

Originalveröffentlichung in: Bojarska, Agnieszka (Hrsg.): *Sztuka w kręgu zakonu krzyżackiego w Prusach i Inflantach = Kunst um den Deutschen Orden in Preussen und Livland*, Kraków 1995, S. 147-175 (*Studia Borussico-Baltica Torunensia Historiae Artium*; 2)
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008628>

LECH KALINOWSKI, HELENA MAŁKIEWICZ (Kraków)

Thorner Glasmalerei des 14. Jahrhunderts*

Seitdem Edward Kwiatkowski, Glasmaler und Restaurateur, in *Rocznik Muzeum w Toruniu*, I, 1962, 3, 98–133, seinen Aufsatz *Witraże gotyckie z Torunia i Chelмна w zbiorach Muzeum w Toruniu* (Gotische Glasmalerei aus Thorn und Kulm im Museum von Thorn) veröffentlicht hat, zweifelt man nicht mehr daran, daß im 14. Jahrhundert Thorn ein Zentrum der Glasmalerei für das ganze Kulmerland war und mit seiner Produktion ausserhalb Thorns nach Kulm und bis nach Kujawien, wie das die Reste der Glasscheiben in Leslau bezeugen, reichte. Die These Kwiatkowskis wurde durch ihn selbst, zusammen mit Jerzy Frycz, im Artikel *Średniowieczne witraże warsztatów toruńskich* (Mittelalterliche Glasmalerei der Thorner Werkstätten) in *Acta Universitatis N. Copernici, Konserwatorstwo i Zabytkoznawstwo*, 1977, 6, 89–119, wiederholt und weiter entwickelt. Letztlich haben langjährige Untersuchungen durch den Sprechenden und Fräulein Helena Małkiewicz, die im Rahmen des polnischen Bandes der *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, das zum Druck vorbereitet wird, geführt wurden, sie gründlich nachgeprüft und ergänzt. Jetzt legen wir die endgültigen Resultate unserer Forschungen vor.

Ehe wir die bis heute mehr oder minder glücklich bewahrten oder nur durch die Schrift- und Bildquellen bezeugten Glasscheiben beschreiben, die Komposition der einzelnen Fenster und Felder analysieren, die Themen und ikonographische Programme erklären und charakteristische Stileigentümlichkeiten, so wie auch die Zeit der Entstehung der einzelnen Fenster feststellen werden, muß man zuerst, soweit das quellenmäßig möglich ist, die äußeren Bedingungen der Tätigkeit der Thorner Glaswerkstätte, sowohl den Anteil der

* Der vorliegende Text wurde am 25. September 1992 in Thorn im Rahmen des Symposiums „Die Kunst um den Deutschen Orden in Preußen und Livland“ vorgetragen. Alle Jahreszahlen sind als circa zu verstehen. Die vollständige Bearbeitung mit Katalog, Fußnoten und Bibliographie wird in dem zum Druck vorbereiteten Band des „Corpus Vitrearum Medii Aevi. Mittelalterliche Glasmalerei in Polen“ erscheinen.

Stifter und Auftraggeber, wie auch der Künstler, die beübte Technik, die angewandte Werkstattpraxis und die Farbigkeit der Fenster darstellen.

Stifter und Auftraggeber

Alle der Forschung zugänglichen Glasscheiben beweisen, daß die Thorner Glasmalerei vornehmlich eine Kunst der Kirche, bestimmt für kultische Zwecke der Welt- und Ordensgeistlichen war. Die Stifter waren entweder passiv, so daß sie nur, durch ein Legat oder das Testament, eine Geldsumme, einen Grundbesitz oder eine jährliche Rente ad opus ecclesiae bewilligten, oder aktiv wirkende Auftraggeber, die, wenn sie schon ihr Geld zur Verfügung der kirchlichen Gemeinde gestellt haben, dann ein konkretes ikonographisches Programm abzielende und mit ihren Wappen (wenn auch nicht mit einem Bildnis) bestätigte Verglasung verlangten.

Die Knappheit der Quellen erlaubt nicht die Frage zu beantworten, welche Rolle die vermutlichen, von Namen nur bekannten Stifter der Kirche bei der Verglasung spielten und was ihrer Initiative zuzuschreiben ist; so: für die Dominikanerkirche in Thorn — Joannes Albus (1335–1339), der Prior; die Mitglieder der Familie de Redzey: Petzold und sein Sohn Nicolaus, welche „ad structuram chori nostri antedicti in magna necessitate 20 marcas in parata pecunia nobis porrexerunt“ (1339) und Conradus Magnus „mercator de Hungaria“ (+1340); für die Thorner Franziskanerkirche — die mit ihrem Wappen und Helmkamm (Hände die Sterne halten) verewigte Familie Rockendorf und andere Bürgerfamilien, deren gönnerische Beziehungen zur Kirche von verlorengegangenen Bronzegrabplatten des 14. Jh. im Mittelschiff des Langhauses einst bezeugt waren, also Gerhard von Allen (+1371) mit seiner Gemahlin Margaretha (+1367) und seinem Sohn Conrad (+1371), Heinrich von Werle (+1373) mit seiner Gemahlin Christina, Ludolf Wale (+1381) mit seiner Schwester Margaretha (+1381). Der Chor, durch ein Lettner von dem Langhause abgesondert, war nur für die Ordensgeistlichen vorbehalten, das Langhaus gehörte der bürgerlichen Laiengemeinde an. Dagegen wurden in der Kathedrale von Leslau die Glasfenster wahrscheinlich durch Maciej von Golańca, Bischof 1323–1365 (+1368) gefertigt.

Ausführende

Unser Wissen über die Thorner vitreatores im 14. und 15. Jh. ist auf bloße Kenntnis der Namen, mit Bezeichnung des geübten Berufes: gleser — glaser, zurückzuführen; beispielweise Niclos (1388), Gunther (1393), Segemund

(Sigmund) von Breslaw (1408 und 1409), Petir (1411) und Hans (1426 und 1427). Auf dieser nicht so gleichbedeutenden aber durch existierende Werke beglaubigten Basis hat man angenommen, daß die Zunft der Glaser schon im 14. Jh. in Thorn gegründet würde, obwohl die ältesten bewahrten Statuten erst aus dem Jahre 1608 stammen. Ihre Tätigkeit erstreckte sich auch über Thorn, weil der vitreator Nicolaus aus Thorn ein Fenster für die Pfarrkirche in Brześć Kujawski in der ersten Hälfte des 15. Jh. angefertigt hat.

Die Technik und die Werkstattpraxis

Die Technik und Werkstattpraxis der Thorner Glaser unterschied sich nicht von der Technik und Werkstattpraxis, die in dieser Zeit allgemein angewandt wurden. Neben den dicken, einfarbigen Gläsern von glatter oder wellenartiger Oberfläche verwendete man auch Überfanggläser. Die Kulmer Felder haben relativ große weiße Tüpfelchen im Rubinrotglas ausgeschliffen, die unregelmäßig zerstreut sind. Rot-Ausschleifen für die Mitte von Rosetten oder an Kleidung war schon seit dem Anfang des 14. Jh. in Westfalen und Gotland verwendet. Die hanseatischen Beziehungen Thorns erklären den Weg, der zur Übernahme dieser Technik führte.

In der Zeichnung wurde das Lot von verschiedener Zusammensetzung, verschiedener Verschmelzung und verschiedener Färbung angewandt, also sowohl Schwarzlot (Dominikanerfelder) wie auch Braunlot (Kulm) oder Braun- und Schwarzlot (Franziskanerfelder) am meisten ohne Lasierung, manchmal mit sparsamer, zuweilen reicherer, von Goldschmiedetechnik übernommener Schraffierung (Kulm). Es ist höchst erstaunlich, daß die Verwendung vom Silbergelb für keine der Thorner Scheiben bezeugt wurde.

In der Werkstattpraxis benutzte man vielfach denselben Karton mehrmals bei gründlicher Veränderung der Farbenzusammenstellungen und nur mit kleineren formalen Modifikationen; in der Dominikanergruppe: Isaias und unidentifizierter Prophet (ehemals in Berlin), Salomon und Oseas, Jakob und Samuel; in der Leslauergruppe: Sorobabel und Jechonias — Jonas und Moses — Josaias und Joatam; Zacharias und Balaam — Jeremias und Ezechiel; Salatiel und Roboam — Josafat und Joram — Eleazar und Sadok; in der Franziskanergruppe: Tabernakelbaldachine und Propheten Isaias und Henoch.

Die vorkommenden Farben der Thorner Glasmalerei sind: Weiß — Braunweiß — Gesicht/Hautweiß; Gelb — Goldgelb; Rot — Rubinrot; Amethystviolett — Purpurviolett — Grauviolett; Hellblau — Mittelblau; Seladongrün — Olivegrün — Hellgrün und Dunkelsmaragdgrün. Vor allem unterlag einer Veränderung die Bevorzugung der farbigen Zusammenstellungen: im Falle der

Dominikanerscheiben — eher kalte, bei Leslauer — warme, bei Franziskaner — sehr warme, bei Kulmer — schillernde.

Sehr typisch dafür war das konsequente Anwenden der mittelblauen Farbe im Hintergrund. In Leslau wurde die optische Vorherrschaft von Blau in der Mittelreihe durch die Einführung von Rot, das mit dem Smaragdgrün des Weinbaumes zusammengestellt ist, beschränkt. Im Falle der Franziskanerscheiben ist nur eine Alternation zu ahnen: der Schmerzensmann — Mittelblau (nach Steinbrecht), die Schmerzensmutter — Rubinrot. Gegen das Ende des 14. Jh. beginnt sich die Farbentönung zu ändern, was Smaragdgrün im Hintergrund des Evangelisten Johannes beweist.

Gegenwärtiger Bestand

Von den bestehenden Werken der Thorner Glasmalerei befanden sich drei Gruppen ursprünglich in Thorn und je eine in Leslau (wo sie noch heute vorhanden ist) und in Kulm.

Das Vorrecht des Alters und der in Anspruch genommenen Stelle in der kirchlichen Organisation Thorns gehört der Pfarrkirche der Alten Stadt, die den beiden heiligen Johannes, dem Täufer und dem Evangelisten geweiht ist. Der dreijochige, mit gerader Wand geschlossene Chor und das ursprüngliche Hallen-Langhaus wurden von 1270 bis 1330 erbaut, wobei die Errichtung des Langhauses dem Erbauen des Chors voranging. Im Chor, aus dem ersten Drittel des 14. Jh., in dem vielgliedrigen Maßwerk des vierbahnigen Ostfensters befinden sich sehr spärliche Reste der einstigen Verglasung, die im Jahre 1949 durch Edward Kwiatkowski restauriert und ergänzt wurden: in oberem Teil — Sterne und Rosetten ohne Zeichnung, in unterem — Blatt- und Blumenmotive mit Anwendung des Lots. Die dreibogige Kopfscheibe mit Bekrönung des Scheitels eines Turms wurde im Jahre 1951 zu der untersten Zeile des Fensters übertragen. In Maßwerk eines der Nordfenster sind noch sechs Rosetten zu sehen.

Man nimmt an, daß das ganze Ostfenster im Jahre 1633, im Zusammenhang mit der Errichtung eines riesigen Hochaltarretabels, bis zur Höhe der Kopfscheiben gemauert wurde. Man weiß, daß im Jahre 1838 die Kirche keine alten Verglasungen mehr hatte; aber einige von gotischen Farbscheiben im Jahre 1819, im Rahmen der durch den Oberpräsidenten Theodor von Schön vorgenommenen Aktion die alte Glasmalerei von der Stadt Thorn und dem Kulmerland zum Gebrauch für den im Jahre 1817 angefangenen Wiederaufbau und die dann durch 100 Jahre kontinuierte Restauration des Schlosses in Marienburg weggenommen wurden. Im Jahre 1882 hat Conrad Steinbrecht einige Aquarelle der derzeitigen Verglasung der Schloßkapelle gefertigt. Eine

von ihnen, die das Südfenster bei dem Turm des Schlosses wiedergibt, zeigt unter anderen die zweizeilige Gestalt Christi(?) mit Buch in der Hand unter gotischer Arkade und drei Felder mit Fragmenten architektonischer Bekrönungen (Abb. 1a), die auch getrennt von Steinbrecht dargestellt wurden. Alle diese heute verlorengegangene Felder können mit großer Wahrscheinlichkeit als ursprünglich dem Ostfenster im Chor der Thorner St. Johanneskirche angehörende angenommen werden.

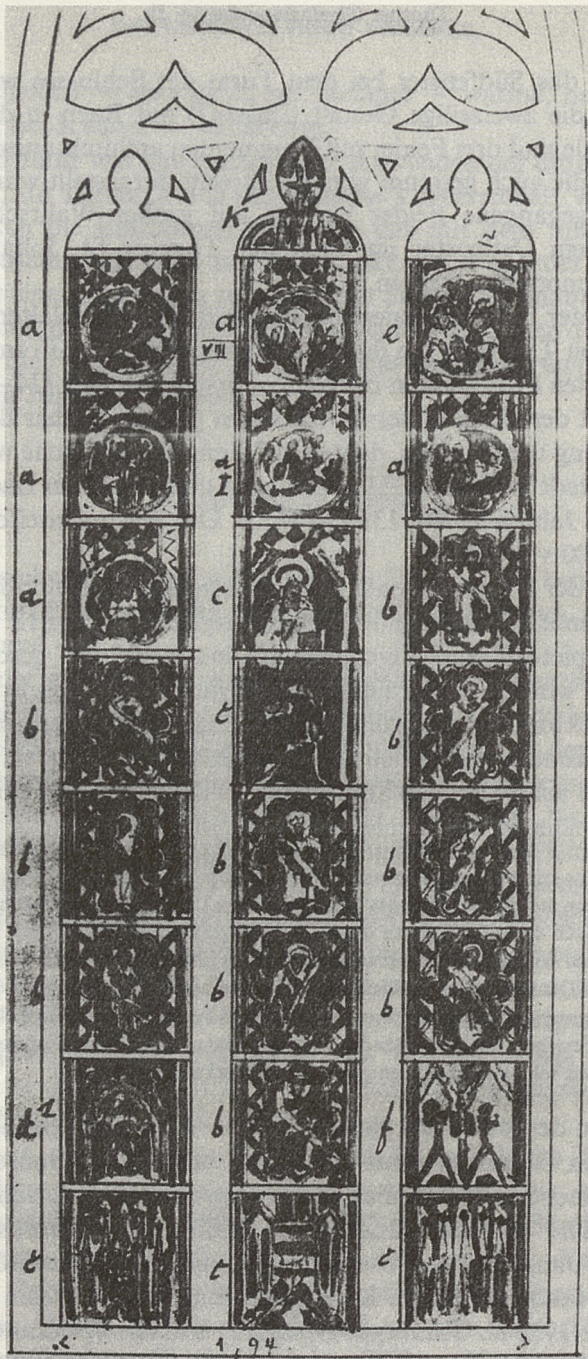
Die zweite der mit Glasmalereien geschmückten mittelalterlichen Kirchen der Altstadt von Thorn ist die der Muttergottes geweihte Franziskanerkirche, im Jahre 1559 den Protestanten übergeben, in den Jahren 1724–1793 unter die Vormundschaft der Bernardiner-Observanten gestellt, seither die Pfarrkirche.

Die Erbauung der heutigen, dritten auf dieser Stelle Kirche wurde nach dem Brand der Altstadt im Jahre 1351 angefangen und 1370 zum Ende geführt. Der Chor wurde in Jahren 1370–1380 gewölbt. Die Westscheitel des Langhauses wurden um 1400 vollendet.

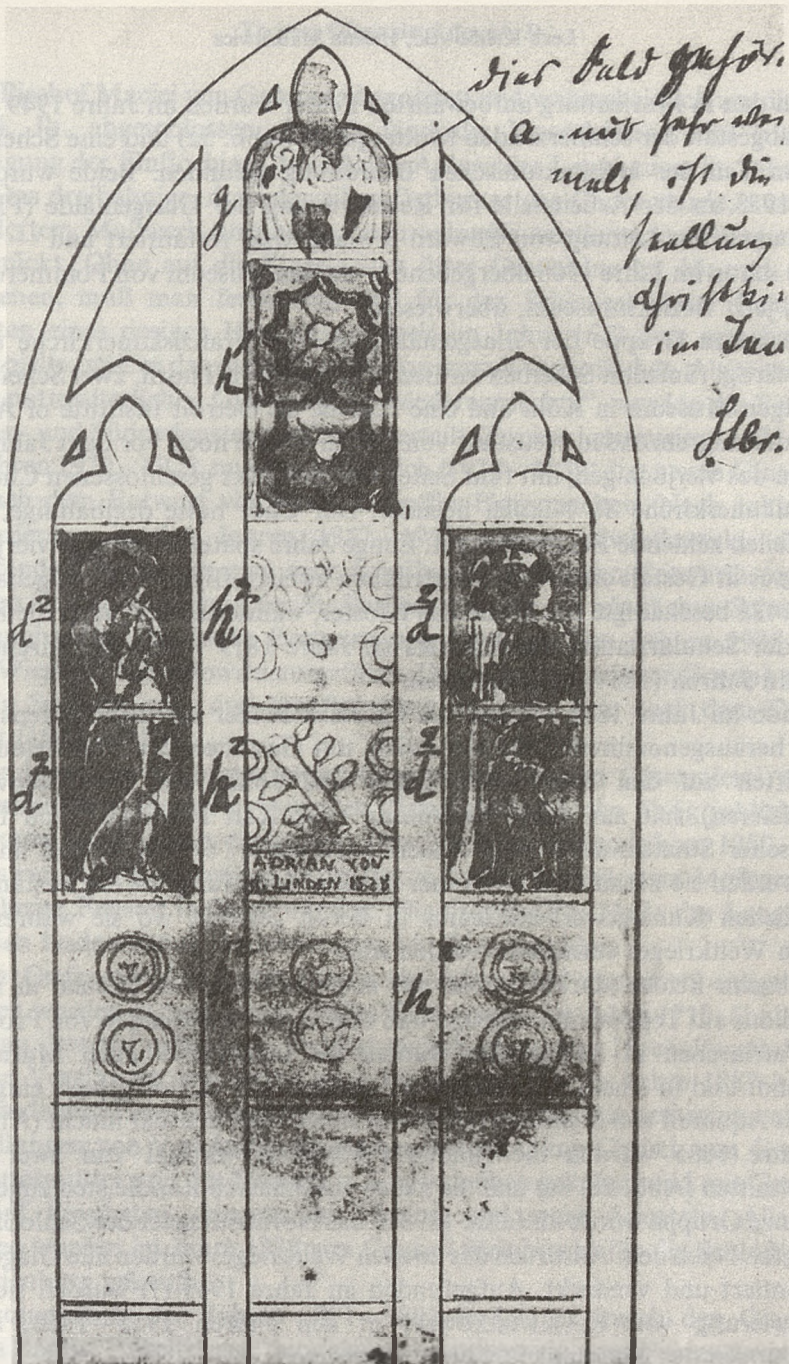
Die Wände der Kirche haben bis 22 Meter hohe, meist dreibahnige Fenster. Die erste bekannte Erwähnung der Fenster stammt aus dem 18. Jh. und besagt, daß sie „variis picturis sacris diversi coloris, more antiquo“ geschmückt waren. Im Jahre 1819 wurden einige Felder nach Marienburg gebracht, unter ihnen zwei mit architektonischer Bekrönung (Abb. 1a), zwei mit zweizeiligen Gestalten der Schmerzensmutter und Christi an der Geißelsäule und eine mit ornamentalem Motiv von zwei achtstrahligen Sternen (Abb. 1b). Noch im Jahre 1838 notierte man achtzig Felder in der Kirche. Im Jahre 1889 berichtete J. Heise:

Ganz besonders reich ausgestattet war die Kirche mit Glasmalereien, von denen sich in einer Anzahl von Fenstern auf der Südseite des Chores und des Langhauses noch recht ansehnliche Reste erhalten haben. Nach denselben waren diese Glasmalereien sämtlich gleich und bestanden aus einem geometrischen farbigen Teppichmuster, in welches Einzelfiguren unter Baldachinen eingefügt sind. Die größeren Darstellungen sind jetzt nur sehr undeutlich und schwer zu erkennen, auch die Anordnung der Figuren, ihre Umrahmung in den bunten Teppichgrund war nicht sicher zu ersehen, ebenso auch ob dieselben noch vollständig erhalten sind. [Und in der Fußnote:] Die figürlichen Darstellungen sitzen sehr hoch nahe unter dem Maßwerke der Fenster.

Im Rahmen der neuen Verglasung (1898–1916) wurden die Überreste der mittelalterlichen Glasmalerei aus der Kirche beseitigt: im Jahre 1898 — unbestimmte (ornamentale ?) Scheiben für Marienburg und im Jahre 1906 — „11 alte Glasgemälde (Wappen und Köpfe)“ für das Stadtmuseum in Thorn eingekauft; im Jahre 1908 — zwei Scheiben mit architektonischer Bekrönung sind auf dem Handelsweg nach Kunstgewerbemuseum in Köln durchgegangen (seit dem Jahre 1932 im Schnütgen-Museum) und in unbekannter Zeit — John L. Booth hat das Medaillon mit Halbgestalt des hl. Johannes des Täufers, das sich zuerst in Frosse Point, Michigan, zuletzt in Detroit Institute of Art befand, erworben.



1a. Südfenster am Turm der Schloßkirche der Marienburg, Aquarell von C. Steinbrecht, 1882
 Okno południowe przy wieży kościoła zamkowego w Malborku, akwarela C. Steinbrechta, 1882,
 Archiwum Państwowe w Elblągu, Oddział w Malborku, I/63a, 379, Blatt I (Fot. Muzeum Zamkowe
 w Malborku)



1b. Südfenster an der Westwand der Schloßkirche der Marienburg, Aquarell von C. Steinbrecht, 1882

Okno południowe przy ścianie zachodniej kościoła zamkowego w Malborku, akwarela C. Steinbrechta, 1882

Archiwum Państwowe w Elblągu, Oddział w Malborku, I/63a, 379, Blatt I (Fot. Muzeum Zamkowe w Malborku)

Von den in Marienburg aufbewahrten Felder wurden im Jahre 1949 (?) nur die Halbgestalt der schmerzenden Muttergottes (Abb. 5a) und eine Scheibe mit unterem Teil der architektonischen Bekrönung gefunden. Beide wurden im Jahre 1958 an der Arbeitstelle für Restaurierung der Glasgemälde (PKZ) in Thorn unter der Leitung von Edward Kwiatkowski restauriert und — analog wie die schon im Jahre 1906 übergebene — an das Museum von Pommerellen in Thorn, jetzt Bezirksmuseum, überwiesen.

Die ganze Gruppe der Glasgemälde aus der Franziskanerkirche enthält gegenwärtig: fünfzehn Scheiben im Bezirksmuseum in Thorn, zwei Scheiben im Schnütgen-Museum in Köln und eine Scheibe im Detroit Institute of Art.

In der angrenzenden Neustadt von Thorn wurde noch vor dem Jahre 1339 der Bau des vierjochigen, mit fünf Seiten des Achtecks geschlossenen Chors der Dominikanerkirche St. Nikolai beendet. Der Chor hatte dreibahnige, einige zehn Zeilen zählende Fenster gehabt. Einige Jahre später wurde das vierjochige Langhaus in Gestalt einer unsymmetrischen zweischiffigen Halle zugebaut. Im Jahre 1423 beschädigte ein Brand das Kloster, wahrscheinlich auch die Kirche. Nach der Sekularisation des Klosters im Jahre 1819 wurde die Kirche nach fünfzehn Jahren (1834) niedergerissen.

Schon im Jahre 1819 wurden alle figuralen Felder aus dem Ostfenster des Chors herausgenommen. Drei von ihnen, mit Gestalten von Propheten (nach Inschriften auf den Banderolen: Isaias und Johel, der dritte schwer zu identifizieren), hat zur seiner Sammlung Herr Karl Ferdinand von Nagler, preußischer Staatsminister und Generalpostmeister, erworben und im Jahre 1835 wurden sie zusammen mit seiner ganzen Sammlung für die Bestände des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin gekauft, wo sie während des zweiten Weltkrieges vernichtet worden sind.

Siebzehn Felder, daraus sieben mit neutestamentlichen Szenen in runden Medaillons auf Teppichmustergrund und zehn mit Darstellungen von Propheten und Patriarchen in Langpässen wurden im Jahre 1819 nach Marienburg übersandt und in einem der Fenster der Südseite der Schloßkapelle eingesetzt, was das Aquarell von Steinbrecht aus dem Jahre 1882 sichtbar macht (Abb. 1a). Im Jahre 1885 wurden die runden Medaillons vertikal von zwei Seiten abgeschnitten (Abb. 2b, 3a) und die neuen zusätzlichen Randleisten zugegeben. Die ganze Gruppe wurde im Jahre 1893 in das Nordostfenster der Schloßkapelle eingesetzt. Nach dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges wurden alle Glasgemälde ausmontiert und versteckt. Aufgefunden im Jahre 1949 (?) wurden sie, nach Restaurierung von E. Kwiatkowski in den Jahren 1955—1958, an die Sammlungen des Museums in Thorn überwiesen.

Die übrigen weiteren mittelalterlichen Glasgemälde der Thorner Werkstätte wurden für die Kirchen in Leslau und Kulm angefertigt.

Im Jahre 1340 wurde der Bau des dreijochigen, mit fünf Seiten des Achtecks geschlossenen Chors des der Himmelfahrt Mariae gewidmeten Doms in Leslau

durch Bischof Maciej von Gołańczka begonnen und wahrscheinlich um die Mitte des 14. Jh. abgeschlossen. Jedoch fand die Konsekration erst nach der Beendigung der fünfjochigen basilikalischen Anlage des Langhauses im Jahre 1411 statt. Das dreibahnige, dreizehnzeilige Ostfenster des Chors wurde, samt reich gegliedertem Maßwerk, mit heute noch teilweise existierenden Glasgemälden geschmückt. Ohne auf die Einzelheiten ihrer Geschichte im 16. und 17. Jh. einzugehen, muß man feststellen, daß für das Schicksal dieser Felder das Errichten eines riesigen Hochaltarretabels im Jahre 1632 eine entscheidende Rolle spielte, weil es das ganze Fenster von innen verdeckt hat. Als man im 19. Jh. die mittelalterlichen Glasgemälde „wiederentdeckte“, wurden die Felder an Nordost- und Südostfenster des Chors verteilt. Zweimal restauriert: 1891 und in den Jahren 1920–1928, mußten sie endlich (1937–1939) den neuen Glasgemälden nach dem Entwurf von Józef Mehoffer Platz machen. Nach sukzessiver Restaurierung in den Jahren 1957–1958 von E. Kwiatkowski, der die existierende Gruppe um eine neue Scheibe seines eigenen Entwurfs ergänzte, befinden sie sich seitdem in der St. Barbara Kapelle am nördlichen Seitenschiff des Langhauses. Die letzte Restaurierung wurde in den Jahren 1985–1986 durch Wiesław Domaśłowski ausgeführt. Die gesamte Leslauer Gruppe umfaßt zwanzig Scheiben und drei Kopfscheiben, darunter eine nach dem Original ergänzt (1920–1928).

Nun kommen wir zu der letzten Gruppe der Thorner Glasmalerei, die aus der Himmelfahrt Mariae gewidmeten Pfarrkirche in Kulm übrig geblieben ist. Der gerade geschlossene, dreijochige Chor, errichtet in den Jahren 1280–1290, hat das vierbahnige, elfzeilige Ostfenster mit reich gegliedertem Maßwerk und zweibahnige Fenster in Seitenwänden. Die dreischiffige Halle des Langhauses ist in den beiden ersten Dezennien des 14. Jh. entstanden.

Das Ostfenster des Chors wurde im Jahre 1688 repariert, einige bunte Scheiben wurden damals durch weißes Glas ersetzt. Im Jahre 1710, ähnlich wie in Leslau, hat ein prächtiges, architektonisch gestaltetes Hochaltarretabel die gotische Verglasung von innen ganz verdeckt. Noch im Jahre 1887 hatte J. Heise in diesem Fenster zweiunddreißig Felder notiert, mit neutestamentlichen Darstellungen von Verkündigung bis zur Auferstehung Christi, von Gestalten der Gottesmutter und des Erlösers in Kopfscheiben gekrönt, und mit Gestalten von fünf Propheten, darunter hl. Paulus, und sechs Aposteln. Alle alten Scheiben wurden im Jahre 1888 von Conrad Steinbrecht für die Schloßkapelle in Marienburg gekauft.

Restauriert in den Jahren 1891–1892 in Leipzig durch den Glasmaler Johann Baptist Haselberger, der dazu sechsundsechzig neue Felder nach einem ikonographischen, von Dr. Hanoch vorbereiteten Programm hergestellt hatte, wurden sie in vier gegenüberliegende Fenster der Marienburger Kapelle eingesetzt. Im Jahre 1939 wurden sie aus den Fenstern herausgenommen und verborgen. Nur dreizehn alte Felder wurden nach dem Kriege wiedergefunden.

Im Jahre 1956 an das Museum in Thorn übergeben, wurden sie zwei Jahre später in PKZ unter der Leitung von Edward Kwiatkowski renoviert.

Komposition der Fenster und Felder

Es sind fünf Arten der Komposition der Fenster und Felder zu unterscheiden. An erster Stelle muß man die Form des architektonischen Tabernakels nennen. Nach dem ikonographischen Zeugnis in St. Johanneskirche (Abb. 1a) ist uns, leider, nur ein karges Residuum der zweizeiligen stehenden Gestalten unter gotischen Arkaden, die mit einer reich gegliederten Struktur von Türmen bis zur Höhe von zwei oder drei Felder gekrönt waren, erhalten geblieben. Wenn man annimmt, daß die Kopfscheibe mit dem Gipfel eines Turmes, die dazu nicht an seinem ursprünglichen Platz geblieben ist, von dem vierbahnigen, elfzeiligen Fenster des Chors herrührt, dann konnte sich die Anlage von vier Gestalten unter vier Tabernakeln, zweimal wiederholt, bis zum Scheitel des Fensters erstrecken.

Auf Grund der zusammengestellten Fragmente der ursprünglichen Verglasung und der alten Beschreibungen scheinen einige Fenster im Langhause der Franziskanerkirche eine wichtige Abänderung der Komposition in St. Johanneskirche zu sein. Dreibahnige, mehr als zwanzigzeilige Fenster des Südschiffes wären in seinen unteren Hälften folgendermaßen verglast gewesen: zweizeiliges Band mit Wappen und Helmkämmen der Stifter, zweizeiliges Band mit Darstellungen von Propheten unter den architektonischen Bekrönungen, dann einfache oder verdoppelte Bänder der stehenden zweizeiligen Gestalten (Abb. 1b, 5a) unter den zweizeiligen Tabernakeln, während die obere Hälfte mit ornamentaler Verglasung ausgefüllt gewesen wäre.

Die nächste Etappe wäre die Verglasung des mittleren zweibahnigen Fensters in der Süwand des Chors der Pfarrkirche in Kulm, die nicht erhalten ist, von der aber im Jahre 1887 Heise schrieb, daß sie „ehemals inmitten eines Grisailenteppichs ganze Figuren unter Baldachinen trug“.

Neben den Fenstern mit architektonischer Einrahmung wandte man in Thorn bis zum Ende des 14. Jh. Fensterkompositionen von Feldern in denen einzelne Gestalten und ganze Szenen in geometrische Rahmen, Medaillons oder Langpässe, eingeschlossen waren an (Abb. 2). In dem Dom von Leslau war das dreibahnige Ostfenster von gleichen runden Medaillons auf zweiartigem Hintergrund, in Seitenbahnen auf Teppichgrund, gefüllt (Abb. 2a).

Dagegen füllen in der Dominikanerkirche die Kreismedaillons nur die Mittelbahn aus, während in den Seitenfeldern einzelne Gestalten in Langpässen die vertikale Richtung der ikonographischen Ordnung des Fensters unterstreichen (Abb. 2b).

Die Kulmer Pfarrkirche hatte im vierbahnigen Ostwandfenster so gut die erzählenden Felder in Mittelbahnen als auch einzelne Gestalten in Seitenfeldern, alle in gleichartigen, eine Zeile hohen, aus den mit querstehenden Vierecken geflochtenen Vierpässen zusammengestellten Umrahmungen untergebracht (Abb. 2c). Im Effekt entsteht fast ein Netz von Vierpassmedaillons, das an die Monumentalseite einer prächtigen französischen illuminierten Handschrift aus der Zeit Karls V. (+ 1380) erinnert.

Dafür könnte man die Weise, wie das fünfzeilige Maßwerk des Mittelfensters der Westfassade der Franziskanerkirche, von dem bloß die Verglasung der fünf Felder und ein Fragment des sechsten noch bestehen, ein Bildfenster nennen, weil einzelne Szenen und Gestalten von dem Kanon des architektonischen oder rein geometrischen Rahmen befreit sind.

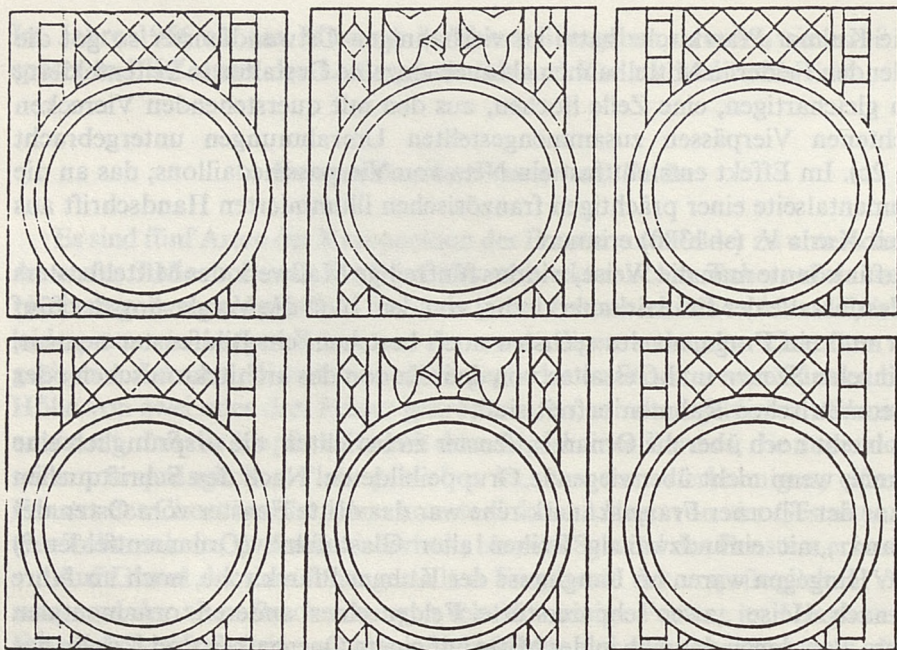
Es bleibt noch über die Ornamentfenster zu berichten, die ursprünglich eine getrennte, wenn nicht überwiegende Gruppe bildeten. Nach den Schriftquellen im Chor der Thorner Franziskanerkirche war das dritte Fenster vom Osten der Südwand „mit einundzwanzig Reihen alter Glastafeln“ (Ornamentfelder ?) gefüllt. Hingegen waren im Langhause der Kulmer Pfarrkirche, noch im Jahre 1887 nach Heise „zwei sehr zerstörte Felder eines anderen ornamentalen Musters, von denen das eine in der Mitte auf einem Querbalken drei Köpfe, das andere drei Kreuze zeigt“ untergebracht.

Ein Sonderplatz kommt den Medaillons mit monochromatischen Gestalten beider hl. Johannes, des Täufers und des Evangelisten, aus der Franziskanerkirche zu. Diese einzigartigen Kabinettsscheiben könnten ursprünglich in einem mit weißen Rauten oder Butzen verglasten Fenster verwendet worden sein.

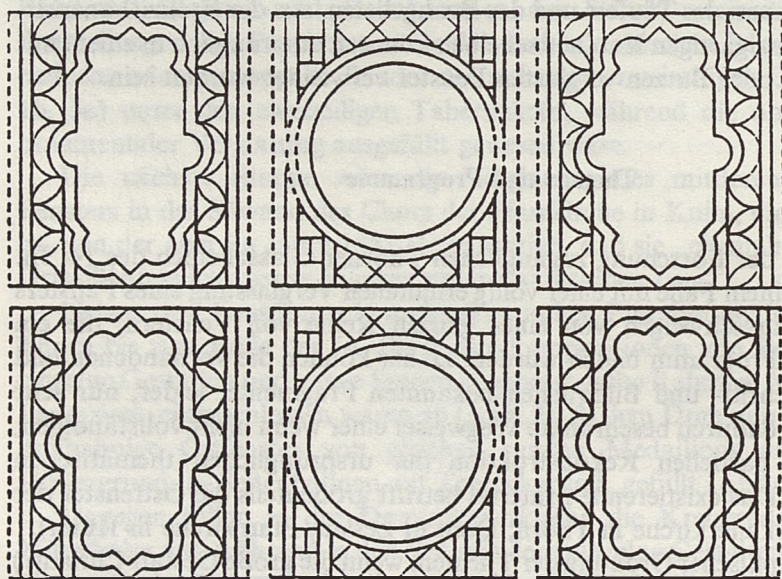
Themen und Programme

Unter allen der Forschung zugänglichen Thorner Glasscheiben des 14. Jh. haben wir in keinem Falle mit einer völlig erhaltenen Verglassung eines Fensters zu tun, ganz zu schweigen von einer ganzen Reihe von Fenstern, die ein ikonologisches Programm bilden würden. Daher können die vorhandenen und uns nur aus Schrift- und Bildquellen bekannten Fragmente, leider, nur sehr allgemeine und dadurch beschränkte Wegweiser einer wenn nicht vollständigen, so wenigstens partiellen Rekonstruktion der ursprünglichen thematischen Einheiten sein. Das existierende Material betrifft größtenteils die Ostfenster der Chöre (Dominikanerkirche in Thorn, Dom in Leslau, Pfarrkirche in Kulm).

In ikonographischer Ordnung der Themen, wenn die große Gestalt Christi(?) (Abb. 1a) in der St. Johanneskirche in Thorn ihren Platz wirklich in dem Ostfenster des Chors hatte, dann sah das Programm bei der Vierbahnigkeit des Fensters und zweimaligen Wiederholung der heute verlorengegangenen Gestal-



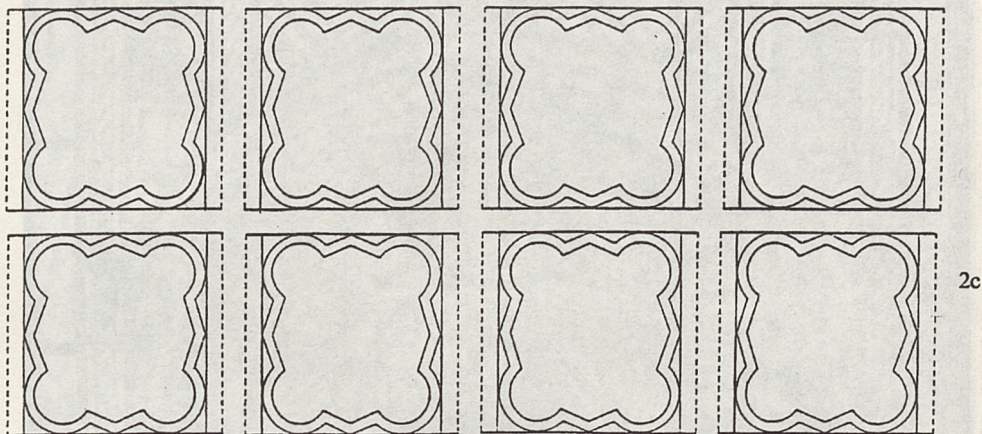
2a



2b

2. Komposition der Fenster und Felder: a) Leslau, Dom; b) Thorn, Dominikanerkirche; c) Kulm, Pfarrkirche

Kompozycja okien i kwater: a) Włocławek, katedra; b) Toruń, kościół dominikanów; c) Chełmno, fara (rys. J. Kłosowska)



ten, acht große Gestalten vor; neben Christus mußten beide Patronen der Kirche, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist anwesend sein. Das wäre ein repräsentatives Programm, vermutlich der Gemeinschaft Aller Heiligen gewidmet.

Dafür wurde im Chor der Dominikaner der neutestamentliche Zyklus von mindestens fünfzehn Szenen realisiert, der sowohl die Kindheit Christi (nur die Darbringung im Tempel an uns gekommen) wie auch seine Passion umfaßte (Abb. 3a), vielleicht mit der Himmelfahrt Christi oder mit der Ausgießung des Heiligen Geistes beendet und mit Deesis-Gruppe in den Kopfscheiben gekrönt. Die Gestalten der Propheten in den Seitenfeldern könnten von dem Thema des Jessebaumes, wie in St. Kunibert in Köln (1220–1230) und in der Pfarrkirche in Lohne (1250) oder von Bibelfenstern wie in St. Dionysius in Esslingen (1280) übernommen worden sein. Jedoch in Thorn gibt es keine direkte Anspielung auf den Jessebaum, darum soll das Fenster der Dominikaner eher mit der Verglasung in der St. Sebastiankirche in Magdeburg (vorher in Hadmersleben, 1320–1330) und in dem vom Deutschen Orden errichteten Chor der St. Jakobskirche, in Rothenburg o.d.T. (1340–1350) verbunden sein. Das dreimal wiederkehrende Bild von Isaias weist darauf hin, daß die Zusammenstellung der Propheten auf irgendeinem typologischen Kompendium basierte.

Trotz dem Anschein einer nahen Verwandtschaft mit den Dominikanerfeldern unterscheidet sich das Ostfenster des Doms in Leslau dadurch, daß die Auswahl der neutestamentlichen Szenen wie Sturz der ägyptischen Götzen (Abb. 4a) und Rückkehr aus Ägypten, ihre ikonographische Anordnung, kostümologische Anzeichen (Tunika auf dem Panzer des Soldaten in der Szene des Kindermordes) und die Umrahmung der Szenen mit runden Medaillons — beweisen, daß ein



3a. *Abendmahl*, Glasgemälde aus Dominikanerkirche in Thorn, 1335–1340
Ostatnia Wieczerza, witraż z kościoła dominikanów w Toruniu, 1335–1340,
 Toruń, Muzeum Okręgowe (Fot. S. Kolowca)

illuminiertes Exemplar der *Biblia pauperum* um 1300 als Muster gedient hat (Abb. 4b).

Das einzigartige Motiv des Weinbaumes, der alle Medaillons der mittleren Bahn verbindet (Abb. 4a), so wie auch die Anwesenheit der Propheten und Vorfahren Christi in den Seitenfeldern beweist, daß das Hauptthema dieses Fensters der Jessebaum, ableitbar von rheinischer Art, wo die Vorfahren Christi in der Mittelachse durch Ereignisse aus der Geschichte der Erlösung ersetzt



3b. *Abendmahl*, Miniatur aus dem sog. Gebetbuch der hl. Elisabeth, um 1210
Ostatnia Wieczerza, miniatura z tzw. Modlitewnika św. Elżbiety, ok. 1210,
 Cividale, Museo Archeologico Nazionale, Cod. 137, fol. 16v (repr. A. Rzepecki)

sind, war. Das unterste Feld der mittleren Bahn in Leslau mußte natürlich das Bild von Jesse zeigen, entweder im eigenen Feld, wie in den Bibelfenstern der Stadtpfarrkirche St. Dionysius in Esslingen (1280) und der Dominikanerinnenkirche in Stetten (1280–1290) oder, was wahrscheinlicher ist, zusammen mit der Verkündigung Mariae auf derselben Scheibe, wie in den Bibelfenstern der Ritterstiftskirche in Wimpfen im Tal (1270–1280) und der Prämonstratenserkirche in Speinshart (1333; nach einer Zeichnung des 17. Jh.). Aus der Liste der neununddreißig Vorfahren Christi in aufsteigender Linie, von Abraham bis zu hl. Joseph nach dem Evangelium von Matthäus (I, 1–16), das hier die eigentliche Quelle war, wurden — gemäß der Höhe des Fensters — nur vierundzwanzig paarweise zusammengestellte Vorfahren ausgewählt, denen vierundzwanzig paarweise zusammengestellte Propheten gegenübergestellt waren. Eine ausführliche Rekonstruktion ihrer Verbindung mit entsprechenden neutestamentlichen Szenen ist schwierig durchzuführen.

Der in die Bekrönung des Fensters gestellte Kopf Christi zwischen Gestalten der Maria und des hl. Johannes des Täuflers entspricht der Tradition, die bis auf



4a. *Sturz des ägyptischen Götzen*, Glasgemälde, 1350, Leslau, Dom
Obalenie egipskiego bożka, witraż, ok. 1350, Włocławek, katedra (Fot. S. Kolowca)

den Anfang des 13. Jh. zurückgeht und macht es notwendig, die typologischen wie auch rein christologischen Zyklen mit der Szene des Jüngsten Gerichtes oder nur mit der Gruppe der Deesis zu beenden. Die Leslauer Anordnung steht jener in der St. Anna Kirche in Limburg an der Lahn (1320; wo jedoch hl. Johannes der Evangelist die Stelle des hl. Johannes des Täufers einnimmt) oder in der Pfarrkirche in Etelhem (Gotland) aus dem Anfang des 14. Jh., sehr nahe.

Auch in der Pfarrkirche in Kulm bestimmt der christologische Zyklus, der auf zwanzig Szenen erweitert ist, mit dem Triumph der Muttergottes und Christi in Kopfscheiben, den ikonographischen Kernpunkt des Achsenfensters. Das Thema ist diesmal um die Darstellungen der thronenden Apostel und



4b. Sturz des ägyptischen Götzen, Biblia pauperum, um 1331

Obalenie egipskiego bożka, Biblia pauperum, ok. 1331, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1198, fol. 2v (repr. A. Rzepecki)

Propheten, die ursprünglich nach der Wortfolge des apostolischen und prophetischen Credo angeordnet waren, bereichert. Die grundlegende Schwierigkeit der richtigen Rekonstruktion der Ikonographie besteht darin, daß das



5a. *Mater dolorosa* (Oberteil), Glasgemälde aus Franziskanerkirche in Thorn, 1370
Mater dolorosa (część górna), witraż z kościoła franciszkanów w Toruniu, 1370,
Toruń, Muzeum Okręgowe (Fot. S. Kolowca)



5b. *Mater dolorosa* (Oberteil), Wandgemälde, 1380 – 1390, Thorn, Franziskanerkirche St. Marien
Mater dolorosa (część górna), malowidło ściennie, 1380 – 1390, Toruń, kościół franciszkański NMP
(Fot. M. Kozarzewski)

Fenster nur elf Zeilen anstatt zwölf hat. Steinbrecht nahm, und teilweise mit Recht, an, daß zehn Paare in den Steitenfeldern, das elfte Paar in den Kopfscheiben und das zwölfte in den unteren Fünfblättern des Maßwerks angeordnet waren. Wie es scheint, wären zwei Lösungen möglich: entweder hielt einer der Apostel das Spruchband mit den zwei Artikeln des Credo (wie in der Stadtpfarrkirche in Esslingen, wo der hl. Paulus zwei Verse gleichzeitig präsentiert) und das letzte Paar sich in Kopfscheiben befand, oder das Kulmer Credofenster zählte von Anfang an zwölf Apostel und nur acht Propheten, eigentlich sieben plus den hl. Paulus.

Das ganze Programm umfaßte die Geschichte der Erlösung der Menschheit. Das Apostelcredo zusammen mit dem christologischen Zyklus und dem Triumph Mariae stimmt mit der im 14. Jh. in Preußen auftretenden Ikonographie überein. Man möchte auf das zwar nur vermutete, aber höchst wahrscheinliche Apostelcredo der Apostelstandbilder im Mittelschiff des Langhauses in Kulm (1330–1340) hinweisen, ferner auf das Wandgemälde mit demselben Thema im Chor der Pfarrkirche in Neumark (1350–1360) und auf einige Altarretabel aus dem Löwen-Madonnen-Kreis.

Die Entzifferung des ursprünglichen Programms der Fenster der Südwand des Langhauses der Franziskanerkirche in Thorn, unter der Annahme, daß mindestens einige Fenster mit einfacher oder zweimal wiederholter Reihe der Gestalten unter architektonischen Tabernakeln gefüllt waren, ist heute nicht mehr möglich. Wir kennen, leider, nur zwei Protagonisten: die Schmerzensmutter und den Schmerzensmann, der mit beiden Händen die Geißelsäule umfaßt (Abb. 1b, 5a). Sie stammen aus derselben Reihe, wobei die Dreiteiligkeit des Fensters es erfordert, diese Gruppe mit einer dritten Gestalt zu vervollständigen, wahrscheinlich des hl. Johannes des Evangelisten. Als Gegenstücke der Glasgemälde der Schmerzensmutter und des Erlösers an der Geißelsäule sind ihre gemalte Gestalten an den Wänden der ins Innere des südlichen Seitenschiffs hineingezogenen Strebepfeiler, die die zweite „Kapelle“ vom Osten bilden, anzunehmen (Abb. 5a und b). Beide Gruppen sind thematisch und formal identisch, aber der Stil, die Ausmaße der Gestalten und die krönenden Baldachine und die emotionelle Aussage der Stellung beider Personen sind ganz verschieden. Auf Glasscheiben verharren Mutter und Sohn einander zugewandt im schmerzlichen Dialog (Abb. 1b). Auf den Wandgemälden sprechen sie von einander abgewandt direkt zur Gemeinde.

Die ikonographische Übereinstimmung dieser Glas- und Wandgemälde läßt vermuten, daß auch andere Paare der an den Strebepfeilern gemalten Gestalten: des Erzengels Michaels mit Erzengel Gabriel, des hl. Andreas mit hl. Christophorus, der hl. Maria Magdalene mit hl. Elisabeth von Thüringen — eine „Wiederholung“ der verlorengegangenen Glasgemälde bilden könnten. Von dem großen Maßwerk der Westfassade der Marienkirche, das uns nur aus sechs Fragmenten bekannt ist, hat noch J. Heise acht Stücke gesehen:

...das oberste (Feld) enthält einen die ganze Fläche ausfüllenden Christuskopf von jugendlichem Ausdrücke in alterthümlicher Darstellung, daneben befindet sich links die Gestalt des Apostels Petrus mit dem Schlüssel, rechts der Apostel Paulus mit dem Schwerte dargestellt, die unter diesen liegenden drei Felder zeigen in der Mitte die Auferstehung des Herrn mit einigen Nebenfiguren und in den Seitenfeldern zwei Gestalten mit Spruchbändern; zwei weitere bogenförmig geschlossene Felder in dem unteren Theile des Maßwerks scheinen gleichfalls figürliche Darstellungen zu enthalten.

Wenn man diese Beschreibung, die heute bestehende Stücke und ihre Ausmaße in Betrach zieht, dann wäre im Scheitel des Fensters die vera effigies Christi (heute existiert nur das Gesicht), unten duces in militia Christi: hl. Petrus und hl. Paulus, noch weiter unten die Extase der hl. Maria Magdalene. Die Propheten Isaias und Enoch befanden sich in der untersten Zone dieser von fünf Feldern zusammengesetzten Reihe. An beiden Seiten der hl. Maria Magdalene und über den Propheten wären die Apostel zu sehen.

Stil und Datierung

Jetzt ist es Zeit die allgemeinen und individuellen Stileigenschaften und die charakteristischen Merkmale der Glasgemälde zu besprechen sowie auch ihre Datierung vorzunehmen.

Chronologisch an erster Stelle soll man die Reste der Farbverglasung der St. Johanneskirche nennen. Ihre flachen, auf einen einzigen Plan reduzierten architektonischen Strukturen wurzeln in der Tradition, die bis zum Dom von Straßburg (Obergadenfenster, Mitte des 13. Jh.) zurückreicht. Es scheint, daß Thorn, so wie die skandinavische Glasmalerei der ersten Hälfte des 14. Jh., diese Tradition vom Rheinland über ost- und niederdeutsche Landschaften (Wismar, 1300; Brandenburg, Dom, 1300; Doberan, die ehemalige Zisterzienserkirche, nach 1302) übernommen hatte. Die Entstehungszeit des Ostfensters soll man mit der Beendigung der Bauarbeiten, das heißt um 1330, ansetzen.

Um ein Dezennium jünger wären die Dominikanerscheiben. Ihre Gestalten sind untersetzt, haben verhältnismäßig große, ovale Gesichter, mit langen Nasen und nahe beieinanderliegenden Augen, wellenartige Haarlocken und sind angeordnet ohne auf den Raum hinzuweisen.

H. Schmitz, der von der Thorner Herkunft der drei Berliner Felder nichts wußte, hat sie als Beispiel der süd-ostdeutschen Schule der Jahre um 1300 erwähnt. Man kann jedoch keine direkte Werkstatt- oder genetische Verbindungen zwischen den Dominikaner und z.B. Regensburger Scheiben feststellen. Es sind nur allgemeine Ähnlichkeiten von Motiven (Bordüren, Grundteppiche).

J. Frycz und E. Kwiatkowski, die suggerierten, daß der Meister der Dominikanerfelder „könnte in Erfurt, in thüringisch-sächsischem Milieu lernen“, haben dabei sowohl auf Erfurter Augustinerscheiben (1300 – 1320) wie auch auf

die Glasgemälde in St. Blasiuskirche in Mühlhausen (1330) hingewiesen. Aber auch diese Beziehungen betreffen eher die Motive: Medaillons, Zusammenstellung von Medaillons mit Langpässen, analoge Teppichgründe, als den individuellen Stil.

Dafür weisen einzelne Stilähnlichkeiten auf die Glasmalerei in Gotland (Ende des 13. — um 1300 und Anfang des 14. Jh.) hin, die von Westfalen und Niedersachsen abgeleitet wird, und darauf, daß der Hersteller der Dominikanerfelder aus norddeutschen Landschaften herkommen und in Lübeck, wie die Gesichtszüge beweisen, seinen Stil gestalten konnte, jedoch in Komposition einzelner Szenen auch die thüringisch-sächsische Buchmalerei des 13. Jh. benutzt hatte (Abb. 3a und b). Eine Datierung um 1300 wäre möglich, aber die Zeit der Entstehung muß man auf die Nähe der Endarbeiten bei der Errichtung des Chors, vielleicht 1335—1340 ansetzen.

Die Felder des Domes zu Leslau sind einander scheinbar ähnlich den Dominikanerscheiben (als Folge der „Nachbarschaft“ beider Werkstätten in Thorn) in der Verwendung von Medaillons auf Hintergrundteppichen und in der Flachheit der Komposition. E. Kwiatkowski hat beide Gruppen demselben Meister zugeschrieben und J. Frycz den Leslauer Meister als Schüler des Dominikanerglasmalers anerkannt, dennoch unterscheiden sich die Leslauer von den Dominikanerfeldern in ihren eigenen charakteristischen Kennzeichen.

Der Ursprung der Leslauer Stileigenschaften: dicke, sparsame Zeichnung, lange Gewänder mit querlaufenden, durch die Ellbogen an die Körper gepreßten Falten, wellenartig gebogene Spruchbänder — ist noch immer schwer zu erklären. Der einzigartige Archaismus des ganzen Fensters erinnert an diverse europäische Zentren wie Österreich (die *Biblia pauperum*, Abb. 4b), aber auch Elsaß (Neuweiler, Medaillonscheiben, 1260—1270) und Thüringen (Erfurt, Barfüßerkirche, 1316). Gleichzeitig sind in der Ikonographie und Komposition überraschende Beziehungen zu der sogenannten Kapuzinerbibel (Paris, *Bibl. nat.*, ms. lat. 16746, Champagne 1170—1180) zu bemerken: ähnlich zusammengestellte Paare von schreitenden Propheten in Kreisen, ähnlich wellenartig gebogene Spruchbänder im Jessebauminitial — aber der Weg in Raum und Zeit, der nach Thorn der Mitte des 14. Jh. führte, bleibt unbekannt. Ikonographisch und stilistisch ist es möglich, die Leslauer Glasgemälde auf das erste Viertel des 14. Jh. zu datieren. Jedoch das Datum um 1350 soll man übereinstimmend mit dem Bau des Domes annehmen.

Wenn die Glasmalerei der Alten und Neuen Stadt Thorn (St. Johannes Kirche, Dominikanerkirche) und des Leslauer Domes auf die west- und norddeutsche Glasmalerei zurückweist, dann wurden die Franziskanerfelder in Thorn und die Scheiben in Kulm, analog zu der Mehrheit gleichzeitiger Kunstwerke der Wand- und Tafelmalerei in Preußen, unter Einwirkung der böhmischen Malerei der zweiten Hälfte des 14. Jh. unterstrichen. Ob das direkt von Prag oder indirekt unter Breslauer Vermittlung erfolgte, läßt sich nicht

feststellen, weil so gut hier wie dort die Glasmalerei beinahe vollständiger Zerstörung unterlag.

Die Franziskanscheiben teilen sich in eine ältere und eine jüngere Gruppe. Die charakteristischen Merkmale der älteren Felder sind architektonische Tabernakel und Baldachine, die romanische Elemente mit gotischen verbinden: unter verschiedenen Winkeln zusammengestellt, unter verschiedenartigen Ausblicken gesehen, den Eindruck einer phantastischen, vom italienischen Trecento abstammenden Räumlichkeit hervorruffend.

Die Schmerzensmutter (Abb. 5a) hat ihren Platz in der hervorragenden böhmischen Reihe der Jahre 1350—1360: die hl. Hedwig unter architektonischer aedicula, ein Wandgemälde in der St. Thomas Kirche in Prag, nach 1350; hl. Hedwig stehend vor dem hohem architektonischen Thron in dem Codex von Lubin, 1353; Muttergottes von Glatz, um 1360. Sie ist sicher vor dem Wandgemälde der Schmerzensmutter in der Franziskaner Kirche, die auf 1380—1390 zu datieren ist (Abb. 5b), entstanden. Beide Gestalten von Maria und Christus (Abb. 1b) erinnern an die Malerei des Meisters Theodorik von Prag in Karlstein (vor 1367) und des Meisters Oswald in der Wenzelskapelle des Prager Domes (1372) und sind, so wie die Errichtung des Langhauses, um 1370 zu datieren.

Die jüngere Gruppe, die Verglasung des Westfensters, ist mit den Kulmer Scheiben verwandt — man denkt an Apostel und Propheten — aber sie beweist eine größere Freiheit in logischem Faltenwurf und in ungehinderter Schraffierung. Sie ist um 1390 zu datieren. Wahrscheinlich sind in derselben Zeit auch die Medaillons mit hl. Johannes dem Evangelisten und hl. Johannes dem Täufer entstanden.

Die Kulmer Felder (Abb. 2c) sind in ihrer Komposition ein Gegenstück zu der architektonischen Organisation des Fensters, die typisch für die sogenannte parlerische Verglasung des Domes zu Erfurt, des Münsters in Ulm oder der St. Martha Spitalkirche in Nürnberg ist. Der Hersteller dieser Scheiben war kein Mitglied einer Bauhütte, sondern ein Tafel- oder Buchmaler, der das Fenster in eine Tafel oder ein Pergamentblatt umgestaltet. Er hatte eine gute Kenntnis der Malerei des 3. Viertels des 14. Jh. in Böhmen: man denkt an Karlstein, Kloster Emaus, den Prager Dom. Die Physiognomie seiner Gestalten steht der Kunst Meisters Theodorik besonders nahe.

In Kulm haben wir mit einer zweiten Verglasung zu tun, die nicht mit der Zeit der Errichtung der Kirche übereinstimmt. Ihre Felder sind jünger als die ältere Franziskanergruppe, obwohl sie ihr sehr ähnlich sind. Ikonographische Verbindungen mit dem gemalten Retabulum Thorner Franziskaner (1390) und mit der Verkündigung auf dem Taufbecken in der St. Nikolauskirche in Elbing (1386) suggerieren, daß sie relativ spät, 1380—1390 entstanden sind.

Wenn wir jetzt die Gesamtheit der Thorner Glasmalerei des 14. Jh., die uns direkt auf der Grundlage der mehr oder minder glücklich erhaltenen Originale



6a. *Heimsuchung*, Glasgemälde aus Pfarrkirche in Kulm, 1380–1390

Nawiedzenie, witraż z kościoła farnego w Chełmnie, 1380–1390, Toruń, Muzeum Okręgowe
(Fot. S. Kolowca)

und indirekt durch schriftliche und bildliche Überlieferung bekannt ist, mit einem Blick umfassen, dann erscheint das folgende Bild:

Die Herstellung der Glasmalerei in Thorn war streng mit dem Prozeß der Erbauung der Kirchen verbunden, darum entspricht die Chronologie der besprochenen Gruppen ziemlich genau der Chronologie der errichteten Gebäude. Der Bau der Kirche wurde gewöhnlich (mit Ausnahme der St. Johanneskirche) mit dem Chor begonnen. Und weil der Chor liturgisch der wichtigste Teil der Kirche war, sind fast alle (mit Ausnahme der Franziskanerkirche) erhaltenen und bekannten Glasscheiben Teile der Ostwand des Chors.

Erfafbar von 1330 bis 1390 war diese Glasmalerei das Werk einiger in Thorn tätiger Werkstätten, die ihre künstlerische Inspiration den blühenden Zentren der Glasmalerei im Westen, Norden und Südosten auf deutschem Boden und in Böhmen verdankten.



6b. Giotto, *Heimsuchung*, 1305, Padua, Cappella dell'Arena
 Giotto, *Nawiedzenie*, 1305, Padwa (repr. A. Rzepecki)

Das Kennzeichen der Thorner Schule war am Anfang eine Verspätung und der daraus erwachsende Konservatismus, sowie auch Archaismus (Leslau). Diese Verspätung führte dazu, daß die drei chronologisch ersten Gruppen der

Glasgemälde stilistisch, nach dem Vergleichsmaterial, um ungefähr dreißig Jahre, das ist eine Generation früher datiert sein dürften; und daß der Prozeß der Übernahme der Erfahrung der älteren, führenden Milieus langsam verlief, soll nicht wundern. Dann der Werdegang der Glasmalerei erfolgte parallel zur Entwicklung anderer Kunstgattungen in Thorn und im Kulmerland, vor allem der Wand- und Tafelmalerei.

Einmal eingepflanzte, angeeignete künstlerische Leistungen wurden weiter im Rahmen der ganzen Kunst der Region entfaltet und umgestaltet, mehrmals sogar auf andere Gattungen Einfluß ausübend.

Die hypothetisch rekonstruierte Anlage der Scheiben im Ostfenster des Chors der St. Johannes Kirche beeinflusste dreißig Jahre nach ihrer Entstehung die Ausführung der die beiden Patronen der Kirche darstellenden Wandgemälde (1360) nach demselben Prinzip.

Auf ähnliche Weise geht das Thema des Leslauer Jessebaumes den Wandgemälden in der St. Johanneskirche (1380–1390) um etwa dreißig Jahre voran, wo diesmal der Jessebaum einer komplizierten theologischen Umbildung unterlag.

Einige zehn Jahre nach der Herstellung der Glasgemälde, die unter architektonischen Tabernakel-Bekrönungen stehende Schmerzensmutter und den Schmerzensmann darstellen, wurden in der Franziskanerhalle, an den Wänden der Strebepfeiler die einzelne Gestalten der Heiligen unter ähnlichen, obwohl ungewöhnlich reicher umgestalteten und ausgebauten Baldachinen gemalt wurden (1380–1390).

So präsentieren auch die Wandgemälde des Chors der Pfarrkirche in Neumark (1350–1360) die weitere Etappe der Stilentwicklung der Dominikaner Scheiben.

Nur die Dekoration des Ostfensters des Chors in Kulm erscheint in identischer Gestalt der Umrahmung der Bilder von Tugenden und Lastern an beiden Seiten des Jessebaumes in der St. Johanneskirche in Thorn fast gleichzeitig (1380–1390).

Daraus ersieht man, daß die Thorner Glasmalerei nicht nur ein selbständiger Zweig der Monumentalmalerei im allgemeinen, sondern auch ein wichtiger Koeffizient der Entwicklung der Kunst im Kulmerland war.

Daß diese Glasmalerei neuen, vom Süden her, durch Böhmen oder durch Vermittlung der Musterbücher und Zeichnungen, kommenden Kunstströmungen gegenüber offen war, das bezeugt auf überraschende Weise das Bild der Heimsuchung in Kulm, das eine einzigartige, doppelt interessante, weil umgekehrte, Wiederholung der Heimsuchung von Giotto in der Cappella dell' Arena in Padua ist (Abb. 6a und b) und so ein ganz neues Licht auf die Rezeption des Trecento nördlich den Alpen, nicht nur in Kulmerland, wirft.

Toruńskie malarstwo witrażowe XIV wieku

(Streszczenie)

Od czasu artykułów E. Kwiatkowskiego z 1962 i razem z J. Fryczem z 1977 nie ulega wątpliwości, że w w. XIV Toruń stanowił centrum witrażownictwa o zasięgu przekraczającym obszar ziemi chełmińskiej, czego dowodzą kwatery witrażowe we Włocławku na Kujawach. Obecnie przedstawiamy wyniki kolejnych badań nad tym zagadnieniem, uzyskane w czasie prac nad polskim tomem Korpusu Witraży Średniowiecznych (CVMA). I. Fundatorzy i zleceniodawcy. U dominikanów toruńskich wskazać można hipotetycznie na przeora Joannesa Albusa (1335–1339) oraz członków rodziny „de Redzey”; u franciszkanów — na rodziny patrycjuszowskie von Allen (?) i Rockenberg; w katedrze włocławskiej — na biskupa Macieja z Gołańczy (zm. 1368). II. Wykonawcy, technika i praktyka warsztatowa. W przekazach z 4 ćwierci w. XIV i 1 ćwierci w. XV odnotowani są „glaserzy” znani tylko z imienia. Technicznie witraże toruńskie nie odbiegają zasadniczo od ówczesnych norm; cechuje je jednak zadziwiający brak wprowadzonej na Zachodzie pod koniec w. XIII żółtici srebro, a zespół chełmiński wyróżnia obfite szrafowanie i motyw białych „pereł” szlifowanych w rubinowym szkłe powłokowym — technika znana od początku w. XIV w Westfalii i Gotlandii. W zakresie kolorystyki obserwuje się zmiany w preferencji zestawień barwnych: od chłodnych kwater dominikańskich po jarzące się chełmińskie, przy niemal konsekwentnym użyciu wyłącznie błękitu w gładkich tłach; alternację błękitu i rubinowej czerwieni wprowadzono jedynie w kwaterach franciszkańskich. W kilku zespołach występuje wielokrotne wykorzystanie jednego kartonu przy niewielkich modyfikacjach kompozycji i zmianach kolorystycznych. III. Dzieje przeszkleń w kościołach, z których pochodzą zachowane zespoły kwater: 1. Toruń, Stare Miasto: kościół parafialny p.w. św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty (prezbiterium z pierwszego trzydziestolecia w. XIV); zachowane fragmenty przeszkleń maswerku okna wschodniego prezbiterium i poniżej; prawdopodobnie z okna tego pochodzą trzy kwatery ze zwieńczeniami architektonicznymi oraz dwukwaterowe przedstawienie Chrystusa (?), znane z rysunków Steinbrechta (il. 1a). 2. Toruń, Stare Miasto: kościół franciszkanów (po 1351 — około 1370, sklepienie prezbiterium 1370–1380, szczyt fasady zachodniej około 1400); w Muzeum Okręgowym w Toruniu piętnaście kwater i fragmentów z okien nawy południowej (il. 5a) oraz z maswerku okna głównego w fasadzie zachodniej; w Schnütgen-Museum w Kolonii dwie kwatery ze zwieńczeniem architektonicznym; w Detroit Institute of Art medalion ze św. Janem Chrzcicielem; ponadto zaginione w czasie II wojny, lecz znane z przekazów ikonograficznych dwukwaterowe przedstawienie Chrystusa przy kolumnie i ornamentalne przeszkleń z motywem gwiazd (il. 1b). 3. Toruń, Nowe Miasto: kościół dominikanów (prezbiterium sprzed 1339, korpus późniejszy, całość zburzona w 1834); w Muzeum Okręgowym w Toruniu siedemnaście kwater ze scenami nowotestamentowymi (il. 3a) i prorokami, w Muzeum Rzemiosła Artystycznego w Berlinie do II wojny trzy kwatery z prorokami. 4. Włocławek: katedra (prezbiterium ukończone około połowy w. XIV, w czasach biskupa Macieja z Gołańczy, konsekracja całości w 1411); dwadzieścia trzy kwatery ze scenami nowotestamentowymi (il. 4a) i przedstawieniami zestawionych parami przodków Chrystusa i proroków oraz Głową Chrystusa, Matką Boską i św. Janem Chrzcicielem, obecnie w jednej z bocznych kaplic. 5. Chełmno: kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia NPMarii (prezbiterium z lat około 1280–1290, korpus z pierwszego dwudziestolecia w. XIV); w Muzeum Okręgowym w Toruniu trzynaście kwater ze scenami nowotestamentowymi (il. 6a) i apostołami; dziewiętnaście kwater nowotes-

tamentowych, z prorokami i Koronacją Marii, zaginionych w czasie II wojny, znanych z fotografii i opisów. IV. Kompozycja całych okien witrażowych oraz kwater w poszczególnych zespołach. Na tym polu wyróżnić należy: okna „architektoniczne”, z kilkakrotnie powtarzającymi się szeregami postaci pod rozbudowanymi zwieńczeniami architektonicznymi, sięgającymi szczytu okna (Toruń, kościół św. Janów, okno wschodnie prezbiterium) lub znacznej jego wysokości, z wypełnieniem pod szczytem przeszkleniem ornamentalnym (Toruń, okna nawy południowej kościoła franciszkanów); okna „z medalionami”, w których sceny lub pojedyncze przedstawienia figuralne zamknięte zostały w kolistę bądź wielościenne obramienia i umieszczone na tle dywaników (Toruń, kościół dominikanów; Włocławek, Chełmno, il. 2abc) i okna „obrazowe”, w których motywy figuralne wyzwolone z obramień zajmują całą powierzchnię (Toruń, przeszklenie maswerku kościoła franciszkanów). V. Tematy i programy ikonograficzne. Przy zastrzeżeniu hipotetyczności niektórych rekonstrukcji przyjąć można istnienie: w kościele św. Janów w Toruniu reprezentacyjnego cyklu przedstawień świętych; w kościele dominikanów — rozbudowanego cyklu chrystologicznego flankowanego przez proroków; w katedrze włocławskiej — okna Jessego w wersji „historycznej”, z cyklem chrystologicznym w rzędzie środkowym, w którym wybór i ujęcia ikonograficzne zaczerpnięte zostały z Biblii Pauperum w typie St. Florian (il. 4ab); w Chełmnie — cyklu maryjno-chrystologicznego włączonego w program Credo apostołsko-prorockiego; w oknach nawy południowej kościoła franciszkanów toruńskich — przedstawień Matki Boskiej Bolesnej i Chrystusa Bolesnego oraz świętych, być może odpowiadających postaciom namalowanym na wciągniętych ku wnętrzu przyporach (il. 5ab). VI. Styl i datowanie. Za najstarszy z omawianych zespołów, z czasu około 1330 uznać należy przeszklenie kościoła św. Janów, którego architektoniczne kwatery tkwią jeszcze w tradycji XIII-wiecznej i znajdują materiał porównawczy w witrażownictwie północnoniemieckim początku w. XIV. Podobnie XIII-wieczne odniesienia, szczególnie w zakresie ikonografii i kompozycji, wykazują kwatery dominikańskie (il. 3ab) zapewne z czasu około 1340, których autor swoje odczytanie stylu „około 1300” ukształtował zapewne w Lubece. Zdziwiająco archaiczne, zarówno w wyrazie stylowym, jak i kompozycji, kwatery włocławskie o nieustalonej jeszcze „proweniencji” autora, choć „możliwe” w I ćwierci w. XIV, powstały zapewne w połowie tego wieku. Natomiast kwatery franciszkańskie i chełmińskie posiadają jednoznacznie czeski rodowód stylowy, wyraźny także w innych gałęziach malarstwa na tych terenach. Dotyczy to zarówno architektonicznych, romańsko-gotyckich, italianizujących struktur tabernakulów oraz sposobu kształtowania postaci w kwaterach z nawy południowej, której przeszklenie odnieść należy do czasu około 1370, jak też wyraźnie młodszej grupy przeszklenia maswerku okna zachodniego, z czasu około 1390. Kwatery chełmińskie wykonane zostały zapewne po pierwszej, a przed drugą z wymienionych grup, około 1380 — 1390.

Reasumując: 1. Wykonywanie przeszkleń było ściśle związane z procesem budowy danego kościoła, stąd zbieżność chronologii budowli i poszczególnych zespołów witrażowych; wyjątek stanowi zespół chełmiński, młodszy od prezbiterium o około sto lat, a zatem należący do kolejnego, zapewne drugiego przeszklenia. 2. Niemal wszystkie zespoły pochodzą ze wschodniego okna prezbiterium, czyli najważniejszej liturgicznie części kościoła; fakt ten dodatkowo uzasadnia wskazane wyżej zbieżności chronologiczne. 3. Omówione zespoły kwater są dziełami czynnych w Toruniu warsztatów, w których działalności — uchwytnej od końca I ćwierci do schyłku w. XIV — obserwuje się zmianę orientacji z północnoniemieckiej na południową, czesko-italianizującą. 4. Cechą wyróżniającą „szkołę” toruńską jest — jak się wydaje — występujące do połowy wieku opóźnienie stylistyczne o około trzydzieści lat, zanikające ku schyłkowi

stulecia. 5. Toruńskie malarstwo witrażowe rozwijało się równoległe z malarstwem ściennym i tablicowym, niejednokrotnie wywierając na nie wpływ (il. 5ab). 6. Było otwarte na nowe, płynące z południa wpływy artystyczne, rzucając tym samym nowe światło na proces recepcji sztuki Trecenta na północ od Alp (il. 6ab).

MICHAŁ WOŹNIAK (Londy)

Aktivität des Deutschen Ordens im Bereich der Kunst (anhand der Inventar- und Rechnungsbücher)

Im Zuge der Entfaltung der Forschungen zur mittelalterlichen Kunst Preußens entsteht auch die dringende Notwendigkeit zur sorgfältigen und vollen Berücksichtigung aller ermittelten schriftlichen Quellen. Sie wurden schon genannt, doch gewöhnlich geschah das bei monographischen Untersuchungen zu einzelnen Objekten oder konkreten Denkmalsensibles. Hier soll daran erinnert werden, daß die Edition der meisten grundlegenden Quellen, d.h. der Inventar- und Rechnungsbücher des Ordens, in den Jahren 1896–1921 auf die Initiative Conrad Steibrichs erfolgte. Die Bücher bildeten nämlich eine geradezu unübersichtbare Hilfe für die damals durchgeführte Wiederherstellung der Marienburg. Die dank den Aufzeichnungen gemachten Festlegungen fanden ihre Widerspiegelung nicht nur in der Bausubstanz der Burg selbst, sondern auch auf Seiten vieler Abhandlungen von Steibrich und seinem engsten Mitarbeiter und Nachfolger Bernhard Schmid. Es ist also nicht verwunderlich, daß die Aufmerksamkeit dieser Forscher und Denkmalpfleger sich auf die Angaben über die Architektur konzentrierte; die Aufzeichnungen, die das sog. Mobiliar betreffen, wurden nur selten berücksichtigt.

In den bisherigen Untersuchungen zu den bildenden Künsten im mittelalterlichen Preußen griff man viel seltener und weniger konsequent zu diesen Quellen, als im Falle der Geschichte der Architektur und des Baugeschehens. Oft fehlen weitere Interpretationen der Quellen, es kommt vor, daß sie nach Gutdünken und bruchstückhaft zusammengestellt sind und so verfaßten werden

¹ Das Marienburgs Truffbuch der Jahre 1396–1400, hrsg. von B. Jowet (in: Königsberg 1896) (weiter zitiert: TB); Das Rechnungsbuch der Marienburger Reichsmutter für die Jahre 1410–1422, hrsg. von W. Zierow (in: Königsberg 1911) (weiter zitiert: Rechnungsbuch); Das Marienburgs Kassenbuch der Jahre 1396–1412, hrsg. von W. Zierow (in: Danzig 1913) (weiter zitiert: Kassenbuch); Das Marienburgs Inventar, hrsg. von W. Zierow (in: Danzig 1916) (weiter zitiert: Inv.); Das Große Rechnungsbuch des Deutschen Ordens (1383–1414), Danzig 1921 (weiter zitiert: GRB).