

Schlesisches Museum für Kunst-
gewerbe und Altertümer

Einige Hauptwerke
der kirchlichen Malerei
und Bildhauerei
des Mittelalters

2. vermehrte Auflage

Mit 12 Tafeln

Breslau
1925

Verlag des Museums

KSIĘGARNIA

ANTYKWARIAT



50-

033958 F

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Schlesisches Museum für Kunst-
gewerbe und Altertümer

Einige Hauptwerke
der kirchlichen Malerei
und Bildhauerei
des Mittelalters

2. vermehrte Auflage

Mit 12 Tafeln

Breslau
1925

Verlag des Museums



6859 s

726

ZBIORY ŚLĄSKIE

14 60 / 74 / 5

Wie kaum ein anderes Provinzialmuseum ist das Schlesiſche Museum für Kunstgewerbe und Altertümer reich an wohl erhaltenen, mittelalterlich-kirchlichen Gemälden, Bildhauerwerken und namentlich großen Altären aus Breslauer und anderen schlesiſchen Kirchen.

Sie kommen in dem großen, hohen, hell beleuchteten ehemaligen Sitzungsſaale des Ständehauſes, in dem das Museum 1899 ſein Heim gefunden hat, ſehr gut zur Geltung, wenn der Raum auch leider nicht geſtattet, ſie der Zeit ihrer Entſtehung nach aufzuſtellen und ſo eine ſtiliſtiſche Entwicklung dieſer Kunſtübung in unſerer Provinz und die mannigfachen Einflüſſe zu zeigen, die ſie von außen, je nach der wechſelnden politiſchen und kulturellen Zuſammengehörigkeit Schleiſiens mit anderen Ländern erfahren hat.

Die meiſten und wichtigſten der ausgeſtellten Altäre gehören der Zeit der Gotik, dem 14. und 15. Jahrhundert an, die eine einheitliche Form, den Flügelaltar, dafür ausgebildet hatte. Mit der Einführung der Reformation in Schleiſien hört die Auſſchmückung der Kirchen mit Heiligenfiguren und großen Altären dieſer Art auf. Erſt die Gegenreformation bringt den katholiſchen Kirchen im 17. Jahrhundert, zur Zeit des Barockſtils, eine neue Art des Altars, den architektoniſchen, von dem vorläufig kein Beiſpiel im Museum vorhanden iſt.

Aus der Fülle der ausgeſtellten Kunſtwerke ſollen hier die wertvollſten und bedeutendſten der Aufmerkſamkeit, dem Verſtändnis und Empfinden und der Wertſchätzung der Beſucher des Museums durch eine kurze Würdigung näher gebracht werden.

Gemälde: Anna selbdritt

Die auch in Schlefien in der Kunst des Mittelalters sehr häufig anzutreffende, oft zu einer Einheit engverflochtene Gruppe der heiligen Mutter Anna mit ihrer Tochter Maria und dem Jesuskinde wird in der Kunstgeschichte als »Anna selbdritt« bezeichnet.

Wir begegnen ihr hier in einem Holztafelbilde, das aus der Karmeliter-Klosterkirche, der jetzt evangelischen Pfarrkirche S. Mariae in Striegau stammt und als Geschenk des 1876 verstorbenen Vicariatsamtsrats Knoblich ins Museum kam.

Die Anlage des Karmeliterklosters in Striegau wurde um 1384 von Papst Urban VI. gestattet. Nicht viel später dürfte auch das Gemälde entstanden sein. Es ist ein charakteristisches Beispiel der böhmischen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts, an dem eigenartigen Thron, dem Typus der Gesichter, der Gewandbehandlung und Gesamtfärbung als solches sofort erkennbar. Aber nicht ein Beispiel nur ist es, sondern »eines der bedeutendsten Werke dieser Zeit«, die heute zu den gesuchtesten Seltenheiten gehören. Zwar ist die Farbe stellenweise abgerieben, auch sonst die Tafel beschädigt durch Kratzer und eingekritzelte Namen von Besuchern der Kirche, im übrigen aber ist sie vollkommen unberührt von Restauratorenhand. Das gibt ihr besonderen Wert.

Das Wort »böhmische Malerschule« ist vorläufig noch ein Sammelbegriff, unter den wir vieles wahrscheinlich nicht Zusammengehörige einordnen. Im engeren Sinne bezeichnet man damit eine in Prag unter der Fürsorge Karls IV. emporgeblühte, natürlich wie Böhmens damalige Kultur durchaus deutsche Malerschule, in der die verschiedensten Stilrichtungen, italienische und französische, sich kreuzen und gegenseitig beeinflussen. Doch hat man schon drei Gruppen von Werken unterschieden: die des Meisters von Hohenfurth mit vorwiegend italienischem Gepräge um 1360, die des Theodorich von Prag, die am deutschesten wirkt, von 1370 bis 1380, und endlich die nordfranzösisch-burgundisch beeinflusste Kunst des Meisters von Wittingau und seiner Nachfolger aus den beiden letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts.

In die letztgenannte Gruppe ist unser Bild leicht einzureihen und mit den Malern der vorhergegangenen Epoche in Zusammenhang zu bringen.

Auf den Goldgrund des Bildes ist ein fast die ganze Fläche einnehmender, architektonisch reich gestalteter, rötlich-bläulicher Thron gemalt mit vier silberhinterlegten Fenstern, zwei Heiligenfigürchen ohne Attribute, einem tiefblauen Baldachin und einer lichtgelben Bank, deren Fußplatte vorn in Bögen und Ecken ausgefägt ist. Auf ihr sitzt die matronenhafte heilige Anna mit weißem Schleier, Kopf- und Halstuch, die feine braune und graue Schatten zeigen, in einem blauen Mantel, zu dem das teils blau, teils purpurn untermalte Grau des Futters bewundernswert abgestimmt ist. Sie hält in der zierlich gespreizten Hand des ausgestreckten linken Armes eine hängende Korallenkette und umfaßt mit der Rechten die auf ihrem Schoß sitzende kindhafte Maria in einem kostbaren, roten, golddurchwirkten Kleide mit einem feinen, weißen Schleiertuch über dem kastanienbraunen Haar. Maria küßt mit großer Innigkeit das Jesuskind auf ihrem Schoß. Es trägt ein durchscheinendes Hemdchen, hat rötliches Haar und, wie die beiden heiligen Frauen, eine sehr zarte, rosige Gesichtsfarbe. Vergnügt spielt es nach Kinderart mit feinen Zehen und hält einen mit Zucker gefüllten Lutschnbeutel, an dem ein gelbbrauner Vogel nakt. Die goldnen Heiligenscheine — in dem Maria's sitzt eine Krone — sind fein punziert und mit weißer Farbe überlegt. Ebenso bildet ein feines Punzenmuster, wie meist in der böhmischen Schule, den Abschluß der Ränder des Bildes.

Die höfische Kunst, die aus diesem Bilde spricht, ist in der Empfindung auf das Lyrische, in der Form auf das Feine, Zierliche, in der Farbe auf das Köstliche und Raffinierte eingestellt.

Es ist uns überliefert, daß 1383 ein Prager Maler Franczke Ebirusch Bürger in Breslau wurde. Ist er der Meister des Bildes, das höchstwahrscheinlich nicht in Striegau entstanden ist, oder müssen wir ihn in Prag, dem Mittelpunkt jener hochentwickelten Kunsttätigkeit suchen? Wir wissen nur, daß zwischen Prag und Breslau auf diesem, und nicht nur auf diesem Gebiete, damals die engsten Beziehungen bestanden. Karl IV. hatte 1348 als König und 1355 als Kaiser die

schlesischen Lebensfürstentümer der Krone Böhmens einverleibt und damit für unser Land eine glückliche und gesegnete Zeit heraufgeführt. Breslau stand damals in seiner besonderen Gunst.

2

Holzgruppe: Maria mit Kind und Engeln

Die im Jahre 1915 im Handel erworbene, angeblich aus Hermsdorf, Kreis Ohlau stammende, aus Lindenholz geschnitzte, auf Kreidegrund bemalte und vergoldete Gruppe einer Maria mit dem Kinde und zwei Engeln, war vielleicht eine Prozessionsfigur. Sie ist für eine Befichtigung von allen Seiten gearbeitet, wenn auch mit Betonung der reliefartigen Vorderansicht. Auch sonst dürfte sie ihrer Art nach vereinzelt in Schlesien dastehen und verdient deshalb besondere Beachtung.

Maria thront mit dem auf ihrem Knie stehenden, segnenden Christuskinde als Himmelskönigin mit Kronreif und Zepter auf einer Bank und wird, wie der Geistliche von Ministranten, von zwei kleinen Engeln in Chorrock mit Kapuze bedient, die ihre Flügel im Laufe der Zeit eingebüßt haben. Die Engel, kurze, gedrungene Gestalten mit kugelrunden Köpfen und kurzen, fleischigen Fingern wie das Christuskind, knien auf Löwen, die man oft als Wächter an Kirchthüren und am Fuße von Thronesseln findet, und die in der symbolischen Sprache der christlichen Kunst jener Zeit das gebändigte oder überwundene Böse der Fleischeslust bedeuten können. Maria trägt ein Kopftuch und unter dem Mantel ein modisches Kleid mit enganliegenden, über das Handgelenk reichenden Ärmeln und spitze Schuhe. Auffallend ist ein Lächeln, das ihre und der Engel Züge nicht gerade verschönt, ein Verlegenheitsausdruck, der schon von den frühesten Statuen der griechischen Kunst her allgemein bekannt ist.

Der Aufbau der Gruppe, die Architektur der Bank mit dem Kissen, die Haltung der Figuren, ihr Ausdruck, ihre Tracht — man beachte das in Gold eingepunzte Muster der Gewandfäule — der Faltenwurf, alle diese Merkmale berechtigen, die Entstehung des Bildwerks um 1400 anzusetzen. Schwieriger ist die

Frage nach seiner Herkunft zu beantworten. Eine gewisse Derbheit und Plumpheit spricht für den Osten. Ist sie in Schlesiën entstanden, dann hat auch die Plastik, wie nur zu natürlich, bei uns damals unter dem Einfluß der in Prag blühenden böhmischen Malerschule gestanden, wie die Bilder ringsum zeigen. Daß sie aus einer schlesischen Werkstatt stammt, dafür spricht eine in der Nähe stehende, sehr nahe verwandte Figur aus der Maria-Magdalenenkirche in Breslau, eine Maria mit dem Kind auf einem Löwen. Man darf sich hier durch eine spätere vollständige Übermalung aus dem 17. Jahrhundert über die vielen, durchaus übereinstimmenden Vergleichspunkte, von dem gleichen Kronreif an bis zu dem gleichen Löwen, nicht täuschen lassen.

Übrigens war auch die Gruppe der thronenden Maria, als sie ins Museum kam, mit einer sechs- bis siebenfachen Farbschicht verschiedener »Staffierer« bedeckt, bis sie durch die Kunst des Restaurators auf die ursprüngliche farbige Fassung, soweit sie noch vorhanden war, zurückgeführt wurde.

3

Holzrelief: Maria mit Kind und Engelchor

Das im Jahre 1922 aus Koischwitz bei Liegnitz erworbene, bis auf einige Schäden in der alten Bemalung gut erhaltene Relief aus Lindenholz hat früher höchstwahrscheinlich im Mittelschrein eines Altars gesessen.

Maria mit einem auffallend weich gerundeten Gesicht erscheint als Himmelskönigin sitzend auf einer Bank. Sie trägt eine goldene Krone, ein weißes Kopftuch, ein rötliches Kleid, goldenen, blau gefütterten Mantel, und hält mit beiden Armen das sitzende, nackte Kind, das sie zärtlich lächelnd anblickt, und das seinerseits die Mutter liebkosend mit beiden Händchen an Hals und Kinn streichelt. Als Stütze der Füße Mariä, von denen nur der linke, spitzbeschuhte sichtbar ist, dient eine grüne Schlange mit einem gekrönten weiblichen Menschenkopf, ein Sinnbild der Sünde, die überwunden ist. Diese Schlange entstammt ähnlichen Gedankengängen, wie die Löwen bei Nr. 2. Mutter und Kind sind umgeben oberhalb des Sitzes von einer Schar von zehn symmetrisch angeordneten Engeln,

von denen die oberen sechs rechts und links als singend zu denken sind, während die vier unteren Instrumente und zwar Orgel, Zither, Gambe, Laute spielen. Die Engel haben bräunliche Haare, wie Mutter und Kind, ehemals silberne, jetzt schwarz oxydierte Gewänder und goldene Flügel.

Das Motiv des Engelchores, das wir von italienischen Gemälden des 13. Jahrhunderts her kennen, ist für die schlesische, ja für die deutsche mittelalterliche Plastik durchaus ungewöhnlich. Dadurch gewinnt das Schnitzwerk ganz besonders an Interesse. Aber nicht nur ikonographisch, auch stilistisch ist es bemerkenswert. Mit seinen weichen, fließenden Formen gehört es in das erste Viertel des 15. Jahrhunderts und ist zweifellos in Schlesien entstanden. Bei aller Derbheit ermangelt es nicht einer gewissen Zartheit der Empfindung.

4

Der Fronleichnams-Altar aus der Elisabethkirche

Der Fronleichnamsaltar aus der Elisabethkirche in Breslau ist aus zwei Teilen zusammengesetzt, der bemalten Kalkstein-Gruppe einer Pietà vom Ende des 14. Jahrhunderts und einem etwa hundert Jahre späteren Baldachin auf dünnen Säulen mit gemalter Rückwand und gemalten Flügeln, die das Ganze völlig umschließen, beides auf einem späteren Unterbau, der von dem ursprünglichen keine Vorstellung gibt.

Die Darstellung der Pietà oder der Marienklage ist nicht aus der Erzählung der Bibel übernommen, sondern aus der mittelalterlichen Dichtung. Die zunächst rein menschlich aufgefaßte Gruppe einer um ihren toten Sohn klagenden Mutter, wird allmählich zum feierlich und streng aufgebauten Kultbilde, wie wir es hier vor uns haben.

Die Gottesmutter in einem weinroten Kleide und einem weiten, weißen, goldgefäumten Mantel mit blauem Futter auf einem Wangen-Thronstuhl sitzend, beklagt in tiefstem Schmerz den Tod ihres Sohnes, der entseelt auf ihren Knien liegt und dessen todesstarrs Haupt — in der Dornenkrone faßen einst hölzerne Dornen — sie im Nacken stützt. Aus der Seitenwunde Christi sickert Blut und färbt sein Lendentuch.

Diese Gruppe stand in der 1384 von dem Breslauer Schöpffenmeister Otto von Neiffe erbauten Marienkapelle der Elifabethkirche und wird in einer Bestätigungsurkunde vom 2. Juni deselben Jahres vom Bischof Wenzel als »subtile et magistrale opus«, als »ein feines Meisterwerk« gerühmt, genoß also schon damals eine hohe Wertschätzung.

Ähnliche Vespergruppen – so nennt man die am Abend sich abspielenden Szenen der Kreuzabnahme, Beweinung und Grablegung – waren und sind noch heute vielfach verbreitet. Das Museum besitzt eine ganz ähnliche kleinere aus viel späterer Zeit; ebenso stehen solche z. B. in der Sandkirche in Breslau, in der kath. Pfarrkirche in Schweidnitz, in der Klosterkirche in Leubus. Aber nicht nur in Schlesiens, in Franken, Bayern, Österreich, und bis nach Verona und Venedig hin sind sie anzutreffen, gleichwie in Norddeutschland und am Rhein. Es muß eine Werkstatt bestanden haben, vielleicht mit Filialen, die wahrscheinlich nach einem berühmten und verehrten Vorbilde diese Gruppen fertigte und die Kirchen damit versorgte. Aber wo sie war, hat sich noch nicht mit Sicherheit feststellen lassen. Die von Max Semrau ausgesprochene Vermutung, daß sie in Böhmen zu suchen ist, hat viel für sich, wenn man den Stil und die Farben der Gruppe mit der mit Absicht darüber gehängten »Anna selbdritt« (Nr. 1) vergleicht. Das weiße, zierlich gefältelte, breit auf die Schultern herabfallende Kopftuch, die hellblonden Haare, die gehäuften zipfligen Faltenmassen des Mantels, sein goldener Saum, das Weiß und Blau, das überwiegt, sind einige der übereinstimmenden äußeren Kennzeichen. Mit dieser Feststellung müssen wir uns vorläufig begnügen.

Allen diesen Gruppen eigen ist das Material, ein Kalkstein, der eine feine und scharfe Modellierung und eine Bearbeitung zuläßt bis zur Papierdünnigkeit in den gehäuften Tütenfalten und bis zur Grabstichelarbeit in den Haarwellen und Bartlocken. Die Herkunft dieses Materials hat sich noch nicht genau ermitteln lassen.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurde diese Pietà zum Mittelstück eines Altars gemacht. Durch die gemalte Rückwand erscheint Maria mit dem Leichnam des Sohnes jetzt an den Fuß des Kreuzestammes gesetzt. Ein Teppich ist hinter ihr ausgespannt, über den Engel

mit den Leidenswerkzeugen hervorschauen. Auf den Flügeln innen sind auf Goldgrund gemalt oben die h. Dreifaltigkeit, Johannes d. T., Johannes d. Ev., Hieronymus, unten Nikolaus, Barbara, Apollonia, Hedwig, außen mit schon stark verdorbenen Temperafarben, eine Verkündigung Mariae, die Patrone der Elifabethkirche: Laurentius und Elifabeth, sowie ein Christophorus, dessen Gegenstück früher leider grau überstrichen wurde.

Sicher stammen diese etwas groben, schematischen und handwerksmäßigen Malereien von einem Breslauer Meister, demselben, der das Gedenkbild des Hübner und die Altarflügel mit den Evangelisten gemalt hat, und der an den großen kugelrunden, etwas hervorquellenden Augen und den auffallend langen, dünnen Fingern seiner Figuren leicht zu erkennen ist. Seinen Namen wissen wir nicht.

5

Kalksteingruppe: Maria mit Kind

»Die schöne Madonna«

Aus demselben Stoffe wie die beschriebene Pietà (Nr. 4) ist die im Motiv und Ausdruck völlig abweichende, farbig bemalte Maria mit Kind aus einer Breslauer Kirche. Wir wissen leider nicht, aus welcher; alle Angaben, die sich in der Literatur darüber finden, daß sie z. B. aus der Magdalenen-Kirche stammt, sind falsch.

Wir sehen auch hier das eigentümliche Kopftuch, das im Nacken unter den in breiten schweren Falten zu Boden wallenden Mantel geschlagen ist, sehen auch hier dieselben Farben des Mantels, Weiß – Blau – Gold, ja sogar eine sehr auffallende Übereinstimmung in einer Kleinigkeit, dem roten Bogenmuster am Saum, das wie eine Fadenstickerei wirkt.

Die Figur ist bis auf die Krone, die wir uns gleich derjenigen zu ergänzen haben, die eine in der Nähe stehende ähnliche Maria mit Kind aus Holz trägt, die Mantelschließe, von der nur noch das Dübelloch erhalten ist, und einige abgestoßene Stücke sehr gut erhalten, sogar in den zarten Farben, wenn diese auch namentlich in den Fleischteilen stellenweise früher einmal übermalt worden sind.

Die feierlich geschmückte Himmelskönigin erscheint hier als jugendlich anmutige, ihrem drallen Kindchen zärtlich zugewandte Mutter, das unruhig auf ihrem linken Arme sitzt, ängstlich an ihrem Mantel sich festhält und mit einem Apfel spielt, dabei aber nachdenklich zu Boden schaut.

Diese noch nicht allzulange bekannt gewordene Figur hat den Anstoß für eine wissenschaftliche Untersuchung aller ähnlichen, über ein sehr großes Gebiet verbreiteten Madonnen gegeben. Wilhelm Pinder, der auch den seither in der Forschung beibehaltenen Namen »Schöne Madonna« für ihre Art aufgebracht hat, veröffentlichte 1923 im »Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen« eine grundlegende Untersuchung »Zum Problem der schönen Madonnen um 1400«. Darin gliedert er diese Statuen-Menge in eine südostdeutsche, eine Ostsee-, eine westliche und eine alpenländische Gruppe. Die südostdeutsche zerfällt bei ihm wiederum in zwei: eine schlesische und eine südböhmische, deren Charakterunterschiede bei aller Verwandtschaft deutlich sind. Waren vorher auch schon die Schwestern der Breslauer Madonna bekannt, so ist jetzt neu, daß sie nicht für Böhmen, sondern direkt für Schlesien oder Breslau in Anspruch genommen werden.

Diese Schwestern sind eine Maria in der Johannes-Kirche in Thorn, die leider weiß überstrichen ist, und eine in wichtigen Teilen ergänzte im Provinzial-Museum in Bonn, deren östliche Herkunft nicht unwahrscheinlich ist, da sie aus dem Besitze eines bekannten Kölner Sammlers Thewalt stammt, der in Schlesien oft sich aufgehalten und gekauft hat. Mit diesem bringt dann Pinder noch eine Maria aus der Elisabethkirche aus Holz, die vorhin erwähnt wurde, in Zusammenhang.

Die Übereinstimmungen zwischen diesen Werken sind so groß, daß sie alle drei nur aus einer und derselben Werkstatt hervorgegangen sein können, die in Breslau um 1400 zu suchen, nicht von der Hand gewiesen werden kann. Allerdings der böhmische Einfluß bleibt bestehen. Die Beziehungen zur burgundisch-französischen Plastik, die hervorgehoben wurden, bleiben es ebenfalls, trotzdem oder gerade deswegen, wenn man sich erinnert, daß diese Beziehungen schon für die Gemälde jener Schule festgestellt worden sind.

Der Altar der Breslauer Goldschmiede

Genau ebenso zusammengesetzt wie der Fronleichnamsaltar der Elifabethkirche ist der ungewöhnlich große und prächtige, zweigeschoffige Baldachinaltar, den die Breslauer Goldschmiede nach einer Inschrift darauf 1473 in ihrer Kapelle in der Maria-Magdalenenkirche errichteten. Früher, nach seiner Übersiedelung ins Museum im Jahre 1890, nur in einzelnen Teilen ausgestellt, ist er nach einer sorgfältigen Restauration in den Jahren 1904 und 1905 getreu seinem ehemaligen Aussehen wieder vollständig im Museum aufgebaut worden mit Altartisch, Staffel, Schrein und dem bekronenden Maaß- und Fialenwerk der Spätgotik, einer von den wenigen, von unten bis oben vollständig erhaltenen, außergewöhnlich großen, mittelalterlichen Altären Schlesiens.

Auch hier bildet den Kern des Ganzen eine ältere Steinfigur, der Christus als Schmerzensmann in der Mitte des unteren Geschoßes. Er stammt wahrscheinlich von einem 1398 gestifteten ersten Altare für die kurz vorher erbaute Kapelle der Goldschmiede. Als diese Zunft zu Reichtum und Ansehen gelangt war, wollte sie es in einer frommen Stiftung, eben der des Altars als Schmuck ihrer Kapelle bekunden und ließ die Hauptfigur des alten Altars mit einem Flügel-schrein umkleiden, setzte noch ein zweites Geschoß auf, dem Handwerkspatron, dem heiligen Bischof Eligius, zu Ehren, dessen Namen die Kapelle trug, und sparte an Gold und Silber nicht, Figuren und Schnitzwerk reichlich damit zu zieren. Der Sitte der Zeit nach vermeldet es eine schon erwähnte lateinische Inschrift auf dem Altar, die zu deutsch lautet: »Im Jahre des Herrn 1473 ist dieses Werk geziert worden durch die fürsichtigen Herren Goldschmiede und durch Nikolaus Schreyer, den Genossen jenes Künstlers (!) und in demselben Jahre waren die Ältesten Johann Bischoffdorff und Jacob Konzels, denen allen es Gott lohne«. Der Ausdruck »jenes Künstlers« bleibt unverständlich. Schreyer war ein Gefelle Meister Konzels, der 10 Gulden für die Errichtung des Altars stiftete. Bischoffdorff und Konzels aber waren Älteste von Ostern

1472 bis 1473. In dieser Zeit ist der Altar bestellt und gefertigt worden.

Christus, der seine Wunden weist, ist also eine bemalte Kalksteinfigur aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, die 1603 schon eine Renovation erfahren hat, aus dem Kreise der bei der Pietà des Fronleichnamaltars (Nr. 4) besprochenen Figuren, dieser ganz nahe verwandt, wie allein schon die gehäuften Tüenfalten des wieder weißen, goldgefäumten und blaugefütterten Mantels beweisen, also auch wohl böhmischer Herkunft. Der Kopf erscheint zu groß, die Beine zu schwächlich, die Bewegung unbeholfen. Die Kunst der Zeit verstand noch nicht die Aufgabe der Darstellung eines nackten Körpers vollständig zu lösen und nimmt die Gewandmassen zu Hilfe, ihr Halt und Gleichgewicht zu geben.

Zu Seiten dieses »Erbärmdebildes« standen vielleicht auch schon auf dem älteren Altar und stehen jetzt die in Holz geschnitzten und bemalten Figuren der Apostel Petrus und Paulus mit Schlüssel und Schwert, denn sie weichen im Stil von den übrigen Schnitzfiguren des Altars erheblich ab. Ein heimischer Schnitzer suchte dem älteren fremden Werke nahezu-kommen. Gegenüber diesen noch befangenen Figuren in ihrer weichfließenden Gewandung, die keinen Körper empfinden läßt, steht der unbekannte Meister von 1473 mehr auf dem Boden der Naturbeobachtung und freieren Auffassung, wenn er auch in seiner Arbeit, namentlich in der Eligiusfigur, flüchtig ist und lediglich eine dekorative Wirkung anstrebt.

Gleichzeitig mit den Reliquienbüsten der Staffel — Andreas, Hedwig, Elifabeth und Sebastian — und den Figuren des Obergeschoffes, dem heiligen Eligius im Bischofsornat mit einem Kelch und zwei dienenden Engeln, die ehemals wohl Rauchfässer schlangen, entstanden die Malereien der Flügel. Ihre Außenseiten sind, wie üblich, nur flüchtig mit Leimfarben auf den rohen Brettgrund gemalt und zeigen, wenn der Altar geschlossen ist, unten die Verkündigung Mariae mit den Kirchenpatronen, Maria Magdalena und Andreas, an den Seiten, oben die Schmerzensmutter noch einmal dem Leidenssohne gegenüber gestellt, während Engel an den Seiten die Marterwerkzeuge halten. Auf den vergoldeten Innenseiten

der Flügel erscheint oben das in Schlefien beliebte Quartett der Heiligen Barbara, Dorothea, Margaretha, Katharina, unten die Märtyrer Bartholomäus und Laurentius, fowie Johannes der Täufer und Maria mit dem Kinde. Sie präfentieren, meift auf gefchachtem Fußboden ftehend, ziemlich flach, fteif und leblos, ihre Attribute.

Schniger und Maler von 1473 waren ficher Angehörige einer Breslauer Werkftatt, beide von mehr handwerklichem Können, ohne feinere künstlerifche Empfindung, teils von Nürnberger, teils auch von öfterreichifcher Kunst beeinflusst, in der das Motiv der den Hintergrund-Teppich haltenden Engel öfter zu finden ift. Zusammenhänge der Malereien find mit den Flügeln des Hedwig-Altars des Museums, mit den Resten eines großen Altarwerks im Schlefifchen Museum der bildenden Künfte feftzuffellen, fowie mit den 1476 datierten Deckenmalereien fingender Engel in der Taufkapelle der hiefigen Adalbertkirche, die bei einer Renovation im Jahre 1917 aufgedeckt wurden.

7

Der Barbara-Altar

Der ehemalige Hauptaltar der hiefigen Barbara-kirche, defsen vier Flügel 1859, defsen Mitteltafel 1879 leihweife dem Museum übergeben wurden, ift 1903 angekauft und bei Professor Haufier in Berlin reftauriert worden.

Der Altar fteht künstlerifch fo hoch und ift kunftgefchichtlich bei den Rätfein, die er aufgibt, fo intereffant, daß er zu den wertvollften Befitzftücken des Museums überhaupt gerechnet werden muß. Er ift ein feltfames, aber wichtiges Werk der gefamten deutichen Kunst jener Zeit.

In der Mitte der Mitteltafel ftehen die drei heiligen Patrone der Kirche in edler Haltung und vornehmer, reicher Tracht: Barbara, Felix und Adauctus, deren Namen in ihren Heiligenscheinen zu lefen find, auf einer Steinstufe, die oben mosaikartig gemuffert, vorn in eigentümlicher Weife in Kehlen ausgemeißelt ift. Dadurc find ein mittlerer und zwei feitliche Vorfprünge entftanden, zwifchen denen Gräfer und Blätter

mit erdbeerartigen Blüten sprießen. Auf dem mittleren Vorsprung steht, wie eingemeißelt, die Jahreszahl der Entstehung des Altars: 1447. Der goldene Hintergrund ist sehr reich durch Ornament gemustert, das in den Kreidegrund eingeschnitten ist, mit gotischem Maaßwerk, Akanthuslaub und Teilen des Granatapfelmufters; hinter dem Heiligenschein Barbaras schauen die Köpfe zweier Engel mit großen Flügeln hervor. Alles dieses hob sich früher sehr matt vom blanken Grunde ab; jetzt nach vielfachen Abreibungen ist es umgekehrt, und daher manches nur schwer erkennbar.

Barbara hält ihr Attribut, den Turm, Felix und Adauctus, zwei sehr selten im Bilde anzutreffende Heilige, je einen geschlossenen und geöffneten sogenannten Buchbeutel, eine sonderbare Art des Bucheinbandes, wie sie sich im Original nur noch in sechs Exemplaren aus dem 15. Jahrhundert in Sammlungen erhalten haben. Adauctus, der »Hinzugekommene« hieß so, weil man seinen Namen nicht kannte, als er bei der Hinrichtung des hlg. Felix seinen Glauben bekannte und mit diesem zusammen enthauptet wurde. Felix, an der Tonsur als Priester zu erkennen, trägt einen pelzverbrämten Chorrock und die Almucia aus Tuch, ursprünglich eine lange Kapuze, aus der später ein Schulterkragen wurde; Adauctus ist in fürstlicher Tracht dargestellt.

In den goldenen Rahmen der Mitteltafel ist ein lateinisches Gebet zur heiligen Barbara eingeschnitten; ihre vier kleinen Felder zusammen mit den gleich großen acht Feldern auf den Innenseiten der inneren Flügel enthalten ihre Legende. Sie sei hier kurz nach den in der oberen und unteren Reihe durchlaufenden Bildern erzählt.

Barbara, die Tochter des heidnischen Königs Dioskorus, die heimlich Christin geworden ist, befiehlt einem Steinmetzen, der zum Zeichen des Verständnisses drei Finger erhebt, die Anbringung eines dritten Fensters an einem im Bau befindlichen Turm zu Ehren der hlg. Dreifaltigkeit (Bild 1). Vor dem vollendeten Turm mit den drei Fenstern und zwei Heiligenfiguren treffen Vater und Tochter zusammen; Dioskorus zieht ergrimmt das Schwert, um Barbara zu töten (Bild 2). Dioskorus mit seinen Begleitern findet in einem heidnischen Heiligtum die Götzenbilder von ihren Posta-

menten gestürzt und zerfchlagen (Bild 3). Barbara, die inzwischen ins Gefängnis geworfen worden ist, entflieht, als ihr Vater mit einem Schwert in dieses eindringen will, mit Hilfe eines Engels auf wunderbare Weise durch die Mauer ihres Gewahrsams (Bild 4). Dioskorus verfolgt sie zu Pferde mit einem berittenen Begleiter und erfährt von einem Hirten ihren Versteck, einen Felsen, hinter dem ihr Kopf sichtbar wird, nachdem ein anderer Hirt die Auskunft verweigert hat (Bild 5). Der König schleift seine Tochter an den Haaren aus dem Versteck, aber die Herde des verräterischen Hirten wird gleichzeitig zur Strafe in Heuschrecken verwandelt, während die des guten Hirten ruhig weiter weidet (Bild 6). Barbara wird nun auf alle mögliche Weise in der grausamsten und rohsten Art im Beisein des Vaters und seiner Begleiter gemartert, gekreuzigt, mit Geißeln und Ruten gepeitscht, mit Haken gerissen, mit Feuer gebrannt, mit einem Hammer geschlagen und einem Messer geschunden (Bild 7–9), was dem Künstler Veranlassung gibt, in Unmenschlichkeiten geradezu zu schwelgen und zugleich die sonderbarsten und phantastischsten Trachten an den Henkersknechten vorzuführen. Zum Schluß wird Barbara an eine Wagenwechselfel gebunden und zum Entsetzen der neugierigen Bewohner der Stadt nackt durch die Straße von einem Reiter auf dem Boden geschleift, während ein Engel mitleidig ihre Blöße deckt (Bild 10). Barbara, von drei Frauen begleitet, erwartet im Freien knieend und betend den Schwertstreich ihres Vaters (Bild 11). Aber er und seine Begleiter werden zur Strafe für diese Tat von Feuer verzehrt, das vom Himmel fällt (Bild 12).

In der Charwoche wurden diese Bilder verdeckt, indem man die Flügel schloß, und den Andächtigen wurde die Leidensgeschichte des Herrn gezeigt; sein Gebet am Ölberg, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, die Grablegung, die Auferstehung, Christus und Magdalena und die Himmelfahrt.

Bei Marienfesten endlich – die kleine Barbarakirche konnte sich für diese Gelegenheiten nicht wie größere Gotteshäuser besondere Altäre gestatten – war der Altar ganz geschlossen. Dann erschienen in lebensgroßen, würdevollen Gestalten Maria thronend und Christus neben ihr, die Betende segnend.

Auf die vielen Schönheiten namentlich auch der Farbe braucht nicht im einzelnen besonders hingewiesen zu werden. Die drei großen vornehmen, beinahe eleganten Heiligengestalten der Mitteltafel stehen nicht, wie sonst um jene Zeit, beziehungslos nebeneinander, sondern bilden körperlich, lebendig, natürlich und ebenmäßig in allen Teilen infolge der leichten Schrägstellung der seitlichen Figuren eine so wirkungsvolle Gruppe, daß die deutsche Kunst jener Zeit ihr kaum etwas ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat. Auch sonst ist der Maler bei aller Naivität, mit der er erzählt, wahrscheinlich übrigens nach alten Vorbildern, mit mehr oder weniger Erfolg bemüht, Raumbilder zu schaffen, wenn er auch noch keinen blauen Himmel oder einen völligen Innenraum zeigt, sondern überall noch den Goldgrund. Er setzt die Figuren wirklich in eine Landschaft, in einen Innenraum hinein, bei Barbaras Schleifung sogar in ein architektonisches Stadtbild. Die kühne Bildeinwärtsbewegung des Reiters und seines Opfers ist eine sehr bemerkenswerte Leistung. Und nicht Ungegeschicklichkeit ist es, sondern Absicht, das Wunder zu veranschaulichen, wenn Barbara bei ihrer Flucht die Wand des Gefängnisses zu durchdringen scheint, da eine Tür oder Maueröffnung, aus der sie entflieht, nicht angegeben ist.

Schon viele heimische und auswärtige Kunstforscher haben sich mit dem bewunderungswürdigen Werke beschäftigt, von dem Urkunden sich leider nicht erhalten haben. Aber zu einem überzeugenden Ergebnis sind sie nicht gekommen. Man hat den Altar der Fränkischen, der Kölnischen — wohl wegen der auffallenden hellen Färbung der Marterizenen der Barbara — und der böhmischen Malerschule zugewiesen. Nur das letztere läßt sich aufrechterhalten und mit Beweisgründen einigermaßen belegen, obwohl die verschiedensten Stileinflüsse, nord- und süddeutsche, böhmische und niederländische, sich bemerkbar machen und obwohl im Jahre 1447 fünfzig Jahre fast verfloßen waren, seitdem die böhmische Schule ihre Vollendung abgeschlossen hatte. Aber der schnurrbärtige hlg. Adalactus z. B., der noch einmal als Steinmetz auf dem ersten Barbarabilde wiederkehrt, hat ausgesprochen slawisches Aussehen. Die in die Steinstufe eingeschnittenen Kehlen und Bögen finden sich

nur noch an den Thronen der böhmischen Madonnen und Könige (siehe Nr. 1), ebenso ist das die Bilder einrahmende Punzenmuster ein Erbteil der böhmischen Malerei; auch das Kleid Barbaras ähnelt auffallend dem der Maria auf der »Anna selbdritt« (Nr. 1), von anderen Vergleichspunkten mit Bildern der böhmischen Kunst zu schweigen, da sie hier zum Vergleich nicht abgebildet werden konnten.

Aus derselben Kirche, aus der der Altar stammt, besitzt das Museum noch ein Gemälde von der gleichen Hand, ein »Schweiß Tuch der Veronika«. Das Antlitz Christi darauf ist nur eine starke Vergrößerung des Angesichts auf dem Tuche, das die heilige Veronika auf dem Kreuzigungsbilde des Altars in Händen hält. Demnach ist es gerechtfertigt, an eine Entstehung des Altars und des Bildes in Breslau zu denken.

Es ist übrigens fraglich, ob alle Teile, die Barbara-, die Passionsbilder und die Außenseiten von einer Hand sind. Denn zwischen diesen dreien macht sich ein Unterschied bemerkbar. Die Passionsdarstellungen sind viel größer und flüchtiger, als die Barbarabilder, aber die Begleiterinnen Barbaras bei ihrer Enthauptung und die heiligen Frauen der Kreuzabnahme gleichen sich, auch die Schergen der Marter Barbaras und Christi; auch die merkwürdige Strohkappe der Henkersknechte auf der ersten und zweiten Marter Barbaras kehrt in der Hand des Christus verspottenden Mannes wieder. Man wird also wohl bei den Passionsbildern an eine Ausführung durch Gehilfenhand in derselben Werkstatt denken. Schwerer schon ist es, die lebensgroßen, breit gemalten Figuren der Außenseiten mit den Barbarabildern in Verbindung zu bringen, weil sie ein ganz anderes Stilgefühl vertragen. Möglich ist sogar, daß sie später, gegen Ende des 15. Jahrhunderts oder zu Anfang des 16. Jahrhunderts, an Stelle von abgewaschenen Temperabildern, wie sie gewöhnlich auf den Außenseiten der Altäre zu finden sind, aufgemalt wurden. Eine Veränderung ist sicher damals mit dem Altar vorgenommen worden. Von dem Rahmen der Passionsbilder ist der Kreidegrund mit dem gotischen Muster entfernt, und ein Frührenaissance-Ornament ist auf das Holz direkt aufgemalt worden.

Alle diese Fragen harren noch der Klärung.

Der Stanislaus-Altar

Der zweiflügelige Stanislaus-Altar mit Schnitzwerk innen und Malereien außen, aus der Goldschmiedekapelle der Maria-Magdalenenkirche in Breslau, erzählt die Legende des Krakauer Bischofs Stanislaus. Die Erzählung beginnt innen mit dem oberen Bilde des rechten Flügels, setzt sich fort auf dem oberen Bilde des linken Flügels, geht dann zum Mittelschrein, und über die beiden unteren Flügelbilder rechts und links auf die Außenseiten, wo die beiden oberen Bilder den unteren vorangehen.

1) Stanislaus schließt einen Kaufkontrakt über ein Gut mit dem Ritter Petrus oder Petrowin ab. 2) Da dieser Vertrag von den Erben des inzwischen verstorbenen Ritters angefochten wird, beschwört der Bischof den Toten als Zeugen. 3) In der Gerichtsverhandlung vor König Boleslaus II. von Polen zeugt der Tote für den Bischof. 4) Der König, von Stanislaus wegen seines Lebenswandels angegriffen, spaltet ihm bei der Messe in der Michaeliskirche in Krakau den Schädel. 5) Er macht ihm weiter, als er auf den Altarstufen liegt, vollends den Garaus. 6) Der zerstückte Leichnam des Bischofs wird von Adlern bewacht. 7) Aber auf wunderbare Weise fügt er sich wieder zusammen. 8) Ein Geistlicher, vielleicht der Papst, erscheint dem Bischof, als er nachts im Bett liegt, im Traum. 9) Der Papst empfängt den Bischof zur Heiligsprechung.

Auf dem ersten Bilde, am Saum des Chormantels des Bischofs, befindet sich die Jahreszahl 1509, auf dem letzten die Jahreszahl 1508, ein Hinweis darauf, daß Maler und Schnitzer, beide nicht eine Person, ihre Arbeit zu verschiedener Zeit vollendeten.

Die Legende des Krakauer Bischofs Stanislaus, der als Einzelfigur allerdings auch sonst auf Altären und Epitaphien Schlesiens, auch im Museum, sich findet, ferner Gesichter von ausgesprochen slawischem Typus, wie namentlich das des Königsbegleiters unten links, auch Eigentümlichkeiten der Tracht wie die Kopfbedeckung des Königsbegleiters im Schrein und dritten Flügelbilde, alles dieses weist auf polnische Herkunft des Altars hin, mag er aus Krakau eingeführt sein, oder sein Breslauer Schnitzer dort gelernt haben. Man

denkt an die Werkstatt des Stanislaus Stoß, der um diese Zeit in Krakau tätig war, nach dem wenigen, was wir von ihm wissen. Ist der Stanislaus-Altar in der Krakauer Marienkirche wirklich von ihm, so kann die namentlich in den Flügeln wesentlich gröbere und temperamentlosere Arbeit des Breslauer Altars nur das Werk eines Schülers sein. Daß Beziehungen zur Stoß-Schule in Breslau bestanden, sogar zu ihrem Haupte Veit, zeigt übrigens auch ein noch in der Maria-Magdalenenkirche befindliches Schnitz-Relief: »Lucas malt die Mutter Gottes«, die Hälfte eines Flügels eines verloren gegangenen sehr großen Altars.

Am Throne des Königs Boleslaus im Altarschrein befindet sich ein Wappenschild mit einem bisher ungedeuteten silbernen Hauszeichen auf blauem Grunde. Ob es das Zeichen des Bestellers ist oder des Künstlers, ist fraglich; das erstere wahrscheinlicher. An ein Bildnis des Bestellers könnte man vielleicht auch bei dem bürgerlichen Manne denken, der auf dem letzten Bilde neben zwei Kardinälen erscheint.

Künstlerisch am höchsten stehen die Figuren des Mittelschreins mit ihren ausdrucksvollen Köpfen; doch auch hier wird die Wirkung beeinträchtigt durch eine Übermalung, namentlich der Fleischteile, im 17. Jahrhundert, und die Schäden, die die Zeit, Weibrauchdampf, Kerzenqualm und Schmutz dem seither nicht restaurierten, seiner Staffel beraubten Altare zugefügt haben.

Besonders weitgehend ist hier ein auch sonst zu beobachtendes Schmuckverfahren angewendet: farbige Lasuren über poliertem Silber. Aber diese Lasuren sind mit der Zeit verblaßt – der König im Mittelschrein hatte z. B. rote Hofen – oder stark nachgedunkelt, oder das Silber ist, wo es durch einen Überzug nicht gedeckt war, oxydiert, schwarz geworden; ebenso wie auch die goldenen Papiersterne auf dem dunkelblauen Grunde des Schreins nicht mehr wie ehedem funkeln. Der gegenwärtige Zustand gibt also keine genügende Vorstellung von dem einst farbenprächtig schimmernden Aussehen des Altars. Man braucht nicht gerade an die süßliche Staffierung der fabrikmäßig hergestellten, nichtsagenden Heiligenfiguren von heute zu denken, aber anders als die alten Altäre jetzt gewöhnlich in den Museen aussehen, haben sie ursprünglich die Werkstatt ihres Meisters verlassen.

Der Marien-Altar aus der Universitäts-Bibliothek

Es hat sich nicht feststellen lassen, woher dieser Altar stammt. Im Jahre 1859 wurde er auf dem Boden der hiesigen Universitäts-Bibliothek aufgefunden. Man vermutete, daß er aus der an die Bibliothek, das frühere Sandstift, anstoßenden Sandkirche stammt. Er kann aber auch durch den Professor Johann Gottlieb Gustav Büsching, als dieser nach Aufhebung der geistlichen Stiftungen im Jahre 1810 nach vielen Seiten hin eine eifrige Sammeltätigkeit in Schlefien entfaltete, aus der Provinz auf den Boden gebracht worden sein. Daß der Altar einst in der Bernhardinkirche gewesen sei, wie im alten Museums-Führer steht, ist ganz unwahrscheinlich. Leider ist der Schrein bald nach der Aufindung, bei der wohl schon die Figuren der Staffel fehlten, gänzlich »verrestauriert« worden, doch ist eine sachgemäße Wiederherstellung geplant, da die alten Farben unter der vollständig neuen Übermalung erhalten zu sein scheinen.

Der Altar hat vier unberührte Flügel und zeigt im jezt zu wenig tiefen Schrein und den Innenseiten der inneren Flügel Schnitzereien, im übrigen Malereien.

Bemerkenswert ist das schöne, leider etwas zerstörte, reich und elegant geschnitzte ornamentale Band über der Staffel.

Im Schrein steht als Himmelskönigin Maria mit dem Kinde auf der Mondichel in einer Strablenglorie, die mit Rosen besteckt ist, von Vertretern der geistlichen und weltlichen Stände: Papst, Kardinal, Bischof, Abt — Kaiser, König, Herzog, Bürger, verehrt und von vier Engeln, die das Messianische Osterantiphon anstimmen, an den Seitenwänden des Schreins umgeben. Vier Bilder aus dem Marienleben: Verkündigung, Geburt, Anbetung und Darstellung im Tempel, schmücken die Flügel.

Bei einmal geschlossenen Flügeln wird die heilige Familie oder Sippe sichtbar, deren Darstellung sehr häufig in Schlefien anzutreffen ist, auch in mehreren Schnitzwerken und Gemälden des Museums. Nach der Legende hatte die Mutter Anna (dritter Flügel von rechts) drei Gemahle: Joachim, Kleophas, Salomas



und dementsprechend drei Töchter: Maria, Maria Kleophas und Maria Salome. Maria ist mit ihrem Gemahl Josef, dem Jesuskinde und ausnahmsweise noch mit Gott Vater auf dem zweiten Flügel dargestellt, Maria Kleophas mit ihrem Gemahl Alphäus und ihren vier kleinen Söhnen: Jacobus minor, Joseph, Simon und Judas Thaddäus auf dem ersten Flügel. Hier sehen wir auch noch die Schwester der Anna namens Hismeria mit deren Tochter Elisabeth, deren Gemahl Zacharias und der letzteren beiden Sprößling Johannes d. T. Maria Salome endlich mit ihrem Gemahl Zebedäus und ihren beiden Söhnen Johannes d. Ev. und Jacobus major ist vereint mit dem Bruder der Elisabeth namens Eliud, seinem Sohne Emin, dessen Gemahlin Emilion und ihrer beider Sohn Servatius. Die gesamte Familie ist also hier in der seltenen Vollständigkeit von 27 Köpfen vereint.

Auf den Außenseiten des zweiten Flügelpaares aber ist die Ausfendung der Apostel gemalt.

Bei dem gegenwärtigen Erhaltungszustande des Altars sind neben den fein und zierlich geschnittenen Reliefs aus dem Marienleben das bemerkenswerteste die zu einem Bilde sich zusammenschließenden Gemälde der heiligen Sippe mit interessanten Gruppen, lebhaften Bewegungen, eigenartigen Köpfen und merkwürdigen Trachten. Von den Farben ist neben Blau und verschiedenen Abstufungen des Rot auffallend ein Gelb, das als Farbe für Kleider, Mantelfutter, Mützenschal verwendet wird, und ein giftiges Grün, das der Mantel des stehenden Söhnchens der Maria Salome zeigt. Die Farbe ist dünn aufgetragen, so daß in den Fleischteilen mehrfach eine schwarze, modellierende Schraffierung durchscheint. In den Gesichtern sind bisweilen scharfe weiße Lichter aufgesetzt.

Der Altar ist gewöhnlich mit dem noch zu beschreibenden Marienaltar aus Steinau a. O. (Nr. 10), dem er in der Größe und Komposition des Mittelschreins äußerlich gleicht, zusammengestellt worden, hat aber nichts mit ihm zu tun, ist auch früher, um 1490 etwa anzusehen. Dagegen zeigt er eine so auffallende Ähnlichkeit mit zwei andern Sippen-Altären des Museums — der eine hat auch dieselbe eigenartige Verzierungsweise mit aufgeklebtem und gepreßtem Papier oder Pasten —, daß die Herkunft aus

ein und derselben Werkstatt angenommen werden muß. Sie ist wohl in Breslau zu suchen und beschäftigte mehrere Maler. Denn die Maler der Sippe, der Apostel-Sendung und der Maler der Marienbilder des zweiten Sippenaltars ist jedesmal ein anderer. Der erste ist ein sehr gewandter, der zweite ein schülerhafter, der dritte ein handwerklicher Künstler.

Die Wahl der Darstellung der Ausfendung der Apostel, die im Norden fast gar nicht sonst vorkommt, öfter aber in Bayern anzutreffen ist, ebenso wie die feingeschnittenen Köpfe der Frauen und die eigentümlichen Kinderköpfe, sprechen für eine Herkunft des Werkstattleiters und seiner Gehilfen aus Nürnberg oder Augsburg.

10

Der Marien-Altar aus Steinau a. O.

Der schöne, stattliche, vierflügelige Marienaltar aus der ev. Kirche in Steinau a. O., ein Geschenk des Stadtrats Zwinger vom Jahre 1870, ist, bis auf das fehlende Fialenwerk der Bekrönung, ausgezeichnet erhalten, weist sogar eine große Seltenheit, das gleichzeitige Vorsatzbrett der Staffel auf und hat nur wenig durch eine Restauration im genannten Jahre gelitten.

Ist er vollkommen geöffnet, zeigt er in sauberer Arbeit im Schrein, den Innenseiten der Flügel, in der Staffel und als Bekrönung Schnitzfiguren mit reicher Bemalung und Vergoldung. Im Schrein erscheint auf dunkelblauem, mit goldenen Sternen beklebtem Grunde, der das Himmelszelt vorstellt, als Himmelskönigin Maria mit dem Kinde in der Glorie auf der Mondichel stehend, von zwei schwebenden Engeln gekrönt und von geistlichen und weltlichen Fürsten und zwei Propheten, Joel und Zacharias, verehrt. Auf den Flügeln sind vier Hauptmomente aus ihrem Leben, die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und die Anbetung der Könige dargestellt. In der Staffel sitzen die vier Evangelisten, Matthäus als Bischof, Johannes als Papst, Markus in der Haustracht eines Geistlichen und Lukas als Bischof, an Lesepulsten mit Büchern, teilweise mit Lesen beschäftigt.

Das Hauptinteresse lenkt sich auf die überlebensgroße Gestalt der Maria von eigenartigem, von den

übrigen Madonnen der Sammlung abweichendem Typus. Mit einem etwas langen Hals, einem ovalen Gesicht, hochgewölbter Stirn, großen weitgeöffneten Augen, gerader feiner Nase, kleinem Mund mit Doppelkinn, schmalen, feingliedrigen Fingern, erscheint sie in ihrer durch die senkrechten Parallelfalten der Gewandung bedingten, zusammengerafften Haltung hoheitsvoll und demütig zugleich: als Königin und Magd. Sie hält einen Bausch ihres Mantels an den Leib gepreßt, in der Linken das mit verchränkten Beinen sitzende Christuskind mit einem etwas plumpen, für den Körper zu großen Kopf. Es hat mit der rechten Hand einen Strähn ihres aufgelösten, langwallenden Haares gefaßt und stützt mit der Linken einen goldenen Apfel auf sein Knie.

Wurde der Altar zur Passionszeit geschlossen, sah man acht gemalte Bilder aus der Leidensgeschichte des Herrn: das Gebet am Ölberg, die Gefangennahme, das Verhör vor Pilatus, die Stäupung, Dornenkrönung, Kreuztragung, die Kreuzigung mit Maria und Johannes und die Auferstehung.

Auf dem Vorsatzbrett der Staffel ist in matter, stark nachgedunkelter Leimfarbe der Stammbaum Christi gemalt, die Wurzel Jesse, mit dem am Boden ruhenden Stammvater dieses Namens, von dem ein Ast mit Zweigen ausgeht, auf denen als Blüten die Brustbilder von zehn Propheten und Königen des Alten Testaments wachsen, als krönende Endigung Maria mit dem Kinde.

Als Bekrönung des ganzen Altars ist noch einmal Christus am Kreuz mit Maria und Johannes in holzgeschnittenen Figuren dargestellt.

Der vollständig geschlossene Altar zeigt auf den Außenseiten des zweiten Flügelpaares in stark verblichenen Leimfarben zwei Heiligenpaare einander gegenüber, die beiden Johannes und die beiden Einsiedler Hieronymus und Antonius.

An drei Stellen ist der Altar mit der Jahreszahl 1514 bezeichnet. Aber noch ist nichts von dem damals schon in Schlesien in Aufnahme gekommenen »modernen« Stil der Renaissance zu merken. Der Altar steht im Zusammenhang mit dem Marien-Altar der Kirche zur hlg. Dreifaltigkeit in Görlitz, bei dem offenbar die Reliefs der geistlichen und weltlichen Stände zu Füßen Mariae

verloren gegangen sind, ebenso wie die vor einigen Jahren noch erhaltene gemalte Staffel. Die Verwandtschaft zeigt sich weniger in der Maria, obgleich auch hier das Kind einen Haarsträhn der Mutter erfaßt hat, ein Engel zu ihren Füßen beschäftigt ist, und dieselben divergierenden Strahlen der Glorie zu finden sind, als vielmehr in den Reliefs der Flügel. Diese stimmen, von wenigen Abweichungen abgesehen, fast genau überein. Die Schnitzereien am Görlitzer Altar von 1487 aber sind urkundlich von Hans Olmüßer, der von 1483 bis 1503 in Breslau als Bürger, Maler und Bildschnitzer nachweisbar ist. Man kann also annehmen, daß in seiner Werkstatt gewisse Vorlagen, selbst nach so langer Zeit noch, sichtlich von Gehilfenhand wiederholt wurden, während für die Hauptfigur der Maria ein anderer Meister tätig war. Über den Maler der Bilder läßt sich keine Vermutung äußern.

11

Der Johannes-Altar

Der doppelflüglige Johannes-Altar aus der jetzt evangelischen, früher dem hlg. Johannes d. T. gewidmeten Dorfkirche in Marschwitz, Kr. Oblau, zeigt zwar noch die alte Form der gotischen Klappaltäre, aber in dem Ornament der Rahmen, dem das Mittelbild krönenden Schnitzwerk mit den Delphinen, den Trachten der Figuren, die sich nicht mehr vom Goldgrund abheben, das Eindringen eines neuen Stils, der Renaissance. Wir dürfen ihn deshalb in das Jahr 1525 etwa versetzen und der sächsischen Schule zuweisen, da die Heiligen sehr an Lucas Cranach erinnern. Merkwürdigerweise geht das Mittelbild auf eine alte Vorlage zurück, einen Stich Martin Schongauers, des Kolmarer Meisters, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tätig war und dessen Kupferstiche als Vorlagen von Künstlern und Kunsthandwerkern vielfach benützt wurden. Die Schnitzerei ist eine genaue Kopie des Stiches. Sie stellt den wichtigsten Augenblick im Leben des Täufers dar, dem der Altar geweiht ist, die Taufe Christi. Die Flügelgemälde zeigen rechts Johannes den Evangelisten, wie er auf die Insel Pathmos verbannt, seine »Offenbarung« schreibt — sein Tier, der Adler, sitzt neben ihm und

Maria mit dem Kinde erscheint ihm am Himmel —, und links die Enthauptung Johannes des Täufers. Die Heiligen Jacobus, Laurentius, Stephanus und Kaiser Heinrich sind auf die Innenflügel gemalt und außen Christus als Schmerzensmann und Maria. Auf der Staffel ist eine Anbetung der Könige geschnitten. Sie ist leider sehr zerstört, wie auch die Malereien trotz aller Pflege und zweifacher Restauration sehr gelitten haben. Man muß es umsomehr bedauern, da wir es hier mit einem lebenswürdigen, abgerundeten Werke mit vielen Feinheiten im einzelnen zu tun haben.

12

Der Hiob-Altar

Von diesem Altar ist nur die Mitteltafel erhalten, die Flügel, deren Angeln noch teilweise vorhanden sind, fehlen. Er kam aus dem ehemaligen Kinderhospital zum Heiligen Grabe auf der Gartenstraße in Breslau durch Kauf ins Museum, stammt aber wohl aus dem beim Auftreten der »Franzosenkrankheit« in Breslau um 1500 begründeten, unter Verwaltung der Reichkrämer-Ältesten stehenden Hiobspital. Es lag in der Neustadt neben St. Bernhardin, brannte 1633 ab und wurde 1635 mit dem Allerheiligen-Hospital vereint. Alle Bemühungen, die Herkunft des Altars von dort urkundlich festzustellen, waren leider bisher vergeblich.

Hiob sitzt links außerhalb seines umfriedeten Hausgartens nur mit einem Lendentuch bedeckt, den Leib voller Schwäre, den Zeichen der überstandenen Krankheit, auf einem Stroh Bündel, dem Kebrichthaufen der Bibel, und hat aus der Hand des einen seiner drei Freunde einen Ring und ein »Schaf« entgegengenommen, wie es wörtlich in der Bibel heißt, als Zeichen der Huldigung. »Schaf« hat der Maler als Namen einer in den Ring hineingesteckten Münze genommen, die nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Prof. Dr. Duhn in Heidelberg noch heute dem Namen nach im westlichen Niederdeutschland bekannt ist. Die drei Freunde sind, wie auf dem sogenannten Jabach-Altar Albrecht Dürers im Wallraff-Richartz-Museum in Köln als Musikanten dargestellt, was wohl auf thea-

tralische Aufführungen der Hiobsgeschichte zurückgeht, oder ausdrücken soll, daß die Freunde Hiob aufheitern wollen. Der Vorderste ist Pfeifer und Trommler zugleich, die hinteren Geiger und Lautenschläger. Im Hintergrunde eilt aus einem Tor des Anwesens die Frau Hiobs mit aufgeregter Gebärde, vermutlich dem Zuge der Verwandten entgegen, der durch die Freunde verdeckt zu denken ist. Um den Schornstein des Hauses herum, aus dem sie entweichen, fliegen die bösen Geister der Anfechtung und der Kümmeris, und rechts vom Hause erhebt sich eine Berglandschaft mit einer Burg auf hohem Felsen und Häusern, die in Grün gebettet sind. Das eine ist ein Wirtshaus, vor dem zwei Männer an einem Tische sitzen.

Als Kuriosum sei erwähnt, daß das Bild in der Zeitschrift »Die Dioskuren« 1837 gänzlich mißverstanden beschrieben ist, und Dr. E. Förster, der damals sehr angesehene Herausgeber der »Denkmale Deutscher Kunst«, es als echten Holbein erklärte, ohne daß diese Entdeckung irgend wie Aufsehen erregte.

Schon die Form des Rahmens weist auf niederländischen Ursprung. Max J. Friedländer hat den Altar als Erzeugnis einer Antwerpener Werkstatt erklärt, die viel exportierte, besonders auch nach dem Norden hin, auch nach Skandinavien. Um 1530 mag der Altar entstanden sein.

Von derselben Hand ist u. a. ein Altar, dessen Teile sich im Wallraff-Richartz-Museum in Köln und im Germanischen Museum in Nürnberg befinden. In Köln hat man den Maler Meister von Linnich nach einem dort befindlichen Altar genannt.

Breslau, im Juli 1925.

Conrad Buchwald



1

Gemälde: *Anna selbdritt*



2

Holzgruppe: Maria mit Kind und Engeln



3

Holzrelief: Maria mit Kind und Engelchor



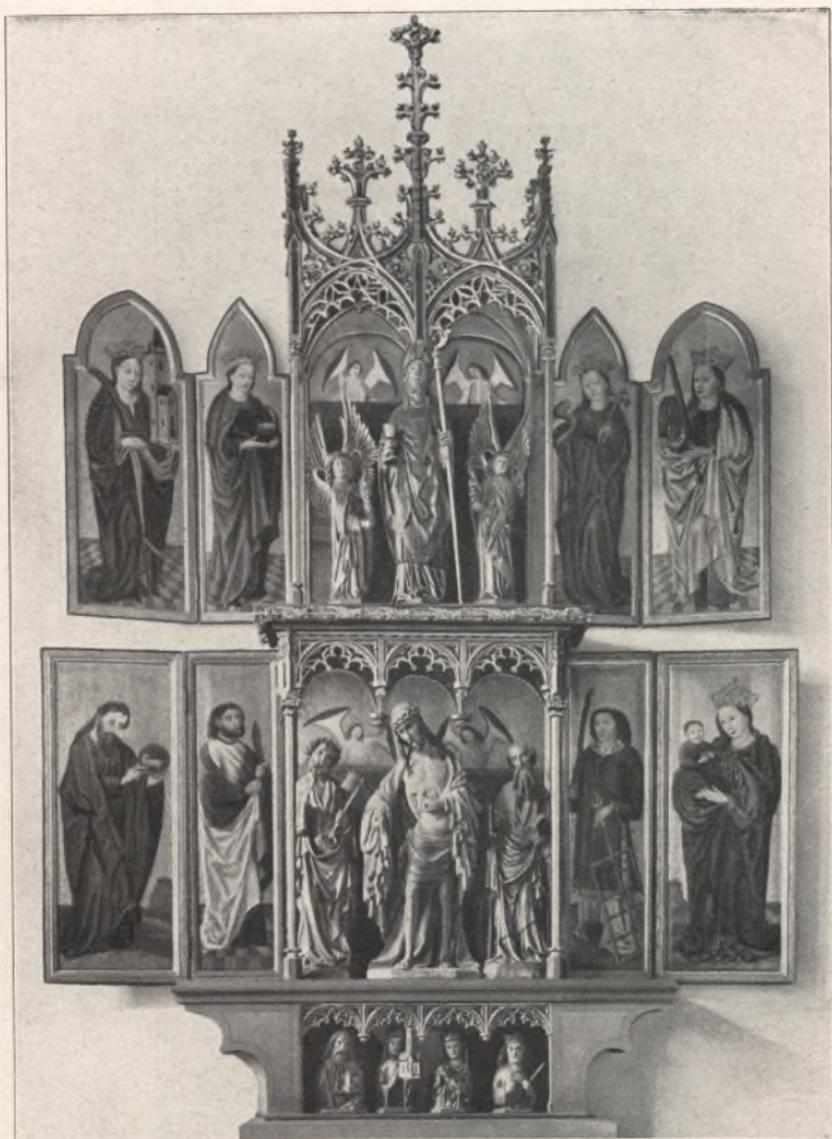
4

Mittelteil des Fronleichnams-Altars der Elifabethkirche



5

Kalksteingruppe: Maria mit Kind





7

Mitteltafel des Barbara-Altars



Der Stanislaus-Altar





10

Der Marien-Altar aus Steinau a. O.



11

Der Johannes-Altar



12
Der Hiob-Altar



Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna
Im. E. Smolki w Opolu

nr inw. : 68593

Syg. :

ZBIORY ŚLĄSKIE



Wojewódzka Biblioteka
Publiczna w Opolu

6859 S



001-006859-00-0