

Wróblewska, Kamila

Średniowieczny ołtarz św. Wojciecha w Muzeum Zamkowym w Malborku

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 3-4, 299-305

1977

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.

Kamila Wróblewska

ŚREDNIOWIECZNY OŁTARZ ŚW. WOJCIECHA
W MUZEUM ZAMKOWYM W MALBORKU

I. WSTĘP

W Muzeum Zamkowym w Malborku przechowywany jest późnogotycki tryptyk *Koronacja Marii i św. Wojciecha*. Ołtarz ufundowany został w 1504 roku przez wielkiego mistrza Fryderyka, księcia saskiego¹ i przeznaczony dla kaplicy św. Wojciecha w Tękitach k. Lochstädt na Sambii². Pełnił tam do sekularyzacji Prus funkcję ołtarza głównego. Artykuł niniejszy poświęcony jest jedynie snycerce ołtarza, bowiem malowane skrzydła odwrócia ołtarza zachowały się w stanie szczątkowym³.

Tękity przez długi czas wiązano z legendą o śmierci pierwszego misjonarza pogańskich Prusów, biskupa Wojciecha z Pragi⁴. Pierwszą kaplicę poświęconą temu wydarzeniu mieli w XI wieku postawić Duńczycy⁵. Zbudowany w XIII wieku przez Krzyżaków kościół uległ po sekularyzacji Prus częściowemu zniszczeniu. Całkowicie zburzony i zlikwidowany został dopiero w czasie wojen szwedzkich⁶. Ołtarz św. Wojciecha umieszczony został w zamku w Lochstädt⁷.

Słowiańska misja św. Wojciecha w Prusach nie stała się nigdy przedmiotem szczególnego kultu rycerzy Zakonu Krzyżackiego. Dopiero wiek XV zmienił nieco ten stan rzeczy. W kalendarzu krzyżackim pojawiły się zalecenia czci św. Wojciecha, uplasowanego dopiero na drugim miejscu po alegorycznej postaci św. Jerzego⁸. Postać św. Wojciecha bowiem, który z ramienia polskiego króla Bolesława miał dokonać pokojowej chrystianizacji Prusów, szczegól-

1 E. A. Hagen, *Beschreibung der Domkirche zu Königsberg und ihrer enthaltenen Kunstwerke*, Königsberg 1833, s. 33.

2 C. Steinbrecht, *Schloss Lochstedt und seine Malereien*, Berlin 1910, il. 3 i 6; Maria Wolańska, *Dokumentacja opisowo fotograficzna z przebiegu prac konserwatorskich tryptyku św. Wojciecha z Tękit*, w *Muzeum w Malborku*, Gdańsk 1975—6. Maszynopis, fotografie.

3 Dzieje odzyskania rzeźb szafy ołtarzowej opisuje J. Bożychowski, *Bezbronny gotyk*. Czas. Gdański Tygodnik Społeczno-Kulturalny, 1975, nr 37 z 12 X, ss. 18—19, ilustracje w tekście.

4 S. Mielczarski, *Misja pruska św. Wojciecha*, Gdańsk 1967, ss. 35—39; J. Powierski, *Św. Wojciech w Polsce i Prusach*, Komunikaty Mazursko-Warmińskie (dalej KMW), 1966, nr 4, ss. 566—575.

5 J. Obląk, *Kult św. Wojciecha w diecezji warmińskiej*, Studia Warmińskie, t. 3, 1966, s. 10.

6 C. Steinbrecht, op. cit., s. 4.

7 Ibidem, il. 3 i 6.

8 J. Obląk, op. cit., s. 27.

nie wrosła w legendę polskiej kultury średniowiecznej. Przekonują nas o tym najpełniej romańskie drzwi katedry gnieźnieńskiej⁹.

II. STAN BADAN

Ołtarzem z Tękit zaczęli się interesować w połowie XIX wieku lokalni historycy pruscy, tacy jak Karl Emil Gebauer i Ernst August Hagen, oraz w II połowie wieku Franz Dietrich¹⁰. Opublikowane w tym czasie artykuły dotyczyły dziejów kaplicy św. Wojciecha oraz przedstawiały historię ołtarza i jego treści. Najpełniejsze opracowanie przedstawił w 1848 roku Ernst August Hagen, sugerując między innymi, że wykonawcą tryptyku mógł być Leo von Waiblingen, mistrz pracujący w bursztynie¹¹. Artykuł Hagen jest cennym dokumentem dotyczącym zniszczonych części malarskich ołtarza¹². Hagen, pierwszy historyk sztuki Uniwersytetu Królewieckiego¹³, działalność naukową rozwinął w połowie XIX wieku. W szerokim opisie inwentaryzacyjnym malowanych kwater uwypuklił wątek legendy życia św. Wojciecha, związany z wykupieniem jego zwłok z rąk Prusów. Przytaczam ten opis w całości, bowiem w żadnym innym opracowaniu niemieckim nie pojawił się podobny opis i komentarz historyczny.

„Na odwrociach skrzydeł malowane są sceny z życia św. Wojciecha. Wszystkie cztery sceny malowane są temperą na desce i posiadają w tle pejzażu fragmenty złotego tła, u góry nad partią morza. Malarstwo to w swojej interpretacji rysunkowej jest naiwne, w kompozycji wykazuje logikę i ścisłość.

Na górnym obrazie po lewej stronie przedstawiony jest św. Wojciech w biskupiej czapie, u stóp którego kłęczą biało ubrany chłopiec. Zza ołtarza anioł podaje kielich. W tle znajduje się morze, do którego wpływa rzeka. Rzeka przedziela krainę, do której wstęp mają tylko ochrzczeni. Twarz św. Wojciecha charakteryzuje się łagodnością i spokojem.

Górny obraz po lewej stronie przedstawia św. Wojciecha, stojącego na kazalnicy, wygłaszającego kazanie, otoczonego kłęczącymi. Do świętego zbliża się Prusak z kulą wysadzaną gwoździami, w okrągłym kapeluszu z rondem, odziany w charakterystyczne szaty. Jest to zapewne przywódca pogański, który pragnie zadać cios świętemu.

⁹ *Drzwi Gnieźnieńskie*, Praca zbiorowa pod redakcją M. Walickiego, Wrocław 1956; por. również J. Hertel, *Czy Wojciech to Adalbert?* KMW, 1972, nr 2–3, ss. 274–280.

¹⁰ E. A. Hagen, op. cit., s. 33; tenże, *Über die St. Adalbertus Kapelle*, Neue Preussische Provinzial-Blätter, Bd. 5, 1848, ss. 258–263; F. Dietrich, *Die mittelalterliche Kunst in Ordenslande Preussen*, Köln 1887, s. 87.

¹¹ E. A. Hagen, *Über die St. Adalbertus Kapelle*, s. 268.

¹² C. Steinbrecht oraz O. Schlicht, *Das westliche Samland*, Bd. 1, Dresden 1922, s. 105, reprodukują skrzydła malowane.

¹³ Ernst August Hagen (1797–1880), urodzony w Królewcu, gdzie studiował najpierw medycynę, później sztukę i literaturę. Dyplom uniwersytecki uzyskał w 1821 r. Wyjechał na dwa lata do Niemiec i Włoch. W Weimarze przyjął go Goethe, wyrażając się bardzo dobrze o jego pierwszym dziele literackim *Ottfried und Lilien*. Habituje się w 1823 r. Od 1825 r. wykłada historię sztuki na Uniwersytecie Królewieckim. W r. 1830 mianowany zostaje pierwszym profesorem sztuki na tym Uniwersytecie (por. Hagen, *Hagen Ernst August*, w: *Altpreussische Biographie*, Bd. 1, 1^oönigsberg 1941, s. 244).

Z lewej strony u dołu człowiek w czerwonej szacie klęczy nad zwłokami św. Wojciecha, na których znajduje się wiele ran. Oddziela [on — K.W.] rękę od korpusu, podczas gdy druga jest już oddzielona i leży obok. Ten sam człowiek w narzuconym kapturze wieszka ciało św. Wojciecha na drzewie, które symbolizuje tu krzyż Chrystusa.

Po prawej stronie na dole analogiczny krajobraz z tą różnicą, że na morzu znajduje się okręt z obcymi przybyszami. Są to wysłannicy polskiego księcia. Krój szat i brody mężczyzn, ich sposób ubrania wskazują na cechy polskie. Dwaj przybysze klęczą i układają zmasakrowane członki św. Wojciecha do kosza. Osobnik w zielonej szacie zdejmuje głowę świętego i układa ją do kosza. Kwatera ta utrzymana jest w kolorycie zielonym i czerwonym."

Hagen przytoczony wyżej opis uzupełniał cytatami wyjętymi z *Historii Prus* Johanna Voigta, dotyczącymi św. Wojciecha¹⁴. W pierwszej połowie wieku XX ołtarz z Tękit wymienili kilkakrotnie badacze niemieccy w opracowaniach ogólnych, dotyczących plastyki późnogotyckiej obszaru Warmii i Prus. Malowane treści ołtarza były reguły pomijane, a uwaga badaczy skupiona na snyderce tryptyku. Wzmianki mają charakter marginalny, pozabawione są szerszej analizy dzieła sztuki. Najczęściej powtarzane wnioski łączyły rzeźbę z Tękit z norymbersko-frankońskimi wpływami, lokalizowanymi w warsztacie królewieckim¹⁵. Do nich zaliczają się tacy badacze jak Anton Ulbrich¹⁶, Bernard Schmid i Karl Hauke¹⁷. Pierwszy powiązał tryptyk ze snyderką Madonny z Sarkau, dwaj pozostali odczytali w rzeźbach z Tękit wpływy szkoły Wita Stwosza. Dwaj ostatni autorzy wprowadzili cenne elementy historyczne, dotyczące malowideł ołtarzowych, podając, że z chwilą, kiedy po długich staraniach poddano ołtarz konserwacji na początku XX wieku, części malowane były tak zniszczone, iż postanowiono dla ich ochrony wykonać dokładne kopie poszczególnych kwater, zabezpieczając również malowidła autentyczne¹⁸.

III. OPIS CZĘŚCI RZEZBIONYCH OŁTARZA, ANALIZA FORMY, KRĄG WARSZTATOWY

Środkową szafę ołtarzową wypełnia rzeźbiarska kompozycja, prezentująca scenę Koronacji Marii. Po bokach skrzydeł umieszczone zostały pojedyn-

14 J. Voigt, *Geschichte Preussens*, Bd. 1, Königsberg 1827, ss. 650—673.

15 B. Schmid, *Baukunst und Bildende Kunst zur Ordenszeit*, w: *Deutsche Staatenbildung und deutsche Kultur in Preussenlande*, Königsberg 1931, s. 148; A. Ulbrich, *Kunstgeschichte von der Ordenszeit bis zur Gegenwart Ostpreussens*, Königsberg 1932, s. 53; G. Dehio, E. Gall, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Deutschordensland Preussen*, Berlin 1952, „Altarschrein Mit Marienkrönung aus Tenkitten im Samland, fränkisch, 1504."

16 A. Ulbrich, op. cit., s. 53.

17 B. Schmid, K. Hauke, *Marienburg*, Würzburg 1968, s. 68. Wysoko oceniając wartość artystyczną rzeźby autorzy sugerują, iż pochodzi ona z warsztatu Wita Stwosza.

18 Ibidem, o skrzydłach bocznych, zawierających 4 legendy z życia św. Wojciecha:

1. „św. Wojciech głosi kazanie wśród Prusów (kwatera w połowie zachowana); 2. sen św. Gaudentego w noc poprzedzającą śmierć św. Wojciecha; 3. ćwiartowanie ciała św. Wojciecha przez Prusów; 4. zbieranie fragmentów ciała św. Wojciecha przez towarzyszące mu osoby.

Stan zachowania malowideł jest zły. Ze względu na to, że poprawki były niemożliwe, pozostawiono je w dotychczasowym stanie.

cze figury z przedstawieniami św. Barbary i św. Jakuba. Na ornamentalnym wytłaczanym tle klęczy pośrodku na niskim postumencie z datą 1504 Maria z rękami złożonymi do modlitwy. Nad głową Marii unosi się korona podtrzymywana dłońmi Chrystusa i Boga Ojca. Podłużną twarz Marii charakteryzuje indywidualna interpretacja rysów. Maria ma bardzo wysokie, wypukłe czoło, długi nos, małe usta, nisko osadzone brwi, a na jej ramiona opadają długie, faliste włosy. Na czole przepaska. Płaszcz płasko przylega do ramion, na przodzie od strony lewej do prawej draperia szaty układa się w półkoliste i na zmianę zaostrzone fałdy, które u dołu odwijają się tworząc dekoracyjny układ konchowy. Po prawej stronie na wysokim relikwiarzu siedzi Bóg Ojciec z kulą ziemską w prawej dłoni, zwrócony nieznacznie w prawą stronę ku Marii. Długa owalna twarz z wypukłym czołem okolona jest długą brodą i falistymi włosami. Kształt głowy analogiczny jest do głowy Marii z tym, że bardziej wydatne rysy podkreślają cechy starości. Płaszcz gładki na ramionach, o twardej draperii, z lewej ku prawej przerzucony na kolanach w formie kolistej o nierównomiernie, ostro zakomponowanych fałdach. Ukazany fragment rytmicznej szaty spodniej jest cięty twardo i jednolicie. Tło lica relikwiarza zdobi ornament suchej wici roślinnej, na której umieszczona została tarcza herbowa wielkiego mistrza. Z lewej na analogicznej wysokości relikwiarzu umieszczona jest siedząca postać Chrystusa z berłem w lewej dłoni, lekko pochylonego w lewo, o podłużnej młodej twarzy, charakteryzującej się bardzo wypukłym czołem, długim nosem i krótkimi brwiami. Uderza podobieństwo z rysami Marii i Boga Ojca. Głowa okolona gęsto zwartą brodą, nad górną wargą wąs. Pukle włosów opadają na ramiona. Płaszcz spięty na przodzie i poprzecinany fałdami na ramionach. Z lewej ku prawej szata przerzucona na kolanach tworzy podobną jak u Boga Ojca kulistą, na brzegu częściowo jednakże tylko gładką kompozycję, nieco odwiniętą z lewej strony. Środkowe fałdy draperii nierównomiernie i ostro ułożone i pogmatwane. Widoczny fragment spod płaszcza ułożony prosto i rytmicznie, lico relikwiarza na siatce z ornamentem suchych gałęzi zawiera tarczę z herbem Saksonii. Wnętrze szafy środkowej z grupą Koronacji ujęte jest dwoma prętami, podtrzymującymi podniebie z wici roślinnej. Z lewej strony szafy ołtarza otwartego stoi ustawiona an face postać św. Barbary z kielichem w prawej dłoni. Twarz owalna, szeroka, z wysokim czołem. Włosy długie, faliste, sięgają pasa. Na głowie korona. Odziana w suknię układającą się od pasa w rytmiczne proste fałdy. Płaszcz spięty na piersiach klamrą, płaski na ramionach, przerzucony od strony lewej ku prawej osłania przód sukni, układając się w formę nieregularnie sfaldowanego fartucha. U stóp św. Barbary herb wójta Lochstädt, Dietricha von Rautensteina¹⁹. Po stronie lewej skrzydła stoi św. Jakub. Przechylony nieco w lewo, w ruchu, z laską pielgrzymią w prawej dłoni, lewą podtrzymuje kraj szaty. Twarz ma owalną, zindywidualizowaną zmarszczkami podłużnymi na czole. Głowa okolona gęstymi falistymi włosami i brodą. Na głowie duży kapelusz o szerokim rondzie. Odziany w suknię sięgającą połowy łydki, marszczoną rytmicznie i ostro, przepasaną w pasie. Na sukni płaszcz,

stawiono obrazy nie zmienione. Zrealizowano natomiast skrzydła ochraniające z koplami i uzupełniono brakujące detale. Wartość artystyczna starych obrazów — jest minimalna.”

¹⁹ C. Steinbrecht, op. cit., s. 4.

podtrzymywany dłonią lewej ręki, twardo i płasko przylegający do ramion, z prawej strony opada w ruchliwych, obfitych, ostrych, twardych, ornamentalnych fałdach ku ziemi. U stóp św. Jakuba tarcza herbowa z herbem rodziny von Waiblingen²⁰. U góry ponad dwoma figurami kwater bocznych umieszczone również podniebie z wici roślinnej.

Forma artystyczna, określająca sposób opracowania figur rzeźbionych ołtarza Koronacji św. Marii i św. Wojciecha stanowi wyraz jednolitego myślenia plastycznego. Odnosi się to przede wszystkim do modelunku typów fizycznych głównej szafy ołtarzowej. Trzy figury: Chrystus, Bóg Ojciec i Maria potraktowane są w sposób statyczny. Pewna hieratyczność tych postaci i podobieństwo uszlachetnionych rysów grupy koronacyjnej wyróżnia je od popoliciej traktowanej postaci św. Barbary. Mimo zbliżonych cech stylistycznych w rysunku niektórych partii draperii, odróżnia się również od grupy koronacyjnej przez swoją ekspresję i dynamikę figura św. Jakuba. Niezależnie od tego cały zespół mieści się w jednej konwencji warsztatu. Ołtarz ze sceną Koronacji Marii nie jest odosobnionym dziełem plastycznym obszaru Prus u schyłku XV i początku XVI wieku. Tematowi temu można poświęcić osobny artykuł. Analogia i porównanie snycerki tryptyku z Tękit przez Antona Ulbricha z rzeźbą Madonny z Sarkau jest nie do przyjęcia. Figura z Sarkau, którą wiąże Ulbrich z mistrzem ołtarza św. Wojciecha, wykazuje inne cechy stylistyczne warsztatu lokalnego z obszaru Prus. Przejawia ona tendencje bardziej ozdobne, abstrakcyjne i ornamentalne w układzie draperii, porównywalne ze snycerką Schofsteina, a na Mazurach prezentowane w zabytkach Kętrzyna²¹ i Galin²². Najbliższymi plastycznie dziełami retabulum z Tękit będą ołtarze ze sceną Boga Ojca w szafie środkowej niegdyś w katedrze w Królewcu i ołtarz Koronacji Marii, niegdyś z Krzemit koło Welawy. Środkowa szafa późnogotyckiego retabulum królewieckiego wkomponowana została w 1591 roku w nowy renesansowy ołtarz²³. Monumentalna figura Boga Ojca wykonana w drewnie, z małą postacią Chrystusa Ukrzyżowanego, jest zarówno w typie fizycznym, jak i w sposobie interpretacji szczegółów draperii analogiczna z rzeźbami męskich postaci ołtarza św. Wojciecha. Ołtarz z Krzemit²⁴ powtarza identyczną kompozycję sceny Koronacji: hieratyczne, mało poruszone postacie — umieszczone w wypadku Chrystusa i Boga Ojca na wysokich relikwiarzach i pośrodku na niskim postumencie Marii. Typy fizyczne mężczyzn, a także postacie kobiece we wszystkich tutaj przedstawionych zabytkach posiadają rysy zindywidualizowane i urealnione, a jednocześnie wykazują pewne podobieństwa. Ołtarz z Krzemit, zwieńczony trzema figurami — św. Jerzego, Marii z Dzieciątkiem oraz zapewne papieża Urbana, postacią św. Jerzego przypomina mistrza, który rzeźbił św. Jakuba z bocznego skrzydła retabulum z Tękit. Świadczy o tym charakterystyczny ruch, ale

20 K. H. Lampe, *Von Waiblingen Adrian*, w: *Altpreussische Biographie*, Bd. 2, Marburg/Lahn, 1967, s. 768.

21 K. Wróblewska, *Późnogotycka sztuka na Warmii po II pokoju toruńskim*, Rocznik Olsztyński, t. 10, 1973, il. 44 i 45.

22 Zespół rzeźb ołtarzowych z Galin (obecnie w zbiorach Muzeum w Kętrzynie).

23 A. Rohde, *Königsberg*, Leipzig 1937, s. 26, il. 20.

24 W. Hubatsch, *Geschichte der evangelischen Kirche Ostpreussens*, Bd. 2, *Bilder ostpreussischer Kirchen*, bearbeitet von Iselin Gundermann, Göttingen 1968, s. 82, il. 315.

przed wszystkim forma kształtowania draperii; rytmiczne, proste cięcia fałd sukni i niespokojna dekoracyjnie, spleciona i rozwichrzona poła płaszcza²⁵.

Warsztat ołtarza św. Wojciecha z Tękit zaważył na pewnej grupie snycerki dawnych Prus w pierwszych dziesięcioleciach XVI wieku, dając jednocześnie początek tematyczny kilku innym przedstawieniom sakralnym na obszarze Sambii. Do tego typu przedstawień należy fundacja biskupa sambijskiego, Güntera von Bunau, który ufundował w roku 1509 tryptyk. W jego zwieńczeniu znajdowała się postać św. Wojciecha z herbem fundatora u stóp²⁶. Dotychczasowi badacze, wysuwając różne sugestie warsztatowe co do wpływów i realizacji ołtarza, jasno precyzowali jego powiązania z warsztatem norymbersko-frankońskim, włączając tutaj również szkołę Wita Stwosza. Tego rodzaju powiązań nie można uzasadnić konkretnymi przykładami. Może najbliższa omawianemu przedstawieniu będzie poprzez swoją hieratyczność, statykę, linearność i daleko idącą sztywność formy, przy zbieżnych cechach sposobu komponowania sceny — Koronacja, znajdująca się w muzeum w Norymberdze²⁷, późniejsza o kilka lat od naszej grupy koronacyjnej, stosująca odmienne prezentacje typów fizycznych i odrębnie traktowane formy draperii.

Trudno zgodzić się z sugestią Hagena, że autorem tryptyku z Tękit był Leo Waiblingen. Jako uzasadnienie tej hipotezy autor przytoczył list z 1511 roku, jaki miał napisać Leo Waiblingen. W liście była mowa o wypłaceniu Waiblingenowi przez kapłana z Tękit zaległego czynszu i nawiązania z nim dobrych stosunków²⁸. Wysoki poziom artystyczny snycerki tego ołtarza i dalsze reminiscencje jego artystycznych wpływów uzasadniają przypuszczenie, iż autor scen reliefowych i rzeźbiarskich był mistrzem, specjalistą w dziedzinie snycerki. Można natomiast zastanowić się, jaki wkład miała rodzina Waiblingenów w fundację ołtarza, jej herb bowiem widnieje u stóp św. Jakuba, i czy Leo Waiblingen istotnie wykonywał jakieś prace przy ołtarzu?

Bracia Waiblingenowie Leo, Adrian i Faustyn, pozostawali w służbie trzech kolejnych mistrzów Zakonu Krzyżackiego: Jana Tiefena, Fryderyka Saskiego i Albrechta Hohenzollerna²⁹. Faustynowi i Leonowi wielki mistrz Fryderyk dał koncesję na prowadzenie papierni w 1506 roku³⁰, a więc w dwa lata po powstaniu ołtarza, poświęconego św. Wojciechowi. Bracia Waiblingenowie spełnili jeszcze jedną istotną rolę. Stworzyli kronikę Zakonu Krzyżackiego³¹. Byli to ludzie blisko związani z Zakonem, jakkolwiek Leo nigdy do Zakonu nie należał³². W tym świetle wydaje się prawdopodobne, iż rodzina ta, obok wójta z Lochstädt, Dietricha Rautzensteina, partycypowała w kosztach fundacji ołtarza Koronacji Marii i św. Wojciecha, z inspiracji wielkiego mistrza Fryderyka Saskiego. Brak dowodów, iż prace przy snycerce ołtarza wykonywał Leo Waiblingen.

25 Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Olsztynie, Konserwator Prowincjonalny w Królewcu XLII/We/6. Dokumentacja fotograficzna. Materiały Konserwatorskie.

26 W. Hubatsch, op. cit., Bd. 2, ss. 37 i 50.

27 J. Bier, *Nürnbergisch-Frankische Bildnerkunst*, Bonn 1922, il. 47.

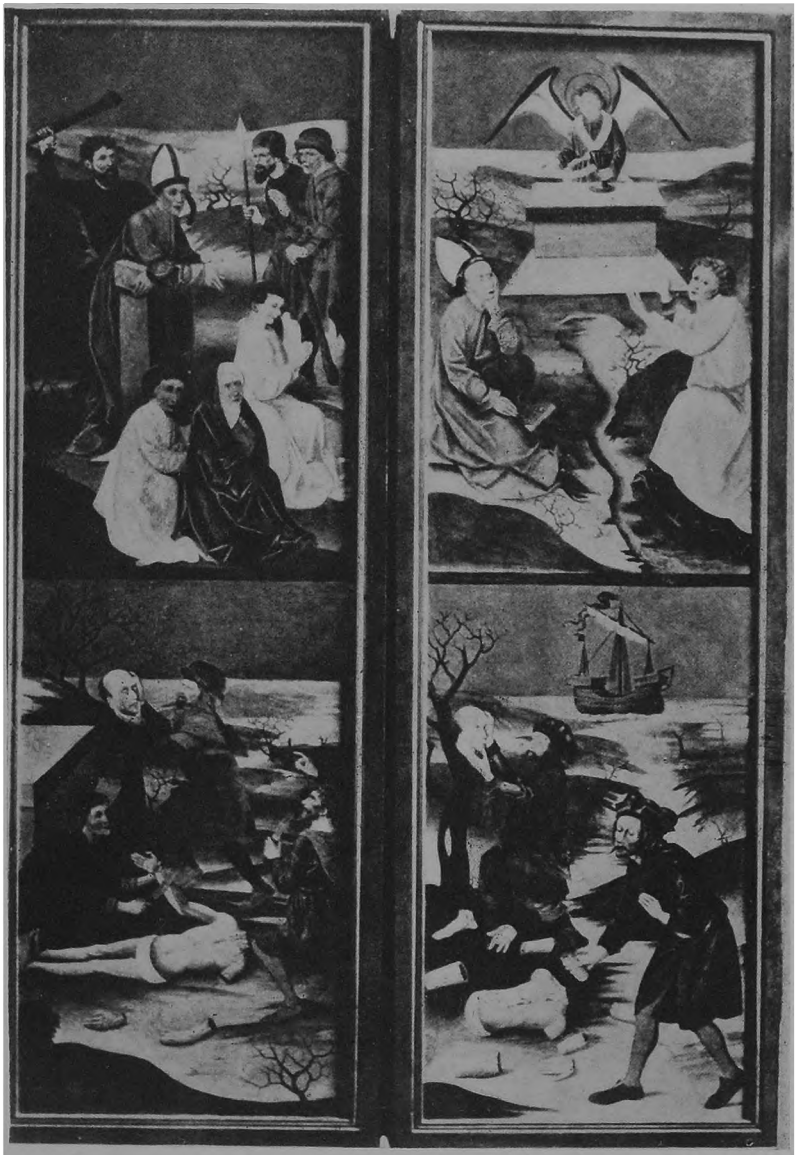
28 E. A. Hagen, *Über die St. Adalberts Kapelle*, s. 263.

29 K. H. Lampe, *Von Waiblingen — Adrian, Leo u. Faustin*, s. 768.

30 *Ibidem*.

31 T. Hirsch, M. Töppen, E. Strehlke, *Scriptores Rerum Prusicarum*, Bd. 5, Leipzig 1870, s. 16.

32 K. H. Lampe, *Von Waiblingen Leo*, s. 768.



RVC. 1. TĘKITY. Malowidła ze scenami z życia św. Wojciecha. Repr. A. Kuraczyk według C. Steinbrecht, *Schloss Lochstedt und seine Malereien*, Berlin 1910



RYC. 2. TRĘKITY. Oltarz Koronacji Marli i św. Wojciecha. Repr. A. Kuraczyk



RYC. 3. KRZEMITY. Oltarz Koronacji Marii. Repr. A. Kuraczyk według W. Hubatsch, *Geschichte der evangelischen Kirche Ostpreussens*, Bd. 2, Göttingen 1968



RYC. 4. KRZEMITY. Zwieńczenie ołtarza. Repr. Instytut Sztuki PAN, nr inw. neg. XXV

Mimo niepełnej dokumentacji fotograficznej można stwierdzić, że stro-
na artystyczna skrzydeł malarskich nie jest równorzędna ze snycerką ołta-
rza. O ile rzeźby wykonywał warsztat sprawny i dojrzały artystycznie, ma-
lowana opowieść o życiu św. Wojciecha jest — jak to już stwierdził Hagen —
„naiwna” z punktu widzenia formalnego. Papiernik i kronikarz Leo Waibling-
gen, jeżeli coś przy ołtarzu realizował — to najprawdopodobniej mógł podjąć
się realizacji malarskiej skrzydeł tryptyku. Jednakże jest to tylko hipoteza.

Ołtarz św. Wojciecha, wystawiony w 1504 roku przez wielkiego mistrza
Fryderyka Saskiego, przypomina zrealizowany w tym samym roku z inicja-
tywą Łukasza Watzenrodego dla Fromborka w warsztacie toruńskim ołtarz
p.w. Marii Assumty i św. Andrzeja. Dokładna możliwość określenia fundato-
rów stanowi interesujący przyczynek do badań sztuki obszaru nadbałtyckiego
u schyłku średniowiecza.

DER MITTELALTERLICHE ST. ADALBERTUS-ALTAR IM SCHLOSSMUSEUM ZU MALBORK Zusammenfassung

In dem Schlossmuseum auf der Marienburg befindet sich ein spätgotischer dreiteiliger Altar, welcher 1504 von dem Hochmeister Friedrich von Sachsen, sowie von Dietrich von Rautenstein und der Familie Waiblingen gestiftet wurde. Der Altar wurde dem Hl. Adalbert gewidmet und befand sich unter diesem Schirmherr (heiligen Schutzpatron) seit seiner Errichtung bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der dem ersten slawischen Missionär geweihten Kapelle in Tenkitten im Samland. Er hatte dann verschiedene Schicksale zu überstehen: zunächst ging er nach Lochstädt, dann befand er sich im Privatbesitz, und seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts befindet er sich im Marienburger Schlossmuseum. Auch von dem letzten Krieg blieb er nicht verschont, und galt für verloren. In den Jahren 1973—1975 wurden von dem Museum in Malbork Suchaktionen durchgeführt, die mit einem positiven Ergebnis endeten. Es wurden alle Figuren des Altars gefunden und von ihren privaten Besitzern wieder abgekauft; bloss die Stifterwappen in dem Mittelschrein konnten nicht wiedergefunden werden.

Besonderes Interesse für den Altar aus Tenkitten wiesen die preussischen Geschichtswissenschaftler und Kunsthistoriker aus der Zeit des „Völkerfrühlings“ auf. Das interessanteste Dokument ist ein Aufsatz von Ernst August Hagen vom Jahre 1848 in den „Neuen Preussischen Provinzialblättern“. Der Autor übermittelt ausser einer kurzen Beschreibung des Altars auch seine ikonographischen und historischen Inhalte, indem er auf die Verbindungen der preussischen Mission des Hl. Adalbert mit Polen hinweist, die an den Seitenflügeln des gemalten Altars dargestellt worden sind.

Das Schnitzwerk des Altars weist hohes künstlerisches Niveau auf. Es lassen sich darin Verbindungen mit der Kunstwerkstatt von Königsberg in den Anfängen des 16. Jahrhunderts nachweisen: der Altar mit dem Gott-Vater im Königsberger Dom, die Krönungsszene der Maria aus Krzemity bilden eine weitere Etappe der Entwicklung und der Einflüsse des Altars aus Tenkitten auf die spätmittelalterliche bildende Kunst des Preussenlandes. Der Altar aus Tenkitten ist nicht ein Werk aus dem Kreise um Veit Stoss, wie es Bernhard Schmid und Karl Hauke vermuten lassen, er ist auch kein Analogon für eine gemeinsame Werkstatt mit der Madonna von Sarkau (wie es Anton Ulbrich behauptet), die eher mit der Schitzereiwerkstatt von Galiny in Verbindung zu bringen ist. Zu den Stiftern des Altars gehörten ausser Friedrich von Sachsen und Dietrich Rautenstein nicht nur der Bernsteinschnitzer Leo Waiblingen, sondern vermutlich auch seine übrigen beiden Brüder, Adrian und Faustin. Es ist durchaus möglich, dass der Einsatz Leo Waiblingens in die Finanzierung des Altars in der Malerarbeit an den Szenen aus dem Leben des Hl. Adalberts bestanden hat.