makała R., Sztuka w służbie książąt pomorskich w XVI i XVII wieku / Kunst im Dienste der Herzöge von Pommern im 16. und 17. Jahrhundert, [w:] Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku / Das goldene Zeitalters Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert, red. R. Makała, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 15–41.
- Makała 2022**
Makała R., Die Bankiers, ihre Stadt und ihre Fürsten. Stettin als Wirkungsfeld der Familie Loitz aus der Perspektive der Kunstgeschichte, „Porta Aurea“ 2022, t. 21, s. 88–102.
- Malarstwo obce 1962**
Malarstwo obce XVI–XVIII wieku: wystawa malarstwa włoskiego, flamandzkiego i holenderskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, Poznań–Koszalin 1962.
- Manna 1997**
Manna P., „Kiermasz” Davida Vinckboonsa, 1997 [maszynopis w Muzeum Narodowym w Szczecinie].
- Marek 2008**
Marek L., Broń biała na Śląsku XIV–XVI w., Wrocław 2008.
- Martin Luthers Werke 1907**
Dr. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1907, die Weimarer Ausgabe (WA) 33.
- Martin Luthers Werke 1909**
Dr. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1909, die Weimarer Ausgabe (WA) 36.
- Mathies 1998**
Mathies U., Die protestantischen Taufbecken Niedersachsens von der Reformation bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, Regensburg 1998.
- Meischke 1980**
Meischke R., Amsterdam. Het R.C. Maagdenhuis en het St. Elisabeth-gesticht, Den Haag 1980.
- Michałak 1971**
Michałak T., Dokumentacja konserwatorska obrazu olejnego na płótnie „Portret nieznanego mężczyzny”, Toruń 1971 [maszynopis w Dziale Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Szczecinie].
- Michalski 2023**
Michalski J., Francesco Curradi, Laura (Młoda dama z książką), <<https://zderzak.pl/pl/8455-2/>> [dostęp: 20.03.2023].
- Michalski 1982**
Michalski S., „Widzialne słowa“ sztuki protestanckiej [w:] Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN. Nieborów, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 171–208.
- Michalski 1989**
Michalski S., Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej, Warszawa 1989.
- Mielke 1967**
Mielke H., Hans Vredeman de Vries. Verzeichnis der Stichwerke und Beschreibung seines Stils sowie Beiträge zum Werk Gerard Groennings. Berlin 1967.
- Mielke 1975**
Mielke H., Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Thesaurus veteris Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ 1975, Bd. 38, H. 1, s. 29–83.
- Mödersheim 1994**
Mödersheim S., Die Emblematik am Hof der pommerschen Herzöge. Martin Marstaller und Daniel Cramer, [w:] Pommern in der frühen Neuzeit. Literatur und Kultur in Stadt und Region, hg. v. W. Kühlmann, H. Langer, Tübingen 1994, s. 267–279.
- Moser 2001**
Moser N., De strijd voor rhetorica. Poëtica en positive van rederijkers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen 1450–1620, Amsterdam 2001.
- Mueller 1864**
Mueller J., Beiträge zur Geschichte der Kunst und ihrer Denkmäler in Pommern, „Baltische Studien“ AF 1864, Bd. 20, H. 1, s. 108–148.

Mueller 1892

Mueller J., Herzog Johann Friedrich von Pommern und die Reichs-Hoffahne im Jahre 1566, „Baltische Studien“ AF 1892, Bd. 42, s. 49–200.

Nagler 1842

Nagler G.K., Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschnneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., Bd. 11, München 1842.

Nagler 1843

Nagler G.K., Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschnneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., Bd. 13, München 1843.

Narbutt 1985

Narbutt M., Epitafium „Tronu Łaski“ z Muzeum Narodowego w Szczecinie, Dokumentacja konserwatorska, Toruń 1985 [maszynopis w Dialekt Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Szczecinie].

Nationalmuseum Stockholm 1990

Nationalmuseum Stockholm. Illustrerad katalog över äldre utländskt måleri / Illustrated Catalogue – European Paintings, ed. G. Cavalli-Björkman, Stockholm 1990.

Nicolson 1990

Nicolson B., Caravaggism in Europe 1–3, Torino 1990.

Nöthige Suplemente 1754

Nöthige Suplemente zu dem Grossen Vollständigen Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste 4, hg. v. J.H. Zedler, Lipsk 1754.

Noworyta-Kuklińska 1991–1992

Noworyta-Kuklińska B., Protestantyzm i jego odbicie w sztuce sakralnej na przykładzie epitafiów z kościoła najświętszej Marii Panny w Gdańsku, „Roczniki Humanistyczne“ 1991–1992, t. 39–40, z. 4, s. 45–80.

Oblicz morza 2002

Oblicz morza. Żywoł, ląd, przestrzeń, przewodnik po wystawie, oprac. M. Łopuch, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2002.

Oczko 2009

Oczko P., W najdroższej Holandyjej... Szkice o siedemnastowiecznym dramacie i kulturze niderlandzkiej, Kraków 2009.

Oczko 2018

Oczko P., Sztuka z kościoła, jarmarku i oberży. Średniowieczny dramat niderlandzki, [w:] Widzę rzeki szerokie... Z dziejów dawnej literatury niderlandzkiej, t. 1, red. J. Koch, P. Oczko, Poznań 2018, s. 101–125.

Od Cranacha 2006

Od Cranacha do Corintha. Dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin, kat. wyst., red. D. Kacprzak, A. Kolbiarz, R. Makała, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006.

Ohly 1985

Ohly F., Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst, Münster 1985.

Op Nederlandse manier 2001

Op Nederlandse manier. Inspiracje niderlandzkie w sztuce śląskiej XV–XVIII w., kat. wyst., red. M. Kapustka, A. Kozięt, P. Oszczanowski, Muzeum Miedzi w Legnicy, Legnica 2001.

Partsch 1999

Partsch S., Fransceco Curradi, [w:] Allgemeines Künstlerlexikon 23, München–Leipzig 1999, s. 162.

Pérez Sánchez 1978

Pérez Sánchez A.E., L'opera completa di Jusepe de Ribera, Milano 1978.

Pérez Sánchez, Spinosa 1992

Pérez Sánchez A.E., Spinosa N., Jusepe de Ribera, 1591–1652, exhibition catalogue, Metropolitan Museum of Art, New York 1992.

Philippot et al. 2003

Philippot P., Coekelberghs D., Loze P., Vautier D., L'architecture religieuse et la sculpture baroques dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège 1600–1770, Sprimont 2003.

Piotrowska-Kuipers 2018

Piotrowska-Kuipers D., Das Köstriner Schloss. Motivwanderung im 16. Jahrhundert, [w:] Unbekannte Wege: die Residenzen der Pommernherzöge und der verwandten Dynastien als Kunstzentren und Stationen künstlerischer Migration zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg, hg. v. R. Makała, Schwerin 2018, s. 127–145.

Pismo Święte 2005

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysięcletia, wyd. III popr., red. K. Dynarski, Poznań 2005.

Pommersche Kirchenordnung 1985

Die Pommersche Kirchenordnung von Johannes Bugenhagen: 1535, Text mit Übersetzung, Erläuterungen und Einleitung, hg. v. N. Buske, Greifswald 1985.

Portret w malarstwie 1978

Portret w malarstwie Pomorza Zachodniego, kat. wyst., oprac. Z. Krzymuska-Fafius, Muzeum w Stargardzie Szczecińskim, Stargard 1978.

Porzio 2012

Porzio G., La Sainte Agathe en prison du musée de Nevers et les débuts de Bernardo Cavallino, „La Revue des Musées de France du Louvre“ 15, dicembre 2012, s. 49–53.

Praetorius 1685

Praetorius Ch.F., Als Der Hoch-Edle/ Veste und Hochgelahrte Herr/ Herr Johann Gebhart Rabener/ Churfürstl. Brandenb. Hochverdienter und vieljähriger Hoff-Rath/ Durch sonderliche Schickung des heiligen und allweisen Gottes ihm zuführen ließ/ Die ... Jf. Elisabeth Spechtin/ Des ... Christophori Spechtens/ Gewesenen Pastoris und Präpositi in Wollin/ hinterlassene Jungfer Tochter/ Überreichte dieses in Eil entworffene M. Christoph Friderich Prætorius, Pastor zu St. Georgen in Wollin und Latzig, Stettin 1685.

- Puglisi 2000**
Puglisi C.R., *Caravaggio*, London 2000.
- Quass 2002**
Quass G., *Die Geschichte der Jagdwaffen im Berliner Zeughaus*, [w:] *Hofjagd aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museum*, hg. v. G. Quass, Berlin 2002.
- Rabener 1695**
Rabener J.G., *Amoenitatum historico-philologicarum quinque Decades elucubratae studio M. Justi Gotfredi Rabeneri, in Illustri ad Albitum Gymnasio Rectoris. Quibus accesserunt Orationes ac Epistolae ejusdem selectiores*, Lipsiae 1695.
- Raupp 1986**
Raupp H.-J., *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570*, Niederzier 1986.
- Reineking von Bock 1980**
Reineking von Bock G., Knütgen, Christian, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, hg. v. der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 12: Kleinhans – Kreling, München 1980, s. 230–231.
- Renaixement i Barroc 1998**
Renaixement i Barroc. Col·lecció i mecenatge el Museu Nacional d'Art de Catalunya, elaborado por M.M. Cuyàs, F.M. Quílez Corella, Barcelona 1998.
- Rogińska 2021**
Rogińska J., *Gottfried Kirch (1639–1710), życie i działalność pierwszego astronoma Królewskiego Pruskiego Towarzystwa Nauk*, „*Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*” 2021, nr 3, s. 105–121.
- Ruyven-Zeman et al. 2004**
Ruyven-Zeman Z. van, Leesberg M., Stock J. van der, Hollstein F., *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450–1700. The Wierix family*, Pt. 5, Rotterdam 2004.
- Rypniewska 2003**
Rypniewska K., *Z historii przedwojennej posiadłości w Osiekach*, [w:] *Historia i kultura ziemi sławieńskiej* 2, red. W. Rączkowski, J. Sroka, Sławno 2003, s. 65–81.
- Salerno 1998**
Salerno L., *I dipinti del Guercino*, Roma 1998.
- Sammlungen 1886**
Die Sammlungen des Vereins für Pommersche Geschichte und Alterthumskunde in Stettin, Stettin 1886.
- Santi 1986**
Santi B., Francesco Curradi, [w:] *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, Biografie, di Catalogo della Mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, Firenze 1986*, s. 65–67.
- Schack, Bär 1896**
Schack H. von, Bär M., *Beiträge zur Geschichte der Grafen und Herren von Schack. B. II: Die Prillwitzer Linie*, Schwerin i. M. 1896.
- Scheffler 1980**
Scheffler W., *Goldschmiede Mittel- und Nordostdeutschlands: von Wernigerode bis Lauenburg in Pommern. Daten, Werke, Zeichen*, Berlin 1980.
- Schmidt 1957**
Schmidt R., Dewitz, Jobst von, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, hg. v. der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 12: *Bürklein – Ditmar*, Berlin 1957, s. 629–630.
- Schneider, Kobler 1990**
Schneider H., Kobler F., *Flamberg, „Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte“* 1992, Bd. IX, Sp. 633–638, <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=88631>> [dostęp: 7.07.2020].
- Schultze 2022**
Schultze, Nicolaus, [w:] *CERL Thesaurus*, <<https://data.cerl.org/thesaurus/cnp01112056>> [dostęp: 10.12.2022].
- Seeger 1932**
Seeger J.F., *Hans Schenck (genannt Scheußlich). Ein deutscher Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, „*Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins*“ 1932, Jg. 49, Nr. 2: s. 33–50, Nr. 3: s. 65–86.
- Sellink 2012**
Sellink M., *Johannes Stradanus and Philips Galle, [w:] Stradanus 1523–1605. Court artist of the Medici*, exh. cat., hg. v. A. Baroni, M. Sellink, Groeningemuseum, Brugge/Bruges 2008, Turnhout 2012, s. 109–133.
- Siemiginowska 1988**
Siemiginowska A., *The Epistolarian Legacy of Hevelius, „Organon“* 1988, t. 24, s. 181–194.
- Simon Vouet 2008**
Simon Vouet (les années italiennes 1613–1627), catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Nantes, Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, Paris 2008.
- Sinnbild und Realität 1998**
Sinnbild und Realität. Niederländische Druckgraphik im 16. und 17. Jahrhundert, Ausst.-Kat., hg. v. K. von Borswordt-Wallrabe, Staatliches Museum Schwerin, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, Schwerin 1998.
- Skarby sztuki 2014**
Skarby sztuki. Muzeum Narodowe w Szczecinie, red. D. Kacprzak, L. Karwowski, Warszawa 2014.
- Slenczka 2015**
Slenczka R., *Cranach der Jüngere im Dienst der Reformation*, [w:] *Lucas Cranach der Jüngere. Entdeckung eines Meisters*, Ausst.-Kat., hg. v. R. Enke, K. Schneider, J. Strehle, Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Lutherstadt Wittenberg, Augsteum, München 2015, s. 125–137.
- Stomiński 2000**
Stomiński M., *Kościół szczeciński w dobie baroku*, [w:] M. Stomiński, R. Makała, M. Paszkowska, *Szczecin barokowy. Architektura lat 1630 – 1780*, Szczecin 2000, s. 48–71.

Sowa 1970

Sowa O., Dokumentacja konserwatorska, Toruń 1970
[Archiwum Fotograficzne MNS, nr inw. 13876].

Spinosa 2013

Spinosa N., *Grazia e tenerezza „in posa”: Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616–1656*, Roma 2013.

Spis zabytków 1946/1947

Spis zabytków ruchomych woj. szczecińskiego i koszalińskiego, 1946/1947 [maszynopis w Archiwum Państwowym w Szczecinie].

Sprache der Bilder 1978

Die Sprache der Bilder: Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Ausst.-Kat., bearb. v. R. Klessmann u.a., Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1978.

Steinborn 2001

Steinborn B., Odzyskany portret księcia pomorskiego Filipa I, [w:] *Instantia est mater doctrinae. Księga jubileuszowa prof. dr. hab. Włodzimierza Filipowiaka*, red. E. Wilgocki, Szczecin 2001, s. 471–475.

Steinborn 2003

Steinborn B., O pomocniczej roli rycin niderlandzkich, [w:] *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. M. Kapustka, A. Kozięt, P. Oszczanowski, Wrocław 2003, s. 54–62.

Steinborn, Oszczanowski 2003

Steinborn B., Oszczanowski P., Aneks. Spis rycin użytych w obrazach śląskich od XVI do połowy XVII wieku, [w:] *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. M. Kapustka, A. Kozięt, P. Oszczanowski, Wrocław 2003, s. 63–79.

Stubenrauch 1901

Stubenrauch A., Eine Bildschitzerei des 17. Jahrhunderts auf Hirschhorn, „Monatsblätter der Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde“ 1901, Jg. 15, Nr 10, s. 152–154.

Sztuka na dworze 1986

Sztuka na dworze książąt Pomorza Zachodniego w XVI–XVII wieku, kat. wyst., red. W. Filipowiak et al., Zamek Królewski w Warszawie, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Warszawa–Szczecin 1986.

Sztuka niemiecka 1996

Sztuka niemiecka 1450–1800 w zbiorach polskich, kat. wyst., red. M. Maćkowska, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 1996.

Sztuka zdobnicza 1964

Sztuka zdobnicza. Dary i nabytki 1945–1964, kat. wyst., red. S. Gebethner, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1964.

Św. Bonawentura 2019

Święty Bonawentura, Medytacje o życiu Chrystusa, wprow. E. Kumka, Kraków 2019.

Tematy antyczne i biblijne 1982

Tematy antyczne i biblijne w sztuce na przykładzie zbiorów własnych, informator do wystawy, oprac. B. Januszkiwicz, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1982.

Unter fürstlichem Regiment 2005

Unter fürstlichem Regiment. Barth als Residenz der pommerschen Herzöge, Begleitbuch zur Sonderausstellung, hg. v. M. Ehler, M. Müller, Vineta-Museum, Barth, Berlin 2005.

Urbaniak 2013

Urbaniak J., *Orang hollanda w Indiach Wschodnich*. Holendrów obraz własny na przełomie wieku XVII i XVIII przez pryzmat literacki, „Kultura-Historia-Globalizacja“ 2013, nr 13, <http://www.khg.uni.wroc.pl/files/11_khg_13_urbaniak_t.pdf> [dostęp: 30.06.2021].

Torriti 1990

Torriti P., La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti, Genua 1990.

Trezzani 1985

Trezzani L., Curradi, Francesco, [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani* 31, 1985, <https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-curradi_%28Dizionario-Biografico%29/> [dostęp: 28.03.2023].

Veldman 1994

Veldman I.M., *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700*, Maarten van Heemskerck, Pt. 2: *New Testament, allegories, mythology, history and miscellaneous subjects*, Roosendaal 1994.

Vlieghe 1994

Vlieghe H., *Catalogus Schilderijen 17 de en 18 de eeuw*, Stedelijke Musea Brugge, 1994.

Vlieghe 1999

Vlieghe H., *Flemish Art. And Architecture 1585–1700*, New Heaven 1999.

Vries 1563

Vries H.V. de, *Pictores, statuarii, architecti, latomi, et quicunque principum magnificorumque virorum memoriae aeternae inservitis, adeste: et hunc libellum varias Coenotaphiorum, tumulorum et mortuorum monumentorum formas typis elegantissimis in aere exaratas comprehendentem inspicite*, Antwerpen 1563.

Wagner 2006

Wagner A., Portret Filipa Melanchtona / *Bildnis Philipp Melanchthon*, [w:] *Od Cranacha do Corintha. Dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin*, kat. wyst., red. D. Kacprzak, A. Kolbiarz, R. Makafa, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2006, s. 42–45.

Walkiewicz 2014

Walkiewicz R., *Zamek von Dewitzów*, 2014, [w:] *zabytek.pl*, <<https://zabytek.pl/pl/obiekty/dobra-zamek-von-dewitzow>> [dostęp: 8.11.2022].

Ważny 1991

Ważny T., *Wyniki analizy dendrochronologicznej obrazu „Kiermasz holenderski” Vinckboonsa, 1991* [maszynopis w Muzeum Narodowym w Szczecinie].

Wehking 2006

Wehking S., *Reinhauen, ev.-luth. Kirche St. Christophorus* (Nr. 184), DI 66: Lkr. Göttingen 2006,
[w:] <<https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0238-di066g012k0018402>> [dostęp: 12.11.2022].

Wehrmann 1889

Wehrmann M., *Beiträge zur pommerschen Literaturgeschichte, I. Ludwig Hollonius, „Monatsblätter der Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde”* 1889, Jg. 3, Nr 4, s. 52–55.

Wehrmann 1894

Wehrmann M., *Festschrift zum dreihundertfünzigjährigen Jubiläum des Königlichen Marienstifts-Gymnasiums zu Stettin am 24. und 25. September 1894*, Stettin 1894.

Weinhold 2004

Weinhold U., *Von „kunst und geschicklichkeit“.* *Goldschmiedekunst am Dresdner Hof um 1600,* [w:] *In fürstlichem Glanz. Der Dresdner Hof um 1600,* Ausst.-Kat., hg. v. D. Syndram, A. Scherner, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Mailand 2004, s. 206–211.

Wielądko 1798

Wielądko W.W., *Heraldyka czyli Opisanie familii, y krwi związkmu szlachty polskiej y W. X. Litt: z ich herbami*, t. 5, Warszawa 1798.

Wiśłocki 1996

Wiśłocki M., *Protestanckie adaptacje ołtarzy średniowiecznych na Pomorzu w XVI i XVII wieku,* „Materiały Zachodniopomorskie” 1996, t. 42, s. 401–447.

Wiśłocki 2003

Wiśłocki M., *Wpływ Saksonii jako centrum reformacji luteranckiej na sztukę Pomorza w XVI wieku,* [w:] *Centrum i peryferie, Materiały III Ogólnopolskiej Studenckiej Sesji Naukowej, listopad 1999,* red. A. Lipińska, Wrocław 2003.

Wiśłocki 2005

Wiśłocki M., *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684*, Szczecin 2005.

Wiśłocki 2013

Wiśłocki M., *Standeskonfessionalismus und Herrscherethos: Retabelstiftungen der Herzöge von Pommern*, [w:] *Bild und Konfession im Östlichen Mitteleuropa - vier Fallstudien*, hg. v. M. Deiters, E. Wetter, Ostfildern 2013, s. 189–282, *Studia Jagellonica Lipsiensia* 11.

Witecki 2013

Witecki J., *Wstęp*, [w:] J. Witecki, M. Świderska-Łupińska, *Orzeł europejski*, Wrocław 2013.

Ziemba 2005–2006

Ziemba A., *Od Cranacha do Corintha: dawne malarstwo ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie – recenzja wystawy i katalogu pod tym samym tytułem, „Materiały Zachodniopomorskie” 2005–2006*, t. 2–3, z. 2, s. 99–105.

Zimmermann 2002

Zimmermann P.S., *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries. Entwicklung der Renaissancearchitektur in Mitteleuropa*, München–Berlin 2002, *Kunstwissenschaftliche Studien* 99.

Złoty wiek Pomorza 2013

Złoty wiek Pomorza. *Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku / Das goldene Zeitalters Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert*, red. R. Makała, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013.

Zugangs-Buch 1890–1892

Zugangs-Buch, 2764–3537, 1890–1892, księga inwentarzowa zbiorów Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza (niem. Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde), Stettin 1890–1892 [w Dziale Archeologii Muzeum Narodowego w Szczecinie].

Zuwachs der Sammlungen 1897

Zuwachs der Sammlungen, „Monatsblätter der Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde” 1897, Jg. 11, Nr. 6, s. 95–96.

Zyzik 1990

Zyzik M., *Dokumentacja konserwatorska Tryptyk z Ukrzyżowaniem Dawida Redtela*, Szczecin 1990 [maszynopis w Dziale Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Szczecinie].

Żuchowski 1995

Żuchowski T.J., *Szczecińska kaplica zamkowa w 1577 roku. Próba rekonstrukcji*, [w:] *Szczecin na przestrzeni wieków. Historia, kultura, sztuka*, red. E. Włodarczyk, Szczecin 1995, s. 207–213.

Życiński 2007

Życiński W., *Maryja w życiu Kościoła. Matka Światłości i Podwójnie Dziewica w świetle pism apokryficznych*, „*Salvatoris Mater*” 2007, t. 9, nr 3–4, s. 52–66.



Źródła i autorzy fotografii (numery stron)

Abbildungsnachweis (Seitenzahlen)

bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider: 86, 110, 123 (dolne / unten)

Diocesi di Senigallia – Chiesa della Croce, Senigallia / Photo – The National Gallery, London: 264

Foto Archivio Pinacoteca Nazionale di Siena – Su concessione del Ministero della Cultura Pinacoteca Nazionale di Siena: 285

Galleria Sabauda, Turin – Su concessione del MiC-Musei Reali: 284

Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig: 303

Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel: 205

Livrustkammaren, Stockholm – Foto Jehns Mohr (CC BY-SA): 250

Koninklijk Museum voor Schone Kunst Antwerpen: 305

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona: 294

Museum Plantin-Moretus (Print Room Collection), Antwerp – UNESCO, World Heritage: 78

Muzeum Narodowe w Poznaniu: 122 (dolne / unten)

Muzeum Narodowe w Szczecinie – Archiwum Fotograficzne: 25, 30, 60, 64, 80–81, 95, 126, 134, 139, 146, 154, 178

Muzeum Narodowe w Szczecinie – fot. Grzegorz Solecki, Arkadiusz Piętak: 2, 16, 19, 23, 27–29, 32, 36–37, 40, 45, 47–51, 54 (prawe górne, prawe dolne / rechts oben, rechts unten), 56, 58–59, 63, 77, 79, 83, 87–88, 91–92, 94, 101–102, 105–106, 121–125, 132 (prawe / rechts), 136–138, 144–145, 149–150, 153, 163, 167–169, 175–176, 181, 183, 185, 187, 191, 193, 195–196, 198, 201, 203–204, 207–210, 213, 215, 219, 230–235, 237–239, 241, 243–244, 261, 265, 270–271, 273–274, 279, 283, 286–287, 289–290, 293, 297–298, 300, 302, 307, 313–315, 317, 319–320, 322–325, 327–328, 331–333, 335–338, 340–341, 342

Muzeum Narodowe w Szczecinie – fot. Karolina Gołębiowska, Natalia Laskowska: 4, 6, 8, 10–12, 14, 17–18, 22, 24, 26, 31, 34–35, 38–39, 42, 52–53, 57, 67–70, 75–76, 84, 93, 97–98, 109, 111, 114–116, 118, 120, 128–129, 131, 132 (lewe / links), 133, 141–143, 157–158, 171–172, 221, 225, 227, 229, 246–247, 249, 252–253, 255–256, 258, 267, 269, 309–310, XXX

National Gallery of Art, Washington, Gift of David P. Tunick: 275

Pommersches Landesmuseum Greifswald – Foto Grzegorz Solecki: 20, 33

Rijksmuseum Amsterdam: 46, 54 (lewe dolne / links unten), 55, 100, 179, 211, 222, 224, 263, 268, 280

Solecki Grzegorz: 155

Staatliches Museum Schwerin – Foto Gabriele Bröcker: 301

Statens Museum for Kunst, Kopenhagen: 299

Stedelijke Musea Brugge – Groeningemuseum: 306

Stiftung Stadtmuseum Berlin – Foto Philip Dera, Berlin: 160

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg – Foto Wolfgang Pfauder: 164

The British Museum, London: 54 (lewe górnne / links oben)

Victoria and Albert Museum, London: 260

Wystawa Ausstellung

Ukryte znaczenia.

Sztuka na Pomorzu w XVI i XVII wieku

Verbogene Botschaften.

Kunst in Pommern im 16. und 17. Jahrhundert

Muzeum Narodowe w Szczecinie

ul. Wały Chrobrego 3

70-500 Szczecin

tel. +48 91 43 15 200,

biuro@muzeum.szczecin.pl

www.muzeum.szczecin.pl

Dyrektor: Lech Karwowski

Kuratorka / Kuratorin

Monika Frankowska-Makała

Współpraca merytoryczna /

Wissenschaftliche Mitarbeit

Kinga Krasnodębska, Rafał Makała, Justyna Bądkowska

Aranżacja i identyfikacja wizualna wystawy /

Ausstellungsgestaltung

Waldemar Wojciechowski

Opracowanie prezentacji multimedialnych /

Erstellung der Multimedia-Präsentationen

Monika Frankowska-Makała, Klaudia Juzyszyn,

Rafał Makała

Opracowanie graficzne i realizacja prezentacji

multimedialnych / Grafische Gestaltung und Umsetzung
der Multimedia-Präsentationen

Koma Nord, Twórcza 10

Przygotowanie konserwatorskie eksponatów /

Restauratorische Ausstellungsvorbereitung

Przemysław Manna, Aleksandra Adamska, Anna Borowiec,

Paweł Bosy, Małgorzata Ciuciuk, Paulina Miłaszewska,

Julia Soroko, Anna Szczucińska, Hanna Szenkiewska, Iwona

Szramska; Pracownia Konserwatorska Aleksandra Kuszlis

Grygołowicz; Rewars Bartosz Iwaszkiewicz; pracownia

konserwacji zabytków Aleksandra Niedziółka

Oświetlenie / Beleuchtung

F.U.H. UNICONTROL Dariusz Grałek; Andrzej Kulpa

Audiodeskrypcja / Audiodeskription

Ewa Drążkowska

Tłumaczenie na język niemiecki / Übersetzung ins Deutsche

Barbara Ostrowska

Tłumaczenie na język angielski / Übersetzung ins Englische

Grzegorz Nowak

Montaż wystawy / Montage der Ausstellung

Wiesława Holicka, Grzegorz Czajka, Jarosław Napierski,

Ryszard Plota

Dział Promocji / Abteilung für Werbung

Daniel Źródlęski, Elżbieta Jurska, Marta Mizgalska

Program edukacyjny do wystawy /

Bildungsprogramm zur Ausstellung

Krystyna Milewska, Agata Kamińska, Ewa Kimak,

Dorota Szczyrska

Współpraca przy projekcie / Projektmitarbeit

Agnieszka Bortnowska, Gunter Dehnert, Tomasz Gościński,

Aleksandra Jabłonowska, Aneta Jonik, Klaudia Juzyszyn,

Krzysztof Kowalski, Joanna Kozak, Izabela Matynia,

Grażyna Orzeł, Monika Skowrońska, Agnieszka Wojs



Wystawa powstała w ramach projektu „Wspólne dziedzictwo, wspólna przyszłość. Centralne muzea pomorskie wspólnie prezentują dzieje i kulturę Pomorza” dofinansowanego przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego (EFRR) w ramach Programu Współpracy Interreg V A Meklemburgia-Pomorze Przednie / Brandenburgia / Polska oraz ze środków finansowych województwa zachodniopomorskiego

Die Ausstellung entstand im Rahmen des Projekts „Gemeinsames Erbe, gemeinsame Zukunft. Die pommerschen Zentralmuseen präsentieren die Geschichte und Kultur Pommerns“, das durch die Europäische Union aus dem Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) im Rahmen des Kooperationsprogramms Interreg V A Mecklenburg-Vorpommern / Brandenburg / Polen und aus Mitteln der Wojewodschaft Westpommern gefördert wird

Katalog wystawy Ausstellungskatalog

Ukryte znaczenia.

Sztuka na Pomorzu w XVI i XVII wieku

Verborgene Botschaften.

Kunst in Pommern im 16. und 17. Jahrhundert

Redakcja / Redaktion

Monika Frankowska-Makała, Rafał Makała

Autorzy / Autoren

Justyna Bądkowska, Monika Frankowska-Makała,
Martin Glinzer, Dariusz Kacprzak, Artur Kolbiarz,
Rafał Makała, Stephanie Schüler, Janina Vujić

Redakcja wydawnicza i korekta / Lektorat und Korrektur
Piotr Wojdak, Karolina Janiak

**Tłumaczenie i korekta tekstu / Übersetzung
und Textkorrektur**

Agnieszka Lindenhayn-Fiedorowicz

Projekt graficzny / Grafische Gestaltung

Waldemar Wojciechowski

Skład / Layout

Tomasz Siwulski

Na przedniej stronie okładki / Umschlagvorderseite

Chrzest Chrystusa, fragment ołtarza z Gryfina,

David Redtel, 1580, olej, tempera, deska

Taufe Christi, Ausschnitt des Altars aus Greifenhagen,

David Redel, 1580, Öl und Tempera auf Holz

Na tylnej stronie okładki / Umschlagrückseite

Chrzest dziecka, fragment ołtarza z Gryfina,

David Redtel, 1580, olej, tempera, deska

Taufe eines Kindes, Ausschnitt des Altars aus Greifenhagen,

David Redel, 1580, Öl und Tempera auf Holz

**Copyright by Muzeum Narodowe w Szczecinie & Autorzy,
Szczecin 2022**

**Copyright by Muzeum Narodowe w Szczecinie & Autoren,
Szczecin 2022**

ISBN 978-83-67578-11-0



**Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego**



**INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA
ZACHODNIOPOMORSKIEGO**



**Pomorze
Zachodnie**

Muzeum Narodowe w Szczecinie

Instytucja Kultury Samorządu Województwa Zachodniopomorskiego
współprowadzona przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego



ISBN 978-83-67578-11-0