



1. Wit Stwosza, Święta Rodzina (L. 6)

## Przedstawienie Marii tkającej nieszytą suknię Jezusa na rycinie Wita Stwosza.

### Źródła literackie i obrazowe\*

Grafika Wita Stwosza zajmuje dalszą pozycję w badaniach nad jego *œuvre*<sup>1</sup>. Jest to w pewnym stopniu naturalnym odzwierciedleniem faktu, że rytownicza działalność rzeźbiarza stanowiła raczej margines jego twórczości. Rycin zachowało się zaledwie dziesięć, a najwcześniejsze z nich nie są wolne od usterek technicznych, co świadczy o tym, że Stwosz był w tej dziedzinie samoukiem. Niektórzy badacze przyznawali jego odbitkom czysto użytkową funkcję wzorów dla dzieł rzeźbiarskich<sup>2</sup>. Może to być prawdą w przypadku *Głowicy gotyckiej* (L. 10), nie ma jednak powodu, by nie traktować pozostałych rycin Stwosza jako autonomicznych dzieł sztuki, atrakcyjnych dla potencjalnych nabywców zarówno ze względu na formę, jak i treść.

Najciekawsza pod tym względem wydaje się rycina, określana najczęściej jako *Święta Rodzina* lub *Święta Rodzina w komnacie* (L. 6), powstała w latach osiemdziesiątych wieku XV (il. 1)<sup>3</sup>. Ukazuje ona przestronne, sklepione wnętrza komnaty, w której zasiada Maria, zajęta pracą nad dziecięcą sukienką, zawieszoną na stojaku w kształcie krzyża. Nagie Dzieciątko Jezus siedzi u stóp matki, prawą dłonią chwytając rąbek jej płaszcza, w lewej zaś dzierżąc kłębek nici. Komnata otwiera się na podwórze, na którym św. Józef uprawia ciesielskie rzemiosło, wierząc otwory w drewnianej belce.

Ikografia ryciny nie doczekała się jak dotąd obszerniejszego omówienia. Większość badaczy zgodnie twierdziła, że Stwosz ukazał na niej Marię tkającą nieszytą suknię Chrystusa, o którą, według Ewangelii św. Jana, żołnierze rzu-

\* Zgromadzenie materiałów do niniejszego artykułu możliwe było w dużej mierze dzięki pobytom badawczym w Wiedniu (2003) i Monachium (2004), zrealizowanym ze środków Fundacji Lanckorońskich i DAAD. Za pomoc w dotarciu do niektórych pozycji bibliograficznych winien jestem wdzięczność mgr Joannie Wolańskiej.

<sup>1</sup> Najważniejsze opracowania poświęcone rycinom Wita Stwosza: E. Baumeister, *Veit Stoss. Nachbildungen seiner Kupferstiche*, Berlin 1913. – (Veröffentlichungen der Graphischen Gesellschaft, XVII); M. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, t. 8, Wien 1932, s. 243-270; S. Sawicka, *Ryciny Wita Stwosza*, Warszawa 1957; L. Przymusiński, *Twórczość graficzna Wita Stwosza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 19, 1957, nr 4, s. 399-401; F. Koreny, *Die Kupferstiche des Veit Stoß*, [w:] *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, red. R. Kahsnitz, München 1985, s. 141-168. Ryciny omawiali także monografiści artyści: M. Loßnitzer, *Veit Stoß. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig 1912, s. 48-50 i Aneks I, s. I-IX; S. Dettloff, *Wit Stosz*, Wrocław 1961, t. 1, s. 94-100; E. Lutze, *Veit Stoß*, München 1968 (wyd. 4), s. 38-44; Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, Warszawa 1981, s. 118-125; C. F. Albrecht, *Stilkritische Studien zum mittleren Werk des Veit Stoß unter besonderer Berücksichtigung der Volckamer-Stiftung*, Würzburg 1997, s. 137-142, 175-178.

<sup>2</sup> Lehrs, op. cit., s. 248; Sawicka, op. cit., s. 7; Przymusiński, op. cit., s. 399; Dettloff, op. cit., s. 95.

<sup>3</sup> Najnowsza propozycja datowania rycin Stwosza: Albrecht, op. cit., s. 142. Według autorki *Święta Rodzina* mogła powstać około 1486. Por. też W. Walanus, *Polityk z Lusiny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie – nowe spostrzeżenia*, „Modus. Prace z Historii Sztuki” 2, 2001, s. 77-78.



cali losy na Golgocie<sup>4</sup>. Jako możliwe źródło literackie sceny Marian Sokolowski wymienił czternastowieczny poemat Walthera von Rheinau, poświęcony życiu Marii<sup>5</sup>. Pozostali autorzy zadowalali się wskazaniem na rozpowszechnioną w średniowieczu legendę, zgodnie z którą suknią utkała Dzieciątka Maria w czasie pobytu św. Rodziny w Egipcie, a gdy Jezus rósł, szata powiększała się w cudowny sposób. Ukazanie jej w scenie ilustrującej epizod z dzieciństwa Chrystusa odczytywano jako prefigurację czekającej go Męki<sup>6</sup>. Ewald M. Vetter wskazał możliwość innej interpretacji, dostrzegając w przedstawieniu Matki Boskiej pracującej nad suknią bez szwu metaforyczny obraz Wcielenia<sup>7</sup>. Przedstawiona przez Stwosza czynność Marii zainteresowała także badaczy technik dziewiarskich<sup>8</sup>.

Poszukując źródeł koncepcji Stwosza należy w pierwszej kolejności prześledzić kształtowanie i rozpowszechnianie się literackich opowieści o Chrystusowej szacie bez szwu. Punktem wyjścia był dla nich niewątpliwie przekaz ewangeliczny (J: 19, 23): „Żołnierze tedy go ukrzyżowali, wzięli szaty jego i uczynili cztery części, każdemu żołnierzowi część, i suknię. A była suknia nie szyta, od wierzchu cało dziana” (w Wulgacie: *Milites ergo cum crucifixissent eum, acceperunt vestimenta ejus et fecerunt quatuor partes, uni cuique militi partem, et tunicam. Erat autem tunica inconsutilis desuper contexta per totum*)<sup>9</sup>. Św. Jan nie wspominał, kto wykonał szatę. Nie interesowało to także wczesnochrześcijańskich teologów i egzegetów, którzy, komentując ten ustęp, widzieli w niej przede wszystkim alegorię jedności Kościoła<sup>10</sup>. Przekonanie, iż *tunica inconsutilis* jest dziełem rąk Matki Boskiej, zrodziło się najpóźniej w VIII wieku, o czym świadczy pochodzący prawdopodobnie z tego czasu irlandzki hymn maryjny<sup>11</sup>. W wieku XII o wykonaniu sukni przez Marię pisali już teolodzy: na Wschodzie Euthymios Zigabenos<sup>12</sup>, na

<sup>4</sup> M. Sokolowski, *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI wieku. Snycerstwo*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 7, 1906, z. 1-2 (1902), szp. 79, 82; Loßnitzer, op. cit., s. 46 i Aneks I, s. III; Sawicka, op. cit., s. 9 i przyp. 22, s. 41-42; Lutze, op. cit., s. 39; W. S. Gibson, *Bosch's Boy with a Whirligig: Some Iconographic Solutions*, „Simiolus” 8, 1975-1976, s. 15; Kępiński, op. cit., s. 122; E. M. Vetter, *Überlegungen zur Ikonographie des Schwabacher Hochaltars*, [w:] *Der Schwabacher Hochaltar. Internationales Kolloquium anlässlich der Restaurierung Schwabach, 30. Juni – 2. Juli 1981*, München 1982, s. 75. – (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 11); Koreny, op. cit., s. 160.

<sup>5</sup> Sokolowski, op. cit., szp. 79; za nim Przymusiński, op. cit., s. 400.

<sup>6</sup> R. L. Wyss, *Die Handarbeiten der Maria. Eine ikonographische Studie unter Berücksichtigung der textilen Techniken*, [w:] *Artes minores. Dank an Werner Abegg*, red. M. Stettler, M. Lemberg, Bern 1973, s. 180; Gibson, op. cit., s. 15; Kępiński, op. cit., s. 122. Trzeba wspomnieć także opinie autorów, analizujących relief *Święta Rodzina* w polityku z Lusiny, w którym ujęcie Marii i sukni bez szwu wzorowane jest na rycinie Wita Stwosza (zob. niżej, przyp. 53). A. M. Olszewski, *O rzeźbach kilku późnogotyckich ołtarzy małopolskich*, „Biuletyn Historii Sztuki” 26, 1964, nr 4, s. 313, pisał o „przerzuconym moście między dzieciństwem i końcem życia Chrystusa”. Fakt, iż suknia wisi na stojaku utworzonym ze skrzyżowanych drążków, badacz interpretował jako przypomnienie śmierci Zbawiciela (por. idem, *Wpływ sztuki Wita Stwosza w Polsce i na Słowacji*, [w:] *Wit Stwosz w Krakowie*, red. L. Kalinowski, F. Stolot, Kraków 1987, s. 71). Na symboliczne znaczenie tego motywu wskazywał także Vetter, op. cit., s. 76 oraz idem, *Bildprogramm und Ikonographie des Retabels*, [w:] *Der Hochaltar der Schwabacher Stadtkirche*, red. G. Bauer, Schwabach 1983, s. 55.

<sup>7</sup> Vetter, *Überlegungen...*, s. 76.

<sup>8</sup> Zob. R. Flury von Bützingslöwen, *Endlicher und endloser Faden*, [w:] *Realexikon der deutschen Kunstgeschichte*, t. 5, Stuttgart 1967, szp. 323-324; autorka stwierdziła, że wykonując nieszytą suknię Maria stosuje technikę „skończzonej nici”, nawiniętej na trzymane w prawej dłoni drewnienko. Por. Wyss, op. cit., s. 180. Według M. Hoffmann, *Der ungenähte Rock in textilhistorischen Zusammenhang*, [w:] *Documenta Textilia. Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*, red. M. Flury-Lemberg, K. Stolleis, München 1981, s. 42, nie jest jasne, jaka technika została w rycinie przedstawiona.

<sup>9</sup> Przekład polski z Wulgaty według: *Biblia łacińsko-polska czyli Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu podług textu łacińskiego Wulgaty i przekładu polskiego X. Jakóba Wujka T.J.*, Wilno 1864.

<sup>10</sup> E. Sauser, *Die Tunika Christi in der Vätertheologie*, [w:] *Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi. Anlässlich der Heilige-Rock-Wallfahrt 1996 im Auftrag des Bischöflichen Generalvikariates*, red. E. Aretz i in., Trier 1996, s. 40-43, 47-52. Za taką egzegezą cytowanego ustępu Ewangelii św. Jana opowiadali się także późniejsi teolodzy Kościoła łacińskiego, m.in. Beda Venerabilis, św. Bernard z Clairvaux, Rupert z Deutz i Ludolf z Saksonii; zob. F. Ronig, *Die Tunika Christi – „Heiliger Rock” – in der theologischen Literatur des Mittelalters*, [w:] *ibidem*, s. 67-73.

<sup>11</sup> *Analecta hymnica Medii aevi*, t. 51: *Die Hymnen des 5.-11. Jahrhunderts und die Irisch-Keltische Hymnodie*, red. C. Blume, Leipzig 1908, nr 233, s. 306 (strofa 10): „Tunicam per totam textam / Christi mater fecerat / quae peracta Christi morte / sorte statim steterat”. Według tradycji autorem hymnu był św. Cuchuimne (zm. 746). Por. F. A. Steininger, J. Lindauer, *Leibrock Jesu*, [w:] *Marienlexikon*, red. R. Bäumer, L. Scheffczyk, t. 4, St. Ottilien 1992, s. 89.

<sup>12</sup> PG, t. 129, s. 723: „Hanc vero tunicam e traditione Patrum accepimus opus fuisse Dei Matris a superioribus partibus contextam, veluti sunt apud nos capitis aut pedum hymalia operimenta”. Por. A. Heinz, *Die älteste Messe zur Verehrung des Heiligen Rocks im Dom zu Trier (1512)*, [w:] *Der Heilige Rock...*, s. 504.



Zachodzie – Rupert z Deutz<sup>13</sup>. Jednocześnie legenda zaczęła się rozprzestrzeniać w związku z kultem relikwii Świętej Sukni<sup>14</sup>. Opisując skarby rzymskiej bazyliki św. Jana na Lateranie, diakon Jan wymienia *tunicam inconsutilem, quam fecit virgo Maria filio suo*<sup>15</sup>. Podobna tradycja wiąże się z nieszytą suknią czczoną w opactwie w Argenteuil, przy czym, jak podaje Robert z Mont-Saint-Michel, Maria miała ją zrobić Jezusowi, gdy był on jeszcze dzieckiem<sup>16</sup>. Mniej jednoznaczne przekazy odnoszą się natomiast do najstynniejszej relikwii Świętej Sukni, przechowywanej w katedrze w Trewirze<sup>17</sup>. Poświęcony jej średnio-wysoko-niemiecki epos *Orendel*, datowany na koniec wieku XII, zawiera oryginalne stwierdzenie, iż Maria tylko uprzedła nici, z których św. Helena (sic!) utkała suknię. W utworze tym pojawia się także wzmianka o niezwykłych właściwościach szaty, która nie zużywała się i nie można było jej rozerwać<sup>18</sup>.

Wydaje się, że legenda o sukni bez szwu, wzbogacona stopniowo o kolejne szczegóły, zyskała ostateczny kształt w XIII stuleciu. Około roku 1230 w południowo-wschodnio-niemieckim obszarze językowym powstał łaciński poemat o życiu Marii, zatytułowany *Vita beatae Virginis Mariae et Salvatoris rhythmica*<sup>19</sup>. *Tunica inconsutilis* jest tu tematem osobnego rozdziału. Według anonimowego autora, Maria utkała ją, gdy Jezus był jeszcze w wieku niemowlęcym; gdy zaś dorastał, tunika w cudowny sposób rosła wraz z nim, nigdy nie niszcząc się i nie brudząc. Chrystus miał ją nosić zawsze, aż do czasu swej śmierci na krzyżu<sup>20</sup>. *Vita rhythmica* miało duży wpływ na religijną poezję niemiecką, o czym świadczą trzy rymowane parafrazy utworu: pióra wspomnianego już Walthera von Rheinau (koniec wieku XIII), Wernera Szwajcara (pierwsza połowa wieku XIV) i kartuza Filipa z Seitz (przed rokiem 1316)<sup>21</sup>. Wszyscy trzej poeci powtórzyli oczywiście historię o sukni bez szwu<sup>22</sup>. Jednakże tylko brat Filip dał wyraźnie do zrozumienia, że Ma-

<sup>13</sup> *Commentaria in Joannem*, PL, t. 169, szp. 789: „tunica vero inconsutilis, et desuper contexta per totum, videlicet qualem dilecta eius Maria, sorte diligenter contexuerat (...)”. Por. Ronig, op. cit., s. 68; Heinz, loc. cit.

<sup>14</sup> Na temat znanych w Europie relikwii nieszytej sukni Chrystusa zob. B. Schmitt, „Heilige Röcke” anderswo. *Die ausserhalb der Trierer Domkirche vorkommenden sogenannten „Tuniken” Christi*, [w:] *Der Heilige Rock...*, s. 549-605 (tam bogata literatura przedmiotu).

<sup>15</sup> Joannes Diaconus, *De ecclesia Lateranensis*, PL, t. 78, szp. 1383.

<sup>16</sup> Robertus de Monte, *Chronica*, PL, t. 160, szp. 481: „Ad annum 1156: In pago Parisiacensi cappa salvatoris nostri monasterio Argenteo divine revelatione reperta est, inconsutilis et subrufi coloris; quam, sicut litere cum ea reperte indicabant, gloriosa mater illius fecit ei cum adhuc esset puer”. Na temat relikwii w Argenteuil zob. Schmitt, op. cit., s. 556-560.

<sup>17</sup> Jak mówią źródła z początku XII wieku, nieszytą suknię Chrystusa miała ofiarować katedrze trewirskiej św. Helena, a przywieźć św. Agritius. Według *Gesta Treverorum*, 1 maja 1196 roku relikwia została przeniesiona z ołtarza w chórze zachodnim katedry do ołtarza głównego, w którym ją zamurowano. Najstarsze źródła do dziejów Świętej Sukni w Trewirze analizowali ostatnio: F. Ronig, *Der Heilige Rock im Dom zu Trier. Eine kurze Zusammenfassung seiner Geschichte, seiner Bedeutung und der Wallfahrten*, [w:] *Zwischen Andacht und Andenken. Kleinodien religiöser Kunst und Wallfahrtsandenken aus Trierer Sammlungen. Ein Katalog zur Gemeinschaftsausstellung des bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Trier und des Städtischen Museums Simeonstift Trier vom 16. Oktober 1992 bis 17. Januar 1993*, Trier 1992, s. 119-121; H. A. Pohlsander, *Der Trierer Heilige Rock und die Helena-Tradition*, [w:] *Der Heilige Rock...*, s. 119-127; E. Iserloh, *Der Heilige Rock und die Wallfahrt nach Trier*, [w:] ibidem, s. 164-171.

<sup>18</sup> *Orendel*, wyd. H. Steiniger, Halle a. d. Saale 1935, s. 1-2, w. 19-35. Na temat okoliczności powstania i treści utworu zob. E. Tonnelat, *Le roi Orendel et la tunique sans couture du Christ*, [w:] *Mélanges offerts à M. Ch. Andler*, Strasbourg 1924, s. 351-370; M. Embach, *Im Spannungsfeld von Profaner „Spielmannsepik” und christlicher Legendarik – der Heilige Rock im mittelalterlichen Orendel-Gedicht*, [w:] *Der Heilige Rock...*, s. 763-797.

<sup>19</sup> Podstawowe informacje o tym dziele: W. J. Hoffmann, *Vita beate virginis Marie et Salvatoris rhythmica*, [w:] *Marinenlexikon...*, t. 6, s. 644-646. Zob. także T. Dobrzyniecki, *Łacińskie źródła „Rozmyślania przemyskiego”* [w:] *Sredniowiecze. Studia o kulturze*, t. 4, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 199-211.

<sup>20</sup> *Vita Beatae Virginis Mariae et Salvatoris Rhythmica*, opr. A. Vögtlin, Tübingen 1868, s. 105-106, w. 3046-3061: „[De tunica Jesu] Mater Jesu fecerat opere textili / Tunicam, quam texuit arte tam subtili / Quod in tota tunica nulla consutura / Fuit, sed in sarciendo fiebat nec scissura. / Cum adhuc infantulus esset, adaptata / Tunc fuit ista tunica Jesuque parata. / Cum ipse Jesus cresceret tunica crescebat. / Secundum statum corporis se semper extendebat. / Crescente Jesu tunica crevit et staturam / Secundum Jesu corporis retinens mensuram. / Haec tunica non viluit consumpta vetustate. / Sed semper mansit integra cum prima novitate. / Nec vetusta putruit, nec consumebatur. / Nec facta fuit vilior, nec lacerabatur. / Ipsam Jesus tenuit semper hac indutus / Per mortem donec corpore foret hoc exutus.” Rozdział ten znajduje się w II księdze poematu, po opisie cudów, jakie kilkunastu Jezus uczynił po powrocie z Egiptu do Judei; w kolejnych wersach opisany jest ewangeliczny epizod o pobycie dwunastoletniego Jezusa w świątyni.

<sup>21</sup> Na temat tych autorów zob. W. J. Hoffmann, *Walther von Rheinau*, [w:] *Marinenlexikon...*, t. 6, s. 689-690; idem, *Wernher der Schweizer*, [w:] ibidem, s. 717-718; idem, *Philipp von Seitz*, [w:] *Marinenlexikon...*, t. 5, s. 197-198.

<sup>22</sup> *Das Marienleben Walthers von Rheinau*, wyd. E. Perjus, Åbo 1949 (wyd. II), cz. II, s. 119, w. 6000-6027; *Das Marienleben des Schweizers Werner*, wyd. M. Pöpke, A. Hübner, Berlin 1920, s. 89-90, w. 5499-5536; *Bruder Philipp der Carthäusers Marienleben*, wyd. H. Rückert, Quedlinburg-Leipzig 1853, s. 99-100, w. 3638-3673.



2. Matka Boska z Dzieciątkiem z opactwa Norbertanów w Veller-eille-Lez-Brayeux (kopia), kościół St Piat, Tournai

ria utkała ją w Egipcie – świadczy o tym kolejność rozdziałów<sup>23</sup>. Poemat brata Filipa cieszył się znaczną popularnością (z XIV i XV wieku zachowało się około 100 rękopisów<sup>24</sup>) i stał się jednym z źródeł tzw. *Historienbibel* – niemieckojęzycznej, prozatorskiej kompilacji Starego i Nowego Testamentu, apokryfów, a także innych średniowiecznych opowieści o życiu Marii i Jezusa (około 1400)<sup>25</sup>. Znana jest ona zarówno z ilustrowanych rękopisów z warsztatu Diebolta Laubera w Hagenu (około 1425-1470), jak i wydań drukowanych<sup>26</sup>. Fragment poświęcony cudownej szacie Jezusa jednoznacznie mówi o jej wykonaniu w Egipcie<sup>27</sup>.

Do znanych w późnym średniowieczu pism, wspominających o utkanej przez Marię sukni Chrystusa, należą także *Objawienia* św. Brygidy<sup>28</sup>. *Tunica inconsutilis* ma również swoje miejsce w staropolskiej literaturze religijnej XV wieku. Powstałe w kręgu zakonu bernardynów i spisane być może około roku 1460 *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa* (zwane *Rozmyślaniami przemyskim*) zawiera rozdział *O sukni, którą była uczyniła dziewica Maryja Jesusowi, swemu synowi*, bezpośrednio wzorowany na odpowiednim fragmencie *Vita rhythmica*<sup>29</sup>. Inny tekst staropolski, *Sprawa chędogo a Męce Pana Chrystusowej*, umieszcza opowieść o nieszytej sukni w opisie odarcia Jezusa z szat przed ukrzyżowaniem i podaje, iż była ona utkana z jedwabiu<sup>30</sup>.

Na podstawie powyższego przeglądu można przyjąć, że w drugiej połowie wieku XV legenda o wykonanej przez Marię Chrystusowej sukni bez szwu była dobrze znana, również wśród świeckich, którzy mogli o niej przeczytać w dzie-

<sup>23</sup> Na tę innowację Filipa zwrócił uwagę A. Masser, *Bibel, Apokryphen und Legenden: Geburt und Kindheit Jesu in der religiösen Epik des deutschen Mittelalters*, Berlin 1969, s. 269. Odpowiedni ustęp następuje po opisie zajęć Marii i Józefa w czasie pobytu w Egipcie, a poprzedza rozdział, który opowiada, jak Jezus nauczył się chodzić. To zaś, według Filipa i zgodnie z *Vita rhythmica*, stało się na długo przed powrotem z wygnania.

<sup>24</sup> W. J. Hoffmann, *Philipp von Seitz...*, s. 198. Autor uważa, że w rozpowszechnieniu dzieła istotną rolę odegrał Zakon Krzyżacki.

<sup>25</sup> Podstawowe opracowanie na temat *Historienbibel*: H. Vollmer, *Materialien zur Bibelgeschichte und religiösen Volkskunde des Mittelalters*, t. 1: *Ober- und mitteleuropäische Historienbibeln*, Berlin 1912. O wpływie poematu Filipa na tekst tych biblii zob. E. Landolt-Wegener, *Zum Motiv der „Infantia Christi“*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte“ 21, 1961, s. 168; eadem, *Darstellungen der Kindheitslegenden Christi in Historienbibeln aus der Werkstatt Diebold Laubers*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte“ 23, 1963/1964, s. 213; W. J. Hoffmann, *Philipp von Seitz...*, s. 198.

<sup>26</sup> Na temat *Historienbibeln* z warsztatu Laubera zob. Landolt-Wegener, *Darstellungen...*, s. 212-225; A. Rapp, „*bücher gar hübsch gemolt*“. *Studien zur Werkstatt Diebold Laubers am Beispiel der Prosabearbeitung von Bruder Philipps „Marianleben“ in den Historienbibeln Ia und Ib*, Bern [i in.] 1998. – (Vestigia Bibliae. Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs Hamburg, t. 18). Dzieło wydawano trzykrotnie: raz w Augsburgu (1476, Anthonius Sorg), dwa razy w Lubece (1478 i 1482); zob. *Die Neue Ee. Eine Neutestamentliche Historienbibel*, wyd. H. Vollmer, Berlin 1929, s. XVI.

<sup>27</sup> *Die Neue Ee...*, s. 56, w. 13-17: „Maria macht Jesu seinen rok in Egiptenland, gestrickt und gelismet, als man die handschuech und hauben strickt. Der selbig rok wuechs mit im auf, das er im allweg eben lang und weit genueg was; er beleib auch allweg neuer und gewan nie kein loch; den trug Jesus, unz das er den tod und die marter leid, als ich hernach sagen wil.“

<sup>28</sup> Św. Brygida Wielka, *Objawienia i inne dzieła*, tłum. J. Hojnowski i in., Kraków 2004, s. 290-291. – (Antologia mistyków franciszkańskich, Nowa seria, t. 2, cz. 1-2).

<sup>29</sup> *Rozmyślanie przemyskie. Transliteracja, transkrypcja, podstawa łańciska, niemiecki przekład*, opr. F. Keller, W. Twardzik, t. 1, Freiburg i. B. 1998, s. 278-280, rozdział 114: „Maryja Jesusowi uczyniła suknią tkanem dziełem, którą była utkała chytze, bo we wszystkiej sukni nie był nijeden szew ani żadnego krajania było w niej znać. Jeszcze Jesus nie mowil, kiedy była jemu suknią uczyniła. Jakoż Jesus rosi, takż suknia s nim podług ciała rosła. Ta suknia nigdy się nie pogorszyła ani od starości gniła, ale zawsze cała i nowa jako z pirwu a nigdy sprotniejsza nie była ani też zedrana. Tę suknią nosił miły Jesus a nigdy jej nie swłoczył, ależ czasu śmierci i z ciałem była zwleczona a tedy ją opuścił.“ Utkana przez Marię suknia wspomniana jest także w rozdziale 138 (ibidem, s. 314) i 355 (*Rozmyślanie przemyskie...*, t. 2, Freiburg i. B. 2000, s. 206). O dziejach zachowanego w Bibliotece Narodowej w Warszawie odpisu *Rozmyślania przemyskiego* i okolicznościach powstania zaginionego oryginału zob. W. Wydra, *Historyczny i kodykologiczny opis rękopisu*, [w:] *Rozmyślanie przemyskie...*, t. 1, s. XXXVIII-LV. Źródła *Rozmyślania* omówił Dobrzeńiecki, op. cit.

<sup>30</sup> *Cały świat nie pomieściłby ksiąg. Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*, opr. W. R. Rzepka, W. Wydra, Warszawa-Poznań 1996, s. 303: „A gdyż przyszedł na miejsce gołoci, zewlekł ji z odzienia jęgo, bo miał Krystus suknią jedną nie szytą, ale wszystkie jedwabiem z wierzchu utkaną, którą włosnyma rękoma Dziewica Maryja, matka jęgo, utkała jęmu była, gdy był dzieciątkiem. A ta suknia rosła jest pospolu z Jezusem“. O źródłach i datowaniu utworu zob. ibidem, s. 287.



lach takich jak *Historienbibel*<sup>31</sup>. Natomiast inspirowanych tą legendą średniowiecznych dzieł sztuki zachowało się niewiele. Nie ma podstaw, by zaliczać do nich wyobrażenia nieszytej sukni w scenach ukrzyżowania Chrystusa<sup>32</sup> czy też liczne wizerunki Matki Boskiej z odzianym w sukienkę Dzieciątkiem. Należy jednak w tym miejscu zwrócić uwagę na kamienną figurę w dawnym opactwie Norbertanów Notre-Dame-de-Bonne-Espérance w Vellereille-Lez-Brayeux koło Binche (Belgia, Hainaut), datowaną na lata 1360-1370 (il. 2). Ikonografia rzeźby jest wyjątkowa: tronująca Maria, karmiąca nagie Dzieciątko, trzyma w prawej dłoni niewielką sukienkę<sup>33</sup>. Gest Marii zdaje się wyrażać chęć okrycia nagości Jezusa, przy czym motyw sukienki, jak gdyby prezentowanej widzowi, został wyraźnie zaakcentowany. Niewykluczone więc, że kryje się tu aluzja do cudownej szaty Chrystusa.

Wiele wskazuje na to, że pierwsze przedstawienia Marii pracującej nad nieszytą suknią pojawiły się we włoskim malarstwie XIV wieku. Na obrazie łączonym z pracownią Ambrogia lub Pietra Lorenzetti (około 1340-1350; Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg), ukazującym św. Rodzinę we wnętrzu domostwa, Maria zajęta jest robieniem na drutach (il. 3)<sup>34</sup>. Według Roberta L. Wyssa, fakt, iż używa ona przy tym czterech drutów, wskazuje na technikę właściwą przy wykonywaniu tekstyliów o zamkniętej, cylindrycznej formie (np. rękawów). Owocem tak przedstawionej pracy Marii mogłaby więc być *tunica inconsutilis*<sup>35</sup>. Robert Gibbs analogicznie interpretuje malowidło na centralnej tablicy tryptyku pędzla Tomaso da Modena (około 1348-1351; Bolonia, Pinacoteca Nazionale): Maria robi na drutach odzienie z kwadratowym dekoltem<sup>36</sup>. Ukazanie tej techniki w obu obrazach służyłoby więc unaocznieniu najważniejszej cechy cudownej szaty, czyli braku szwów – zrobione na drutach części garderoby zszywania wszak nie wymagają.

Taką interpretację zdaje się potwierdzać kolejne dzieło, często przywoływane w kontekście ryciny Wita Stwosza: kwatera retabulum z kościoła św. Piotra w Buxtehude (około 1400; Hamburg, Kunsthalle), przypisywanego Bertramowi z Minden (il. 4)<sup>37</sup>. Temat Marii pracującej



3. Święta Rodzina, Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg



4. Bertram z Minden, Zwiastowanie męki Dzieciątka Jezus, kwatera retabulum z Buxtehude, Kunsthalle, Hamburg

<sup>31</sup> O rękopisach *Historienbibeln*, które należały do osób świeckich (rycerstwa i patrycjatu), wspomina Vollmer, op. cit., s. 10-11.

<sup>32</sup> Por. H.-W. Stork, *Zur Ikonographie der Tunika Christi in Kreuzigungsdarstellungen*, [w:] *Der Heilige Rock...*, s. 725-761.

<sup>33</sup> Na rzeźbę tę zwrócił mi uwagę mgr Dobrosława Horzela. Zob. L. Tondreau, *L'ancienne Abbaye de Bonne-Espérance*, Mons 1973, s. 22-25. Według autorki figura „symbolicznie” wyraża, iż Maria dała swemu Synowi pokarm i odzienie. Robert Didier (ibidem, s. 34-35) podkreślił wyjątkowość motywu trzymanej przez Marię sukienki Dzieciątka i stwierdził, że nie można rozstrzygnąć, czy pojawił się on dzięki inwencji rzeźbiarza, czy był inspirowany nieznanym wzorem lub źródłem literackim.

<sup>34</sup> Krótkie streszczenie dyskusji na temat autorstwa obrazu: R. Gibbs, *Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340-80*, Cambridge Mass. [i in.] 1989, s. 44, przyp. 101. Autor dopuszcza autorstwo jednego z braci.

<sup>35</sup> Wyss, op. cit., s. 174, 180. Podobnie uważa Gibbs, op. cit., s. 43-44.

<sup>36</sup> Gibbs, op. cit., s. 43 (na s. 41-49 obszerna analiza dzieła, z odwołaniem do wcześniejszych badań).

<sup>37</sup> Dyskusję nad stylem i autorstwem retabulum podsumowuje ostatnio S. Hautschild, *Der Buxtehuder Altar*, [w:] *Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg*, Hamburg 1999, nr kat. 4, s. 124-129. O interesującej nas kwaterze w kontekście legendy o sukni bez szwu pisali: A. Lichtwark, *Meister Bertram tätig in Hamburg 1367-1415*, Hamburg 1905, s. 374-375; W. Worringer, *Die Anfänge der Tafelmalerei*, Leipzig 1924, s. 193; H. Platte, *Meister Bertram in der Hamburger Kunsthalle*,



5. Maria w otoczeniu dziewic, kościół św. Ducha, Wismar



6. Prezentacja nieszytej sukni w Trewirze, drzeworyt w: „Eyn warhafftiger tractat wie man das hochwirdig heiligthum verkündt und geweiht in der heilige stadt Trier im thum”, Straßburg 1513

nad nieszytą suknią włączono tu w rzadką scenę zwiastowania Męki małemu Jezusowi przez aniołów<sup>38</sup>. Identyfikacja czynności Matki Boskiej nie może nastęrczać żadnych wątpliwości, ponieważ zwisająca z czterech krzyżujących się drutów szata jest już właściwie gotowa. Kończona przez Marię *tunica inconsutilis* została bardzo podobnie ukazana w witrażu w kościele szpitalnym św. Ducha w Wismarze (około 1400; il. 5), przy czym druty nie są tu zaczepione na dekolcie, jak w retabulum mistrza Bertrama, lecz w wylotu rękawa<sup>39</sup>.

Ostatnim dziełem, z całą pewnością przedstawiającym Marię z nieszytą suknią Jezusa i powstałym wcześniej niż rycina Stwosza, jest rysunek w *Historienbibel*, wykonanej około roku 1450 w skrytorium Diebolta Laubera (Sankt-Gallen, Vadiana Ms. 343d, fol. 53). Przedstawia on Matkę Boską i Dzieciątka, siedzących pod przypominającymi palmy drzewami; na kolanach Marii spoczywa ukończona już suknia. Treść miniatury objaśnia umieszczony powyżej tytuł rozdziału: „Also maria lhrem sun ein Rocke machte”<sup>40</sup>.

Hamburg 1958, s. 11-12; Wyss, op. cit., s. 177-178; G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. 1: *Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*, Gütersloh 1966, s. 94; Gibson, op. cit., s. 15; M. Hoffmann, op. cit., s. 42; O. Meinardus, *Zur „strickenden Madonna” oder „Die Darbringung der Leidenswerkzeuge” des Meisters Bertram*, „Idea” 7, 1988, s. 15-22; Gibbs, op. cit., s. 45. C. Gerhardt, *Die Karitas webt die Einheit der Kirche. Der ungenährte Rock Christi in Oftrids von Weißenburg* „Evangelienbuch” (IV, 28.29), [w:] *Der Heilige Rock...*, s. 882-886.

<sup>38</sup> Próbie określenia tematu sceny i analizę obecnych w niej wątków pasyjnych podjął G. Jászai, *Der Besuch der Engel. Zur Ikongraphie eines Bildes in Meister Bertrams Buxtehuder Altar*, „Westfalen” 55, 1977, z. 1-2, s. 53-58.

<sup>39</sup> Wraz z liczącym 26 elementów zespołem kwatera pochodzi z okien kaplicy nad zakrystią kościoła Mariackiego w Wismarze. Styl tych witraży łączy się z kręgiem Mistrza Bertrama. Zob. *Die Kunst- und Geschichts-Denkmler des Grossherzogtums Mecklenburg-Schwerin*, t. 2: *Die Amtsgerichtsbezirke Wismar, Grevesmühlen, Rehna, Gadebusch und Schwerin*, oprac. F. Schlie, Schwerin i M. 1899, s. 61; E. Drachenberg, K.-J. Maercker, C. Richter, *Mittelalterliche Glasmalerei in der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1979, s. 237; K.-J. Maercker, *Glasmalerei im Wirkungsbereich Meister Bertrams. Das Bildfenster im Heiligen Geiststift zu Wismar*, „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte” 29, 1990, s. 34-50. Ta ostatnia praca zawiera także kilka uwag o ikonografii kwatery (s. 42): autor wspomina, że Maria robi na drutach odzienie dla Dzieciątka i identyfikuje otaczające ją kobiety ze służebnicami świątyni jerozolimskiej (stąd też zapewne podpis pod il. 12: „Maria als Tempeljungfrau”). Wśród przedstawień sukni bez szwu wymienia witraż Gerhardt, op. cit., s. 881-882, przyp. 12, il. 2.

<sup>40</sup> E. Landolt-Wegener, *Darstellungen...*, s. 219, tabl. 54; Wyss, op. cit., s. 180-181, il. 44; Rapp, op. cit., s. 83, 248. Z zamieszczonej w tej ostatniej pracy tabeli (s. 161) wynika, że wśród *Historienbibeln* z warsztatu Laubera jedyną w rękopisie w Sankt-Gallen rozdział o sukni Chrystusa opatrzoną miniaturą. W żadnej z wersji drukowanych (zob. przyp. 26) ustęp ten nie został zilustrowany, zob.



Analiza nielicznych dzieł inspirowanych legendą o cudownej szacie Chrystusa pozwala przede wszystkim dostrzec różnorodność kontekstów ikonograficznych, w jakie wątek ten był włączany. Jak na tym tle prezentuje się Stwoszowa rycina? Wybór nadrzędnego tematu – *Świętej Rodziny* – ma wprawdzie precedens w obrazie z warsztatu Lorenzettich (uchodzi on zresztą za najwcześniejszą znaną realizację tego tematu<sup>41</sup>), trudno jednak poza tym dostrzec jakiegokolwiek inne zbieżności pomiędzy obydwoma dziełami. Koncepcja rzeźbiarza odwołuje się do innego schematu kompozycyjnego, charakterystycznego dla tych późnogotyckich przedstawień Świętej Rodziny, w których ukazane są domowe zajęcia obojga Rodziców<sup>42</sup>. Jako przykład wymienić można miniaturę w *Godzinkach* Katarzyny z Kleve (około 1440; Nowy Jork, Pierpont Morgan Library, ms. 917, fol. 149)<sup>43</sup>. Podobnie jak w rycinie Stwosza, scena rozgrywa się w wnętrzu: lewą część komnaty zajmuje tkająca na krosnach Maria, prawą – św. Józef uprawiający ciesiołkę. Pomiedzy nimi widać małego Jezusa, uczącego się chodzić.

Sposób, w jaki Stwosz ukazał Matkę Boską pracującą nad suknią bez szwu, całkowicie odbiega od omówionych uprzednio rozwiązań. Maria posługuje się nie czterema drutami, lecz narzędziem w rodzaju drewnianej igły lub szydełka<sup>44</sup>. Widać także wyraźnie, że kolejne, zapewne ostatnie już rządkii splataney nici dodawane są do dolnej krawędzi tkaniny. Najwidoczniej artysta starał się zachować wierność ewangelicznemu opisowi sukni, „od wierzchu cało dzianej” (*desuper contexta per totum*). Pod tym względem rycina różni się zasadniczo od kwatery z Buxtehude, w której *tunica inconsutilis* powstaje „od dołu do góry” i kończona jest przy dekolcie<sup>45</sup>.

Innym oryginalnym pomysłem Stwosza jest zawieszenie szaty na stojaku w formie połączonych poprzecznie żerdzi. Wisząca na powstałym w ten sposób „krzyżu” sukni, z rozpostartymi poziomo rękawami, staje się w pewnym sensie symbolem ukrzyżowanego Chrystusa; ukazana w bezpośrednim sąsiedztwie baraszkującego Dzieciątka, jest manifestacyjną wręcz zapowiedzią czekającego je losu. Na marginesie trzeba wspomnieć, że ideę prefiguracji Pasi wyraża także czynność wykonywana przez św. Józefa. Dzierży on ogromny świder, będący kompozycyjnym odpowiednikiem stojaka z sukienką. Późnośredniowieczny odbiorca nie miał zapewne poważniejszych kłopotów z odczytaniem sensu tego motywu – świder zaliczany był wszak do narzędzi Męki i występuje niekiedy w wyobrażeniach *Arma Christi*<sup>46</sup>.

Trudno odpowiedzieć na pytanie, co zainspirowało Wita Stwosza do ukazania sukni bez szwu w tak niezwykły sposób. Marta Hoffmann dostrzegła podobieństwo zastosowanego przez rzeźbiarza rozwiązania do przedstawień relikwii szaty Chrystusa, przechowywanej w katedrze w Trewirze<sup>47</sup>. Istotnie, na drzeworytach, pochodzących z lat 1513-1515, widać Świętą Suknię z rozłożonymi rękawami, zawieszoną na poziomym drążku (il. 6). Drzeworyty te umieszczane były w okolicznościowych drukach, upamiętniających publiczne pokazy relikwii i dokumentują sposób, w jaki demonstrowano ją wiernym<sup>48</sup>. Pierwszy taki pokaz odbył się jednak dopiero w roku 1512, na życze-

katalog drzeworytów z tych wydań: A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, t. 4: *Die Drucke von Anton Sorg in Augsburg*, Leipzig 1921, s. 4-5, il. 179-222; t. 10: *Die Drucker in Lübeck*, cz. 1: *Die beiden Brüder Brandis*, Leipzig 1927, s. 4-5, il. 97-299.

<sup>41</sup> M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951, s. 134, przyp. 7.

<sup>42</sup> Na temat ikonografii św. Rodziny zob. m.in. K. Künstele, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg i. B. 1928, t. 1, s. 370; H. Sachs, *Heilige Familie*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum i in., t. 2, Rom [i in.] 1968, szp. 6; B. Heublein, *Der „verkannte“ Joseph. Zur mittelalterlichen Ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum*, Weimar 1998, s. 147-149, 221, 226.

<sup>43</sup> Zob. F. Gorissen, *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve. Analyse und Kommentar*, Berlin 1973, s. 537-539; Wyss, s. 182-184, il. 47; B. G. Lane, *An Immaculist Cycle in the Hours of Catherine of Cleves*, „Oud Holland” 87, 1973, s. 188-194 (tu obszerna analiza ikonograficzna i szereg podobnych przykładów).

<sup>44</sup> Na temat ukazanej przez Stwosza techniki zob. przyp. 8.

<sup>45</sup> Wyss, op. cit., s. 180; M. Hoffmann, op. cit., s. 42.

<sup>46</sup> Zob. H. Feldbach, *Bohrer*, [w:] *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*, t. 2, München 1983, szp. 1029; Wyss, op. cit., s. 180; *Arma Christi*, [w:] *Lexikon...*, t. 1, szp. 183. Analizując krótko rycinę Stwosza, Cynthia Hahn za dodatkową aluzję do śmierci krzyżowej Chrystusa uważa sam kształt świdra. Według badaczki, podobny jest on do litery *Tau*, uważanej za starotestamentową prefigurację krzyża (C. Hahn, *Joseph as Ambrose's „Artisan of the Soul” in the Holy Family in Egypt by Albrecht Dürer*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 47, 1984, s. 520).

<sup>47</sup> M. Hoffmann, op. cit., s. 42.

<sup>48</sup> Zob. Ronig, *Der Heilige Rock...*, s. 124, il. 37; W. Seibrich, *Die Heilig-Rock-Ausstellungen und Heilig-Rock-Wallfahrten von 1512 bis 1765*, [w:] *Der Heilige Rock...*, s. 184-185, przyp. 51, 54.





7. Matka Boska z Dzieciątkiem i świętymi, kościół św. Pawła, Akwizgran

nie cesarza Maksymiliana I, a źródła milczą na temat wcześniejszych; co więcej, pomiędzy końcem wieku XII a rokiem 1512 brak jakichkolwiek piśmnych wzmianek o praktykach liturgicznych związanych ze Świętą Suknią<sup>49</sup>. Nie znaczy to bynajmniej, że w tym okresie zapomniano o istnieniu relikwii. Z drugiej połowy wieku XV zachowały się umieszczone na dzwo-  
nach odlewy znaków pielgrzymich, przedstawiające czczonych w Trewirze świętych: Helenę, apostoła Macieja i Maternusa, a także nieszytą suknię Zbawiciela<sup>50</sup>. Sposób jej ukazania (z rozpostartymi rękawami) antycypuje wspomniane ryciny szesnastowieczne. Niewykluczone, że inspiracją dla takiego ujęcia były wyobrażenia innej ważnej relikwii – sukni Matki Boskiej, otaczanej kultem w nieodległym Akwizgranie. Już w pierwszej połowie XV wieku przedstawiana była ona tak samo, jak wiele lat później trewirska *tunica inconsutilis*. Świadczy o tym malowane epitafium na jednym z filarów kościoła św. Pawła w Akwizgranie, datowane inskrypcją na rok 1426 (il. 7)<sup>51</sup>.

Hipoteza o wpływie ikonografii relikwii trewirskiej lub akwizgrańskiej na wyobrażenie szaty Jezusa w rycinie Stwosza, choć kusząca ze względu na wyraźne związki formalne, nie miałaby jednak wystarczająco mocnych podstaw. W badaniu źródeł koncepcji wielkiego rzeźbiarza byłby to zresztą tylko wątek poboczny. Co innego bowiem wydaje się być istotą tej koncepcji: skojarzenie nieszytej sukni – w aspekcie formalnym i ideowym – z krzyżem i ukrzyżowanym Chrystusem. Co było inspiracją dla tego wyjątkowego pomysłu, pozostaje niewyjaśnione. Można jedynie wskazać dzieło, w którym skojarzenie takie występuje, by tak rzec, w formie załawkowej. Chodzi o *Ukrzyżowanie* zdobiące emaliowaną armillę, tradycyjnie związaną z cesarzem Fryderykiem Barbarosą (około 1170-1180; Norym-

berga, Germanisches Nationalmuseum)<sup>52</sup>. *Tunica inconsutilis* została w tej scenie ukazana mniej więcej na osi krzyża, a jej szeroko rozpostarte rękawy zdają się nawiązywać do układu rąk Chrystusa.

Podsumowując przeprowadzone analizy, trzeba raz jeszcze podkreślić wyjątkowość interesującej nas ryciny Wita Stwosza. Dla widniejącego na niej przedstawienia Marii z nieszytą suknią Chrystusa nie udało się odnaleźć bezpośredniego wzoru. Nie można również jednoznacznie związać tego przedstawienia z żadnym z omówionych źródeł literackich. Należy ograniczyć się do stwierdzenia, że Stwosz mógł zetknąć się z legendą o cudownej szacie zarówno przed przybyciem do Krakowa, jak i w okresie swej działalności w stolicy Królestwa Polskiego. Tekst *Rozmyślenia przemyskiego* nie pozwala wątpić o znajomości tej legendy w krakowskim środowisku intelektualnym; środowisku, w którym – co warto przypomnieć – powstał złożony program treściowy Ołtarza Mariackiego, zawierający także rzadkie wątki apokryficzne. Nasuwa się więc pytanie, czy ideową koncepcję ryciny należy przypisywać wyłącznie Stwoszowi, czy też była ona owocem kontaktów artysty z tym środowiskiem. Pytanie to na razie pozostać musi bez odpowiedzi. Rozważenia wymaga także inny problem: dla jakiego kręgu odbiorców przeznaczone było to dzieło? Czy wykonane przez sławnego mistrza odbitki miały dostarczać duchowych i estetycznych

<sup>49</sup> Ronig, *Der Heilige Rock...*, s. 121; Heinz, op. cit., s. 485.

<sup>50</sup> J. Poettgen, *Vorreformatorische Wallfahrtsdevotionalien aus dem Matthiaskloster zu Trier. Mittelalterliche Pilgerzeichen auf Glocken*, „Kurtrierisches Jahrbuch” 34, 1994, s. 50, 65, 74-75, il. 16, 17.

<sup>51</sup> *Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen*, cz. 2: *Die Kirchen der Stadt Aachen mit Ausnahme des Münsters*, oprac. K. Faymonville, Düsseldorf 1922, s. 190, il. 87 na 191. – (*Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, red. P. Clemen, Bd. 10).

<sup>52</sup> Obszerna analiza ikonograficzna dzieła: R. Kahsnitz, *Armillae aus dem Umkreis Friedrich Barbarossas*, „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums” 1979, s. 22-35. Zob. także Stork, op. cit., s. 751-755.



wrażeń przede wszystkim nabywcom należącym do ówczesnych krakowskich elit, czy trafiały także do zwykłych mieszkańców miasta, kupujących na jarmarku święte obrazki? Na obecnym etapie badań stwierdzić można tylko jedno: w początku wieku XVI *Święta Rodzina* co najmniej dwukrotnie posłużyła jako wzór dla dzieł snycerskich. W Krakowie naśladował ją, wprowadzając szereg modyfikacji, anonimowy twórca reliefu w korpusie tzw. poliptyku z Lusiny (1505-1510; korpus obecnie zaginiony, skrzydła w Muzeum Narodowym w Krakowie)<sup>53</sup>. Z kolei Jakub Beinhart zaczerpnął z ryciny Stwosza wyłącznie motyw Marii tkającej suknię bez szwu, by włączyć go do przedstawienia św. Łukasza malującego Matkę Boską (retabulum z kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, 1506, Warszawa, Muzeum Narodowe)<sup>54</sup>. Oba reliefy są dowodem popularności odbijanej na papierze kompozycji Wita Stwosza. Bardzo możliwe, że o jej atrakcyjności zdecydowało właśnie niezwykle oryginalne ujęcie legendy o Chrystusowej szacie.

### *Die Darstellung der Maria beim Stricken des ungenähten Rockes Christi in einem Kupferstich des Veit Stoss. Text- und Bildquellen*

Unter den Kupferstichen des Veit Stoss zeichnet sich die Hl. Familie (Abb. 1) durch ihre Ikonographie aus. Dargestellt ist Maria beim Stricken des ungenähten Rockes, den, so eine mittelalterliche Legende, Jesus von seiner Kindheit bis zum Todestag getragen haben soll.

Grundlegend für die Legende des nahtlosen Rockes war das Evangelium (Joh. 19,23), in dem von der Verlosung des Gewandes Christi die Rede ist. Im 12. Jh. war die Überzeugung schon verbreitet, Maria habe diesen Rock selbst hergestellt. Die Legende hat sich im 13. Jh. völlig ausgebildet: Maria soll den Rock hergestellt haben, als Jesus noch Säugling gewesen sei; danach sei der Rock mit ihm gewachsen und sei nie zerrissen. Zur Verbreitung der Legende trugen wesentlich das lateinische Poem *Vita beatae Virginis Mariae et Salvatoris rhythmica* und seine deutschen Übersetzungen (z.B. das Marienleben des Philipps von Seitz) bei. Die Legende des ungenähten Rockes ist auch in zwei altpolnischen Werken zu finden (*Rozmyślanie przemyskie, Sprawa chędogo o męce Pana Chrystusowej*).

Die Darstellungen der Rocklegende in der bildenden Kunst sind sehr selten. Als die frühesten dürfen zwei italienische Gemälde gelten: die Hl. Familie von Ambrogio oder Pietro Lorenzetti (um 1340-1350; Abegg-Stiftung, Riggsberg; Abb. 3) und die Mitteltafel eines Triptychons von Tomaso da Modena (um 1348-1351; Bologna, Pinacoteca Nazionale). In beiden Werken strickt Maria den Rock Christi mit Nadeln. Dieselbe Herstellungstechnik stellen auch das Buxtehuder Retabel von Meister Bertram (um 1400; Hamburg, Kunsthalle; Abb. 4) und das Glasgemälde in der Heilig Geist-Kirche zu Wismar (um 1400; Abb. 5) dar. Die Zeichnung in der Historienbibel aus der Werkstatt Diebold Laubers (um 1450; St. Gallen, Bibliothek Vadiana) zeigt Maria, die den vollendeten ungenähten Rock hält.

Vor dem Hintergrund dieser kleinen und heterogenen Werkgruppe zeichnet sich der Kupferstich von Stoss durch die Originalität der Darstellung der arbeitenden Maria aus. Der Rock, mit waagrecht ausgebreiteten Ärmeln, hängt auf einem kreuzartigen Gestell in der Nähe des spielenden Jesuskind, was als demonstrativer Hinweis auf die Passion zu deuten ist. Das Außergewöhnliche im Konzept des Veit Stoss besteht darin, dass der ungenähte Rock mit dem Kreuz und dem Gekreuzigten formal und inhaltlich assoziiert wird. Die Frage der literarischen oder bildlichen Quellen dieses Konzeptes muss offen bleiben.

<sup>53</sup> Zob. Walanus, op. cit., s. 73-75; *Wokół Wita Stwosza*, [Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie], red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2005, s. 110-113, nr kat. III/10 (W. Walanus).

<sup>54</sup> *Wokół Wita Stwosza*..., s. 215-218, nr kat. VII/2 (J. Kostowski).