



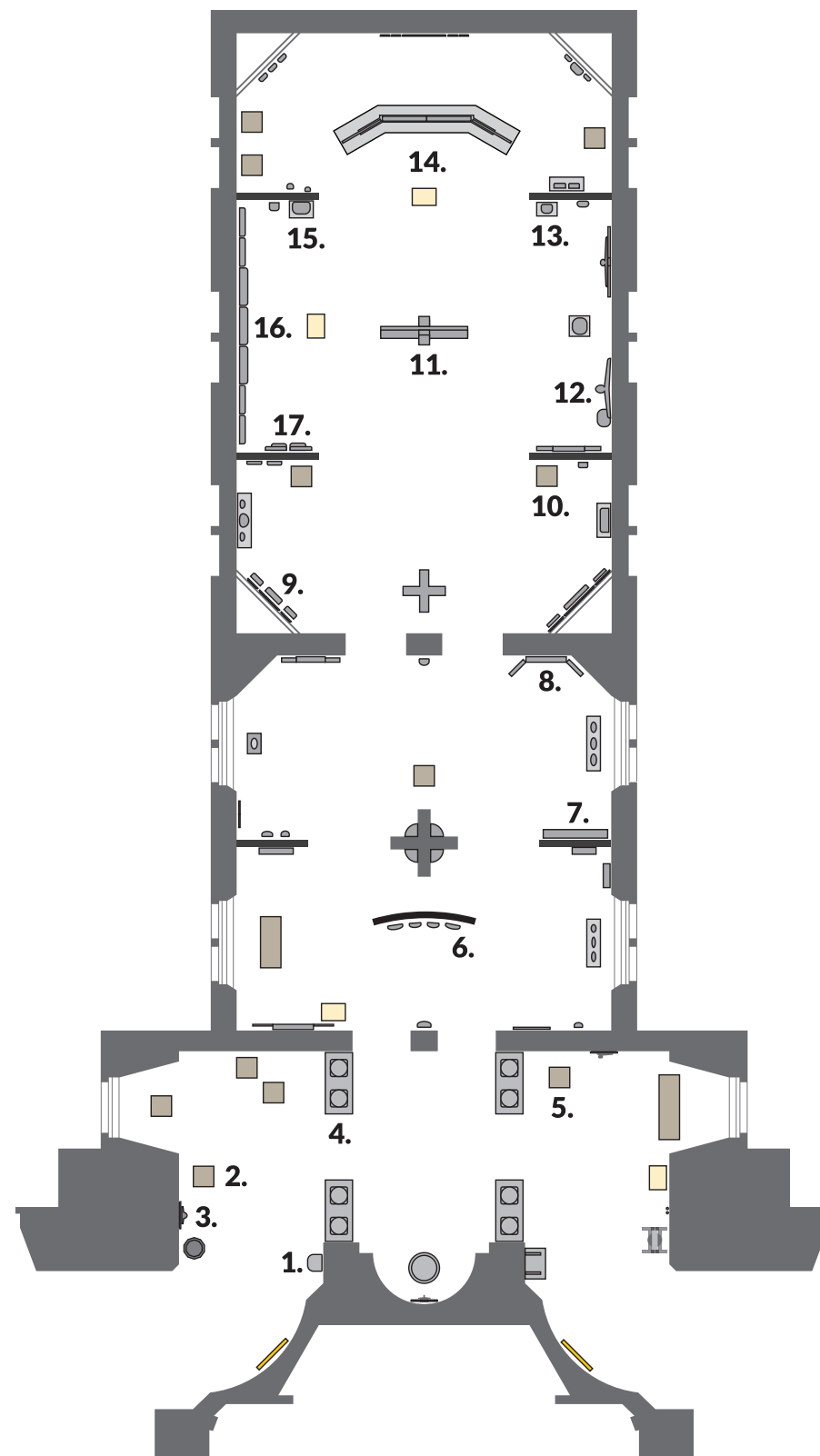
Das Mysterium des Lichts

Mittelalterliche Kunst in Pommern

Das Mysterium des Lichts

Im Ausstellungsführer beschriebene Kunstwerke

1. Figur des hl. Otto von Bamberg – S. 12
2. Kleine Kruzifix aus Pyritz (Pyrzyce) – S. 14
3. Türzieher aus Kolberg (Kołobrzeg) – S. 16
4. Teufelskapitell aus Kolbatz (Kołbacz) – S. 18
5. Maria mit Kind aus Benz – S. 20
6. Figur der hl. Dorothea – S. 22
7. Predella der Vierzehn Nothelfer – S. 24
8. Triptychon Jakobus des Älteren – S. 26
9. Die Heilige Sippe – S. 30
10. Schöne Madonna aus See Buckow (Bukowo Morskie) – S. 32
11. Camminer Kruzifix – S. 34
12. Freienwalder Passion – S. 36
13. Schmerzensreiche Gottesmutter – S. 38
14. Stargarder Polyptychon – S. 40
15. Pietà aus Altdamm (Dąbie) – S. 44
16. Kreuzigung aus dem Altar aus Ueckermünde – S. 46
17. Beweinung aus dem Altar aus Altdamm (Dąbie) – S. 48







Kinga Krasnodębska

Das Mysterium des Lichts

Mittelalterliche Kunst
in Pommern

Ausstellungsführer



Das Mysterium des Lichts.

Mittelalterliche Kunst in Pommern

Das Mysterium des Lichts heißt eine neue Dauerausstellung im Nationalmuseum Stettin, gewidmet der mittelalterlichen Kunst aus vier Jahrhunderten der Geschichte Pommerns, als das Land Teil der gesellschaftspolitischen Strukturen des christlichen Europas war. Der lange Christianisierungsprozess dieser Gebiete wurde im Ergebnis der zwei Missionen, die Bischof Otto von Bamberg 1124 und 1128 unternahm, von Erfolg gekrönt – die monumentale, aus der ehemaligen Stiftskirche an der Stettiner Residenz der Pommernherzöge stammende Figur des „Apostels der Pommern“ begrüßt heute die Ausstellungsbesucher. Die Exponate stammen aus dem polnischen und deutschen Teil des historischen Pommerns, das auf beiden Seiten der Oder lag und von Herzögen aus dem Greifengeschlecht regiert wurde, die zunächst Vasallen Polens, dann Dänemarks und später Deutschlands waren. Das Ende dieser Epoche fällt mit dem Datum einer weiteren religiösen Transformation Pommerns zusammen: der offiziellen Einführung der Reformation 1535.

Der Bau von Kirchen und Klöstern in den christianisierten Gebieten sicherte die Nachhaltigkeit der Religion, ermöglichte die gesellschaftlich-wirtschaftliche Entwicklung des Landes, erforderte aber vor allem kostenaufwändige Kunststiftungen. Die ausgestellten Werke, auf drei separate Räume verteilt, stammen in der Mehrzahl aus pommerschen Kirchen. Einst mit Kulthandlungen verbunden, spiegelten sie das damalige christliche Denken wider und begründeten es, befriedigten aber auch die sich im Laufe der Jahrhunderte wandelnden sozial-religiösen Bedürfnisse der Gläubigen und der Stifter. Ein besonderer Zug der Kunst in Pommern war die vor allem im Spätmittelalter wachsende Bedeutung der Städte und des Bürgertums als Stifter von Kunstwerken, ähnlich wie das in Schlesien und Pommerellen der Fall war.

Nun begeben wir uns in eine etwas düstere, aber von metaphysischem Glanz erfüllte ferne Epoche mit ihren schillernden Glaubensüberzeugungen, ungewöhnlichen Helden, phantastischen Vorstellungen, wunderbaren Objekten, feierlichen Zeremonien und religiösen Riten – in die Welt der mittelalterlichen Christenheit.

Gotländische Säulen aus dem wichtigsten pommerschen Zisterzienserkloster in Kolbatz (Kołbacz), mit Reliefdarstellungen der Mönche und des berühmten Teufels verziert, bilden den Hauptakzent im ersten Ausstellungsraum, der symbolisch die Struktur eines dreischiffigen Kircheninneren wiederholt. Zwischen ihnen, in der Apsis, wird eines der ältesten pommerschen Kruzifixe ausgestellt – es stammt aus Marienfließ (Marianowo) und ist dank der Freundlichkeit des Nationalmuseums Posen jetzt bei uns zu

Gast. Beiderseits der Kolonnade befinden sich Objekte, die für mittelalterliche Sakralbauten typisch waren. Das bronzene Kruzifix aus Pyritz (Pyrzyce) aus dem 3. Viertel des 12. Jh., einer Magdeburger Werkstatt zugeschrieben, ist hier das älteste Werk – auf den Altar gestellt, wurde es einst bei gottesdienstlichen Handlungen verwendet. Die reich verzierten Turibula (Weihrauchschwenker) füllten sakrale Räume mit wohlriechendem Duft. Die Taufsteine mit Darstellungen von Drachen (wie der aus Lubiana von etwa 1300) dienten zur Spendung und zum Empfang des ersten Sakraments des Christentums. Die ältesten, aus dem 13. Jh. stammenden pommerschen Figuren der thronenden Maria mit Kind aus Garden (Gardno) ließen über das Dogma der Menschwerdung Gottes nachdenken. Die Glocken an den hohen Türmen, die in den mittelalterlichen Landschaften dominierten, maßen mit ihrem lauten Klang die Zeit ab und riefen die Gläubigen zum Gebet auf. Der bronzene Türzieher in Form eines Löwenkopfes sowie die Fragmente eines geschnitzten Kirchengestühls illustrieren den Reichtum und die Bedeutung Kolbergs (Kołobrzeg) im 14. Jh., als es zu den Hauptzentren in der Geschichte Pommerns gehörte, die im Rahmen der Hanse, des mächtigen Bundes von Städten Nordeuropas, tätig waren. Nicht geringere Bedeutung hatte Stettin mit seinem riesigen Hafen und dem herzoglichen Sitz. Der Luxus schmuck aus dem 14. und 15. Jh., den Archäologen 1999 in einem kleinen Kessel im Haus eines Kaufmanns in der Stettiner Altstadt entdeckten, stellt einen ungewöhnlichen Schatz dar, der die Wohlhabenheit der hanseatischen Bürger vor Augen führt.

Dem Durchschnittsbürger des damaligen Europas lieferten allerdings sowohl der schwierige Alltag, überall lauende Gefahren, Kriege und unbekannte Krankheiten als auch die Angst vor loderndem Höllenpfuhl genug Gründe, um zu beten. Gern rief er Heilige an, die nicht nur nachahmenswerte Vorbilder, sondern auch Mittler zwischen Gott und Mensch waren. Die Kolonnade beim Eingang in die Ausstellung führt zur Galerie der Heiligendarstellungen im zweiten Saal. In dem intimen, wie eine Kapelle arrangierten Raum spiegelt sich die für die Kultur des Mittelalters typische Form der Religiosität wider. Die Heiligen, die in der Kirche und der Region am populärsten waren, kann man an ihren Attributen erkennen. Die vornehme Dame im eleganten Kleid und mit einem Körbchen paradiesischer Blumen ist die hl. Dorothea. Der hl. Georg – der Ritter in mittelalterlicher Rüstung – besiegt mit seinem Schwert den Drachen, das Symbol des Bösen. Jakobus der Ältere, der nach der Überlieferung in der Kathedrale im spanischen Santiago de Compostela, bis heute dem Ziel von Pilgerscharen, begraben liegt, trägt einen Hut mit der Jakobsmuschel, wie diese Art allgemein genannt wird – dem besonderen „internationalen Zeichen“ christlicher Pilger. Die Galerie veranschaulicht anhand dieser Darstellungen die Gestaltungsweisen, die typisch für die sich entwickelnde gotische Kunst waren: vom Weichen Stil der Heiligenfiguren aus Glewitz von etwa 1430 bis zu den im Geiste des spätgotischen Realismus gehaltenen Figürchen aus der ab etwa 1500 tätigen lokalen Werkstatt des sog. Meisters der Freienwalder Passion.

Die lauschige Heiligengalerie öffnet sich auf den monumentalen Raum des dritten Saals. Seine diskret schimmernde Deckenfacette, deren Farbe an die mittelalterlichen Kirchengewölbe anknüpft, die man in Farben anzu streichen pflegte, die die Idee des Himmels symbolisieren, fasst die Gruppe der wichtigsten Darstellungen und Gegenstände ein. Sie stehen mit den Figuren Christi und Mariens sowie den Hauptelementen der mittelalterlichen Kirchenlehre in Zusammenhang. Im Zentrum der hohen Halle dominiert das Camminer Kruzifix von etwa 1300 – das wertvollste Werk in der Stettiner Sammlung mittelalterlicher Kunst, von imposanten Ausmaßen, zugleich aber von subtilem Ausdruck. In der Symbolik des Kreuzes deutet er *Axis mundi*, die Weltachse an, die Himmel und Erde miteinander verbindet, während seine ausgebreiteten Arme – gemäß der Hauptidee des Christentums – an den universellen, allumfassenden Charakter der Erlösung denken lassen, die sich am Kreuz vollzog. Einen ausgezeichneten Hintergrund für dieses vornehme Werk gibt der vielfarbige, goldglänzende (Gold symbolisiert den Himmel) Gemäldezyklus mit mariologischen und christologischen Themen ab, dargestellt auf den Flügeln des monumentalen Polyptychons von etwa 1450 aus der Johanniskirche in Stargard (Stargard Szczeciński). Die Ausdruckskraft des Passionsgeschehens, wie man es vor allem bei den im späten Mittelalter populären Osternmysterien erlebte, bringen uns die ausdrucksstarken Gesten und Gesichter der Figuren auf den meisterhaft geschnitzten Tafeln des Ueckermünder Altars nahe. Der siebenmeterlange Passionsaltar wurde um 1510 von Herzog Bogislaw X. gestiftet, sicherlich zum Andenken an seine abenteuerliche Reise nach Jerusalem.

* * *

Ich möchte meine große Dankbarkeit zum Ausdruck bringen, dass ich an der Ausstellung dieser Kunstwerke von überaus wertvoller Form und Ausdruckskraft mitwirken durfte, und auch für die Unterstützung und die Mitarbeit vieler Menschen, die sich in ihrer Vorbereitung engagierten. Unsere gemeinsame Leistung widme ich der Kuratorin, der Forscherin der mittelalterlichen pommerschen Kunst und mir nahe stehenden Person: Frau Zofia Krzymuska-Fafius, die in mir die Lust auf dieses Abenteuer geweckt hat.









1. Figur des hl. Otto von Bamberg

von der Kunst der Rheinlande beeinflusste Werkstatt, um 1360–1370

Sandstein, 225 × 44 × 42 cm

aus der Stiftskirche bei der herzoglichen Residenz in Stettin

Inv.-Nr.: MNS/Szt/137

Der aus Schwaben stammende hl. Otto, in seiner Jugendzeit Kaplan am Hof des polnischen Herzogs Władysław Herman, später Kanzler des deutschen Kaisers Heinrich IV., dann Bischof von Bamberg, wurde vor allem als „Apostel der Pommern“ bekannt. Von Boleslaus Schiefmund eingeladen, brach er zweimal, 1124 und 1128, in Christianisierungsmission nach Pommern auf. Von dortigen Herzögen unterstützt, taufte er viele Einwohner, gründete zahlreiche Kirchen und stattete sie aus. Damit brachte er den langen und stürmischen Christianisierungsprozess Pommerns, eines der letzten nichtchristlichen Gebiete auf der Landkarte des damaligen Europas, zu Ende. Der hl. Otto ist der Schutzheilige der Erzdiozesen Stettin-Cammin, Berlin und Bamberg sowie Pommerns und der Stadt Pyritz (Pyrzyce).

Die Entstehung der monumentalen Skulptur des hl. Otto wird mit der Stiftung des pommerschen Herzogs Barnim III. und der mittelalterlichen Bebauung des Stettiner Schlosshügels in Zusammenhang gebracht. Das Greifenmotiv an der Spange der bischöflichen Cappa und im Wappen an der Konsole unter der Figur bestätigt den herzoglichen Charakter der Stiftung. Ursprünglich gehörte die Skulptur wohl zur Ausstattung der Kirche St. Otten, die 1346 errichtet und im 16. Jh. im Zuge der Erweiterung der herzoglichen Residenz abgetragen wurde. Bis 1934 blieb die Figur in den sog. Glockenturm des jetzigen Schlosses zum Münzenhof hin eingemauert. Erst dann hat man sie zum Schutz gegen schädliche Wettereinflüsse durch eine Kopie ersetzt und das Original in die Ausstellung des damaligen Pommerschen Landesmuseums in Stettin überführt.

Die Symbolik der Skulptur hängt mit dem Gedenken an das Christianisierungswerk Pommerns zusammen. Das an der Konsole oberhalb des Greifenwappens sitzende Paar stellt wahrscheinlich Herzog Wartislaw I. und seine aus Sachsen stammende Ehefrau Heila dar, die den Bischof während seiner Mission aktiv unterstützten und sich um die Organisation der Kirche in Pommern verdient machten.



Leviathans Maske unten an der Konsole



2. Kleines romanisches Bronzekruzifix

Magdeburger Werkstatt, um 1150–1175

Bronze, 12 × 7 × 1,7 cm

gefunden im Gebiet der Altstadt von Pyritz (Pyrzyce)

Inv.-Nr.: MNS/Szt/228

Darstellungen des Gekreuzigten als lebendigen Christus, mit geöffneten Augen, ohne sichtbare Zeichen des Martyriums und des Leidens, oft mit Königskrone, sind charakteristisch für die romanische Kunst. Sie betonen den Triumph Christi über den Tod und die Sünde, aber auch den Triumph des Christentums über die damals in Europa verbreiteten religiösen, aus der Sicht der Kirche aber heidnischen Glaubensüberzeugungen. Im späteren Zeitraum, in der gotischen Kunst, wich dieser Darstellungstypus einem anderen – der Darstellung des am Kreuz gestorbenen oder sterbenden Christus mit Dornenkrone auf dem Haupt.

Die kleine Figur Christi war ursprünglich an einem Kreuz befestigt, wovon die Löcher in der erhalten gebliebenen Hand und die Öse unterhalb der Füße zeugen. Sie gehört zum in der Romanik populären Typus kleiner Kruzifixe, die Ende des 11. Jh. in Zusammenhang mit der Entwicklung liturgischer Praktiken aufkamen. Ein solches Kruzifix war das wichtigste Element der Grundausrüstung sakraler Räume, es wurde auf den Altar gestellt und bei liturgischen Handlungen verwendet. Romanische Altarkruzifixe, auf einer Stange befestigt, dienten auch als Vortragekreuze bei Prozessionen. Viele fungierten auch als Reliquiare. Das kleine Kruzifix, in Pyritz gefunden, wo Bischof Otto den Pommern die erste Massentaufe spendete und die erste Kirche im Zuge seiner Mission gründete, ist das älteste Werk in der Ausstellung.





3. Türzieher in Form eines Löwenkopfes

Werkstatt Jan Apengeters, um oder vor 1344
Bronze, 50 × 48 × 15,5 cm
aus der Stiftskirche in Kolberg (Kołobrzeg)
Inv.-Nr.: MNS/Szt/159

Aufwändig gearbeitete, dekorative Türzieher, wie sie für die Kultur des Mittelalters typisch waren, brachte man an Kirchentüren an. Anders als die Türklopfer – mit denen man, wie der Name schon sagt, an die Tür klopfen konnte, damit einem aufgemacht wird – spielten sie eine dekorative und symbolische Rolle. Meist hatten sie die Form eines Löwenkopfes mit Ring in offenem Maul. In diesem Kontext und gemäß der christlichen Symbolik kann sich der Löwenkopf auf das Böse, den an der Schwelle der Kirche – des Hauses Gottes – bezwungenen Satan beziehen. Vor allem aber symbolisiert er hier Christus selbst, der als Erlöser die allegorische Tür zum Himmelsreich ist. Der Kolberger Türzieher unterscheidet sich von anderen mittelalterlichen Geräten dieser Art durch eine sehr dekorative, durchbrochen gearbeitete Umrahmung des Löwenkopfes. Die Medaillons aus Weinreben enthalten symbolische Darstellungen, die sich auf das Erlösungswerk beziehen. Die Darstellungen Christi am Kreuz im unteren Medaillon und als thronenden triumphierenden Pantokrator – Allherrscher – oben am Türzieher begleiten Bilder alttestamentlicher Propheten, die die Ankunft Christi weissagten, und Symbole der Evangelisten, Autoren der Erlösungsgeschichte im Neuen Testament. Der Kolberger Türzieher weist Analogien, vor allem in der Komposition, zu dem von Barnim III. gestifteten Türzieher aus Stettin und dem aus dem Rathaus in Lübeck auf. Diese außergewöhnlichen Werke werden mit dem Schaffen Jan Apengeters, eines in der 1. Hälfte des 14. Jh. in vielen Zentren an der Ostsee tätigen Meisters, in Verbindung gebracht.



Adler – Symbol des
Evangelisten
Johannes



4. Teufelskapitell

gotländische Werkstatt, um 1330–1340
Gotland-Kalkstein, 37 × 52 × 52 cm
aus dem Zisterzienserkloster in Kolbatz (Kołbacz)
Inv.-Nr.: MNS/Szt/143

Das Teufelskapitell, das seinen Namen der für die mittelalterliche Kunst typischen Darstellung des Teufels verdankt, gehört zur Gruppe von Säulenelementen, die hauptsächlich durch die reliefierten Kapitelle aus der ehemaligen Bebauung des Zisterzienserklosters in Kolbatz bekannt ist. Die für die romanische Kunst typischen Kelchblock-Kapitelle sind aus dem auf Gotland gebrochenen Kalkstein gefertigt. Auch die Stilistik, die mit Formen an der Grenze zwischen der romanischen und der gotischen Kunst spielt, wie auch die charakteristischen Motive lassen diese Werke mit der skandinavischen Insel und den Steinmetzwerkstätten in Verbindung bringen, die dort in der 1. Hälfte des 14. Jh. tätig waren.

Die ringsum reliefierte Verzierung des Teufelskapitells zeigt eine genrehafte Szene mit lehrhaft-satirischen Elementen, die an das Mönchsleben anknüpfen. Das Hauptthema sind der Empfang der Eucharistie und die Hostienanbetung. Am Altar, auf dem der Hostienkelch steht, haben sich Mönche bei der täglichen zisterziensischen Eucharistiefeier versammelt. Auf der gegenüberliegenden Wand des Kapitells sind der Teufel und ein widerspenstiger Mönch plastisch dargestellt. Letzterer, mit Schrecken im Gesicht, versucht vor der Strafe für seine Sünden zu fliehen. Allerdings vergeblich, denn der muskulöse Teufel mit großem Kopf und Eselsohren hat ihn schon Zähne fletschend und höhnisch lächelnd an der Kapuze gepackt und zieht seine Beute an sich.

Die Darstellung, die heute etwas grotesk anmutet, wirkte einst moralisierend auf die Vorstellungskraft der Mönche. Sie war eine Warnung und Belehrung, eine Ermahnung zu Demut, monastischem Gehorsam und Gebet als dem einzigen Weg, sich vor Verderben und ewiger Verdammnis zu retten. Das Sakrament der Eucharistie ist in diesem Kontext die erfolgreichste Methode, gegen die teuflische Macht anzukämpfen.



Kapitell mit Eichenzweigen



5. Maria mit Kind

gotländische Werkstatt, um 1325–1350
Eichenholz, Reste farbiger Fassung, 61 × 25 × 14 cm
aus der Kirche in Benz (auf Usedom)
Inv.-Nr.: MNS/Szt/178

Die Figur der Madonna aus Benz bezaubert durch ihr subtiles, jugendliches Aussehen. Die gekrönte Maria auf dem Thron ist als Himmelskönigin dargestellt. Der hieratische Ausdruck, der monarchische Ernst thronender Madonnen, typisch für frühere Darstellungen aus der romanischen Zeit, wich hier dem in der Gotik entwickelten Typus sorgfältiger Mutter. Die Neigung des Kopfes und die zärtliche Geste, mit der sie den Sohn umarmt, sprechen für Demut und Bescheidenheit, ein Vorbild der Mütterlichkeit. Doch der kummervolle Gesichtsausdruck und die in die Ferne schauenden Augen sowie die ein wenig zurückhaltende, im Zentrum der Komposition exponierte Geste, mit der sie dem Sohn den Apfel reicht, zeugen davon, dass sie sich des künftigen erlösenden Opfertodes ihres Sohnes bewusst ist. Die mutige, aufrechte Haltung des knabenhaften Jesus und die Geste, mit der er von der Mutter den Apfel entgegennimmt, weisen auf seine Bereitschaft und seine Zustimmung, das Erlösungswerk zu vollbringen. Der Apfel, die alttestamentliche Frucht der Sünde, symbolisiert hier die Erlösung vom Sündenfall durch den Märtyrertod Christi am Kreuz. So wird Maria zu einer neuen Eva, die als Mutter Gottes an der Erlösungsgeschichte teilhat.



Die Skulptur ist ein Beispiel der in der mittelalterlichen Kunst überaus populären Darstellung der thronenden Maria mit Kind, das auf ihrem Schoß steht oder sitzt. Skulpturen dieses Typus gehörten zur Ausstattung kirchlicher Räume und fungierten als Kultfiguren bei Andachten in kleiner Gesellschaft oder bei individuell verrichtetem Gebet. Die Skulptur repräsentiert die frühgotische gotländische Stilistik, die sich vom Kölner Hofstil um 1330 herleitet.



6. Figur der hl. Dorothea

Stettiner Werkstatt, um 1520–1530

Lindenholz, farbig gefasst, vergoldet, 120 × 43 × 13 cm

aus der Gertrudenkirche, früher wahrscheinlich aus der Marienkirche in Stettin

Inv.-Nr.: MNS/Szt/173

Die hl. Dorothea, Patronin der Gärtner, jungen Frauen und Verlobten, lebte nach mittelalterlichen Legenden in Cäsarea in Kappadokien. Die römische Senatorentochter war berühmt für ihre ausnehmende Schönheit und auch für ihre Frömmigkeit. Während der Christenverfolgung unter Kaiser Diokletian (284–305) grausam gefoltert, ertrug sie standhaft die Martern und blieb ihrer Religion bis zum Ende treu. Der Statthalter der Provinz, Sapritius, dessen Heiratsantrag sie abgelehnt hatte, verurteilte sie zum Tode durch Enthauptung. Der Überlieferung nach wurde sie auf dem Weg zur Richtstätte vom Christenfeind Theophilus, der in der Menge von Schaulustigen stand, angepöbelt. Er verhöhlte das den Christen nach dem Tod versprochene Paradies, dem Dorothea mit einem Lächeln entgegensah. Doch als ein Knabe mit einem Körbchen voller Rosen und Früchte aus dem Paradiesgarten wie durch ein Wunder neben der Verurteilten erschien, kam Theophilus ins Staunen, bekehrte sich zum Christentum und starb zusammen mit Dorothea den Märtyrertod.

Die geschnitzte Darstellung der Dorothea schmückte einen Altarflügel, dessen Fragmente in der Neuzeit die Stettiner Gertrudenkirche, zu der ein Krankenhaus gehörte, verwahrte. Man vermutet, dass der Altar ursprünglich aus der gotischen Stettiner Marienkirche stammte – einem mächtigen Hallenbau, reich mit künstlerischen Stiftungen der Herzöge und wohlhabender Bürger ausgestattet, der auch die Rolle des Kultur- und Bildungszentrum der Stadt spielte. Erhalten geblieben sind vom Altar drei Figuren vornehm in goldene Tracht gekleideter und raffiniert posierter heiliger Jungfrauen sowie die Figur des hl. Mauritius in goldenem spätgotischem Plattenharnisch. Die manierisch gelängte, schlanke, im Gold des teuren Kleides glänzende Figur der hl. Dorothea mit hellem Teint, hoher glatter Stirn und zartem Lächeln kleiner karminroter Lippen, das bezaubernde Grübchen in ihre Wangen zaubert, war das damalige Ideal weiblicher Schönheit. Das Korsett, das die schmale Taille betont, die verbräunten und noch zusätzlich mit Applikationen verzierten Gewandsäume, die modischen Schlitze und Kräuselungen an den Ärmeln, das kurze bestickte Jäckchen, das das Dekolleté bedeckt, typisch für die Renaissance-Mode Anfang des 16. Jh., sowie die schwarzlockige Frisur, das Haar unbedeckt, wie es sich damals für unverheiratete Frauen gehörte – all das macht die Heiligenfigur zu einer Edeldame, einer wohlhabenden Bürgerin der Hansestadt.



7. Predella der Vierzehn Nothelfer

Werkstatt des Meisters der Freienwalder Passion, um 1500–1520

Lindenholz, Tempera, 44 × 189 × 25 cm

vom Altar der hl. Anna in Kolberg (Kołobrzeg)

Inv.-Nr.: MNS/Szt/100

Der Heiligenkult als religiöses Phänomen war typisch für die Kultur des Mittelalters, einer von Gefahren, Kriegen, unbekannten Krankheiten und Angst vor flammender Hölle geplagten Epoche. Man war überzeugt, dass die Helden der schillernden Legenden, die die Vorstellungskraft anregten, für ihren ungebrochenen Glauben an Christus und für ihre beispiellose Frömmigkeit den Status der „Himmelseinwohner“ genießen und als Mittler zwischen Gott und den Menschen wirken. Man glaubte an ihre übernatürliche Kraft und die Wirksamkeit ihrer Fürsprachen.

Die auf der Predella (dem schrankartigen Unterbau) des Annenaltars aus Kolberg in einer Reihe zu beiden Seiten von Maria gruppierten gemalten Figuren, von denen jede den ihr zugeschriebenen Gegenstand (das Attribut) trägt, bilden eine Gruppe ganz besonderer Heiliger, die sich durch ihr wundertätiges Wirken in wichtigen Bereichen für die Bewohner Europas im 14. und 15. Jh. ausgezeichnet haben. Die ehrwürdige Gruppe schöner und mutiger Jungfrauen, Ritter und Bischöfe, größtenteils legendenumwobene Bürger des Römischen Reichs der frühchristlichen Epoche, die während der Christenverfolgung den Märtyrertod starben, wird als die Vierzehn Nothelfer bezeichnet. Nach der Legende traten sie als Gruppe im Zisterzienserkloster Landheim in Oberfranken in Erscheinung, das seit Mitte des 15. Jh. bis heute ein populäres Pilgerziel ist. Das breite Wirkungsspektrum der Heiligen, die Linderung bei Kopfscherzen (hl. Dionysius, der Bischof mit Schwert) und Halsschmerzen (hl. Blasius, der Bischof mit langer Kerze) brachten, vor plötzlichem Tod bewahrten (hl. Christophorus, mit Kind auf der Schulter), Rittern bei Kriegsgefahren halfen (hl. Georg, der mit seinem Schwert den Drachen tötet), Epileptiker heilten (hl. Veit, der Jüngling mit Hahn) oder Frauen in Kindsnot Hilfe leisteten (hl. Margareta, mit dem Drachen zu Füßen), trug dazu bei, dass der Kult weite Verbreitung erreichte und Darstellungen der Vierzehn Nothelfer gern auf spätmittelalterlichen Altären gesehen wurden.





8. Triptychon Jakobus des Älteren

Werkstatt des Meisters der Freienwalder Passion, um 1500–1520
Lindenholz, Tempera, farbige Fassung, Vergoldungen, 127,5 × 185 cm (geöffnet)
aus der Stiftskirche in Kolberg (Kołobrzeg)
Inv.-Nr.: MNS/Szt/126

Das Triptychon ist eine für die Kunst des Mittelalters typische Form des Altaraufsatzes, der einen dekorativen Rahmen für die Liturgie am Altar schafft. Sowohl ideell als auch konstruktiv am wichtigsten war der mittlere Teil, der Schrein. Dort befanden sich die Hauptdarstellungen, die sich auf das Patrozinium des Altars bezogen. Am Schrein wurden bewegliche Flügel befestigt, die von beiden Seiten präsentiert werden konnten. An Werktagen waren die Flügel geschlossen, ihre Rückseiten zeigten meist gemalte Darstellungen, die die wichtigsten ideellen Inhalte ergänzten. Die feierliche Öffnung der Flügel fand lediglich bei feierlichen Liturgien statt. Dann zeigten sich den Augen der Gläubigen eine Farbenpracht und ein Reichtum an plastischen Formen, getaucht in allgegenwärtiges Gold, das die göttliche – himmlische – Sphäre symbolisierte.

Der Jakobialtar aus der Kolberger Stiftskirche ist das Werk der spätgotischen Schnitzerwerkstatt des Meisters der Freienwalder Passion, die in den Jahren 1500–1520 tätig war und große Bedeutung für die Region Pommern und Neumark hatte. Die Werkstatt war vor allem auf Triptychen von kleineren Ausmaßen und eigenem Schema spezialisiert. Die Verbreitung des Heiligenkults steigerte die Nachfrage nach Stiftungen dieser Art. Oft wurden Altäre als Danksagung, z. B. für eine glücklich absolvierte Wallfahrt, in Auftrag gegeben.

Im mittleren Teil des Kolberger Aufsatzes sind drei Figuren aufgestellt: Jakobus der Ältere (mit Hut, der mit Jakobsmuschel, dem Symbol der Pilger, verziert ist) sowie die Apostel Petrus und Paulus. Auf den Rückseiten befinden sich gemalte Szenen aus dem Leben des Jakobus. Die erhaltene polychrome Fassung des Altars spiegelt die für das Mittelalter besonders charakteristische Vorliebe für intensive Farben und echtes Gold wider.









9. Relief mit der Heiligen Sippe

Stralsunder Meister, um 1505–1515

Eichenholz, Reste farbiger Fassung, Vergoldungen, 97 × 57 × 16 cm
aus dem Altar der Heiligen Sippe aus der Michaeliskirche in Krummin
Inv.-Nr.: MNS/Szt/167

Die Darstellung der Heiligen Sippe, auch Große Heilige Sippe genannt, ist ein mit der Entwicklung der Marienverehrung zusammenhängendes Motiv in der Kunst des späten Mittelalters, vor allem in den Gebieten des heutigen Norddeutschlands. Geschnitzte oder gemalte Darstellungen fügen sich zu einem Gruppenbildnis, das alle Angehörigen und die Nachkommen-schaft der drei Generationen der Familie Mariens versammelt. Als Quelle liegen diesen Darstellungen vor allem Texte außerkanonischer Evangelien (Apokryphen) und mittelalterliche Legenden zugrunde, die vom Volksglauben kolportiertes Wissen über die Eltern Mariens weitertrugen. Das Motiv verbreitete sich allgemein in der christlichen Kunst des 15. und 16. Jh., wovon die zahlreich erhaltenen Altäre mit dieser Thematik zeugen, doch wegen des nicht evangelischen Charakters der Darstellung wurde es auf dem Tridentinischen Konzil, das 1545–1563 tagte, aus der offiziellen Ikonographie der Kirche entfernt.

Das fragmentarisch erhaltene zentrale Flachrelief vom Altar der Heiligen Sippe aus der Kirche in Krummin auf Usedom zeigt die typische Variante dieser Darstellung. Die Hauptperson, durch größere Proportionen hervorgehoben, ist die hl. Anna, die Mutter der Maria und die Großmutter Jesu. Rechts von ihr ist die zweite der Zentralfiguren dargestellt: Maria, ihre Tochter aus der ersten Ehe mit Joachim, die Mutter Jesu. An den Seiten sehen wir die Töchter der Anna aus ihrer zweiten und dritten Ehe, die sie als verwitwete Frau einging: Maria Kleophae und Maria Salome – die Schwestern von Maria und die Tanten Jesu, die in den Texten des Evangeliums unter den Frauen am Kreuz erwähnt werden. Das Fragment mit der Darstellung der Maria Salome ist beschädigt. Oberhalb der Frauen sind Ehemänner dargestellt. Unter den im Relief erhaltenen gebliebenen Darstellungen sind es von links: Joachim, Kleophas und Alphäus, Mann der Maria Kleophae. Auf dem Schoß und zu Füßen der sitzenden Frauen spielen sorglos ihre Kinder, darunter das zentral gezeigte nackte Jesuskind, das auf dem Schoß der Mutter und der Großmutter balanciert, sowie dessen spätere Jünger und Gefährten.

Mittelalterliche Darstellungen der Heiligen Sippe haben einen genrehaften und belehrenden Charakter. Die im Relief sichtbaren Elemente der Kleidung, die der Mode vom Anfang des 16. Jh. entspricht, das Spielzeug der Kinder (wie das Steckenpferd in den Händen Jakobus des Kleinen) und die heitere Atmosphäre der Familiengemeinschaft, in der sich jeder um jeden kümmert, lassen das Bildnis der Helden der Erlösungsgeschichte zum Muster des Sozialverhaltens für die spätmittelalterliche bürgerliche Familie werden.



10. Schöne Madonna

Württembergischer Werkstatt (?), um 1440

Alabaster, farbige Fassung, Vergoldungen, 60 × 26 × 15 cm

aus der Zisterzienserkirche in See Buckow (Bukowo Morskie)

Inv.-Nr.: MNS/Szt/74

Alabaster ist ein Mineral, das besondere bildhauerische Vorzüge und ästhetische Valeurs aufweist und sich durch eine gewisse Durchsichtigkeit und Weichheit charakterisiert. Wegen seiner Weißheit und Zartheit wurde es mit oft weiblichem Körper verglichen. Es lässt sich leicht bearbeiten und ermöglicht verschiedene bildhauerische Effekte, was über seine Beliebtheit entschied. Auch kann es Elfenbein und Marmor gut imitieren, weshalb es im Mittelalter und in der Neuzeit sehr gefragt war. Die im Umkreis des französisch-burgundischen Hofes im 14. Jh. eingeführte Mode, Gegenstände aus Alabaster zu besitzen, strahlte auf niederländische und deutsche Gebiete aus.

Die Alabasterfigur der Schönen Madonna mit Kind entstand um 1440 in einer süddeutschen Werkstatt. Diese Werkstatt, möglicherweise in Württemberg ansässig, war auf derartige Figuren spezialisiert, wovon analoge Beispiele in musealen Sammlungen zeugen.

Die Skulptur aus der Stettiner Sammlung wurde zu einem unbestimmten Zeitpunkt von den Zisterziensern nach Buckow geholt. Der Marienkult ist der zisterziensischen Geistigkeit besonders nahe. Für die außergewöhnliche Bedeutung dieses Werkes als Kultfigur im Buckower Kloster spricht die Tatsache, dass man sie fast 100 Jahre nach der Entstehung in einer neuen Aufmachung auf dem Hochaltar aufstellte. Das spätgotische Polyptychon aus Eichenholz wurde von dem letzten Abt Henricus Kresse kurz vor der Auflösung des Klosters (1535) gestiftet. Die Schöne Madonna auf einem Postament nahm zwischen den geschnitzten Heiligendarstellungen den zentralen Platz ein. Sie bekam auch eine neue gotische Krone, die ihren Rang als *Regina Coeli* – die Himmelskönigin – bestätigte. Dass der Hochaltar eben der Maria als der wichtigsten Patronin des Ordens gewidmet wurde, ist typisch für die Stiftungen aus dem Zisterzienserkreis.





11. Camminer Kruzifix

Werkstatt unter dem Einfluss der Straßburger Skulptur, um 1300
Eichenholz, Reste farbiger Fassung, 473 × 255 cm
aus dem Dom in Cammin (Kamień Pomorski)
Inv.-Nr.: MNS/Szt/45-46

Als Kruzifix wird ein lateinisches Kreuz mit hängender Figur Christi bezeichnet. In mittelalterlichen Kirchenräumen wurden monumentale Kruzifixe hoch auf dem Lettner oder dem Regenbogenbalken zwischen Altarraum und Laienschiff angebracht. Sie dominierten den kirchlichen Raum und ermahnten unaufhörlich die Gläubigen, die Liturgie zu erleben.

Die mittelalterliche Kunst brachte zwei grundlegende Kruzifix-Typen hervor: den heroischen in der Romanik, mit der Darstellung des noch lebenden Christus, ohne Folterspuren und oft mit Königskrone auf dem Haupt, sowie den gotischen, bei dem der geschundene Erlöser mit der Dornenkrone naturalistisch wiedergegeben ist. Das Camminer Werk, in seinem Ausdruck überaus subtil und harmonisch, liegt zwischen diesen beiden Typen. Der Christus mit geschlossenen Augen, dessen idealisierter Körper in leicht gelängten Proportionen mit weicher s-förmigen Drehung in sich zusammensinkt, ist im Augenblick des Sterbens dargestellt, doch ohne deutliche Passionsmerkmale und ohne die Dornenkrone. Auf das stigmatisierende Leiden weisen lediglich die zu einer Schmerzgrimasse zusammengezogenen Augenbrauen hin, die Stimmung von Lyrismus und Schönheit im Sinne der scholastischen Philosophie des 13. Jh. wird jedoch dadurch nicht beeinträchtigt.

Das Kruzifix aus dem Camminer Dom ist das stattlichste und wertvollste Objekt dieses Typus aus der pommerschen Region. Es spiegelt die Tendenzen der Hochgotik wider, die sich in der Plastik der großen Kathedralen des 13. Jh. herausbildeten und von den rheinischen Wanderwerkstätten in die Hauptzentren der europäischen Kunst getragen wurden. Die weiche und präzise Gestaltung in der harten Materie des Eichenholzes zeugt von



außergewöhnlichen Fertigkeiten des Schnitzers, die an das Können der für die Bau- und Skulpturen des Straßburger Münsters zuständigen Meister heranreichen, aber auch vom raffinierten Geschmack des Stifters, der sich mit den Tendenzen der damaligen europäischen Hofkunst gut auskannte.



12. Freienwalder Passion

Werkstatt des Meisters der Freienwalder Passion, um 1500
Lindenholz, 203 × 175 × 37 cm (Christus), 175 × 48 × 35 cm (böser Schächer)
aus der Marienkirche in Freienwalde (Chociwel)
Inv.-Nr.: MNS/Szt/66, 67

Die Kreuzigungsgruppe aus Freienwalde, allgemein Freienwalder Passion genannt, gehört zu den wichtigsten Monumenten der mittelalterlichen Kunst in Pommern. Sie ist die Spitzenleistung der pommerschen Werkstatt eines namentlich nicht bekannten Schnitzers, der nach dem Herkunftsort seines wichtigsten Werkes als Meister der Freienwalder Passion bezeichnet wird, süddeutsche Wurzeln hatte und eine spätmittelalterliche lokale Schnitzerschule schuf. Die zahlreich erhaltenen Werke dieser Werkstatt charakterisieren sich durch einen Naturalismus der Figuren, Präzision bei der Wiedergabe anatomischer Details und auch den Aufbau von Emotionen und Dynamik der Darstellungen durch Gesten und ausdrucksstarke Mimik.

Die Freienwalder Passion bestand aus fünf überlebensgroßen Figuren. Die zentrale Figur war der Gekreuzigte, assistiert von der Schmerzensreichen Gottesmutter, dem Evangelisten Johannes und den zwei Schächern, die zusammen mit Jesus gekreuzigt wurden. Bis heute haben sich nur die Figur Christi und die des bösen Schächers erhalten. Den in der Kunst des späten Mittelalters ungewöhnlich populären Darstellungen lagen Beschreibungen des Höhepunkts der Passion Christi zugrunde, die sowohl in kanonischen Evangelien als auch in Apokryphen enthalten sind. Nach dem apokryphen Nikodemus-Evangelium hieß der böse Schächer, der bis zum Schluss Jesus schmähte und verspottete, Gestas. In der Kunst pflegte man ihn rechts vom Kreuz Jesu darzustellen. Im Freienwalder Werk bezeugt der straff angespannte, athletische Körper des Gestas, dass der Künstler Kenntnis italienischer Renaissance-Akte besaß. Die übermütige Haltung des Schächers äußert sich in der dynamischen Stellung der Beine, die sich gleichsam von den Fesseln zu befreien suchen, und im zurückgeworfenen Kopf. Aufmerksamkeit verdienen die Bearbeitung der Elemente des vom kurzen welligen Haar umrahmten Gesichts, die dekorativen Halbkreise der Augenbrauen, die präzise wiedergegebene Form des Ohres, die zwischen den weit geöffneten Lippen angedeuteten Zähne und auch die veristisch gemalten Stichwunden am Körper des Schächers.

Kreuzigungsgruppen, im Kirchenraum oder in der realistischen Szenerie der Kapellen an den Kreuzwegstationen aufgestellt, sind typisch für das Spätmittelalter. Naturalistisch geschnitzte Figuren ließen die biblischen Ereignisse von Golgatha „sehen“. So potenzierten sie das fromme Erleben des Märtyrertodes Christi am Kreuz und das Mitleiden bei privater Reflexion und auch während der österlichen Gottesdienste.



13. Schmerzensreiche Gottesmutter

pommersche Werkstatt, um 1400–1425

Lindenholz, Reste farbiger Fassung, 110 × 33 × 25 cm

aus der Marienkirche in Treptow an der Rega (Trzebiatów)

Inv.-Nr.: MNS/Szt/176

Die religiöse Kunst des Mittelalters ist reich an Werken, die das Marienleben zum Thema haben. Die Quelle, die diesen Darstellungen zugrunde liegt, sind biblische Beschreibungen und ihre literarischen Interpretationen sowie theologische Erwägungen über die Rolle Mariens beim Erlösungswerk. Das Bedürfnis nach bildlichen Darstellungen, die Glaubensüberzeugungen visualisierten und sie gleichsam begründeten, war im Spätmittelalter besonders stark und ergab sich aus der Frömmigkeit, verstanden als Nachfolge Jesu (*Imitatio Christi*), Mitleiden (*Compassio*) und Konformität mit Christus im Glauben (*Conformitas*). Das Bild verwirklichte das, was heilig ist, und ließ tiefste Rührungen erleben. Seine Bedeutung in der Religiosität des Spätmittelalters stieg so hoch, dass es sogar als Bestandteil des Glaubens betrachtet wurde.

Darstellungen vom Typus *Mater Dolorosa* konzentrieren sich auf den Schmerz Mariens als Mutter und auf ihre Teilhabe an der Erlösungsgeschichte. Die durchdringende Traurigkeit, die sich im Gesicht der schlanken, reizvollen Treptower Figur malt, kann noch heute Begeisterung und tiefe Rührung hervorrufen. Die Figur, vollplastisch als Freiskulptur gestaltet, bildete sicherlich einen Teil der sog. Kreuzigungsgruppe, die man nach mittelalterlichem Brauch hoch im Kirchenraum, am Regenbogenbalken, der den Altarraum vom Laienschiff trennt, aufstellte. Die Darstellung der unter dem Kreuz stehenden *Mater Dolorosa* lässt selbstverständlich an die Ereignisse auf Golgatha denken. Hier steht die Mutter, von tiefem Schmerz

erfüllt durch das Martyrium und den Verlust des Sohnes. Sie steht vor dem Kreuz, an dem ihr Sohn den Opfertod starb. Das Nachsinnen über die Erfahrungen Mariens sollte zur Sühne und zur Suche nach Versöhnung mit Gott bewegen.





14. Stargarder Polyptychon

Werkstatt des Meisters des Stargarder Polyptychons, um 1450
Eichenholz, Tempera, farbige Fassung, Vergoldungen, 230 × 520 cm (geöffnet)
aus der Johanniskirche in Stargard
Inv.-Nr.: MNS/Szt/120–123, 196–213

Das Stargarder Polyptychon, auch Johannispolyptychon genannt, ist ein monumentaler Altar aus der Johanniskirche in Stargard, eines der wertvollsten Monumente der gotischen Kunst aus Pommern, vor allem im Bereich der Tafelmalerei. Seine ausgebaute Form mit den doppelten beweglichen Flügeln (nach der Zahl der Bestandteile auch als Pentaptychon bezeichnet) ist typisch für die mittelalterlichen Altarstiftungen in den Kirchen großer Städte, in städtischen Domen oder in Klöstern.

Das reich vergoldete, fragmentarisch erhaltene Innere des Stargarder Altars, bei den höchsten Festen im liturgischen Kalender präsentiert, war der in der Komposition dominierenden Marienkrönung geweiht, um die sich Heiligenfiguren reihten. Die neben Jesus thronende Maria bezaubert mit ihrem subtilen, mädchenhaften Aussehen, mit der sanften Geste der im Gebet gefalteten schlanken Hände und dem Glanz des vergoldeten Mantels mit weichem Faltenwurf. Nach der Schließung des inneren Flügelpaars bei der sonntäglichen Eucharistie bot sich den Augen der Gläubigen ein umfangreicher Zyklus von 24 Gemälden, die vom Leben Mariens und Christi erzählten und in der ganzen Palette intensiver Farben, Vergoldungen und Versilberungen schillerten. An Werktagen, als die Außenflügel des Altars geschlossen blieben, gab ein riesiges, in dominierenden Braun- und Rottönen gehaltenes Bild der Taufe Christi im Jordan den Hintergrund für die Liturgie ab. Die einander zugewandten Johannes der Täufer (Schutzpatron der Kirche) und Christus unter Assistenz ehrwürdiger Engel sind in einer landschaftlichen Szenerie vor dem Hintergrund eines roten Sternenhimmels dargestellt. Die malerische Modellierung der Gewänder

des hl. Johannes und die detailliert wiedergegebenen Elemente der Landschaft zeugen davon, dass der Schöpfer dieses ungewöhnlichen Gemäldes mit den neuesten Tendenzen der niederländischen Kunst des 15. Jh. vertraut war.









15. Figur der Pietà

Stettiner Werkstatt, um 1520

Eichenholz, Reste farbiger Fassung, 132 × 52 × 35 cm

aus der Marienkirche in Altdamm (Dabie)

Inv.-Nr.: MNS/Szt/222

Die Darstellung der Maria, die den Leichnam Christi im Schoß hält, wird Pietà genannt und gehört zu den populärsten Bildmotiven mit devotem Charakter in der mittelalterlichen Kunst. Der Name geht auf das lateinische Wort *pietas* zurück, das „Liebe als pflichtgerechtes Verhalten“ bedeutet und sich auf demütige Frömmigkeit und liebevollen Gehorsam gegenüber dem Willen Gottes bezieht. Die Quelle, die dieser Ende des 13. Jh. entwickelten Ikonographie zugrunde lag, waren mittelalterliche theologische und literarische Texte mit Passionsthematik, die das Leiden Mariens hervorhoben, die einsam den Tod des Sohnes am Kreuz beweinte. Pietà-Darstellungen als Devotionsfiguren, die die innige Beziehung zwischen Mutter und Sohn veranschaulichten, riefen Rührung hervor und weckten religiöse Gefühle. Die Form der bildlichen Gestaltung, die an die im Mittelalter genauso populäre Figurenkonstellation – Maria, die das Jesuskind hält – anknüpfte, ließ über die Hauptwahrheiten des Glaubens nachsinnen. Der ideelle Zusammenhang dieser Darstellungen, die sich auf den Anfang und das Ende der Präsenz des menschgewordenen Gottessohnes auf Erden beziehen, wurde in der Skulptur aus Altdamm durch das jugendliche Alter Mariens und die verkleinerten Proportionen des Körpers Christi zum Ausdruck gebracht. Dieser Darstellungstypus sollte den Gläubigen bewusst machen, dass Maria am Erlösungswerk beteiligt war und ihre Einwilligung zur Opferung des Sohnes gab, dessen Märtyrertod am Kreuz die Erlösung der Welt ermöglichte.



Die Skulptur zeigt deutliche Analogien zum Schaffen des Meisters von Osnabrück, vor allem zu den Pietàs aus Münster und Köln, die seiner Werkstatt zugeschrieben werden. Der charakteristische Typus der Darstellung Mariens mit rundem Gesicht und die Art und Weise, wie ihr weiter Mantel und auch der steinige, mit Rasen bewachsene Abhang (der an den Golgatha-Hügel denken lässt) gestaltet sind, legen nahe, dass es zwischen der spätmittelalterlichen Werkstatt, die in Stettin und Umgebung tätig war, und der nordwestlichen Region Deutschlands – Westfalen – eine Verbindung gab.



16. Relief mit Kreuzigungsszene

pommersche Werkstatt, um 1510–1520

Eichenholz, Reste farbiger Fassung, Vergoldungen, 132 × 107,5 × 26 cm

Zentraltafel des Passionsaltars aus der Marienkirche in Ueckermünde (Wkryujście)

Inv.-Nr.: MNS/Szt/227

Das Relief mit der Kreuzigungsszene ist der zentrale Teil des spätgotischen Passionsaltars aus der Marienkirche in Ueckermünde. Das etwa sieben Meter lange Retabel, einst sicherlich vom Typ Triptychon, der im Mittelalter populär war, hat sich bis heute in Form von elf Tafeln erhalten, die einzelne mit dem Martyrium und dem Tod Christi verbundene Szenen zeigen.

Der Überlieferung nach wurde der Altar von Herzog Bogislaw X., einem der wichtigsten Herrscher in der Geschichte Pommerns, gestiftet. Eine herzogliche Stiftung scheint sehr wahrscheinlich zu sein, und zwar nicht nur wegen des stattlichen Charakters und der künstlerischen Klasse des Werkes. In Ueckermünde gab es nämlich eine herzogliche Residenz, in der sich der Herrscher oft aufhielt. Er kann den Altar mit Passionsthematik als Dankagung nach seiner Rückkehr von der abenteuerreichen Reise nach Jerusalem gestiftet haben, von der chronikalische Aufzeichnungen berichten.

Stilistisch knüpft der Altar an norddeutsche Werke an, in der Komposition der einzelnen Darstellungen hingegen an die populären und allgemein in der Kunst des Spätmittelalters verwendeten grafischen Vorlagen, die aus den Niederlanden stammten und von deutschen Meistern, u. a. von Martin Schongauer, umgeformt wurden. Tendenzen zum Realismus und zur Genrehaftigkeit, die ebenfalls in der damaligen niederländischen Kunst ihren Ursprung hatten, kann man bei genauer Betrachtung einzelner Fragmente feststellen. Aufmerksamkeit verdienen vor allem die individualisierten

Darstellungen der Personen, ihre Gewänder, darunter auch ein mittelalterlicher Plattenharnisch, die wattierten Wamse und die verschiedenen Kopfbedeckungen oder die Hintergrundszenerie mit architektonischen Motiven, die biblische Ereignisse in die Gegenwart überführen.





17. Relief mit Beweinungsszene

Stettiner Werkstatt, um 1510–1520

Eichenholz, farbige Fassung, Vergoldungen, 113 × 63,5 × 10,5 cm

Fragment des Passionsaltars aus der Marienkirche in Altdamm (Dabie)

Inv.-Nr.: MNS/Szt/170

Die Beweinung des vom Kreuz abgenommenen Leib Christi war in der Kunst des Hoch- und Spätmittelalters ein devotes Motiv, das den Zustand der Kontemplation begünstigen sollte. Das Ziel derartiger Darstellungen war, Emotionen anzusprechen, Mitleid zu wecken und den Schmerz der Trauernden mitzuempfinden, die sich über dem toten Körper Christi neigen, der das grausame Opfer vollbrachte.

Das Relief mit der Beweinungsszene ist eines der vier erhalten gebliebenen Fragmente des Passionsaltars aus der Nikolaikirche in Altdamm (damals selbstständige Stadt, heute Stadtteil von Stettin). Es zeigt die im Spätmittelalter populärste Variante dieses Sujets, die in der niederländischen Kunst entstand und mit der Entwicklung des Eucharistiekultes verbunden war. Den vom Kreuz abgenommenen Körper Christi, auf ein Leinentuch direkt auf der Erde niedergelegt, beweinen seine Mutter, der Evangelist Johannes, beide Marien (Schwestern der Mutter Jesu), Josef von Arimathäa und Nikodemus. Der Körper Christi bildet das kompositionelle und idelle Zentrum der Darstellung. Auf das Tuch aus Leinen gelegt, erinnert er an die eucharistische Dimension des Opfers Jesu. *Corpus Christi*, der Leib Christi, wird hier zu Hostie, er symbolisiert das Geheimnis der Eucharistie, die Wandlung von Brot zu Fleisch, die sich auf dem mit Leinentuch bedeckten Altar vollzieht. Die Art und Weise, wie die Beweinungsszene dargestellt ist, bekräftigt anschaulich die Präsenz Christi im Sakrament. Die Gestalt der über dem Sohn geneigten knienden Maria, die die Hand Jesu zärtlich festhält, vergegenwärtigt das zweite Leitmotiv der Darstellung, das mit der Idee der Compassio, der Teilhabe Mariens am Leid Christi und am Erlösungswerk, zusammenhängt. Die übrigen Figuren, deren betende Posen und Mimik Besorgnis und Traurigkeit ausdrücken, sind typische Beispiele dafür, wie im Spätmittelalter die Frömmigkeit dargestellt wurde.



Die Komposition des Reliefs zeugt davon, dass der Schöpfer die Kenntnis der Ende des 15., Anfang des 16. Jh. überaus populären Grafiken zur Passionsthematik besaß. Dass er sich den Stich des hervorragenden deutschen Holzschneiders Hans Schäufelein, dessen Zyklus von Passion bildern 1507 in Nürnberg veröffentlicht wurde, zur Vorlage nahm, ist hier deutlich zu erkennen.

Die Apostel, Predella des Altars aus Altdamm



Ehrenpatronat:



Marschall
der Wojewodschaft Westpommern
Olgierd Geblewicz



Ministerpräsidentin
des Landes Mecklenburg-Vorpommern
Manuela Schwesig



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.



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA
ZACHODNIOPOMORSKIEGO



Muzeum Narodowe w Szczecinie
Staromłyńska 27, 70-561 Szczecin
Tel.: +48 91 43-15-200
biuro@muzeum.szczecin.pl
www.muzeum.szczecin.pl
Direktor: Lech Karwowski

AUSSTELLUNG

Das Mysterium des Lichts. Mittelalterliche Kunst in Pommern

Kuratorin:
Kinga Krasnodębska

Wissenschaftliche Zusammenarbeit:
Monika Frankowska-Makała, Rafał Makała, Justyna Bądkowska

Arrangement und visuelle Identifikation der Ausstellung:
Waldemar Wojciechowski

Konservatorische Ausstellungsvorbereitung:
Przemysław Manna, Aleksandra Adamska, Anna Borowiec, Paweł Bosy, Małgorzata Ciuńczyk, Danuta Kazana, Maciej Lango, Paulina Miłaszewska, Julia Soroko, Anna Szczucińska, Hanna Szenklewska, Iwona Szramka; Pracownia Konserwatorska Aleksandra Kuszlis-Grygotowicz; Rewars Bartosz Iwaszkiewicz; Aleksandra Niedziółka.

Technische Ausstattung und Montage der Ausstellung:
INTERPLASTIC Roger Żółtowski, ALUSCENA Mariusz Snarski, QL Michał Sołtysiak, REMONTOWNIK Oskar Dworakowski; Wiesława Holicka, Grzegorz Czajka, Jarosław Napierski, Ryszard Plota, Sławomir Wołowik, Sławomir Buła, Henryk Nogaj

Beleuchtung:
F.U.H. UNICONTROL Dariusz Grałek; Andrzej Kulpa

Ausstellungspromotion:
Daniel Źródlewski, Elżbieta Jurska, Marta Mizgalska

Mitarbeit am Projekt:
Agnieszka Bortnowska, Gunter Dehnert, Ewa Drażkowska, Tomasz Gościński, Aleksandra Jabłonowska, Aneta Jonik, Klaudia Juzyszyn, Krzysztof Kowalski, Joanna Kozak, Izabela Matynia, Grażyna Orzeł, Stephanie Schüler, Monika Skowrońska, Agnieszka Wojs

AUSSTELLUNGSFÜHRER

Autorin:
Kinga Krasnodębska

Redaktion:
Rafał Makała

Lektorat und Korrektur:
Aleksandra Grzemska, Wiktoria Klera-Olszak, Bartosz Zasieczny

Übersetzung:
Barbara Ostrowska

Grafische Gestaltung:
Waldemar Wojciechowski

Fotos:
Karolina Gołębiowska und Natalia Laskowska: S. 1–2, 4, 8–13, 16–17, 20–21, 23–25, 31–32, 34–35, 37–49 u. Umschlag
Grzegorz Solecki und Arkadiusz Piętak: S. 14–15, 18–19, 26–29, 33

Satz und Druck:
Soft Vision

Copyright by Nationalmuseum Stettin & Autoren

ISBN 978-83-63365-94-3

Szczecin 2022



