

Janusz Hochleitner

Ikonographie über Empfindlichkeit und religiöses Bewußtsein der Ermlandbewohner in der zeit der tridentinischen Reform

Studia Elbląskie 9, 63-79

2008

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

IKONOGRAPHIE ÜBER EMPFINDLICHKEIT UND RELIGIÖSES BEWUßTSEIN DER ERMLANDBEWOHNER IN DER ZEIT DER TRIDENTINISCHEN REFORM

Seit Beginn des Christentums hat die Kunst einen für sich wichtigen, nicht nur dydaktisch-moralisierenden Platz gefunden. Heute ist die Kunst ohne Religion kaum vorzustellen und umgekehrt. In unserer Analyse verschreiben wir einen besonderen Platz den Beschlüssen des tridentinischen Konzils, der ein günstiges Urteil im Bereich der Kunst geäußert hat. Die Väter des Konzils, die den Schutz der Bilder von Heiligen während ihrer letzten zweitägigen Sitzung im Jahre 1563 durchgeführt haben, lenkten die Aufmerksamkeit darauf, dass diese Vorstellungen nicht nur illustrieren, sondern auch den Geist beeinflussen, bilden und das Volk im Glauben festigen sollen.

Die plastischen Bilder sollten in der posttridentinischen Kirche an die Glaubenswahrheiten erinnern und zu ständiger Überlegung bewegen. Die heiligen Bilder sollten, laut der Lehre des Konzils, zur Verehrung, Gottesliebe und zur Frömmigkeit anregen. Die Schöpfer wurden mit didaktischen Aufgaben belegt, damit sie auf direkte und klare Weise die Glaubenswahrheiten annähern. Während dieser Konzilsitzung hat man vor dem falschen und fehlerhaften Vorzeigen der Doktrinärwahrheiten gewarnt. Diese Kunst sollte sich davor schützenden Getreuen Gelegenheit zu geben, in gefährliche Dogmafehler zu geraten, sie sollte danach streben, um einfacher und kommunikativer Führer für große Mengen der Getreuen zu werden¹. Der Konzil hat jedoch keine künstlerischen Regeln erteilt, außer ein paar Schriften. Wichtige Schriften aus dem Gebiet der posttridentinischen Kunst wurden vom Kardinal Karol Boromeusz geschaffen. Die Teilnahme an dem religiösen Leben inspirierte die Getreuen, Plätze und Gegenstände des Kultes mit Kunstgegenständen zu schmücken, die besonders in vergangenen Zeiten eine Form vom Gebet war. Im Dekret des Konzils über Zeremonien und liturgische Messen (17.09.1562) konnte man die Sorge um die zeremonielle Seite der Gottesdienste finden, die in der Sorgfalt der Gesetzgeber hinsichtlich liturgischer Kleider und äußerlichen Aussehens des Tempels sichtbar war. Es wurden dann die Verwalter zur Restauration

¹ Über das Verhältnis des tridentinischen Konzils zur Kunst siehe: L. Hauteceur, *La Concile de Trente et l'art*, [in:] *Concilio di Trento e la riforma tridentina*, Roma 1965, S. 345–362.

der alten Kirchen verpflichtet, die zur Stiftung der Kunstwerke in denen Innenräumen direkt beigetragen hat².

Es wurden mehrmals in der wissenschaftlichen Literatur die Zusammenhänge zwischen einem historischen Zeitabchnitt und einer bestimmten Tendenz in der Religion betont. Die Kunst des Barocks sollte also treu und klar das Klima der posttridentinischen Epoche widerspiegeln. Man kann diese Erscheinung auf der Grundlage zum Beispiel der Volksreligiösität des 17. Jhs beobachten, die sich durch einen eifrigen Glauben, voller Erregung und Wärme der Getreuen ausgezeichnet hat.

Die sich im Tempel befindenden Gegenstände sollten Gottesverehrung dienen. Die in der Kunst auftretenden Veränderungen, die den Bedürfnissen der neuen posttridentinischen Theologie entsprachen, mussten auch den Stil der Durchführung der Gottesdienste in katholischen Pfarrgemeinden beeinflussen. Den Grundlagen des Konzils gemäß sollte die Kunst entzücken und bewegen, sowie auch lehren und zum Gebet und frommigen Praktiken bewegen.

Die tridentinische Kodifikation machte, durch den Konzept der materiellen Kirche als „Domus Dei“, auf die inhaltlich-künstlerische Pracht des Inneren aufmerksam. Diese Verschiebung des Akzentes auf das Innere hat auch ein Bedürfnis zur Anpassung der anderen Richtlinien des Konzils unter diesem Gesichtspunkt erregt. Es wurde also die Rolle des Hauptaltars als einen inhaltlich-kompositionellen Bindungsknoten verstärkt, was mit der Aussage des Konzils über die feste und reale Anwesenheit des Gottesleibes in der Eucharistie korrespondierte.

Die Kunst um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert propagierte breit die katholische Idee der Unfestigkeit des menschlichen Lebens und beeinflusste die Phantasie der Getreuen viel stärker als die Texte der Gebete.

In den Tempeln war es leichter, unter den Getreuen einen Zustand der Konzentration zu erregen, ein Gefühl des Nachsinnes gerichtet auf Gott und Anzeichen seiner Gegenwart. Mehrmals wurden Gegenstände der Kultkunst als Realisierung der früher unternommenen Versprechen gestiftet. Die Erfüllung des Versprechens war die Bauintiative eines Sanktuariums in Kloster Springborn von dem Bischof Szyszkowski. Derselbe Bischof hat während der im Jahre 1640 im Ermland dauernden Epidemie ein nächstes Versprechen abgelegt. In Folge dessen hat er in Frauenburg einen Altar der Heil. Rozalie und des Heil. Karl Boromeusz, Beschützer der an der Seuche erkrankten Menschen, gebaut.

Der ermländische Konzil des Bischofs Rudnicki aus dem Jahr 1610 schlug vor, damit man an den sich auszeichnenden Plätzen ein Kreuz des Erlösers anbringt, um den für die Getreuen vorgesehenen Raum, vom Raum für die Priester-des Presbyteriums unterscheiden zu können. In den kirchlichen Gottesdiensten, außer der Auszeichnung der Anbetung des Heiligsten Sakramentes, wurde die Rolle der Predigten bei verschiedenen Anlässen deutlich gemacht. Diese Elemente der Seelensorge haben die Form und die Funktionalität im Bau der Tempel beeinflusst. Auf den ersten Platz trat also ein Thron auf den Altar auf, der der Aufstellung des

² Canones et decreta Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentini sub Paulo IH Julio III et Pio V Pontificibus Maximis cum additamentis et indicibus ad Conc. Trident. spectantibus, vol. 1, Ratisbonae MCMIII, S. 106–111.

Heiligsten Sakramentes diene. Der Altar selbst trat dagegen nach hinten an die Wand der Apside zurück. Außer dem Thron zeichnet sich eine Kanzel aus. Es verschwinden die Seitenschiffe, statt deren Kapellen mit Seitenaltaren und Beichtstühlen gebaut werden. Es wurden dann geräumige und helle Tempel gebaut, ohne dunkle Ecken, um den Getreuen die volle Teilnahme an den spektakulären Gottesdiensten zu ermöglichen und um die Vereinigung der ganzen Pfarrgemeinde an dem gemeinsamen Gebet zu ermöglichen. Außerdem beobachteten wir in dieser Epoche einen direkten Einfluss der Liturgie auf die konkreten ikonographischen Typen.

Diese Voraussetzungen wurden jedoch selten in der Architektur Ermlandes dieser Zeit realisiert. Unter der Regierung von Bischof Szymon Rudnicki wurde also nur eine kleine Kirche des Heiligen Jacobs und des Heil. Roch (1621–1623) in Mehlsack gebaut, die ein Beispiel für die Kunst des Goticks war, und zwei Kapellen: in Arnsdorf (des Heil. Roch) und in Bischofstein (der Heil. Martha). Die Elemente der posttridentinischen Sakralarchitektur wurden erst unter der Regierung von Bischof Mikołaj Szyszkowski auf eine vollere Weise in der Kirche-Rotunde in Kloster Springborn realisiert. Bis zur Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde noch eine Kirche in Eschenau gebaut (1649)³.

Die religiöse Kunst des 17. Jhs hat auf eine einzigartige Weise über ein Zeichensystem verfügt, das für die Empfänger verständlich war. Im Ermland, wie die Untersuchungen der Kunsthistoriker ergeben, beobachten wir eine bestimmte Zurückbildung im Vergleich mit dem Entwicklungstempo der europäischen Kunst, was aber das System nicht deprezierte, das in Form eines Bedeutungskodes in Kunstwerken funktionierte und allgemein von den lokalen Getreuen verstanden war. Die katholische Kirche wollte durch diese Kunst im religiösen Geist erziehen, indem die Hauptwahrheiten des Glaubens und vorbildliche christliche Einstellungen übermittelt wurden. Alle Relationen des oben eingeführten Schemas sind auf das Äquivalent des Zeichens gerichtet, das das Sacrum (Gott) ist. Auch, wenn auf einem religiösen Gemälde die Gestalt eines Heiligen gezeigt wurde, bedeutet das, laut der katholischen Theologie, keine Verehrung hinsichtlich dieser Person, sondern es ist die Vermittlung der Gottesverehrung. Die Heiligen, besonders in vorbildlichen Situationen für Christen — mit charakteristischen Eigenschaften versehen — erscheinen als deutliche und verständliche Zeichen für Empfängerin die der gegebene plastische Exponat gerichtet wurde. Auf diese Weise kommen die Untersuchungen dieser Überlieferungen, kultureller Erscheinungen, in den Umkreis der Semiologie, die die Zeichensysteme als Kommunikationserscheinungen erforscht. Wir können von riesigen Zeichensysteme sprechen, wie Religion, Kunst, Sitten und auch über kleinere wie Mode, Etikette, Volkskunst, Sitten der einzelnen Gesellschaftsgruppen. Im Bereich jeder Menschengemeinschaft haben kulturelle Symbole und Zeichen eine konsolidierende Rolle zu erfüllen. Schon die Anerkennung des Zeichens ist ein Produkt der Kultur und erfüllt die Rolle eines gesellschaftlich akzeptierten Zeichens. In unserer kurzen Analyse nehmen wir die Kunstwerke als Zeichen. In Relation mit den Empfängern dieser Kunst können wir

³ A. R z e m p o ł u c h, *Architektura warmińska XVII wieku*, „Rocznik Olsztyński”, T. XVII, 1997, S. 14.

bemerken, dass das Zeichen (Kunstwerk) von dem Empfänger „gebildet wird“ und umgekehrt. Diese Relation ist durch individuelle und gesellschaftliche Werte verstärkt, die von den Empfängern dieser Kunst erteilt werden.

Ein religiöser Mensch, abhängig von der Erziehung (hauptsächlich Familie), religiösen Erfahrungen (z.B. in einer religiösen Bruderschaft oder im allgemein verstandenen Leben der Pfarrgemeinde) und der Einstellung selbst (Glauben) wird unterschiedliche Erwartungen von jeweiligem Kunstwerk haben, und kann auch nach Erfahrung dieser Betrachtung mit anderen als von den Stiftern oder Autoren vorgesehenen Gedanken weggehen. Abhängig davon, wie weit die Erwartungen des Empfängers befriedigt wurden, kann seine religiöse Persönlichkeit verstärkt werden.

Die posttridentinische Kunst zeichnet sich durch formelle Verschiedenheit und oft versteckten Inhalt, die erst nach dem Vertiefen, mit Hilfe eines früher angeeigneten Bedeutungskodes dieser Kunst, den Empfänger ein tieferes Erleben des Sinnes, der in den Kunstwerken vorgelegten Katechese, ermöglichte.

Für den Empfänger der religiösen Kunst in der Neuzeit hatte die formelle Seite des Werkes eine zweitrangige Bedeutung. Der Kunstempfänger konzentrierte sich auf emotionelles und rationales Vorlesen der im Werk enthaltenen Überweisung. Der Faktor des emotionellen

Empfangs war stärker in Gruppen mit niedrigerem Intelligenzniveau. Die Barockkunst hat auf die völligste Weise den Geist der Zeit und das Vorlieben derzeitigen Menschen gespiegelt, indem sie bei den Zuschauern tiefe Eindrücke erregte und sie beeindruckte. Im Ermland erscheint Barock mit grosser Verspätung, trotz dessen erfüllen die von uns unten besprochenen Objekte allgemeine Grundlagen der posttridentinischen Kunst — die Ausübung eines starken Einflusses auf deren Empfänger. Im Prozeß der Wahrnehmung eines Kunstwerkes haben lokale Empfindlichkeit und Geschmack eine wichtige Rolle zu erfüllen. Zu bestimmten Themen und plastischen Formen erzeugt die Umwelt des Kunstempfängers sein eigenes Gefühlsverhältnis. Die Gruppe ikonographischer Quellen kann in zwei Varianten funktionieren: als Bilddarstellung auf einer regelmäßigen materiellen Grundlage (Zeichnung, Gemälde, Skulptur) oder als ein nicht selbstständiger Gegenstand, der einen Teil eines komplexen Gegenstandes (z.B. Altargemälde, Bebilderung). Jegliches wissenschaftliche Kunstinteresse wird gewöhnlich mit der systematischen Vorgehensweise begonnen, dank deren wir die Struktur des Werkes kennenlernen. Danach wird eine historische Analyse durchgeführt, mit deren Hilfe die untersuchten Bildtatsachen in Prozesse können zusammengebunden werden. Es bezieht sich auch auf wechselhafte Grundlage, das ist körperliche und soziale Grundlage des Menschen. Ohne diese Grundlage würde sich jegliches Erkenntnisverhältnis zu Welt und Gott nie entwickeln und bestimmen. Ein solches historische Mittel der Untersuchung von Kunstwerken ist die Methode von Panofski — „ikonologische Interpretation“. Zur Zeit wird in den Werken immer mehr auf die genauere Identifizierung des Kontextes der Entstehung und der Funktion der materiellen Objekte mit Bilddarstellungen geachtet.

In dem von uns untersuchten Zeitraum wurde nicht nur die Skulptur oder die Form des Tempels als allgemein verständliche Sprache zur Vermittlung bestimmter Bedeutungen der Berichte verstanden. Ein ausgeschnittenes oder gemaltes Bild oder

eine ganze Kirchenzeremonie bringen schneller und mehr Bedeutungen und Bedeutungsnuancen, als eine wörtliche Formel. Die posttridentinische Kunst ist auf direkte Beeinflussung auf den Empfänger, durch Theatralisierung der verkündeten Katechese, gerichtet.

Diesem Zweck dienten sicher die schon im 16. Jahrhundert im Ermland bekannten und in den Kirchen aufgestellten Weihnachtskrippen und das Einrichten des Grabes Christi zu Ostern.

Heutzutage erweisen wir den drei ermländischen Objekten Achtung. Das älteste von diesen Werken entstand in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Allenstein. Man weiß jedoch nicht genau, wer und wann die Gemälde schuf, die ein Teil des Triptiks in Allenstein sind. Vielleicht war es im Jahre 1553⁴ oder 1570⁵. Es bestehen einige Hypothesen, die weniger den Autor des Altaraufsatzes betreffen, mehr aber den Kreis oder die Schule, aus der der Autor dieser plastischen Kirchenalegorie abstammen könnte. Eine der Hypothesen spricht vom Einfluss der niederländischen Malerkunst. Diese Vermutung ist insofern wahrscheinlich, dass wir Informationen über den Aufenthalt in dieser Zeit an der Nordseeküste von ein paar Vertretern der niederländischen Malerei, wie z.B. Hans Dürer⁶, besitzen. Außerdem hielten sich in Polen auch andere, nicht weniger berühmte Künstler von Westeuropa auf, wie z.B. Hans Sues von Kulmbach. Vielleicht dank solchen Einflüssen, hat einer der lokalen Künstler die Gemälde in Allenstein geschaffen, oder der Autor dieses Altaraufsatzes kann auch ein niederländischer Künstler sein. Der Stifter dieses Kunstwerkes war der Bürgermeister von Allenstein — Jan Henryk (Johannes Henrici)⁷. Für diesen Zweck hat er 1000 Mark gespendet. Ursprünglich war der besprochene Triptik nicht als Element der Ausstattung der Pfarrkirche des Heil. Jacobs vorgesehen, wovon Mangel an Informationen in den nach dem Besuch angefertigten Akten, um die Wende 1579–1598, zeugt⁸. Der untersuchte Triptik war der Hauptaltar in einer heute nicht mehr existierenden Kirche des Heil. Kreuzes in Allenstein⁹. Im 17. Jahrhundert wurde der Altaraufsatz neu angestrichen.

Das Altargemälde, das im Allensteiner Aufsatz untergebracht wurde, besteht aus Revers und Avers. Der Revers — die Szene der Verkündigung besteht aus zwei Teilen. Nach ihrer Öffnung erscheint, im Zentralenteil, die Szene der Kreuzigung von Jesus Christus und auf den Flügeln gibt es vier Gemälde: die Gestalten von Johannes der Täufer, Abraham und Isaak, Heil. Paul und König David¹⁰. Den

⁴ A. Funk, *Geschichte der St. Jakobi-Kirche in Allenstein*, Allenstein 1925, S. 22.

⁵ G. Dehio, E. Gall, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, München – Berlin 1952, S. 248.

⁶ J. Langman, *Über polnische religiöse Kunst*, Katowice 1932, S. 24. Über niederländische Einflüsse im Ermland in diesem Zeitabschnitt schrieb auch: T. Chrzanowski, *Manieryzm w kościołach Warmii i Mazur*, SW, T. XXVI, 1989, S. 262n.

⁷ H. Bonk, *Geschichte der Stadt Allenstein*, Allenstein 1927, S. 45.

⁸ AAWO, AB, B 4: Acta Visitationis generalis Ecclesiarum Episcopatus Varmiensis (1597–1598), fol. 382.

⁹ C. Wunsch, *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Ostpreussen*, Band 1: *Die Stadt Allenstein*, Königsberg 1933, S. 86.

¹⁰ A. Boetticher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen im Auftrage des Ostpreussischen Provinzial Landtages*, Bd. IV: *Ermland*, Königsberg 1894, S. 12–13.

Zentralenteil des Avers nimmt die erwähnte Szene der Kreuzigung ein. Dieses Bild spricht zu uns durch eine ganze Reihe von Symbolen und spezifische Metaphern. Der Kreuzigungsakt selbst ist keine Darstellung eines historischen Faktes. Die Kreuzigung ist ein Symbol, ein Ausdruck des Leidens Christi, aber auch ein Ausdruck der Gottesliebe.

Aus der, von einem römischen Soldaten durchgestossenen Seite Christi gießt sich das Blut aus. Nachdem es den Kelch vollgegossen hatte, flutete es vom goldenen Becher, in den es in sieben Strömen runterfließt. Mit der Macht dieses Blutes wird die Allgemeine Kirche gebildet, als Ausdruck sakramentaler und eucharistischer Gemeinschaft. Sieben Ströme sind ein Symbol von Sieben Sakramenten, von denen jeder ein Zeichen der erlöschlichen Wirkung des Herrn Jesus ist.

Die Sakramente bilden die Kirche, und diese wird auch von ihr aktualisiert und ergänzt. Diese sieben Elemente (Heilige Sakramente) bilden die Grundlage der Funktionierung der Kirche, aber nicht als Institution, sondern als eine unsichtbare Strukturen der Christus — Oberhaupt, Maria — Mutter und der Heilige Geist-Seile sind. Das Abbild des Heiligen Geistes ist auf dem Gemälde zu sehen, das mit goldenem Glanz geschmückt ist und schwäbt über Basilika, Symbol der Allgemeinen Kirche. Das Blut von Christus hat noch eine Bedeutung, es bedeutet nämlich den Zusammenhang aller Heiligen Sakramente mit der Opfer der Heiligen Messe. Erwähnenswert sind auch Wasser ströme, die durch offene Tür der Tempel ausfließen. Das Wasser ist ein Symbol der Taufe und Blut — der Eucharistie. Die Taufe und die Eucharistie bilden nämlich den Anfang der Kirche.

Das Motiv der Arche, deren Vorstellung an der Tafel des Dekaloges¹¹ angebracht wurde, im besprochenen Aufsatz, scheint ein Zeichen der Rettung von der Apokalypse zu sein, ein Zeichen der Strafe, die die sündige und böse Welt getroffen hatte. Man kann auch feststellen, das die Arche ein Symbol der, durch die Jahrhunderte fließenden Kirche ist. Die, die überstehen, werden erlöst, weil sie des ewigen Lebens würdig sind. An beiden Seiten von Christus stehen: Peter rechts und Moses links. Sie vertreten das Alte und Neue Bündnis. Moses hält seine linke Hand auf einer zweiseitigen Steintafel mit hebräischen Inschriften, die den Dekalog enthalten. Peter dagegen hält sein unentbehrliches Attribut — Schlüssel, als ein Symbol der Macht über die ganze Kirche. Die Gestalt von Moses spiegelt die Mission, die ihm Gott über das gewählte Volk gegeben hat. Deshalb entsteht eine Analogie zur Mission von Jesus Christus. Außerdem sind Dekalog und Schlüssel Attribute der Allgemeinen Kirche, geboren aus der Seite des Lamm Gottes. Der Dekalog ist ein Kanon der Rechte, denen jeder Mitglied der christlichen Gemeinde unterliegt. Die Befolgung dieser Rechte und sakramentales Leben sind Bedingungen fürs Erreichen des Himmelreiches. Die Schlüssel zu den Himmelstoren hält der Heilige Peter. Überdies, dass beide Gestalten Symbol der zwei Bündnisse sind, könnten ihre Abbilde auch eine verkürzte Vorstellung des Weges sein, der nötig ist, um den Himmlreich zu erreichen, also Erlösung. Die Darstellung des Heiligen Peters als häufiges Motiv der posttridentinischer Kunst ist ein Anzeichen des theologischen Kampfes gegen den Protestanten, die die Oberherrschaft des Papstes nicht anerkannten.

¹¹ H. M a d e j, *Współkatedra św. Jakuba Starszego w Olsztynie*, Olsztyn 1982, S. 69.

Auf dem Revers des Triptiks wurde die Szene der Verkündigung der Heiligen Jungfrau dargestellt. Im Innern einer perspektivisch gezeichneten Skala sieht man unter dem Baldachin kniende Maria, die den Eindruck macht, als wäre sie von einem Buch getrennt worden. Die in Richtung Himmel gerichtete Hand des Engels deutet darauf, woher der Erlöser kommt. Maria, indem sie ihre Hände ausbreitet, gibt uns zu verstehen, dass sie auf sich die Last der Geburt — des Gottes Sohn nimmt, der die Sünden der Welt begleicht und die Menschheit erlöst.

Das Zeichen ihrer Annahme dieser Aufgabe sind Lichtstrahlen, in die die Täubin — ein Symbol des Heiligen Geistes — umgehüllt ist, die in Marias Richtung laufen. Nach der Öffnung der Allensteiner Triptiksflügel sieht man den Endeffekt der Mission von Christus den qualvollen Tod am Kreuz. Die Szenen der Verkündigung und der Kreuzigung sind in ein logisches Ganze, durch ein paar Elemente, miteinander verbunden. Die Verkündigung ist eine Vorhersage und die Kreuzigung — die Erfüllung dieser Vorhersage.

In der Wissenschaft dauert die Diskussion über die ikonographische Mission des Triptiks aus der Pfarrkirche in Schlitt, gestiftet vom Kanoniker Jan Hanow, aus dem Jahre 1557. Im mittleren Teil des geöffneten Altars befindet sich eine ausgebaute allegorische Szene mit zwei Kartuschen mit lateinischen Texten, die — wie einer der Inzipiten besagt — sich auf eines der Hauptthemen beziehen: „Typus Unius Sanctae et Apostolicae Ecclesiae“¹². An den äußeren Altarflügeln befinden sich gemalte Gestalten des Heil. Szczepan und des Heil. Jürgen mit einem Drachen. An den inneren Flügeln wurde Christus am Pfahl gezeigt und der auferstandene Christus, der den Tod tritt. In der Mitte dieses Triptiks wurde eine allegorische Szene, die aus den Heiligen Sakramenten entstehenden Kirche darstellt. An den Vasen befinden sich Inskriptionen — Namen der Sakramente, die erst seit dem tridentinischen Konzil durch die katholische Theologie anerkannt wurden: „Baptismus“, „Matrimonium“, „Eucharistia“, „Penitentia“, „Confirmatio“, „Ordo“, „Vnctio“. Also dieser Triptik beinhaltet auch einen starken Akzent auf die Wirkungskraft der Sakramente, so wie es im Triptik in Allenstein dargestellt wurde.

In diesem Werk wurde, im lateinischen Text auf zwei Kartuschen, die Glaubenserklärung an die Wahrhaftigkeit der katholischen Kirche und der Heiligen Sakramente gezeigt, wir lesen u.a.: „Qua idem Sponsus Christus praeclaro clavium munere amplaque ligandi, solvendi potestate donatam, dote opulentissima in immensum auxit septem SACRAMENTORUM, quae totidem mysticis aureis vasis abdita, et variis figuris olim adumbrata salvificam contineat omnium meritum Christ gratiam, a tota SS. Triade profluentem“. Der Autor dieses ikonographischen Unternehmens musste stark von der Gefahr seitens Andersgläubigen ergriffen werden, weil er vier Ketzer in kleinen Kanzeln dargestellt hat. Laut überzeugender Vermutungen von T. Chrzanowski, war der Autor des ikonografischen Programms von Schlitt, der Bischof Hozjusz selbst, wovon spätere litografische Arbeiten von T. Treter und die Besprechung des ganzen Programms „Typus Ecclesiae“ von S. Reszka zeugen. Der Altar in Schlitt erfüllte also die mittelalterliche Aufgabe der

¹² Ich gebe wieder: T. Chrzanowski, „Typus Ecclesiae“ — *Hozjańska alegoria Kościoła*, [in:] *Sztuka pobrzeża Bałtyku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Gdańsk*, listopad 1976, Warszawa 1978, S. 275.

„Pauperum Bibel” — einer Bilderklärung der Glaubenswahrheiten und Dogmen, also die Übertragung der Abstraktion in den Kreis realer Ereignisse, was auch eine spezifische Antwort auf das Programm der tridentinischen Erneuerung darstellte. In den 16. und 17. Jahrhundert war der Kunsteinfluss auf die Getreuen viel stärker als in den nächsten Jahrhunderten.

Die Kirche hat selbst die Entwicklung von z.B. religiöser Malerkunst unterstützt, die den weniger gebildeten Getreuen die Gebetbücher ersetzen sollte. Dieser Argument entschied über die Akzeptierung des Gemäldekultes während des tridentinischen Konzils. In der Kunst dieser Zeit findet eine breite Spiegelung das Thema der kämpfenden Kirche — „Ecclesia militans” und der siegreichen Kirche — „Ecclesia triumfans”¹³.

Es kommt vor, dass der Marienkult erst in der zweiten Phase der posttridentinischen Religiosität beginnt, sich voll zu entwickeln. Zuerst hat sich die Lehre der Kirche auf die Hauptwahrheiten des Glaubens und die Sieben Heiligen Sakramente konzentrierend es die deutliche Grenze von der protestantischen Theologie gezeigt wurde. Dann kommt zu Wort echter Bedarf der Getreuen, um Gott durch die Mutter Gottes zu verehren. Im Jahre 1611 wurde vom lokalen Pfarrer in Groß Purden ein Gemälde gestiftet, angefertigt auf der Leinwand, und auf das Brett festgeklebt. Es wurde darauf Mutter Gottes in einem langen Kleid gezeigt, auf dem Mond stehend und in der rechten Hand das Christkind haltend. Auf diesem Gemälde wurden semantische Enklaven einkomponiert, mit denen der Autor der Sentenzsammlung die Rolle der Mutter Christis im Werk der Erlösung im richtigen Licht zeigen wollte. Die Sentenzsammlung, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Ermland sehr populär waren, besteht aus 6 Auszügen aus dem Alten Testament, nur einem aus dem Neuen Testament (die Apokalypse) und aus vier Aussagen der Heiligen (unter denen zweimal der Heilige Bernard zitiert ist). Das Gemälde von Mutter Gottes ist durch Sentenzen bereichert, die den Empfänger zum Nachdenken bewegen sollen und ihn aufrichtige Weise dazu bewegen, damit er den Gott durch Mutter Gottes Vermittlung verehrt, u.a. lesen wir: „S. BERNARDUS: PER TE ACCESSUM HABEAMUS AD FILIUM O BENEDICTA INVENTRIX GRATIAE GENITRIX VITAE MATER SALUTIS”.

Die bis jetzt besprochenen ermländischen Objekte sind, in der künstlerischen Hinsicht, kein Beispiel für hervorragende Kunstwerke, im Hinblick auf die theologische Mission und die ikonographische Idee jedoch zeugen vom Engagement dieser Kunst (ihrer Schöpfer) im Werk von Tridentinum Rezeption. Auf der 25. Sitzung des tridentinischen Konzils (3–4.12.1563) wurde folgendes beschlossen: „Die Bischöfe sollen fleißig lehren, dass die durch Geschichten der Geheimnisse unseres Erlösers dargestellten Gemälde und anderen Vorstellungen, erlangen die Menschen das Wissen und werden in den Artikeln des Glaubens bestätigt, die man im Gedächtnis behalten und sie ständig zu einem Meditationsobjekt machen soll”¹⁴. Das Auftreten der semantischen Enklaven in Kunstwerken deutet darauf, dass der Inhalt dieser Aufschriften vielen Generationen dienen sollte. Es ist schwer eindeutig

¹³ J. Neumann, *Trynitarny charakter Kościoła*, „Communio”, 2003, Nr 4, S. 21–34.

¹⁴ *O wzywaniu, czci oraz relikwiach świętych i o świętych obrazach*, [in:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500–1600*, herausgegeben von J. Białostocki, Warszawa 1985, S. 391.

festzustellen, wie viele Menschen imstande waren, sich diese Überweisung solcher Katechesen anzueignen. Das Pfarrschulwesen war im Ermland besonders gut organisiert und umfasste mit der Lehre den grössten Teil der Bewohner des Dominiums.

Das sakramentale Leben, das in der posttridentinischen Epoche zur Grundlage des christlichen Lebens wird, fand in allen diesen Vorstellungen eine würdige Stelle, die darauf deutete, dass man sich wirklich mit diesem Gebiet in der Pfarrkatechese befasste¹⁵.

In der preußischen Provinz der Republik Polen hat sich das Barock relativ spät eingebürgert, lange mit der Kultur des Renaissance existierend. Diese Erscheinung hat bis zur Hälfte des 17. Jahrhunderts gedauert, als sich der Barockstil entgültig verbreitet hat, auch im Dominium Ermland. Im Ermland war es schwieriger neue Trends in der Kunst aufzunehmen, weil wir hier sogar Anfang des 17. Jahrhunderts gotische Formen treffen können. Die Kunst der Neuzeit war von der Kunstfreundschaft abhängig. Es wird behauptet, dass sich der kollektive von der individuellen Kunstfreundschaft durch das notorische Mangel an Mut unterscheidet, mehr auf die soziale Kontrolle, als auf schöpferische Innovation empfindlich gemacht. Nur die allgemeine Bekanntmachung mit den ermländischen Kunstwerken bestätigt die o.g. Bemerkung. Es fehlen im Ermland in der Stiftungsgruppe, vom Gruppencharakter, originelle Gegenstände oder Gebäude.

Anders ist es aber mit Goldwaren, die am häufigsten von individuellen Personen bestellt werden. Karol Boromeusz empfahl: „Der Kelch soll aus reinem Gold sein; wenn die Finanzen das nicht erlauben, kann er aus reinem Silber sein, aber vom Innen und Außen vergoldet; mit der selben Rücksicht auf die Armut wird es erlaubt, dass der Fuß aus vergoldeter Bronze war. Dieser Fuß sollte proportional breit sein, so dass der Kelch sicher stehen kann, nicht von Umfallen bedroht“¹⁶. Im 17. und 18. Jahrhundert gab es im Ermland relativ viele Kunstzentren, die auf Bestellung Gegenstände des Kultes aus Gold hergestellt haben (Braunsberg, Seeburg, Rössel, Heilsberg, Bischofsburg und Frauenburg)¹⁷. Auf diesen Exponaten finden wir häufig Inskriptionen — semantische Enklaven — mit Information über Stifter, z.B. in der Kirche in Klaukendorf treffen wir einen Renaissance — Kelch aus dem Jahre 1603, mit dem Wappenzeichen des Stifters und der Aufschrift: „Jo[annes] Worain-ski I[uris] V[trisque] D[oc]tor Protono[tari]us Cano[ni]cus Warmien[sis] 1603“¹⁸. Ein anderer Kanoniker spendete der Kapelle in Heiligelinde im Jahre 1644 einen silbernen Kelch mit langer Aufschrift unter dem Fuß und eine silberne Rauchpfanne. Vier Jahre später legte er silberne Monstranz dazu, auch mit der Aufschrift¹⁸. Wir finden auch Spenden von den Laien, sogar auch weiblichen Geschlechts. Justyna, die Frau von Alexander Steinson, spendete der Kirche des Heiligen Geistes in Allenstein einen Kelch im Jahre 1624. Diese Exponate beinhalten zusätzlich im

¹⁵ J. Neumann, *Reich Gottes als Gabe in der Veründigg Jesu*, Kirchdorf 2007.

¹⁶ K. Boromeusz, *Pouczenia o budowie i wyposazeniu kościoła*, [in:] *Teoretycy, pisarze...*, S. 404.

¹⁷ E. von Czihak, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen*, Bd. 1: *Allgemeines. Königsberg und Ostpreussen*, Leipzig 1903, passim; J. Kolberg, *Ermländische Goldschmiede*, ZGAE, Bd. 16, 1910, S. 353.

¹⁸ T. Clagius, *Linda Mariana, sive de B. Virgine Lindensi libri. V*, Coloniae 1702, S. 110.

epigraphischen Teil Informationen vom religiösen Charakter. Es befinden sich also auf dem Kelch in Diwitten aus dem Jahre 1601 zwei getrennte Aufschriften: „IHESUS“ und „MARIA“.

Diese letzten Inskriptionen können vom Berufen der Stifter zu den „magischen Empfängern“ zeugen, die mit Hilfe der Schrift ihren Ruf an Gott gerichtet habe. Die Länge der Meldung hing von der Fläche des Bodens ab, der bei Goldwaren beschränkt war. Auf den Fahnen, die den Braunsberger Jesuiten übergeben wurden, finden wir den gestickten Namen Jesus und das Wappenzeichen des Kardinals Hozjusz — des Spenders¹⁹.

Sehr oft wurden während feierlicher Gottesdienste Prozessionskruzifixe benutzt. Viele sind von ihnen erhalten, die aus Holz gemacht wurden, mit charakteristischen Volksmerkmalen (z.B. zwei in Groß Bartung, Wuttrienen, Jonkendorf und Schönbrück). Manche, wie diese in Allenstein, waren mehr geschmückt und aus Metal. Einen Passionscharakter hat ein Kreuz mit Marterwerkzeugen im Lettner der Kirche in Groß Bartung (17. Jh.). Die Marterwerkzeuge wurden auch auf einem Altar in Frauenburg gezeigt. Sie sind in einer ovalen Kartusche angebracht, rund um das Bild des auferstandenen Christus mit Engeln. Durch das Vorzeigen dieser Werkzeuge in kirchlichen Gegenständen war es mehr suggestive Ansprechung dieses Zeichens der religiösen Kunst zu den Getreuen möglich, die, in ihnen enthaltene katechetische Mission, auf eine noch mehr gefühlvolle Weise durchlebten. Im Inventar des Braunsberger Kollegiums gab es 43 Messingleuchter, von denen 14 nur zum Schmücken des Grabes Christi und zur Anzündung der Kerzen während der Aufhebung und Ausstellung des Heilig. Sakramentes bestimmt waren²⁰. Diese Angaben zeugen von großer Sorge der Organisatoren des damaligen liturgischen Lebens, indem sie den Getreuen durch Vermittlung vieler Sinne, stark religiöse und auch ästhetische Eindrücke geliefert haben. Die posttridentinische Kunst hat ein stärkeres Interesse für andere Objekte des Kultes hervorgerufen. Die Reliquienkästchen zeugen vom lebendigen Kult der Heiligen, der in der posttridentinischen Epoche mehr suggestive Formen annimmt, die in ihren Formen und Ornamenten sichtbar waren. Der Bedarf an posttridentinischer Frömmigkeit wird in zahlreichen, reich durchgeführten Gottesdiensten sichtbar, daher treffen wir in den Inventaren der Tempel und Kapellen auf viele Gefäße und liturgische Geräte, wie Altarleuchter, Armleuchter, Ampullen, ewige Lampen, Kunkeln, Bischofsstäbe und so weiter²¹.

Die Kunstwerke werden oft als Formensystem analysiert, dann als Geschichtssystem, Symbolen — und Alegoriensystem, schließlich als Ausdruck der historisch-kulturellen Situation. Im Ermland muss dieses Untersuchungsverfahren sehr oft in dieser Reihenfolge durchgeführt werden, weil dieses Gebiet weit von den kulturellen Zentren lag, stand meistens in Form von Enklaven dem Tempo der Richtungen — und Stiländerungen in der Kunst gleich, oft hatte es jedoch große

¹⁹ AAWO, AB, B 1, fol. 283.

²⁰ AAWO, AB, B 1, fol. 283.

²¹ Wertvoll für Ermland ist ein Inventar, angefertigt 1598, von dem Kunstkenner und Künstler in einer Person-Kanoniker Thomas Treter verfasst — AAWO, AK, RC 14: „Inventarium Sacristie Cathedralis Ecclesia Varmiensis [...]“.

Verspätung zu allgemein herrschenden Trends in der Kunstentwicklung in Europa. Oft treffen wir die Auferlegung von vielen Stilen auf einem Objekt. Das mittelalterliche Tabernakulum aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. in Allenstein besitzt innen eine sehr interessante Polichromie aus der Wende des 16. und 17. Jh.

Für die Kunstempfänger war vor allem die Bildhauerei, durch ihre ikonographische Deutlichkeit, Träger der religiösen Mission. Die visuelle Form in diesen Werken war hauptsächlich ein Mittel zur Übertragung auf eine möglichst adäquate Weise einer bestimmter Mission. Über die sakrale Bildhauerei im Ermland hat sich schon ein Diözesialer Konzil, aus dem Jahr 1497 geäußert²². In den Postbesichtigungsakten wurde dem künstlerischen Wert der einzelnen kirchlichen Skulpturen und anderen liturgischen Gegenständen keine Achtung geschenkt, daher haben alle möglichen Inventarbearbeitungen einen großen Wert für den heutigen Wissenschaftler²³. Die Visitatoren beschränkten sich meistens nur zu freien eigenen Eindrücken, wie diese z.B., dass der Altar ornamental ist oder dass er einen günstigen Eindruck macht. In den Archivalsammlungen finden wir selten Inventare, in denen Kunstwerke einer breiteren Untersuchung untergezogen wurden. Für die Katedrale in Frauenburg besitzen wir einen Inventar aus dem Jahr 1655, also aus der Zeit nach der ersten Raubinvasion der Schweden, in dem sich ein Kapitel „STATUAE“ befand, mit 8 Positionen, u.a. mit Skulpturen des Apostels Peter und Andreas, der Heil. Urszula mit Reliquien und der Heil. Dorota²⁴. Die Ermländer Kunst dieser Zeit hat einen Mariencharakter, worauf die Zahl der erhaltenen Exponate deutet. Diese Skulpturen, mit deutlichen Volksmerkmalen sind schwer zu datieren. So sind die Pieten in Klaukendorf, Süßenthal und Likusen. Die Skulptur der Mutter Gottes in Göttkendorf hat deutliche Volksmerkmale und zeigt die Mutter Jesus in der Krone, auf dem Mond stehend. Relativ oft erscheint das Thema der Heil. Anna, das vom größeren Kult im Ermland zeugt. In Süßenthal wurde sie mit einem Buch gezeigt, und in Klaukendorf — in Begleitung von Maria und Christkind.

Ähnliche ikonographische Faden treffen wir auf den religiösen Gemälden Ermlands. Die Heil. Anna Selbdrüte auf dem Gemälde in der Frauenburger Kathedrale (1639) war das Werk eines hervorragenden Kunstmalers aus Danzig — B. Strobel. Außer typischen Szenen aus dem Leben von Jesus, betrafen viele Gemälde den Kult der Mutter Gottes und auch der Heiligen. In der letzten Gruppe wurden oft die Apostel gezeigt, was die ermländischen Diözialsynode empfahlen. In Heilsberg waren bei den Pfeilern Skulpturen der 12 Apostel aus dem Jahre 1598. In Göttendorf blieb ein Gemälde des Heil. Andreas (17. Jh.) mit dem Kreuz im

²² AAWO, AB, A 3, fol. 187.

²³ Der Bischof Kromer schlug den Visitatoren im Jahr 1581 vor: „Man soll zuerst die Kontrolle der Sakristei oder am Hauptaltar durchführen. Dort soll man sich die Pallen, Tischtücher, Gemälde und Flachreliefe, Leuchter und andere auf den Altären nützliche Dinge ansehen, ob alles genug sauber und im guten Zustand ist“ — J. Kalinowska, J. Wiśniewski, *Das älteste Ermländer Visitationsformular aus der Zeit vom Bischof Marcin Kromer (1581)*, KMW, 1979, Nr 2, S. 156.

²⁴ AAWO, AK, RC, fol. 3.

Hintergrund der Landschaft stehend, erhalten. Auf dem Pacificale aus Groß Bartung (17. Jh.) befinden sich Plaketten mit den Darstellungen der 4 Evangelisten. Anders wurden die Evangelisten in der Kathedrale in Frauenburg dargestellt — als Kraftmenschen, die korinthische Kapitelle festhalten.

Die heutige Stelle dieser Kunstwerke entspricht ihrem ursprünglichen Standort nicht. In Braunsvalde befinden sich gegenwärtig zwei Gemälde aus dem 17. Jh. mit der Szene der Kreuzigung und Verkündigung, die ursprünglich im Sanktuarium in Glotau untergebracht waren. Seit 17. Jh. beginnt das Thema des Heil. Josef, dessen Kult sich im Ermland erst im 18. Jh. weiter entwickeln wird, häufiger zu erscheinen. Aus dem 17. Jh. kommt ein Bild dieses Heiligen und befindet sich in Diwitten. Seit der Regierungszeit des Bischofs Kromer über die Ermlandsdiözese, wurden von den Generalvisitationen alle unpassenden und unreligiösen Gemälde aus den Kirchen entfernt. Die Visitatoren gaben jedoch in ihren Akten immer weitere Informationen über viele Gemälde, die in den ermländischen Tempeln gesammelt wurden. Allein in der Kapelle in Heilsberg waren in der ersten Hälfte des 17. Jh. 20 Gemälde, was von der Popularität solcher Kunstwerke und auch von ihnen vorgeschriebenen katechetischen Funktionen zeugt²⁵.

Auf den besprochenen Kunstwerken finden wir oft Aufschriften, die immer an einen konkreten Empfänger adressiert waren, einen individuellen oder einen kollektiven, der sie richtig lesen konnte. Die Schöpfer und Empfänger in einer Kultur steckend, konnten sich durch Zeichnen und Inhalt der Aufschriften gut verstehen. Am häufigsten wurde auf die Form der Inskription zurückgegriffen, wenn man wollte, dass sich mit ihrem Inhalt der größte Teil der Menschen vertraut gemacht hat²⁶. Der Kanoniker Thomas Treter sollte der Autor von Aufschriften und Emblemen sein, mit denen der Bischof Szymon Rudnicki das Schloss in Heilsberg schmückte. Treter hat selbst sein eigenes Kanonikat in Frauenburg mit Emblemen und originellen Sentenzen geschmückt²⁷. Im Ermland stiegen die Embleminteressen besonders schnell, wegen der Ausgabe im Jahr 1612 in der Buchdruckerei in Braunsberg: „Symbolica vitae Christi meditatio Thoma Tretero Custo: et Canonis Varmien. Auctore. Nunc primum edita“, die aus 103 Kupferstichen bestand, die von dem Neffen von Thomas Treter-Blazej, geritzt wurden. Diese nach dem Tode veröffentlichte Sammlung, enthielt Zeichnungen vor allem vom symbolischen Charakter, und von einer metaphorischen (z.B. Glaube, Unschuld, Hoffnung), und realistischen. Bedeutung (Darstellung von Jan Chrzciel, evangelische Szenen-Flucht nach Ägypten, Verkündigung, Himmelfahrt)²⁸.

Oft erreichten die Aufschriften monumentale Ausmaße, um von größerer Entfernung besser lesbar zu sein. Ein charakteristisches Merkmal dieser Aufschrif-

²⁵ AAWO, AB, B 4, fol. 217–218.

²⁶ J. Sparrow, *Visible Words. A Study of Inscriptions in and Books and Works of Art.*, Cambridge 1969, S. 2n.

²⁷ In der Bibliothek des Museums von Ermland und Mazuren ist seit ein paar Jahren ein Manuskript aus dem 17. Jahrhundert aufbewahrt, jetzt unter dem Titel „Theologische Miscellanea aus dem 17. Jh.“, in denen wir, außer zahlreichen Inschriften aus der Bibel, viele Feder — und Bleistiftzeichnungen finden.

²⁸ Andere ikonographische Überlieferungen der Autorschaft von T. Treter fanden sich in seiner „De episcopatu et episcopis ecclesiae Varmiensis“, ausgedruckt in Krakow im Jahr 1685.

ten ist ihre Bestimmung für den öffentlichen Empfang. Daher ist der Zugang zu diesen, ausser liturgischen Gefäßen nicht reglamentiert. Solche Aufschriften, die fürs häufige Lesen bestimmt wurden, sind epitaphische Inskriptionen in der Kathedrale in Frauenburg, die schon im 17. Jh. die lokalen Kanoniker dazu inspirierten, damit sie ihre Inhalte auf andere Träger festhalten.

Es wurden also für eigene Zwecke einige Abschriften des Inhaltes dieser epigraphischen Kommunikate angefertigt²⁹. Aus der Zeit 1550–1650 kommen 48 Inskriptionen, u.a. der Bischöfe Rudnicki und Szyszkowski, und von vielen Kanonikern aus Frauenburg und Laiengetreuen (z.B. Stefan Sadorski).

Nicht jeder Empfänger war sich des Inhaltes der Anschrift ganz bewusst, besonders wenn der Aufschrift keine konkreten ikonographischen Vorstellungen begleitet haben. Latein war für diese Personen verständlich, die sie gekannt haben. Der Anzahl von diesen Personen war im Ermland relativ groß. In einer Landpfarrei in Groß Purden wurde eine umfassende semantische Enklave auf dem Bild der Mutter Gottes mit ihrem Kind aus dem Jahr 1611 angebracht, und das Porträt des Stifters — des Pfarrers Błażej Ruta. Die Schwierigkeit beim Verstehen dieser Enklave bereitet einerseits Latein, anderseits — ein tiefes theologisches Programm, das gleichzeitig eine spezifische Begründung des Marienkultes in der katholischen Kirche darstellt, basierend auf die Apokalypse des Heil. Jan, die Texte des Alten Testaments und die Schriften vieler Heiligen. Die ikonographische Quelle bildet hier eine wertvolle Inhaltsergänzung der Inskription, die wir besser durch plastische Darstellungen identifizieren können. Die ganze reiche Welt der katholischen Kunst dieser Zeit führte eine endlose Diskussion mit der Blickweise auf die Kultkunst repräsentiert vor allem von den Lutheranern, mit denen die Ermländer fast auf der ganzen Länge ihres Dominiums benachbart waren. Die Fachliteratur, die den Kult der Gemälde und der Mutter Gottes unter den Evangelisten, betroffen hat, betont in der letzten Zeit häufiger, dass in der Lehre von Luther, die Unterscheidung zwischen „Schöpfung der Gemälde“ und „Verehrung“ stark akzentuiert wurde. J. Seklucjan, Evangelist, der in Königspreußen unterrichtet hatte, beschrieb genau die götzdienenrischen Aktivitäten: „Aber vor den Gemälden niederknien, opfern, Kerzen aufstellen, sie zur Hilfe rufen, in ihnen Hoffnung haben oder an sie Gebete sprechen — das ist heidnisch und Herrn Gott gerichteter Götzendienst“³⁰.

Oft wollten die Stifter ihre Namen im Inskriptionsinhalt für ihre Nachkommen erhalten. Auf einer Bank aus der Spätrenaissance in Heilsberg finden wir folgende Inskription: „JOANNES MARQART SIBI ET SUIS HAEC SUBSELLIAFIERIFICIT ANNO 1648“. Die Stifter, die Wappenzeichen besaßen, benutzten ihre Vorstellungen auf den gebauten Objekten. So haben auch Bischof Szyszkowski und Kanoniker Wojciech Rudnicki auf dem im Jahr 1640 gebauten Altar des Kapitelpropst in Frauenburg getan. Der Stifter des Altars in Schutt — Kanoniker Jan Hanow — hat seinem Brustbild zu Füßen Christus Ecce Homo den Platz gefunden,

²⁹ z.B. AAWO, AB, B 81, fol. 13–21: „Epitaphia in Ecclesia Cathedrali Varmiensi“, S. 27–34.

³⁰ J. Seklucjan, *Wyznanie wiary chrześcijańskiej*, Bearbeitung von H. Kowalska und S. Rospond, Warszawa MCMLXXII, S. 22.

dann noch das Monogramm „I.H” und das Wappenzeichen. Manchmal reichte es dem Stifter oder Hersteller einer Kirchenbank nur eine jährliche Informationen Groß Purden auf einer Kirchbank, ausser dem Datum — 1586 — waren auch zusätzlich die Buchstaben „WW” und das Monogramm „IHS’Mn Braunsvalde dagegen befindet sich auf dem silbernen Ölgeläß die Inskription: „Braunsvald 1631”.

Die auf solche Weise angebrachten Daten erfüllten die Funktion der Ordinalzahlen, und erlaubten, die angegebene soziale Tatsache richtig unterzubringen. Sie drückten auch die Zeit aus, die zwischen der angegebenen Erscheinung und dem aktuellen Empfang dieses Datums vergangen ist. Die Objekte, die vom Pfarrer aus den parafialen Geldvorräten bestellt werden konnten, und keine individuelle Stiftung waren, besitzen meistens keine zusätzlichen Informationen. So war es mit den Beichtstühlen, die erst Anfang des 17. Jh. in die Ermländer Tempel eingeführt wurden. Der Schrank in der Sakristei der St. Jacobi Kirche in Allenstein aus dem 17. Jh. besitzt, als ein ausschließlich Gebrauchsobjekt, keine Inskriptionen. Eine Bank aus der Spätrenaissance in Groß Kleeberk ist ohne Inskriptionen, aber mit einer reichen ikonographischen Ausstattung. Die Flachreliefe zeigen die Szenen der Krönung eines Prinzen vom Bischof, Löwenköpfe und Porträts, und eine Reihe mitologischer Gestalten. Auf einer Bank der Stadtslaienbeisitzer in der Kirche Heil. Jans in Wormditt aus dem Jahr 1570 finden wir plastische Vorstellung von Stanisław Hozjusz. In dieser Kirche treffen wir auch ein Renaissancegestühl aus dem Jahr 1574, das vom lokalen Ratsherrn — Karol Jung gestiftet wurde. Dieses Gestühl wurde von Jan Paumann aus Mansfeld mit einer Intarsia aus Eichenholz versorgt. Das populärste Element im Ermland, meistens völlig getrennt vom Inhalt des Kunstwerkes funktionierend, war die Vorstellung des Lamm Gottes, die u.a. auf Holzpacificalen erschien (z.B. in Heilsberg und Rössel).

In der Republik Polen stieg schnell das Interesse an Schicksal der alten Objekte in den Kirchen, indem man den Pfarrern vorschlug, sich um die kaputten Objekten zu kümmern. Der Krakauer Synod aus dem Jahr 1621 hat eines der ersten Gesetze über Denkmalschutz herausgegeben. Die ermländischen Visitatoren ließen die Pfarrer oft die Objekte des religiösen Kultes zu erneuern. Dem Erzpiester in Seeburg haben sie im Jahr 1622 befohlen, die Kapelle des Heil. Wojciech zu restaurieren und sie in Gemälde und liturgische Paramente auszustatten³¹. Der Ausstattungszustand der Ermländer Tempel war auch das Thema von manchen Berichten über den Diözesezustand. Der Bischof Szyszkowski teilte dem Heiligen Stuhl mit, dass sich in den Kirchen, ausser Hauptaltaren, auch seitliche befinden; dass die Kirchen zahlreiche Tafeln, Gemälde, Orgel und kirchliche Geräte, vor allen aus Silber und Gold, besitzen. Der Bischof Szyszkowski fügte hinzu, dass es nach dem schwedischen Überfall schwer ist, die Kirche in Wormditt zur ursprünglichen Ausstattung zurückzubringen. Mit Priorität hat der Bischof die Kathedrale in Frauenburg behandelt, die während des schwedischen Überfalls in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts zerstört wurde. Er hat die Kanoniker inspiriert und auch zum Bau neuer Altare selbst materiell beigetragen. Meisten von diesen wurden in den vierziger und anfangs der fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts gebaut.

³¹ AAWO, AB, B 8, fol. 321.

Die Geschichte der ermländischen Kunst ist dadurch gekennzeichnet, dass alle größeren Unternehmungen aus der Initiative der Bischöfe und des Kapitels realisiert wurden, was aus der spezifischen Gesellschaftsstruktur und politischen Behörde, die von den lokalen Diözesenbischöfen abhing, folgte. Dieser Charakter des Mäzemat im Ermland unterscheidet das Dominium Ermlands im ganzen Europa. Auch kleinere Kunstunternehmen der Bischöfe können noch heute mit ihrem kühnen Wurf erstaunen.

Ein solches Beispiel ist doppelte Grabkammer in Wartenburg, die vom Bischof Andrzej Batory im Jahr 1598 erbaut wurde. Wie K. Wróblewska bemerkt, repräsentieren die Stiftungen der ermländischen Bischöfe bis Anfang des 17. Jahrhunderts keine grosse Kunst³². Man kann bemerken, dass der schwedische Überfall aus dem Jahre 1626 und die Raubokkupation in einem Teil Ermlands zur Belebung des Mäzemat, vor allem der Bischöfe und des Kapitels, in der nächsten Zeit beigetragen hat. Unter dem kulturbildenden Hinsicht gab es eine wenig aktive Gruppe der lokalen reichen Bauer, die sich nur sehr selten in die Ausschmückung der Tempel auf eigene Kosten beteiligten³³. Die ganze religiöse Kunst war, im Bereich der künstlerischen Kompositionen, so wie auch ihrer Inhalte, durch die Administratoren der Pfarreikirchen inspiriert, die am häufigsten über die Form und die theologische Mission der gestifteten sakralen Objekte entschieden.

Die bisher besprochenen Objekte befanden sich an den Kultstellen, in den Pfarreikirchen oder in der Kapelle. Die Muster der elitären Kunst kamen nach Ermland, worauf die Diskussion über das Triptik in Allenstein deutet, aus dem Ausland und seit der Regierung Jan Olbracht und Mikołaj Szyszkowski, auch aus Warschau. Ein wichtiges Anzeichen bei der Bildung neuer ikonographischen Muster bildet der Mäzenat des Kardinals Hozjusz, der als richtiger Schöpfer des oben besprochenen „Typus Ecclesiae“ geworden ist, der im Ermland schon während des tridentinischen Konzils realisiert wurde. Mit diesen Mustern haben sich zahlreiche Kunstempfänger — Angehörige einer Pfarrei vertraut gemacht. Allmählich begannen bestimmte Inhalte der katholischen Theologie von ihnen besser aufgenommen zu werden, oft sogar die Empfänger dieser Kunst zur selbstständigen Kunstbildung inspirierend. Auf diese Weise ist es zur Entstehung der Volkskunst gekommen. Jetzt ist es schwierig, die durch das Zunfthandwerk geschaffenen Exponate von den Werken individueller Künstler zu unterscheiden, obwohl die letzten sehr schnell begannen, sich im formellen und auch zum Teil inhaltlichen Hinblick von den Exponaten der beruflich aktiven Bildhauer zu distanzieren. Der Einfluß der professionellen Kunst auf die Volkskunst war jedoch sehr groß. Vor allem schon der Begriff der Skulptur selbst musste sich, im Geiste der Getreuen der Neuzeit, nur mit religiösen Themen verbunden werden. Ein gebarter Bildhauer konnte sich eine eigene Figur ausdenken, war jedoch nicht

³² K. Wróblewska, *Polskie badania nad sztuką Warmii i Mazur w latach 1945–1967*, KMW, 1968, nr 2, S. 210–211.

³³ A. Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerei in Ostpreussen von Ausgang des 16. bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Königsberg 1926–1929, passim; J. Poklewski, *Kościoty odpustowe na Warmii*, [in:] *Sztuka pomorza Bałtyku...*, S. 347. Eine andere Meinung über dieses Thema hat M. Bogucka festgelegt, *Kultura Pomorza Wschodniego w dobie renesansu i baroku*, [in:] *Historia Pomorza*, t. 2, cz. 1, Poznań 1976, S. 536.

imstände, sich vom Kreis ihm bekannter ikonographischer Themen zu lösen. In der Volkskunst finden wir also gotische Travestien, die auf Originale deuten, die von den lokalen „Dorfkünstlern“ benutzt wurden. Eine wertvolle Quelle, die von der Lebheit und dem Charakter der posttridentinischen Religiosität zeugt, sind Heiligenbilder aus dem Volk. In ihren Vorstellung blieben nämlich Elemente der Religiosität, die in den Katechesen des 17. Jahrhunderts empfohlen waren, oder auch sichtbare Remineszenzen der Kirchenkunst.

Der Konservatismus der Bauernkunst ermöglicht uns, aufgrund der späteren Volkskunst, den Charakter der vergangenen Religiosität zu beobachten. Die ermländische Volkskunst ist von den damaligen Forschern relativ selten registriert worden³⁴. Die Volksskulptur im Ermland war meistens auf Prinzip der Frontalität komponiert, das bedeutet, dass sie auf den Beobachter — Empfänger gerichtet war. Deswegen wirken die Exponate dieser Kunst monumental und statisch. Diese Skulpturen waren meistens aus Nadel — oder Lindenholz gemacht, aufgrund ihrer Leichtigkeit und Widerstandskraft gegen Risse. Ausgehauete Figuren wurden auf Holzkisten angebracht und auf Holzpfahle, auf Kreuze, auf alte Bäume und in Kapellennischen angeschlagen. Im Südermland hat sich die Tradition verallgemeinert, diese Figuren in Häusernischen anzubringen. Gewöhnlich waren die ermländischen Volksskulpturen polychromiert und häufig erneuert, wodurch es jetzt schwieriger ist, diese Kunstobjekte zu datieren. Gegenwärtig, auf den erhaltenen Objekten basierend, ist es fast unmöglich, die Entstehungszeit der Ermländer Kunst festzulegen. Man kann aber eine Hypothese aufstellen, dass sich diese Kunst spätestens in der Hälfte des 17. Jahrhunderts zu formen beginnt³⁵.

Die hier vorgestellten Überlegungen, die die Rezeption der posttridentinischen Theologie in den Kunstwerken im Ermland betreffen, bilden den Autorenvorschlag der Untersuchungen von ikonographischen Quellen in Verbindung mit anderen historischen Überlieferungen: mit epigraphischen, ethnographischen und auch archivalen. Diese Aufgabe scheint insofern zweckmäßig zu sein, dass sie die Aufdeckung neuer Karten in der Mentalität und der religiösen Einstellung der Bewohner des Dominiums Ermland in der Neuzeit ermöglicht, was in der heutigen Historiographie selten das Thema vom größeren Interesse der Forscher war.

STRESZCZENIE

Sztuka chrześcijańska ma do spełnienia ważne miejsce nie tylko o znaczeniu dydaktyczno-moralizującym. Bardzo często sztuka jest wyrazem pobożności twórców. Każde dzieło jest tworzone w określonej współczesności, która przemija. Pozostają jednak artefakty, świadczące o mijających epokach. Spojrzenie odbiorcy tej sztuki jest zawsze inne i to nie tylko dzięki „a priori kulturowemu”. Należy zgodzić się z opinią, iż dzieło sztuki najpełniej jest odczytywane w tej samej epoce, gdy powstawało.

³⁴ Ver. Sie fehlt in der Arbeit über die Volkskunst von Ostpreussen: K.H. Clasen, *Ostpreussen*, Weimar 1937.

³⁵ J. Hochleitner, *Religijność potrydencka na Warmii*, Olsztyn 2000, S. 48.

Sobór trydencki wycisnął trwale zmiany w rozumieniu sztuki religijnej w czasach nowożytnych. Wedle jej założeń sztuka powinna zachwycać i wzruszać, także pouczać oraz pobudzać do modlitwy i pobożnych praktyk.

W diecezji warmińskiej bardzo szybko nastąpiła recepcja tego nauczania. Wielki wpływ na ten proces miało zaangażowanie ordynariusza, który jeszcze przed wyjazdem na sobór trydencki prawdopodobnie był twórcą interesującego tematu ikonograficznego „Typus Ecclesiae”, który do dziś można podziwiać w tryptyku z kościoła parafialnego w Skolitach. Była to fundacja ówczesnego proboszcza ks. Jana Hanowa z 1557 roku.

Sztuka tej dekady znacznie silniej wpływała na wyobraźnię wiernych. Synod warmiński biskupa Szymona Rudnickiego z 1610 roku zalecał, aby w centralnym miejscu świątyni umieszczać krzyż Zbawiciela dla odróżnienia przestrzeni przeznaczonej dla wiernych od miejsca dla kapłanów — prezbiterium. Można zauważyć, iż ta epoka musiała w sposób intensywny oddziaływać na rzesze wiernych. W wyniku tego procesu zaczęła się rodzić sztuka ludowa. Ludowe świątki często są świadectwem preferowanej religijności przełomu XVI i XVII stulecia. Owocem pogłębionej religijności chłopów warmińskich są przydrożne obiekty kultu religijnego.