

R. HEUER

Thorner Kunst- Altertümer



H e f t 1 1 :

Die Werke der bildenden Kunst und
des Kunstgewerbes bis zum Ende des
Mittelalters

607

2-gi ege. ks.

2b. Grafiznc

607009

Thorner Kunstaltertümer

Heft 1

Die Werke der bildenden Kunst
und des Kunstgewerbes in Thorn
bis zum Ende des Mittelalters

von

R. Feuer,

Reinhold

Pfarrer an St. Georgen.

THORNER KUNSTALTERTÜMER 7

Thorn 1916

Kommissionsverlag von Walter Lambeck.

.....
Sonderabdruck aus den Mitteilungen
des Copernicus-Vereins für Wissen-
schaft und Kunst zu Thorn, 24. Heft.
.....



68845P

V. 1469/58

76 Gmfiene

Vorwort.

Eine Übersicht über sämtliche Werke der bildenden Kunst des Mittelalters in Thorn fehlte bisher. Steinbrecht in seinem schönen Buch „Thorn im Mittelalter“ behandelt lediglich die Baukunst, Heise in den „Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Westpreußen“ VII zwar neben dieser auch die Plastik und Malerei, doch lückenhaft und sehr summarisch. Bernhard Schmid endlich, dem wir die Grundlage unsrer Kenntnis auf diesem Gebiet verdanken und der auch diese Arbeit mit nimmermüder Bereitwilligkeit förderte, hat zwar in den „Mitteilungen des Copernicus-Vereins“ eine Anzahl von Werken bildender Kunst untersucht; aber diese Aufsätze sind verstreut und bringen eben auch nicht alle Kunstwerke im Zusammenhang zur Darstellung. Daher dürfte mein Versuch gerechtfertigt sein.

Ich habe neben der künstlerischen Würdigung den Nachdruck auf die Beschreibung gelegt. Wer sich nötigt, ein Kunstwerk genau zu beschreiben oder einer solchen Beschreibung Schritt für Schritt zu folgen, lernt es wirklich kennen. — Die einzelnen Werke sind im wesentlichen in ihrer geschichtlichen Reihenfolge besprochen; eine Zusammenstellung nach ihren augenblicklichen Standorten findet man auf S. 130. Wer an Ort und Stelle nachprüfen will, tue dies nur bei hellem Wetter und mit Hilfe eines guten Glases!

Meine Hauptabsicht war nicht, die Kunstwissenschaft zu bereichern, sondern denen, die unsre alte bildende Kunst kennen lernen möchten, insbesondere meinen Thorner Landsleuten, zu zeigen, was wir davon hier noch besitzen. In den Anmerkungen am Schluß habe ich auf das vorhandene Schrifttum hingewiesen, soweit es mir hier zugänglich war, und dies und jenes beigebracht, das vielleicht auch Fachleute brauchen können.

Manche der hier besprochenen Werke würden, wenn sie im kunstreichen Westen oder Süden Deutschlands ständen, keiner oder nur kurzer Erwähnung gewürdigt werden, da ihr Kunstwert nur ein mäßiger ist. Wir aber in der kunstarmen Ostmark haben alle Ursache, auch die bescheidensten Blüten alter Kunst, die sich durch Jahrhunderte der Verwüstung und Verarmung bis auf unsre Tage hindurchretten konnten, kennen zu lernen und mit achtsamer Liebe zu behandeln. Einiges allerdings steht so hoch, daß auch verwöhnte Geister ihre Freude daran haben dürften. — Selbstverständlich ist bei alter deutscher Kunst ein geduldiges Sicheinfühlen unerläßlich. Denn zunächst wird uns, deren Schönheitssinn zu allermeist unter

S. 8, Zeile 13 von unten und S. 21, Zeile 21 von oben ist hinter „Prag bis 1409 einzige Universität Deutschlands“ hinzuzufügen: soweit die Universitäten für Thorn inbetracht kamen. — S. 23, Zeile 26 von oben: statt ave maria m. ist zu lesen sancta m. m. — S. 28 Anm. ist statt „Scheusal“ zu lesen: unschöne Altarbauwerk. — Weitere Berichtigungen in den Anmerkungen 16 und 22 zum I., und 30, 66, 97 zum II. Abschnitt.

dem Einfluß der Antike und der italienischen formvollendeten Renaissance gebildet wurde, manches unbeholfen, fremd, ja abstoßend erscheinen. Aber wer es lernt, durch die oft mangelhafte Form zum seelischen Inhalt vorzudringen, wird reich belohnt. Er findet Äußerungen echt deutscher, treuherziger, volkstümlicher Kultur, „ihr festes Leben und Männlichkeit, ihre innere Kraft und Ständigkeit“.

Es mag befremden, daß ich während des Krieges, da Aller Gedanken auf das blutige Ringen unsrer Heere und auf unsre dringlichsten Pflichten gerichtet sein sollten, mit dieser Schrift hervortrete. Allein, als Glied des „Barbaren“volkes schäme ich mich auch während des Kriegstobens friedlicher Kulturarbeit durchaus nicht, in der Überzeugung, daß ich auch hiermit meiner Heimat Bestes suche. Und nicht zum Wenigsten hat mich auch der Umstand, daß ich in diesen Jahren zahlreiche Feldgraue durch unsre Kirchen habe gehen und oft wißbegierig und doch ratlos vor den alten Kunstwerken habe stehen sehen, schließlich bewogen, noch vor dem erwünschten Frieden die Herausgabe dieser Abhandlung zu wagen. Möchte sie in unserm alten Thorn Kenntnis und Verständnis alter Kunst fördern helfen und weiteren Kreisen zum Bewußtsein bringen, daß auch wir Werke alter deutscher Kultur besitzen und gegen feindliche Bedrohung zu schützen haben!

Thorn, im dritten Jahre des großen Krieges.

Heuer.

Inhalt:

- I. Abschnitt ca. 1250–1350. Bauplastik S. 3 f.; Freiplastik S. 4 f.;
Erzguß S. 6 f.; Wandmalerei S. 7 f.
 - II. Abschnitt ca. 1350–1450. Grabplatte Soest S. 10 ff.; Wandmalerei
S. 15 ff.; Altarkunst S. 27 ff.; Malerei S. 28 ff.; Plastik S. 39 ff.
 - III. Abschnitt ca. 1450 bis Ende des Mi.-A. Malerei S. 50 ff., Plastik
S. 65; Kunstgewerbe S. 73 ff.
- Zusammenfassung S. 76 ff. Anmerkungen S. 80 ff.
Verzeichnis der Abbildungen S. 90.
Übersicht über die einzelnen Stücke nach ihrem Standort
S. 90.

I. Abschnitt:

Von der Gründung der Stadt bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts.

Die beiden ersten Jahrzehnte nach der Gründung Thorns, in denen im Preußenlande überall die Waffen klirrten, die Lage noch unsicher, alles noch im Werden war, und zunächst nur für die dringendste Notdurft gesorgt werden konnte, kommen für die Kunst nicht in Betracht.

Dann behauptet ein Jahrhundert lang die Baukunst das Feld fast ausschließlich. Das ist ganz natürlich. Mauern, Türme und Tore mußte die Stadt bauen, eine Burg der Ritterorden, Kirchen die Christengemeinde. Die Ausschmückung aller dieser Bauten durch Bildnerei und Malerei konnte zunächst unterbleiben oder auf ein ganz geringes Maß beschränkt werden. Bezeichnenderweise hat auch weiterhin die Baukunst im Deutschordenslande die unbestrittene Vorherrschaft behalten. Sie hat mit dem bescheidenen, einheimischen Backstein nicht wenige Werke ersten Ranges geschaffen, prachtvolle Verkörperungen des straffen, kriegerischen Geistes, des selbstbewußten Bürgertums, der eifrigen Frömmigkeit jener Zeit, während die ansässige bildende und malende Kunst nur solche zweiten und dritten Ranges hervorbrachte, eine ganze Anzahl der Bildwerke und Bilder aber überhaupt nicht der Kunst im höheren Sinne, sondern dem Werkstattbetriebe biederer Handwerksmeister zuzurechnen ist. Plastiken und Bilder von höherem Wert sind durchweg von auswärts eingeführt worden. In diesem Punkt blieb das Preußenland Kolonialgebiet bis zuletzt.

Als der älteste monumentale Bau gilt das Altarhaus der Johanniskirche, der Pfarrkirche der Altstadt Thorn, begonnen um 1250¹, ein charakteristisches Beispiel des frühgotischen Stils unseres Landes: edel in seinen Verhältnissen (die Giebelspitze ist leider verstümmelt), schlicht in der Gesamterscheinung, sorgfältig ausgeführt; das Fenstermaßwerk noch aus Sandstein (erst später stellte man solches auch aus Backstein her), 2 Joche noch mit einfachen Kreuzgewölben überspannt, doch im Mitteljoch schon ein Sterngewölbe, wohl das älteste in ganz Deutschland, also vermutlich der erste schüchterne Versuch dieser für die Folgezeit so wichtigen Wölbungsart.* Auch das damals dreijochige Gemeindehaus, das im weiteren Verlauf des Jahrhunderts sich an den Chor anschloß, war von schlichter, bescheidener Wirkung: kein Himmelanstreben des Raumes, sondern, wie man das im Innern an den Ansatzspuren der alten Gewölbe sieht², eine verhältnismäßig niedrige Halle von drei gleich hohen Schiffen, das Ganze (über das Aussehen des ältesten Turmes ist nichts Sicheres zu sagen) anspruchslos, aber zweckentsprechend und durch den warmen,

* Als Zwischenstufe zwischen Kreuz- und Sterngewölbe sind die Dreieckskappen im westlichen Joch der Sakristei anzusehen.

rötlichen Ton des Backsteins und die hellen, geputzten Verblendflächen den Augen wohlthuend.

Aehnlicher Art wird die älteste Marienkirche, die Kirche der Franziskaner-Bettelmönche, gewesen sein: das Altarhaus niedriger und wohl auch kleiner als jetzt, das Gemeindehaus — anfangs nur zweischiffig — ebenfalls niedriger und vermutlich erheblich kürzer³.

Trutzig und fest, ohne aufwendige Kunst, waren Mauern, Türme und Tore der Stadt.

Die verhältnismäßig bescheidenen Bauten (über die künstlerische Gestaltung des Schlosses wissen wir nichts einigermaßen Sicheres) entsprechen der damaligen Lage der Stadt, die im ersten halben Jahrhundert ihres Bestehens noch um ihre wirtschaftliche Existenz zu ringen hatte und sich keinen Aufwand gestatten konnte.

Das wurde anders, als sich die Verhältnisse gefestigt hatten und mit Beginn des 14. Jahrhunderts für die Bewohner Thorns immer günstiger wurden. Und so zeigt uns die Jacobskirche, die Pfarrkirche der nicht gar zu lange vorher entstandenen Neustadt Thorn, fünfzig Jahre nach dem Chorbau von St. Johann begonnen und ein Menschenalter darauf vollendet⁴, weit reichere Kunst und zugleich einen andern Typus. Sie ist vielleicht das bedeutendste kirchliche Bauwerk des ganzen Ordenslandes, der Höhepunkt seines künstlerischen Könnens, daher die Vermutung aufkam, daß der deutsche Orden selbst sie gebaut habe⁵. Als die Mauerflächen, die zahlreichen Strebebögen und -pfeiler, die farbigen Glasuren und hellen Putzflächen, das Maßwerk ihrer Fenster und besonders das des Chorgiebels*, noch unverräuchert und unverschmutzt waren, muß sie einen überaus glänzenden Eindruck gemacht haben⁶. Sie hat die Form einer Basilika**, damit wird am Schluß dieses ersten Zeitabschnittes auch in Thorn derjenige Ton in der gotischen Kunst angeschlagen, der in Altdeutschland in der Hochgotik alles andere übertönte, das „Empor die Augen!“ Schlank steigt die Chorwand, mächtig strebt der Turm in die Höhe; auch der Baukörper des Gemeindehauses störte diesen Eindruck nicht, ehe (nach 1350) die Seitenkapellen angebaut und deshalb die Seitenschiffsdächer erhöht wurden⁷. — Im Innern dieselbe Wirkung: Die Seitenschiffe erscheinen nur als Gänge, das Mittelschiff bestimmt die Raumwirkung, und in diesem zieht das Oberlicht den Blick unwiderstehlich empor***.

Allein, die Jacobskirche ist eine Ausnahmerecheinung: Der vortretende Grundzug der Kunst der ersten hundert Jahre ist Schlichtheit, Strenge.

Ohne Einschränkung gilt dies für die Bildnerei und Malerei, die in der älteren Zeit in Thorn mit wenigen Ausnahmen Bauplastik und Wandmalerei ist, am Bauwerk also fest haftet.

* Letzteres durchweg aus Backsteinen, das übrige aus Stuck hergestellt.
** Basilikaform: hohes Mittelschiff, niedrige Seitenschiffe; Hauptlichtquelle im Innern die Fenster des Mittelschiffs oberhalb der Seitenschiffsdächer. *** Später wurde dieser Eindruck durch die infolge Höherführung der Seitenschiffsdächer bewirkte Verkürzung der Fenster erheblich beeinträchtigt; das Kircheninnere ist nun dunkler, unfreundlicher.



Gewölbeanfänger in der Sakristei von St. Johann



Maria auf dem Sakristeiboden
von St. Johann



Dr. Stoedtner phot.

Johannes im Museum

BIBLIOTEKA
UNIwersytecka
W TORUNIU

Die Bauplastik im Ordenslande⁸ steht weit zurück hinter dem reichen bildnerischen Schmuck an Portalen, Schiffspfeilern, Lettern, Konsolen, Wasserspeiern in Altdeutschland. Der Mangel an einem einheimischen, für Bildnerei geeigneten Stein (Ton und Stuck sind doch nur Notbehelfe) und die weite Entfernung von den Stätten regen, künstlerischen Lebens ließ es auf diesem Felde zu keinem Gedeihen kommen. Dürftig an Zahl und meist auch an Wert ist denn auch das, was Thorn davon aufzuweisen hat. Es ist schnell aufgezählt. In der **St. Mariensakristei** fünf Rosetten an den Durchschneidungsstellen der Gewölbe (2 Köpfe, 2 Rosen, 1 Wappen)⁹. Am **Chor der Jacobskirche**, außen und innen, je ein Schriftfries: auf glasierten, 16 □ cm großen, gelben Platten je ein brauner, plastisch modellierter Buchstabe von guter Zeichnung, ein wirkungsvoller, an den islamischen Orient erinnernder Schmuck¹⁰.

Reicher ist **St. Johann** ausgestattet. Im Chor schmücken Rosetten die Schlußsteine der Gewölbe, und zwar im mittleren Felde das Lamm Gottes und die 4 Evangelistenzeichen, im Westfelde Blattwerk (etwa 1250). In der Ecke des nördlichen Triumphbogenpfeilers ist ein Runddienst in Kämpferhöhe mit einem Kopf verziert (wohl vor 1300). Alles ohne größeren künstlerischen Wert, soweit die dick aufgetragene Tünche ein Urteil erlaubt. Beachtenswürdiger sind eine Anzahl Stuckfiguren unter den Gewölbeanfängern in der Sakristei¹¹.

Es sind das auf der Südwand: 1. Die beiden Jacobus; der ältere in Pilgertracht (Muschel und Pilgerstab; er soll bis nach Compostella in Spanien gekommen und dort gestorben sein), der jüngere mit der Walkerstange (?), mit der er erschlagen wurde. 2. Johannes der Täufer in rauhem Mantel und Johannes der Evangelist, einst wohl mit dem Kelch in der Linken, in leichter Kopfwendung gegen den Täufer hin, „als ob er seinen Worten lauschte“¹². An der Nordwand: 1. Jesus, die Hände an der Seitenwunde. 2. Maria, die Arme über der Brust gekreuzt. 3. Katharina mit Rad und Schwert und Barbara mit ihrem Turm.* Die paarweise zusammenstehenden Heiligen sind Ganzfiguren von etwa 30 cm Höhe, Jesus und Maria aber Brustbilder, also in größerem Maßstabe gehalten. Dadurch schon heben sich diese von den andern ab; außerdem aber sind sie noch in Beziehung zu einander gesetzt: sie wenden einander die Köpfe zu. Jesus zeigt der Mutter die Seitenwunde (ist also schon auferstanden, Matth. 28 V. 9), diese neigt vor ihrem Sohn das Haupt. Beide Köpfe sind ausdrucksvoll; auf Jesu Antlitz liegt noch der Schmerz der überstandenen Marter, auf dem der Maria einen sich Trauer und demütige Anbetung. Der Faltenwurf des Kopftuches und Gewandes ist ungezwungen, natürlich. — Schwieriger war die

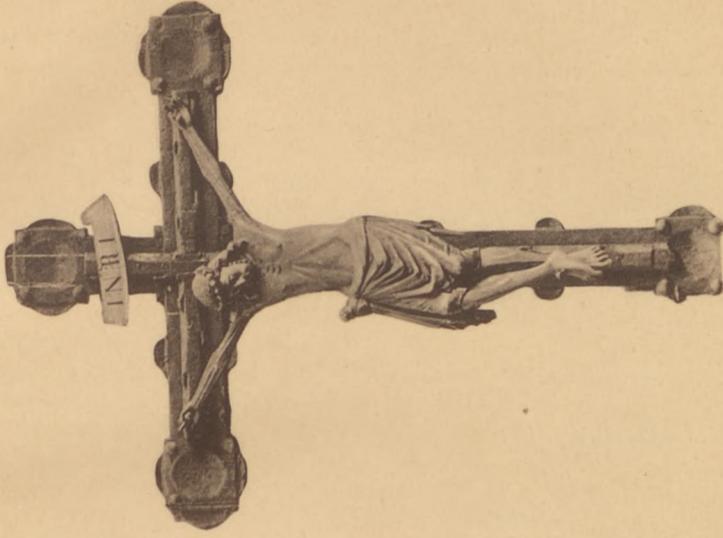
* Die heil. Katharina wurde, weil sie ihren Christenglauben nicht verleugnen wollte, aufs Rad geflochten und, da auf ihr Gebet das Marterwerkzeug zersprang, enthauptet. Die h. Barbara, von ihrem heidnischen Vater in einen Turm gesperrt und, als sie dennoch dem Heilande treu blieb, ebenfalls enthauptet. Als Patronin der Sterbenden oft mit Kelch und Hostie abgebildet, denn „wer in ihren Diensten steht, Nit ohne Sakrament von hinnen geht“. Beide Märtyrerinnen werden im Mi.-A. gern zusammengestellt. Die heil. Barbara besonders

Aufgabe bei den Ganzfiguren, die in viel kleinerem Maßstabe gearbeitet werden mußten. Sie sind weniger gelungen. Sie haben in der Haltung etwas Gezwungenes (die beiden heiligen Frauen!). Hinderlich war nicht nur Maßstab und Material (grobkörniger Stuck, der die Herausarbeitung von Feinheiten erschwert), sondern auch der Zwang, sie den geschweiften Gewölbeanfängern anzulehnen. — Einst waren alle Figuren bemalt, Spuren roter Farbe sind unter der weißen Tünche, die jetzt den Eindruck schädigt, festgestellt worden.

Da die Sakristei etwa um die Jahre 1310 ff. gewölbt wurde¹³, so gehören auch unsere Figuren in diese Zeit.

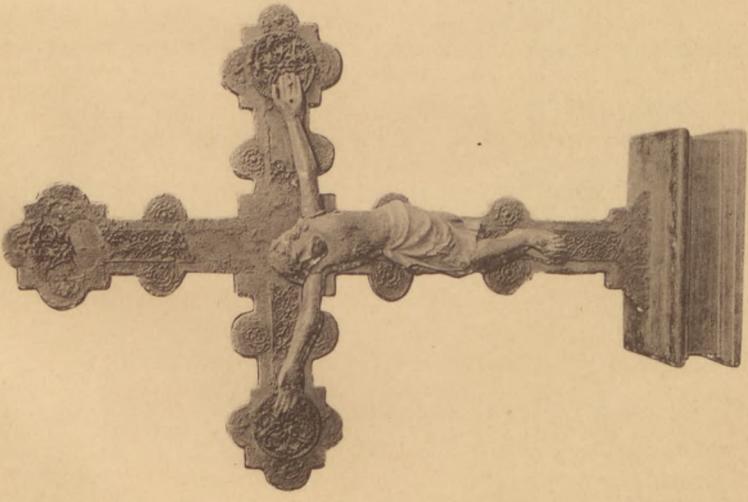
Die älteste **Freifigur** Thorns ist eine **Maria** (auf dem Sakristeiboden von St. Johann; 1,24 m hoch, Birkenholz. Rückseite abgeflacht; trotzdem auch hier die Gewandfalten ausgeschnitzt und Leinwand, Kreidegrund und Farben wie auf der Vorderseite.** Unter dem späteren Anstrich alte Farbspuren, nach denen das Kleid rot, der Mantel blau gewesen ist). Sie stand einst, einem Johannes gegenüber, unter einem Kreuz. Damit tritt zum ersten Mal in den Kreis unserer Betrachtung die Altarkunst, die in der Folgezeit für die Kirchen- und Kunstgeschichte immer wichtiger wird. Zu den frühesten Werken dieser Art gehören Krucifixe und deren Begleitfiguren Maria und Johannes. Denn bis zum Ende des 13. Jahrhunderts stellte man auf die damals noch wenig zahlreichen Altäre außer Reliquienkästen und Evangelienbüchern nur „Passionen“, d. h. eben Krucifixe. Andere Bilder oder Skulpturen waren an dieser Stelle verpönt¹⁴. — Unsere Maria hat etwas sehr Altertümliches. Noch sind Stand- und Spielbein*** nicht unterschieden, die Last des Körpers ruht gleichmäßig auf beiden Beinen, wodurch die Haltung starr

genoß in Tho. große Verehrung (Barbarken!) ** Wir stoßen hier auf eine auffallende Eigentümlichkeit der mittelalterlichen geschnitzten Freifiguren: sie sind von Anfang bis Ende des Mi.-A. fast nie wirkliche Freifiguren, d. h. nach allen Seiten hin gleichmäßig gerundet, gleichmäßig auf eine Betrachtung von allen Seiten her ausgearbeitet (wie in der Antike), sondern fast durchweg auf der Rückseite abgeflacht und hier gar nicht oder nur ganz roh mit ein paar wuchtigen Hieben bearbeitet, oft sogar ausgehöhlt. Sie sind eben stets auf die Aufstellung dicht an einer Mauer oder Altarrückwand berechnet. Unsere Maria und der gleich zu besprechende Johannes machen nur eine teilweise Ausnahme; denn obwohl sie auf der Rückseite modelliert und bemalt sind — ein Beweis dafür, daß sie auf einem Altar ohne Rückwand (oder auf einem Triumphbalken) frei aufgestellt werden sollten —, so sind doch auch sie rückwärts abgeflacht. — Alle Schnitzwerke des Mi.-A. waren (es gibt nur ganz verschwindende Ausnahmen) bemalt und meist auch mehr oder minder (Gewänder oder wenigstens Gewandsäume u. dergl.) vergoldet. Man hatte eben ein außerordentlich starkes Bedürfnis nach Farbe und Glanz. Man überklebte oder benagelte zunächst das Holz ganz oder teilweise mit Leinwand und strich darüber eine Schicht nasser Kreide; diese ermöglichte dann die letzten Feinheiten der Modellierung und gab, getrocknet und geglättet, nicht nur einen guten Malgrund für die nun aufzustreichenden Farben, sondern auch die Unterlage für den Auftrag des dünn gehämmerten Blattgoldes ab. *** Standbein nennt man das Bein, auf dem die Last des Körpers zur Hauptsache ruht, während das sog. Spielbein leicht aufgesetzt ist. In der got. Kunst entspricht das Standbein der erhobenen, das Spielbein der gesenkten Schulter; in der Antike ist's umgekehrt: an der Standbeinseite die Hüfte herausgebogen und die Schulter gesenkt, wie's in Wirklichkeit der Fall ist.



H. Gerdorn phot.

Altes Triumphkreuz in St. Johann



Krucifix im Museum

BIBLIOTEKA
UNIwersytecka
w TORUNIU

wird. Das dünne Gewand liegt (fast möchte man sagen: klebt, als wäre es naß geworden) eng am Körper, aber der Künstler hebt trotzdem dadurch die Körperformen nicht hervor; nicht die leiseste Andeutung von Brust oder Hüfte, das Körperhafte wird in dieser Frühkunst nach Möglichkeit verhüllt. Die langen, gleichmäßigen Parallelfalten der „gekämmten Draperie“ lassen die Gestalt fast wie eine kanellierte Säule erscheinen. Der Mantel kopftuchartig weit übers Haupt gezogen, die Hände streng schematisch über der Brust gekreuzt, das geradgeschnittene Gesicht ohne lebendigen Ausdruck. Das alles finden wir fast ebenso schon an mehreren Marien aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts¹⁵, nur die anmutigen Linien des Mantelsaumes unsrer Figur deuten auf eine vorgeschrittene Zeit, etwa bald nach 1300. Sie sieht übrigens wie die Vorstufe der Maria an der Konsole in der Sakristei aus: ganz dieselbe Haltung, derselbe Ausdruck, doch noch altertümlicher, steifer.

Gleichzeitig mit dieser Maria und in derselben Werkstatt, vielleicht einer Thorner,* ist der **Johannes** im Museum entstanden (ebenfalls 1,24 m hoch, Birkenholz, Rückseite wie bei der Maria behandelt, die alten Farben noch erhalten; er hatte seinen Platz einer Maria gegenüber ebenfalls unter einem Kreuz). Er steht, in ein grünes Kleid mit Goldborte am Halse und einen roten, ebenfalls mit Goldborte besetzten Mantel gekleidet, ziemlich steif da, doch scheint die rechte Hüfte ein ganz klein wenig ausgebogen zu sein, was mit dem rechten, emporgehobenen Arm zusammenhängt. Die rechte Hand legt er klagend an die Wange, ein Motiv, das wir schon in der romanischen Kunst finden. Kleid und Mantel ebenfalls dicht am Körper; scharfe parallele Längs- und Diagonalfalten; paralleles Wellengerinsel des Mantelsaumes an der rechten Seite. Auf dem Scheitel ein Loch (zum Anbringen des Heiligenscheines?) — Die schematischen, scharf abgegrenzten Haarsträhne und Lockenschnecken lassen an ein Bronzework als Vorbild denken¹⁶.

Bald nach 1300 dürfte das **Krucifix im Museum** (Kreuz 77 cm hoch; Figur 35 $\frac{1}{2}$ cm) entstanden sein. Das Kreuz, wie's scheint aus Eichenholz, mit Scheibenenden (das unterste zum Teil abgeschnitten), der Sockel modern; jetzt schwarz gestrichen, an einigen Stellen Spuren roter Farbe sichtbar. Auf Balken und Scheiben ornamental durchbrochene Silberblechauflage (in Kreisumrahmung sechsspitziger Stern, Blätter, Ranken), die jetzt ebenfalls schwarz überstrichen ist. — An dem Kreuz hängt der Herr (Holz, darüber Leinwand und Kreidegrund), die Hüfte stark nach links, die Knie nach rechts gebogen; die Arme fast wagerecht; die Beine nicht gekreuzt, sondern einander fast deckend; beide Füße von einem Nagel durchbohrt; der Körper wohlgebildet, nur Hände und Füße plump, das edle Haupt leicht geneigt, die Augen geschlossen; kurzer

* Dieser Johannes stammt von einem Altar der ev. Pfarrkirche in Dt. Eylau. Es ist aber zweifellos, daß er von demselben Bildschnitzer angefertigt wurde, der die Maria in St. Johann schuf: genau dieselbe Höhe, dasselbe Holz, genau dieselbe Behandlung der Rückseite. Entweder haben die Eylauer ihn — was das wahrscheinlichere ist — in einer Thorner Werkstatt machen lassen, oder Eylau und Thorn ließen unabhängig von einander zu gleicher Zeit in

Bart, langes, schön gelocktes Haar; vom Dornenkranz, der nicht mit dem Kopf aus einem Stück geschnitzt ist, nur noch einzelne in den Kopf getriebene spitze Dornen vorhanden. Das Lententuch fällt bis auf die Kniee herab in weichen, schönen Falten. — Die Haare sind dunkel, der Körper naturfarben, das Lententuch gelblichweiß; rote Blutstropfen an Oberkörper, Händen und Füßen, Stirn und Wange, außerdem unter der Seitenwunde noch plastisch aufgesetzt. — Über dem Ganzen liegt ein Hauch edler Ruhe. Aber es ist nicht mehr die Ruhe des erhabenen, göttlichen Königs der romanischen Kunst, an den nur noch die fast wagerechten Arme erinnern; es ist vielmehr die Ruhe des Gemarterten, der ausgelitten hat, wie ihn insbesondere der h. Franziskus im Geiste geschaut, wie ihn die Jünger des h. Franz auch hier in Thorn dem Volk gepredigt haben zum innerlichen Miterleben des Leidens und zur Nachfolge im Leiden. Von der Todespein reden die gekrümmten Kniee, die zur Seite gedrängte Hüfte, der Dornenkranz, die Seitenwunde mit dem körperhaften Blut.

Das Kreuz macht den Eindruck, als wäre es ursprünglich ein Vortragekreuz gewesen und dann zum Standkreuz umgearbeitet worden. Da es (1913) aus den Räumen des Amtsgerichts im Thorer Rathause dem Museum übergeben worden ist, stammt es möglicherweise aus der Schöppeustube des altstädtischen Gerichts.

Wir besprechen in diesem Zusammenhange gleich noch zwei Erzeugnisse des **Erzgusses**.

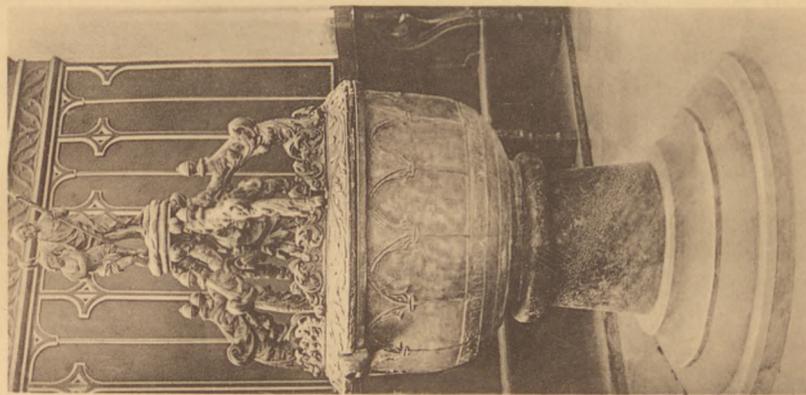
Wohl noch ans Ende des 13. Jahrhunderts gehört das glockenförmige, bronzene **Taufbecken** in St. Johann in der westlichen Kapelle der Südreihe¹⁷. Am untern Rande ein Fries von Buchstaben, die man zu vernünftigen Worten zu gruppieren sich vergebens bemüht hat¹⁸ (sie dienen lediglich zur Ausschmückung). Am oberen Rande zwei Löwenköpfe, durch die eine Stange zur Befestigung des Deckels gesteckt wurde (doch ist der alte Deckel verloren; der heutige, aus Holz, mit einer Gruppe der Taufe Jesu, stammt aus dem 18. Jahrhundert). Dazwischen einfache Bogenstellungen ohne Gravierungen oder Reliefs¹⁹. Das Taufbecken, das jetzt auf einem Sandsteinsockel steht, ist noch für das Eintauchen der Kinder eingerichtet, einen Tauftritus, der vereinzelt bis in Luthers Zeit in Deutschland üblich war²⁰. Es ist wohl sicher, daß Nikolaus Copernicus, dessen Eltern zur Johanniskirche gehörten, über diesem Becken getauft worden ist. — Der künstlerische Wert ist gering. Möglicherweise ist das Stück in Thorn gegossen worden, vielleicht, wie viele ähnliche²¹, von einem Glockengießer.

Ein bedeutsames Werk künstlerischen Erzgusses ist im Juni 1915 entdeckt worden: ein bronzener **Löwenkopf**²² an der Tür* des südlichen Portals des Altarhauses der Johanniskirche. Der vortrefflich modellierte Kopf sperrt das Maul weit auf und

derselben auswärtigen Werkstatt arbeiten. ** Auch die Tür selbst stammt noch aus dem Mi.-A.: ein hohes, spitzbogig geschlossenes Rechteck senkrechter Kiefernbohlen mit aufgenagelten, profilierten Leisten, die die Fläche in 2 mal 4 rechteckige Felder und innerhalb dieser wieder in Rauten teilen. In der Mitte jeder Raute



Bronze-Löwenkopf in einer Tür der Johanniskirche



Dr. Stoedtner phot.

Taufbecken in St. Johann

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W TORUNIU

fletscht grimmig die Zähne, zwischen denen die Zunge sich vorstreckt, und an denen einst noch ein Ring hing. Drohend quellen die Augen mit den tief eingebohrten Pupillen aus den Höhlen. Die Mähne ist in einzelne Büschel aufgelöst. Die Haare, wie auch die Hautfalten an den Augen und Lippen sind eingraviert. Der Charakter des wilden Tieres, das als Türhüter Unberufene vor dem Eindringen ins Heiligtum zurückschrecken sollte (ein uralter Zug!), ist mit den Mitteln einer altertümlichen, stilisierenden, an romanisch-antike Vorbilder noch stark erinnernden Kunst prächtig ausgedrückt. Das Haupt umgab ursprünglich ein Kranz von sechs Weinblättern, von denen aber nur noch zwei erhalten sind. Nach B. Schmid haben wir ein Werk des Hans Apengeter vor uns, der von 1327–50 nachweisbar ist, und von dessen Kunst wir in den Hansastädten der Ostseeküste und im Niedersächsischen noch heute Proben finden.

Hans Apengeter was he genant
Und was geborn van Sassenlant*.

Unser Kopf kann, wie der Augenschein zeigt, nicht von Anbeginn an der jetzigen Stelle gesessen haben, wo er vielmehr erst später in ziemlich roher Weise auf das für ihn viel zu kleine Feld aufgenagelt worden ist; wahrscheinlich hat er, ein kostbares Stück, ursprünglich, vor dem Turmeinsturz von 1406, das Hauptportal an der Westseite geschmückt. Er ist der einzige seiner Art im ganzen Ordenslande!

Die **Wandmalerei** finden wir in dieser Zeit nur ganz spärlich vertreten.

In der **Jacobskirche** schauen am Gurtbogen zwischen den beiden westlichen Jochen des südlichen Seitenschiffs Heiligen-(Apostel?) Brustbilder aus der Zeit von etwa 1330–50 in roten, kreisförmigen Umrahmungen von nur 36 cm Durchmesser herab, die schon ihres kleinen Maßstabes wegen nur eine bescheiden-dekorative Wirkung ausgeübt haben können²³. In der Jacobskirche war ja von vornherein die Möglichkeit für farbige Wandmalerei und das Bedürfnis danach sehr gering. Denn die Wände sind hier in weitgehendem Maße in Pfeiler und Fenster aufgelöst (nur die Turmpfeiler bieten breitere Mauerflächen für Malereien), und für farbigen Innenschmuck war, abgesehen von den einst wohl bunten Fenstern, schon durch farbige Glasuren ausgiebig gesorgt: von der roten Ziegelfläche der Wände des Altarhauses hob sich glitzernd das gelb-braune Band des Majolika-Inschriftfrieses und ebendort weiter unten ein grün-glasierter Streifen ab²⁴; an die rot gefärbten Pfeiler lehnten sich die Gewölbedienste, aufgebaut aus gelb und grünglasierten Formsteinen im Wechsel mit roten Ziegeln. So, ganz ohne Wandmalerei, hatte sich wohl der Erbauer die Kirche

ein aufgenagelter, eichener Stern. — Ähnliche Holztüren an den beiden Vorhallen der Johanniskirche und an der kleinen Kapelle, die an der Turmfront von St. Jacob angebaut ist. Doch sind hier die durch aufgenagelte Leisten gebildeten Maschen enger, auch fehlen die Sterne. Die letztgenannten Türen gehören ins späte Mi.-A., die erstgenannte mindestens ins 14. Jahrhundert.

* Apengeter (einer, der Affen, überhaupt Tiere gießt) und Grapengeter (der Grapen, Gefäße gießt) nannte man die Erzgießer.²⁵

gedacht, und so stand sie wohl auch die erste Zeit. Erst später empfand man das Bedürfnis nach Malerei und ließ an den Gurtbögen die erwähnten Medaillonbilder anbringen.

In der **Johanniskirche** sind an der Ostwand des Mittelschiffs Spuren dekorativer Bemalung (Rautenmuster, rötlich braun und weiß) aufgedeckt worden, die durch ihre streng architektonische Art auf den Anfang des 14. Jahrhunderts als Entstehungszeit schließen lassen.

II. Abschnitt:

Von Mitte des 14. bis Mitte des 15. Jahrhunderts.

Wesentlich bedeutender und mannigfaltiger tritt uns Thorns Kunstbestand in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entgegen. Kein Wunder! Ist das doch die Zeit, da der Ordensstaat unter einem Winrich von Kniprode und Konrad von Jungingen auf dem Gipfel seiner Macht stand, und hatte doch Thorn an dieser Macht und Größe seinen vollen Anteil. Die Jahre 1350—1410 sahen die höchste wirtschaftliche Blüte unserer Stadt¹, der „Königin der Weichsel“; denn Danzig trat erst gegen 1400 erstlich mit Thorn in Wettbewerb, und die andern Städte des Landes kamen überhaupt nicht in Betracht. Weithin beherrschten die Thorner Kaufherren den Handel. In Polen und Ungarn waren ihre Wagenzüge zu finden, ebenso in Altdeutschland. Stromabwärts ließen sie ihre Kähne nach Danzig schwimmen und holten von dort die flandrischen Tuchballen, die sie in Brügge, dem Stapelplatz aller Waren der damaligen Welt², einhandelten. Ständig hatten sie in Brügge ihre Vertreter, die im westfälisch-preußischen Anteil der Hansa — Thorn war Hansestadt³ — das große Wort führten. Südwärts zogen Gesandte und Pilger nach Avignon (1309—76 Sitz der Päpste) und Rom, und nach Prag, wo die Kaiser Karl IV († 1378) und Wenzel (bis 1400) glänzend Hof hielten⁴, und wo die älteste und bis 1409 einzige Universität Deutschlands blühte.

Thorns Macht und Ruhm verkörperte sich in den öffentlichen Bauten. Die Kirchen wurden vergrößert. Am meisten bewahrte noch die Jacobskirche — in diesem Fall können wir sagen: zum Glück — ihre alte Gestalt; denn hier kamen (nach 1350) nur die Seitenkapellen hinzu, durch die das Gemeindehaus bedeutend in die Breite wuchs.* An St. Johann⁶ blieb nur das Altarhaus unverändert, das Gemeindehaus wurde (vor 1374) um ein Joch nach Westen verlängert und die nördliche Kapellenreihe angebaut; dann kamen die südlichen Kapellen hinzu, endlich (1407—33) der massive, aber noch höher geplante Turm.⁷ Und St. Marien wurde etwa 1350—70 nach einem Brande gründlich um- und neugebaut, wobei auch das Altarhaus bedeutend erhöht** und wohl auch verlängert

* Im Zusammenhang damit wurde durch Höherführung der, nunmehr Seitenschiffe und Kapellen deckenden, Seitendächer das bis dahin sichtbare Strebesystem verdeckt.⁶ ** Wie man an den noch deutlich sichtbaren Ansatz-

wurde; die Kirche gewann dadurch ein ganz anderes, stattlicheres Ansehen; freilich streben die Wände ungegliedert und schmucklos empor, wie sich's für eine Betteimönchskirche ziemt, die sich bescheiden in eine Ecke der Stadt drückt; aber die drei Schiffsdächer, die sie damals hatte,** mit ihren fünf Giebeln (zwei nach Osten, drei nach Westen), die durch spiralförmig umdrehte Fialenpfeilerchen noch einen besonderen Schmuck erhielten, und vor allem der Altarhausgiebel mit seinen drei spitzen Türmchen† machten trotzdem aus dieser Kirche ein Kunstwerk, wie „man kaum seinesgleichen weit und breit finden konnte“.⁹ — Mit St Marien wetteiferte die Nicolaikirche der Dominikaner gegenüber dem Gymnasium, eine überaus stattliche, zweischiffige, lichte, hohe Halle.†† Dazu kamen noch die schöne St. Georgenkirche vor dem Kulmer Tor, deren Grundmauer jüngst gefunden wurde¹¹; das h. Geisthospital mit Kirche an der Weichsel an der Stelle der heutigen Defensionskaserne, die Nonnenkirche mit Kloster†††, nicht zu vergessen der stattlichen Bürgerhäuser und Speicher, deren einige jetzt noch stehen.

In dieser Zeit entstand auch das Rathaus der Altstadt. Vorher dienten dem Marktverkehr und der Verwaltung einige bescheidene Einzelgebäude auf dem Marktplatze: an der Stelle des jetzigen Ostflügels des Rathauses Kram- und Brotbänke, an der Stelle des Westflügels ein Kaufhaus (Gewandhaus, vornehmlich für den Tuchhandel) mit Anbau für die öffentliche Wage, ferner Baulichkeiten für Gericht und Verwaltung, und ohne organische Verbindung mit ihnen der „Turm auf dem Markte“, ursprünglich wohl ein Wachturm, der jetzige Rathhausturm, doch nur halb so hoch. 1385 wurde dieser prächtige Turm zu seiner jetzigen stattlichen Höhe aufgebracht und endlich 1393 an Stelle der genannten einzelnen Gebäude ein großes, das jetzige burgähnliche Rathaus, um den viereckigen Hof herum aufgeführt¹². War dies Rathaus auch noch ein Stockwerk niedriger als jetzt*, so dürfte es doch in ganz Deutschland wenige so stolze gegeben haben.¹⁴

Thorn war eine reiche und schöne Stadt. Selbst ein so weit gereister Mann wie Guillebert de Lannoy aus Flandern rühmt sie als eine moult belle et riche ville.¹⁵

Leider währte diese höchste Blüte nur ein gutes Halbjahrhundert. Auf dem Schlachtfelde von Tannenberg erlitt 1410 der Ordensstaat einen tödlichen Schlag, und auch Thorn wurde in den Niedergang hineingezogen: die folgenden Jahrzehnte sehen nur noch wenig Baueifer oder sonstigen Kunstbetrieb.

stellen der ersten Gewölbe erkennt. *** Leider 1798 abgebrochen und durch das noch vorhandene e i n e Dach und ganz erbärmlich nüchterne Giebel ersetzt. † Der mittlere Turm dieses Ostgiebels verlor 1661 durch einen Sturm sein schlank und spitz emporstiehes Dach und erhielt dafür ein stumpferes, wodurch der Eindruck sehr gelitten hat⁶. †† Leider 1834 abgebrochen; doch sind Grundriß und Ansichten erhalten¹⁰. ††† Bis 1414 dicht vor dem Kulmer Tor, dann mit dem h. Geisthospital an der Weichsel vereinigt und dorthin verlegt.

* Erst 1603 setzte Antony van Obbergen das oberste Stockwerk auf und fügte die Ecktürmchen und die Giebel hinzu.¹³

In dieser Zeit (von etwa 1340 an) vollzog sich in der Kunst Altdeutschlands die bedeutsame Wandlung zum hochgotischen, zum eigentlich gotischen Stil. Wir achten besonders auf die bildende Kunst. Sie will jetzt in weit höherem Maße als bisher ausdrucksvoll werden, mit Haltung und Gebärde möglichst viel sagen; das Starre, Steife schwindet aus den Figuren. Das dünne Gewand mit den zierlich gerollten, welligen Säumen, das sich in langen Vertikal- und kurzen Hängefalten straff um den Körper legt, läßt nun dessen Formen hervortreten; bei weiblichen Personen wird die Brust zart angedeutet (gegen Ende des 14. Jhdts.). In die schlanken Gestalten mit den feinen Gelenken, den zugespitzt ovalen Köpfen, den abfallenden Schultern kommt eine merkbare Bewegung: sie biegen sich in anmutigem Schwunge (die berühmte S-Linie des Körpers). Um 1360 (in Böhmen früher) erschienen die ersten Anfänge der Perspektive: man will Räume darstellen. — Allmählich werden die Stoffe der Gewänder dicker, die Falten tiefer (besonders die Querfalten), aber sie bleiben weich. Die Modellierung in der Malerei wird nicht mehr durch Linien, sondern durch Farbe bewirkt. — Immer noch wird die Kleidung und Haltung der heiligen Personen idealisiert; auf den Bildern vermählt sich ein stiller, brauner Gesamtton mit dem Gold des Hintergrundes (nie ein Himmel in natürlichen Farben!) zu idealisierender Wirkung.

Um 1400 beginnt eine neue Wendung: das Überwuchern des Gewandes („Gewandstil“). Dieses wird fast wichtiger als der Körper selbst; in großen, wogenden Massen umgibt es ihn, in Faltenbündeln fällt es zu beiden Seiten herab; die Falten selbst werden weicher, voller, natürlicher. Die starke Ausbiegung in den Hüften verschwindet mehr, die Gestalten stehen fester und natürlicher auf den Füßen. Die Gesichter runden sich. Man wagt sich an die Darstellung des Nackten: das Jesuskind, bisher steif und bekleidet, zappelt nun nackt auf dem Arm der Mutter, die sich harmlos mit ihm beschäftigt; die biblische Szene wird nicht mehr ruhig-feierlich als Symbol, sondern rein menschlich, natürlich wiedergegeben.

So in Altdeutschland. Auch die Werke bildender Kunst in Thorn zeigen diese Merkmale. Doch tritt hier der aristokratische Zug, der die Kunst an den alten Kunststätten kennzeichnet, nicht so sehr in die Erscheinung. Wie unsere Kirchen nicht das himmelstürmende „Empor!“ so stark verkörpern wie die dortigen gotischen Dome, ihre Türme sich nicht so in zahllose immer höher steigende Spitzen auflösen, sondern fester und schwerer auf dem Boden stehen, trotziger und breiter, so ist auch die körperliche Erscheinung der Menschen in der Kunst breiter, fester; selten so überaus schlank und rhythmisch gebogen wie dort.

Wir beginnen die Beschreibung mit einem Werk der Zeichenkunst, — denn so dürfen wir es nennen —, der **Grabplatte des Bürgermeisters Johann von Soest** in der Johanniskirche. Sie besteht aus Messing (1,76 × 3,20 m), ist aus — wie's scheint 17 — ungleich großen, an einander geschweißten Stücken zusammengesetzt, und war ursprünglich auf den noch vorhandenen Grabstein



Dr. Stoedtner phot.

Messing-Grabplatte des Johann von Soest in St. Johann

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W TORUNIU

der Soestschen Gruft im Altarraum (vor dem Altar, ein wenig nach Süden hin) aufgenietet (die Nietlöcher deutlich zu sehen). Da lag sie 500 Jahre lang, die Füße der Priester und Küster gingen diese ganze Zeit hindurch über sie hin und verdarben viel von ihrer feinen Schönheit. Vor etwa 50 Jahren wurde sie aufrecht an der südlichen Wand des Altarraumes befestigt, an der Stelle einer zugemauerten Tür.¹⁶

Sie zeigt in feierlichem, streng symmetrischem Frontalstil, der vom frühen bis späten Mittelalter für Grabplatten üblich ist, in kräftig eingeschnittenen,* in verschiedener Stärke an und abschwellenden,¹⁷ früher wohl noch durch schwarze Farbe hervorgehobenen¹⁸ Umrißlinien einen Mann und eine Frau in der Tracht jener Zeit, den Bürgermeister Johann von Soest († 1361) und seine Frau Margarete,**) die Tochter eines Kulmer Bürgermeisters. Doch ist eine bildmäßige Aehnlichkeit nicht angestrebt worden, wir sehen vielmehr ideale, noch aus der romanischen Epoche her übernommene Typen.¹⁹

Der Mann, schlank, in geblühtem hemdartigem Untergewande, dessen eng anliegende, mit zahlreichen Knöpfchen geschlossene Aermel tief über die Handwurzeln hinabreichen und sich hier kelchartig erweitern; kurzärmeliger, bis etwas unter die Kniee herabfallender, tunikaähnlicher Rock, dessen Kapuzenkragen wie ein Stehkragen am Halse unter dem Mantel vorschaut; die Aermel (mit hinterwärts herabhängenden langen Tuchstreifen) reichen kaum bis zu den Ellenbogen; auf der rechten Hüfte noch ein Stückchen des beliebten Ziergürtels²⁰ zu sehen, an dem wir uns Tasche und Messer hängend denken müssen; togaartig übergeworfener, auf der rechten Schulter mit sechs Knöpfen zusammengehaltener Glockenmantel (Heuke)***²¹ mit verziertem Saum, unter dem grade noch das unterste, metallbeschlagene Ende des Gürtels²² hervorsieht; ganz enge Beinkleider; niedrige, spitze Schnallenschuhe. — Der Bürgermeister hat ein längliches Ovalgesicht mit hoher Stirn und schnurgerader Nase, einen kleinen, geschwungenen Mund, hochbogige Brauen, tief in Wellen herabfließendes, über der Stirn anscheinend mit dem heißen Eisen hierlich in Löckchen gekräuselttes Haar. — Alles ist schematisch gezeichnet, die Finger lang und ohne Gelenke; die Füße hängen etwas ratlos herab.†

Die Frau in langem, breitgesäumtem Rock, der Hals und Nacken freiläßt und in schönen Falten leicht auf die spitzen Schuhe herabfließt; engärmelige, knapp anliegende, mit breiter Borte umsäumte, reich mit stilisierten Blättern geschmückte Jacke (noch ohne die leiseste Andeutung der Brustwölbung), auf der in der Hüftgegend ein schmaler Ziergürtel mit edelsteinbesetzten runden Enden aufliegt; ein langer pelzgefütterter Mantel hängt lose um die Schultern

* Nur die Inschrift nebst umrahmenden Rankenleisten und die die Nischen begleitenden Leisten sind aus dem vertieften Grunde ausgespart. ** Nach 1363 gestorben; denn in diesem Jahre macht sie noch eine Stiftung. Ihr Mann war 1356 in Brügge zu hanseatischen Beratungen, 1358 in Lübeck zum selben Zweck. Die Söhne Peter und Tylmann kauften 1364 das Gut Wibsches.²³ *** Es mag der Purpurmantel sein, den die Ratsherren trugen. † Die von vorn gesehenen

und fällt an beiden Seiten in ganz gleichmäßigen Falten herab; eine wulstartige Rüschenhaube, der „Kruseler“, das Zeichen der verheirateten Frau, †† verbirgt das Haar und umrahmt ihr Gesicht, das ebenso typisch dargestellt ist wie das ihres Mannes.

Beider Hände sind zum Gebet um eine selige „Urstände“ (Auferstehung) erhoben, beider Köpfe ruhen auf schön gestickten, von je zwei Engeln gehaltenen Kissen. (Beide sind also liegend gedacht und doch auch zugleich stehend; denn die Gewandfalten und die Nischen passen nur zu stehender Haltung; sie sind gestorben und haben doch offene Augen: Wunderlichkeiten, die wir auf Grabsteinen so ziemlich das ganze Mittelalter hindurch beobachten können.²⁴

Die Figuren stehen in gotischen Chornischen, deren Rückwände mit heraldischen Teppichen* und deren Gewölbe mit Sternen geschmückt sind; darüber je ein fünftürmiger, reich mit feingezeichneten hochgotischen Giebelchen, Wimpergen, Krabben versehener Abschluß.

Den Verstorbenen zur Seite stehen unter gotischen Baldachinen mit gitterartigem Grunde die zwölf Apostel (mit Heiligenscheinen); wir erkennen auf dem Streifen zwischen den Köpfen der Beiden den Andreas mit seinem Schrägkreuz, darunter Thaddäus mit der Hellebarde, dann Simon mit der Säge, Philippus mit dem Kreuzstab; rechts vom Knie der Frau: Paulus mit dem Schwert, zu unterst Thomas mit der Lanze; links vom Mann oben Petrus mit dem Schlüssel, dann Johannes der Evangelist mit dem Kelch, Bartholomäus mit dem Messer, zu unterst Jacobus der Pilger mit der Muschel (?).** An den äußersten Seiten, ebenfalls unter Baldachinen, je vier Propheten (ohne Heiligenscheine) mit Spruchbändern;*** bei einigen sind die spitzen Prophetenmützen deutlich zu erkennen, der zweite von oben links scheint Moses mit seinen zwei hornartigen Strahlen zu sein.

Ueber den Köpfen der beiden aber sehen wir zwischen je zwei kerzenhaltenden Engeln die Seelen der Verstorbenen, in Gestalt nackter Kinder in hängemattenartig gehaltenen Tüchern von je zwei andern Engeln zu Gott† emporgehoben, der über ihnen zwischen wehrauschwingenden Engeln sitzt.

Geht hier nun alles streng feierlich her, so weht ein Hauch frischer humorvoller Phantastik†† zu Füßen des bürgermeisterlichen

Füße nicht in der richtigen Verkürzung gezeichnet, wie in der ganzen gotischen Zeit. †† Jungfrauen tragen einen Kranz.

* Deutlich zu erkennen um die Unterschenkel des Mannes herum Greife und eingestreute Blättchen; solche (orientalischen) Gewebe waren im Abendlande sehr verbreitet. ** Die Apostel haben die Marterwerkzeuge in der Hand, durch die sie einst nach der Legende den Zeugentod erlitten: Andreas wurde an ein schräges Kreuz geschlagen, Simon zersägt, dem Barthol. mit einem Messer die Haut abgeschunden usw. *** In den Prophetenspielen trugen die Propheten ihre Namen oder Weissagungen in großen Buchstaben auf ein Spruchband gemalt, um dadurch den Zuschauern kenntlich zu sein; daher wohl das Gleiche auf Bildern²⁵ † Kaum zu erkennen, doch durch die genau parallele Darstellung auf einer gleichzeitig. Messinggrabplatte zu erschließen.²⁶ †† Drölerieen, d. h. harmlos-humoristische Darstellungen aus dem Tier- und Landleben waren besonders in der französ.-niederl. Kunst sehr beliebt; aber auch in Deutschland an Kapitellen, Wasserspeiern, Chorsthühlen, in Gebetbüchern. Dagegen hatte man

Paares. Bei dem Manne eine Jagd: links ist ein zottiger, wüst beharter Waldmensch, einer von den „Wildenmännern“, rücklings zu Boden gestürzt; in bebender Angst streckt er die Zunge weit heraus und klammert sich mit der Rechten an den Schuh des Bürgermeisters; ein Löwe (Bär?) packt ihn und will ihn zerfleischen, während rechts ein zottelbärtiger Jäger mit dem Jagdspieß hinter einem zweiten Löwen her ist. — Bei der Frau ein Hauseichhörnchen, im Pfötchen eine Nuß, Ohren und Schwanz gespitzt, und ein Hündchen mit breiten Hängeohren²⁷ und feinem Schellenhalsband, unter ihrem Kleide hervorguckend. †††

In dem schmalen, wagerechten Streifen unter den Füßen des Mannes ein üppiges Festgelage: links wird ein Bratspieß gedreht; in einen zweihenkligen, großen, auf dem Feuer stehenden Topf langt ein Mann mit langem Löffel hinein, um eine Schüssel vollzuschöpfen; rechts verzapft jemand Wein aus einem großen Faß; in der Mitte an einem gedeckten Tisch vier Personen, denen links ein Braten, rechts ein Pokal von Dienern gereicht wird (oder sitzt nur eine Person, ein König,²⁸ zu Tisch, während die andern alle Diener sind?) Alle Personen sind Waldmensen, Wildemänner mit zottigen Armen und Beinen und wüstem Haarwuchs. — Unter den Füßen der Frau ein lustiger Reigentanz modisch gekleideter Damen und Herren in einem Walde oder Garten.

Also nicht nur der griechische Künstler verzierte Sarkophagen und Urnen mit Leben, nicht nur dort „überwältigt Fülle den Tod, und die Asche dadrinnen Scheint in stillem Bezirk noch sich des Lebens zu freun“; auch das nordische Mittelalter liebt dieses heitere Umspielden der ernstesten Dinge, des Todes, mit phantastischer Fröhlichkeit.*

Endlich sind noch fünf Einzelfigürchen zu nennen, die diese beiden Streifen rechts und links einfassen: eine Frau, ein Mann mit übergeschlagenen Beinen sitzend, mit seltsamem Kopfputz; ein Einsiedler in Kapuze, eifrig lesend . . .

Den äußeren Rand des Ganzen umrahmt, unterbrochen von den Wappen des Mannes (sechsspitziger Stern) und der Frau und den Evangelistensymbolen an den vier Ecken ein Inschriftfries in Majuskeln (die Buchstaben auf schraffiertem Grunde) folgenden Wortlauts: *Hic iacet dominus Johannes de Zoest, qui obiit anno dni m. ccc. l. XI sequente die post Mauricii.** anima (ergänze: eius requiescat)³⁰ in pace.**** Der Text für die Frau fehlt; die Platten sind also noch zu ihren Lebzeiten angefertigt worden; nach ihrem Tode sollte dann die fehlende Inschrift mit ihrem Todesdatum nach-

in Italien keinen rechten Sinn dafür. ††† Sehr oft steht auf Grabsteinen der Mann auf einem Löwen (Sinnbild der Stärke?), die Frau auf einem Hunde (Treue?); zuweilen liegt auch ein Hündchen neben den Füßen der Frau.

* Oder hat, wenigstens zu Füßen des Mannes, das phantastische Spiel vielleicht doch einen ernsten Sinn, eine Beziehung zum Tode? Nach nordischem, mittelalterl. Glauben wandert die Seele nach ihrem Abscheiden 3 Tage lang durch einen Zaubewald, in dem wilde Tiere und Waldmensen (Waldschrate, Wildemänner) hausen. Ihr Herrscher hütet die Pforte zum Himmel.²⁹ ** D. i. 23. September 1361. *** Letzteres der Schluß des kirchlichen Totengebetes.

getragen werden, was aber schließlich unterblieben ist, wohl nicht aus Mangel an Pietät der Hinterbliebenen, sondern weil in Thorn gerade kein geübter Graveur zu haben war.

Unsere Platten gehören zu den besten ihrer Art in Europa. Sie sind von vollendeter Schönheit; überreich an feinem, zierlichem Beiwerk, und doch nicht davon überwuchert, denn die Gestalten der beiden Gatten ziehen durch ihre großartig-feierliche Haltung sofort die Blicke auf sich. Die Technik ist glänzend. Ueber dem Typischen des Ganzen ist gute Beobachtung und frische Charakterisierung im Einzelnen nicht vernachlässigt worden: man beachte, wie das Unterfutter der Mäntel stofflich als solches charakterisiert ist, wie sich im pelzgefütterten Mantel der Frau deutlich die einzelnen Pelzstücke abheben.

Die Grabplatte ist sicher nicht³¹ in Thorn entstanden. Die vielen, formvollendeten Maßwerkverzierungen, Krabben u. dgl. haben ihre Vorbilder im Hausteinbau und konnten nur von einem Meister gezeichnet werden, der solche Vorbilder täglich vor Augen hatte. Das war in Thorn nicht der Fall, wohl aber im Westen. Ferner: der Faltenwurf — man beachte die schwungvollen schönen Längsfalten des Frauenkleides und die straffen, energischen Querfalten des Mannesmantels, die zu jenen ein glückliches Gegengewicht bilden —, der feine Fluß der Linien, der vollendete Geschmack in all und jedem sind in jener Zeit in keinem Kunstwerk des Ostens zu finden. Endlich: auf unserem Werk ist, gleich dem Widerschein der untergegangenen Sonne am Abendhimmel, noch ein deutlich erkennbarer, feiner Abglanz antiken Geistes zu spüren; obwohl der Bürgermeister durchaus in das Kostüm der damaligen vornehmen Mode gekleidet ist, die stolze Art, wie er seinen Mantel trägt, ist nicht mittelalterlich-nordisch, sondern antik; man möchte auf den ersten Blick glauben, einen altrömischen Senator in seiner Toga vor sich zu sehen. Alles das weist nach dem Westen. Um's mit wenigen Worten zu sagen: unser Werk gehört in die lange Reihe der Messinggrabplatten von „ausgesprochen niederländischem Kunstcharakter“³², die in Norddeutschland flämische Platten (opus flamingicum) genannt wurden, aus dem Gebiet der alten Messingindustrie³³, der Gegend von Lüttich, Dinant stammen und über Köln, Lübeck nach England, den Hansastädten, Dänemark, Schweden, Finnland, den Ostseeprovinzen ausgeführt worden sind. Mit mehreren dieser noch erhaltenen Platten, und zwar mit den schönsten³⁴, stimmt die Thorner in Gesamtanordnung und zahllosen Einzelheiten trotz mancher Abweichungen unbedeutender Art so auffallend überein, daß ihre Herkunft nicht nur aus derselben Gegend, sondern sogar aus derselben Werkstatt mit Sicherheit angenommen werden kann. Der Meister dieser Werkstatt ist „der Cellini des 14. Jahrhunderts“ genannt worden.

† Mancherlei für den hochgotischen Stil sonst wichtige Züge, wie die S-förmige Biegung des Körpers, fehlen hier, was mit dem feierlichen Charakter des Totenmales zusammenhängt. Im übrigen ist das Werk echt gotisch bis in die kleinsten Einzelheiten hinein.

Messingplatten wie die unsere waren zu ihrer Zeit überaus vornehme, kostbare Monumente; Könige, Bischöfe und „königliche“ Kaufherren nur konnten sie sich gönnen. Welches Licht auf das stolze Thorn wirft es da, wenn wir hören, daß deren in den Thorner Kirchen nicht weniger als sieben³⁵ nachgewiesen sind! Hüten wir mit sorgsamem Stolz die einzige, die uns noch geblieben! —

Wir brauchen uns nur umzuwenden, um ein anderes, hochbedeutsames Werk dieses Zeitabschnittes ins Auge zu fassen.³⁶

Im Sommer 1908 wurde an der Nordwand des Altarraumes zur größten Überraschung aller für die Kunst des Ordenslandes Interessierten ein nahezu 33 □m großes* **Wandbild** aufgedeckt. In der linken Hälfte zwar arg zerstört (die Figuren sind zum Teil garnicht mehr, z. T. nur noch in den Umrißlinien erhalten, während die farbige Ausfüllung verschwunden ist), im übrigen aber in Zeichnung und Farbenwirkung gut erhalten, ist dieses Bild nunmehr für unsere Stadt nicht nur, sondern für das ganze Deutschordensland ein Denkmal ersten Ranges³⁷.

Wir haben eine figurenreiche, gedankentiefe Darstellung vor uns. Als ihr künstlerischer, ideeller Hauptgegenstand zieht sofort der Gekreuzigte unsern Blick auf sich. Eine edle, kräftig gebaute Gestalt hängt er, das Haupt im Sterben zur Seite geneigt, am Kreuzesstamm. Und zwar am Stamm eines Kreuzbaumes (nicht an zusammengezimmerten Balken, wie sonst gewöhnlich) mit Astansätzen und vier starken, blätterreichen Ästen von grüner Farbe³⁸. Dieser Stamm wächst aus dem Leibe eines bärtigen Mannes hervor, der, das Haupt auf die Rechte gestützt, die Linke um den Stamm gelegt, in vergoldetem Bette ruht. Es ist Isai (Jesse)³⁹, der Vater Davids, der Stammvater Jesu. Wir haben hier eine Darstellung der sog. „Wurzel Jesse“,** die im Mittelalter oft genug vorkommt. Zu beiden Seiten des Gekreuzigten stehen und knieen auf den unteren Ästen des Stammes mehrere Personen. Wir wenden unsere Aufmerksamkeit zuerst den stehenden zu: rechts vom Herrn (links vom Beschauer aus) hebt sich deutlich, wenn auch in den unteren Gewandteilen schon sehr verblaßt, Maria ab mit schmerzlich gesenktem Haupt, wahrscheinlich gestützt von einer hinter ihr stehenden Person (nur noch geringe Reste zu sehen). Links vom Herrn, in etwa derselben Entfernung vom Kreuz, eine barfüßige Gestalt in langem Gewande, die den linken (und vielleicht auch den rechten) Arm zum Kreuz emporhebt: Johannes⁴⁰. Weiterhin ein Ritter, über der Brünne (Kettenpanzer), wie's seit 1330 etwa üblich, den rötlichen, ärmellosen Lendner (Waffenrock) mit dem Dupsing, dem tief unter der Taille sitzenden Prunkgürtel; in der Linken hält er das mit der Schwertfessel umwickelte, mächtige Schwert; mit der Rechten zeigt er anscheinend nach dem Gekreuzigten: also der Hauptmann, der unter dem Kreuz in die Worte ausbrach „wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“. Er wendet den Kopf scharf rückwärts einem

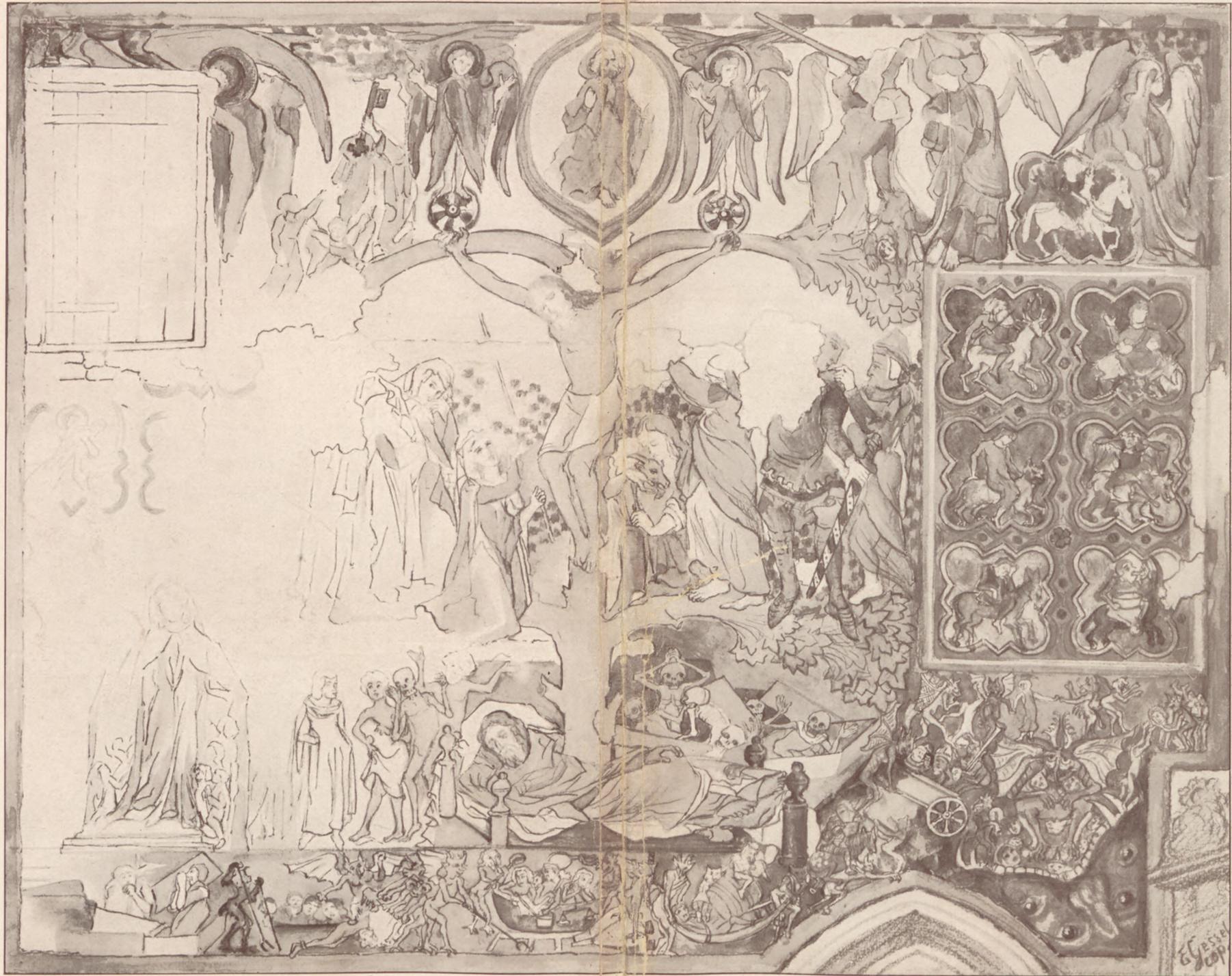
* Genau 6,40 m breit, 5,12 m hoch. ** Jesaja 11, 1: es wird eine Rute aufgehen vom Stamme Isaïs und ein Zweig aus seiner Wurzel wird Frucht bringen.

Mann zu, vielleicht dem Kaiphas.⁴¹ Unmittelbar am Kreuz sind nun noch zwei Gestalten: zur Rechten Jesu eine knieende Frau⁴²; sie hält mit der Linken einen langen Stab, an dessen oberen Ende einst wohl eine Fahne wehte, und hebt die Rechte, den Handrücken nach unten gekehrt, so empor, als ob sie in der hohlen Hand etwas (etwa eine Schale) hielte. Sie blickt zum Herrn empor. Ihr gegenüber ebenfalls eine Frau, mit langem, gelbem Haar, das Haupt niedergebeugt, in der Rechten einen Bockskopf, in der Linken ein Messer⁴³. * Es sind Ecclesia und Synagoga, die symbolischen Gestalten der christlichen Kirche und der Judenschaft: die Kirche zur Rechten des Herrn, die Synagoge zur Linken; die Kirche gläubig aufblickend, die Fahne des sieghaften Glaubens emporhaltend, mit der Schale als Bewahrerin des Altarsakraments das teure Erlösungsblut auffangend, das sie in jeder Messe jeden Priester trinken läßt; die Synagoge zusammengebrochen, die Augen niedergeschlagen, besiegt; ihr blutiges Opfer (der Bockskopf ist der Kopf des alttestamentlichen Opfertieres) hat Wert und Giltigkeit verloren. — Diese sinnbildlichen Gestalten von Ecclesia und Synagoga zu beiden Seiten des Kreuzes waren dem Mittelalter durchaus geläufig⁴⁴.

Während in der Mitte des Bildes Jesus leidet und stirbt, erscheint er unmittelbar über dem Kreuz als der, der da kommt, zu richten die Lebendigen und die Toten. Er thront in der mandelförmigen Glorie (Mandorla), um das Haupt den Nimbus, die Rechte erhoben. Zu beiden Seiten auf Rädern je ein Seraph mit 6 roten Flügeln* in anbetender Haltung. Eben hat Christus den Befehl zum Beginn des Weltgerichts gegeben, da setzen auch schon an den beiden Ecken je zwei Engel die mächtigen gelben Posaunen an,⁴⁶ um den Gerichtsruf herabzublasen, der über die ganze Erde und in ihre Tiefen dringt. Und siehe da: die Toten, zu Gerippen abgezehrt, erheben sich aus den Gräbern. Wir sehen (dicht am Kreuzstamm unter dem rechten Ast, neben dem Bett des Jesse), wie sie die Deckel ihrer außen blau, innen rot bemalten Holzsärgen fortstoßen, die Hände erschreckt ausbreiten oder ringen; besonders packend ist das Entsetzen der Auferweckten in der äußersten untern linken Ecke des Bildes dargestellt, und wir erkennen auch den Grund des Schreckens: ein greulich schwarzer Teufel steht mit zwei langen, eisernen Haken lauernd in der Nähe. — Damit führt uns nun der Künstler in die Hölle, die den ganzen unteren Streifen des Bildes einnimmt, der durch eine kräftige Leiste von dem oberen Teile abgeteilt ist. Hier ein Gewimmel von Teufeln, bocksfüßigen und gehörnten (Nachwirkung der antiken Satyrn), geflügelten (Teufel sind gefallne Engel), mit Habichtsnase oder Schweinsrüssel oder Hundeschnauze (Erinnerung an Cerberus) versehenen. Wir gehen

* Die 6 Flügel aus Jesaja 6, 2; die Räder, die eigentlich nur den Cheruben, dem rollenden Throne Gottes, zustehen, aus Hesekiel 1, 4—19; unser Bild kombiniert also, was hier von Cheruben, dort von Seraphen ausgesagt ist⁴⁵.** Von den 2 Engeln in der linken Ecke des Bildes ist nur noch einer mit seiner Posaune zu sehen, der andere ist durch die später an der Stelle durchgebrochene Türöffnung zerstört. Die Vierzahl der Posaunenbläser war durch die Offenbarung Johannis gegeben: für jede Himmelsgegend einer.

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTETSKA
W TORUNIU



Das Wandbild in St. Johann: Kreuzigung und Jüngstes Gericht.

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECJA
W TORUNIU



H. Gerdorn phot.

Wandbild in St. Johann: Die Hölle.

WYDZIAŁ
HISTORIOGRAFICZNA
W TORUNIU



H. Gerdom phot.

Wandbild in St. Johann: Die Hölle

BIBLIOTEKA
UNIwersytecka
w TORUNIU

von links nach rechts: Ein an den Füßen gefesselter Mensch wird von drei Teufeln abgeschleppt, ein vierter, fledermausgeflügelter hilft dabei. — Unter einem großen, kupfernen Kessel auf mächtigem Dreifuß brennt Feuer, ein (blauer) Teufel stochert mit eiserner Gabel in den Scheiten, zwei andere treten Blasebälge und fachen die Gluten an, im Kessel aber sitzen drei Verdammte⁴⁷, ein Kaufmann, der mit falschem Maß (Elle, Tuch!), eine Frau, die mit falschem Gewicht (Wagschale!) die Leute betrogen haben, und ein Küster (? Weihwedel und Kessel?); zwei Teufel gießen zur Verstärkung der Pein mit großen Schöpfkellen siedende Flüssigkeit über sie aus. — Auf einer Art Tragbahre liegt, an sie festgeschnürt, ein Mann; zwei Teufel schleppen ihn nach rechts ab, zwischen seinen Knien liegt ein großes Faß, auf dem ein Bärtiger⁴⁸ sitzt, der eine große Feldflasche in den Händen hat: also zwei Säufer ereilt hier das Schicksal. — Besonders flott gezeichnet ist die nun folgende Gruppe: ein Ritter auf einem Apfelschimmel, den Topfhelm auf dem Kopf, den blauen Schild kampfbereit vor der Brust; doch ihm hilft nicht Roß noch Rüstung: ein Teufel nimmt ihn samt seinem Gaul auf den Rücken und schleppt ihn in die Hölle, während ihn ein zweiter Teufel mit einem langen Haken um das Genick faßt, wie die Gänsehändler ausreißende Gänse einzufangen pflegen. — Wenig bequem und ehrenvoll spediert man die hohe Geistlichkeit in die Hölle*: auf einer Schiebkarre bringt sie, gleich eine ganze Fuhre auf einmal, ein roter, geflügelter Teufel angekart, einen Graumönch, eine Nonne (schwarzer Schleier), einen hochwürdigsten Bischof (Mitra und Krummstab) und noch zwei Personen; auf dem Rückbrett der Karre sitzt ein Teufel und bläst ihnen den höllischen Einzugsmarsch, und dicht vor dem Rade schlägt ein anderer die Trommel: also „mit Pauken und Trompeten“ hinein in den Höllenrachen! Ja, buchstäblich, in den Höllen r a c h e n. Denn als der ungeheure, weit aufgesperrte Rachen einer auf dem Rücken liegenden Bestie mit vier Augen, dicker Nase, schrecklichen Hauern ist die Hölle dargestellt⁴⁹ nach den Worten des Propheten Jesaias (5, 14): „Die Hölle hat den Schlund weit aufgesperrt und den Rachen aufgetan ohne Maß, daß hinunterfahren . . . Herrliche und Pöbel, . . . Reiche und Fröhliche.“ Hier hinein stürzen dann noch andere Verdammte von links und rechts — unter andern zwei mit einem Strick an einen Teufel Gebundene; eine Frau mit Rüschenhaube, die wohl ihren Mann zu Tode geärgert hat —, während in der Mitte des Rachens Beelzebub, der oberste der Teufel, der Höllenfürst, unter jeden Arm einen armen Sünder geklemmt, unter das Gesäß und die Beine andere hingepackt,** in tückischer Ruhe thront. Auf seinen Hörnern tanzen zwei Teufelchen mit einem

* Der Klerus scheute sich nicht, satirische Darstellungen auf seinen Stand in der Kirche zuzulassen, ja er mochte sie absichtlich anbringen lassen, um sich selbst zu predigen. Daß solche Darstellungen an weit sichtbarer Stelle gegen den Willen der Geistlichkeit etwa durch klerusfeindliche Laune der Künstler oder Gemeinde erzwungen worden seien, ist ausgeschlossen. Vgl. auch die satirischen Schnitzereien aus der Tierfabel an dem Chorgestühl in St. Marien.
 ** Der mit aufgesperrtem Munde unter dem Gesäß soll wohl Judas Ischariot sein⁵¹. Der mit dem spitzen gelben Hut ist ein Jude (vorgeschriebene Juden-

Mädchen in blauem, ärmellosem Kleide (Suckenie). Einen Buckelkorb voll Menschen endlich bringt noch ein Teufel links oben an. — Augenscheinlich hat der Künstler grade diese Höllenszenen mit besonderer Freude entworfen, wie ihm auch die Laster in den Medaillons (siehe unten) besonders gelungen sind; eine Illustration der alten, stets neuen Erfahrung, daß die Sünde zwar Verderben bringt, aber leider Gottes so unendlich interessanter und amüsanter ist als das Gute.⁵⁰

Selbst in der Region des Himmels wird Gericht über das Böse gehalten: ein Engel, wohl Michael, zur Linken des in der Glorie thronenden Herrn packt eine Gestalt (abgefallener Engel?), schwingt das Schlachtschwert gegen sie und befördert sie in die Tiefe. Diesem Engel aber entsprechend, zur Rechten des Herrn, öffnet Petrus, an seinem mächtigen Schlüssel zu erkennen, empor-schwebenden Seligen den Himmel.

Am rechten Bildrande (also zur Linken des Gekreuzigten) sind nun noch sieben Vierpaß-Medaillons so zusammengestellt, daß das Ganze fast wie ein farbiges Kirchenfenster wirkt; sie zeigen die sieben Hauptlaster* als Frauen dargestellt, auf Tieren reitend⁵²; links unten die Trägheit auf einem Esel, den Kopf faul aufgestützt; neben ihr die Gefräßigkeit auf einem Steinbock, den großen Suppennapf auf dem Schoß, eifrig löffelnd; über ihr der Zorn, heftig mit den Händen in die Haare fahrend, auf einem Bären; links neben ihr der Neid auf einem Hunde; darüber die Habsucht auf dem gierig wühlenden Schwein; neben ihr die Unkeuschheit, Fiedel spielend auf geilem Hirschbock; endlich zu oberst die Hoffart, fein herausgeputzt auf stolzem Rosse⁵³. Diese sieben Sünden, zur Linken des Herrn, zeigen dem Beschauer, was die Menschen in die Hölle bringt. — Auf der gegenüberliegenden Seite des Bildes aber waren nicht, wie man vermuten müßte, sieben Haupttugenden, sondern höchstens vier derselben zu sehen (jetzt gänzlich zerstört, nur Teile von drei Vierpaßmedaillons sind erhalten); unter ihnen aber eine weibliche Gestalt in langem Mantel, unter dem sich Schutzfliehende bergen: wohl Maria als Mutter der Barmherzigkeit (*mater misericordiae*)⁵⁴, die die Künstler unter dem Einfluß des *Salve regina* („*sub tuum praesidium confugimus*")** seit dem 14. Jahrhundert so darstellen.

Schließlich ist noch die kleine Gruppe rechts neben ihr zu erwähnen: ein Priester, vor dem ein halbnacktes Weib mit einem Musikinstrument, das kurze Kleidchen kokett mit der Rechten anhebend, sich spreizt; ihr zur Seite ein Skelett und dahinter eine andere Gestalt mit warnender (?) Gebärde: vielleicht Frau Welt, oder die Voluptas, oder die Sünde, die ihre Verführerkünste vor dem Priester spielen läßt und mit dem Tode die Betörten lohnt.

tracht!) * Früher war jedes durch Inschrift ausdrücklich genannt, an einigen Stellen noch Spuren davon. ** Unter deinen Schutz flüchten wir uns.

So führt uns dies großangelegte Bild vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. Auf Erden wird durch den Gekreuzigten aus Isaï's Stamm das Erlösungswerk für die verlorene Welt vollbracht, auf Erden wirken Laster und Tugenden sich aus; in der Hölle leiden die, die sich durch Laster verführen ließen, ewige Pein; im Himmel erwartet ewige Seeligkeit die, die tugendhaft durch die Barmherzigkeit der Jungfrau Maria den rechten Weg gegangen: eine ernste Mahnung für den Klerus, der hier im Altarhause täglich im Meßopfer die Erlösungstat Christi wiederholte und gleicherweise für die Gemeindeglieder, die eben hierher zur Beichte und Kommunion oder zum Trauergottesdienst für die Verstorbenen** kamen⁵⁵.

Auf eine Einheit des Bildes im künstlerischen Sinne ist dabei nicht abgesehen; das symbolisch Bedeutsame, neben- und übereinander angeordnet, muß vielmehr nacheinander abgelesen werden. Das ist echt mittelalterlich; wie überhaupt die mittelalterliche Kunst vor allem lehrhaft, erbaulich ist. Sie will die Dinge nicht so darstellen, wie sie dem Auge schön oder beachtenswert oder charakteristisch erscheinen, sondern so, daß ihre geistige Bedeutung sich dem Gedächtnis oder Gewissen einprägt. Sie veranschaulicht Ideen***. So ist auch die Kreuzigung bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts durchweg als Andachtsbild, dann erst als geschichtlicher Vorgang in dramatischer Auffassung und in der natürlichen Landschaft gemalt worden.

Der künstlerische Wert dieses Bildes ist, seine Entstehungszeit in Betracht gezogen, ein sehr hoher. Der Gekreuzigte, die Menschen unter dem Kreuz, Jesse — alles kraftvolle, edle Gestalten, ihre Gewandung und Bewegung gut beobachtet und wiedergegeben, ohne Verzeichnung und Verzerrung. Das muß angesichts vieler überlanger, unnatürlich gebogener Figuren, wie wir sie sonst in der Kunst jener Zeit oft sehen, besonders betont werden. Und als Folie zu den großen, feierlich-ruhigen Gestalten der Mitte das aufgeregte Getümmel in der Hölle, die Menge kleiner geschäftiger Teufelchen, die mit grimmiger Wonne die armen Verdammten quälen. Und wiederum als Gegengewicht für diese Unruhe der obere, breitere Fries der Engel im Himmel. — Der Meister beherrscht das Feierliche ebenso wie das volkstümlich - Humorvolle. — Und dann die prächtigen Medaillons mit den schlagend charakterisierten Lastern!

Künstlerisch wohl abgewogen ist auch die Farbenverteilung: ruhig wirkendes Grün in der Mitte; leuchtendes Blau rings herum; saftiges Braunrot und Gelb. Dazu, was heute nur, wenn praller Sonnenschein auf das Bild fällt, dann aber auch deutlich zu sehen ist, blinkendes Gold an der Bettstatt Jesses, an der Rüstung und am Prunkgürtel des Hauptmanns und am schachbrettartig gemusterten Teppichhintergrund des Ganzen; selbst der Hintergrund der Hölle

* Wie's die mehrstöckige mittelalterl. Misterienbühne auch tat! Bei unserm Bilde bes. die Hölle unten mit scharfem Strich von der Erde getrennt. Erst Lochner und die Meister der folgenden Zeit tun das nicht mehr.

** Bei dem das *dies irae* erklang, dies erschütternde Lied vom Weltgericht.

*** Daher denn auch über dem geistigen Gehalt als der Hauptsache die formelle Richtigkeit und die Perspektive leicht zu kurz kommen.

und der Laster ist vergoldet*. Das Ganze muß einst ungemein festlich und vornehm gewirkt haben, wie ein riesiger, golddurchwirkter, farbig gestickter Teppich.**

Beide Themen, Kreuzigung und jüngstes Gericht, sind im Mittelalter sehr oft in Kirchen dargestellt worden, doch fast stets jedes einzeln für sich. Nur in recht seltenen Fällen finden wir sie miteinander verbunden, z. B. in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg im 13. und im Hauptportal von St. Lorenz in Nürnberg im 14. Jahrhundert⁵⁶. Beidemale handelt es sich aber um Skulpturen. In der Wandmalerei ist mir kein zweites Beispiel dieser Zusammenfassung bekannt. So haben wir denn auch, rein ikonographisch angesehen, in dieser Thorner Wandmalerei eine äußerst willkommene Bereicherung unseres Wissens zu sehen.

Achten wir nun noch auf zwei weitere Punkte: 1) *T e c h n i s c h e s*. Das Bild ist kein Freskogemälde, wie man vermuten könnte, sondern *al secco*, d. h. auf den trocknen, durch Kasein oder Tempera gefestigten, glatten Malgrund aufgetragen⁵⁷. Zuerst hat der Maler in kräftigen, braunen Linien die Umrisse, die Falten der Gewänder, die Federn der Engelsflügel usw. angelegt, die er dann farbig ausfüllte; die Modellierung ist jedoch nicht mehr allein durch Linien, sondern auch schon durch Farbe bewirkt: durch dunklere Farbe in den Schatten-, durch Aufhöhung mit Weiß in den Lichtteilen.**³ Trotzdem wirkt das Ganze stark flächig, was ja für ein monumentales Wandbild durchaus von Vorteil ist. — Fast alle Gesichter sind in $\frac{3}{4}$ -Wendung gegeben, nur der Hauptmann und die Person neben ihm in scharfem Profil; die dunkelbraunen, fast schwarzen Pupillen stets in den Augenecken: alles wohlbekannte Eigentümlichkeiten der Malerei des 14. Jahrhunderts. 2) Die Kleidung der heil. Personen ist (wie im ganzen Mittelalter) eine ideal gemeinte, die der Nebenpersonen Zeitkostüm, das uns instandsetzt, die Entstehungszeit des Bildes annähernd zu bestimmen: der rote Waffenrock des Hauptmanns, der geschlitzte des Ritters in der Hölle, dessen Panzerhemd, der Prunkgürtel des Hauptmanns deuten auf die Mitte oder zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts⁵⁸.

Schwierig ist die Beantwortung der Frage nach dem künstlerischen Zusammenhang unsres Bildes mit der deutschen Kunst jener Zeit. Es lassen sich da nur Vermutungen aussprechen. Einige Spuren weisen auf Böhmen. Auffallend ist nämlich bei unserm Bild die überaus reiche Verwendung von Gold, nicht nur an Kleidersäumen und dgl., sondern besonders im Hintergrunde. In der Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts war sie allgemein üblich in der Wandmalerei jedoch nur in der romanischen Zeit häufiger⁵⁹

* An vielen Stellen ist das Blattgold abgeblättert, man sieht jetzt nur noch das schwarzbraune (ursprünglich rote) Poliment, mit dem das Gold hinterlegt war; überall an der Stelle der schwarzbraunen Flecke ist Gold hinzuzudenken.

** Der flächige Charakter der Malerei wird durch den Schachbretthintergrund (statt einer Landschaft oder des Himmels) noch besonders betont.

*** Besonders deutlich bei den in den Höllenrachen stürzenden nackten Personen, den Flügeln Lucifers, dem Lendner des Hauptmanns, dem blauen

späterhin aber selten⁶⁰, auffallend häufig nur in Böhmen zur Zeit Karls IV. ⁶¹ und in Tirol. — Auch ein böhmisches Tafelbild (Kreuzigung im Emmauskloster zu Prag)⁶² erinnert in Komposition, Farbe und Formgebung an unser Bild (die Haltung Christi, der Hauptmann, Maria). Ebenso der schlafende Joseph dort⁶³ an unsern Jesse. Der Gesamtcharakter dieser Prager Bilder (kräftige Gestalten etc.) entspricht ebenfalls dem Thorner. Der eigenartige Farbenakkord unsres Bildes — blau, grün, rot, gold — klingt auffallend ähnlich in Bildern und Miniaturen der böhmischen Kunst jener Zeit⁶⁴. Einige andere kleine Eigenheiten scheinen in dieselbe Richtung zu deuten: die zusammengekrampften Hände des Gekreuzigten, die Barttracht des auf dem Faß Sitzenden in einer Zeit bartloser Mode sind pragisch⁶⁵. — Alles das ergibt noch keine Sicherheit für die Annahme, daß in unsrem Thorner Bild böhmische Einflüsse zu spüren seien, aber die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit ist nicht von der Hand zu weisen. Die böhmische Malerei in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts übertraf die aller andern deutschen Länder bei weitem, ihr Einfluß war besonders durch die berühmten böhm. Miniaturen weit und breit zu spüren. Die Beziehungen Böhmens zu Preußen waren gerade in jener Zeit sehr lebhaft. War doch Prag unter Karl IV. und Wenzel kaiserliche Residenz und Sitz der einzigen deutschen Universität. Preußen haben dort studiert. Auch ein (späterer) Thorner Pfarrer, Andreas Pfafendorf, ist Prager Student gewesen. Münzfunde zeugen von lebhaftem Handelsverkehr mit Böhmen. — Wie 1371 am Dom zu Prag ein Mosaik des jüngsten Gerichts angebracht wurde*, so zur selben Zeit auch an dem in Marienwerder und an der Schloßkirche zu Marienburg, und zwar sind das die drei einzigen mittelalterlichen Mosaiken nördlich der Alpen. / Böhmische Tafelbilder sind damals nach Preußen gewandert, z. B. in die Schloßkapelle von Graudenz (Tod und Krönung Mariä, vor 1383 gemalt⁶⁶, jetzt im Marienburger Schloß). Und wir werden noch weiter unten hören, daß auch in Thorn andre Bilder vorhanden sind, die zweifellos Prager Einfluß zeigen. — So liegt's durchaus im Bereich der Möglichkeit, daß der Schöpfer unsres Wandgemäldes in Böhmen gewesen ist und dort Wertvolles für seine Kunst gelernt oder wenigstens durch Miniaturen Einwirkungen der böhm. Kunst erfahren hat. Im übrigen mag er, dessen Name uns unbekannt ist (wie die Namen fast aller Künstler jenes Jahrhunderts), ein Landsmann gewesen sein; denn in den letzten Jahrzehnten des 14. und in den ersten des 15. Jahrhunderts sind hier im Ordenslande so zahlreiche Wandmalereien⁶⁷ ausgeführt worden, daß eine Anzahl tüchtiger heimischer Maler hier im Lande vorhanden gewesen sein muß.

Gewand des Mannes neben ihm. * Das Prager Mosaik und der Goldhintergrund der Wandbilder in Böhmen und Tirol weisen auf italienischen Einfluß. Bei unserm Bild erinnert außerdem noch die Wangenlasche an der Mütze des Mannes neben dem Hauptmann an Italien; solche waren vor allem dort üblich (Dantebildnisse!). Die religiöse Wandmalerei des 14. Jahrhunderts in Italien hat ja tatsächlich die nordische, deutsche Kunst beeinflusst.

Von der sonstigen malerischen Ausschmückung der Johanniskirche wissen wir nur, daß die Decke des Langhauses mit Blumen und den eingefügten Wappen der Lande Preußen und der Stadt Thorn, der Chor aber, wohl ebenfalls an den Gewölbekappen, mit den vier Evangelisten bemalt war.⁶⁸ Geringe Reste von Gewölbemalereien sind noch an einem Sterngewölbe über dem ersten Turmgeschloß erhalten.⁶⁹

Auch die **Marienkirche** ist in dieser Zeit mit Wandmalereien geschmückt worden (1892 aufgedeckt). Eine Reihe von überlebensgroßen, etwa 3 m hohen Heiligen- und Apostelfiguren unter hochtürmigen Baldachinen* empfängt uns, wenn wir dort durch die süd-östliche Eingangstür ins südliche Seitenschiff treten. An der Eingangswand (leider ist die untere Hälfte durch ein Epitaph verdeckt) ein **Engel** mit rotbraunen Flügeln und blauem Ärmelkleide, mit der hocherhobenen Linken auf einen Speer** gestützt, vielleicht Michael, der himmlische Torwächter. — Am ersten Strebepfeiler sodann, an der Ostseite, also grade gegenüber, nochmals ein **Engel***** in weißem Untergewande und rotem Oberkleide, mit blauen Flügeln, die Rechte ein wenig mit nach vorn gekehrter Handfläche wie zum Gruß erhoben; die Linke auf die Hüfte gestützt, eine ehrfurchtheischende Gestalt. — An der Stirnseite dieses Pfeilers **Johannes der Täufer**, in der Linken, die zugleich das Oberkleid rafft, das Lamm mit der Kreuzesfahne, auf das er mit der Rechten zeigt. (Ev. Joh. 1, 29 „siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt“). Er hat ein hageres, durchfurchtes Gesicht, einen zweispitzigen gelben Bart, ein weißes Kleid, auffallend lange Finger und spitze Füße (man denkt bei diesen unwillkürlich an die spitzen Schuhe, die damals Mode waren). Unter ihm eine kleinere Gestalt, grau mit rotem Oberkleide (?). — An der Westseite des Pfeilers **Jesus an der Staupsäule†**, von kräftigem, edlem Gliederbau, das Haupt mit dem Nimbus †† zur Seite geneigt, an den Händen um die Säule festgebunden. — Am nächsten (2.) Pfeiler, Ostseite, ihrem geschmähten, mißhandelten Sohn gegenüber **Maria**, die Schmerzensmutter, das Schwert in der Brust (Ev. Luc. 2, 35 „es wird ein Schwert durch deine Seele dringen“); rotes Ärmelgewand; den bläulich-weißen, langen Mantel hat sie kapuzenartig über das Haupt gezogen, das

* Dies Motiv stammt aus der plastischen Kunst. Um nämlich die verhältnismäßig kahlen, großen Mauerflächen des Kirchenäußern zu beleben, unterbrach man sie durch Bildnischen, in die man Heiligenfiguren stellte. So gerade auch an St. Marien an der Süd- und Ostseite des Langhauses, der Südseite des Chors und an der Klosterhofmauer. Die Bildnischen wurden dann nach oben hin mit Wimpergen baldachinartig abgeschlossen. Diese Anordnung wurde dann auch in der Wandmalerei beliebt. Auch in den gleichzeitigen Glasgemälden finden wir sie auf Schritt und Tritt; die ältere Art, Medaillonfelder mit Figuren auf Teppichgrund, weicht auch hier immer mehr dem Baldachin und Bildhäuschen als Hintergrund. ** Es ist kein leichter Stab oder Szepter, wie ihn Gabriel zu tragen pflegt, sondern eine ordentliche, starke Stange. Ob zu seinen Füßen ein Drache liegt, ist nicht festzustellen. *** Auf den ersten Blick erscheint er bärtig; doch ist das Täuschung, es ist nur an der Stelle die Farbe abgeblättert. † Jesus an der Säule war einst auch noch in einem Glasfenster in derselben Kirche dargestellt.⁷⁰ †† Dieser früher vergoldet; jetzt nur noch das schwarzgewordene Poliment zu sehen.

der h. Christoph ein robuster Männerkopf; etwas griesgrämig und älter Andreas; ein richtiges Asketengesicht hat der Täufer: tief eingegrabene Falten, lange spitze Nase; Jesus der Typus eines Mannes in der Blüte seiner Kraft; in den schmerzlich hoch- und zusammengezogenen Brauen, dem leicht geöffneten Munde drückt sich körperlicher und selischer Schmerz aus. Bei Maria liegt der schmerzliche Ausdruck besonders in den herabgezogenen Mundwinkeln, der tiefen Stirnfalte. — Überall Ausdruck, doch nirgends Übertreibung, sondern edle Zurückhaltung.

Auffallend ist die Form der Augen: spitz mandelförmig, zuweilen schräg gestellt, das Weiße tritt scharf hervor (bes. bei Maria, Jesus, Christoph). Die Pupillen sind nicht mehr in die Augenecken gerückt (wie bei der Kreuzigung in St. Johann), sondern stehen in der Mitte der Augen.

Die Farben haben etwas Lichtes: ein kräftiges Rotbraun, blau und weiß herrschen vor, dazu kam (an den Nimben Jesu, Mariä) Gold. Sie sind al fresco, also auf den noch feuchten Wandputz, gemalt, heute stark ausgelaugt und verblaßt.

Beachtenswert ist der architektonische Hintergrund. Durch ihn hat der Künstler den Bildern etwas von ihrer flächigen Wirkung genommen und etwas Raumtiefe gewonnen. Wir sehen die Perspektive in ihren Anfängen. Sie ist noch nicht richtig nach unserer heutigen Anschauung; kanns auch nicht sein, ganz abgesehen von der mangelhaften technischen Fähigkeit des Künstlers auf diesem Felde; denn sie geht nicht vom Standpunkt des Beschauers aus, der vor dem Bilde in einiger Entfernung sich befindet, sondern echt mittelalterlich von der Person, die von der Architektur umrahmt wird; von der aus streben die perspektivischen Linien rechts und links auseinander, nach oben und nach unten hin. Das ist besonders deutlich bei Maria. Von ihr aus gesehen, müssen in der Tat die Wände der Chornische ungefähr so auseinandergehen, wie sie's auf dem Bilde tun; mit ihren Augen sehend, blicken wir auf die unteren Vorsprünge hinab, an den oberen hinauf (daher dort Niedersicht, hier Untersicht.)

Der architektonische Hintergrund ist nicht einfach jedesmal wiederholt, sondern stets neu gestaltet, teils als turmgeschmücktes Tabernakel oder Baldachin, teils mehr als Chornische (doch auch diese in Turmspitzen endend, also unten Innen-, oben Außenansicht -- wiederum echt mittelalterlich). — Wir haben sehr merkwürdige, zwiespältige Architekturen vor uns, Phantasiebauten, die schon rein statisch in der Wirklichkeit ganz unmöglich wären, aber auch sonst sicher nicht annähernd so irgendwo gestanden haben. Die Turmendungen mit ihren Wimpergen, Krabben, Kreuzblumen, ihrem Maßwerk (bes. b. Stephanus, Maria) sind so echt gotisch-nordisch, wie man's nur verlangen kann, während der Unter- und Umbau sich ganz im Gegensatz dazu in eigentümlichen kastenartigen Vorsprüngen ergeht mit auffallender Bevorzugung des Vierecks und der graden Linie (bes. bei Michael und Maria), die zum Teil sogar bis in die Turmfenster eindringt (Maria). Mag's immerhin ein einheimischer

Meister gewesen sein, der unsre Bilder malte⁷⁴; mag er, von der ihm vor Augen stehenden Wirklichkeit sich entfernend, seine Phantasie haben spielen lassen: woher kamen diese letztgenannten Elemente in seine Phantasie? — Im Dom von Regensburg⁷⁵ finden wir Glasgemälde mit Architekturen ähnlicher Art: Spitzbogen, kastenartige Aufsätze und Vierecke; letztere beiden werden als „deutlich wahrnehmbare italienische Stilelemente“ angesehen. Im Erfurter Museum sind vier Tafeln eines Altarwerks aus der Augustinerkirche⁷⁶, deren Architektur ebenfalls stark an die unsren erinnert: sie ist braun, stark durchbrochen, an den Seiten kasten- und baldachinartig vorspringend; Kleeblattbögen, Krabben usw. genau wie bei uns⁷⁷. Französischer⁷⁸ (vermittelt durch Prag) oder südlicher Einfluß wird dort für möglich gehalten. So wird man auch für Thorn vermuten dürfen, daß auf irgend eine Art und auf irgend einem Wege, vielleicht wieder über Prag und durch Miniaturen, romanische, italienisch-französische Stilelemente in unser Land gedrungen sind und sich hier mit echt nordischer Art vermählt haben.

Die monumentale Haltung der Figuren, die Mannigfaltigkeit in Ausdruck und Bewegung zeugen von bedeutendem künstlerischen Können.

Als Entstehungszeit unsrer Bilder wird man angesichts der streng architektonischen Eingliederung, des flächigen Stils, der ganzen hochgotischen Auffassung die letzten beiden Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts anzunehmen haben.

Über die andern, oben erwähnten Wandmalereien in St. Marien läßt sich wenig sagen, da sie gar zu sehr beschädigt sind. Immerhin zeigen sie im Verein mit den Pfeilmalereien, den bunten Glasfenstern* und den dekorativen Deckenmalereien**, daß der farbige Innenschmuck der Kirche ein recht reicher gewesen ist, wenn ihr auch (anders in St. Jacob und Johann!) farbige Glasuren augenscheinlich fehlten.

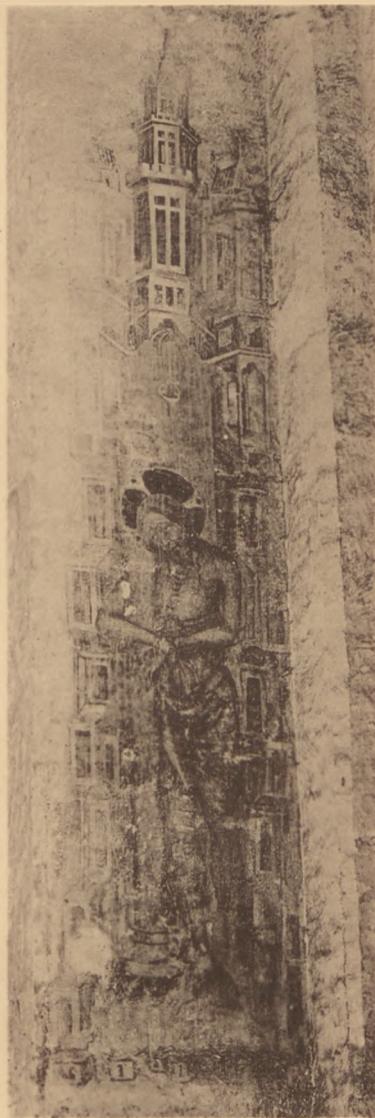
An den Schluß unsres Abschnitts, in die Zeit um 1450⁷⁹, gehört ein Wandbild am süd-östlichen Turmpfeiler der **Jacobskirche**: **M a r i a** auf der Mondsichel, der ganze Körper umflackert von Sonnenstrahlen***, das Haupt mit dem Nimbus umrahmt. In der rechten hält sie ein langes Lilienszepter, auf dem linken Arm trägt sie ihr Kind. Der Mantel (dunkel blau-grau, grün gefütert) ist hochgerafft. An der Gesichtsbildung fallen die stark geschwungenen Augenbrauen, die zurücktretende Stirn und die herabgezogenen Mundwinkel auf: wohl Eigenheiten des Modells. — Ihr zur Linken steht der heilige

* Die heutigen Glasfenster sind ganz neuen Datums. ** An den Rippen der Mittelschiffsgewölbe entlang liefen grüne Striche, von denen grüne Kreuzblumen abbogen; an den Seitenschiffsgewölben sind dunkel-braunrote Blätter; besonders deutlich sind die Gewölbemalereien über der Orgel zu erkennen: hier waren die Rippen rot und grün bemalt. — Auch die Emporenbrüstung im nördlichen Seitenschiffe war früher nicht, wie heute, gleichmäßig braun, sondern über einem Kreidegrund mit ziegelroter Farbe bemalt; die aufgesetzten Muster anscheinend dunkelfarbig.

*** Nach Offenbarung Johannis 12, 1 „es erschien ein groß Zeichen im Himmel: ein Weib mit der Sonne bekleidet und der Mond unter ihren Füßen



Maria in St. Marien



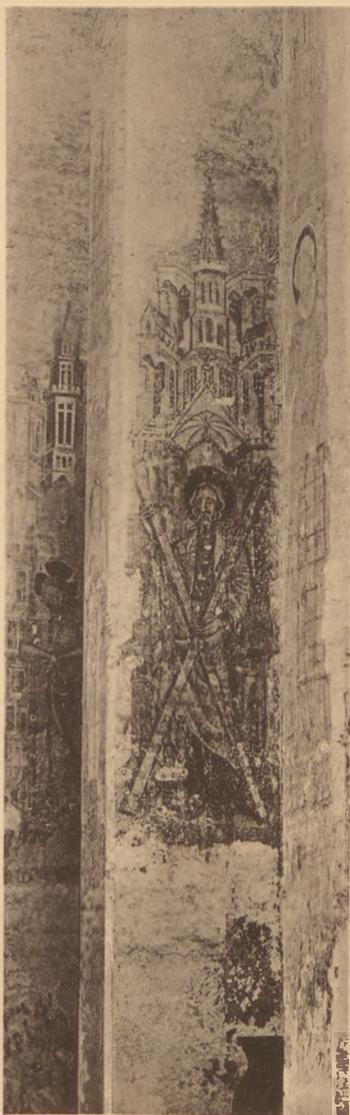
H. Gerdom phot.

Jesus in St. Marien

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W TORUNIU



Johannes der Täufer
in St. Marien



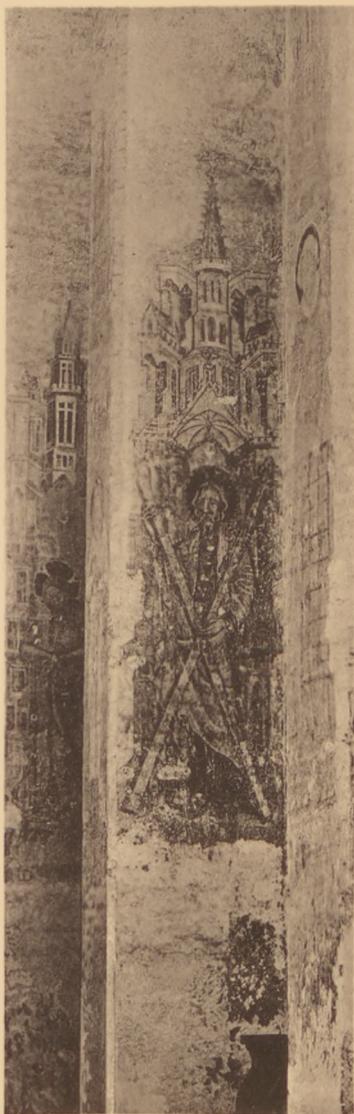
H. Gerdom phot.

Der heilige Andreas
in St. Marien

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECJA
W TORUNIU



Johannes der Täufer
in St. Marien



H. Gerdom phot.

Der heilige Andreas
in St. Marien

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W TORUNIU

sie auf die Linke stützt, während die Rechte das Schwert berührt. Ein stummer, verhaltener Schmerz liegt auf ihren Zügen. Sie war einst in derselben Kirche in einem Glasfenster nochmals als Schmerzensmutter dargestellt⁷¹, und es ist gewiß kein Zufall, daß wir sie gerade in einer Franziskanerkirche zweimal finden. Ist sie doch die Verkörperung des *Stabat mater dolorosa . . . Cuius animam gementem, Contristatam et dolentem Pertransiit gladius* des Franziskaners Jacopone da Todi († 1306). — An der Pfeilerstirnseite der Märtyrer *Stefanus* (Unterschrift), unbärtig, in Diakonentracht: langem Untergewande (Alba; soll eigentlich weiß sein) und kurzem Obergewande (Dalmatika); in der Linken ein Buch, in der Rechten einen großen Stein. — An der Westseite *Andreas*, der sein schräges Kreuz vor sich hält; ausdrucksvoller Kopf mit langem, lockigem Haupt- und Barthaar; rotes Unter- und weißes Obergewand. — Am 3. Pfeiler, Ostseite, der h. *Christoph*, einer der beliebtesten Heiligen des Mittelalters; er hat einen roten, hochgeschürzten, faltenreichen Mantel übergeworfen, stützt sich auf einen mächtigen Baumstamm und trägt auf der rechten Hand und Schulter das Christuskind durch die Fluten, das sich auf sein Haupt stützt und ihn zugleich segnet. Auch er steht, obwohl die Szene im Freien spielt, unter einem vieltürmigen Baldachin. Unter ihm Reste von 3 Figuren (?), deren eine einen Kelch trägt (?). — Stirnseite: der h. *Laurentius*, in der Linken den Rost, auf dem er gebraten wurde, in der Rechten ein Buch; rote Dalmatika mit langen Parallelfalten; jugendliche Züge; gelber Flachskopf — Westseite: *Maria Magdalena* (Unterschrift: *ave maria magdalen . . .*); graues rotgefüttertes Obergewand mit reichem Faltenwurf; eine hohe, schlanke Gestalt; in der Rechten hat sie ihr kelchförmiges Salbgefäß; die Linke ist gegen den Körper gedrückt. — Endlich an der Ostseite des 4. Strebepfeilers die h. *Elisabeth* (Unterschrift) in grauem (?) Gewand und schleierartigem Kopftuch (Witwenschleier?). Leider ist dies Bild sehr zerstört. Die h. Elisabeth, an sich schon eine außerordentlich beliebte Heilige in Deutschland, paßte grade in eine Franziskanerkirche besonders gut hinein, gehörte sie doch dem dritten (Tertiärer-) Orden des heil. Franz an und trug nach dem Tode ihres Mannes das graue Kleid dieses Ordens. —

Auf der andren Seite dieses Pfeilers und am nächsten Strebepfeiler sind keine Spuren von Bemalung zu entdecken. Wohl aber sind solche noch an der Südwand der letzten Kapelle vorhanden: ein liegender Kreuzquerbalken; der Nimbus und die beiden Arme Jesu; in seine rechte Hand wird eben ein Nagel getrieben; es war hier also eine Kreuzannagelung dargestellt. Leider ist die Mitte des Bildes durch ein Epitaph verdeckt; links von diesem sind nur noch übereinandergeschlagene Beine in sehr engen, hellroten Beinkleidern zu sehen. Die Farbspuren über dem Epitaph sind nicht mehr zu deuten (Glockenrad?) — An der Westwand derselben Kapelle eine Heilige in rotem Gewand, prächtigem Gürtel, weitem, blauem, mit der rechten etwas auseinandergereitetem Mantel, unter dem ein knieender Ritter (?); wohl Maria mit dem Gnadenmantel.

Endlich ist noch eine Stelle in der Marienkirche mit einer Malerei geschmückt gewesen, nämlich die Wand zwischen dem ersten und zweiten (von Westen aus) Freipfeiler der Nordreihe. Links unten ein Graumönch, nach rechts vorgebeugt, die Hände betend (?) vorgestreckt; um ihn herum ein Spruchband mit nicht mehr zu entzifferndem Text. Weiter halbrechts nach oben hin ein Graumönch mit Heiligenschein (Franciscus?), die Rechte an die Brust gedrückt (?), die Linke vorgestreckt. Vielleicht die Vogelpredigt des h. Franz⁷². In der linken oberen Ecke scheint noch ein Mönch zwischen zwei Bäumen zu stehen oder zu knien. Die Bäume zeigen, daß die Szene in einem Walde spielt. — Auf der rechten Seite des Bildes in der Mitte vor einem spitzbogigen, roten Hintergrund, um den herum blaue Farbspuren, eine Heilige in grünem Gewand. Sie scheint mit beiden Händen etwas zu halten. Von links fliegen drei grüngerleidete Engel auf sie zu, die mit der Rechten etwas hinzureichen oder zu halten scheinen, die Linke haben sie hoch erhoben. Vielleicht eine Himmelfahrt Mariä⁷³.

Ganz unbedeutende Farbspuren (grün, rot) auch noch an der Wand zwischen der Westwand der Kirche und dem nächsten Kreuzpfeiler. Weihenkreuze an beiden eben erwähnten Wänden, ferner an der Südwand der ersten Kapelle (von Osten) der Südreihe ebenso der 5. Kapelle.^{73a}

Am wertvollsten sind die Bilder an den Pfeilern. Sie zeigen die Eigentümlichkeiten des ausgebildeten hochgotischen Stils. Nichts Starres, Gebundenes; alles Bewegung und Ausdruck, doch in Schranken gehalten durch den monumentalen Charakter. Die Körperlinie hat die bezeichnende Biegung der gotischen Zeit: fast unmerklich bei Laurentius, fein und leicht bei Stephanus, etwas mehr bei Maria. Die Gestalten sind durchweg hochgewachsen (das gotische „Empor!“), wodurch der Künstler sie in eine vornehme Sphäre zu erheben suchte. Doch nur bei Maria kann man von Überschlankheit reden; die andern haben bei aller Schlankheit etwas kräftig-Männliches (Christus an der Säule!), selbst der hagere Asketenkörper des Täufers. Der h. Christoph ist von mehr gedrungener Statur, was ja auch seinen guten Grund hat: trägt er doch den Herrn der Welt. An der Schlankheit haben natürlich Füße und Hände ihr redlich Teil; ebenso die Köpfe; nur die der beiden Diakonen sind rundlich, alle andern oval. — Die Gewänder legen sich in leichten, feinen Falten um den Körper (Maria, Stephanus), stoßen in Wellenlinien am Boden auf, fallen in rhythmischen Spiralen zu den Seiten herab (Maria, Joh.) Nur beim h. Christoph kräftigere Falten, seiner Statur entsprechend.

Ausdrucksvoll und mannigfaltig ist die Körperhaltung: ruhig stehen Laurentius und Stephanus da, schmerzgebeugt Maria und Jesus, fest und sicher Michael, schwer auf seinen Baumstamm gestützt Christoph. Ausdrucksvoll und mannigfaltig auch die Gesichter, keins ist wiederholt; Stephanus und Laurentius haben zwar beide jugendliche Züge; doch auf des Stephanus Gesicht liegt etwas leise Schmerzliches, was sich auch in der leichten Neigung des Kopfes ausdrückt, während Laurentius klar und ruhig in die Welt schaut;

Märtyrer Sebastian, an einen dunkelgrauen Baum gebunden, von Pfeilen durchbohrt, eine gut gebaute Gestalt mit sentimentalem Gesichtsausdruck; ihr zur Rechten eine Heilige von demselben, charakteristischen Kopftypus wie sie selbst, mit ebenfalls hochge- rafftem grünem, gelb gefüttertem Mantel und rotem Kleid, in der Rechten einen Korb, in der Linken ein rotgebundenes Buch haltend, die Märtyrerin Dorothea. — Der Faltenwurf ist von den Knitter- falten, die gegen Schluß des Jahrhunderts Mode waren, noch frei. — Unter den Figuren ein reiches Granatapfelmuster. Der Bogen über dem Bild mit den Balustersäulen, auf denen er ruht, ist später hinzugefügt worden.

An der Innenseite des nord-östlichen Turmpfeilers war eben- falls ein größeres Wandbild, das aber noch nicht aufgedeckt ist; nur eine knieende Figur ist zu erkennen.

Zur selben Zeit etwa, da in St. Marien die großartigen Wand- malereien entstanden, erhielt dieselbe Kirche noch einen andern hervorragenden künstlerischen Schmuck, einen neuen Hochaltar. Damit stoßen wir dann zum zweiten Male auf denjenigen Zweig der bildenden Kunst, der schließlich alle andern zurückdrängte: die **Altarplastik und -malerei**.

Hatte man noch um 1300 sich gescheut, andere Bildwerke, als die „Passionen“, auf die Altäre zu stellen, so war das allmählich anders geworden. Mit der wachsenden Heiligenverehrung wuchs die Zahl der Altäre immer mehr, und zugleich regte sich das Be- dürfnis nach reicherm Altarschmuck⁸⁰. Stadtgemeinden, kirchliche Bruderschaften, reiche Laien und Priester wetteiferten zum Heil ihrer Seele, zum Ruhm ihres Namens im Stiften und Ausschmücken von Altären für die lieben Heiligen, deren Fürbitte sie sich dadurch sichern wollten. Die Reliquienschreine mit den dahinter stehenden Retabeln* der ältern Zeit verschwanden, große Flügelaltäre kamen auf, d. h. Altaraufsätze mit beweglichen, bemalten Seitenflügeln, die nach Belieben geschlossen oder geöffnet werden konnten; in der Mitte ebenfalls Gemälde oder Statuen (Reliefs); in letzterem Falle erhielt dann der Mittelteil gegen Ende des 14. Jahrhunderts die Form eines Schrankes. Ja, man baute Altäre mit doppelten oder dreifachen Seitenflügeln, sog. Wandelaltäre, bei deren Öffnung immer neue Bilderreihen zum Vorschein kamen. An Werktagen waren die Flügel geschlossen, an Festtagen nur wurden sie auseinandergetatet, und dann wirkten die innern Flügelbilder und das Mittelstück mit ihrer reichen, bunten, glänzenden Pracht (Goldgrund!) auf die Gläubigen.

Es ist klar, welche große Bedeutung diese Entwicklung des Altars für die bildende Kunst haben mußte. Was an Bildern und Statuen aus dem Mittelalter in unsern Museen hängt und steht, ist fast ausschließlich der Trümmerrest von ehemaligen Kirchenaltären.

und auf ihrem Haupt eine Krone von 12 Sternen“. * Altaraufsätze, Tafeln aus Holz oder Metall, geschnitzt, bemalt.

Ein solcher Wandelaltar war nach alten Beschreibungen und den erhaltenen Resten zu urteilen, der **alte Hochaltar von St. Marien**, der Jahrhunderte hindurch, bis 1731*, im Altarraum Mönche und Laiengemeinde, Katholiken und dann Evangelische und dann wieder Katholiken erbaut hat. Im Schrein, der die stattliche Größe von etwa 350×2,50 m hatte, „standen Bildwerke verschiedener Heiligen . . . holzgeschnitzt, schön vergoldet und versilbert“, wohl (nach der Größe des Christus — siehe weiter unten — zu urteilen) in zwei Reihen übereinander; außerdem wohl eine Krönung Mariä. Die Flügel, innere, und äußere, waren bemalt. Öffnete man sie, so hatte man die Bilder und Schnitzwerke in etwa 7 m Breite vor sich; die alte Beschreibung⁸¹ übertreibt also nicht, wenn sie sagt, daß dieser Altar fast die ganze Breite des Chores (etwa 11 m) einnahm. Über dem Schrein und den Flügeln reiche, architektonische Schnitzerei, Türmchen, Wimperge, Maßwerk, das aber vielleicht erst Ende des Mittelalters hinzugefügt wurde.

Zu den Bildwerken des Schreins gehörte wohl die Christusfigur, (57 cm hoch), die jetzt in der Sakristei steht⁸². Der Herr ist sitzend dargestellt, mit leicht geneigtem, gekröntem Haupt; die Rechte ist erhoben, sie hielt wohl einst eine Krone; die Figur gehörte dann zu einer Gruppe „Krönung Mariä“. Das Gewand (vergoldeter, rot gefütterter Mantel) zeigt noch keine tiefen, überbreiten Falten. Die Haltung ist ungezwungen. Vor allem ist hinzuweisen auf den Kopf, der vorzüglich modelliert, edel und ausdrucksvoll ist. Wohl ist's der siegreich aus dem Grabe Erstandene, der mit Ehre und Herrlichkeit Gekrönte, den wir vor uns sehen, aber seinen Gesichtszügen ist das überstandene qualvolle Erdenleid noch deutlich und ergreifend aufgeprägt. — Wir haben in dieser kleinen, unscheinbaren Schnitzerei ein ausgezeichnetes Werk aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts vor uns. Was ihre künstlerische Verwandtschaft betrifft, so hängt sie vielleicht mit dem Erfurter „Meister der Barfüßerkirche“ zusammen⁸³. Unsre Marienkirche war ja ebenfalls eine Kirche der Barfüßermönche (so wurden unsre Franziskaner z. B. 1385 genannt), und die preußischen Franziskanerklöster gehörten zur „Provinz“ Sachsen, sodaß künstlerische Einflüsse von dort her nicht auffallend wären. — Vielleicht hat ein kunstgeübter Mönch — solche hatten die Klöster stets unter ihren Brüdern — das Werk geschaffen.

Die Flügel⁸⁴, die jetzt auf der nördlichen Empore stehen, sind aus Kiefernholz gefertigt (die Rahmen aus Eichenholz), mit Leinwand und Kreidegrund überzogen und auf dieser Unterlage bemalt**, die Hintergründe vergoldet. Es müssen einst acht Flügel vorhanden gewesen sein, die, in zwei Reihen übereinander (oben 4 größere, unten 4 kleinere), an Scharnieren drehbar, als zweifache Doppeltüren angeordnet, den Schrein mit den plastischen Bildwerken in der Mitte gewöhnlich verschlossen, zu den Festzeiten aber offen standen. Von den unteren Flügeln sind zwei verloren gegangen. Die sechs er-

* Im gen. Jahr durch das jetzige Scheusal ersetzt. ** Wahrscheinlich mit Ölfarbe⁸⁵; es ist irrig, den Brüdern van Eyck die Erfindung der Ölmalerei zu-

haltenen sind im Jahre 1907 gereinigt und an einem Holzgerüst so angebracht worden, wie sie anscheinend einst am Altar hingen. Die Farben* dunkelten schon frühzeitig nach, denn noch im Mittelalter hat man sie an einigen Stellen aufgelichtet; sogar eine Änderung der Komposition und vielleicht auch des Gegenstandes der Darstellung ist vorgenommen worden (bei B 6a). Im übrigen ist die Erhaltung eine gute.

Die Bilder — es müssen, die verlorenen mitgerechnet, 31 mit wenigstens 36 Szenen gewesen sein! — zeigen Darstellungen aus dem Leben Jesu, der Maria und des h. Franz, also passende Vorwürfe für eine christliche Marienkirche eines Franziskanerklosters. Kein Zweifel, daß das Kloster selbst Auswahl und Anordnung bestimmt hat.

Folgen wir nun dem Meister Schritt für Schritt an der Hand der Übersichtsskizzen. Wir sehen dann, stets von links nach rechts fortschreitend, auf den einzelnen Tafeln Folgendes:

GEBET IN GETHSEMANE	DORNEN- KRONUNG	KREUZIGUNG	KREUZ ABNAHME
GEFANGEN- NAHME			GRABLEGUNG CHRISTI
CHRISTUS VOR PILATUS	GEISSELUNG	KREUZTRAGUNG	MARIA AD KREUZWEG

Platte aus dem Denkmalarchiv der Provinz Westpreußen.

Nachdruck verboten.

A. Bei geschlossenen Flügeln.

Auf der obern Tafel 1a) **Jesus in Gethsemane**. Der Herr, in grauem Kleide mit übergeworfenem rotem Mantel, kniet, nach rechts gewendet, an einem Felsvorsprung, auf dem ein goldner Kelch (kein Engel!) steht. Am Fuß der Felskuppe die Jünger, links ein paar pinienartige Bäume. Jesus hat einen kurzen, zweiteiligen, vollen Bart. — Darunter **Gefangennahme**: Jesus in langem, grauen Rock, von den Kriegsknechten gepackt: links von ihm kniet Malchus, dem Petrus mit breitem Säbel das Ohr abhaut; recht ungeschickt. 1b) **Jesus** (in rotem Gewande, mit dem Rohr in der Hand, auf einem Thronsitze) mit dem **Dornenkranz** gekrönt (den zwei Knechte mit kreuzweis übereinandergelegten Stangen in das Haupt eindrücken), von Juden verspottet; man liest die Worte *ave rabi*.

zuschreiben, man hat diese schon vor ihnen geübt. * Außer dem Gold der Hintergründe herrscht ein warmes Braun und das bei den Tafelbildern der got. Zeit so beliebte kräftige Rot vor; außerdem noch grau und blau (bes. bei Mänteln).

Auf der untern Tafel 2a) **Jesus vor Pilatus***, gefesselt; wieder in langem, grauem Gewande, doch von andern Gesichtstypus als auf 1: lockiger Bart, der in einzelnen Strähnen endet, ebenso das Haupthaar. Pilatus und ein Soldat haben seltsam charakteristische, in einzelne pfropfenzieherartige, weit abstehende Strähnen aufgelöste Bärte. P. sitzt auf einem Thron mit Baldachin, zu seinen Füßen ein löwenartig aussehendes Hündchen; hinter P. ein Teufel; alles recht ungeschickt. 2b) **Geißelung**. Jesus an eine Säule gebunden in einer Halle, die auf schlanken Säulchen ruht. Kopftypus wie auf 2a. — Man lasse sich durch den schlechten Zustand des Bildes nicht beirren; es ist reichlich übermalt, die Farben an den Umrissen sind fast überall abgeplatzt, so daß der Goldhintergrund erscheint; die Figuren haben dadurch etwas unordentlich Verwischtes bekommen; wenn man aber den scharf eingeritzten Linien** der Komposition nachgeht, ist man überrascht, wie fein abgewogen diese ist: wie der Körper Jesu sich fast deckt mit der Säule, aber doch andererseits durch eine Ausbiegung nach der linken Hüfte hin sich von ihr abhebt; wie der Armbogen des Geißelnden links mit dem Architekturbogen darüber zusammenklingt usw.

Auf der untern Tafel rechts 3a) **Kreuztragung**. Jesus in grauem Gewande, mit einem Strick ungürtet; edle Gesichtszüge, ähnlich wie auf 2. Die Schergen in gold- und silberglänzenden Rüstungen; zwei von ihnen schlagen mit Gebeinen auf den Herrn ein. Die Holzmaserung des Kreuzes und alle Einzelheiten der Rüstung und Bewaffung der Schergen sorgfältig wiedergegeben. 3b) **Maria vor dem Tore Jerusalems** (das Tor zweitürmig, stattlich; graubraun; Kielbogen) im Anblick Jesu zusammenbrechend. Johannes und Frauen bemühen sich um sie. Eine kräftige Diagonale von rechts oben nach links unten beherrscht das Bild. Überraschend fein die Bewegung des Johannes: eine heftige Drehung des Oberkörpers und Kopfes nach rechts hin. Er hat einen runden Lockenkopf mit braunem Haar. — die Bilder 3a und b sind viel besser als die auf Tafel 1; der Ausdruck der Gesichter ist vortrefflich.

Auf der oberen Tafel 4a) **Kreuzigung**: Jesus zwischen den zwei Schächern ans Kreuz genagelt (alle drei Kreuze T förmig), die Augen halb geschlossen, wie auf den folgenden Bildern; der Mund halb geöffnet, so daß die Zähne sichtbar sind; das Haar fällt ihm in breiter Fläche übers rechte Ohr. Der Körper schlank, die Muskeln gestrafft. Die Schächer sind an ihre Kreuze gebunden, der böse Schächer in ganz unmöglicher verrenkter Art (kein Teufel ihm zu Häupten, wie sonst üblich). Links stößt Longinus dem Herrn den Speer in die Seite, das Blut spritzt ihm in's Auge (nach der Legende wird er dadurch von Blindheit geheilt). Rechts der prunkvoll gekleidete Hauptmann. Dicht am Kreuzesstamm ein Mann mit einem

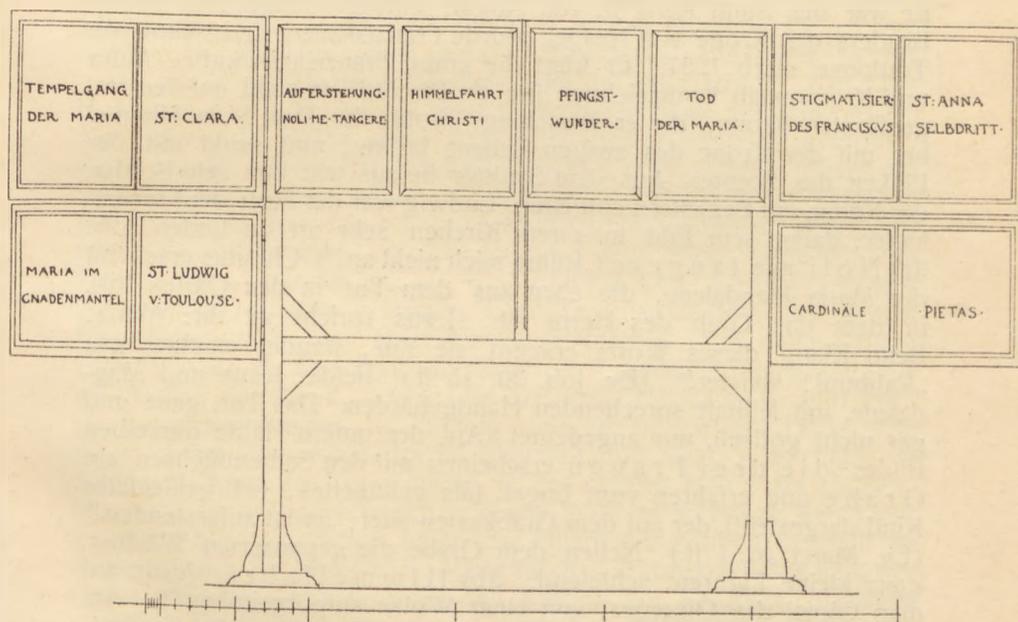
* Auffallend die Reihenfolge: Dornenkrönung, Jesus vor Pilatus; umgekehrt müßte es sein. ** An dieser Tafel läßt sich besonders deutlich die Technik mittelalterlicher Tafelbilder aus dieser Zeit beobachten: die Umrisse der Gestalten werden zuerst scharf eingeritzt, dann die Flächen ausgemalt; in $\frac{2}{3}$ -Höhe des Hintergrundes sieht man (an einer eingeritzten Linie), daß ursprünglich zwischen den Säulen sich ein Teppich ausspannen sollte, wie auf dem Nachbarbild links.



Hochaltar in St. Marien: Kreuzigung und Kreuzabnahme.

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W TORUNIU

Eimerchen; in der hoch erhobenen Rechten müßte er eigentlich das Rohr mit dem mit Myrrhe getränkten Schwamm halten. Beachte den welligen, weichen Faltenzug der Gewänder bei der Frauengruppe links (spätere Übermalung)! 4 b) Kreuzabnahme. Nicodemus (prunkvolles, langes Gewand, wie vornehme und gelehrte Leute, Richter und dgl. es tragen; Baret) fängt die Last des herabsinkenden Körpers auf. Auch hier ist die Anordnung vortrefflich. — Darunter die Grablegung, in Komposition und Gesichtsausdruck gut gelungen. Wie sorgsam faßt die Frau zu Häupten des Herrn den Leichnam an, dessen linke Hand noch im Tode den Johannes den lieblosen scheint; wie leidenschaftlich wirft Maria in brennendem Schmerz die Arme empor! Nicodemus reicht die Salbenbüchse hin. — Auf diesem Bilde ist die echt mittelalterliche Malersitte, die Pupillen stets in die Augenwinkel zu setzen, gut zu beobachten. — Der Gesichtstypus Jesu auf diesen beiden Bildern wieder dem in 1) ähnlich.



Platte aus dem Denkmalarhiv der Provinz Westpreußen.

Nachdruck verboten.

B: Bei geöffneten äußern und geschlossenen innern Flügeln:

Auf der oberen Tafel 1a) Tempelgang Mariä. Der Hohepriester (langes, weißes Kapuzengewand) empfängt nach der Legende das Mädchen, wie es eben die Stufen emporschreitet. Der Tempel hat eine Architektur fremdländischer Art. 1b) Die heil. Clara kniet vor einem Altartisch, auf dem die Hostie ausgesetzt ist; dahinter ein überdachtes Tor; rechts von ihr noch fünf knieende Clarissenonnen, im Hintergrund eine Kirche. Nach der Legende

ließ die h. Clara, als während der Kämpfe Friedrichs II. mit dem Papst Kriegsvolk ihr Kloster bedrohte, die Hostie in einem (Speise-) Kelch vor die Klosterpforte tragen und betete um Schutz vor dem Feinde, worauf die Rotte abzog⁸⁶. Die Bilder dieser Tafel sind sehr nachgedunkelt und beschädigt. — Auf der untern Tafel: 2a) Die sog. *Mantelschaft**. Maria, eine überschlanke, hohe Gestalt von königlicher Würde, eine edelsteingeschmückte Krone auf dem Haupt, steht ganz leicht geneigt auf der nach unten gekehrten Mondsichel und hebt mit beiden Händen ihren Mantel an, unter den (in kleineren Figuren) allerlei Volk sich geflüchtet hat und sie anfleht: ein Bischof, ein Kardinal, Männer und Frauen. Zur Rechten und Linken der Gottesmutter knien Paulus und Magdalene, die bekehrten Sünder; Paulus mit dem Schwert, eine stattliche, ritterliche Gestalt, auf dem Spruchband: Paulus + pecorum misere = peccatorum miserere; Magdalene hat ein Spruchband mit den Worten: Magdalene + mater misericordie**. 2b) Der h. Ludwig von Toulouse. Er war der Sohn Karls II. von Anjon, entsagte zugunsten seines Bruders der Krone von Neapel, wurde Franziskaner, Erzbischof von Toulouse, starb 1297. Er trägt die graue Franziskanerkutte; Mitra und Krummstab kennzeichnen ihn als Bischof; er steht auf der umgestürzten Krone, die er ausschlug, wofür ihn Gott vom Himmel her mit der Krone des ewigen Lebens krönte, und senkt mit der Linken das Scepter. Aus dem Stadttor heraus tritt ihm sein Bruder, der König, mit Begleitern entgegen. Ludwig war der Stolz der Franziskaner, daher sein Bild in ihren Kirchen sehr oft zu finden ist⁸⁷. 3a) *Noli me tangere* („Rühre mich nicht an!“) Christus erscheint der Maria Magdalene, die eben aus dem Tor in den Garten tritt, in dem das Grab des Herrn ist. Jesus spricht zu ihr: Maria! Beim Klang dieses Worts erkennt sie ihn, freudig erschrocken: „Rabbuni! Meister!“ (Ev. Joh. 20, 15 ff.) Beide, Jesus und Magdalene, mit lebhaft sprechenden Handgebärden. Das Tor, ganz und gar nicht gotisch, nur angedeutet. Auf der untern Hälfte desselben Bildes: die drei Frauen erscheinen mit den Salbenbüchsen am Grabe und erfahren vom Engel (als geflügeltes, rot gekleidetes Kind dargestellt), der auf dem Grabkasten sitzt; „er ist auferstanden!“ (Ev. Marci 16, 1 ff.) Neben dem Grabe die gepanzerten Wächter, ganz kleine Figuren, schlafend. 3b) *Himmelfahrt*. Jesus auf dem Gipfel des Ölberges, von einer Wolke emporgehoben***. Am Fuße des Berges die Jünger, ehrwürdige, charaktervolle Greisengestalten, in ihrer Mitte Maria. — Auf diesen Bildern ist Jesus wieder mit langen, geringelten Locken dargestellt, wie auf A 3. 4a) *Ausgießung des h. Geistes*. Die Jünger sitzen im Kreise bei einander im Tempel, in ihrer Mitte (nach hinten zu) Maria.

* Vgl. S. 18. ** Nicht so zu verstehen, als ob Magdalene selbst mater mis. wäre, das ist vielmehr Maria⁸⁸; die Worte sind so zu gruppieren: Magdalene „Mater misericordiae, peccatorum miserere!“ Paulus; d. h. beide Heiligen legen bei der Maria, der Mutter der Barmherzigkeit, Fürbitte ein für diejenigen, die unter dem Mantel Zuflucht suchen. *** Es ist eine „Rüschwolke“, d. h. der Rand der Wolke ist rüschentartig gekräuselt; diese Form schon um 1350 auf böhm. Bildern, dann sehr oft auf Bildern und Grabsteinen bis gegen 1500.

Über Marias Haupt schwebt die Taube des h. Geistes, von deren Schnabel fächerartig nach unten 13 feuerrote Strahlen ausgehen, das Ausgegossenwerden des h. Geistes versinnbildlichend; auf jedes Apostels Kopf ein rotes Flämmchen. 4b) Tod der Maria. Untere Hälfte: Maria liegt mit übereinandergeschlagenen Händen lang ausgestreckt auf dem Bett, eben gestorben; um sie herum die Jünger. Obere Hälfte: Jesus, die Krone auf dem Haupt, in einer dunkelblauen Wolke*, trägt die Seele der Gestorbenen (in Gestalt eines rot bekleideten Kindes) auf dem Arm. Auch Maria ist gekrönt. 5a) Stigmatisierung des h. Franz. Nach Komposition und Zeichnung besonders gut gelungen. Nicht übermalt. In einer Bergwildnis (links ein paar pinienartige Bäume) kniet der Heilige (rundes, volles, bartloses Gesicht) in der dunkelgrauen Kutte seines Ordens, mit langem Knotenstrick umgürtet; die Sandalen hat er abgelegt. Rechts oben neigt sich zu ihm der ans Kreuz geheftete Seraph (bartlos; also nicht, wie auf den italien. Bildern dieser Zeit, Jesus selbst!), von dessen Wundmalen rote Strahlen zu den Händen, Füßen und der Seite des Heiligen gehen und dort Wundmale einbrennen. Rechts unten kauert ein Begleiter des Heiligen in einer Höhle. 5b) Die h. Anna selbdritt, auf einer thronartigen Bank, auf dem rechten Knie Maria in Größe eines halbwüchsigen Mädchens, gekrönt**, die ihrerseits wieder das (nackte) Jesuskind hält. Unten Moses mit Spruchband: *Orietur stella ex iacob* („es wird ein Stern aufgehen aus Jacob.“ 4. Mose 24, 17) und Jesaias mit Spruchband: *Egreditur virga de radice yesse yzayas* („es wird eine Rute aufgehen vom Stamme Isaï“ Jesaiä 11, 1). 6a) Drei Kardinäle jugendlich aussehende Gestalten in langen, roten Kardinalskleidern und weißen Chorröcken, treten aus einer Kirche (Stadttr?). Vor ihnen kauern zwei Männer, der eine grau, der andere rot gekleidet (der graue, wie ein Bettler aussehend, streckt die gefalteten Hände aus), und zwei graugekleidete Frauen. Im Hintergrunde ein burgartiges Haus. Die ganze rechte Seite des Bildes ist übermalt und zwar, wie's nach der Schlüsselscharte der Burg scheint, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; ursprünglich waren an dieser Stelle zwei Heilige, deren eingepunzte Heiligenscheine unter der Übermalung noch deutlich zu erkennen sind. 6b) Eine Pietas: Maria auf dem Thron, das Schwert in der Brust; den Leichnam Jesu auf den Knieen; vor ihr, links, Johannes mit dem Kelch (Spruchband: *Johannes Ecce Filius Tuus* „siehe, das ist dein Sohn“ Ev. Joh. 19, 26), rechts Simeon (Spruchband: *Symeon Tuam Ipsius Animam Pertransibit Gladius* „es wird ein Schwert durch deine Seele dringen“ Ev. Luc. 2, 35). Strenge Komposition; ein rechtes Devotionsbild; der Thron ganz schlicht: 4 viereckige, senkrechte, oben ganz glatt abgeschnittene Pfosten, romanischer Rundbogenfries.

C. Bei geöffneten Innenflügeln. — Links vom (verlornen) Mittelschrein: 1a) An einem Baumstamm, dessen Äste, bogen-

* Rand wieder rüschentartig, rot und grau. **Dies die ältere Art der Darstellung der h. Anna selbdritt; über die spätere Auffassung vgl. den Annen-

förmig herauswachsend, ein Kreuz bilden*, hängt Jesus, in ein langes, breitärmeliges gemustertes Gewand gehüllt (wie beim „Kreuz von Lucca“)⁸⁸. Man sieht jedoch nur die angenagelten Hände und Füße und ein Stück vom Gewand; der Kopf und der größte Teil des Körpers sind verdeckt durch den auf einem Regenbogen davor sitzenden Gottvater. Dieser, eine ehrfurchtgebietende Greisengestalt mit geteiltem, grauem Bart und ernstblickenden Augen, zeigt mit der Rechten auf einen der vier Engel, die anbetend die Mandorla umschweben, in die diese Gruppe eingeschlossen ist; in der Linken hält er die Weltkugel (in drei Felder geteilt: obere Hälfte links roter Grund, nach rechts schreitendes Tier; oben rechts blauer Grund, fliegender Vogel; untere Hälfte brauner Grund, keine Figur. Der Form nach der kaiserliche Reichsapfel). Zu Häupten die Taube des h. Geistes. Also die Dreieinigkeit. Doch in einer vom Üblichen abweichenden Art: gewöhnlich hält Gottvater den Gekreuzigten vor sich im Schoß**, und gewöhnlich ist der Gekreuzigte nur mit einem Lententuch bekleidet⁸⁹. Noch ungewöhnlicher aber ist es, daß hier vor Gottes Brust ein grauweißgekleidetes Kind sitzt. Da dieses die Rechte segnend erhebt und die Linke auf die Weltkugel legt, so ist damit das Jesuskind gemeint (Christus Salvator) und nicht die Seele der Maria (die sonst auch als bekleidetes Kind dargestellt wird). — Die Engel beten die Dreieinigkeit an, und durch die Handbewegung Gottes werden die Gläubigen angewiesen, dasselbe zu tun. — Ikonographisch ist unser Symbol wohl einzig in seiner Art. — Über und unter dieser Gruppe rollen sich die Äste des Kreuzbaumes zu Kreisen zusammen, in denen wir die Symbole der vier Evangelisten sehen. Ganz unten, dicht über dem Boden, nochmals ein Astring, in dem das Lamm Gottes; zu seiner Rechten fängt Ecclesia, die christliche Kirche, knieend in einem Kelch das Blut des Lammes auf; zu seiner Linken die Synagoge (übermalt), abgewendet, zusammengebrochen, in ihrer Linken den Kopf eines Ziegenbocks;*** die Krone fällt ihr vom Haupt. — In der Ecke links Johannes der Täufer in härenem Gewand in der Jordanniederung (Bäume deuten sie an); er zeigt auf das Lamm („siehe, das ist Gottes Lamm“ Ev. Joh. 1, 29). Ihm gegenüber Johannes der Evangelist mit seinem Kelch. 1 b) Verkündigung. Beachtenswert der Innenraum mit anmutigen Säulen und Bogenstellungen; ein prächtiger Teppich, rautenförmig gemustert, schmückt die untere Hälfte der Wand. Maria hat sich vom Goldbrokatkissen ihres thronartigen Sessels erhoben und ist vor dem Betpult niedergekniet; in ihrem aufgeschlagenen Buch liest man: *Hec mutacio dextre excelsi* („das ist die Veränderung, die die Rechte des Herrn vornimmt“, nämlich daß Gott die Niedrigen erhebt usw. Luc. 1, 52) und *Ecce Ancilla domini Fiat michi* („siehe, ich bin des Herrn Magd, mir geschehe, wie du gesagt hast“ Luc. 1, 38). Von links naht sich der Engel (Pfauenflügel, rotes Muster

Altar in St. Johann. * Vgl. das Kruzifix in der südwestl. Kapelle von St. Jacob. Das Astkreuz ist aus der Legende vom Kreuzholz zu erklären⁸⁷. ** So vom Ende des 13. bis Ende des 16. Jahrhunderts in Deutschland nachweisbar. *** Vgl. oben Seite 16.



Dr. Stoedtner phot.

Hochaltar in St. Marien: Stigmatisierung des heiligen Franz

Aus einem demnächst erscheinendem Werk
des Universitäts-Professors Dr. Ehrenberg
über mittelalterliche Malerei und Plastik.

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W TORUNIU



Hochaltar in St. Marien: Dreieinigkeit und Verkündigung.

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTEC
W TORUNIU



H. Gerdom phot.

Hochaltar in St. Marien: Dreieinigkeit





Dr. Stoedtner phot.

Hochaltar in St. Marien: Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Aus einem demnächst erscheinendem Werk
des Universitäts-Professors Dr. Ehrenberg
über mittelalterliche Malerei und Plastik.

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W TORUNIU

auf blauem Grunde) und kündet ihr knieend das große Geheimnis. — Die Komposition ist von vollendeter Anmut. — Darunter: Beschneidung des Jesuskindes. Wieder ein schöner Innenraum, der Tempel, in dem die Zeremonie stattfindet. Neben Maria die h. Anna (?), der Priester in langem, reichem Brokatkleide. Beachte die „aufgeschnittene“ Architektur!*

Rechts vom Mittelschrein 2a) die heil. drei Könige. In einem Stall (lediglich durch ein Dach flüchtig angedeutet) Maria, das Kind auf dem Schoß; rechts die drei Könige: der vorderste faßt knieend nach dem Arm des Kindes, das ihm den Bart kraut, während es mit der rechten am eigenen Füßchen spielt, ein allerliebster, gut beobachteter Zug;** ein Diener ganz rechts bringt einen großen Kasten, dem der zweite König ein Goldgefäß entnimmt. Joseph, (bärtig, Art phrygischer Mütze) hat bereits ein Goldgefäß in Verwahrung genommen. Die Könige sind prunkvoll in Goldbrokat gekleidet; auch der Diener hat einen prächtigen, unten gezaddelten Lendenrock. Alle Gesichter dunkelbraun. Spuren späterer Übermalung an den Kleidern (bes. des Joseph und des knieenden Königs). Darunter Darstellung im Tempel. Sorgfältig behandelte überaus vornehme Architektur; Altar mit altertümlicher Retabel und reich gestickter Decke. — Im Buch auf den Altarstufen: *Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace quia viderunt oculi mei* („Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren, wie du gesagt hast, denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen.“ Luc. 2, 29 f.) Im Hintergrunde ein schön gemusterter Teppich (genau wie bei der Verkündigung); Mantel Josephs kräftig grün. — Der Typus der Maria der gleiche wie bei der Verkündigung und den h. drei Königen. 2b) Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Sehr reiche, anmutige Architektur: die Außenseite rot (Rundbogenfries, romanische Dachform); innen graue Spitzbogengewölbe auf zahlreichen, überaus schlanken Säulen***; ein Teppich schmückt die untere Hälfte der Wand. Am Mittelgiebel reliefartig Jesus mit goldenem Kreuz-Nimbus, die Rechte erhoben, in der Linken ein Buch, also der Weltrichter; am Turm links Maria, am Turm rechts Engel mit Spruchband (also die Verkündigung), beide mit goldenen Nimben. — Jesus (blauer Rock, übermalt), sitzt lehrend in der Mitte auf einem erhöhten Thron, unter dem eine Menge Bücher; um ihn herum die Schriftgelehrten; rechts erscheinen Maria und Joseph mit vorwurfsvollen Gebärden.

Also die Gemeinde sah bei geschlossenen Flügeln die Passion Jesu †, d. h. Bilder für die Passionszeit; bei geöffneten Außen- und ge-

* Eine Eigentümlichkeit des 14. Jahrhunderts in der Darstellung von Gebäuden; man zeigte diese gleichzeitig von außen (Dachpartie) und innen (die Stockwerke, die man also gewissermaßen aufschneit). ** Wieviel kindlicher und natürlicher als auf einem Bild derselben Zeit in Erfurt⁹⁰, wo das Kind mit zwei Fingern die Stirn des Königs feierlich-segnend berührt. *** Auch an diesem Bilde die „aufgeschnittene“ Architektur. † Die Bettelmönche, insbesondere die Jünger des h. Franz, förderten die andächtige Betrachtung des Leidens Jesu mit besonderem Eifer.

schlossenen Innenflügeln: in der Mitte seinen Triumph von der Auferstehung an bis zu dem Augenblick, wo er, der Gekrönte, die Seele seiner Mutter in den Himmel aufnimmt, also Bilder für Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten; zu beiden Seiten aber Darstellungen aus der Geschichte des Franziskanerordens, stets von je einem Marienbild als Gegenstück begleitet,* also Bilder für die Marienfeste und die Tage der Heiligen aus dem Orden des Klosters. Endlich, wenn auch die Innenflügel geöffnet waren: im Mittelschrein außer „verschiedenen Heiligen beiderlei Geschlechts“, unter denen doch sicher der h. Franz und die h. Clara nicht fehlten, wohl die plastische Darstellung der Krönung Mariä, also ein Thema, in dem Maria und Jesus verherrlicht wird; zu beiden Seiten dann die gemalten Szenen aus der Kindheit Jesu, für die dasselbe gilt, und die besonders für die Weihnachtszeit passen; endlich die tiefsinnige Symbolik, die Gott, Jesus und den h. Geist in eins zusammenfaßt: ein überaus reiches, genau durchdachtes und geordnetes Bildersystem.

Es ist augenscheinlich, daß für Auswahl und Zusammenstellung der Bilder in Anlehnung an ähnliche große Altarwerke ein einheitlicher Plan von den Theologen des Klosters zugrunde gelegt worden ist. Dürfen wir auch annehmen, daß ein Meister sie alle geschaffen hat? Das ist bei der großen Anzahl dieser Bilder von vornherein unwahrscheinlich und erweist sich bei eingehenderer Stiluntersuchung als völlig ausgeschlossen. Denn da sondern sich sofort zwei durchaus verschiedenartige Gruppen: die vier Bilder der Innenseite der Innenflügel, nennen wir sie kurz (obwohl auch die Dreieinigkeit dazugehört) die der Kindheit Jesu, und die übrigen. Dort runde, vollwangige, gut modellierte Gesichter mit kräftig geschwungenen, scharf gezogenen Brauen, runden Augen, gerader Nase, kräftigem Kinn, würdevollem Ausdruck; hier längliche Gesichter, die Augen meist oval und zuweilen schräg geschlitzt, oft ausdrucksleer (Pfingsten, Tod Mariä). Dort strenge, kräftige Umriss, sehr sorgsame, ins Einzelne gehende, mehr zeichnerische Malweise; hier flottere, flüchtigere, breitere, mehr malerische Pinselführung. Dort saftige Farben, in den Gesichtern tiefbraun; hier alles flauer! Dort ornamentierter, hier glatter, unverzierter Goldgrund. Dort die Komposition sorgsam abgewogen, hier zuweilen recht wenig gegliedert (Pfingsten, Tod Mariä). Dort richtig beobachtete und gut wiedergegebene Körperformen und -haltung; hier zuweilen eine erstaunliche Ungeschicktheit (Pietas: der Leichnam Jesu). Dort die Architekturen reich, sehr geschickt gezeichnet: luftig-lichte Hallen auf hohen, schlanken Säulen, anmutige Bogenstellungen; hier ganz summarisch (Pfingsten!) und ungeschickt (Jesus vor Pilatus). Dort der Eindruck eines altertümlich-vornehm empfindenden, gewissenhaft und geschmackvoll arbeitenden Künstlers von großer Fähigkeit; hier viel modernere, aber flüchtig und lange nicht so geschmackvoll arbeitende Art (Geißelung! Pfingsten!) und zum Teil ein nur recht bescheidenes Können. — Der Künstler

* Die h. Clara in der Kirche und Mariä Tempelgang; der h. Ludwig und Maria im Gnadenmantel; Stigmatisation des h. Franz und die h. Anna mit Maria und dem Jesuskinde; franziskanische Kardinäle und Maria mit Jesu Leichnam.

der Kindheit Jesu hat ganz sicher die übrigen Bilder nicht geschaffen; ja, der Unterschied ist so groß, daß diese auch nicht einmal von seinen Schülern etwa nach seinen Entwürfen und unter seiner Aufsicht gearbeitet sein können. Sie sind vielmehr unabhängig von ihm und erst später entstanden. — Auch sie, einander viel mehr verwandt als jenen, sind nicht von einer Hand gemalt worden. Die Kreuzigung, Kreuztragung, Kreuzabnahme, Anna selbdritt zeichnen sich durch bessere Beobachtung und sorgfältigere Ausführung aus als etwa *Noli me tangere*, Himmelfahrt, Tod Mariä, Pfingsten, bei denen arge Ungeschicktheit und Flüchtigkeit sich zeigt. Immerhin können sie alle in einer Werkstatt zur selben Zeit gearbeitet sein; denn die künstlerische *A n o r d n u n g* ist auch bei den ungeschickt und mangelhaft ausgeführten meist recht wohl gelungen.*

Mir erscheint nach Berücksichtigung all dieser Beobachtungen am wahrscheinlichsten die Annahme, daß der Meister der Kindheit aus irgend einem Grund seine Arbeit unvollendet hat liegen lassen müssen, und daß dann, geraume Zeit nachher, von ganz anderen Händen in ganz anderm Geist die Außenflächen bemalt und die Außenflügel neu hinzugefügt worden sind.

Läßt sich nun über die künstlerische Heimat der Bilder etwas Sicheres feststellen?

Was die Kindheitsbilder betrifft, so ist darauf aufmerksam gemacht worden⁹¹, daß sie auf Böhmen weisen; wir können genauer sagen: auf den Künstlerkreis, der sich um den Begründer der ersten südböhmischen Malerschule, den „Meister der Hohenfurter Heilsgeschichte“ scharte⁹². Wir finden hier wie dort genau dieselben Kopf-typen; die Ähnlichkeit ist so groß und die Typen des Hohenfurter Meisters stehen in der gleichzeitigen Kunst so vereinzelt da, daß ein künstlerischer Zusammenhang unsrer Bilder mit ihm als sicher angenommen werden kann. Und nicht nur die Typen stimmen überein; auch das feine, schleierartige Kopftuch Mariä, die starklockigen Bärte der Männer und manches andre finden wir genau so hier wie dort. Doch stammen die Kindheitsbilder nicht von jenem Meister selbst (dagegen spricht die andersartige Farbenskala)⁹³, sondern nur aus seiner Schule. Da deren Hauptwerke in die Jahre 1340—64 fallen, so ist damit auch die ungefähre Entstehungszeit unsrer Kindheitsbilder festgelegt.

Die übrigen Bilder haben keine so ausgeprägte Eigenart, daß sie mit einer bestimmten Malerschule in Verbindung gebracht werden könnten, zumal bei der Malerei des außerböhmischen Deutschlands in jener Zeit die gemeinsamen Züge noch sehr die besonderen der einzelnen Landschaften überwiegen und erst späterhin die Lokalschulen sich deutlicher scheiden. Sie können sehr wohl hier in Thorn selbst von einheimischen Kräften ausgeführt worden sein

* Man sehe daraufhin bes. die Geißelung und die Pietas sich an! Von den übrigen ist sehr gut komponiert die Kreuztragung und Kreuzabnahme und die Stigmatisation.

und also die preußische Malerei zur Zeit der Blüte des Ordensstaates veranschaulichen helfen⁹⁴. Immerhin deutet einiges auch bei ihnen auf, allerdings stark verdünnten, südlichen (böhmisch-italienischen) Einfluß: man beachte die südlich-leidenschaftliche Art, wie Maria bei der Grablegung die Arme in die Höhe wirft; wie in „Noli me tangere“ Jesus und die Frau mit den Händen reden; die italienisch anmutenden Architekturen beim Tempelgang Mariä und der Ausgießung des h. Geistes. Die gänzlich unmögliche Art, wie der böse Schächer am Kreuz hängt, kehrt meines Wissens nur noch in Böhmen wieder, auf einem Bild der Hohenfurter Schule⁹⁵. Als Entstehungszeit dieser Bilder ist nach der Tracht und Bewaffnung auf dem Kreuztragungsbilde⁹⁶ die Zeit um 1380 anzunehmen.

Im spätern Mittelalter hat dann noch eine teilweise Auffrischung und Übermalung, besonders der Gewänder, stattgefunden, wobei in diese ein überaus lebendiges, anmutiges Faltenspiel gekommen ist (vgl. bes. Maria und die andern Frauen unterm Kreuz; Jesus in der Kreuztragung; Tod der Maria); auf dem Bilde der Kardinäle sind sogar zwei Heilige ganz übermalt worden, wie man an den noch im Goldgrunde erkennbaren, gepunzten Heiligenscheinen sieht.

Wenn unsere Bilder, abgesehen von den Kindheitsbildern, auch nicht Werke ersten Ranges sind; wenn uns Ungeschicklichkeiten stören, die Perspektive, die Landschaft und manches andere fremdartig erscheint*, so müssen wir bedenken, daß wir hier den Anfängen der Tafelmalerei gegenüberstehen. Erst Ende des 14. Jahrhunderts fingen, wie's scheint, durch die Meister der böhmischen Schule dazu angeregt, in Deutschland die Maler, die bis dahin im engsten Zusammenhang mit der Architektur Kirchenwände ausgeschmückt hatten — was einen ganz andern Stil bedingt —, in größerer Zahl an, sich der Tafelmalerei zuzuwenden. Da können Unsicherheiten und Unvollkommenheiten nicht überraschen. Dafür entschädigt die vortreffliche Komposition und, echt gotisch, das ausdrucksvolle, feine Linienspiel der Falten und Säume: wie fein abgewogen sind alle Linien in der „Dreieinigkeit“; wie vielsagend deutet dort der Täufer auf das Lamm, wie überaus anmutig senkt die Synagoge Haupt und linken Arm, wie prachtvoll schweben die anbetenden Engel; und so mehr oder minder auf allen Bildern! — Alles in Allem sind unsere Bilder wertvoller als das, was sich aus der gleichen Zeit z. B. in den großen, reichen Handelsstädten Nürnberg und Lübeck an Tafelbildern erhalten hat. Für unser Deutschordensland ist jedenfalls der alte Hochaltar von St. Marien von höchster Bedeutung, für Thorn insbesondere ein weiteres Zeugnis dafür, daß Ende des 14. Jahrhunderts in unsern Mauern nicht nur Macht und Wohlstand herrschte, sondern daß auch Mittel und Neigung für die bildenden Künste selbst in Bettelmönchsklöstern vorhanden waren.**

* So steht die Pupille fast überall noch in echt gotischer Weise in der Ecke des Auges, doch nicht mehr als einfacher, schwarzer Fleck, sondern schon mit abgesetzter brauner Iris; die Hände zuweilen noch nach älterer Art in scharfen, schwarzen Umrissen mit ausfüllender Farbe; auch sonst wird im Faltenwurf noch oft mit Linien gewirtschaftet, im übrigen aber schon mit Farbe modelliert. ** Bald darauf das Chorgestühl in St. Marien!

Aus den folgenden 75 Jahren ist von Tafelbildern nur ein einziges bescheidenes Werk erhalten: in der Schatzkammer der Johanniskirche die **Gedächtnistafel für den Ritter Johann . . .**, der am letzten Juli 1454 vor Marienburg fiel⁹⁷, und dessen Leichnam vor dem Hochaltar bestattet wurde. Auch dies Bild ist auf Holz gemalt, das mit Leinwand und Kreidegrund überzogen ist (mit Rahmen 1 m hoch, 76 cm breit). Auf der rechten Seite sitzt auf einem Thron auf Kissen Maria, als Himmelskönigin in ein reiches Gewand gekleidet, in der Linken einen Apfel; die Rechte hält das ebenfalls gekrönte Jesuskind, das mit einem Rosenkranz spielt und sich in lebhafter Bewegung dem vor dem Thron knieenden Ritter zuwendet. Auf dem obern Rand des Thrones stehen zwei Engel in langen, weißen Kleidern, die hinter der Gruppe einen prachtvollen Teppich emporhalten. Der Ritter (kurzer Schnurrbart, „Fliege“, perückenhaft geordnetes Haar), in Panzer und Kettenhemd hebt betend die Hände zur Himmelskönigin empor. Hinter ihm steht die h. Barbara* mit ihrem Turm in kostbarem, hermelinbesetztem Kleid, die den Ritter der Jungfrau Maria empfiehlt, auch sie mit einer Krone auf dem Haupt (alle drei Kronen sowie die Spange der Maria in altertümlicher Weise plastisch). Das Wappen des Ritters: im roten Felde ein mit 3 roten Rosen belegter, weißer Schrägrechtsbalken (das poln. Stammeswappen Doliwa). — Das Gesicht des Ritters macht den Eindruck eines Porträts. Die beiden Frauen haben etwas längliche, doch volle, ernste, feierliche Gesichter, die Haare sind glatt über die Ohren gekämmt. Das Jesuskind ist nicht so gut gezeichnet. Auffallend für die Zeit um 1450 ist der Oberkörper der Maria: stark abfallende Schultern, schmale, flache Brust, sowie wir es bei den älteren Bildern des 15. Jahrhunderts sehen.⁹⁸ Von einer klaren Raumschauung ist noch keine Rede. Der Turm ist perspektivisch mißraten. Bemerkenswert ist auch die noch echt mittelalterliche Behandlung des Thrones, der die Bewegung der Maria nach halb links mitmacht; ebenso altertümlich der bräunliche Gesamton des Bildes (noch kein Hervortreten bunter Lokalfarben). — Es wird ein Thorner Maler gewesen sein, der dies anspruchslose Bild, das doch im Ganzen einen würdigen, feierlichen Eindruck macht, geschaffen hat.

Plastik.

Von plastischen Kunstwerken haben wir aus der Zeit um 1350 ff. in der Sakristei der Johanniskirche eine **Maria** und einen **Johannes**⁹⁹, die jetzt zu beiden Seiten eines viel späteren Kruzifixes stehen. Sie sind aus Birkenholz geschnitzt, auf der Rückseite nicht abgeflacht, sondern dort ebenfalls modelliert, wohl ein Zeichen, daß sie einst auf einem Triumphbogen ihren Platz hatten. Maria ist 1,55 m hoch, Johannes 1,62 m. Leider sind beide Figuren braun überpinselt; ursprünglich waren sie farbig behandelt. Maria hatte, wie ein paar Farbspuren beweisen, ein rotes Kleid.

* Vielleicht ist die Anwesenheit der h. Barbara auf unserm Bilde dahin zu deuten, daß der Ritter, bei der Belagerung verwundet, nicht vor Empfang der Sterbesakramente gestorben war.

Johannes: das Evangelienbuch im linken Arm, die Rechte sinnend erhoben; länglich-schmales, ernstes Gesicht; am untern Teil des Mantels ziemlich streng parallele Längsfalten, auf der Brust leichte Querfalten. Er steht nicht mehr, wie die älteren Plastiken, gleichmäßig auf beiden Beinen; in die Körperhaltung ist eine leise Bewegung gekommen.

Bei Maria ist Stand- und Spielbein noch mehr unterschieden; der Körper zeigt eine merkliche S-förmige Biegung in den Hüften. Die weichen, flüssigen Falten des ziemlich eng um den Körper genommenen Mantels mit den feingeschwungenen Linien des Gewandsaumes an der linken Seite sind etwas reicher und mannigfaltiger als bei Johannes; sie lassen trotzdem den Körperbau mehr zur Geltung kommen, als bei der S. 4 besprochenen Maria. Die Haltung ist außerordentlich ausdrucksvoll: leise neigt sie das Haupt, übereinander kreuzt sie die Arme, um des Schmerzes Herr zu werden, ergreifend in ihrer stillen Trauer. — Haltung des Kopfes, Kopftuch, Arme (über der Brust gekreuzt) sind den auf S. 3 f genannten beiden Marien so auffallend ähnlich, daß die Annahme berechtigt ist, unser Meister habe von ihnen sich beim Entwurf seiner Arbeit anregen lassen; doch eben nur anregen; denn er übertrifft jene beiden Werke bei weitem. Seine Maria ist von großer Schönheit, anmutig-edel, natürlich. In der Ruhe, die auf ihr liegt; in der Stimmung, die den Schmerz nur gedämpft durchklingen läßt; in der vornehmen Bildung der Gestalt liegt etwas ungemein Fesselndes. Johannes ist ihr gegenüber etwas steifer, verschlossener; doch ebenfalls ein sehr tüchtiges Werk.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung von drei Werken, die, obwohl nicht zur selben Zeit entstanden, mancherlei mit einander gemein haben; und zwar beginnen wir mit dem vermutlich spätesten, da gerade an ihm sich die besondere Eigenheit dieser Plastiken am deutlichsten zeigt.

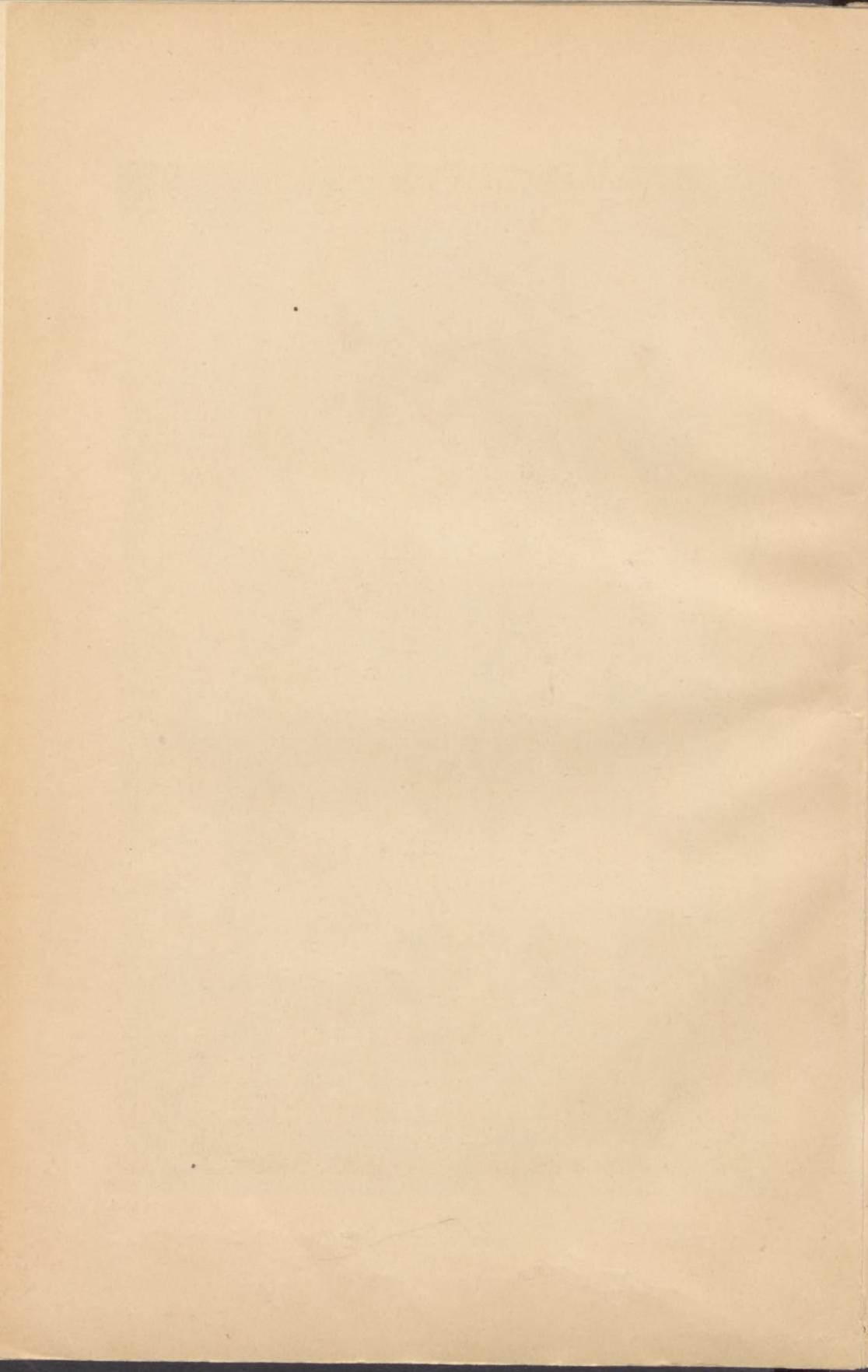
In der süd-westlichen Kapelle von St. Jacob sehen wir einen **Kreuzfixus**, der wohl jeden Beschauer beim ersten Anblick mit einem Gefühl des Schauderns erfüllt und nach kurzem, scheuem Betrachten kopfschüttelnd weitergehen läßt. Und doch verdient er eine eingehendere Betrachtung sehr wohl. — An einem Kreuz, dessen Arme gabelförmig, leicht gebogen, aus dem Stamm herausgewachsen*, hängt der Herr, eine männlich-kraftvolle Gestalt. Das Haupt mit der Dornenkrone und dem über Brust und linke Schulter herabfallenden Haar nach rechts geneigt; die gebrochenen Augen und der Mund, dem sich eben das letzte Stöhnen entrang, noch halb geöffnet; die Augenbrauen krampfhaft emporgezogen, Sehnen und Muskeln an Hals, Stirn und Armen furchtbar gestrafft; die Brust vom Todesstoß gehoben und mit den Rippen herausgearbeitet, unterhalb der Rippen aber stark eingezogen; der Unterleib aufgetrieben. Das aus der tiefen, offenen Seitenwunde, aus den Fuß- und Hand-

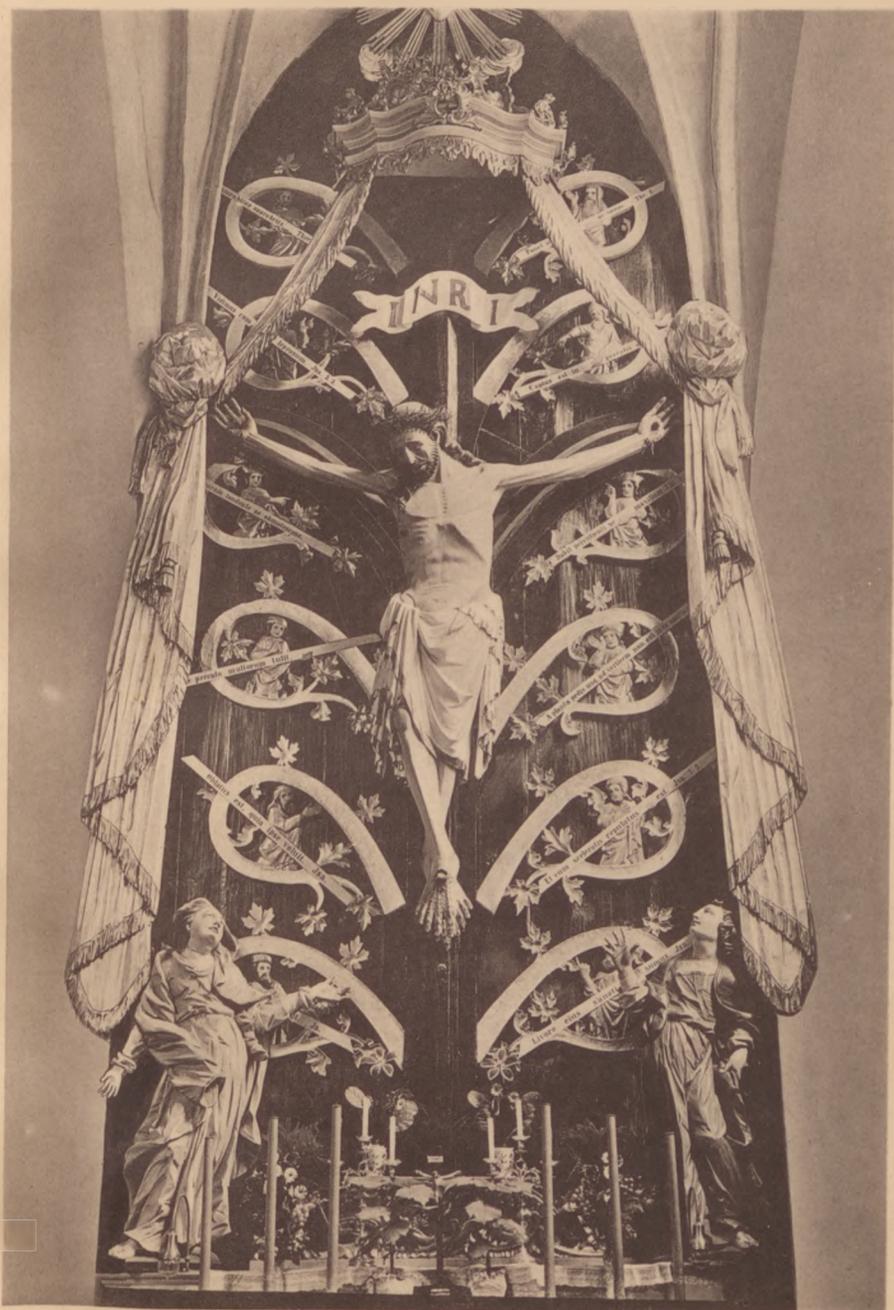
* Diese Astkreuze, Y oder Ψ , sind aus der Legende vom Kreuzholz zu erklären, das im Hofe Davids als Baum stand — sein Samenkorn stammte aus dem Paradiese —, dann zum Tempelbau gefällt und schließlich zu Jesu Kreuz verarbeitet wurde.¹⁰⁰



H. Gerdom phot.

Krucifix mit Begleitfiguren in der Sakristei von St. Johann





H. Gerdom phot.

Krucifix in St. Jacob

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECJA
W TORUNIU

wunden gequollene Blut ist geronnen und klebt und hängt in dicken, plastisch wiedergegebenen Tropfen und Klumpen am Leibe, den Handwurzeln, den Zehen. — Es ist ein erschütterndes Bild der Todespein*. Der Menschheit ganzer Jammer scheint in diesem Gekreuzigten verkörpert zu sein. Und doch sind — dem ersten Eindruck zum Trotz, der vor allem durch das geronnene, körperhafte Blut bestimmt wird, — die Zeichen der Todesqualen maßvoll behandelt. Wohl straffen sich die Arme und Beine unter der Last des angenagelten Körpers, aber die Glieder sind nicht verzerrt, der Körper nicht verrenkt. Wohl treten die Rippen hervor, aber der Leib ist nicht abgemergelt; wohl reden die halbgeöffneten Augen, die Brauen vom Todeskampf, aber die Züge des Gesichts bleiben edel. Es ist kein roher, radikaler Naturalismus der hier das Wort führt. Wohl suchte der Künstler sein Werk der Wirklichkeit mehr anzunähern, als es z. B. im 13. Jahrhundert zu geschehen pflegte (das Herausarbeiten der Rippen, Sehnen, des Blutes), aber darum war es noch lange nicht sein einziger Ehrgeiz, irgend einen Körper genau so wiederzugeben, wie ihn sein Auge sah. Eine bewußte Stilisierung vielmehr ist, als Nachklang der schönen Kunst des 13. Jahrhunderts, deutlich mit der realistischen Auffassung vereint: das Haupthaar liegt in schönen Locken auf Schulter und Brust; der kurze Bart kräuselt sich in ganz regelmäßigen Linien; das Lententuch mit den weichen, schönen Falten und den beiden bündelförmigen Zipfeln ist durchaus stilgemäß geordnet. Das Hauptstreben des Künstlers ging darauf aus, den erschütternden *seelischen* Eindruck des nun beendeten heldenhaften Leidens und Sterbens Jesu für die mitempfindenden Andächtigen zu verkörpern, und wir können ihm das Zeugnis geben, daß ihm dies gelungen ist. Sein Krucifixus ist ausdrucksvoll und ergreifend in höchstem Maße, ohne durch Häßlichkeit** abzustoßen.

Krucifixe von der Art des unsern tauchen Anfang des 14. Jahrhunderts besonders am Rhein auf und finden sich dann im weiteren Verlauf des Jahrhunderts auch anderswo. Sie sind der künstlerische Niederschlag derselben Geisteserregung und Gefühlsaufwühlung, die in der Mystik bemerkbar wird und durch den schwarzen Tod (1348) und andere aufrüttelnde Erlebnisse verstärkt wurden. Wenn der Mystiker Suso den Gekreuzigten sprechen läßt: „Da ich an den hohen Ast des Kreuzes . . . gehenkt ward, da ward meine ganze Gestalt gar jämmerlich verwandelt . . . mein göttliches Haupt war von Schmerz und Ungemach geneigt, . . . mein rechter Arm war zerspannt und mein linker gar schmerzhaf zerdehnt . . . mein heißes Blut nahm in seinen Nöten manchen wilden Ausbruch, davon mein sterbender Leib verronnen und blutig ward“, so sind diese Krucifixe nichts andres, als genaue Abbilder solcher Worte. Wir können uns denken,

* Der Eindruck wird durch die neue Bemalung noch gesteigert. Allein auch im Mittelalter war das Werk sicher bemalt und wohl nicht sehr viel anders als jetzt; das weite, fallige Lententuch vielleicht vergoldet¹⁰¹. ** Oder Geziertheit! Wie unerträglich wirkt dagegen die affektierte Verzücktheit der Maria und des Johannes aus der Rokokozeit!

wie gerade vor solchen Kreuzen die Geißlerscharen zur Zeit des „schwarzen Todes“ niederfielen, sich den Leib blutig schlugen und flehend die Hände emporstreckten, „daß Gott das große Sterben wende.“

Unser Krucifix stammt aus der abgebrochenen Dominikanerkirche gegenüber dem Gymnasium — die Mönche in den Klöstern (nicht nur die Franziskaner) vertieften sich ja seit dem h. Franz mit besonderer Inbrunst in das Leiden des Herrn, das sie in allen Einzelheiten nachzuempfinden suchten —; man hat es in der Jacobskirche sehr passend in der alten, 1428 errichteten h. Kreuzkapelle untergebracht.

Unter den zahlreichen Krucifixen dieser besonderen Art¹⁰² haben zwei mit dem unsern große Ähnlichkeit: eins im National-Museum in Nürnberg¹⁰³ (Ende des 14. Jahrhunderts) und ein andres in Erfurt¹⁰⁴ (zweite Hälfte des 14. Jhdts) Besonders dies letztgenannte stimmt im ganzen Charakter, der Haltung und vielen Einzelheiten (Haar, Lententuch, geronnenes Blut u. m.) so auffallend mit dem Thorner überein, daß die Annahme wohl berechtigt ist, wir hätten es hier mit einem sächsischen Werk zu tun, oder wenigstens mit einem, das von der sächsischen bildenden Kunst stark beeinflusst ist.

Von diesem Kreuz nun laufen nach beiden Seiten hin je sechs spiralförmige Ranken mit krabbenartigen Weinblättern aus; in jeder Ranke ein auf den Gekreuzigten zeigender Prophet mit Spruchband, alles aus dem Brett ausgesägt und als Flachrelief geschnitzt und bemalt. Auf den Spruchbändern stehen (in modernen, lateinischen Buchstaben) Sprüche aus Jesaias Kap. 1 und 53 und den Klageliedern K. 3 und 4; ursprünglich hatte wohl jeder der zwölf Propheten auf seinem Spruchband ein Wort aus seinem eigenen Buch (alles neu bemalt und bronziert). — Auch dies weist auf die Mystik hin, auf die Auffassung des Kreuzes als lebenspendenden Baumes (*lignum vitae*¹⁰⁵), auf die ja auch schon die Form des Ast- oder Gabelkreuzes leitet. Im Refektorium des Franziskanerklosters Sta. Croce in Florenz sehen wir ein Wandbild aus dem 14. Jahrhundert¹⁰⁶: das Kreuz mit dem Herrn liegt auf einem Baumstamm, von dem links und rechts je sechs Äste mit Versprüchen (je eine mystische Frucht des Kreuzbaumes behandelnd) ausgehen; jeder Ast umschließt ferner das Bild eines Propheten. Zu Füßen des Kreuzes Maria, Johannes und Heilige. Und noch im Anfang des 16. Jahrhunderts wurde in Stralsund am Kreuzaltar (aber über der Kreuzigungsgruppe) ein spiralförmiges Rankenwerk angebracht mit Propheten, die mit ausgestrecktem Finger nach oben deuten.¹⁰⁷ Eine Abwandlung dieser Motive haben wir hier vor uns, ein Beweis dafür, daß auch in Thorn im 14. Jahrhundert die Mystik eine Pflegestätte hinter stillen Klostermauern gefunden hat (wovon wir sonst nichts wissen).

Der zweite **Krucifixus** in St. Jacob, ebenfalls ein Schnitzwerk aus dem Dominikanerkloster, ca. 1,40 m hoch, ist jetzt im Mittelteil eines Rokokoaltars an der Ostwand des südl. Seitenschiffs aufgestellt¹⁰⁸. Ringsum sind viele silberne Votivplättchen angebracht (Arme, Beine, Herzen, Augen u. dgl.), die da zeigen, daß er als Helfer in allerlei



H. Gerdom phot.

Maria in St. Jacob gegenüber der Kanzel

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECJA
W TORUNIU



Moseskonsole und Maria in St. Johann.

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W TORUNIU

Nöten noch in der Gegenwart gilt. Das mag auch schon im Mittelalter der Fall gewesen sein, in dem es eine Menge wundertätiger Kreuze (*cruces venerandae*) gab, nach dem Vorbild berühmter Kulturkreuze gearbeitet. Zu seinem Ruf hat wohl nicht zum wenigsten der auffallende Umstand beigetragen, daß Haar und Lententuch nicht mitgeschnitzt sind; es sind vielmehr wirkliche Haare und ein feines Seidentuch an dem Körper angebracht. Das kam im Mittelalter wohl nur sehr selten vor.¹⁰⁹ — Auch dieses Stück vereint stilisierende (die Rippenpartie) und naturalistische (plastisches Blut an der Seitenwunde) Stilelemente. Doch bestimmen diese letzteren lange nicht in dem Maß den Eindruck, wie beim vorgenannten Werk. Der Körper ist eigentümlich dunkelbraun, schlank, edel.

Das dritte Crucifix endlich ist das vermutlich **alte Triumphkreuz*** in der Johanniskirche; jetzt hoch oben über dem Scheitel des Triumphbogens an der Ostwand des Mittelschiffs angebracht und daher schwer in den Einzelheiten zu beurteilen. Das auf breiter Unterlage aufgelegte Kreuz scheint abgefast zu sein wie die Triumphkreuze in Halberstadt und Wechselburg,¹¹⁰ an die auch sonst manches hier erinnert. Die Form der Kreuzenden läßt lebhaft an ein Metallkreuz (Vortrage- oder Standkreuz) als Vorbild denken; man vermißt in ihnen die Evangelistensymbole. Noch ein andres sächsisches Kreuz stimmt in seiner Form weitgehend mit dem unsern überein: das in der Johanniskirche zu Osnabrück aus der Zeit um 1400,¹¹¹ bei dem auch der Körper Jesu und das Lententuch verwandten Charakter haben. — Auch bei diesem Gekreuzigten vereinen sich realistische und idealistische Züge. Der Körper hängt wirklich; die Sehnen der Arme sind straff gespannt, die erduldeten Leiden sind dem Gesicht des schon Gestorbenen deutlich aufgeprägt, (doch ist die Partie unterhalb der Rippen nicht so stark eingezogen, der Unterleib nicht so vorgedrückt wie bei dem in der süd-westl. Kapelle von St. Jacob, das Blut nicht plastisch geformt). Das Haupt ist edel, das Haar lockig, das Lententuch an der rechten Hüfte geknotet (ein Überbleibsel der romanischen Stilperiode); Zeit: etwa 1400.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mag die **Maria** mit dem Kinde in der Jacobskirche am Pfeiler gegenüber der Kanzel (jetzt auf einer Rokoko-Konsole unter einem Rokoko-Baldachin) entstanden sein; aus Holz geschnitzt, 2,06 m hoch, rückseits abgeflacht, auf Kreidegrund bemalt und vergoldet. Sie ist sehr schlank, hat eine wenig vortretende, mädchenhafte Brust, schmale Schultern, aber ein volles, rundes,** naïves Gesicht mit lockigem Haar, auf dem eine hohe Krone sitzt. Die linke Hüfte ist stark ausgebogen, wodurch die beliebte S-Haltung herauskommt; die Rechte hielt auch wohl früher ein Szepter,** der linke Arm, der zugleich den Mantel

* Die Triumphkreuze hingen frei in Ketten im Triumphbogen (also wo Altar- und Gemeinderaum zusammenstoßen) oder standen auf dem dafür eingezogenen Querbalken; meist holzgeschnitzt, von bedeutender Größe; meist Maria und Johannes zur Seite. ** Auch die linke Hand ist recht rundlich mit tiefen Grübchen. *** So meist bei Madonnen dieser Art, was mit ihrer Bestimmung, die Mitte eines Altars zu schmücken, zusammenhängen mag; das jetzige aus späterer Zeit.

rafft, das mit einem Vogel spielende Kind: ein in jener Zeit öfter vorkommendes Motiv. Auch das Kind hat ein rundes, volles Gesicht; sein Oberkörper ist nackt; von den Hüften an ist es in ein tief herabhängendes Tuch gehüllt.¹¹² Maria ist in ein gegürtetes, eng anliegendes Kleid und in einen am Halse genestelten Mantel gekleidet, der um die Schultern herum ebenfalls ganz eng anliegt, dann sich teilt und in guten Falten (auffallend eine sehr tief herabhängende Falte unter dem rechten Arm) herabfällt. Sie steht auf dem Monde, der aber nicht, wie gewöhnlich, als Halbmond die Sichelenden und die Gesichtssilhouette nach oben oder unten, sondern als $\frac{3}{4}$ Mond sein volles, kräftiges, unbärtiges, liegendes Gesicht dem Beschauer zukehrt. — Der künstlerische Wert dieser Maria ist nicht hoch; dem Gesicht fehlt jeder seelische Ausdruck. — Die Bemalung (das Kleid des Kindes hat Sternblumenmuster) stammt aus späterer Zeit. Wohl einheimische Arbeit.

Wir schließen diesen Zeitabschnitt mit der Beschreibung zweier Bildwerke ersten Ranges: der Moseskonsole an der östlichen Wand des nördlichen Seitenschiffs von St Johann und der Maria auf dem Trinitatisaltar ebendort.

Die **Moseskonsole** (der Steinblock — weicher, feinkörniger, gelblicher Sandstein — ist 84 cm hoch, 60 cm breit; die linke Hand mit der halben Gesetzestafel besteht aus Stuck; da sie genau so modelliert ist wie die rechte Hand, hat sie wohl auch schon von Anfang an zu dem Ganzen gehört; der Sandsteinblock reichte nicht aus, der Meister hat sich „verhauen“). — Der Oberkörper des Gottesmannes, in einen gegürteten, weitärmeligen Rock gehüllt, wächst aus einem Kranz krabbenartiger Blätter hervor, aus dem Flammen emporzüngeln (der brennende Busch!) Die Rechte hält den Stab, mit dem er Wasser aus dem Felsen schlug; die Linke die zwei buchförmig zusammengebundenen, aufgeklappten Gesetzestafeln mit Inschrift* in gotischen, halbverwischten Minuskeln. Das Haupt, ein prächtiger Charakterkopf, beugt sich unter der Last einer achteckigen Konsole stark vornüber; die rechte Schulter senkt sich; das Haar fällt in den Rücken; der mächtige Bart wallt breit und lang auf die Brust herab. In dem Werk herrscht die Senkrechte vor; doch werden die senkrechten Linien des Stabes, der Gesetzestafeln, der Längsfalten gemildert durch die schräge Schulterlinie und den Bogen, den Haupt und linke Schulter bilden. Die beiden halbkugeligen Ansätze auf dem Schädel deuten die Strahlen an, die nach 2. Mos. 31, 29 sein Haupt umzuckten (facies cornuta). — Der Kopf ist bemalt: Haar und Bart schwarz, Gesicht und Gewand dunkelbraun, Ärmelunterfutter bläulich, Flammen rot, Blattkranz dunkelblau; doch scheint der dunkelbraune, Gesicht und Gewand gleichmäßig überziehende Anstrich jüngeren Datums zu sein.** — Wir haben hier ein hervorragendes Werk des Übergangsstils aus dem Anfang

* Zeile 1--5 unleserlich, dann: sabbatum sanctifices, habeas in honore parentes, also 3. u. 4. Gebot.

** Mit derselben Farbe sind Laurentius und der Engel auf dem Sakristei-boden (s. unten) und andre Holzschnitzwerke überstrichen. Bei den entsprechenden

des 15. Jahrhunderts vor uns. Eine nach aller Gewohnheit stilisierende Kunst paart sich in reizvoller Weise mit frischer, scharfer Naturbeobachtung und -wiedergabe. Das Gewand ist von herkömmlicher Art, ziemlich regelmäßige, ausdrucksarme, breite, feste Parallelfalten, wie sie übrigens für eine Architekturplastik — und das ist doch die Konsole — nicht unangemessen sind; das Haupthaar streng symmetrisch vom Mittelscheitel aus in schön geschwungenen, vollen Locken geordnet; die Bartsträhnen, scharf gegeneinander abgesetzt, enden in ganz gleichmäßig festgedrehten Spiralen, wie aus Holz geschnitzt,* die Haltung der rechten Hand ist merkwürdig gradlinig-steif (die Fingernägel deutlich herausgearbeitet). Damit eint sich nun eine sorgfältige, prächtig lebendige, bis ins Einzelne verständnisvoll durchgeführte Modellierung des Kopfes: die hohe, mächtig gewölbte Stirn mit den sorgenvollen Querfurchen, die kräftigen Augenbrauen mit den kleinen Zwischenfalten, die feinen Fältchen in den äußern Augenwinkeln, die eingefallnen Wangen, der leise geöffnete Mund mit den kräftigen Lippen, zwischen denen die untere Zahnreihe sichtbar ist, der beselte Ausdruck des Gesichts, das da klagt über die schwere Bürde, welche die Störrigkeit und Undankbarkeit des Volkes dem Gottesmann aufgeladen hat. Fürwahr, der Meister verstand es, Menschen zu bilden, die noch heute unmittelbar zu uns sprechen!

Wir sind in der Lage, mit ziemlich großer Sicherheit dies Werk in seinen kunstgeschichtlichen Zusammenhang einordnen zu können. Eine einheimische Arbeit ist es nicht; dagegen spricht schon — abgesehen von der künstlerischen Reife, der technischen Vollendung, die eine lange Werkstatt-Tradition voraussetzt — das Material: feiner, gelblicher Sandstein, wie er weder im Ordenslande noch in Schlesien, sondern in den Baumbergen bei Münster in Westfalen gefunden wird. Nun stehen im Museum zu Lübeck mehrere Figuren aus feinem Baumberger Sandstein (Apostel, ein Bischof, ein Abt), die in Gewand-, Haar- und Bartbehandlung, in der eigentümlichen Mischung von stilisierenden und frisch realistischen Zügen so auffallend mit dem Moses übereinstimmen, daß sie mit ihm ein und derselben Werkstatt entsprungen sein müssen, und zwar der Werkstatt des „Meisters der Darsower Madonna“, um das Jahr 1420; darnach wäre also der Moses ein Erzeugnis der Lübecker Plastik, die gerade um jene Zeit eine hervorragende Stellung einnahm.¹¹³

Er befand sich nicht von Anbeginn an der jetzigen Stelle in der roh für ihn zugehauenen Wandnische; 1670, als der Domherr Strzesz die Kirche visitierte, war er etwas südlicher über dem ersten

Lübecker Arbeiten, von denen unten weiterhin gesprochen wird, sind nur Haar und Bart und die unbedeckten Körperteile bemalt, die Säume golden; wo der Mantel umschlägt, die Innenseite rot oder blau. * Innerhalb der Strähnen zum Teil sogar einzelne Haare sich abhebend! Die Locken sind gegen Stirn, Wangen und Gewand hin scharf abgesetzt, was bes. an linkem Ohr und Wange zu sehen! Dieses und die detaillierte Wiedergabe der Furchen, Hautfalten u. dgl. sind charakteristische Merkmale der Holzschnidekunst. Der Meister unsrer Konsole hat augenscheinlich viel und gern in Holz gearbeitet.

Altar am Triumphbogen eingemauert und trug damals* die gleich zu besprechende marmorne Maria.¹¹⁴ Deren Sockel paßt so genau zur Moseskonsole,¹¹⁵ daß die Vermutung sich aufdrängt, letztere wäre geradezu für die Statue bestellt und gearbeitet worden¹¹⁶. Daß man den Moses die Jungfrau Maria tragen ließ, war im Sinn der mittelalterlichen Typik wohl begründet: das alte Testament ist das Fundament des neuen, auf dem Gesetz fußt die Gnade; insbesondere war der brennende Busch, auf den der Flammenkranz hindeutet, aus dem unsre Büste herausragt, ein sehr beliebtes und damals Allen verständliches Sinnbild der unbefleckten Empfängnis Mariä.** — Daß jedoch derselbe Meister beide Werke geschaffen, erscheint mir ausgeschlossen: man vergleiche beider Hände, Haar, Faltenwurf; ferner spricht das ganz verschiedene Material (Sandstein, Marmor) gegen solche Annahme. Wohl aber kann der reiche Thorner Handelsherr, der im Westen die kostbare Marmormaria erwarb, in Lübeck von einem Lücker Meister die Konsole für sie haben herstellen lassen. Da letztere einst bemalt war, störte die Verschiedenheit des Materials das Auge nicht sehr.

Maria (1,15 m hoch) ist „wohl das vollendetste Kunstwerk in der Johanniskirche“¹¹⁷, in Thorn aus dem Mittelalter das einzige aus kostbarem (matt-rötlichem, wohl belgischem) Marmor^{***}. Leider hat man sie von oben bis unten gleichmäßig weiß überstrichen. Zu Strzescz Zeit war das Gewand mit Sternen geschmückt, die Statue also übermalt; daß dies auch schon im Mittelalter der Fall gewesen, ist trotz der großen Vorliebe jener Zeit für farbige Bildwerke nicht wahrscheinlich; es ist vielmehr anzunehmen, daß, wenn man so vornehmes, seltenes Material verwendete, man es auch als solches sehen lassen wollte; hätte der Künstler sein Werk von vornherein auf Farben hin angelegt, so hätte ein geringerer Stein oder Holz genügt. — Maria ist als Königin dargestellt, mit der Krone auf dem Haupt. Der Körper ruht auf dem linken Bein; die rechte Hüfte ist leicht ausgebogen (wieder die S-Linie, jedoch nicht übertrieben). Ein enganliegendes, gegürtetes Kleid und ein weiter Mantel umhüllen ihre Gestalt. Der Mantel bauscht sich unter dem linken Arm in mächtigen Schüsselfalten, an der rechten Seite ist er aufgerafft; hier bildet er eine wahre Kaskade von rhythmischem, überaus feinem Wellenrinnsel: die Körperformen treten zurück, das Gewand fast allein ist der Träger der plastischen Wirkung: ein klassisches Beispiel des um 1400 einsetzenden „Gewandstils“ in der deutschen Plastik. Das runde Gesicht, umrahmt von welligem Haar, ist von freundlichem Ausdruck, anmutig und fein geschnitten besonders das Profil. Ein Schleiertuch mit sorgfältig gekräuseltem Rand fällt über den Nacken herab. Eine Vierpaßagraffe (Monile) hält auf der Brust das Kleid zusammen. — Maria ist nicht mehr als göttlich zu verehrendes Kultbild aufgefaßt, den Blick ernst-feierlich

* Die Johannis-Gemeinde beabsichtigt, in nächster Zeit Konsole und Statue wieder über dem Altar zu vereinigen. ** Nach 2. Mos. 3, 2: et videbat quod rubius arderet et non combureretur. ***Auch in der sonstigen deutschen Plastik vom 13. bis 15. Jahrhundert ist der Marmor eine seltene Ausnahme!



Dr. Stödtner phot.

Moses

BIBLIOTEKA
UNIwersytecka
W TORUNIU



Dr. Stoedtner phot.

Maria

BIBLIOTEKA
UNIwersytecka
w TORUNIU

in die Weite gerichtet, sondern als rein menschliche, glückliche Mutter ihres Kindes. Sie hält dieses, das ganz nackt ist, sorgsam im linken Arm; mit der wundervoll fein modellierten Rechten reicht sie ihm einen Apfel und sieht mit stiller Freude zu, wie es diesen spielend von sich schiebt (das kurze, lockige Haar des Jesuskindes ist, anders als das lange, weiche Frauenhaar der Mutter, spiralförmig gerollt).

Viel gute Beobachtung, viel Feinheit und Anmut ist in diesem Werk verkörpert¹¹⁸, vielleicht ein klein wenig zu viel Kunst und Zierlichkeit, so daß es nicht ganz mit Unrecht „gotisches Rokoko“ genannt worden ist¹¹⁹. Trotzdem: ein schönes, kostbares Werk; die Technik vorzüglich.

Woher stammt diese Maria? Sicher nicht aus Preußen. Hier hätte kein Marmorblock einem Künstler zur Verfügung gestanden. Auch ihrer ganzen künstlerischen Auffassung nach gehört sie nicht hierher, sondern in den Westen Deutschlands, in eine Reihe gleichartiger Werke, die von der Mehrzahl der Forscher als mittelrheinisch angesehen werden¹²⁰. Ausstrahlungen dieser Kunst sind am Niederrhein, in Niederdeutschland bis nach Lübeck hin und dann wieder in Oberdeutschland (Ulm) nachgewiesen. Unse Maria ist ein Zeuge für ihren Einfluß im fernsten Osten Deutschlands¹²¹; vom Mittelrhein her könnte sie, vermutlich auf dem Wasserwege über Flandern und Lübeck, hierher gelangt sein, wie schon ein Menschenalter vorher die Messinggrabplatte des Bürgermeisters Johann von Soest, auch sie sicherlich die Stiftung eines reichen Thorner Kaufherrn. Möglicherweise hat aber diese ganze, bisher als mittelrheinisch bezeichnete Kunst von Westfalen her ihren Siegeszug angetreten, von woher die Lübeckische Plastik zu Beginn des 15. Jahrhunderts ihr Material* und zum Teil ihre Künstler bezog, und es ist also nicht unmöglich, daß auch unse Maria Lübeckische Arbeit ist (wie in Lübeck selbst angenommen wird)¹²², was dann mit dem ebenfalls Lübeckischen Ursprung des Moses sehr gut zusammenstimmen würde.

Unserm Werk nachgebildet ist die Mutter Gottes in einer Nische neben der Korkenmachertür an der Wand der Danziger Marienkirche¹²³ und die Marienfigur in dem Kronleuchter unsrer Johanniskirche von 1580¹²⁴, letztere freilich stark vergrößert.

Wie schon bemerkt, war unser Standbild auf der Moseskonsole bereits um 1670 an seiner jetzigen Stelle über dem Trinitatisaltar zu sehen. Da Maria jedoch nur einen Marienaltar geziert haben kann, als Vorgänger des Trinitatisaltars aber Ende des 16. Jahrhunderts ein Altare Exulum vel Stanislai genannt wird, so muß sie ursprünglich an einer andern Stelle der Kirche ihren Stand gehabt haben, vielleicht in einer Kapelle am nördlichen Portal¹²⁵; denn deren Altar (und zwar nur dieser einzige von den 18 Altären der Kirche) war ebenfalls aus Marmor.

* Baumberger Sandstein, aus dem im Museum zu Lübeck etwa 25 Bildwerke der Zeit von 1420–30 bestehen.

Mit diesen beiden Werken, dem Moses und der Maria, haben wir einen Höhepunkt und zugleich bedeutsamen Wendepunkt mittelalterlicher Kunst in Thorn erreicht. Wir kommen nunmehr zum letzten Zeitabschnitt des Mittelalters.

III. Abschnitt.

Von Mitte des 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts erlitt die politische und wirtschaftliche Stellung des Ordenslandes und damit Thorns eine gewaltige Änderung. Städte und Landadel empörten sich 1454 gegen ihre alte Herrschaft — Thorn nahm dabei eine führende Stellung ein — und warfen sich dem König von Polen zu Füßen. Ein dreizehnjähriger Krieg entbrannte und verwüstete das Land, und im 2. Thorner Frieden 1466 wurde der größte Teil der heutigen Provinz Westpreußen dem polnischen Reich angegliedert. Thorn wollte zwar bleiben und blieb zunächst auch, was es bisher gewesen, eine rein deutsche Stadt mit großer Selbständigkeit; aber unvermeidlich sickerte doch von nun an etwas von slawischer Art durch, und die Selbständigkeit wurde immer weiter eingeschränkt. Es ist erstaunlich, daß die wirtschaftliche Lage der Stadt trotz der ungeheuren Opfer, die der Krieg erfordert hatte (Handel und Wandel lag danieder), in der Folgezeit doch nicht unbefriedigend war, ja, nicht zum wenigsten infolge großer Landschenkungen des polnischen Königs, bald wieder einen kräftigen Aufschwung nahm. Zeugnis davon und von dem Geist, der in Thorn herrschte, ist die Johanniskirche: fast unmittelbar nach Friedensschluß machten die Thorner sich 1468 daran, die Gewölbe der Schiffe um fast die Hälfte „aufzutreiben“ und damit einen Innenraum zu schaffen, der an Großartigkeit seinesgleichen sucht*; als wollte man der Welt zeigen, daß der Krieg die „Königin der Weichsel“ nicht entthront, sondern ihren Thron nur noch mehr befestigt und erhöht habe (was freilich in Wahrheit nicht der Fall war: Danzig bestieg jetzt den Thron). — Sonst ist in diesen Jahren in Thorn — abgesehen vom Junkerhof — wenig gebaut worden.

Es ist klar, daß während des 13jährigen Krieges Kunstwerke in Thorn kaum entstanden oder eingeführt worden sind. Ja, wertvolle Stücke sind damals zugrunde gegangen: mußte doch, um Geld für die Kriegführung zu beschaffen, fast alles Kirchensilber — und herrliche Kunstschatze sind sicher darunter gewesen — eingeschmolzen werden. Erst nach dem Friedensschluß konnte die bildende Kunst wieder eine Stätte finden.

Das Bedürfnis hiernach war gerade in dieser Zeit besonders groß. Denn die Frömmigkeit des ausgehenden Mittelalters — und um Kunstwerke, die der Frömmigkeit ihr Entstehen verdanken, um kirchliche Kunstwerke, handelt es sich ja fast ausschließlich —

* Diesen Eindruck hat man gründlich zerstört, als man im vorigen Jahrhundert in die Turmpfeiler die große Orgelempore einbaute.

ist erfüllt von einer wahren Sucht nach Häufung und Steigerung: in jeder Kapelle der Kirchen, an jedem Pfeiler womöglich ein Altar; an jedem Altar ein oder mehrere Priester; der Einzelaltar nicht nur einem, sondern oft einer ganzen Anzahl von Heiligen geweiht; auf jedem Altar Bilder und Bildwerke, möglichst prunkvoll, strotzend von Gold und leuchtenden Farben. Man kann sich nicht genug tun im Verehren der Heiligen, im Beten vor ihren Reliquien und Bildern; immer zahlreichere Garantien werden gesucht für Rettung aus dem Fegefeuer. Die religiöse Unruhe, die dann zur Reformation führte, zeigt sich deutlich.

Mehr als je war man nun in Thorn auf den Erwerb von Kunstwerken aus dem kunstreichen Westen angewiesen. Dort aber war mittlerweile eine Kunst erblüht und kam nun nach dem Krieg auch hierher, die ein ganz anderes Gesicht zeigt als die bisherige. Sie will kräftiger auf den Beschauer wirken, größeren Eindruck machen, weit mehr bieten als vordem. Daher zwar noch das Streben nach Anmut (gebogene Stellung, zierliche Handhaltung), aber daneben und davor das Arbeiten auf Pathos und starke Kontraste hin. Anstelle des ruhigen, bräunlichen Gesamttönen der Gemälde leuchtend helle Farben in buntem Wechsel; anstelle der weichen Falten brüchige, scharfe, zuletzt knittrige, die eine kräftigere Licht- und Schattenwirkung haben; die Bildwerke werden stets bemalt und reich vergoldet. Die Zahl der Figuren auf den Bildern vergrößert sich; wenn z. B. früher bei der Scene der heil. drei Könige Maria und ihr Kind (zuweilen noch Joseph) und die drei Könige allenfalls mit einem oder zwei Dienern genügten, so erscheint jetzt in Begleitung der prunkvoll gekleideten Könige ein ganzer Troß von Leuten mit Pferden, Kamelen u. dgl. Es kann von dem bunten Treiben der Welt gar nicht genug und garnicht genau genug erzählt und geschildert werden. Der Schauplatz der Handlung vertieft sich: der Hintergrund, früher überhaupt nicht vorhanden oder nur flüchtig angedeutet, wird jetzt völlig ausgefüllt mit Gebäuden und Landschaft, in die man weit hineinsieht; und alles davon ist scharf ins Auge gefaßt und mit großer Sorgfalt genau so dargestellt, wie's dem Auge wirklich erscheint. Wirklichkeit ist die Losung! Die Natur in ihrem ganzen Reichtum ist jetzt erst recht eigentlich entdeckt worden. — Auf dem großen Wandbild in St. Johann stehen die Männer und Frauen unter dem Kreuz noch in keinem wirklichen Raum, auf keinem wirklichen Grund und Boden, sondern, symbolisch-bedeutungsvoll, auf den Ästen des Kreuzbaumes; auf dem alten Hochaltar von St. Marien sorgt das Gold des Hintergrundes dafür, daß die Darstellung in einer idealen Sphäre zwischen Dichtung und Wahrheit schwebt. Das ist jetzt, ein gutes Halbjahrhundert später, nicht mehr möglich. Auf dem natürlichen Boden der heimischen Landschaft, in einer heimischen Kirche usw. geht alles das vor, was an heiliger Geschichte gemalt wird; der Goldhimmel muß dem Himmel in natürlichen Farben weichen, die ideal-schematischen Gesichter den in allen zufälligen Einzelheiten des Modells genau der Natur nachgezeichneten, die schematischen Gewänder den in bezug auf Stoffart,

Schmuck und dgl. mit peinlicher Treue wiedergegebenen. Das Streben nach Wirklichkeit verführt zuweilen (bes. bei den Passions-szenen) geradezu zur Darstellung von Rohheiten.

Nirgends wurde die Kunst der Wirklichkeitsdarstellung so vollendet gehandhabt wie in Flandern, wo sie zuerst auftauchte (Gebrüder Eyck), und von wo diese Richtung ihren Siegeszug durch die ganze Welt antrat. Daher von dort aus nicht nur das künstlerische Arbeiten in Deutschland stark beeinflusst und geändert, sondern auch eine Menge von Bildern eingeführt wurde.¹

In Thorn ist das sehr deutlich zu merken.

Sehen wir uns daraufhin den Flügel* eines in den übrigen Teilen verlorenen Altars² der Johanniskirche an, der jetzt im Museum aufbewahrt wird. Auf der Außenseite (die durch wüste weiße Ölfarbenflecke sehr entstellt ist) sehen wir den Engel der Verkündigung, wie er die Worte spricht und sie mit segnender Gebärde begleitet: Gegrüßet seist du, Maria (*Ave Maria*). Ihm gegenüber, auf dem fehlenden zweiten Flügel, müssen wir uns Maria knieend oder stehend denken (ein Zipfel ihres weißen Gewandes ist auf unserm Flügel rechts unten noch zu sehen). Der Engel ist in ein weißes Kleid und einen leuchtend roten Mantel mit Goldborten und -Fransen gekleidet, der durch eine kostbare Agraffe unter dem Halse zusammengehalten wird. Die Verkündigung geht in einem vornehmen Gemach vor sich: brauner, kunstvoll gemusterter Parkettfußboden; hohe Fenster (der obere Teil kunstvoll verglast, der untere durch Läden verschließbar); braune Holztonnenwölbung; im Nebenraum ein vornehmer Kamin (?). Ein Holzläfchen mit einem Veronikabild schmückt die Wand. Das Ganze umrahmt überaus sorgfältig gemaltes Maßwerk. Durch die Fenster sieht ein Stück Himmel und Landschaft hinein: grüne Hügel, gewundene Wege.

Die Innenseite ist durch einen kräftigen Querstrich in zwei Bildflächen geteilt. Oben die Geburt Jesu. Maria (dunkelgrünes Kleid, weißer Mantel, braunes Haar) und Joseph (braunes Kleid mit leichtem Stich ins Violette, dunkelroter Mantel) knieen in einem Ruinenraum, der durch seine schöne, romanisierende, gekuppelte Fensteröffnung zeigt, daß er von einem edlen Bauwerk herrührt; zwischen ihnen liegt das Kind auf einem Mantelzipfel seiner Mutter; anbetend faltet diese die Hände, während Joseph, nicht mehr wie früher ein verhutztes Männchen irgendwo im Hintergrund, sondern ein würdiger Greis, sorgsam das Licht in seiner Rechten vor dem Verlöschen schützt.** Ochs und Esel fehlen natürlich an der Krippe

* Bildgröße außen 78×200, innen 90×65 cm; außen bildet der Rahmen mit dem Bilde eine glatte Fläche, innen tritt er vor und ist dunkelrot mit Goldornament bemalt. Spuren zweier Scharniere; Leinwand, Kreidegrund.

** Das Licht soll andeuten, daß der Vorgang zur Nachtzeit spielt; Farben und Beleuchtung des Bildes jedoch gehören dem hellen Tageslicht an; in diesem Punkte also ist der Naturalismus noch nicht ganz durchgeführt; doch auch hier liegt Beobachtung der Wirklichkeit insofern vor, als in den biblischen Schauspielen, die natürlich am hellen Tage aufgeführt wurden, Joseph eine Kerze oder Laterne hielt.³ Erst ein gutes Menschenalter später wagte es in den Niederlanden Geertgen tot sint Jans und dann in Deutschland Hans Baldung Orien, eine wirkliche heil. N a c h t zu malen.⁴



H. Gerdom phot.

Altarflügel im Museum

BIBLIOTEKA
UNIwersytecka
W TORUNIU

nicht. Rechts zwei Männer in roten Kapuzen (Hirten) an der Bogenöffnung; links auf dem Felde die übrigen Hirten mit ihren Schafen und den Hunden, ein Engel (rosa Figürchen) verkündigt ihnen die große Freude; auf seinem Spruchbande die Worte: *gloria in excelsis*. Gradeaus schlängelt sich in sanften Windungen ein Weg durch blaugrüne Wiesen und Buschwerk; den Horizont krönen die bläulich schimmernden Türme der Stadt Bethlehem.

Unten: Beschneidung des Jesuskindes. In einem hehren Dom, dem Tempel von Jerusalem, in dessen lichten, hochgewölbten Chor aus grauen Steinen uns die geöffnete Lettner tür einen Blick gewährt, steht hinter einem altertümlichen Tisch der bärtige Priester, im Begriff, das Messer anzusetzen (Kleid dunkeloliv, golddurchwirkte Kopfkappe, auf der Borte seines Schulterüberwurfs in Perlstickerei die Worte *o pater abraham*). Neben ihm der Hohepriester in scharlachrotem, leuchtendem Mantel mit weißem Kragen, dunkelroter, von Gold und Edelsteinen funkelnder Mitra. Maria ist mit dem Kinde an den Altar getreten (Antependium von Stoff oder gepreßtem Leder mit Granatapfelmuster). Rechts von ihr in modischer Kleidung (sattes Olivgrün, goldne Stickerei am Ärmel, goldiges Unterkleid, turbanähnlicher Kopfputz) eine Begleiterin. Noch weiter rechts Joseph.

In diesen Bildern tritt uns die neuartige Kunst deutlich entgegen: das Streben nach Darstellung des Charakteristischen, Zufälligen, Wirklichen. Mit peinlicher Sorgfalt wiedergegeben ist in den Gesichtern der Alten jedes Fältchen, jede Runzel und Warze; am rasierten Kinn des einen Hirten, der oben zur Rundbogenöffnung hineinsieht, der blaue Ton des mit starkem Bartwuchs Begabten; an den Fingern die Gliedergelenke; am Knotenstock Josephs die Knorren. Mit virtuoser Kunst ist jeder Stoff genau charakterisiert: die Mitra des Hohenpriesters, das Goldgeflecht der Kappe des beschneidenden Priesters, der durchsichtige Ärmel seines Obergewandes am rechten Arm, der durchsichtige Schleier über dem Haar der Begleiterin Marias; am Licht, das Joseph in der Hand hält, hängen die niedergeflossenen, erstarrten Talgtropfen und ist in scharfer Naturbeobachtung der schwärzliche Docht, der rote Flammenkern, dessen bläuliche Umrandung, die leuchtende Spitze unterschieden; der Eisenring an der Krippe ist wirklich aus Eisen, das Holz wirkliches Holz. Die Farbe des Himmels usw. „natürlich“. Licht und Schatten sitzen da, wo sie bei der angenommenen Beleuchtung wirklich sitzen müssen, z. B. bei der Beschneidung: das Licht kommt von links oben, prallt blendend vom weißen Altartuch ab, leuchtet warm auf dem Mantel der Maria und verliert sich allmählich nach rechts hin (Joseph steht schon im Halbdunkel); auf dem dunklen Haar der Maria spielt es in hellbraunen, glänzenden Strichelchen; die Schatten auf dem weißen Mantel sind bläulich, auf dem dunkelroten Mantel Josephs violett lasiert (nur auf der Außenseite oben in dem Maßwerk sind sie durch Strichlagen angedeutet). — Der Raum ist als wirklicher Raum perspektivisch gemalt: die entfernteren Gegenstände werden mit dem Maß der Entfernung immer kleiner, so wie sie auch

in der Wirklichkeit erscheinen.* Die heiligen Personen haben keinen Heiligenschein, sie sind völlig wie unsereins, ganz menschlich.

Etwas summarisch ist noch die Landschaft mit ihren Hügeln und Bäumen behandelt. — Sehr interessant ist die Architektur: auf der Außenseite und der „Beschneidung“ streng gotisch, der Wirklichkeit offenbar treu nachgebildet; allein der echt gotische Zug in die Höhe beherrscht nicht mehr ungebrochen die Gemüter.** In der Phantasiestadt Bethlehem auf dem oberen Bilde macht die horizontale Linie der senkrechten ernsthaft das Feld streitig, die viereckigen Türme des Domes sind ohne Helm gelassen und ganz grade abgeschnitten, und die Bögen der schönen Ruinen sind nicht spitzsondern rundbogig. Das Renaissancegefühl der kommenden Zeit meldet sich.***

Daß auch auf diese neue, durch und durch realistische, in den Niederlanden aufgekommene Art sich inniges, zartes Gefühl aussprechen kann, ist hier ganz deutlich: die Geburt Jesu ist ein liebliches Weihnachtsbild; wir sehen mit den Hirten voller Rührung auf das kleine, hilflose Menschenkind und die ehrfürchtigen Eltern, und unwillkürlich folgt dann unser Blick den Windungen des Pfades und ruht mit Freuden auf Busch und Wiese und der fernen Stadt. Das Bildchen ist in hohem Grade stimmungsvoll, ebenso wie das andere, die Beschneidung. Hier wird die Stimmung besonders durch den ahnungsvollen Blick in den lichtdurchfluteten, hohen Kirchenchor im Hintergrunde hervorgerufen, ein Kunstmittel, das schon die Eycks angewendet hatten. Auch ist nicht jede Idealisierung unterlassen: Maria, eine schlanke Frau mit feinen Zügen, ist noch in eine Art idealen Gewandes gekleidet; nur die Begleitpersonen stecken realistisch im Zeitkostüm. Von derber Realistik hält sich das Bild frei; alle Gestalten haben etwas Vornehmes.

In der Komposition zeigt sich künstlerische Überlegung. Während früher die Gruppen mehr gefühlsmäßig geordnet waren, ist hier alles bewußt auf einen einheitlichen, übersichtlichen Bildeindruck hin komponiert. Das tritt besonders auf der „Geburt Jesu“ in die Erscheinung, aber auch auf der „Beschneidung“: durch die helle Farbe ihres Mantels und dadurch, daß sie grade vor der Letztuertür steht, wird Maria zum deutlich betonten Mittelpunkt des Ganzen, dem sich alles andre unterordnet.

* Ganz stimmt allerdings die Perspektive im Bilde der Geburt Jesu noch nicht: die Wände des Stalls laufen zu schnell nach hinten zusammen. Im übrigen aber ist die Perspektive meisterhaft gehandhabt; man achte z. B. auf den Nebenraum ganz rechts auf der „Beschneidung“ mit dem braunen Chorgestühl, dem Buch auf einem Sitz.

** Wie wir's ja auch an den gleichzeitigen Kirchenbauten sehen: keine Basiliken mehr, sondern — freilich hohe, aber zugleich — mächtig breite, gleich hohe Schiffe, Hallen.

*** Seit Beginn des 15. Jahrhunderts begegnen uns auf Bildern nordischer Maler romanische Architekturen, zuweilen mit gotischen gemischt; nach 1450 ist's schon eine Ausnahme, wenn auf niederländischen Bildern gotische Architekturen erscheinen; Memling schaltet auf dem Passionsbilde der Turiner Gallerie die Gotik fast völlig aus, seine Gebäude sind Phantasiearchitekturen mit romanischen und byzantinischen Elementen, Rundkuppeln, Zwiebeln.



H. Gerdom phot.

Dornenkrönung in St. Johann

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W TORUNIU

Fragen wir nun, welcher niederländische Meister (denn ein Niederländer ist's ohne Frage) bei unserm Altar Pate gestanden hat, so kommt⁵ vor allem Rogier van der Weyden († 1464) in Betracht. Seine etwas lageren Figuren, seine scharfbrechenden Gewandfalten, seine klare, übersichtliche Komposition, seine Auflichtung der Farbflächen, seine ganze Art finden wir hier wieder. Ein niederländischer Maler seiner Schule⁶ war der Meister unsrer Bilder, die zu den wertvollsten Schätzen des Museums gehören. Es ist sehr zu wünschen, daß ihnen bald eine gründliche, sachverständige Reinigung und gute Aufstellung gegönnt wird, damit sie sich in ihrer vollen Schönheit zeigen können.

Aus ungefähr derselben Zeit und derselben künstlerischen Atmosphäre stammt ein Bild, das jetzt an der Nordwand des Altarraumes in St. Johann angebracht ist: die **Dornenkrönung**⁷. Es ist 2,07×2,43 m groß und ebenfalls auf Holz mit Kreidegrund gemalt. Da am Rahmen — es ist noch der alte; mit aufgemalten Sternen verziert — zu beiden Seiten Scharniere waren, so muß es einst das Mittelstück eines Flügelaltars gebildet haben; möglich, daß es ursprünglich zu einem der Nebenaltäre in St. Lorenz gehörte, von denen nach 1650 Teile in die Johanniskirche gekommen sind.⁸

In einer herrlichen, apsisartig an eine runde Bogenöffnung angebauten Halle, die auf gotischen Bündelpfeilern ruht, zwischen denen der Blick auf die Straßen einer Stadt und weiterhin auf eine hügelige Landschaft schweift, sitzt Jesus in braunem Rock und weißem Mantel, ein Rohr in der Linken, das Haupt schmerzvoll geneigt. Zwei Schergen drücken ihm den Dornenkranz mit zwei Stangen auf, die sie als Hebel gebrauchen, wobei der Scherge links*, wie ein rechter Zierbengel aufgeputzt (geschlitzte Ärmel, zierlicher Federhut, künstlich gekräuseltes Haar), auf der einen Stange rittlings sitzt, damit sie die Dornen recht tüchtig hineintreibe; der andre kniet bei seiner Arbeit; ein dritter, hinter dem Rücken des Herrn, schlägt, indem er auch noch an eine der Stangen faßt, mit einer Keule drauf los. Vor dem Herrn links ein knieender Spötter, rechts ein spöttlich mit der Linken auf Jesus zeigender Kriegsknecht mit Hellebarde, beide mit der turbanähnlichen, in langen Streifen seitlich herabfallenden Sendelbinde um den Kopf; ein anderer ist im Begriff, den Säbel zu ziehen. Zwei Männer reiferen Alters mit wallenden, lockigen Bärten, in langen, talarartigen Kleidern, wohl Schriftgelehrte, stehen ernst auf der linken Seite. Im Hintergrunde rechts, draußen vor der Halle, ein Mann mit Gugel**, einen Baumzweig in der Hand.

Es ist das seit dem 14. Jahrhundert*** üblich gewordene Schema der Darstellung dieses Vorganges, das nun aber, vielleicht mit unter dem Einfluß der Passionsspiele, realistisch-drastisch ausgefüllt ist,

* Rechts und links vom Beschauer gemeint! ** Gugel d. h. Kragenkapuze, die Tracht des gemeinen Mannes. *** Siehe dieselbe Szene auf dem alten Hochaltar in St. Marien. † Diese weiße Farbe ist vielleicht symbolisch gemeint als Bild der Unschuld des Herrn; gewöhnlich ist der Mantel in dieser Szene nach Matth. 27, 28 von roter Farbe „sie legten ihm einen Purpurmantel an . . .“

während die Darstellung bis dahin feierlicher war. Doch ist's dem Künstler hoch anzurechnen, daß er in der Schilderung des Rohen durchaus Maß hält, sehr im Gegensatz zu unzähligen, gleichzeitigen Darstellungen dieses Themas.

Überaus anziehend ist der Ausblick auf Straße und Landschaft: Zinnengekrönte, hohe, palastartige Häuser, Treppengiebel, Türme und Türmchen, Stadtmauer und -tor; man beachte besonders in der zweiten Bogenöffnung von links das Haus mit Eintrittshalle auf schöner Säule und überkragtem, bretterschaltem Obergeschoß. — Und dann die idyllische Hügellandschaft: sanfte Wiesenhänge, schöne Bäume, ein stiller See. Draußen Wohlstand, Behaglichkeit, heitrer Friede. Drinnen aber in der schönen, reichen Halle (oben wieder romanische Bogenöffnungen!) das grausige Schauspiel des gemarterten Herrn. Welch ergreifender Gegensatz! Und wie hat es der Künstler verstanden, in den Mienen der Menschen sich spiegeln zu lassen, was in ihrem Innern sich regt: das Gesicht des Herrn mit den hochgezogenen Brauen, dem zusammengepreßten Munde, den straff gespannten Halssehnen redet von körperlicher Qual, aber mehr noch von der tiefen Trauer eines edlen, stillen Dulders über die Bosheit derer, die er retten wollte. In den Mienen der beiden Alten links finsterner Ernst und fast etwas wie leise Gewissenswürfe, in denen der Schergen Gleichgiltigkeit von an solches gewöhnten Menschen, bei dem Mann hinter dem Herrn brutale Freude am Rohen.

Die Komposition ist wohl abgewogen. Jesus tritt als der beherrschende Mittelpunkt auf den ersten Blick hervor; schon durch die weiße Farbe seines Mantels zieht er sofort unsere Augen auf sich. Die Gruppen rechts und links halten sich ohne langweilige Symmetrie das Gegengewicht. Sie umrahmen im Halbkreis den Herrn.

Der farbige Gesamteindruck ist licht, fast kühl. Doch sorgt das Gold des Heiligenscheines Jesu und des Himmels (hier ist das Gold damasciert) für feierlichen Glanz. — Die Perspektive beherrscht der Künstler; der Standpunkt des Beschauers ist jedoch nicht in der Mitte vor dem Bilde gedacht (wie seit der Renaissance stets), sondern ein wenig rechts unten, daher auch der Eindruck, als müßten die Personen nach dem Beschauer hin abgleiten.

Nach Tracht und Sonstigem zu urteilen (die spitzen Schuhe; die gotische Architektur; das Gold des Himmels) ist das Bild etwa um 1470 entstanden. Altniederländischer Einfluß, besonders im Straßenhintergrunde, ist unverkennbar (die Häuser aus Ziegeln, die Fensterrahmen aus Haustein!)

Unser Bild hat künstlerischen Wert, wenn auch ein paar Ungeschicklichkeiten stören (die Hand- und Beinhaltung des Schergen rechts mit der Hellebarde).

Wir kommen nun zu einem sehr merkwürdigen, ebenfalls stark von altniederländischer Kunst beeinflussten Bild, das an der Westwand der Jacobskirche, südlich vom Haupteingang, hängt. Es

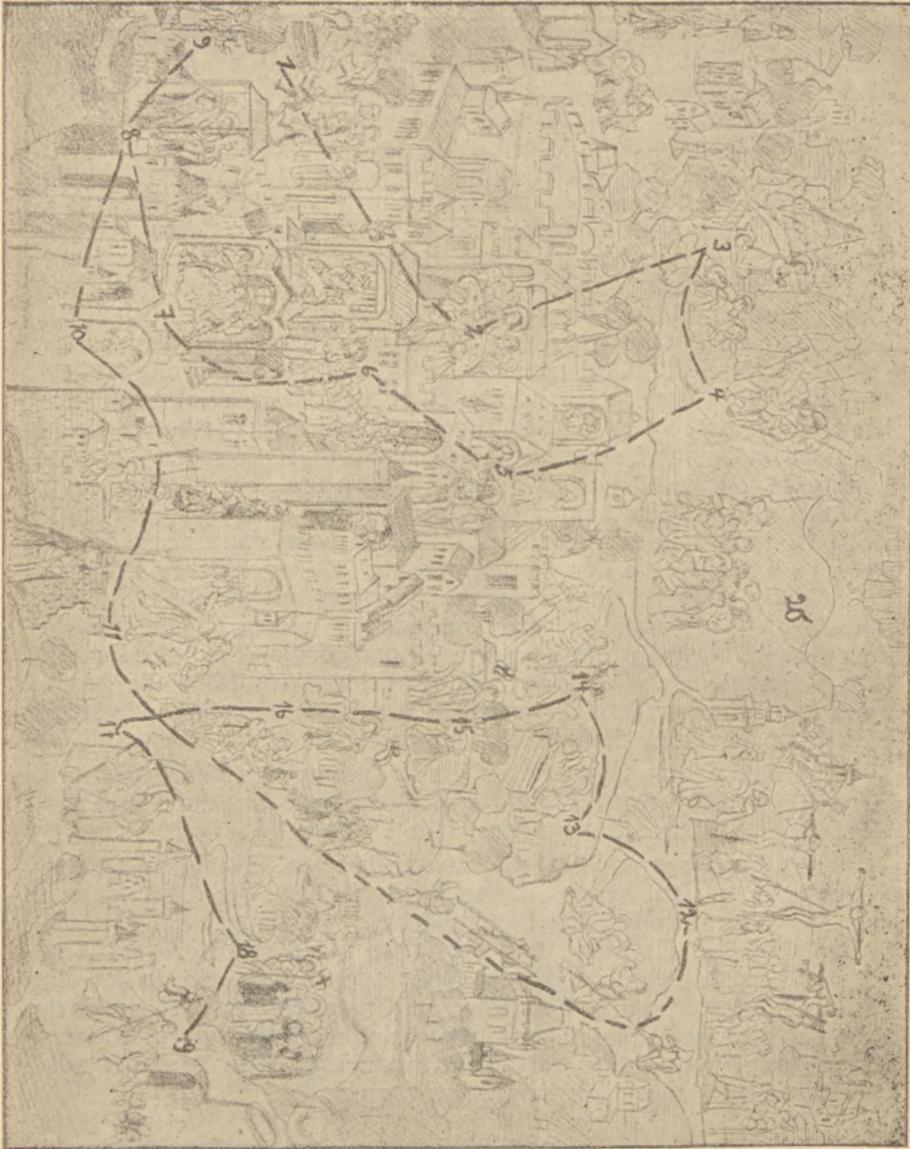
ist auf Holz gemalt, 2,75 m breit und etwa 2 m hoch, und war einst vielleicht das Mittelstück eines Flügelaltars*. Das Bild ist leidlich erhalten, wenn auch die Farben heute matter und schmutziger erscheinen, als sie's ursprünglich waren, und einigen Figuren von unnützen Händen die Augen ausgestochen sind. — Unter blaßblauem Himmel eine hügelige Landschaft mit Häusern, Burgen, Kapellen und einer größern, mauerumwehrten Stadt und über 200 kleinen, kaum 20 cm hohen Figuren. Der Maler will uns die Stadt Jerusalem vor Augen führen und in den einzelnen Menschengruppen die ganze **Passionsgeschichte**, vom Einzug Jesu in Jerusalem an bis zum Kreuzestod und Begräbnis, woran er dann noch Auferstehung, Himmelfahrt usw. anschließt, im Ganzen nicht weniger als 20 Szenen. Diese, die einst nach einander und an verschiedenen Orten sich abgespielt haben, werden hier dem Beschauer ohne jede Trennung von einander auf einer Fläche vorgeführt. Das widerspricht natürlich dem gesunden Menschenverstande. Allein, darum ist's noch nicht notwendig unkünstlerisch (auch die Oper widerspricht dem natürlichen Verstande!) Und manches, was uns Heutigen unnatürlich erscheint, war Menschen anderer Zeiten das Natürlichste von der Welt. So war's bis in's 16. Jahrhundert hinein ganz selbstverständlich, auf einem und demselben Bild zwei, drei einander folgende Ereignisse darzustellen; etwa im Vordergrund die Enthauptung Johannis des Täufers, im Hintergrund links etwa seine Predigt-tätigkeit, rechts seine Bestattung. Freilich war dann doch immer nur eine Szene, die des Vordergrundes, als eigentliches Ereignis geschildert, während die andern im Hintergrund in viel kleinerem Maßstabe gewissermaßen nur angedeutet waren. Jene spielte die führende Melodie, diese begleiteten nur gedämpft aus der Ferne⁹. Ungewöhnlich auch für jene Zeit ist bei unserm Bilde die große Fülle der auf einer Tafel dargestellten Szenen und die Art, wie diese Szenen in die Landschaft hineinkomponiert sind.**

Suchen wir nun den Faden der Erzählung des Malers auf und folgen ihm auf seinen Kreuz- und Querzügen an der Hand der Skizze von E. Gessel. (Siehe nächste Seite).

Der Ausgangspunkt ist die Ecke links oben. Ein leises, sanftes Präludium zu den lauten, aufregenden Weisen, die dann folgen: einsame Gebirgslandschaft; Bauernhäuser; ein Hund sitzt friedlich in der Haustür; ein Mann und eine Frau mit einem Korb am Arm gehen ihrer Besorgung nach; ein bescheidenes Kirchlein, in das ein bärtiger Laienbruder oder Einsiedler, auf seinen Knotenstock gestützt, eben eintritt¹⁰; zwei Kühe ziehen einen zweirädrigen Karren; ein Wasserlein schäumt vom Felsen; idyllische Stimmung, „kein Laut der aufgeregten Zeit drang noch in diese Einsamkeit“.

* Der Rahmen, an dem keine Spuren von Scharnieren zu sehen sind, ist wohl neuern Ursprungs. ** Höchst wahrscheinlich ist der Maler auf seine Komposition durch die Passionsspiele gekommen, bei denen die Stände für die einzelnen Szenen des Spiels neben einander aufgeschlagen waren. Das Bild hält die Szenen solch einer Aufführung fest. Im übrigen wurde grade gegen Ausgang des Mi.-A. die fromme Betrachtung über das Leiden Christi stark gepflegt. Viel

Gleich darunter Szene 1) Jesus im Begriff, auf einem Esel in Jerusalem* einzureiten, begleitet von den Jüngern, unter denen Petrus in weißem Gewand und dunklem Mantel sich deutlich ab-



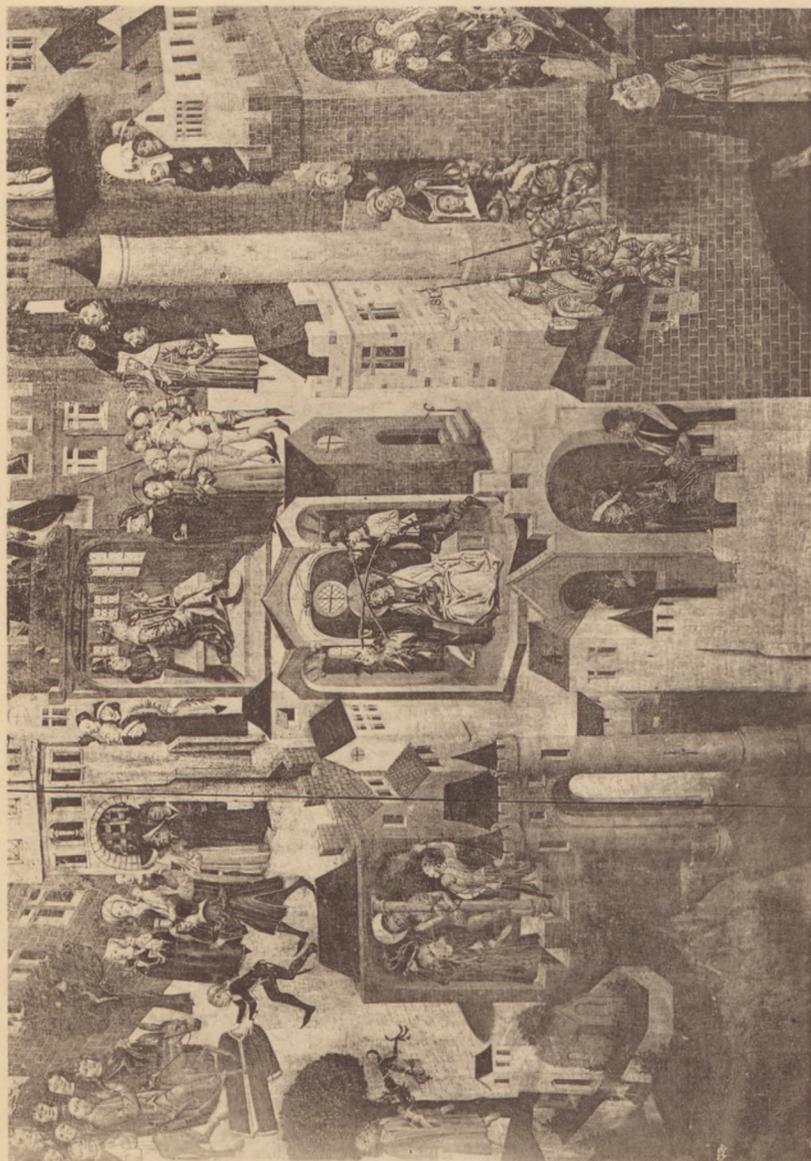
ist darüber gepredigt und geschrieben worden. * Man bemüht sich im 15. Jahrhundert, angeregt durch Beschreibungen und Skizzen von Jerusalem-pilgern, dieser Stadt auf den Bildern ein Gepräge zu geben, das der damaligen Wirk-



H. Gerdorn phot.

Passionsgeschichte in St. Jacob

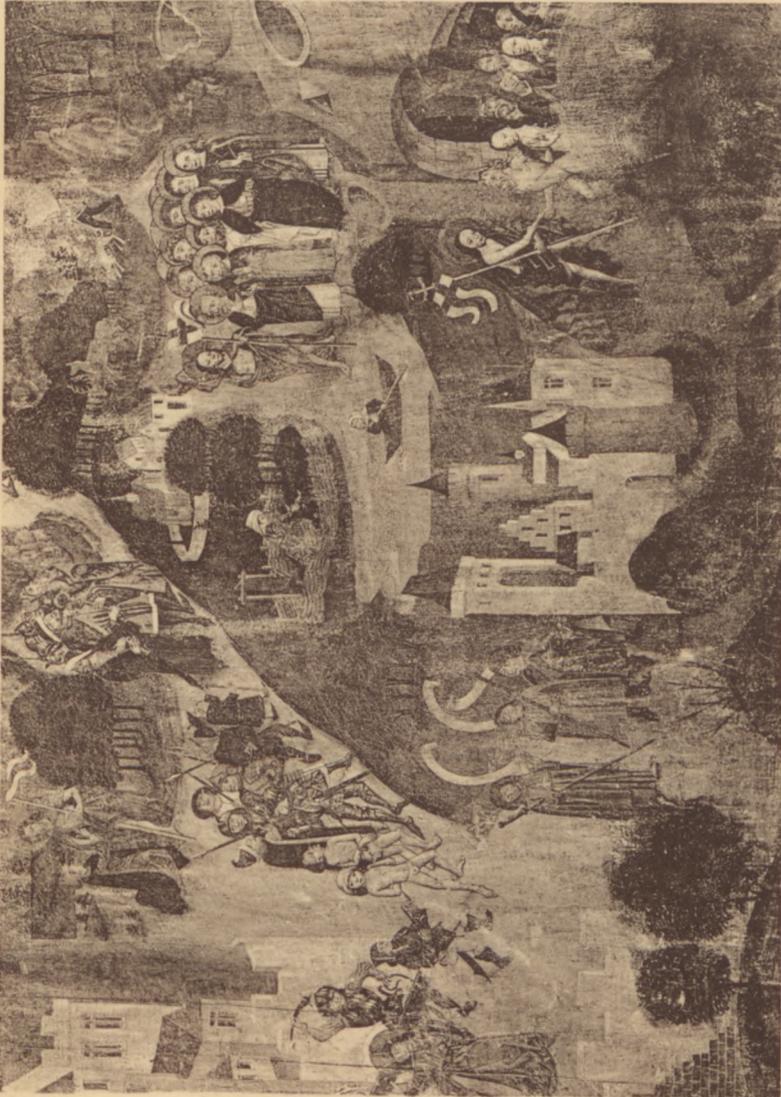
BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECJA
W TORUNIU



H. Gerdorn phot.

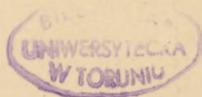
Passionsgeschichte in St. Jacob

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W TORUNIU



H. Gerdorn phot.

Passionsgeschichte in St. Jacob





H. Gerdom phot.

Passionsgeschichte in St. Jacob

BIBLIOTEKA
UNWERSYTECJA
W TORUNIU

hebt. Auf einem Baum ein junger Mann in rotem Wams, blauen Hosen, Spitzschuhen („sie liebten Zweige von den Bäumen“). Viele Menschen, darunter Frauen mit ihren Kindern, vor dem (vergoldeten) Tor in neugieriger Erwartung; andere stehen noch innerhalb der Stadtmauer. — 2) Offne, mit gotischem, vergoldetem Türmchen gekrönte Halle in der Stadt. Um den runden, weißgedeckten Tisch sitzt mit seinen 12 Jüngern * Jesus, vor sich mehrere Hostien; in der Mitte des Tisches eine große Zinnschüssel mit dem Passalam. Das Mahl ist eben beendet, ein Jünger stochert noch mit dem Messer in den Zähnen. — 3) Gethsemane draußen vor der Stadt. Auf dem Felsen vor dem knieenden Herrn ein goldner Kelch. Ein Engel (rosa Kleid mit rosa Flügeln) schwebt, ein Spruchband in Händen, herab. Im Vordergrund Petrus, Jacobus, Johannes schlafend. Außerhalb des Bretterzaunes, der den Garten umschließt, jenseits des Kidronbachs, mehrere Jünger hinter Buschwerk kauern. — 4) Gefangennahme. Petrus steckt das Schwert in die Scheide, Jesus heilt dem Malchus das abgehauene Ohr an. Weiter unten ein hohes Stadttor, durch das Jesus von fünf Gepanzerten geführt wird. Rechts vom Tor ein Mann in rotem Kleid mit roter spitzer Mütze, wohl ein Schriftgelehrter. — 5) Jesus vor Kaiphas, einem Mann mit ausdrucksvollem Kopf und Bischofsmütze, die ihn als Hohenpriester kennzeichnen soll. — Durch einen Torbogen geht's nun weiter 6) zum Hause des Königs Herodes, der in goldbrokatnem, mit Hermelin verbrämtem Mantel, mit Krone und Szepter dasitzt in der Haltung eines Richtenden. — 7) Dornenkrönung. — 8) Jesus, an eine Säule gebunden, gezeißelt. — 9) Draußen vor der Stadt hat sich unterdes, von Verzweiflung getrieben, Judas aufgehängt. Ein Teufel reißt ihm aus der offenen Brust die Seele (in Gestalt eines nackten Knäbleins). — Zurück in die Stadt. 10) Pilatus¹² wäscht sich die Hände in Unschuld (bartlos, roter Pelzmantel, rote pelzverbrämte Mütze). — Auf das Stadttor hin bewegt sich ein Trupp Gewaffneter (einer trägt ein Lanzenfähnchen mit S P Q [R], Leute aus dem Volk, zwei Prälaten in schwarzen Talaren, die pelzgefütterten Kapuzen über den Kopf gezogen, Veronica, Maria und Johannes), während 11) Jesus, auf dem Rücken das Kreuz, an dem Simon von Kyrene tragen hilft, das Tor bereits durchschritten hat. Vor ihm die beiden Schächer, nackte, schlanke Gestalten; dann Kriegsknechte; ein Vornehmer in Goldbrokatrock, ein Szepter in der Hand (also wohl Pilatus); auf dem Schilde eines Ritters deutlich die Hälfte des deutschen Doppeladlers zu erkennen, das Wappenzeichen des heil. röm.-deutschen Reichs also in naiver Weise dem Soldaten des alten römischen Kaiserreichs gegeben. Der ganze lange Zug, an dessen Spitze ein Reiter voraussprengt, bewegt sich schräg rechts aufwärts nach dem Golgathahügel am obern Rand des Bildes. — 12) Kreuzigung. Der reuige Schächer und Jesus (am

lichkeit entsprechen sollte: schlanke Türmchen (Minarets); Kuppeln; insbesondere wird der Tempel nach dem Muster des Felsendoms mit einer geschweiften Kuppel dargestellt; doch ist alles noch phantastisch und willkürlich, mit rein gotisch-nordischen Architekturen wunderbarlich vermischt. * Der im gelb-roten Rock mit umgehängtem Beutel und rötlichem Bart und Haar ist Judas; gelb ist im Mi.-A. und der Renaissance die Farbe der Bösewichter.¹¹

T Kreuz) sind schon angenagelt, der böse Schächer wird eben die Leiter hinaufgezerrt. Links davor die Gruppe der heil. Frauen mit Johannes, rechts der Hauptmann in vergoldeter Rüstung mit bloßem Schwert; vorn die würfelnden Kriegsknechte; dem blinden Longinus hilft jemand, den Speer Jesu in die Seite zu stoßen. — 13) Grablegung. Maria hält schonend mit der Linken Jesu Hände und mit der Rechten sein Haupt umfaßt; sie küßt es: ein besonders inniger, rührender Zug. — 14) Auferstehung. — 15) Jesus, als Gärtner mit dem Spaten erscheint der Maria Magdalena: „rühre mich nicht an!“ — 16) Jesus und Thomas. — Quer über den Weg nach rechts unten: 17) vor dem Tor eines Städtchens stehen drei Männer in Wandertracht mit langen Stäben und Spruchbändern (auf denen aber nichts steht), es sind Jesus und die Emmausjünger („Herr bleibe bei uns, denn es will Abend werden“). — Der Maler führt nun, halbrechts nach oben, in eine idyllische Landschaft, wohl nach Galiläa: Wald; ein Jäger mit drei Hunden an der Leine; Hirsche; Waldkapelle; umzäunter Garten, in dem eine Frau Gras sichelt; auf einem kleinen See (Genezareth?) rudert eine andre. Wieder also, wie am Ausgangspunkt der Bilderzählung, eine Atmosphäre ländlicher Ruhe, ungestört vom Lärm der grausigen Ereignisse, der dort in der Stadt Straßen und Hallen erfüllte; ein feines, leises Postludium. — Hier nun geht 18) Jesus mit der Siegesfahne an der Spitze seiner Jünger. — 19) Jesus in der Vorhölle, die als Art Verließ unter halb zerstörten Türmen gedacht ist; von unten her quillt dichter Rauch herauf. Jesus reicht die Hand einem stark ergrauten, langbärtigen Mann (Adam), der seine Linke zärtlich um die Hüfte der jugendlichen Eva legt. Andre Männer (Moses an zwei hornartig in die Höhe stehenden Locken kenntlich, Johannes der Täufer in einem braunen Gewande) und Frauen, alle bis auf den Täufer nackt, warten ebenfalls auf Jesu Hilfe. — 20) Oben in der Mitte: Himmelfahrt. Vom Herrn nur noch der untere Teil des Kleides und die Füße zu sehen. Am Fuß des Hügels Maria inmitten der Jünger, in einem Buch lesend. — Ganz unten, Mitte, kniet ein Kleriker (gelbweißes Kleid, schwarzer Mantel, kein Skapulier), sicher der Stifter des Bildes. Er ist dreimal so groß als die übrigen menschlichen Figuren des Bildes und nachträglich aufgemalt worden, denn durch sein Gewand schimmern die Fugen des Gemäuers, vor dem er kniet. —

Das Bild als Ganzes wirkt zunächst verwirrend. Es dauert eine Weile, bis man den Ausgangspunkt und den mehrfach sich hin- und herwendenden Pfad der Schilderung gefunden hat. Dann aber folgt man mit immer größerer Aufmerksamkeit. Und faßt man am Schluß das Bild als Ganzes in's Auge: die breit hingelagerte Stadt in der ungefähren Mitte und ringsum die weit sich dehnende Umgebung der Berge, Felsen, Gärten, alles erfüllt mit lebhaft sich bewegenden Menschen, so scheidet man schließlich mit Zufriedenheit.

Der farbige Gesamteindruck (die Lokalfarben stehen hart neben einander) ist nicht entfernt so leuchtend, wie wir's etwa bei den alten Niederländern gewohnt sind. Doch ist bei dem jetzigen Zustand des Bildes schwer festzustellen, ob das immer so gewesen ist.

Es war kein Künstler ersten Ranges, der unser Bild malte. Die Bewegungen mißraten ihm zuweilen. Die Köpfe sind oft zu groß im Verhältnis zum Körper. Das Pferd des Hauptmanns unter dem Kreuz ist gründlich verzeichnet; die Perspektive öfters mißlungen. Aber dem gegenüber stehen doch auch wieder unleugbare Vorzüge. Zunächst: er erzählt und beschreibt gut, ebenso gut oder besser als die Mehrzahl seiner Zeitgenossen; deutlich zeigt er uns jeden Zinnteller, jedes Brötchen auf dem gedeckten Abendmahlstisch, jede Einzelheit der Trachten, der Rüstung, jeden Stein der Mauern und Türme. Er ist durch und durch Realist, interessiert für das scharf Charakteristische: man beachte den Einsiedler oben links, den Kaiphas, den Herodes (in Szene 6); überhaupt: alle Männer, auch Jesus und seine Jünger, haben durchaus realistisch gezeichnete Köpfe. Echt volksmäßig-derb läßt er den einen Jünger während des Abendmahls sich mit dem Messer in den Zähnen stochern, den Judas am Baum baumeln, den Volkszug nach Golgatha hin sich entwickeln. Zuweilen streift seine Derbheit an Karrikatur, wie bei den Männern am Tor (Szene 1, innerhalb der Stadt), den Kriegsknechten (Sz. 4), dem bösen Schächer, den Juden ganz rechts in Sz. 6. Doch nie verfällt er in's Rohe, auch nicht bei Szenen wie der Dornenkrönung und Geißelung, die viele Künstler seiner Zeit dazu mißbraucht haben, in den Feinden Jesu wahre Galgenvögel- und Verbrechertypen zu schaffen. — Und er verfügt nicht nur über das Derbe. Seine heiligen Frauen (Maria, Veronica, auch Eva in der Vorhölle) sind durchaus edel aufgefaßt. Mit welcher rührender Zartheit legt Maria das Haupt Jesu in's Grab! — Vor allem aber ist bei diesem im Ganzen derben Künstler hervorzuheben sein Sinn für die Idylle. Die Landschaften links oben und rechts am Rande, und was an Menschen und Tieren sich darin bewegt, haben mit der Passionsgeschichte garnichts zu tun, sind also lediglich aus Freude am Idyllischen entworfen; und grade hier hat sich der Meister augenscheinlich auf besonders liebevolle Beobachtungen stützen können: wie vorzüglich ist das Zerren der Hunde an der Leine (in Galiläa) wiedergegeben, wie fein sind die Hirsche ebenda charakterisiert!

Welcher Zeit und welchem Land gehört unser Maler an? Zunächst ist's klar, daß er in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und im Bannkreis der Niederländer* unterzubringen ist. Dahin weist die ganze Art der Malerei, Tracht und Rüstung seiner Figuren.

Unter den vielen hundert Bildern aber dieser Zeit, altdeutschen und altniederländischen, kenne ich nur eins, das nach seiner Anordnung mit unserm Bilde zusammengestellt werden kann und muß: Memlings Passionsbild (jetzt in der Turiner Galerie)¹⁴. Auch bei diesem inmitten einer Hügellandschaft das mauer- und türneumgürtete

* Womit nicht behauptet wird, daß er selbst ein Niederländer gewesen sein muß, sondern nur, daß er in den Niederlanden seine Kunst gelernt hat oder doch wenigstens von niederld. Kunst stark beeinflusst ist. Er könnte auch ein Deutscher (etwa vom Niederrhein oder Westfalen) gewesen sein. Denn im 15. Jahrhundert war große Bewegung unter der Künstlerschar: flandrische Maler gingen nach Italien, deutsche nach den Niederlanden (Memling), holländische nach Deutschland usw.

Jerusalem mit Häusern und Palästen, in die wir von oben her hineinsehen; auch dort etwa 20 mehr oder minder ausgeführte Szenen mit gegen 200 Personen, vom Einzug in Jerusalem an bis zur Vorhölle fast dieselben Vorgänge; auch dort beginnt die Erzählung links oben, windet sich durch Jerusalem in der Mitte hindurch, schwingt sich dann halbrechts nach oben (Golgatha), um dann wieder hinunterzugehen und am rechten untern Bildrande zu enden. So müssen also die beiden Bilder mit einander in Verbindung gebracht werden. — Freilich ist es ausgeschlossen, daß etwa Memling selbst unser Bild gemalt habe, er kommt als ein Künstler von großem Können und feinstem Geschmack hierfür nicht in Frage. Memling beherrscht die Zeichnung und Perspektive völlig, während bei uns beides zu wünschen übrig läßt*; M's Gestalten sind schlank und elegant, die des Thorners untersetzt; M's Menschen sind idealisiert, sehen aus wie vornehme Leute vom Hof eines Fürsten, die unsres Bildes sind derbe Bürger; M's Jerusalem ist eine Idealstadt mit Kuppelbauten und südlichen Hallen, unser Jerusalem die übliche gotisch-romanische Stadt (abgesehen von zwei mißratenen Kuppeln). M's Komposition ist straffer, einheitlicher, die ganze Aufmerksamkeit wird auf die Stadt gelenkt und was in ihr vorgeht, die Landschaft legt sich nur wie ein schmaler Kranz um sie herum**, während bei der Thorner Tafel das Interesse zwischen Stadt und Landschaft schwankt. Bei M. sehen wir nur, was in der Stadt geschieht, mit voller Deutlichkeit (der Standpunkt etwa auf einem hohen Berge dicht davor), die Geschehnisse jenseits der Stadt nur wie aus weiter Ferne, die Figuren dort sind in viel kleinerem Maßstab gezeichnet, während in Thorn alle Szenen gleiche Wichtigkeit beanspruchen, in annähernd demselben Maßstab gehalten sind; M. beschränkt sich streng auf die Passionsgeschichte, während der Meister des Thorner Bildes auch noch die Auferstehung und Himmelfahrt und die idyllischen Schilderungen anfügt, die nichts mit der Passion zu tun haben. So steht M's Komposition in ihrer größeren Einheitlichkeit höher als das buntere Vielerlei unsres Bildes.

Auch an einen Schüler Memlings können wir nicht denken, da ein solcher nicht so untersetzte Gestalten und realistische Köpfe gemalt hätte.

Doch, wie gesagt, in Beziehung müssen beide Bilder gesetzt werden.

Es sind da zwei Möglichkeiten denkbar: entweder hat unser Meister Memlings Bild nachgeahmt und dabei die straffe Einheitlichkeit zerstört (Rückfall in einen älteren Typus der Kompositionsweise) und dessen Anmut ins realistisch-derbe gewandelt, oder Memling hat sich durch das Thorner Bild anregen lassen und es dabei kompositionell und formell weit überflügelt. Dies letztere

* Nur die beiden nackten Schächer und die nackten Gestalten in der Vorhölle erinnern in Zeichnung und Farbe an M. ** In einem andern Bilde M's, den sog. „sieben Freuden Mariä“ in München, nimmt die Landschaft einen breitem Raum ein, auch das Format (fast 2×1 m) kommt der Thorner Tafel näher als das der Passion in Turin (0,90×0,55 m).

erscheint mir als das wahrscheinlichere. Hätte unser Maler, ein Künstler dritten Ranges, den M. nachgeahmt, so hätte er sich wohl in der Komposition und vielen Einzelheiten enger an sein hervorragendes Vorbild angeschlossen. Seine Schöpfung wird vielmehr die ältere sein, also vor 1480 (nach der Ansicht der Mehrzahl der Forscher das Entstehungsjahr des M'schen Bildes) oder wenigstens vor 1490 (in dies Jahr setzt Voll¹⁵ das M. Bild) entstanden sein. Dafür spricht auch eine Einzelheit der Tracht; diese ist ja freilich die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts allgemein übliche: verschiedenfarbige Hosen- und Rockhälften (mit parti), geschlitzte, nicht gepuffte Ärmel, zweispitzige Haube der Frauen usw., eine Tracht, so ungeheuer mannigfaltig und regellos, daß es schwer ist, aus Einzelheiten derselben bestimmte Schlüsse auf bestimmte Jahre hin zu ziehen¹⁶; trotzdem: die auf dem Thorner Bilde noch völlig ungebrochene Mode der langspitzigen Schuhe (selbst die Ritter haben spitze Füßlinge), die bei M. größtenteils bereits überwunden ist, deutet doch auf eine etwas frühere Zeit hin. Damit stimmt eine andre Beobachtung: einer der Männer in Szene 6 (innerhalb der Stadt) hat mit seiner auffallenden Hakennase große Ähnlichkeit mit dem Herzog von Montefeltro auf dem Bilde des Justus von Gent¹⁷, das 1474 gemalt wurde.

In welcher Werkstatt mag unser Bild entstanden sein? Vieles erinnert an den „Meister der Lyversberger Passion“, jenen Mann, der die niederländische Malweise in Köln eingeführt hat und 1463—90 nachweisbar ist. Auch dieser ist derber Realist; auch er hat die Eigenheit, die Köpfe für die sonst schwächlichen Glieder zu groß zu machen; auch er schildert mit besonderer Vorliebe die Nebendinge (Stoffe, Waffen, Geräte, Speisen); auch er bringt gern landschaftlich-idyllische Züge in seinen biblischen Bildern an, „er würde zu anderer Zeit Stillleben und Sittenbilder geschaffen haben“¹⁸. So dürfte unser Bild von ihm selbst unter reichlicher Mitarbeit von Gesellen oder von einem seiner Schüler gemalt worden sein. Das Porträt des knieenden Stifters ist wohl erst hier in Thorn hinzugemalt worden.*

Im Altarraum von St. Johann hängen an der Nordwand zu beiden Seiten der Dornenkrönung (S. 53) zwei zusammengehörige Bilder in ihren alten Rahmen, eine **Geißelung** und eine **Kreuzabnahme**. Es ist die Meinung ausgesprochen worden¹⁹, sie möchten von demselben Altar herrühren, zu dem die Dornenkrönung gehörte. Das scheint mir gänzlich ausgeschlossen zu sein. Sie können nicht die Flügel zu dem Mittelstück gewesen sein, das die Dornenkrönung bildet. Diese hat am Rahmen Scharniere, jene nicht; diese ist 2,43 × 2,07 m groß, jene beiden 2,37 × 1,68 m; diese hat helle Farben (blau, hellrot, gold), bei jenen beherrscht braun und schwarz die farbige Erscheinung; die Gesichtstypen sind völlig von einander verschieden. Geißelung und Kreuzabnahme haben mit der Dornenkrönung nichts

* Vgl. auch Anm. 13.

zu tun, wohl aber sind Geißelung und Kreuzabnahme unzweifelhaft von demselben Meister geschaffen worden. Beide Bilder sind auf Holz und Kreidegrund gemalt. Die Kreuzabnahme ist datiert: auf dem Rahmen steht oben „I. N. R. I.“ und „Pins (sic!) anno 1495“.²⁰

Geißelung: Jesus (auffallend sein mächtiges, perrückenartiges Haupthaar) steht vor der Säule, an sie gebunden; sein kräftiger Körper ist von oben bis unten mit blutigen Rissen bedeckt. Zwei Kerle (gelbe Röcke, rote Hosen, schwarze Schuhe) schlagen in grimmiger Freude von links auf ihn ein, ein anderer kniet auf der Rute und bindet sie fester, auch von rechts her schlagen noch drei Knechte; einer von einer greulichen Physiognomie, hat dabei noch einen Stock zwischen den Zähnen. Links in der Ecke steht ein schlanker, junger Mann in Landsknechtstracht (längs-gestreifte, gelb, rot, schwarze enge Hosen, schwarze Schuhe, braune Jacke; Kette um den Hals); auch er hat eine Rute in der Hand, schlägt aber nicht zu. Links oben Pilatus, graubärtig, ein Barett auf dem Kopf, und seine Frau (stolz gekleidet, vornehmes Gesicht) auf einem Balkon, von dem ein Teppich herabhängt. — Rechts in der Ecke kniet der Stifter des Bildes, ein vornehmer, jüngerer, bartloser Mann, in eine rotbraune Weste und einen schwarzen Mantel gekleidet. Auf seinem Spruchband steht: *eram sicut ovis, que perierat, ero (?)* . . . („ich war wie ein verlornes Schaf . . .“). — Die Geißelung geschieht in einer offenen Halle, deren Fußboden braun und gelblich getäfelt ist; rechts oben eine Bogenöffnung; im Hintergrunde ein Hügel mit Kreuzen. — Der Gesamtton ist braun; dazu gesellt sich das Rot in der Kleidung der Peiniger Jesu; der Hintergrund leicht grünlich. — Ein derber, an rohen Gesichtern und Begebnissen Freude findender Naturalismus spricht aus diesem Bilde.

Die Kreuzabnahme: Von hinten her lehnt am Kreuz (T-Form) die Leiter, auf der ein bärtiger Mann in brauner Kleidung und rotem, gelbgefüttertem, in breiten Falten sich bauschendem Mantel steht; er hält mit der Rechten ein weißes Tuch, das über das Kreuz nach vornhin überhängt und in dem der Leichnam Jesu langsam hinuntergleitet; mit der Linken faßt er einen Arm Jesu. Unten rechts steht Nicodemus, ein bärtiger Mann in braunem Brokatmantel, barettähnlicher Mütze, grüner Hose, gelben Stulpstiefeln, deren Spitzen seltsam aufwärts gebogen sind; er ist bereit, den Leichnam aufzunehmen. Dahinter steht noch ein anderer, älterer Mann. Am Fuß des Kreuzes kniet Magdalena (langes, üppiges, braun-lockiges Haar), in ein rotes, mit weißem Pelzrand besetztes Gewand gekleidet. Links bricht Maria (braunes Brokatkleid, weißes Kopftuch) ohnmächtig zusammen, schlaff hängen die Hände herab. Johannes (roter Rock) greift ihr sorgsam unter die Arme. Unten kniet die Familie des Stifters: links ein Mann, ein Jüngling und ein Knabe, alle braun gekleidet, mit braunen Pelzkragen; rechts zwei Frauen in braunen, pelzbesetzten Kleidern und hohen, kübelartigen, weißen Hauben. Diese Stifterfiguren sind in kleinerem Maßstabe gehalten als die der heiligen Geschichte. — Im Hintergrunde eine felsige Landschaft, auf kahler Felskuppe ein Hirt mit seiner Schaf-



H. Gerdom phot.

Kreuzabnahme in St. Johann

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECJA
W TORUNIU

herde; Ausblick in ein Tal. — Der Gesamtton wie beim vorigen Bild ein kräftiges Braun, von dem sich das Grün des Beinkleides des Nicodemus, das Rot des Johannes und der Magdalena und des Blutes Jesu, das weiße Leichentuch wirksam abhebt. — Das Bild ist eindrucksvoll. Das Auge richtet sich sofort auf die Diagonale von rechts oben nach links unten, die nicht nur durch die Komposition, sondern auch durch die Hauptlichtwerte des Bildes hervorgehoben wird: das weiße, blutbefleckte Leichentuch, den Körper Jesu mit der klaffenden, grell blutigen Seitenwunde und den vom Haupt über den Hals und Arm rinnenden Blutfäden, das weiße Kopftuch der Maria. Und der Schmerz im Antlitz Marias und die überstandene Todesqual in Jesu Mienen sind in hohem Maße ergreifend.

Fragen wir nach der Herkunft der Bilder, so kommt unwillkürlich das Wort „Holland“ auf die Lippen. Neben der flandrisch-brabanter Malerei, deren Richtung die Dornenkrönung angehört, blühte die holländische (Haarlemer und Leydener) Schule, und da treten besonders in einem ihrer Hauptvertreter, Geertgen tot sint Jans († um 1500) dieselben künstlerischen Züge in die Erscheinung, die uns bei unsern beiden Bildern auffallen: die breitere, tonigere Malweise; derbere, schwerfälligere Typen; tiefes seelisches Leben; und vor allem der ruhigere, einheitliche farbige Ton gegenüber der bunten Vielfarbigkeit seiner Zeitgenossen, den dann später Rembrandt zur höchsten Vollendung brachte. Man sehe daraufhin die farbige Tafel bei Lübke-Semrau III, nach S. 388, an (Johannes der Täufer): derselbe bräunliche Gesamtton, mit dem das stumpfe Blau des Mantels, der grüne Streifen des Hintergrundes zusammenklingt; ja, selbst der Kopf des Johannes hat Ähnlichkeit mit dem Jesu auf unsrer Kreuzabnahme, wie auch die Typen der Geißelung an Geertgen erinnern²¹. Aus dem Kreise dieses Künstlers könnten unsre Bilder stammen. Denn „Geertgen hat Schule gemacht. Ein großer Teil der holländischen Maler um 1500 steht unter seinem Einfluß“.²²

Das älteste Bild in St. Johann ist eine Kreuzigung; die Bilder aus dem Ende des Mittelalters schildern wieder Passionsszenen*, ein Zeichen dafür, daß dem Menschen des Mittelalters die Passion Jesu das Herzstück seines Glaubens war.

Der Zeit um oder nach 1500 gehört der Christus an der Südseite des mittleren Freipfeilers der Nordreihe in St. Johann an, ein **Salvator mundi**, Retter und Erlöser der Welt. In Überlebensgröße steht er da, die Rechte segnend erhoben, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch mit den Worten „*ego sum lux mundi; qui credit in me, non morietur*“ („ich bin das Licht der Welt; wer an mich glaubt, wird nicht sterben.“ Ev. Joh. 8, 12 a und 11, 26); längliches Gesicht, zweispitziger Bart, grünes Gewand, roter Mantel. Zu seinen Füßen kleine Stifterfiguren mit Spruchbändern; auf dem einen steht: *dne Jesu Christe fili dei — miserere mei* (Herr Jesus Christus, du Sohn

* Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung faßt man, da sie Abendszenen schildern, unter dem Namen „Vesperbilder“ zusammen.

Gottes, erbarme dich meiner!); Hausmarke mit den Buchstaben M. S. — Das Bild ist 1568 und 1691 stark übermalt worden, sodaß ein Urteil über sein ursprüngliches Aussehen unmöglich ist. Jetzt macht es einen recht unerfreulichen Eindruck. Ursprünglich hatte wohl Jesus in der Linken die Weltkugel, wie auf zahlreichen Salvatorbildern jener Zeit²³.

Mit 1506 datiert (1587 ausgebessert) ist ein Bild aus der Gerichtsstube des Rathauses, jetzt im Museum: **Christus als Weltrichter** (etwa 1,70 m hoch, unten ebenso breit; spitzbogig, da es für einen Schildbogen unter einem Spitzbogengewölbe gemalt ist). Christus in ovaler Glorie auf dem Regenbogen thronend, die Weltkugel als Schemel seiner Füße, die Rechte segnend erhoben, die Linke seitlich ausgestreckt; mächtiger, sich bauschender roter Mantel (von einer Agraffe zusammengehalten) mit heftig flatternden Enden, scharfen Falten; Lendentuch; ernstes, längliches Gesicht (vom Salvator-Typ), zweispitziger Bart; Liliennimbus. Rechts und links je ein zierlicher Engel, erdwärts flatternd, in die Gerichtsposaunen stoßend. Auf der Erde (breiter, grün-grauer Streifen, etwas Pflanzenwuchs) kniet rechts und links je ein König in vergoldeter Rüstung (völlige Plattenrüstung, die um 1500 die teilweise Plattenrüstung abgelöst hatte) mit Krone und Szepter in der einen Hand, die andre ist zum Schwur erhoben; es sind laut Unterschrift *David rex* und *Salomon rex*. Jeder hat vor sich ein Spruchband. Auf dem linken: *deus iudex iustus* (also: Gott ist ein gerechter Richter Ps. 7, 12); rechts: *diligite iustitiam qui iudicatis t(erra)m*, also: liebt die Gerechtigkeit, die ihr die Erde richtet! (Weisheit 1, 1). Fürwahr, für eine Gerichtsstube ein sehr passendes Bild. Der höchste Weltrichter selbst mahnt Schöffen und Richter, ohne Ansehen der Person Gerechtigkeit zu üben, und die Könige David und Salomo stehen ihnen als Vorbilder gerechten Richtens vor Augen. Solche Bilder waren als Schmuck für Schöffenstuben noch langehin sehr beliebt.²⁴

Wahrscheinlich hat der Maler unsres Bildes sich den richtenden Herrn auf Memlings Jüngstem Gericht in der Danziger Marienkirche (dort seit 1473) zum Vorbild genommen; nur in ein paar Einzelheiten weicht er ab, nicht zu seinem Vorteil: der Mantel fliegt in Thorn wild nach rechts hin ohne rechte Motivierung, während er in Danzig ruhig herabhängt; die Linke ist symmetrisch zur Rechten ausgestreckt, während sie in Danzig verdammend nach unten weist; in Danzig ein Strahlen-, in Thorn ein Liliennimbus (der aber erst bei der Restauration hinzugemalt zu sein scheint); sonst decken sich Stellung, Art Jesu, Mantelfalten. Die betenden Könige entsprechen Memlings Maria und Johannes, nur sind sie natürlich, weil auf der Erde gedacht, tiefer angebracht; selbst die zwei blasenden Engel mit ihren langen Posaunen hat er fast unverändert aus dem Danziger Weltgericht übernommen. — Wohl Thorner oder Danziger Arbeit.

Reich und durch wertvolle Arbeiten vertreten ist in Thorn in diesem Zeitabschnitt die Plastik. Die künstlerische **Grabplastik** zwar, die im Westen und Süden so Bedeutendes leistete, fällt ganz aus, da es hier in Preußen an einem bildsamen Werkstein fehlte. Die in Thorn erhaltenen Grabsteine aus dem 15. Jahrhundert²⁵ sind rein handwerksmäßiger Art; sie zeigen weiter nichts als in der Mitte das Wappen der Verstorbenen, am Rande die Umschrift.

Ebenso kümmerlich bestellt ist es mit der **Bauplastik**, aus demselben Grunde. Wohl ist, wenigstens an St. Marien und St. Johann*, plastischer Schmuck vorgesehen gewesen; denn an der West- und Südseite der Außenmauern der Marienkirche sind nicht weniger als 31** kleine Bildnischen für Heiligenfiguren ausgespart und im ersten Turmgeschoß der Johanniskirche 8 Steinkonsolen in die Blenden eingelassen, die natürlich Figuren tragen sollten; aber diese sind verloren gegangen, oder es ist eben bei der löblichen Absicht geblieben. — Im Innern von St. Johann finden wir 8 rohe Bildwerke (Köpfe, Wappen, ein Zwerg) aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts am ersten und zweiten Freipfeiler (von Westen aus) der Nordreihe.²⁶ Das ist Alles.

Anders die **Freiplastik**, genauer: **Altarplastik**, denn auch die jetzt frei aufgestellten Figuren haben ursprünglich wohl ausnahmslos zu Altären gehört.

Da sind zunächst einige Schnitzwerke zu nennen, von denen wir nicht wissen, welche Altäre sie geziert haben. Ein **Engel** auf dem Sakristeiboden von St. Johann (Erle, 97 cm hoch; an der einst der Altarwand zugekehrten Seite abgeflacht und tief ausgehöhlt; Leinwand, Kreidegrund; jetzt schwarzbraun überstrichen. Spuren der ursprünglichen Bemalung: an den Lippen rot, am Mantel Vergoldung. Recht beschädigt, linke Hand und Flügel fehlen). Lang und schlank; weichflutendes Gewand, das sich über den Füßen bauscht. Augenscheinlich gehörte er zu einer Gruppe der Verkündigung: in großer Eile ist er eben vom Himmel herabgeschwebt — in den langen tiefen Falten arbeitet noch der Luftzug — und beugt nun gegenüber Maria leicht die Kniee „gegrüßet seist du, Maria“; in der Linken steckte wohl ein Lilienstengel. Die üppigen Locken sind spiralförmig gedreht, grade für Holzschnitzarbeiten der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts recht bezeichnend; die Falten sind noch nicht so scharf und knittrig wie gegen Ende des Jahrhunderts, daher wir diese Figur in die Zeit bald nach 1460 setzen.

Ein **Diakon** ebendort (Birke, 88 cm hoch, Rückseite abgeflacht; kein Leinwandüberzug festzustellen; schwarzbraun überstrichen; das Obergewand [Dalmatika] einst vergoldet). Leider fehlen die Hände, die das kennzeichnende Attribut hielten, sodaß nicht festzustellen ist, welcher heilige Diakon (Laurentius oder Stephanus) es ist; vielleicht ein Laurentius aus der abgebrochenen Lorenzkirche, deren

* St. Jacob hat außer seinem plastischen Inschriftfries sicher nie andre Bauplastik erhalten sollen; hier sollte die farbige Architektur allein den Eindruck bestimmen. ** Nämlich an der Westseite 2, an der Südseite des südl. Seitenschiffs 7, an dessen Ostseite 2, an der Südseite des Chors 6, an der Klostermauer 14.

Altäre in die Johanniskirche überführt wurden. Die sorgfältige Schnitzarbeit sieht man besonders am Saum der Dalmatika, dem Halstuch (Humerale), den Locken. An der Dalmatika und dem Halstuch ähnliche schwere, weiche Falten, am Fußende des Untergewandes (Alba) dasselbe Sichbauschen wie beim Engel; also aus derselben Zeit.

Beide Werke können in Thorn geschnitzt und bemalt worden sein.

Im Museum **zwei weibliche Heilige** aus der ev. Kirche in Dt. Eylau. (Pappel; 1,17 m hoch; rückseits abgeflacht; Leinwand, Kreidegrund, Kleider bräunlich [braunrot], Mäntel blau). Sie gehören zusammen und standen sicherlich auf demselben Altar zu beiden Seiten etwa einer Maria. Die eine der beiden ist die h. *Barbara*: ihre Rechte hält den Turm, die Linke hebt den Mantel ein wenig an; die andere ist die h. *Katharina*: in der Rechten, die zugleich den Mantel rafft, ein Stück ihres Rades, die Linke mit dem Schwert ist abgebrochen. Barbara hat ein langes, schmales Gesicht, Katharina ein etwas runderes. Beider Haar ist leicht und fein gelockt und fällt lang herab; bei beiden sind die Hüften stark ausgebogen, bei Barbara nach rechts, bei Katharina nach links. Die Gestalten sind sehr schlank, die Brüste nur zart angedeutet. Bauschige, knittrige Falten (besonders bei Katharina am Boden); die Figuren erinnern an Schongauersche Stiche, als Entstehungszeit ist das Ende des 15. Jahrhunderts anzunehmen. — Sie sind bestimmt in einer Werkstatt, wohl hier in Preußen, gearbeitet worden.

Christus als Schmerzensmann („Erbärmde“) auf dem Altar in der Sakristei von St. Johann (1,27 m hoch; in natürlichen Farben bemalt; Holzschnitzerei). Die Erbärmdebilder verkörpern die Vorstellung, daß Christus vom Kreuz — daher mit Wundmalen; anders bei den *Ecce homo*-Bildern! — wieder lebendig vor den Beschauer tritt. So auch hier: in der Rechten hält er den Rohrstab, auf dem Haupte sitzt der Dornenkranz; die Linke ist wie zum Segnen ausgestreckt, als sollte sein Wort veranschaulicht werden „segnet, die euch fluchen“. — Die Glieder sind dünn, mager; die Beinstellung verunglückt. Um 1500.

Dicht an's Ende des 15. Jahrhunderts führen uns drei aus Holz geschnittene Werke von 1497²⁷ in der Johanniskirche: der aufgestandene Christus und die beiden Johannes (jener jetzt auf dem Nepomukaltar in der Ostkapelle des südlichen Seitenschiffes; diese zu beiden Seiten der westlichen Eingangstür); alle drei Figuren sind mit Kreidegrund überzogen und in diesem fertig modelliert; leider ist von der ursprünglichen Bemalung nicht mehr viel zu sehen: die beiden Johannes sind mit graubrauner Ölfarbe „steinfarben“ überstrichen, Christus ebenfalls neu bemalt²⁸, doch scheint hier wenigstens die Vergoldung zum Teil noch alt zu sein. Auch bei diesen Stücken also muß man sich die ursprüngliche farbige Erscheinung in Gedanken rekonstruieren (bei Johannes Ev. Spuren von Versilberung mit Ölüberzug, der goldig wirkte; später blau und rot überstrichen mit Goldstreifen an den Rändern).



H. Gerdom phot.

Die heilige Barbara und Katharina im Museum

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W TORUNIU



H. Gardom phot.

Johannes der Täufer in St. Johann

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W TORUNIU

Christus²⁹ (1,49 m hoch, anscheinend Pappelholz). An dem in einen langen dicken Mantel gehüllten schwächtigen, abgezehrten Körper treten Rippen, Armmuskeln und -sehnen hervor; das Gesicht hohlwangig und hohläugig. Die Bartlocken ringeln sich korkenzieherartig, während das Haupthaar, natürlich gewellt, voll herabfällt. Leicht vorgebeugt, hebt er segnend die Rechte; die Linke hält die Siegesfahne³⁰. — An diesem Werk, das im übrigen an die beiden Johannes nicht heranreicht — der Brustkorb zu stark gewölbt, der Mantel viel bauschiger und knittriger als dort — ist der Gegensatz deutscher Kunst zu der Italiens zum Greifen deutlich: bei uns keine formale Schönheit, die dort das Auge erfreut, dafür aber ein ergreifender Ausdruck seelischer Art, der aus Antlitz und Gestalt des Gemarterten, aus dem Tode Erretteten zum Herzen des Beschauers spricht und dadurch auch einem bescheidenen Kunstwerk Wert verleiht.

Die beiden Johannes (Erle?, Birke?, abgeflachte Rückseiten; 1,67 und 1,77 m hoch) sind kräftige, hochgewachsene Gestalten; keine Asketenfiguren, am allerwenigsten der Täufer. **Johannes der Evangelist** hält in der Linken einen Kelch, aus dem sich eine Schlange emporringelt*. Er hat ein jugendliches Gesicht, das — man beachte besonders die Falten um den Mund — sicher nach der Natur modelliert ist; lange, korkenzieherartige Locken³¹ umrahmen es. Der Mantel bauscht sich in schweren, breiten Falten; das Kleid liegt mit senkrechten, straffen Falten eng dem Körper an. **Johannes der Täufer**, im härten Gewand mit umgehängtem Mantel, zeigt mit der Rechten auf das im linken Arm gehaltene Lamm (dessen Siegesfahne jetzt abgebrochen ist): siehe, das ist Gottes Lamm. Also die Auffassung, die für den Täufer seit über hundert Jahren üblich war. Der charakteristische, gut modellierte Kopf ist mit langem, lockigem Haar und Bart geschmückt, die Oberlippe rasiert. — Beide Johannes, besonders der Täufer, zeugen von einer gewissen Großzügigkeit, genauer Naturbeobachtung (an der rechten Hand des Täufers die vortretenden Adern!), tüchtigem Können. Die schweren, breiten Falten des Mantels (unten eine Ecke umgeschlagen) ohne kleinliche Brechung und Knitterung, die kraftvolle Männlichkeit und Natürlichkeit und die Barttracht erinnern an die Art des „Blutenburger Meisters“³² (Süddeutschland). Spuren von Bemalung und Vergoldung.

Bald nach 1500 dürfte der **Krucifixus** in der Sakristei von St. Johann entstanden sein, dessen Begleitfiguren (Maria, Johannes) wir schon besprochen haben (S. 39). An den Enden der Kreuzarme in Kreismedaillons die vier Evangelistensymbole. Gut modellierter Kopf von edlem Ausdruck. Der Körper kurz, gedrungen. Das wild flatternde Lententuch und der Titulus sind echt spätgotisch und zeigen uns, wenn wir damit die Ruhe in den Gewändern der älteren Begleitfiguren vergleichen, deutlich den großen Unter-

* Man wollte ihn nach der Legende durch einen heiligen Kelch vergiften; er aber segnete ihn, trank aus ihm und ließ auch die Kommunikanten trinken, ohne daß es ihnen schadete, da das Gift durch ein Wunder in Form einer Schlange entwich.

schied im Fühlen und Empfinden, der das späte Mittelalter von dem der Hochgotik trennt. (Höhe des Kreuzes 2,95 m, des Corpus 1,13 m).

In derselben Zeit, bald nach 1500, sind sodann drei ganz hervorragende Werke in derselben Kirche geschaffen worden, die noch heute die Altäre des heil. Wolfgang, der Maria Magdalena und den des Todes Mariä schmücken.

Der Schrein des **Wolfgang-Altars** (am westlichen Freipfeiler der Südreihe, wo er von Anfang an gestanden) ist auch noch aus dem Grunde besonders bemerkenswert, weil er der einzige mittelalterliche Altar ist, „der in dem an gotischen Kunstwerken einst so reichen Kulmerlande noch fast vollständig erhalten ist“³³. An dem Wolfgang-Altar wurde 1505 eine Stiftung errichtet,³⁴ um diese Zeit ist er selbst wohl angefertigt worden. Er war den heiligen Bartholomäus, Simon und Judä, Erasmus, Wolfgang, Margarete, Dorothea, Apollonia und Agnes geweiht und reich dotiert, vornehmlich durch den Domherrn der Kulmseer Kathedrale und ständigen Vikar an unsrer Johanneskirche Caspar Welker aus Preußisch Stargard; zwei Priester hatten abwechselnd täglich an ihm Messe zu lesen, ihn an den Festtagen mit Lichtern zu schmücken und für die Seele des Stifters am Jahrestage seines Todes eine Gedächtnisfeier zu halten. Auf zahlreichen Grundstücken in und um Thorn und in Konradswalde ruhten die Renten dieses Altars. Kelch, Ampullen und was sonst nötig, waren reichlich vorhanden.³⁵ Das Patronat hatte der Rat. — Eine vornehme, reiche Stiftung! — Und vornehm und reich ist auch der Altarschrein, zahlreich die Standbilder und Ölbilder, die dazu gehören, überaus reich vergoldet die Innenwände und die Figuren.

Auf einen Sockel (Predella) von mäßiger Höhe aufgebaut, ein breiter, hoher, oben gerade abgeschlossener* Schrank, dessen Innenwände, wie erwähnt, völlig vergoldet und mit Ornamenten, Gold in Gold, verziert sind.** Am oberen, vorderen Rande bildet spätgotisches, krauses, ebenfalls vergoldetes Maßwerk (das bereits in Rankenwerk übergeht) drei Zierbögen, unter denen Heilige stehen: in der Mitte der größte, 162 cm hoch***, der Hauptheilige, St. Wolfgang im prunkvollen Bischofsgewande, die Mitra auf dem Haupt, den Krummstab mit dem Schweißtuch in der Rechten, ein Kirchenmodell im linken Arm (er hat die Kirche in dem Ort St. Wolfgang im Salzkammergut gebaut); zu seiner Rechten der h. Bartholomäus, in der Linken ein Buch, in der Rechten das Messer, mit dem ihm die Haut abgeschunden wurde; zu seiner Linken nach der Inschrift St. Simon, in Wirklichkeit der h. Jacobus, der Pilger, barfuß; mit Pilgerstab und Flasche (während das Zeichen des h. Simon die

* So üblich in Deutschland; in den Niederlanden geschweiffter Abschluß.

** Am Hintergrunde und Bischofskleid ist der Kreidegrund graviert, woraus sich Abwechslung zwischen Glanz- und Mattgold ergibt.³⁷ — Früher wurden die Ornamente, z. B. Heiligenscheine, in den Goldgrund eingepunzt. *** Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts kommen lebensgroße oder beinahe lebensgroße Figuren oder große, den ganzen Altarschrein füllende Gruppen auf; vorher sind die Figuren oder Gruppen im Verhältnis zum Ganzen klein.



H. Gerdom phot.

Wolfgang-Altar in St. Johann

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W TORUNIU

Säge ist; er wurde auseinandergesägt).³⁶ In der Rückwand, in den Heiligenscheinen hinter ihren Köpfen steht: *Sanctus Wolfgangus Episcopus Regenspurg. — Bartolomeus ascendit ad celos, sedit ad dextr* (aufgefahren gen Himmel, sitzend zur Rechten . . .) — *Simon, remissionem peccatorum, carnis* (Vergebung der Sünden, Auferstehung des Fleisches). Das bezieht sich auf die Sage, daß die zwölf Jünger vor ihrem Scheiden aus Jerusalem das Credo, das sog. apostolische Glaubensbekenntnis, verfaßt hätten; Bartholomäus hätte die Worte gesprochen „aufgefahren gen Himmel usw.“, Simon „Vergebung der Sünden“.*

In der Staffel, die eine ebenfalls ornamental vergoldete Rückwand und einen oberen Fries von Laubschnitzerei hat, muß in der Mitte, nach der Aussparung im Grunde zu urteilen, eine Pietas gestanden haben, also eine Maria, die den Leichnam ihres Sohnes auf dem Schoß hat (verloren; jetzt neu beschafft) und rechts und links neben ihr je drei Heiligenfigürchen, von links nach rechts: Maria Magdalena, Wolfgang, Dorothea, Margarete, Judas, Agnes. (Magdalena und Wolfgang sind alt, die übrigen neu angefertigt).

Die oben auf dem Schrein stehenden Figuren: nochmals ein Wolfgang (der also an diesem Altar jetzt dreifach vertreten ist), ein h. Martin von Tours (zu seinen Füßen ein Bettler) und ein Gott Vater, der einst, nach der Stellung der Arme zu urteilen, einen Krucifixus emporhielt**, haben vielleicht nicht von Anbeginn zu unserm Altar gehört, obwohl sie aus derselben Zeit stammen.

Die drei Hauptfiguren sind tüchtige Kunstwerke. Vornehm und natürlich ist ihre Haltung; breit und voll legen sich die Gewänder um die Körper ohne die in dieser Zeit beliebten wilden Knitterfalten. Wie charakteristisch sind die Gesichtszüge, aus dem vollen Leben herausgegriffen! Aus Wolfgangs, des Kirchenfürsten, Zügen spricht fester Wille und Klugheit; der lockige Barthel blickt seelenruhig, fast heiter in die Ferne; auf des Pilgers Antlitz mit dem prächtigen, reichen Lockenschmuck liegt ein Zug sinnender Wehmut. — Auch die drei oberen, kleineren Figuren haben künstlerischen Wert. Besonders Gott Vater ist eine würdige, edle Gestalt.

Wenn wir uns nun in der zeitgenössischen Kunst umschauen und fragen, unter welches Künstlers Einfluß der Meister unsres Werkes gestanden haben mag, so fällt³⁹ wiederum die Ähnlichkeit unserer Figuren mit dem des „Meisters des Blütenburger Altars“ auf: dieselbe Haar- und Bartbehandlung, dieselben Gesichtszüge und Faltengebung. Diese auffallende Übereinstimmung kann nicht zufällig sein, deutet vielmehr mit Bestimmtheit auf unmittelbaren Einfluß hin. Wahrscheinlich sind unsre Figuren dort in Süddeutschland geschaffen und hierher gebracht worden.⁴⁰

Die Altarflügel zeigen Ölbilder, die hier mitbesprochen werden mögen.*** Auf der Innenseite die vier Evangelisten: oben links

* *carnis resur-rectionem* soll Judas-Thaddäus verfaßt haben!

** „Also hat Gott die Welt geliebet, daß er seinen eingebornen Sohn gab“. Auf dem Kreuz oder zu Häupten Gottes pflegte noch die Taube des h. Geistes angebracht zu sein, sodaß die Gruppe die Dreieinigkeit darstellte. Ein Trinitätsaltar wird in St. Johann 1497 erwähnt.³⁶ *** Auch die Seitenwände

Matthäus mit dem Engel; oben rechts Marcus mit seinem Löwen; unten links Lukas mit dem Stier; rechts Johannes mit dem Adler. Drei von ihnen sind in reicher bischöflicher Tracht, einer (Marcus) als Kardinal dargestellt. Oder sind's die vier lateinischen Kirchenväter Augustin, Ambrosius, Gregor und Hieronymus, nur mit den Evangelisten z e i c h e n zur Seite?⁴¹ Sie sitzen, ein jeder in seiner Studierstube am Schreibpult, in seine Arbeit vertieft; durch das Fenster scheint ein Stück Himmel, der Fußboden ist mit schachbrettartig zusammengesetzten Fliesen gemustert. — Die Gestalten sind gut herausgearbeitet. Die Gesichter machen den Eindruck, als ob's ein und dasselbe Gesicht wäre, nur jedesmal etwas variiert: gesund, derb, stark geschwungene, nach innen heruntergebogenen Brauen, ein ans Slavische erinnernder Typus, vielleicht das Porträt des Stifters (des Domherrn Caspar Welker?). — Auf der Außenseite die heiligen Margarete, Dorothea, Apollonia, Agnes, also die vier weiblichen Titelheiligen des Altars. Auch sie sitzen im Gemach, das Gebetbuch in der Hand; die h. Agnes streichelt ihr Lamm. Auch sie sind in kostbare Gewänder gekleidet, die in schweren, breiten Falten sich bauschen. Alle tragen die Krone des Martyriums. Auch hier sieht durch das Fenster ein Stück Natur hinein. — Es sind handfeste, starkknochige Frauen; auch ihre Gesichter haben jene geschwungenen, nach dem Nasenrücken sich senkenden Brauen, den etwas slawisch anmutenden Zug. Besonders üppig ist das reich gelockte, goldige Haar. Die Farben sind saftig, in den Fleischpartien und Haaren aufgesetzte Lichter.

Auch die Malereien weisen nach Süddeutschland. Die Bilder des Rueland Frueauf aus Salzburg⁴¹ (um 1500) sind zu vergleichen und die des Bernhard Strigel aus Memmingen († 1528)⁴². Jedenfalls sind es süddeutsche Maler, die bei unsern Bildern Pate gestanden haben, wie ein süddeutscher Bildschnitzer bei den Figuren im Schrein. In den volleren Formen, der kräftigeren, breiten, farbig-saftigen Pinselführung zeigt sich schon etwas vom Geist des neuen (Renaissance-) Stils, der bald nach unsrer Zeit den spätgotischen ablösen sollte. — Merkwürdig ist an unserm Altar das gänzliche Fehlen von Reliefs oder Bildern erzählenden Inhalts im Schrein und auf den Flügeln; lediglich Einzelgestalten repräsentativen Charakters: in der italienischen Kunst etwas ganz Gewöhnliches, in der deutschen dagegen mit ihrer Fabulierfreudigkeit etwas Seltenes.

Der h. Wolfgang ist der Patron Bayerns; auch im Österreichischen wurde er viel verehrt. Gegen Ende des Mittelalters scheint sich sein Kult auch nach dem Nordosten verbreitet zu haben: so wurde z. B. 1515 in Schneeberg im sächsischen Erzgebirge eine Kirche St. Wolfgang von Hans von Torgau begonnen⁴³, und wie eben unser Altar zeigt, hatte der Heilige auch hier im polnischen Preußen reiche und opferwillige Liebhaber.

Vom kirchengeschichtlichen Standpunkt aus ist der Altar insofern besonders interessant, als er, nicht weniger als neun Heiligen

des Schreins, an denen Türen zum Aufbewahrungsort für Reliquien, sind mit halbverwischten Bildern bemalt.

geweiht, deutlich jene am Ende des Mittelalters sich immer mehr steigende Häufung der Frömmigkeitsgegenstände zeigt, von der auf S. 49 die Rede war.

Im Jahre 1504 stiftete ein anderer Kulmseer Domherr und Pfarrer an St. Johann in Thorn, Johannes Smolle, von seinen Gütern, „die er teils durch lange, harte Arbeit, teils durch Erbschaft erworben“, eine Predigerstelle und zwar am Altar der Jungfrau Maria⁴⁴; das ist wohl der später (1541) **Dormitionsaltar** (= **Altar des Codes Mariä**) genannte Altar, der ebenfalls noch an seiner alten Stelle, am westlichen Freipfeiler der Nordreihe steht. 1521 gestattete der durch sein Lutherautodafé in Thorn bekannte päpstliche Legat Zacharias, daß an jedem Gründonnerstage und noch einem andern Donnerstage das Sakrament vom Sacarium der Kirche nach diesem Altar processionsweise getragen werde und gab den Teilnehmern an dieser Feier 40 Tage Ablass⁴⁵. Um diese Zeit mag der Altaraufsatz geschaffen sein, dessen Mittelschrein (jetzt in einem Barockumbau) unbeschädigt und auch noch mit seiner alten Bemalung (?) erhalten ist. (Größe, einschl. Maßwerk und Rahmen: 190×127 cm).

Maria hat sich von ihrem Betstühlchen — rechts unten — erhoben und kniet* inmitten der zwölf Apostel, zum Sterben bereit, die Hände zum Gebet zusammenlegend. Leicht neigt sie das Haupt, von dem ihr reiches, über der Stirn mit einem silberdurchwirkten Bande zusammengehaltenes braunes Lockenhaar in aufgelösten Flechten über die Schulter herabwallt; auf dem länglich-ovalen Gesicht liegt ein schmerzlich-ergebener Zug. Ihr Kleid ist silbergewebt, ihr Mantel (olivgrün gefüttert) blau mit goldenen Lilien und Goldborten. Links kniet ein Jünger in grünem, damasciertem Schlitzrock und braunem Mantel mit Goldborte, in der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch^{**}; rechts ein anderer, augenscheinlich Johannes, in dunkelviolettem Kleid und braunem, violett gefüttertem Mantel; neben ihm einer, von dem nur der bärtige Kopf zu sehen ist; dann hinter ihnen die übrigen in zwei Reihen. Einer, unbärtig wie Johannes, hebt mit der Linken das goldene Rauchfaß an der Kette empor, um die Weihrauchkohlen anzublase; ein anderer hält das goldne Weihwassereimerchen; die übrigen falten betend die Hände; Petrus, an seinem kurzen Bart und der Stirnlocke kenntlich, streckt die Rechte leicht vor, in der wohl sein Schlüssel stak. Alle haben ausdrucksvolle Köpfe, in aller Mienen spiegelt sich ein verhaltener Trennungsschmerz. Über dem Ganzen liegt ein Hauch echt deutscher Treuherzigkeit und tiefer Empfindung.

Die Farben sind nicht grellbunt, sondern vornehm-ruhig: im untern Teil herrscht ein tiefes Blau und Grün vor, im oberen Grau, Braun, Violett und das Gold des Rauchfassens, des Eimerchens und der Heiligenscheine; im untern Teil ist das Gold nur an den kunstvollen Borten und Säumen mit Zurückhaltung angebracht. Der

* Das ist für das 15. und 16. Jahrhundert eine Ausnahme; gewöhnlich liegt sie auf ihrem Bett. — Wie in der älteren Zeit der Tod der Maria dargestellt wurde, sieht man in St. Marien (vgl. S. 33) am alten Hochaltar. ** Die Schrift — *Mirabilis est Deus in Sanctis suis* — ist modern.

Nimbus um das Haupt der Maria, der Kranz dort und um ihre Hände ist modern. Der Faltenwurf ist für die Zeit um und nach 1500 charakteristisch: breite, ruhige Flächen mit kleinen, knittrigen Querfältchen; in kühnem Schwung sich bauschende und sich überschlagende Mantelenden. Die Haare der Jünger sind wie die der beiden Johannes behandelt. Das vergoldete Maßwerk unter und über der Gruppe besteht unten zum Teil aus dürrem Astwerk und löst sich oben bereits in Ranken auf, Vorboten der kommenden Renaissance. Das Ganze ist umschlossen von einem viereckigen Rahmen, von dem Epheuranken in leichtem Relief sich abheben.

Mit der Komposition hat sich der Bildschnitzer nicht lange den Kopf zerbrochen: er baut die 13 Gestalten ganz einfach, darin völlig altmodisch-primitiv, neben- und hinter- (oder über-) einander in drei Reihen auf; es stört ihn nicht, daß besonders in den oberen Reihen ein langweiliger Parallelismus zustandekommt (der 1., 3., 5. und 6. Kopf — von links aus —; der 2. und 4.!) Eine ähnliche Kompositionslosigkeit, ein einfaches Nebeneinander der Einzelfiguren, finden wir bei Bildern und Bildwerken der schwäbischen⁴⁶ und fränkischen Schule, in letzterer u. a.⁴⁷ bei Tilman Riemenschneider⁴⁸. Die Werke dieses letztern und seiner Werkstatt zeigen auch denselben tiefen, traurigen Ernst in den Zügen, dieselben vortretenden Backenknochen wie unser Thorner Relief (der Jünger neben Petrus!), doch ist der Faltenwurf bei R. unruhiger, knittriger und das Streben nach genauer Wiedergabe des Details ausgeprägter als hier. — Wir dürften also ein Werk eines tüchtigen, süddeutschen (fränkischen) Meisters vor uns haben.⁴⁹

Maria Magdalena,⁵⁰ ein Steinrelief, (157 cm hoch, 113 cm breit), jetzt als Mittelstück in einen geschmacklosen Barockaltar am ersten östlichen Freipfeiler der Südreihe in St. Johann eingeklemmt. Nach der Legende lebte Magdalena als Büsserin in einer Höhle; ihr Leib, vom langen Haar ganz eingehüllt, wurde nach ihrem Tode von Engeln gen Himmel getragen. So sehen wir hier die schöne Büsserin, gekleidet in ihr langes, feingewelltes, schwarzes Haar, das um die Handwurzeln wie ein weiter Ärmel fällt und nur Gesicht, Hände und Füße freiläßt, mit einer eleganten Wendung leicht empor-schweben. Sie bedarf kaum der Beihilfe der sechs aus Wolken herannahenden Engel, die sie denn auch nicht emportragen, sondern nur honoris causa leise an Füßen und Armen berühren, je drei von beiden Seiten*. Die Hände sind fromm gefaltet, das Haupt mit dem runden Gesicht, dem molligen weichen Kinn, dem schönen Hals leicht geneigt, die Augen nach oben gerichtet; hinter ihr die Felsklüfte des Gebirges, links unten der Eingang zu ihrer Höhle. — Im Gegensatz zu dem vollen Gesicht der heiligen Frau haben die Engel länglich spitze Gesichter; sie blicken zart und süß und machen einen zierlichen Mund. Wunderlich sind ihre Locken gedreht⁵¹: wie große, weit abstehende Schneckengehäuse, während das Haar der Magdalena nur an den untersten Enden auf den Füßen einen

* So, wie sie auch bei Darstellungen der Himmelfahrt Mariä angeordnet zu sein pflegen.



H. Gerdorn phot.

Die heilige Anna selbdrift in St. Johann



Dormitions-Altar in St. Johann

BIBLIOTEKA
UNWERSYTECKA
W TORUNIU



Dr. Stoedtner phot.

Maria Magdalena in St. Johann

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
W TORUNIU

Ansatz dazu macht, sich spiralförmig* zu rollen, sonst aber in prachtvoll natürlichen Wellen die Glieder umschmiegt. — Hervorragend gelungen ist dem Künstler das leichte Emporschweben der Heiligen und, aus dem Wolkengewirre heraus, das Herbeischweben der Engel, die sie wie ein lebendiger, ovaler Rahmen umkränzen. Man achte besonders auf die Engel links: wie Schwalben flitzen sie herbei in fast paralleler Haltung der Flügel und Hände, während die Engel rechts ruhiger schweben; — das ganze Relief ist bemalt. Von dem schwarzen Haar und der dunkel gehaltenen Felswand hebt sich in strahlender Weiße das zarte Gesicht ab.

Domherr Strzesz weiß sich bei Erwähnung dieses Bildwerkes vor Entzücken kaum zu fassen: Lysipp und Myron seien hier übertroffen.⁵² Wir stimmen ihm in etwas bei; es ist in der Tat ein Kunstwerk von nicht gewöhnlicher Schönheit, vielleicht ein klein wenig zu „süß“.

Es ist schwer, unsrer Magdalena ihre Stelle in der Kunstgeschichte anzuweisen. Ähnlichkeit in Haltung und Gebärde hat sie mit der herrlichen betenden Maria in Nürnberg,⁵³ die wohl von einem Meister aus der Schule Peter Vischers herrührt; auch die Blütenburger Maria⁵⁴ mit dem wundervollen Schwung des Mantelsaumes, den betend zusammengelegten Händen erinnert etwas an sie; aus dieser Zeit des endenden Mittelalters, der beginnenden Renaissance dürfte unser Werk stammen; es ist sicher keine einheimische Arbeit — schon das Steinmaterial spricht dagegen —, sondern wiederum eine süddeutsche.⁵⁵

Als letzter Ausklang der mittelalterlichen Altarplastik ist vielleicht die Gruppe der „heil. Anna selbdritt“ im St. Annen Altar⁵⁶ der Johanniskirche zu betrachten (Holz; 85 cm hoch, 60 cm breit; Umrahmung und Blechwolken aus viel späterer Zeit). Dicke Gewänder, überaus zahlreiche kleine Falten, runde Gesichter, gedrungene Gestalten; liebenswürdig und rührend, wie das Jesuskind auf dem Schoß seiner Mutter sich zu der Großmutter wendet und sie am Kinn liebkost; in der Rechten hatte es früher irgend ein Spielzeug, einen Apfel, Vogel oder dergl. Die Gruppe, wohl einheimische Arbeit, ist neu übermalt. — Die Verehrung der h. Anna selbdritt nimmt Ende des 15. Jahrhunderts überhand; da beteten die Gläubigen vor solchen Altären: Hilf, sant Anna, selb dritt! Maria, dein Kind für uns bitt!⁵⁷

Kunstgewerbe.

Bei den Stücken des **Kunstgewerbes** aus dem Mittelalter in Thorn müssen wir uns mit einer kurzen Aufzählung begnügen:

Erzguß: Taufbecken in St. Johann vgl. S. 6; Bronce-löwenkopf S. 6; Altarleuchter waren 1596 allein in St. Joh. 72 vorhanden, davon 60 aus Messing,⁵⁸ sicher die übergroße Mehrzahl aus dem Mi.-A. Erhalten einige Standleuchter in St. Joh.,

* Diese spiral- und schneckenförmige Behandlung des Haares ist in einem Steinbildwerk ungewöhnlich; der Meister kam wohl von der Holzschnitzerei her.

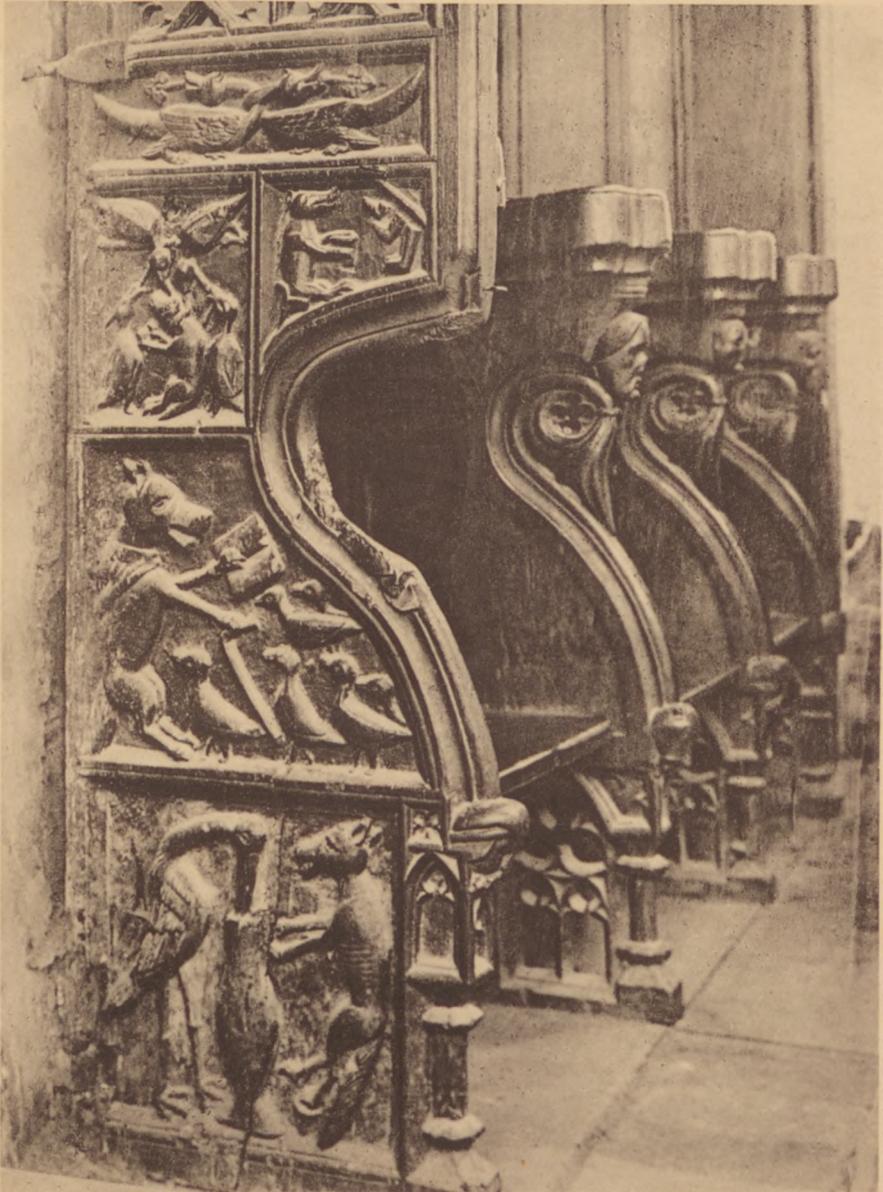
ebendort 2 Kronleuchter⁵⁹ (erst 1580 in Thorn gegossen, doch noch ganz mittelalterlich; die Maria nach dem Vorbilde der Marmormaria S. 46); in St. Marien ein Kronleuchter im Mittelschiff, 2. Joch von Westen und sein kleinerer Nachbar; 6 Messingleuchter in der Kapelle des ehemal. Kreuzganges; in St. Jacob auf dem Hochaltar zwei Standleuchter; in der 1. Kapelle (von Osten) der Südreihe 3 Paar Leuchter, auf verschiedenen Altären der Nordseite und am nördl. Turmpfeiler ebensolche.⁶⁰ — Glocken: eine von 1386⁶¹ aus der Lorenzkirche, jetzt in St. Marien (am Mantel Relief des h. Laurentius, am Kranz Inschrift); eine inschriftlose aus der Mitte 14. Jhdts. In St. Joh. eine von 1411 und eine von 1437⁶²; eine kleine inschriftlose aus Mitte 14. Jhdts.; eine mit s-Fries aus Mitte 14. Jhdts. in St. Jac.;⁶³ endlich die größte Glocke Thorns von 2,27 m Durchmesser mit Reliefs der h. Katharina, Johann bapt., Barbara und (wohl) Joh. evang. und Inschrift: *anno. d. m. v^c. XXII. die. sep. ego. tuba. dei. i. laude. dei. et. sanctorum. Johis. bapt^e. et. ewangeliste. pronorū (= patronorum) h² templi. fusa. sum*⁶⁴. Die ältesten Glocken Thorns⁶⁵ sind nicht mehr vorhanden.

Edelschmiedekunst:⁶⁶ In St. Jacob: 73 cm hohes Vortragekreuz mit Korallenschmuck und Reliquien von ca. 1400; ebensolches von 58 cm Höhe mit Reliquien (am Schnittpunkt der Arme angeblich Splitter vom hl. Kreuz⁶⁷); sechseckige Pyxis (Gefäß für die h. Öle) aus dem 15. Jhd. mit Gravierungen.⁶⁸ — Die Zahl einst vorhandener Silber- und Goldgeräte können wir uns nicht hoch genug denken. Nicht nur Kirchen und kirchl. Bruderschaften besaßen solche an ihren Altären, auch Privatleute legten einen Teil ihres Vermögens in Pokalen, Kreuzen und dergl. an, die sogut wie bares Geld waren und im Notfall eingeschmolzen und ausgemünzt werden konnten. Das ist in größter Ausdehnung geschehen 1455 zu Beginn des 13 jährigen Krieges⁶⁹, als in Thorn der Rat das Kirchensilber einschmelzen ließ. Nach dem Frieden von 1466 blühte die Thorner Edelschmiedekunst wieder auf, und es muß dann wieder ein eifriger Betrieb geherrscht haben. Beweis: das Inventarienverzeichnis der Johanniskirche von 1596⁷⁰, das etwa 200 Silbergeräte aus ihrem Besitz aufzählt! Selbst die kleine Lorenzkirche hatte 15 Stück! Besondere Prunkstücke: ein Johanneskopf mit Steinen; eine vergoldete Kupferhand mit Reliquien; ein silbervergoldeter Kranz; ein Perlenkranz; ein silbernes Bild der Regina, Kranz und Haar vergoldet, auf der Brust ein Pacificale mit Edelsteinen.

Sechs **Siegelstempel** (zum Haupt- und Sekretsiegel der Altstadt^{70a}, großen und kleinen der Neustadt und zu 2 Privatsiegeln) im Museum.

Eiserne Schmiedearbeiten: 2 Gittertüren zu Wandschränken in St. Johann von 1382 und 1384⁷¹ (der an der Epistelseite war vielleicht Ciborium: *Hostia vera, viva carno!*); in der Sakristei dort Holztüren zu Wandschränken mit eisernem Beschlag; in St. Jacob in der Sakristei großer Wandschrank mit reichem Eisenbeschlag⁷².

Schnitzwerke: Gestühl in St. Marien: in 2 Kapellen des südl. Seitenschiffs je 5 Sitze einfachster Art; an der Südosttür 7 Sitze, ebenso. — In St. Johann unter dem Turm Reste alten Gestühls ähnl-



Dr. Stödtner phot.

Wange vom Chorgestühl in St. Marien

BIBLIOTEKA
UNIWERSYTEC
W OPI

licher Art (die Sitzbretter verschwunden); ebendort in der Taufkapelle altes Gestühl von ca. 1425 mit erneuerter Rückwand; kein Chorgestühl (in der Joh.-Kirche als einer Pfarrkirche ist im Mi.-A. nie sog. Chordienst verrichtet worden), sondern Laiengestühl*; sicher von Anfang an in diese Kapelle eingebaut und für den Gebrauch der Kapelleninhaber bestimmt gewesen.⁷⁴ Auch die 20 Sitze des Gestühls im Altarraum (Rückwände, Vorsatzbretter, Baldachine aus der Barock- und Rokokozeit) stammen aus dem Mi.-A.; wo sie damals in der Kirche standen, ist unbekannt. — In St. Marien das Prunkstück der mittelalterlichen Schnitzkunst Thorns, die Chorstühle im Altarhause (8 Sitze stehen jetzt zu beiden Seiten des Westportals); sie sind wirkliche Chorstühle, bestimmt für den Chordienst der Mönche des Marienklosters. An einem Seitenbrett der Stühle am Westportal Szenen aus der Tierfabel⁷⁵: der Storch beim Fuchs zu Gast; der Fuchs als frommer Pilger (Kapuze, Stock) predigt den dummen Gänsen, die sich zutraulich um ihn scharen (Text seiner Predigt „der Herr ist mein Zeuge, wie sehr mich verlangt nach euch allen in meinen Eingeweiden“;⁷⁶ nachher wird er ihrer einige aufessen); die Gänse rächen sich am Fuchs und hängen ihn auf; drei Vagabunden im „Stock“ (man sieht von ihnen nur die Füße, die aus dem Block herausragen), vor ihnen der Fuchs an einem Pult, ihnen Buße predigend.⁷⁷ Darüber Drachen. — Solche Szenen aus der Tierfabel sind an Chorstühlen in Deutschland und England im Mi.-A. häufig geschnitzt worden; die Mönche, die täglich darin ihren Gottesdienst verrichteten, ermahnten sich damit selbst: laßt uns in unserm geistlichen Tun nicht diesem Fuchs gleichen! — Leider sind grade diese Schnitzereien durch den kürzlich eingebauten Windfang den Blicken entzogen worden. Das Chorgestühl wohl noch vor 1400.⁷⁸ — Ebenfalls in St. Marien Schnitzereien an der Emporenbrüstung des nördl. Seitenschiffs, um 1400; die Brüstung jetzt braun gestrichen, ursprünglich war das Holz zunächst mit Kreidegrund überzogen, der dann mit ziegelroter Farbe bemalt war, während die aufgesetzten Maßwerkmuster dunkel gehalten waren. — Über die Holztüren an St. Jacob und St. Johann siehe S. 6**. **O r g e l n** aus dem Mi.-A., an deren Gehäusen ebenfalls die Schnitzkunst sich versuchte, sind nicht mehr vorhanden.⁷⁹

Ob das 1521 in St. Johann erwähnte⁸⁰ **Sacrarium**, in dem das Abendmalssakrament aufbewahrt wurde, ein sog. Sakramentshäuschen war, wie ein solches z. B. Danzig, aus Holz geschnitzt, in der Marienkirche dem Pfarrstuhl gegenüber hatte,⁸¹ oder nur eine durch eine Tür verschlossene Nische in der (nördl.) Chorwand, ist nicht sicher.

An **Büchern** aus dem Mi.-A. besitzt St. Johann mehrere wertvolle, darunter ein Missale von 1487 von Peter Schöffler aus Mainz.⁸²

* Seit Ausgang des Mi.-A. ist Laiengestühl in den Kirchen nachweisbar; es stand entweder in den Kapellen der Korporationen oder auch an andern Stellen, namentlich an der Westseite des Schiffs; um 1450 und 1475 wird in St. Johann Ratsgestühl erwähnt, 1531 in St. Marien der „Stuhl“ des Christian Stroband.⁷³

Reste mittelalterlicher **Glasfenster** aus St. Marien jetzt im Thorner Museum und im westlichen Fenster der Südwand der Schloßkirche in Marienburg (Standbilder, Medaillons, Ornamentfelder); ferner im Maßwerk des Ostfensters und der beiden alten Fenster auf der Nordseite des Chors von St. Johann.^{82a}

Endlich erwähne ich noch ein **Holzkästchen** in Truhenform mit Eisenschloß und -zierrat, $19\frac{1}{2} \times 11\frac{1}{2}$ cm, $9\frac{1}{2}$ cm hoch mit flüchtig aufgemalten, im Kreise eingeschlossenen Drölerien (schwarz). Ferner zwei zylinderförmige **Lederschachteln**: die eine 13 cm hoch, 35 cm Durchmesser, mit klappbarem und mittels drei Schließchen zu verschließendem Deckel, also für wertvollen Inhalt berechnet, durch Lederschnitt und Punzarbeit (Schild mit Wappen, Baum, Blätter) verziert. Die andre Schachtel, 33 cm hoch, 23 cm oberer und 19 cm unterer Durchmesser, mit schön stilisierten phantastischen Tieren in derselben Technik verziert. Beide Schachteln waren dazu eingerichtet, am Riemen (seitlich über die Schulter gehängt) getragen zu werden. Wertvolle, seltene Stücke.^{82b} Endlich eine kleine Lederkapsel für den Stempel des Hauptsiegels der Altstadt (Lilienmuster). Alles im Museum.

Was von mittelalterlichen Bildwerken in Thorn aufgezählt wurde, ist nur ein Teil dessen, was einst vorhanden war. Verschwunden sind alle Kunstwerke aus Privatbesitz: die Bernstein- und Korallenrosenkränze, die silbernen Agnus dei, silbernen Kelche, Schalen, Gürtel, die Perlenschmuckstücke, die Bilder und kleinen Statuen, von denen oft in Urkunden und Schöffnenbüchern die Rede ist; verschwunden ist der Dornenkronen-Altar mit einer Anzahl ausgezeichneter Steinskulpturen; verschwunden die steinerne Barbara auf dem Corpus Christi-Altar; verschwunden der Nicolaus-Altar mit ganz kleinen Bildwerken von Heiligen, alles noch zu Strzesz' Zeit (1670) vorhanden. Verschwunden das Marienbildwerk, das 1512 für die Kapelle der vornehmen, reichen Nicolausbruderschaft der Kaufleute in Breslau gemacht wurde, zu dessen Erwerb der Verweser der Bruderschaft vom Rat 300 Fl. borgte;⁸³ ebenso die silberne Statue des h. Casimir, des Schutzpatrons Polens, die 24 mc 8 sco. wog und am Fronleichnamsfest in Procession herumgetragen wurde (1519)⁸⁴; ebenso die zum Michaelsaltar gehörige h. Regina, fast ebenso schwer, durch freiwillige Gaben angeschafft (ebenfalls 1519); sie hatte eine goldene Krone auf dem Haupt und vergoldete Haare.⁸⁵ Und das sind nur die Stücke, von deren früherem Vorhandensein wir zufällig etwas wissen. Wie viel ist sonst noch untergegangen! Wenn wir das Vorhandene überschauen und das Verlorene mit in Rechnung stellen, so dürfen wir kühnlich behaupten, was ja schon von vornherein durch den Reichtum und die Macht Thorns im Mittelalter wahrscheinlich gemacht wird, daß Thorn, und insbesondere die Johanniskirche, auf dem Gebiet der bildenden Kunst eine führende Stelle in Preußen einnahm.⁸⁶

Versuchen wir nun zum Schluß, einen zusammenfassenden Überblick zu gewinnen.

Da muß leider von vornherein betont werden, daß wir von einem Kunstbetrieb bestimmter Thorner Künstler nichts wissen. In den Schöffebüchern und Urkunden finden sich zwar einige Namen von Malern,⁸⁷ doch ohne daß über ihre Tätigkeit irgend etwas Genaueres gesagt wird. Die Genannten sind vielleicht gar keine Bildmaler, sondern einfache Anstreicher gewesen.

Natürlich hat's in Thorn, wenn auch keine Spur einer Malerzunft zu entdecken ist,⁸⁸ Bildmaler und Bildhauer gegeben. Wir glauben auch zu wissen, wo die meisten derselben wohnten; der Name einer Straße scheint es zu verraten: der Schillerstraße; diese hieß im Mittelalter *Schildergasse*⁸⁹; zu den Schildern (Schilderern, clipeatores; sie machten und bemalten Schilde, Geräte und dergl.) gehörten die Maler und Bildhauer, so z. B. in Köln und Prag;⁹⁰ in Magdeburg werden sie bereits 1205 zusammen genannt. Da nun in Thorn der Name „Schildergasse“ schon Ende des 14. Jahrhunderts⁹¹ vorkommt, muß bereits geraume Zeit vorher diese Straße der bevorzugte Wohnort der Schilder und also auch der Maler usw. gewesen sein. Auch in Köln wohnten sie zahlreich, dicht nebeneinander, in der Schildergasse.⁹² Allein, kein einziger Thorner bildender Künstler taucht aus der Nacht der Vergessenheit auf, dessen Name mit einem bestimmten Kunstwerk zu verbinden wäre.⁹³ Es steht in diesem Punkt im ganzen Ordenslande nicht günstiger.⁹⁴

Auch von keinem in Thorn eingeführten Werk der bildenden Kunst — wenn wir von dem bronzenen Löwenkopf absehen — kennen wir seinen Schöpfer mit Namen. Das ist nicht so auffallend, wie's zunächst scheint. Es ist eben vor 1370 kaum ein deutscher Künstlername bekannt*, und auch in den nächsten hundert Jahren müssen wir uns meist mit Beschreibungen begnügen, wie „der Meister des Blütenburger Altars“ u. a. Wir haben uns also lediglich an die Kunstwerke selbst zu halten.

Wenn wir da zunächst auf die vermutlichen Entstehungszeiten achten, so fällt sofort in die Augen, wie genau die bildende Kunst die einzelnen Phasen der Entwicklung des Ordensstaates und Thorns widerspiegelt.

Aus den ersten 125 Jahren nach Gründung der Stadt sind nur wenige Werke der bildenden Kunst erhalten: ein paar kleine Holzfiguren, ein paar Bauplastiken; und diese wenigen Stücke von nur bescheidenem Wert. Sonst herrscht in dieser Zeit die Baukunst fast ausschließlich. — Dann, etwa 1360–1410, in den fünfzig Jahren der Blütezeit des Ordensstaates, eine Fülle bedeutender Werke: kostbare Messinggrabplatten, das großartige Wandgemälde in St. Johann, die Malereien an den Pfeilern und der umfangreiche Hochaltar in St. Marien, Krucifixe u. a. m. — Nach der Schlacht bei Tannenberg ist in Thorn selbst nur das Wandbild am süd-

* 1370: Meister Wilhelm in Köln; dann Konrad von Soest; 1431 Lukas Moser in Tiefenbrunn usw., doch vor 1450 immer noch sehr selten.

Reste mittelalterlicher **Glasfenster** aus St. Marien jetzt im Thorner Museum und im westlichen Fenster der Südwand der Schloßkirche in Marienburg (Standbilder, Medaillons, Ornamentfelder); ferner im Maßwerk des Ostfensters und der beiden alten Fenster auf der Nordseite des Chors von St. Johann.^{82a}

Endlich erwähne ich noch ein **Holzkästchen** in Truhenform mit Eisenschloß und -zierrat, $19\frac{1}{2} \times 11\frac{1}{2}$ cm, $9\frac{1}{2}$ cm hoch mit flüchtig aufgemalten, im Kreise eingeschlossenen Drölerien (schwarz). Ferner zwei zylinderförmige **Lederschachteln**: die eine 13 cm hoch, 35 cm Durchmesser, mit klappbarem und mittels drei Schließchen zu verschließendem Deckel, also für wertvollen Inhalt berechnet, durch Lederschnitt und Punzarbeit (Schild mit Wappen, Baum, Blätter) verziert. Die andre Schachtel, 33 cm hoch, 23 cm oberer und 19 cm unterer Durchmesser, mit schön stilisierten phantastischen Tieren in derselben Technik verziert. Beide Schachteln waren dazu eingerichtet, am Riemen (seitlich über die Schulter gehängt) getragen zu werden. Wertvolle, seltene Stücke.^{82b} Endlich eine kleine Lederkapsel für den Stempel des Hauptsiegels der Altstadt (Lilienmuster). Alles im Museum.

Was von mittelalterlichen Bildwerken in Thorn aufgezählt wurde, ist nur ein Teil dessen, was einst vorhanden war. Verschwunden sind alle Kunstwerke aus Privatbesitz: die Bernstein- und Korallenrosenkränze, die silbernen Agnus dei, silbernen Kelche, Schalen, Gürtel, die Perlenschmuckstücke, die Bilder und kleinen Statuen, von denen oft in Urkunden und Schöffenbüchern die Rede ist; verschwunden ist der Dornenkronen-Altar mit einer Anzahl ausgezeichnete Steinskulpturen; verschwunden die steinerne Barbara auf dem Corpus Christi-Altar; verschwunden der Nicolaus-Altar mit ganz kleinen Bildwerken von Heiligen, alles noch zu Strzecz' Zeit (1670) vorhanden. Verschwunden das Marienbildwerk, das 1512 für die Kapelle der vornehmen, reichen Nicolausbruderschaft der Kaufleute in Breslau gemacht wurde, zu dessen Erwerb der Verweser der Bruderschaft vom Rat 300 Fl. borgte;⁸³ ebenso die silberne Statue des h. Casimir, des Schutzpatrons Polens, die 24 mc 8 sco. wog und am Fronleichnamfest in Procession herumgetragen wurde (1519)⁸⁴; ebenso die zum Michaelsaltar gehörige h. Regina, fast ebenso schwer, durch freiwillige Gaben angeschafft (ebenfalls 1519); sie hatte eine goldene Krone auf dem Haupt und vergoldete Haare.⁸⁵ Und das sind nur die Stücke, von deren früherem Vorhandensein wir zufällig etwas wissen. Wie viel ist sonst noch untergegangen! Wenn wir das Vorhandene überschauen und das Verlorene mit in Rechnung stellen, so dürfen wir kühnlich behaupten, was ja schon von vornherein durch den Reichtum und die Macht Thorns im Mittelalter wahrscheinlich gemacht wird, daß Thorn, und insbesondere die Johanniskirche, auf dem Gebiet der bildenden Kunst eine führende Stelle in Preußen einnahm.⁸⁶

Versuchen wir nun zum Schluß, einen zusammenfassenden Überblick zu gewinnen.

Da muß leider von vornherein betont werden, daß wir von einem Kunstbetrieb bestimmter Thorner Künstler nichts wissen. In den Schöffebüchern und Urkunden finden sich zwar einige Namen von Malern,⁸⁷ doch ohne daß über ihre Tätigkeit irgend etwas Genaueres gesagt wird. Die Genannten sind vielleicht gar keine Bildmaler, sondern einfache Anstreicher gewesen.

Natürlich hat's in Thorn, wenn auch keine Spur einer Malerzunft zu entdecken ist,⁸⁸ Bildmaler und Bildhauer gegeben. Wir glauben auch zu wissen, wo die meisten derselben wohnten; der Name einer Straße scheint es zu verraten: der Schillerstraße; diese hieß im Mittelalter Schildergasse⁸⁹; zu den Schildern (Schilderern, clipeatores; sie machten und bemalten Schilde, Geräte und dergl.) gehörten die Maler und Bildhauer, so z. B. in Köln und Prag;⁹⁰ in Magdeburg werden sie bereits 1205 zusammengenannt. Da nun in Thorn der Name „Schildergasse“ schon Ende des 14. Jahrhunderts⁹¹ vorkommt, muß bereits geraume Zeit vorher diese Straße der bevorzugte Wohnort der Schilder und also auch der Maler usw. gewesen sein. Auch in Köln wohnten sie zahlreich, dicht nebeneinander, in der Schildergasse.⁹² Allein, kein einziger Thorner bildender Künstler taucht aus der Nacht der Vergessenheit auf, dessen Name mit einem bestimmten Kunstwerk zu verbinden wäre.⁹³ Es steht in diesem Punkt im ganzen Ordenslande nicht günstiger.⁹⁴

Auch von keinem in Thorn eingeführten Werk der bildenden Kunst — wenn wir von dem bronzenen Löwenkopf absehen — kennen wir seinen Schöpfer mit Namen. Das ist nicht so auffallend, wie's zunächst scheint. Es ist eben vor 1370 kaum ein deutscher Künstlername bekannt*, und auch in den nächsten hundert Jahren müssen wir uns meist mit Beschreibungen begnügen, wie „der Meister des Blütenburger Altars“ u. a. Wir haben uns also lediglich an die Kunstwerke selbst zu halten.

Wenn wir da zunächst auf die vermutlichen Entstehungszeiten achten, so fällt sofort in die Augen, wie genau die bildende Kunst die einzelnen Phasen der Entwicklung des Ordensstaates und Thorns widerspiegelt.

Aus den ersten 125 Jahren nach Gründung der Stadt sind nur wenige Werke der bildenden Kunst erhalten: ein paar kleine Holzfiguren, ein paar Bauplastiken; und diese wenigen Stücke von nur bescheidenem Wert. Sonst herrscht in dieser Zeit die Baukunst fast ausschließlich. — Dann, etwa 1360–1410, in den fünfzig Jahren der Blütezeit des Ordensstaates, eine Fülle bedeutender Werke: kostbare Messinggrabplatten, das großartige Wandgemälde in St. Johann, die Malereien an den Pfeilern und der umfangreiche Hochaltar in St. Marien, Krucifixe u. a. m. — Nach der Schlacht bei Tannenberg ist in Thorn selbst nur das Wandbild am süd-

* 1370: Meister Wilhelm in Köln; dann Konrad von Soest; 1431 Lukas Moser in Tiefenbronn usw., doch vor 1450 immer noch sehr selten.

westlichen Turmpfeiler in St. Jacob und die Maria gegenüber der Kanzel ebendort entstanden, die schöne Moseskonsole und die Marmoraria in St. Johann sind von auswärts eingeführt. — Während des 13jährigen Krieges (1454—66) erlischt in Thorn das Kunstleben, nur das bescheidene Motivbild für den Ritter Johann . . . ist aus dieser Zeit erhalten. — Als aber Thorn unter polnischer Oberhoheit einen neuen Aufschwung nahm, stellte sich sehr bald die bildende Kunst in überaus zahlreichen und wertvollen Werken wieder ein. Besonders reich wurde mit ihnen die Johanneskirche ausgestattet; denn wie Thorn in Preußen die Führung auf dem Gebiet der Kunst hatte, so in Thorn naturgemäß die größte Kirche, die Pfarrkirche der Altstadt — 1519 hören wir zum letzten Mal von der Erwerbung eines (verlorenen) Bildwerkes, dann eine lange Pause; unterdes wird Thorn evangelisch, das Mittelalter ist zu Ende gegangen. —

Achten wir nun auf die Herkunft und den kunstgeschichtlichen Zusammenhang der Thorner Kunstwerke, so wird in ihr der Charakter Preußens als eines Koloniallandes, derjenige Thorns als kolonialer Handelsstadt überaus deutlich. Wie noch heute auf jungem, fruchtbarem Kolonialboden sehr bald bedeutende wirtschaftliche und Handelserfolge erzielt zu werden pflegen, Künste und Wissenschaften aber nicht zu hoher Blüte kommen, da sie einen älteren Kulturboden brauchen; wie da die reichen Handelsherren, die doch des Schmuckes der Kunst nicht entbehren mögen, Kunstwerke aus allen möglichen Gegenden importieren, oder auch Künstler von auswärts auf kurze oder längere Zeit kommen lassen, so war's auch hier. Kunstwerke und Künstler sind zu Lande und Wasser auf den alten Handelsstraßen nach Thorn gewandert: aus Böhmen zu jener Zeit, da dort in Prag eine schnell sich erschließende (und bald darauf welkende) Kunstblüte die deutsche Welt in Erstaunen setzte; aus Flandern, wohin Thorn alte, rege Handelsverbindungen unterhielt; aus den Rheingegenden oder Westfalen und Lübeck, der alten Hansastadt; aus Sachsen; um 1500 dann wiederum aus den Niederlanden und vor allem aus Süddeutschland; auch aus Breslau und Danzig⁹⁵.

Selbstverständlich wurde je länger desto mehr (bis zum dreizehnjährigen Kriege wenigstens) auch in Thorn selbst gemalt und geschnitzt, in Edelmetall getrieben und graviert; nur die Steinbildwerke sind ausnahmslos eingeführt; denn wie oben gesagt, es fehlte an Ort und Stelle an bildsamem Stein; die Bauplastiken und Wandmalereien jedoch *m ü s s e n* ja an Ort und Stelle entstanden sein, und bei dem großen Bedarf an Altären kann's auch an einheimischen Bildschnitzern und Tafelmalern nicht gefehlt haben,⁹⁶ wenn auch die Urkunden davon schweigen; bei einigen Werken haben wir ja mit Wahrscheinlichkeit Thorner Ursprung angenommen.*

* Maria, Engel, Diakon auf dem Sakristeiboden von St. Johann; Johannes im Museum; Motivbild des Ritters Johann Kot; wohl auch das Krucifix in der s.-w. Kapelle und Maria gegenüber der Kanzel in St. Jac.; der Auferstandene und die beiden Johannes am Portal von St. Joh. und die Anna selbdritt dort; Christus als Weltrichter im Museum.

Dennoch: das Vorhandensein einer Thorner Kunstschule in dem Sinne, wie man etwa von einer Kölner, Nürnberger, Soester, Lübecker reden kann, ist nicht anzunehmen. Allzu deutlich ist auch der Mehrzahl der vermutlich hier entstandenen Werke das stilistische Vorbild auswärtiger Kunstschulen anzumerken, und was übrig bleibt, genügt nicht, einen besonderen Thorner Stil zu konstruieren, ist zudem auch nicht gerade von hohem Wert. Thorn blieb eben in der Kunst bis zum Schluß echte Kolonialstadt: ein Sammelbecken für Kunstwerke und Kunsteinflüsse aus allen möglichen Gegenden, kein Quellpunkt, von dem eigenartige Kunst hinausströmte in die Umwelt; nur einmal ist mit Wahrscheinlichkeit das Wirken einer Thorner Werkstatt in die Ferne zu beobachten, beim Johannes aus Dt. Eylau im Museum (die Danziger Madonna neben der Korbmachertür ist nach dem Vorbild eines in Thorn eingeführten Werkes gefertigt worden). —

Die Werke der bildenden Kunst aus dem Mittelalter in Thorn sind in der breiteren Öffentlichkeit unbekannt, während aller Welt sofort die Großartigkeit und Schönheit unserer alten Bauwerke, des Rathauses und der Kirchen, auffällt. Und doch haben sie in ihrer bescheidenen Art dem, der sie anteilnehmend betrachtet und ihre Sprache zu verstehen sucht — in die muß man sich freilich erst hineinlesen, wie in jede Sprache einer vergangenen Zeit — viel zu sagen. Sie reden von dem, was unsre Vorfahren im Innern bewegte: von ihrer Freude am Spiel der Linien, Formen und Farben; mehr noch von ihrer Wertschätzung des seelischen Gehalts und des Charakteristischen, über dem die dem Romanen eigene äußere, formale Schönheit oft zu kurz kommt; von ihrer Treuherzigkeit und Eindringlichkeit, die für das, was dem Auge zunächst plump und unfrei erscheint, reich entschädigt; von ihrem Bedürfnis nach tief sinniger Spekulation, nach Gewinnung Gottes und der Heiligen als Retter von Tod und Hölle; und doch auch wieder von ihrem stolzen Machtbewußtsein und ihrem Verlangen, die ganze bunte, irdische Welt sich zu eigen zu machen. Sie verdienen es, beachtet und geschätzt zu werden.

Anmerkungen zum I. Abschnitt.

Abkürzungen für öfter zitierte Werke. Mapped Thorn: Mapped mit Bildern aus der Stadt Thorn 1913. — A.-dt. Mal.: Heidrich, Die altdeutsche Malerei 1909. — A.-nd. Mal.: Heidrich, Die alt-niederländische Malerei 1910. — Bergner: B., Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Dtschld. 1905. — BKD: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpr., Heft VII. — Detzel: D., Christliche Ikonographie, 1894/96. — Dt. Plast. M. A.: Deutsche Plastik des Mittelalt. von Sauerlandt, Düsseldorf, Langewiesche. — Fontes: Societatis lit. Torun. Fontes VI—X. — Goldschmidt: G., Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. 1889. — Kestner: K., Beiträge zur Geschichte der Stadt Thorn 1882. — Lübke-Semrau: L.-S., Grundriß der Kunstgeschichte Band II, 1905. — MCV: Mitteilungen des Copernicus-Vereins zu Thorn, Heft 1 ff. — Münzenberger: M. Beißel, Zur Kenntnis . . . der mi.-a. Altäre Dtschld., 1885 ff. — Overmann: O., die älteren Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt 1912. — St.: Steinbrecht, Thorn im Mittelalter 1885. — Wpr.: Die Provinz Westpreußen in Wort und Bild, I. und II. Teil, 1914 f.

¹⁾ 1257 schon erwähnt. MCV 21 S. 28 ff. — ²⁾ BKD 246. — ³⁾ ib. 272 und 282. — ⁴⁾ ib. 310 f. — ⁵⁾ ib. Anm. 586 und 87 und 294, doch sind die Gründe nicht zwingend. — ⁶⁾ St. Tafel IX. — ⁷⁾ BKD Fig. 167. — ⁸⁾ Wpr. 442 ff. — ⁹⁾ BKD 270; vermutlich das Wappen einer Familie oder Körperschaft, die das Joch auf ihre Kosten einwölben ließ; aus diesem Grunde ist z. B. in Erfurt an einem Gewölbstein das Wappen der Schneiderinnung angebracht: Overmann 96. — ¹⁰⁾ BKD 297 und 302. Der Anfang der Inschrift genau ebenso am h. Leichnam-Elbing MCV 12 S. 35, die folgenden Hexameter mit Binnenreim, sog. leoninische Verse; die (teilweise verstümmelte) Fortsetzung, die etwa zu lesen ist *si vos qui . . . transitis, nostri memores, modo eritis quod sumus*, erinnert an Friedhofsinschriften, wie: *vos qui transitis, nostri memores rogo sitis. Quod sumus hic, eritis; finimus quandoque quod estis*. Bergner 412. — ¹¹⁾ B. Schmid in. MCV 21 S. 8 ff. — ¹²⁾ ib. S. 10. — ¹³⁾ ib. S. 12. — ¹⁴⁾ Bergner 264 A 1. — ¹⁵⁾ Dt. Plast. MA Tafel 8. 12. Josephi Katalog des Nürnberger Nat.-Mus. no 204. — ¹⁶⁾ Herr Baurat Schmid-Mbg. belehrt mich, daß das Loch im Scheitel ein Zapfloch ist, zum festen Einspannen des Holzblocks in der Schnitzwerkstatt. Im Berliner Mus. (Voegel „Die Deutschen Bildwerke . . .“ no 465 f) eine bronzenne Maria und Johannes unter dem Kreuz, in Haltung, Faltenwurf, Haarbehandlung fast identisch mit unsern Figuren: niederländisch, 1. Hälfte 13. Jh. — ¹⁷⁾ BKD 265; um 1670 stand es, cancellis clausus, vor dem Annenaltar an dem Pfeiler, an dem jetzt die Kanzel: Fontes VI. — ¹⁸⁾ BKD Anm. 531, Bergner 278. 334. — ¹⁹⁾ Heise in BKD nimmt ohne ersichtlichen Grund an, daß die Felder zwischen den Bogenstellungen nachträglich mit Reliefs geschmückt werden sollten. — ²⁰⁾ Bergner 274. — ²¹⁾ Bode „Geschichte der deutschen Plastik“ 104. — ²²⁾ B. Schmid in MCV 23 S. 90 ff. mit Abb. Nachträglich hat B. Schmid noch einen bronzenen Löwenkopf im Ordenslande festgestellt: an der Damntür von St. Marien in Danzig. Er ist jünger als der Thorner und nicht so bedeutend. — ²³⁾ Derselbe ib. 19 S. 76 f. Ähnlich in der Nicol. Kapelle in Soest, Mitte 13. Jh., und vorher vielfach in der roman. Kunst. Von Malereien im oberen Turmgewölbe eine Skizze bei St., Tafel VIII. — ²⁴⁾ BKD 297 f und 300; außer an den dort genannten Stellen und an der südl. Wand des Altarhauses noch am nord-östl. und süd-östl. Turmpfeiler farbige Glasuren. — ²⁵⁾ Bergner 239.

Anmerkungen zum II. Abschnitt:

¹⁾ Kestner 27 ff. 30 f. — ²⁾ Simson „Geschichte Danzigs“ I 106. — ³⁾ Kestner 17. — ⁴⁾ Über böhm. und ital. Einflüsse Wpr. 455 f. — ⁵⁾ BKD 298 Abb. — ⁶⁾ Semrau in MCV 21 S. 78 ff. — ⁷⁾ ib. 18 S. 27 ff.; „Denkmalpflege in Westpreußen“ 1910 S. 16. — ⁸⁾ BKD 283. — ⁹⁾ *ut vix longe lateque hisce parva inveneris*: Baumgarten 1684. — MCV 12 S. 19 ff. und Tafel 5. — ¹⁰⁾ Cuni in MCV 12 S. 1 ff. und Tafel 1 und 2. Grundriß etc. im Steiner-Album des Copernicus-Vereins. — ¹¹⁾ MCV 23 S. 104. — ¹²⁾ Schmid in MCV 21 S. 32 A. 20. Semrau ib. 22 S. 28 ff. und 24 S. 3 ff. — ¹³⁾ BKD 237 A 484. — ¹⁴⁾ Delio im „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler“ II S. 437 erinnert an den Papstpalast in Avignon. Vermutlich ist aber Yperns Tuchhalle das Vorbild gewesen. —

¹⁶⁾ *Scriptores Rerum Prussicarum* III 449. — ¹⁶⁾ Creeny „A book of ... monumental brasses on the continent.“ 1884, S. 16. — ¹⁷⁾ In den älteren Lübecker Platten nur Gravierung (Linien von ganz gleichmäßiger Stärke), in den späteren wie in Thorn. Creeny meint, daß die breiten Linien in der Draperie nicht mit dem Grabstichel, sondern mit dem Meißel eingearbeitet seien. — ¹⁸⁾ Vgl. Dehio a. a. O. 274 und 401; also grade die unsrer Platte am nächsten stehenden in Lübeck und Schwerin nielliert d. h. mit schwarzer Paste ausgelegt. — ¹⁹⁾ Vgl. Grabmal Heinrichs des Löwen (etwa 1230) in Dt. Plast. M. A. Tfl. 11; obwohl kurz nach H's Tod entstanden und zwar auf Veranlassung seines Sohnes, gibt es doch kein Porträt, sondern ein Idealbild. — ²⁰⁾ Bergner „Bürgerl. Kunstaltertümer“ 515 und 531 — ²¹⁾ ib. 510. — ²²⁾ Ich habe es zuerst für das Ende eines kurzen Schwerts gehalten, bin aber durch Tafel 10 bei Creeny eines besseren belehrt worden; es ist zweifellos das Gürtelende. — ²³⁾ Kestner 18. Urkundenbuch der Bistums Culm n. o. 312 ff. Märcker „Geschichte der ländl. Ortshaffen des Kreises Thorn“ 572. Der erste Soest in Thorn 1312 als Schöffe erwähnt (Heinrich S.), der letzte 1394 als Ratmann (Peter). Frau S. war die Tochter des Kaufmanns und Culmer Bürgermeisters Tideman von Herken U. B. C. n. 226 f., 231. — ²⁴⁾ Z. B. Grabmal Rudolfs v. Schwaben in Dt. Plast. M. A. Tfl. 4; Grabmal für Heinrich IV. ib. Tfl. 83. — ²⁵⁾ Weber „Geistl. Schauspiel und kirchl. Kunst“ 1894, S. 57. — ²⁶⁾ Creeny, Tafel der Bschfe Serken und Mul. — ²⁷⁾ Um 1300—1400 solche Hündchen beliebte Haustiere: Hefner-Alteneck Tafel 219 und 228; Eichhörnchen ebenfalls: ib. 335, wo eine Dame ein Eichkätzchen an goldner Schnur auf dem Schoß hat (flandrischer Teppich, nach 1450). — ²⁸⁾ Wie auf der Platte der Bischöfe Bilow von 1375 in Schwerin (vgl. die Tafel bei Creeny) ganz deutlich zu erkennen. — ²⁹⁾ Creeny S. 21. — ³⁰⁾ Auf Grabsteinen gewöhnlich: cuius anima etc.; doch auch, und zwar grade auf Lübecker Messingplatten, anima eius; Hansische Geschichtsblätter 1883 S. 23. 25. Nach Engel im „Deutschen Herold“ 1904, S. 184 f. gehörte das Sternwappen der Frau, da es auf dem, die Wappen beider Gatten vereinigenden Schilde in der (heraldisch) linken Hälfte sich befindet, die stets der Frau gebührt. Die im Rathaus hängende Tafel, die offenbar nach der Messingplatte im 18. Jhd. gemalt worden sei, hätte demnach den Stern irrigerweise dem Mann zugeteilt, dem vielmehr die 3fache Schrägrechtsteilung zukommt. — ³¹⁾ Wie BKD Anm. 526 für möglich halten. — ³²⁾ Bode, Dtsche. Plastik 104. — ³³⁾ Messinggewinnung bis 1500 ausschließlich zwischen Maas und Rhein, daher die künstlerische Bearbeitung des Messings sich ebenfalls dort entwickelte. — ³⁴⁾ Dieses sind die Platten Hövener (Stralsund), Klingenberg (Lübeck), Delamere (St. Albans Abbey), Bischöfe Serken und Mul (Lübeck). Abbildungen bei Creeny. — ³⁵⁾ Die Messingplatten des Gerhard von Allen († 1371), des Heinrich von Werle († 1373) und des Ludolf Wale († 1381) lagen noch zu Zerneckes Zeit in der Mar.-Kirche (MCV 7 S. 9 und 22 f.); die des Conradus Magnus aus Ungarn († 1340) in der Nicolai-Kirche vor dem Hochaltar; zwei andre: des Arnold von Lo († 1309), des Conrad Platte († 1385) und Nic. v. Lynde noch 1787 in der Joh. Kirche (loser Zettel, zum Steiner-Album gehörend). Es müssen aber, wie verschiedene Steine vermuten lassen, noch mehr gewesen sein. Daß grade Familien westlicher Herkunft (Soest, Allen, Werle, Loe in Westfalen; Wale=Wallone in Belgien) solchen Grabschmuck aus dem fernen Flandern herbringen ließen, lag ja nahe. Ein großer Teil des Handels von Flandern und dem Rhein nach den Ostseeländern lag in der Hand von Soest (Aldenhoven „Geschichte der Kölner Malerschule“ 1902 S. 96) — Heute ist in ganz Westpreußen außer der Thorner nur noch eine messingene Grabplatte vorhanden, die des Cuno von Libensteyn († 1391) in Neumark. — In spätern Zeiten hat man auch in Deutschland, z. B. in der Fischerschen Gießhütte zu Nürnberg, ähnliche Grabplatten gegossen; das alte flandrische Vorbild ist aber auch da unverkennbar. — ³⁶⁾ Zum Folgenden zu vergl. B. Schmid (Sch) in MCV 16 S. 48 ff und Semrau (Se) ib. S. 51 ff. — ³⁷⁾ Sch. 50; ebenso urteilt Lutsch. — ³⁸⁾ Ich sehe in den Blättern keine Engel spielen (Se.); Sch: der Stamm trägt das Kreuz. Er ist, genauer, mit seinen 2 oberen, etwas gebogenen Ästen selbst das Kreuz, stipes triramis, wie einst noch am (heutigen h. Kreuz-) Altar zu Strzecz' Zeit (Fontes VI 208); vgl. auch das Kreuz in der süd-westl. Kapelle in St. Jac. — ³⁹⁾ Se. glaubt, in ihm Adam zu erkennen. Der aber würde nicht auf vergoldeter Bettstatt, mit einem Kissen unter dem Haupt, reich gekleidet liegen, sondern in einem Grab oder Sarg

ruhen oder sich aus ihm erheben (Legende, daß Adam unter dem Kreuz begraben, durch das herabträufelnde Blut zu neuem Leben erweckt wurde); vergoldete Bettstatt, Kleidung paßt nur auf den Vater des Königs David, Jesse. Das Antlitz Jesses hat Ähnlichkeit mit dem des Herrn: der Sproß trägt die Züge des Ahnherrn. Es waren ja gewöhnlich in den Zweigen der „Wurzel Jesse“ die königl. Vorfahren Jesu dargestellt — so früher auch am (jetzigen) Trinitatis-Altar in St. Joh.: Jesse procumbens . . ., ex cuius praecordiis ramus, sinuoso volumine pullulans, regum personis refertus, Fontes VI, 203, doch finden sich auch Darstellungen ohne diese: Bergner 476 macht auf das Missale Furtmeyer aufmerksam, wo ohne Zwischenglieder die Mutter Jesu aus dem Gerank des Baumes herauswächst; hier in Thorn konnte Jesus aus dem Baum nicht „herauswachsen“, da ja der Baum zugl. Kreuz sein sollte. — Damit fällt auch die Deutung des Kreuzbaumes als Lebensbaums, wenn auch nicht gelegnet werden soll, daß die Idee des Lebensbaumes hier mit hineinspielt. — ⁴⁰⁾ Sch.: Nicodemus oder ein Hoherpriester; beide würden nicht barfuß sein. Sch. geht wohl von der Voraussetzung aus, daß bei figurenreichen Darstellungen der Kreuzigung auf der linken Seite des Herrn stets die Ungläubigen (Heiden, Juden) ständen, was aber nicht stimmt: Bergner Abb. 435, wo deutlich Johannes zur Linken steht. — ⁴¹⁾ Sch.: Herodes; der aber wäre wohl als König charakterisiert; vielleicht überhaupt kein Jude, da er den gelben spitzen Judenhut nicht hat. — ⁴²⁾ Deutlich zu erkennen eine knieende Frau (nicht stehender Mann — Sch. — oder knieender Mann — Se. —); der Stab in ihrer Hand also keine Lanze; der Kriegsknecht (Se.) würde mit seiner Lanze nicht knieen. — ⁴³⁾ So scheint's; vielleicht aber auch der Blutstrom, der aus dem abgeschnittenen Bockskopf rinnt. — Kein Drache hinter dem Kreuz (Se.)! — ⁴⁴⁾ Z. B. in Herrad's hortus deliciarum; auf dem Soester Antependium Abb. 434 bei Bergner; 2 Beispiele aus Landshut und Brunneck bei Detzel I 420; letzteres besonders wertvoll, weil außer Eccles. und Synag. hier auch noch rechts vom Kreuz Maria als mater misericordiae dargestellt ist, wie auf dem Thorner Bild; endl. die Dreieinigkeit auf dem alten Hochaltar unsrer Mar. Kirche, wo Jesus am baumförmigen Kreuz hängt, zu seiner Rechten Ecclesia mit Kelch, zur Linken Synagoga abgewendet, in der Hand den Kopf eines Ziegenbocks. So hat die Kunst im M. A. Jahrhunderte lang die Kirche und Synagoge zu Seiten des Kreuzes gestellt. — ⁴⁵⁾ Im Dom zu Halberstadt oberhalb des Lettners eine Kreuzigungsgruppe, wo die Cheruben wie in Thorn auf Rädern stehen: Dt. Plast. M. A. Tafel 9 und Erläuterung; ferner Abb. 193 bei Bergner, wo sie 6 Flügel haben. — ⁴⁶⁾ Nicht: halten sie abgesetzt (Se.) — Schon in Burgfelden in roman. Zeit ist das jüngste Gericht ähnlich komponiert: Cristus in der Mandorla, rechts und links von ihm je 2 posauende Engel, unten Auferstehung; auch hier links vom Herrn eine Gestalt durch einen Engel (und Teufel) aus dem Himmel vertrieben: Lübke-Semrau II Tafel nach S. 240. — ⁴⁷⁾ Das Motiv schon bei Herrad um 1160. — ⁴⁸⁾ Se.: ein Verdammter mit Krone auf dem Haupt. — Es stellt in der Tat fast so aus, als ob der Bärtige gekrönt sei, doch ist die Zeichnung zu beschädigt, um es sicher zu erkennen. — ⁴⁹⁾ In Deutschland diese Art der Höllendarstellung seit dem 13. Jhd. gebräuchlich: Bergner 448. — ⁵⁰⁾ Möglicherweise haben auf die Höllendarstellung die Misterienspiele eingewirkt: Jessen „Die Darstellung des Weltgerichts . . .“ 1883 S. 6: in einem deutschen Spiel vom Weltgericht aus dem 15. Jhd. blasen Engel zur Auferstehung und trennen Gute und Böse; jene werden zum Himmel, diese durch Teufel zur Hölle geführt. „Die Hölle im Spiel war den Spaßmachern als Tummelplatz freigegeben; der Humor ist immer erfinderisch, und manche derbe Pein, die uns im Bilde begegnet, mag zuerst für die Bretter ersonnen sein.“ — ⁵¹⁾ Judas wurde auf den mittelalterlichen Darstellungen besonders verächtlich behandelt (vgl. auch Dante!) — ⁵²⁾ Auch an der Tür des Baptisteriums zu Florenz 7 Doppelreihen von Bronzereliefs, die beiden untersten mit allegorischen Figuren (1330 ff); ebensolche Vierpässe mit Bildern bei Giotto und seiner Schule und in Siena: Venturi „Storia dell'Arte . . .“ 328 ff. 436 ff. 574 ff. Vgl. auch Bergner „Bürgerl. Kunstaltertümer“ Abb. 767 und 778. — ⁵³⁾ Bergner „Kirchl. Kunstalt.“ 581: schon bei Herrad reiten 4 Laster auf Tieren, (Pferd, Schwein, Bär, Wolf); auf Wandmalereien in Leutsch (Ungarn) Ende 14. Jahrhundert reiten die 7 Todsünden ebenfalls auf Tieren, z. B. Trägheit auf Esel, Zorn auf Bär, Neid auf Hund, wie bei uns; die andern Tiere stimmen nicht mit den unsern überein, aber

der Grundgedanke ist derselbe. Vergl. auch Bergner „Bürgerl. K.“ S. 624. — ⁵⁴) Sch: sie reicht den Hilfflehenden einen Gegenstand hin; er vermutet in ihr die h. Elisabeth. — Gegen die Deutung der Maria spricht keineswegs der Umstand, daß sie auf dem Bilde ja schon einmal, zur Rechten des Gekreuzigten, steht; das ist im M. A. durchaus nichts Ungewöhnliches. Auffallend ist, daß sie auf 2 Stufen steht, fast wie eine Altarstatue anzusehen. Sie fällt dadurch aus der Komposition des Bildes heraus. Vielleicht ist sie erst nachträglich unter Ausmerzung der untern Vierpaßmedaillons gemalt worden? Zur mater misericordiae oder „Mantelschaft“ Bergner 452; doch auch andre Heilige werden so dargestellt, z. B. die h. Clara, die (in einem Antiphonar in Köln, vor 1345) 6 Nonnen unter ihrem Mantel beschützt (Aldenhoven S. 36); die h. Ursula (Voll „Memling“ Bl. 80). — ⁵⁵) Sch. und Se. sehen in dem Priester links von Jesse einen Pfarrer von St. Joh., der das Bild gestiftet habe. In dem Falle aber hätte er sich wohl, wie üblich, knieend zu Füßen des Gekreuzigten malen lassen. — ⁵⁶) Detzel I 549 f. Bergner 534. — ⁵⁷) MCV 17 S. 34. — ⁵⁸) Schmid ib. 16 S. 50: 1350; Lutsch ib. 17 S. 34: 1360–80; Semrau ib. 16 S. 57: achtziger Jahre des 14. Jhdts. — ⁵⁹) Z. B. Maria zur Höhe in Soest; Dom zu Braunschweig. — ⁶⁰) Hansasaal des Rathauses zu Köln ca. 1370. — ⁶¹) Z. B. auf dem Karlstein, Mar.-Kirche, in einer Nische auf goldverziertem Grund eine Maria; auf andern Bildern ib. Kleider, Schuhe, Kronen ganz oder z. Teil vergoldet; ib. eine Kreuzigung, wo der Hintergrund Gold mit Rautenmuster: Neuwirth „Die Wandgemälde in Karlstein.“ 1896, S. 41, 46 f., Tafel X–XII. Goldhintergrund in Tirol auf Bildern Anfang und Mitte 14. Jhdts. öfter zu finden: Borrmann „Mittelalterliche Wandmalereien“, Tafel 24 und 25. — ⁶²) Neuwirth Tafel I. — ⁶³) ib. Tafel XII unten. — ⁶⁴) Burger „Handbuch der Kunstwissenschaft. Die Dtsche. Malerei.“ 1913, Tafel X (um 1350), Tafel I (Wenzelbibel), Tafel XIV (1409); auch die Modellierung und Aufhöhung durch Weiß dort ebenso. Am Graudenzler Altar (jetzt in Marienburg) das Blau des Mantels Mariä genau ebenso mit Weiß gehöh. — ⁶⁵) Back „Mittelrheinische Kunst“ 1910, S. 54. 61. Wenn wirklich der Mann auf dem Weinfäß die Krone trägt, wäre Semraus Vermutung in MCV 16, S. 56, daß mit ihm der trunkfeste König Wenzel (1378–1400) gemeint sei, sehr bestechend. — ⁶⁶) BKD IX Beilage 4 und 5 und Seite 499, Anm. 131. Nach einer Mitteilung des Herrn Baurat B. Schmid-Mbg. beruht jedoch die Angabe des Entstehungsjahres dieser Bilder auf einem Irrtum. Die Zeitbestimmung muß unabhängig davon erfolgen. — Die Bilder werden gegenwärtig einer gründlichen Reinigung unterzogen und in Kurzem in alter Schönheit erstrahlen. — ⁶⁷) Wpr. II 450. — ⁶⁸) MCV 16 S. 51. — ⁶⁹) Steinbrecht, Tafel V und BKD 248. — ⁷⁰) MCV 7 S. 51 b. — ⁷¹) ib. — ⁷²) Ähnlich ein Fresko von Giotto in der Oberkirche von Assisi: Fig. 443 bei Lübke-Semrau II. — ⁷³) Ähnliche Komposition auf einem altniederld. Bilde des 15. Jhdts. — ^{73a}) Ferner: Inschrift an der Wand der Nordempore unter der Orgel in got. Minuskeln: S. Gregorius in moralibus super Jobum. Ille enim veram orationem deo exhibet, qui seipsum (?) humiliter (?) videt, quod pulvis sit. — Wappen an derselben Wand weiter östlich: In Dreiecksschild längsgespaltener Ochsenschopf mit geschweiftem Gehörn; rot auf der (heraldisch) rechten Seite, weiß (= Silber) auf der linken. Zwischen den Hörnern weiße Rose. ⁷⁴) Im Dom von Marienwerder neben der Orgel ein Wandbild mit ähnl. Baldachinarchitektur, nur weniger reich und geschickt: BKD XI S. 81 und Anm. 239. — ⁷⁵) Burger, Hdbch., S. 196. — ⁷⁶) Overmann no 291. — ⁷⁷) Auch der Typ der Figuren erinnert an Thorn: schlanke Gestalt, Hände, Füße; mandelförmige, z. T. nach außen schräg gesenkte Augen, bei denen das Weiße stark hervortritt. — ⁷⁸) Haendcke im Repertorium für Kunstwissenschaft 1915 S. 28 ff. — ⁷⁹) B. Schmid in MCV 19, 78: letztes Drittel des 15. Jhdts. Ich glaube es etwas weiter hinaufrücken zu müssen, da es von der neuen, naturalistischen Kunstrichtung noch nicht berührt ist. Vgl. noch ib. 20 S. 68 mit Abb. 21 S. 81. Zu dem Kopftypus (herabgezogene Mundwinkel, Brauen . .) „Altdt. Mal.“ Abb. 34 und 35. — ⁸⁰) In St. Johann werden nach einem Zinsbuch der Altstadt (Archiv Thorn III 61) 1351 eine ymago sancte Anne und tabulae. s. Johannis erwähnt, d. h. ein plast. Bildwerk (imago) und ein Gemälde (tabula Tafel). Doch ist es fraglich, ob diese Werke auf Altären standen. — ⁸¹) Die alten Beschreibungen stammen von Baumgarten († 1719, Tho. Ratsherr und B. Mstr.) und Muckendorf (1637: MCV VII, S. 7, Anm. 5). B. schreibt: In ipso . . Choro . . altare . . Altare hoc multiplicibus picturis

per spatia quadrata prisco more in fundamento Graecanico inaurato . . . tota Christi vita passio et mors expressa; supra ipsum vero altare tabulae haec pictae; duobus valvis, quibus aperiuntur, quatuor Evangelistae in habitu Cardinalium et Episcoporum sunt appicti, ibique videtur nativitas Christi, necnon historia trium Regum, tum et simulacra variorum Sanctorum utriusque sexus lignea, probe inaurata atque deargentata, quae vero raro visuntur . . . Der ganze Text bei Zerneck, Thornische Chronica, 2. Aufl. S. 10. — Der Text ist nicht ganz klar. Altare hoc scheint Abl. zu sein, also „auf diesem Altar ist das ganze Leben Christi in vielen quadratförmigen Bildern auf Goldgrund usw.“ Hinter supra . . . altare tabulae haec pictae scheint der Satz zuende zu sein, dann folgt ein neuer: duobus valvis . . ., wobei aber auffallend ist, daß die 4 Evangelisten auf „den beiden valvae“ aufgemalt sein sollen. Wir haben doch 6 valvae, einst waren sogar 8! Vielleicht waren die Bilder der 4 Evangelisten in der Tracht von Kardinälen und Bischöfen (M. genauer: als Papst, Kardinal, Bischof, Abt) auf 2 Flügeln gemalt, die das unmittelbar über der Altarmensa befindliche ciborium oder den Reliquienschrein verschlossen. Intus videtur nativitas . . .: intus kann bedeuten entweder „im Mittelteil“ des ganz geöffneten Altars, im Schrein, oder einfach „bei geöffneten Innenflügeln“. Jene Bedeutung ist unwahrscheinlich, denn die h. 3 Könige sind ja schon auf einem der innern Flügel gemalt, werden also wohl nicht noch einmal im Schrein plastisch dargestellt gewesen sein; die erwähnte Geburt Christi war also vermutlich auch eine Malerei und zwar auf einem der verlorenen untern Innenflügel auf der innern Seite, denn nur an dieser Stelle paßt sie zu den obern Bildern aus der Kindheit Jesu. Dann aber werden auch die übrigen Bilder Szenen aus der Kindheit Jesu aufgewiesen haben, etwa Verkündigung an die Hirten, Flucht nach Ägypten, Rückkehr aus Ägypten (diese 3 Szenen auf einer für die Franziskaner in Köln um diese Zeit gemalten Tafel, die 27 Bilder aus dem Leben Jesu hat und uns zeigt, welche Szenen damals schon feste Gestalt angenommen hatten; Aldenhoven S. 46 ff.) Die plastischen Bildwerke des Mittelschreines waren wohl schon zu B's Zeit nur noch in Resten vorhanden, erwähnt er doch nur holzgeschnitzte, schön vergoldete und versilberte Heilige beider Geschlechts; es kann aber in einer Marienkirche an der bevorzugten Stelle des Hochaltars unmöglich eine Maria gefehlt haben. So saß denn wohl der jetzt in der Sakristei befindliche Christus hier, der nach seiner Haltung zu einer „Krönung Mariä“ gehörte. Diese Gruppe nahm etwa die obere Hälfte des Schreines ein; in der untern standen dann die von B. erwähnten Heiligen, darunter sicher ein Franziskus und eine Clara, alles das notwendig in einer der h. Maria geweihten Franziskanerkirche. — Welche Bilder mögen nun die Außenseiten der verlorenen innern Flügel geschmückt haben? Da nach M. „auch der Teufel im Altar abgemalt war“, er aber auf den erhaltenen Tafeln nur einmal und dort nur im Hintergrund vorkommt (Jesus vor Pilatus), so liegt es nahe, an eine Höllenfahrt und ein Weltgericht zu denken und für die noch fehlenden 2 Bilder etwa an den Gang nach Emmaus und den ungläubigen Thomas, die ebenfalls wieder mit den obern entsprechenden Bildern zusammenpassen (alle diese Szenen auch auf der erwähnten Kölner Tafel). — Übrigens stand auch in der Mitte des Klarenaltars in Köln (Aldenhoven 45 f.) eine Christusstatue und Apostel, und auf den Flügeln waren 24 Szenen aus der Jugendzeit und dem spätern Leben Jesu dargestellt; auch hier war außerdem eine Imago Misericordiae (Maria im Gnadenmantel) und verschiedene Heilige: ein Beweis dafür, daß gerade in Franziskanerkreisen jener Zeit solche Bilderreihen, wie die unsers Altars, beliebt waren. Doch haben, was Komposition und Ausführung anbelangt, die beiden Altäre keinen künstlerischen Zusammenhang. — ⁸²⁾ B. Schmid in MCV 15 S. 41; 21 S. 13. Wpr. II 446. — ⁸³⁾ Ähnlicher Kopftypus wie auf der Deckplatte des Severisarkophags, auch Bart und Faltengebung ähnlich. Doch scheint mir die Ähnlichkeit nicht so groß zu sein, daß Beeinflussung mit Sicherheit angenommen werden könnte. — ⁸⁴⁾ Über sie BKD 285 f. und vor allem B. Schmid in MCV 15 S. 40 ff. und 21 S. 72 ff. und Wpr. II 451 ff. — ⁸⁵⁾ MCV 21 S. 78 — ⁸⁶⁾ Detzel II 260. ⁸⁷⁾ Im ersten Augenblick ist man versucht, eine „Wurzel Jesse“ anzunehmen (so Münzenberger II 199), ähnlich dem auf dem jüngsten Gericht in St. Johann, doch fehlt unten am Fuß des Baumes der Stammvater. — ⁸⁸⁾ Detzel I 396, II 679, Denkmalpflege in Westpreußen 1914 S. 14. — ⁸⁹⁾ 2 bekleidete Krucifixi in Neuenburg Wpr. an der Wand der Pfarrkirche (nach 1350); Denkmalpflege in

Westpreußen 1914 S. 14 f. — ⁹⁰⁾ Overmann Abb. 157. — ⁹¹⁾ Durch B. Schmid MCV 21 S. 80, der auf die auffallende Kopfbildung der Maria aufmerksam macht, die sich ganz ähnlich auf einem Madonnenbilde in Prag (Abb. 28 144 von Dr. Stoedtner-Berlin) findet — ⁹²⁾ Über ihn Richard Ernst „Beiträge . . .“ Prag 1912 S. 5—14 und Tafel I ff. — ⁹³⁾ Für den Hohenfurter Kreis charakteristisch die Zusammenstellung weiß, gold blau. — ⁹⁴⁾ B. Schmid in Mappe Thorn Bl. 10. — ⁹⁵⁾ Bei Ernst Tafel XII, bei Burger Abb. 162, dann in einer böhm. Miniatur von 1409. — ⁹⁶⁾ MCV 21 S. 79. — ⁹⁷⁾ BKD 260 f. Wpr. II 451. Engel in Ztschrft. für histor. Waffenkunde Bd. II S. 350. Auf dem Rahmen steht in got. Minuskeln: (nach Engel; in BKD ist sie fehlerhaft wiedergegeben): *sub. isto. lapide. ante. maris. altare. iacet. corpus. generosi. domini. iohannis. k . . . omb . . . castellani. land(?)en. qui. fuit. interfectus. (coram). maienburg. fe(r)ia. guta. ip(s)o. die. ad. vincula. p t(r)i. an(n)o. d l IIII.* Also der Ritter war vor Marienburg (maienburg Versehen des Rahmen-Schnitzers) am Tage Petri Kettenfeier = 1. August 1454 gelegentlich der Belagerung der Ordensburg durch das poln. Heer, wozu auch eine Thorer Söldnerschar unter Luc. Watzelrode und Herm. Vasan gehörte (Kestner 112), gefallen. Nach Engels Feststellung hieß er Johann Kot (Kotit, Kath) und war ein Neffe des 1448 verstorbenen Erzbischofs Vincenz II. von Gnesen. Das beweist sein Wappen (herb Doliwa) und die Nachricht Script. Rer. Pruss III, 673 und IV, 129. Er stammte aus Dembno und war Kastellan wohl von Łąd unweit Gnesen. Das Hochmeisterkreuz auf der rechten Schulter des Ritters und die Worte in der rechten Ecke (Caratiolius Venetus) sind später hinzugefügt. — ⁹⁸⁾ Etwas Ähnlichkeit mit der Maria des Joh. Kot hat die von Thode „Malerschule von Nürnberg“ Tafel 13 oben abgebildete Himmelskönigin von etwa 1450, noch größer die Ähnlichkeit der Kinder. — ⁹⁹⁾ Abb. in MCV 21 Tfl. 2. — ¹⁰⁰⁾ Bergner 515. — ¹⁰¹⁾ So ein Krucifix im Museum von Erfurt. — ¹⁰²⁾ Abbildungen von rheinischen Krucifixen gibt und bespricht Lüthgen in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft“ 1915 S. 223 ff. ¹⁰³⁾ Katalog von Josephi no 220 (oberdeutsch?). — ¹⁰⁴⁾ Overmann zu no 50, Abb. Tafel 3. — ¹⁰⁵⁾ Eine Schrift des h. Bonaventura hat diesen Titel. In alten Handschriften Skizzen, wie Bonaventura sich den Lebensbaum mit Zweigen nach beiden Seiten hin gedacht, z. B. in Darmstadt (14. Jhdt.): aus dem Kreuzstamm wachsen Blumen der Tugenden, in den Ranken Propheten mit Leidenssprüchen. Bergner 521. — ¹⁰⁶⁾ Venturi „Storia . . .“ S. 549 schreibt's dem Taddeo Gaddi († 1366) zu; Abb. ib. 448; vgl. auch Bergner 521 oben. — ¹⁰⁷⁾ Abb. bei Münzberger II. — ¹⁰⁸⁾ BKD Anm. 642 erwähnen ihn, verwechseln ihn jedoch mit dem in der süd-westl. Kapelle. — ¹⁰⁹⁾ Das Berliner Museum (Vöge „Die deutschen Bildwerke etc.“ no 104) hat einen Krucifixus (Anfang 16. Jhds.?) ähnlich dem unsern, bei dem der der Figur nur vorgelegte Schurz aus einem besonderen Stück gearbeitet ist, ebenso die Dornenkrone. Ein völlig nackter Christus am schwarzen Burgtor zu Regensburg wurde 1612 abgebrochen: Bergner 517, 6. — ¹¹⁰⁾ Abb. in Dtsch. Plast. M. A. Tafel 9 und 12. — ¹¹¹⁾ KD der Provinz Hannover 7./8. Band. — ¹¹²⁾ In Deutsche Plast. M. A., Tafel 65 eine Maria von Hans Multscher (1458): das Kind mit nacktem Oberkörper, von den Hüften fällt (wie in Thorn) das Kleidchen lang hinab. — ¹¹³⁾ Über die genannten Lübecker Stücke vgl. den „Führer durch das Museum zu Lübeck“ von Schaefer S. 33 f. und ferner: West in „Monatshefte für Kunstforschung“ 1915 S. 433 ff., hier bes. Abb. 3 (Gewand, Haupthaar) und 6 (Bart); fast bei allen diesen Statuen gefurchte Stirn, halb geöffneten Mund, sodaß man die Zahnreihen sieht, Fältchen an den Augenwinkeln etc.; die Übereinstimmung ist höchst auffallend. Auch Prof. Schaefer findet es einleuchtend, unsern Moses mit jenen Aposteln in Verbindung zu bringen, wie auch der Stein ihm der gleiche zu sein scheint, obwohl er das nach der kleinen, ihm übersandten Probe nicht mit voller Zuverlässigkeit feststellen konnte. — ¹¹⁴⁾ *statua Virginis beatissimae . . . plantis pedum capiti Moysis mediotenus eminentis insisit.* — ¹¹⁵⁾ MCV 19 S. 10. — ¹¹⁶⁾ Daß sie einst eine Kanzel getragen habe (BKD 261 und nach ihnen Dehio in seinem Handbuch), ist an sich möglich, doch durch nichts erwiesen. — ¹¹⁷⁾ B. Schmid in MCV 19 S 9 f., der zum 1. Mal eingehend über das Werk gehandelt hat. Vgl. auch ib. 20 S. 69 ff. Abb. ib. und bei Dr. Stoedtner-Berlin und im „Formenschatz“. — ¹¹⁸⁾ Strzescz rühmt den Künstler als einen Mann, dessen Talent *supra ingenium Phidiae* stehe. Die Statue ist übrigens auch auf der Rückseite modelliert (nicht roh abgeflacht), die Fingernägel der Maria und des Kindes, die Zehennägel des letzteren sind sorgfältig ausgemeißelt. — ¹¹⁹⁾ Dehio im Hdbch.

„voll Zierlichkeit und voll Manier“. Dies „voll Manier“ ist übertrieben. Treffender Bassermann-Jordan im „Formenschatz“: Stil voll Zierlichkeit, hoher Anmut und von leichtem, feinem Manierismus.“ — ¹²⁰) Dehio a. a. O. dagegen: „sicher süddeutsch“ — ¹²¹) Vgl. die Ausführungen B. Schmid's in MCV und G. Hartlaub in „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1913 S. 139 und Abb. 131: in Ulm besitze die Maria des Meisters Hartmann vom Vorhallenpfeiler des Münsters eine auffallende Schulverwandschaft mit unser Thorner. In Bonn im Prov.-Mus. ebenfalls eine Maria; in der kth. Kirche zu Tiegenhagen eine hl. Katharina derselben Art. — ¹²²) Brief des Herrn Prof. Schaefer-Lübeck, Dissertation von Paul „Lübeckische und Sundische Plastik“ 1913. — ¹²³) Abb. in MCV 19 S. 12. — ¹²⁴) BKD 265 und Beilage 18. — ¹²⁵) B. Schmid a. a. O. —

Anmerkungen zum III. Abschnitt.

¹) 1480 nach Danzig ein flandrisch. Bild: Hirsch Marienkirche 204. — ²) B Schmid in Mappe Thorn „ursprüngl. zum Sippenaltar gehörig“. Möglich. Doch wird ein Sippenaltar (parentelae Christi) erst von Strzescz 1670 erwähnt. — ³) Voll „Altniederl. Malerei“ 1906 S. 235. — ⁴) A.-nd. Mal. Abb. 97. — ⁵) Neben dem Mstr. v. Flémalle; vgl. auch A.-nd. Mal. Abb. 28 — ⁶) ib. Abb. 41. 43. A.-dt Mal. Abb. 42. 46. 88. — ⁷) Erwähnt BKD 260 als „Verspottung“. — ⁸) assumptionis et passionis domini imagines, a minoribus relictis altaribus. Fontes 224. — ⁹) Das Altarbild bei Bürger Abb. 84, das 5 Passionsszenen in gleich großem Maßstab dicht neben einander stellt, erweist sich schon dadurch als Werk eines ganz ungeschickten, unselbständigen Schülers und kann außer Betracht bleiben. — ¹⁰) Genau ebenso die Annachoreten auf dem Bilde des trionfo della Morte in Pisa. — ¹¹) Weber „Geistl. Schauspiel“. 87. — ¹²) Ganz ähnl. Reihenfolge (Chr. vor Kaiphas, vor Herodes, Geißelung, Verspottung, Chr. vor Pilatus) auf einem Bild der Kölner Schule Anf. 15. Jhdts.: Aldenhoven 88. — ¹³) In Köln wurden von Klosterverwaltungen förmliche Gemäldeausstellungen niederl. Bilder veranstaltet, auf denen nur der Platz für die Stifterfiguren freigelassen wurde, um dann von einheimischen Künstlern hinzugemalt zu werden: Bürger 101 Anm. 2. cfr. auch Aldenhoven 330. — ¹⁴) Abb. bei Voll. „Memling“ 92 ff. und in der Monographie von Kämmerer (Knackfuß-Sammlung). — ¹⁵) Voll. „Altniederl. Mal.“ 205 f. — ¹⁶) Hottenroth „Lieber will ich in einen Urwald einführen und Klarheit in die Unsumme von Gewächsen bringen, als in die Kostümkunde des 15. Jhdts., in dem der Mensch nach Ausdruck seiner persönlichen Eigenheit strebte“. — ¹⁷) A.-nd. Mal. Abb. 66. — ¹⁸) Aldenhoven 227 f., dazu Tfl. 86 f. — ¹⁹) BKD 260. — ²⁰) B. Schmid MCV 19 S. 8: die Kreuzabnahme gehörte viell. zum h. Leichnamsaltar der Priesterbrüderschaft in St. Joh. — Strzescz sah eine solche auf diesem Altar — ; allein Schm. selbst macht aufmerksam, daß dem Rahmen Scharniere fehlen; sie kann also nicht zu einem Flügelaltar gehört haben, sondern ist wohl (wie die Geißelung) ein Motivbild und hing irgendwo an einem Pfeiler oder Wand. Die Holztafel ist aus 6 eichenen Brettern zusammengeschlagen; auch der Rahmen besteht aus Eichenholz — ²¹) A.-nd. Mal. Abb. 90 ff. — ²²) Voll. „Altniederl. Malerei“ 237. — ²³) Ganz ähnl. in Haltung, Ausdruck, Kopftypus Jesus auf einem Triptychon des Rogier im Louvre (Inscription ego sum panis vivus, qui de celo descendi). Schongauer hat davon eine Zeichnung gemacht, gibt aber dem Herrn in die Linke eine Buchrolle (Ztschrft. f. bildende Kst. 1915 S. 107. 9). Auch Memling hat ähnl. Salvatorbilder gemalt (Voll. „M.“ 120). Überall dieselbe Haltung und sehr ähnl. Kopftypus (längl. Gesicht, 2spitziger Bart) — ²⁴) Bild in Erfurt (Overmann no 308): Christus als Weltrichter; am Rande der Tafel Inschrift: *Recte iudicate filii hominum, ut non iudicemini* (also sicher aus einer Schöppenstube); stammt aus dem alten Rthl. — ²⁵) In St. Joh. der des Lübeckers B. Segeborth, BKD 262 Anm. 527, bes. aber Engel in „der deutsche Herold“ 1904 S. 184. Die Inschrift lautet nach Engel: Hie leit begrave selige bertolt segeborch von lvb (eke, der gestorbe ist) Jns jor m cccc^el x llll den sonobent so na alleluia let (d. h. da man das Halleluja legt, abstellt, was Septuagesimae geschah; dieser Sonntag war 1464 am 28. Febr., der Sonnabend vorher also der 27. Febr.) bittet got vor dy sele. Die Lübecker Familie Segeborch (Segeborg, Segeberg) stammte ursprüngl. aus Segeberg in Holstein; sie war in Lübeck sehr angesehen, Pianer und Ratsherren entstammten ihr. — Die in St. Marien hat Semrau in MCV 7 S. 9 ff.,

die in St. Jacob B. Schmid ib. 19 S. 47 ff. beschrieben, doch muß es hier S. 50 n. 3 Schwoger heißen (so deutl. zu lesen; nicht Schwager). — ²⁶⁾ MCV 21 S. 48 mit Abb. — ²⁷⁾ Joh. Tfr. ist zwar nicht, wie die beiden andern, inschriftl. datiert, hat aber seiner ganzen Art nach mit Joh. Ev. zusammengehört; viell. haben sie den alten Hochaltar geschmückt; die Kirche war ursprüngl. nur einem Joh., nämll. dem Tfr., geweiht; aber grade 1497 (also im Entstehungsjahr unserer Statuen) wird zum erstenmal neben ihm auch der Evangelist als Patron genannt (eccles. paroch. scorum Johannis baptiste et Jo. Ewan. et Apostoli. Archiv Thorn 2603); merkwürdig ist nur die verschiedene Höhe der Figuren, die dem Auge freilich nicht auffällt (167 u. 177 cm). — ²⁸⁾ Und zwar so dick, daß das Allelujah resurrexit am Gewandsaum, das noch Heise BKD 261 lesen konnte, nicht mehr zu entziffern ist. — ²⁹⁾ BKD Beilage 13. — ³⁰⁾ BKD nahmen an, daß Siegesfahne und Krone Zusatz aus neuerer Zeit seien. Aber eine Fahne hat der Auferstandene von Anfang an gehalten, wie die gekrümmten Finger lehren. — ³¹⁾ Im 15. Jhdt. bei Holzschnitzwerken sehr beliebt: vgl. den Joh. auf der Außenseite der Flügel des Genter Altars, die Figuren Tilman Riemenschneiders, die Schnitzfiguren in Calcar, Apostel Mathias vom Blumenburger Altar u. s. f. — ³²⁾ Dt. Plast. M. A. Tfl. 66 f., ferner Phot. Stoedtner no 40 799. — ³³⁾ BKD 259 und Beilage 10—12; B. Schmid in MCV 19 S. 7 und Denkmalpflege Wpr. 1911 S. 18 ff. — Er ist 1911 wieder hergestellt worden. — ³⁴⁾ Archiv Thorn 2694: Caspar Welker, . . . eccl. Joh. . . Thoron. Vicarius perpetuus am Barthol. Altar (Rückseite der Urkunde: Wolfgang A.) stiftet eine Vicarie 1505. Nach Fontes 201 hätte W. den Altar 1502 begründet, der Bischof ihn 1506 erigiert. — ³⁵⁾ MCV 16 S. 75. 81. — ³⁶⁾ Wie Jacobus an diesen Altar gekommen ist, wage ich nicht zu vermuten. Geweiht war der A. den h. Barth., Simon und Judas, Erasmus, Wolfgang, Margarete, Dorothea, Apollonia und Agnes. Jacobus hatte hier also nichts zu suchen. Es sollte auch tatsächl. Simon, wie die Inschrift des 3. Heiligenscheins lehrt, neben Barth. und Wolffg. aufgestellt werden. Ist da in der Werkstatt eine Verwechslung passiert und haben die Besteller in Thorn sie ruhig hingenommen? — ³⁷⁾ Münzenberger I 74. — ³⁸⁾ Archiv Thorn 2603. ³⁹⁾ Worauf B. Schmid aufmerksam gemacht hat. — ⁴⁰⁾ Leider ist vom Blumenburger Meister nicht sicher, ob er der bayrischen oder einer andern süddtsch. Schule zuzurechnen ist: Lübke-Semrau 525. — ⁴¹⁾ A.-dt. Mal. Abb. 71 (1498). — ⁴²⁾ ib., Abb. 60. 61. — ⁴³⁾ Matthäi „Dtsche. Baukunst“ II 33. — ⁴⁴⁾ Archiv Thorn 2679. — ⁴⁵⁾ ib. 2934; seit 1515 schon bemühte man sich in Rom um diesen Ablass; er war unter 200 Gulden nicht zu haben: ib. 2846. — ⁴⁶⁾ A.-dt. Mal. Abb. 30. 32. 33. 38. — ⁴⁷⁾ Hochaltar der Kirche zu Schwabach 1507 und einige Stücke der Krafftischen Stationen: Lübke-Semrau Abb. 505, linker Flügel unten und Abb. 511. — ⁴⁸⁾ Beweinung Christi zu Maidbronn 1525: ib. Abb. 514. — ⁴⁹⁾ MCV 19 S. 8. — ⁵⁰⁾ Nicht Mar. Ägyptiaca! Wohl wird auch diese Büberin, nur mit ihrem langen Haar bekleidet, von Engeln gen Himmel getragen dargestellt (Detzel II 513 f.), doch erscheint sie gewöhnlich als alte, hagere Frau in weißem Haar. Sie hat nie einen Altar in St. Joh. besessen. Wohl aber wird ein A. der Mar. Magdalena bereits 1416 gen. Damals stiftete Jo. Baracz (Baritsch) ein beneficium in der Mar. MgdI. Kapelle. Ein Verwandter von ihm, Joh. Scherer (B.-Mstr. 1478—90) war 1492 Verweser der Kap. (Altst. Schöppenbch.) 1521 verwaltete sie Georg Koye. Alles angesehene Geschlechter. Die Kap. ist oft und reich mit Legaten bedacht worden, z. B. 1498. Jo. Scherers Vater (Großvater?) hatte 1428 eine Fuggerin aus Nürnberg zur Frau (MCV 13 S. 57). Das kann ein Fingerzeig für die Herkunft des Bildwerks sein, denn die Nürnberger Beziehungen können sehr wohl noch in den spätern Generationen gepflegt worden sein. — In der „Basis“ des A., wo gewöhnlich das ciborium sich befindet, stand ein Holzgefäß mit Reliquien (Strzescz). Der Altar stand 1541 und 1670 in der östl. Seitenkapelle der Südreihe. ⁵¹⁾ So stark betonte Schneckenlocken bei einem Apostel im Berliner Mus. (Vöge no 107) schwäbisch um 1510 und noch toller ib. no 250: bayrisch um 1520. — ⁵²⁾ ex integra rupe mira et inimitabili arte elaboratum, Lisyppi aut Myronis peritiam videtur superare, apographum naturae. — ⁵³⁾ Lübke-S. Abb. 508. — ⁵⁴⁾ Dt. Plast. M. A. Tfl. 67. — ⁵⁵⁾ Der Felsenhintergrund gelblicher Sandstein; die Engel und (wohl auch Magdalena) aus Stuck. Zu Antragechnik bewegt den Künstler viell. die starke Überschneidung der Figuren (B. Schmid). Darstellungen der Mar.-Magd.-Legende treten in Dtschl. an Altären erst — wie es scheint — im

15. Jhd. auf, zum erstenmal am Moserschen Altar zu Tiefenbronn (Holzschnitzerei, 1490–1500, also viel später als die Bilder dort! Abb. bei Münzenberger I Bl. 18); dann in St. Katharinen-Lübeck (1519 Holzschnitzerei: Goldschmidt Tafel 30). In beiden Fällen ist die von 6 Engeln emporgehobne M., in ihr eignes Haar gehüllt, betend dargestellt und zwar wie in Thorn auf der Mittel-tafel des Altars; die Lübecker ist plump, die Tiefenbronner anmutig, doch beide in steifer, grader Frontalstellung; sie stehen, während die unsre anmutig-be-wegt emporschwebt; ebenso dort die Engel in der Luft stillstehend, während sie in Thorn fliegen; der links unten schießt förmlich heran! —⁶⁶⁾ Ein Ahnen-altar in St. Joh. 1474 gen. (altstdt. Schöppenbch.); eine ymago sancte anne bereits 1351 erwähnt; auch auf dem alten Hochaltar in St. Mar. eine h. Anna selbdritt. — 1494 wird in Kursachsen ein Festtag der Heiligen angeordnet; im selben Jahr schreibt Trithemius seine Schrift De laudibus s. Annae. Fast sämtl. künstl. Darstellungen der h. A. und der Anna selbdritt von Ende 15. und Anfang 16. Jhdts. —⁶⁷⁾ Bergner 452. —⁶⁸⁾ MCV 16 S. 68 und 82 ff. —⁶⁹⁾ BKD Beilage 18. —⁶⁰⁾ ib. 314. —⁶¹⁾ ib. 291 falsch 1383. Vgl. hierzu und zum Folgenden auch ZWGW 53 S. 91 ff. und Abb. 6–8. —⁶²⁾ ib. 266. Die dort an 3. Stelle gen. Glocke (97 cm Durchmesser) ist 1411 gegossen. (B. Schmid). —⁶³⁾ ib. 315. —⁶⁴⁾ ib. 266. MCV 13 S. 158. —⁶⁵⁾ Schon um 1350 wird an St. Joh. ein campanator gen., 1441 werden 3 alte Glocken, darunter die Predigt-glocke, zerschlagen und neue gegossen, wozu man das Messing von Leichen-steinen nahm! MCV 21, S. 46; 1425 kommt in Thorn im neustdt. Schöppenbuch ein glackengisser vor. —⁶⁶⁾ v. Czihak „Die Edelschmiedekunst . . . in Preußen“ Teil I Westpreußen, 1908, S. 121 ff., wozu MCV 16 S. 65 ff. —⁶⁷⁾ Jenes Beilage 26, vgl. auch Danziger kathol. Kirchenblatt 1867, dieses Beil. 27 und 28 BKD abge-bildet. Heise nimmt für letzteres das 16. Jhd. als Entstehungszeit an; es ist wohl viel früher anzusetzen: Hefner-Alteneck Tfl. 230 ist ein ähnl. abgebildet und 1380–1420 angesetzt; 1410 waren die Nonnen im Besitz einer Reliquie vom h. Kreuz in quadam cruce argentea deaurata — Urkundenbuch des Bistums Culm no 467 —; da sie später neben St. Jac. sich niederließen und diese Kirche besaßen, liegt es nahe, daß dies Kreuz das heute noch vorhandene ist. —⁶⁸⁾ BKD 314 f. —⁶⁹⁾ Der Orden hatte schon 1412 die silbernen Kirchengen-
räte in seinen Schloßkapellen einschmelzen lassen: Script. Rer. Pruss. III 329. 31. —⁷⁰⁾ MCV 16 S. 66 ff. —^{70a)} MCV IX S. 19 u. Vossberg, „Münzen und Siegel der prß. Städte Danzig, Elbing, Thorn“ S. 29 f, Abb. auf Tfl. III. Der Messing-Stempel des Mariensiegels, der sich eng an einen noch älteren, jetzt verlorenen, anschließt, ist um 1300 angefertigt und von Kölner Vorbildern abhängig (B. Schmid). —⁷¹⁾ BKD 264, dazu MCV 21 S. 41. —⁷²⁾ BKD 314. —⁷³⁾ Das Ratsgestühl in St. Joh. muß zwischen dem östlichen Freipfeiler der Nordreihe und dem nördl. Triumphbogenpfeiler gestanden haben, da die Altäre 1 und 9 (nach der Be-zeichnung in MCV 19 S. 6 ff.) ihm gegenüberstanden. — Strobands Stuhl: MCV 13 S. 174. —⁷⁴⁾ Die Kapelle ist wohl die 1425/26 erwähnte St. Nicolaus-Kapelle der Kaufmannsbruderschaft. A.-dt. Mal. Abb. 114. —⁷⁵⁾ Solche Darstellungen an Chorstühlen im M. A. sehr häufig (auch an Kapitellen, z. B. am Kämpfer des Westportals des Doms zu Brandenburg: Fuchs predigt den Gansen; ferner in Lübeck ein Altartuch mit Szenen aus der Reinecke-Sage, Mitte 14. Jhd.: Führer durch d. Mus. Lüb. S. 29 und Abb. 3). Meissner „Die bildl. Darstellungen des R. Fuchs im M. A.“ im Archiv für das Studium der neuen Sprachen Bd. 58 S. 241 ff. —⁷⁶⁾ Meissner 255. —⁷⁷⁾ Dieselbe Szene an einem Chorstuhl in Worcester: Meissner 258 f. —⁷⁸⁾ BKD 286 ff. mit Abb.; Dehio im Handbuch: Anfang 15. Jhd.; nicht schon vor 1400? Das Maßwerk streng hochgotisch. In Erfurt (Overmann no 345) an Chorstühlen um 1400 schon viel aufgelosteres, freieres Maßwerk. —⁷⁹⁾ 1343 soll ein Graumönch in Thorn (St. Jac.) eine Orgel von 20 Stimmen gebaut haben (nach Simon Grunau!!); 1479 wird die „große“ Orgel in St. Joh. vom Minoriten Bartholomäus vollendet (Aufzeichg. des Pfrs. H. Waldau in Ztschrft. des westpr. Gesch.-Vereins 49 S. 223 ff.), es muß also schon damals, wie weiterhin (z. B. 1521) auch noch eine kleine Orgel dort ge-wesen sein. Die „große“ Orgel befand sich über einem Altar, jedenfalls dort, wo jetzt die kleine Orgel steht. —⁸⁰⁾ Archiv Thorn 2934; auch 1596 wird ein ciborium im Chor erwähnt: MCV 16 S. 73 ff. —⁸¹⁾ Script. Rer. Pruss. IV 716; es wurde 1482 vollendet: Simson Gesch. Dzgs. I 326. —⁸²⁾ BKD 264 —
82a) Wpr. 451; BKD 259 und 244; „Der deutsche Herold“ 1909 no 12. —

82b) Engel im „Deutschen Herold“ 1901 Nr. 9 mit Abbildungen. —
83) MCV 13 S. 144. — 84) ib. S. 150. — 85) Ältere Thorner Chronik 164 und
MCV 16 S. 81. — 86) MCV 19 S. 2. — 87) 1487: Stenczel der moler, altstdt.
Schöppenbuch; 1501: Meisztir Niclis eyn moler, ib; 1504: Anthonius der moler,
ib; 1505 und 9 wieder Stenczel. 1523 wird als verstorben ein Herrgottsschneider,
d. h. Krucifixmacher Hans Elger erwähnt: MCV 24 S. 38. — 88) Nirgends in
Preußen scheint's eine Malerinnung gegeben zu haben: Wpr. 452. — 89) poln.
szczytra ulica, von szczyt Schild: Prätorius-Wernicke „hist topogr. Beschreibung
der Stadt Thorn“ 61*. — 90) Aldenhoven S. 12 und Anm. 22 und S. 96. Auch
in Preußen malt der Marienburger „Kunst“maler Peter 200 Schilde (1402):
Wpr. 454. — 91) Alstdt. Zinsregister MCV 24 S. 31; dann 1428 im altstdt.
Schöppenbuch. — 92) Aldenhoven S. 12 und 74 f. — 93) Bei der Baukunst steht
die Sache etwas günstiger. Semrau hat in MCV 21 S. 53 eine Reihe von
Maurernamen von Ende 14. bis Ende 15. Jhdts. aufstellen und wenigstens von einem,
der über den bloßen Handwerksbetrieb hinauszuragen scheint, Hans Gotland,
Näheres über seine Tätigkeit ermitteln können. — 94) Wpr. S. 448 und 452 f:
Namen von Bildschnitzern und Malern in Wpr. — 95) 1512 ließ die Bruderschaft
der Niclaus-Kapelle (der Joh. Kirche) in Breslau ein Bild (= Statue) U. L.
Frauen machen. MCV XIII S. 144. Bei einem Danziger Maler bestellten 1496
die Thorner Dominikaner ein Bild und zahlten ihm darauf 40 mc, hatten aber
1500 das Bild noch nicht erhalten: Simson, Gesch. Dzgs. I 388 f. Ebenso hatte
ein Danziger Maler für Schwester Hedwig in Thorn eine Tafel (= Gemälde) zu
malen unternommen, auch eine Anzahlung darauf erhalten, es aber 1499 noch
nicht abgeliefert: Dzgr. Stadtarchiv U 69, 134 (Simson). — 96) 1400 ff. sind ein-
heimische Maler in Preußen eifrig tätig: Wpr. II 452 f., 454.

Die Kunstwerke, nach ihren Standorten geordnet:

Johanniskirche, Schatzkammer: Gedächtnistafel für Johann Kot, besprochen S. 39. Sakristei: Gewölbeanfänger S. 3, Abb. Tfl. I, 1 und 2; Krucifix mit Begleitfiguren S. 39, 66 f., Tfl. XVIII. Auf dem Sakristeiboden: Maria S. 4, Tfl. I, 3; Engel und Diakon S. 65. Altarraum: Gewölbeschlußsteine S. 3; Kreuzigung und jüngstes Gericht S. 15 ff., Tfl. V—VII; Dornenkrönung S. 53, Tfl. XXV; Geißelung und Kreuzabnahme S. 61 f., Tfl. XXX; Grabplatte Soest S. 10 f., Tfl. IV. Über dem Triumphbogen: Krucifix S. 43, Tfl. II, 2; Nördlicher Triumphbogenpfeiler: Kopf am Runddienst S. 3. Kirchenschiff und Kapellen: Christusfigur S. 66 f.; Maria Magdalena S. 72, Tfl. XXXV; Bronzetaufbecken S. 6, Tfl. III, 1; Wolfgangaltar S. 68, Tfl. XXXIII; 2 Johannesfiguren S. 67, Tfl. XXXII; Köpfe an Freipfeilern S. 65; Altar des Todes Mariä S. 71, Tfl. XXXIV. 1; die h. Anna selbdritt S. 73, Tfl. XXXIV, 2; Salvator mundi S. 63; Moseskonsole S. 44 f., Tfl. XXI, XXII; Maria S. 46 f., Tfl. XXI, XXIII. Außentür an der Südwand des Altarhauses: Bronzelöwenkopf S. 6, Tfl. III, 2.

Marienkirche, Wandpfeiler der Südreihe S. 22 ff., Tfl. VIII—X; Sakristei: Christusfigur S. 28; nördl. Empore: alter Hochaltar S. 28 ff., Tfl. XI—XVII. Wange vom Chorgestühl S. 75, Tfl. XXXVI.

Jacobskirche, Altarhaus, Buchstabenfries S. 3; gegenüber der Kanzel: Maria S. 43, Tfl. XX, Krucifix S. 42 f.; Krucifix mit Propheten S. 40 ff., Tfl. XIX; Heiligenwandbilder S. 7; Maria mit Heiligen S. 26; Passionsgeschichte S. 55 ff., Tfl. XXVI—XXIX.

Museum: Altarflügel S. 50 ff., Tfl. XXIV; Johannes S. 5, Tfl. I, 4; Krucifix S. 5; Tfl. II, 1; Barbara u. Katharina S. 66, Tfl. XXXI.

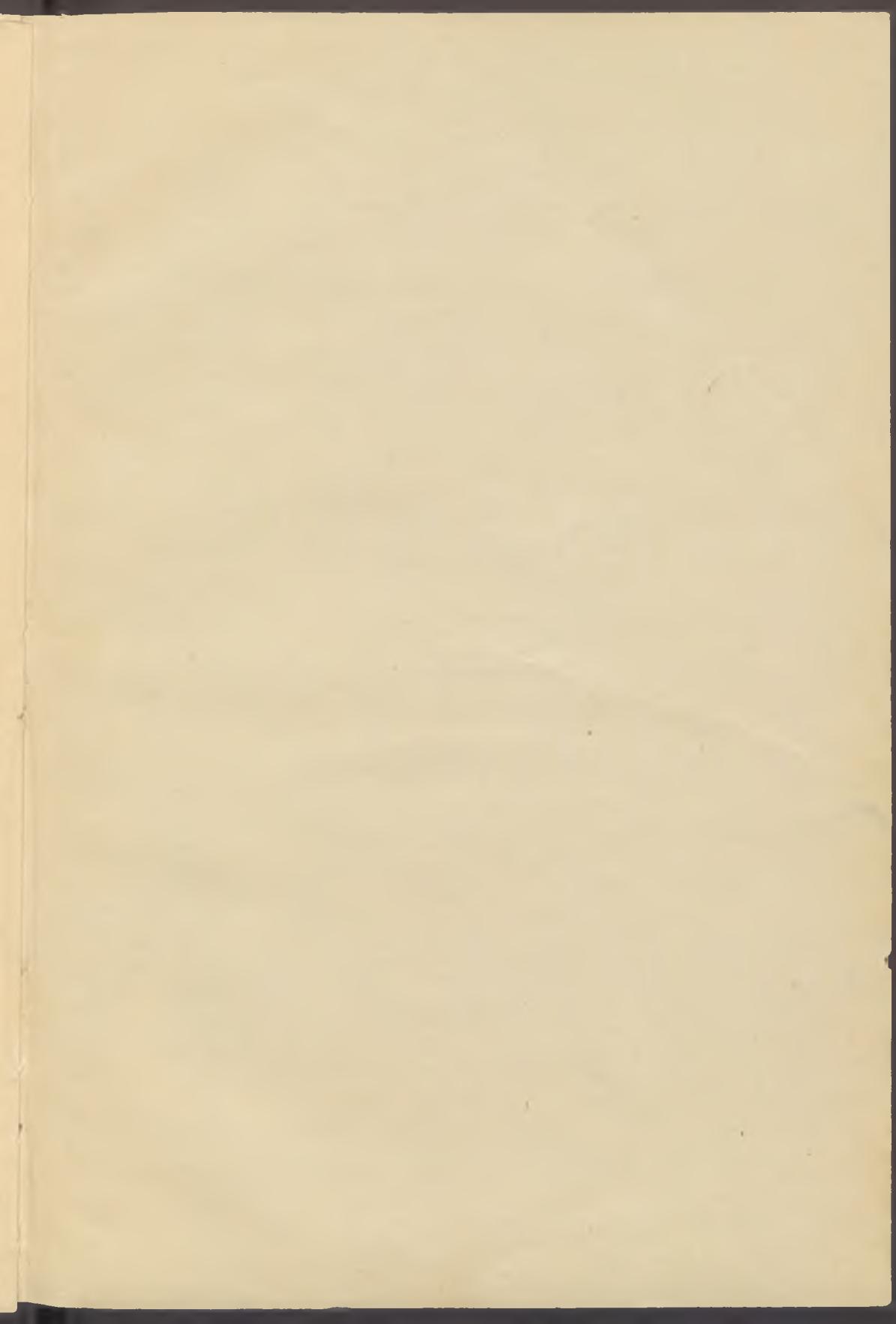
Verzeichnis der Abbildungen.

Es gehören Tafel

I zu S. 3—5, II zu S. 5 und 43, III zu S. 6, IV zu S. 10 f., V zu S. 15 ff., VI und VII zu S. 17, VIII zu S. 22, IX zu S. 23, X zu S. 22 f., XI zu S. 30 f., XII zu S. 33, XIII und XIV zu S. 33 f., XV zu S. 35, XVI und XVII zu S. 35, XVIII zu S. 39 und 66 f., XIX zu S. 40, XX zu S. 43, XXI zu S. 44, XXII zu S. 44 f., XXIII zu S. 46 f., XXIV zu S. 50, XXV zu S. 53, XXVI—XXIX zu S. 55 ff., XXX zu S. 62, XXXI zu S. 66, XXXII zu S. 67, XXXIII zu S. 68, XXXIV zu S. 71, XXXV zu S. 72, XXXVI zu S. 75.

Tafel XI, XIII, XXI nach Druckstöcken, Tafel I, III 2, VI—X, XXIV f., XXXII—XXXIV nach Photographien des Denkmalarchives des Herrn Provinzial-Konservators für Westpreußen.

Nachdruck verboten!



Buchdruckerei der Thorner
Ostd. Ztg. G. m. b. H. Thorn