

Michał F. Woźniak

Liturgische Geräte im Königlich Preußen: Form, Stil, Konfession

Königlich-Preußen (das spätere Westpreußen) entstand als eines der Länder des Königreichs Polen (und dann der Adelsrepublik Polen-Litauen) infolge des Dreizehnjährigen (oder Stände-)Krieges 1454 – 1466 zwischen Polen und dem Deutschordensstaat und setzte sich aus teils wiedergewonnenen, teils neuen und in das Königreich Polen einverleibten Gebieten zusammen. Die Erste und die Zweite Teilung Polens im Jahr 1772 bzw. 1793 bereiteten der Provinz ein Ende. In den meisten dort gelegenen Städten setzte sich im 2. Viertel und in der Mitte des 16. Jahrhunderts die Reformation durch; den Großstädten Preußens verlieh der König Sigismund August die sogenannte Bekenntnisfreiheit, die in der Praxis eine konfessionelle Monopolisierung durch das Luthertum und den immer mehr an den Rand gedrängten Calvinismus bedeutete; andere Strömungen der Reformation wurden kaum geduldet. Eine widersinnige Situation: in dem katholischen Land gab es eine Provinz, deren wichtigste, das gesellschaftliche und wirtschaftliche Leben prägende Städte eine Politik der Intoleranz gegenüber dem Katholizismus betrieben. Die katholische Kirche wiederum bemühte sich, wenn auch zum Teil vergeblich, verlorenes Terrain wiederzugewinnen. Die Provinz wurde ein Ort konfessioneller Konflikte, ein Missionsgebiet und Schauplatz polemischer Auseinandersetzungen. Das Problem der interreligiösen Polemik und der konfessionellen Identifizierung wird am Beispiel der liturgischen Gefäße (*vasa sacra et non sacra*) manifest, die in den Städten Königlich-Preußens für die katholischen und evangelischen Kirchen¹ hergestellt worden sind.

Alle liturgischen Geräte, die man im römischen Ritus in den Diözesen in Polen eingesetzt hat, wurden spätestens im Hoch- oder im Spätmittelalter entwickelt. In der Frühen Neuzeit änderte sich ausschließlich die Form des Gefäßes oder ihr ikonographisches Programm; es entstanden neue typologische, nicht aber neue funktionale Lösungen. Die unterschiedlichen



(Abb. 1) Italienischer Goldschmied, Kelch, um 1600, Silber vergoldet, 24,7 cm, Pelplin, Domkirche (in Muzeum Diecezjalne aufbewahrt, aus dem Schatz des Domes in Chełmża / Kulmsee).

Strömungen des Protestantismus beschränkten Zahl und Art der Geräte. Erhalten blieben Kelche (oder andere Gefäße zum Weintrinken während der Liturgie) und Patenen; neu hinzu kamen Gefäße zur Aufbewahrung größerer Mengen an Wein und Hostien. In der Regel war weiterhin ein Altarkreuz mit einem Leuchterpaar in Gebrauch. Übrigens war der Prozess der Reduzierung des Geräts kein abrupt; die Verdrängung der einzelnen Riten und Bräuche der Liturgie der alten Kirche dauerte bis ins 18. Jahrhunderts².

Weder von katholischer³ noch von protestantischer⁴ Seite gab es konkrete Anweisungen für die Form der Gefäße. In katholischen Regelwerken wird lediglich Rücksicht auf den Gebrauch sowie der Einsatz bestimmter Materialien und die Einhaltung des De-

corums angemahnt. Die Protestanten, insbesondere die Lutheraner, benutzten anfangs die überlieferten gotischen Kelche, wobei sie gelegentlich die Cuppa durch eine größere ersetzten. Neu geschaffene Kelche erscheinen in den lutherischen Gemeinden in Preußen vereinzelt im 17., vermehrt dann erst seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Reformierte Gemeinden bevorzugten oft Gefäße, die dezidiert mit der Tradition des Messkelchs brachen, um die Andersartigkeit des Ritus (Wahrnehmung der Eucharistie, Vorstellung von der Präsenz Christi) hervorzuheben; die Kelche ähnelten oftmals weltlichen Trinkgefäßen wie Bechern oder Pokalen. In Preußen findet sich nichts Vergleichbares, nicht einmal in den Gemeinden, die noch nach der Überwindung der sog. zweiten Reformation⁵ dem Calvinismus zugewandt waren. Dagegen übernahmen die neuen lutherischen Geräte die Form weltlicher Gefäße. So ähnelten Abendmahlskannen Wasserkrügen und Hostiendosen häufig kostbaren Schatullen, wobei sich hier eine große Bandbreite an Gestaltungsmöglichkeiten beobachten lässt.

Während der Blüte der Reformation in Königlich-Preußen im 2. und 3. Viertel des 16. Jahrhunderts ist ein starker Rückgang der Produktion kirchlicher Gefäße festzustellen. Eine neue Welle der Stiftung von liturgischen Geräten gab es nach der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert. Die tridentinischen Reformen wurden in Polen mit einer gewissen Verzögerung eingeführt; der König genehmigte zwar die Beschlüsse des Konzils im Jahr 1564, in manchen Diözesen versuchte man auch, Dekrete zu übernehmen und die Reformprozesse voranzutreiben, aber der eigentliche Prozess der Anpassung begann erst mit der Provinzsynode in Piotrków (1577). Somit war die Amtszeit von Stephan Batory (1575-1586) für die tridentinischen Reformbestrebungen zwar wichtig; besondere Bedeutung aber hatte in dieser Hinsicht die Herrschaft von Sigismund III. (1587-1632), während der es zu einer deutlichen Schwächung der Reformation kam. Der Erfolg ging vor allem auf innenpolitische Entscheidungen und die konsequente Besetzung vakanter Stellen durch den König zurück.

Der zweite bedeutsame „innerkirchliche“ Faktor war die aktive Tätigkeit der Jesuiten, die in großer Zahl Kollegien gründeten. Sie hatten ein modernes, gut organisiertes, straffes, und, was am wichtigsten



Abb. 2) Albrecht I Weimmer, Kelch, Toruń / Thorn, um 1600, Silber vergoldet, 22,4 cm, Toruń, kath. Pfarrkirche St. Marien (aus der vorstädtischen kath. Kirche St. Lorenz).

war, außergewöhnlich erfolgreiches Schulsystem, das weite Kreise des Adelstandes beeinflusste. Jesuiten kamen nach Braniewo (Braunsberg) in Ermland 1564; im Jahr 1578 gründeten sie eine Universität in Wilna. Als der Jesuit Piotr Skarga, der hervorragende Ideologe der Gegenreformation, 1612 starb, war der Prozess der Rekatholisierung des Adels in der Praxis unumkehrbar und meistens schon abgeschlossen.

Stilistisch zeigen die neu angeschafften katholischen Geräte einen gewissen Dualismus. Manche lassen sich der Nachgotik zuordnen, andere erinnern an Werke der Spätrenaissance und des Manierismus. Zu der ersten Gruppe gehören Kelche und Altarkreuze und Altarleuchter, also Gegenstände, die auch von Protestanten benutzt wurden; zur zweiten Monstranzen und Reliquiare, also Geräte, die von den Protestanten abgelehnt wurden, weil sie im Widerspruch zu der Eucharistie- und Rechtfertigungslehre standen. Der Grund dafür lag nicht in den unterschiedlichen sti-

listischen Vorlieben der Goldschmiede, sondern war die Folge einer bewussten Entscheidung.

Die ersten Kelche, die vom Ende des 16. Jahrhunderts und aus der Zeit um 1600 stammen, verwenden zwar noch ein gotisches Formenrepertoire; es handelt sich dabei aber um Ausnahmen⁶. In der Folge jedoch übernahmen Stifter und ausführende Künstler sehr schnell und entschieden neue Stilformen. Sie folgten dabei dem Vorbild eines italienischen Kelchtyps aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. (Abb. 1) Dieser Kelchtyp fand nirgendwo außerhalb Italiens so große Verbreitung wie in Polen – jedenfalls legen die erhaltenen Werke diesen Schluss nahe.⁷ Ich kenne nur einige deutsche Beispiele, die auf diesem Modell basieren, hingegen einige hundert, vorwiegend im 1. Drittel des 17. Jahrhunderts entstandene Gefäße aus dem Gebiet von Königlich-Preußen. Ein bemerkenswertes Phänomen ist die Übereinstimmung dieser Gefäße in Form und Dekor. Zwar können mehrere Varianten unterschieden werden; eine zuverlässige regionale Differenzierung hinsichtlich der Herstellungszentren und Werkstattgruppen ist jedoch nicht möglich⁸. Diese Kelche sind ein unbestrittenes Phänomen der polnischen sakralen Kunst in der nachtridentinischen Zeit. Einen wichtigen Anteil daran hatten die Goldschmiede im königlichen Preußen, vor allem die Goldschmiede aus Toruń; ihre Erzeugnisse können auch in Grenzgebieten von Großpolen und Kujawien identifiziert werden. Einer der ältesten und zugleich der älteste bezeichnete Kelch ist ein Werk von Albrecht I. Weimmer, tätig in Toruń (Thorn) 1590–1613, angefertigt für örtliche Laurentiuskirche sicherlich ca. 1600⁹. (Abb. 2)

Analogien finden sich, wenn auch nicht in quantitativer, so doch in stilistischer Hinsicht bei den Altarkreuzen und –Leuchtern, die man im neuen Stil für Dome und Stiftskirchen besorgte. Der Bischof Hieronim Rozrażewski hinterließ im Jahr 1600 seinem Dom in Włocławek einen solchen Satz (Kreuz mit 6 Leuchtern), den er kurz davor in Rom gekauft hatte¹⁰. (Abb. 3) Kleinere Repliken mit zwei Leuchtern, die deutlich an dieses Muster anknüpfen, besorgten 1622 der Bischof und mehr als zwanzig Jahre später (nämlich 1640/1644) zwei Domherren von Włocławek, die zugleich Stiftsherren in Kruszwica waren, für die Stiftskirche in Kruszwica¹¹. Die beiden Goldschmiede aus



(Abb. 3) Italienischer Goldschmied, Altarkreuz (der obere Teil nicht erhalten), Rom 1600 oder kurz davor, Silber, 58 cm, Włocławek, Domkirche.



(Abb. 4) Zacharias Lange, Altarkreuz und Leuchterpaar, Toruń/Thorn, 1640-1644, Silber, 108 und 66 cm, Kruszwica, Pfarrkirche (ehem. Stiftskirche).

Toruń (Assmann Weimmer und Zacharias Lange) führten diese Aufträge separat aus und griffen dabei jeweils auf das römische Original im Sinne des prototypischen Vorbildes zurück. (Abb. 4) Darüber hinaus hat sich ein Leuchterpaar römischer Provenienz erhalten, das durch den Bischof Szymon Rudnicki für den Frauenburger Dom angeschafft worden ist¹². Diese „Altarsätze“, obwohl sie zu den *vasa non sacra* gehörten, übten eine wichtige Funktion aus, weil sie die Reformtendenz des Prälaten veranschaulichten. Bemerkenswert ist, dass ein goldener Kelch und ein Satz von Leuchtern und Kruzifix zu den landesüblichen Gaben anlässlich der Einführung neuer Bischöfe in ihre Kathedrale gehörten. Von ihrer Bedeutung zeugt eine Szene aus dem Leben des Hl. Karl Borromäus, die zu einer 1602 von Giovanni Battista delle Rovere für den Mailänder Dom gefertigten Bilderfolge gehört. Sie zeigt den Heiligen, wie er in der Sitzung auf der Provinzsynode vor dem Altar sitzt, auf dem das eucharistische Ziborium und ein Satz von sechs Leuchtern stehen¹³.

Die frühesten Monstranzen, die bis zur Mitte und vereinzelt bis zum Anfang des letzten Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden, wurden in traditionellen Formen gefertigt: man führte zwar allmählich neuzeitliche Details ein, behielt aber die gotische Struktur bei. (Abb. 5) So wurde die Kontinuität des alten Glaubens, das Fortdauern der Tradition visualisiert. Die ersten neuzeitlichen Ostensorien entstanden in Polen (und im Königreich Preußen) erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts als barocke Strahlen- oder Sonnenmonstranzen. (Abb. 6) Sie sollten den Sieg des Katholizismus, der die Bedrohungen überwunden hat, zum Ausdruck bringen. Zugleich entsprachen sie einer neuen Ästhetik, die plastische, dynamische Formen und eine offene und gleichzeitig konzentrische Komposition favorisierte. Während für die Erzeugnisse der Danziger Goldschmiede eine große Bandbreite an Lösungen zu beobachten ist, wurde in den in Toruń beheimateten Werkstätten im 2. und 3. Viertel des Jahrhunderts ein spezifischer Typus einer gemischt strahlenförmig-vertikalen Monstranz realisiert, der sonst nur in Süddeutschland¹⁴ zu finden ist; (Abb. 7) Dort war dieser Typ eine Randerscheinung. In Toruń hingegen beeinflusste er die weitere Entwicklung, die freilich langsa-



(Abb. 5) Christoph Schmidt, Monstranz, Braniewo / Braunsberg, um 1620, Silber vergoldet, bunte Steine, 93 cm, Orneta, kath. Pfarrkirche St. Johann.



(Abb. 6) Andreas Mackensen, Monstranz, Danzig 1646, repariert von Johann Jöde, 1. Drittel 18. Jh., Silber teilweise vergoldet, 81 cm, Pelpelin, Domkirche (in Muzeum Diecezjalne aufbewahrt, aus der pommerelischen Kartause).

mer verlief als in Danzig und stets den Bezug auf die frühen Lösungen beibehielt.

Ähnlich war es mit Reliquiaren, von denen nicht allzu viele erhalten geblieben sind. Auffallend ist ihr Traditionalismus: Man führte überkommene Formen und Typen weiter, die lediglich geringfügig - meist im Dekor - modernisiert wurden. (Abb. 8) Es scheint, dass die Goldschmiede hier an den bestehenden Formen festhielten und neue Lösungen erst spät im 17. Jahrhundert übernahmen.

Der Entscheidung über die Form des Gefäßes, die Wahl einer konkreten Gestalt und die Auswahl der stilistischen Mittel könnten ebenfalls ideologische Überlegungen zugrunde liegen. Bei katholischen Geräten sind vor allem Bestimmungen in Betracht ziehen, die sich nicht so sehr aus den Dekreten des Konzils von Trient, als vielmehr aus den Beschlüssen der Provinz- und Diözesansynoden ergaben. Die Väter des Konzils konzentrierten sich in erster Linie auf dogmatische und organisatorische Fragen. Mit der Konkretisierung der Konzilsbeschlüsse und ihrer Durchführung Konzilsbeschlüsse hingegen wurden lokale Entscheidungsträger beauftragt. Daher mussten alle synodalen Beschlüsse und Satzungen vor ihrem Inkrafttreten vom Papst genehmigt werden. Schließlich sollten nach den Bestimmungen des Konzils die Synodalversammlungen in den einzelnen Diözesen und Metropolen ein wichtiges, ja grundlegendes Werkzeug der Reform sein.

Größte Bedeutung für die sakrale Kunst kam den sogenannten *Instructiones* des Kardinals Karl Borromäus¹⁵ zu, in denen die Sorge des Bischofs um den Stand der Geistlichen und die Abhaltung der Liturgie in ihren Diözesen zum Ausdruck kommt. Kunst – Architektur, Kunsthandwerk, Malerei und Bildhauerkunst – ist danach nicht nur Medium, um Glaubenswahrheiten kennen zu lernen und einprägen zu können. Mit ihrer Hilfe lässt lassen sich auch kirchliche Zeremonien würdig vollziehen. Die *Instructiones*, die zusammen mit synodalen Beschlüssen und anderen Verfügungen von Borromäus in die 1582 herausgegebene Sammlung *Acta Ecclesiae Mediolanensis* eingefügt wurden, waren praktische Musterlösungen und Konkretisierungen der Verordnungen des Konzils von Trient. Ihr wesentlicher Wert lag darin, dass sie räumlich-materielle Vorhaben für die Vereinheitlichung des Ritus machten,



(Abb. 7) Steffan Petersen, Monstranz, um 1670, Silber teilweise vergoldet, 62,5 cm, Unieck in Masowien, kat. Pfarrkirche.



(Abb. 8) Wilhelm de Lassensy (Delasensis), Büstenreliquiar des Hl. Philippus, Thorn um 1630-1640, Silber teilweise vergoldet, Holz, 75 cm, Chelmża, Domkirche St. Trinitatis.

den Kommunikationsstrukturen der Liturgie Rechnung trugen und den Altarraum als „Szene“ für die gottesdienstliche Handlung definierten.

Die *Instructiones* haben einen ausgesprochen praktischen Charakter und beinhalten Anweisungen bezüglich der Gestalt und der Funktionen der kirchlichen Bauten, ihrer einzelnen Teile und ihrer Einrichtung. Das Werk besteht aus zwei Teilen, von denen der eine der Architektur der Kirchen, ihrer Ausschmückung und Ausstattung mit Geräten (mit Altären, dem Tabernakel, dem Taufbecken, den Gemälden etc.) gewidmet ist, der andere Informationen über Paramente - Messgewänder des Priesters, Altartücher – aber auch Altargefäße und sonstiges liturgisches Gerät umfasst. Die Empfehlungen für die Gefäße definieren lediglich die Form der unterschiedlichen Gefäßtypen, machen aber keine Angaben zur stilistischen Ausführung. Hinweise, dass etwa Renaissance-Formen gegenüber den Formen der Gotik der Vorzug zu geben sei, finden sich deshalb nicht. Wenn von schönen und prächtigen Form die Rede ist, welche man den Gegenständen und ihren Teilen verleihen müsse, wird die Gestalt nie konkret beschrieben¹⁶. Wichtiger sind dem Verfasser die Größenverhältnisse, die der Funktion und Umgebung anzupassen sind, und das Material, aus dem die Gegenstände gefertigt sind, und zwar mit Blick einerseits auf die finanziellen Kräfte der Kirche und andererseits auf die Art der Liturgie, in der sie zum Einsatz kommen sollen. Folgt man den Ausführungen der *Instructiones* zur Einfachheit der plastischen Form, zur Beschränkung figürlicher Darstellungen und zur Vermeidung jeder überflüssigen Verzierung, insbesondere des ornamentalen Schmuckes, dann können die Gefäße, die klassische Formen bemühen, eine größere Angemessenheit für sich beanspruchen als die im Stil der Spätgotik gehaltenen Gefäße. Maß, Schlichtheit und Vornehmheit der Form verraten stilistische und gedankliche Verwandtschaft mit der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (vor allem auf Veranlassung von Filippo Neri und den Oratorianern sowie von Borromäus selbst und schließlich von Gabriele Paleotti) bevorzugten Rückbezug auf die frühchristlichen (also die antiken im Sinne der christlichen Antike) Zeugnisse der Kunst, Malerei und Bildhauerkunst¹⁷.

Es ist nicht eindeutig zu beurteilen, in welchem Maße die italienischen Kelche aus der 2. Hälfte des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts den Empfehlungen des Kardinals Borromäus und seiner Mitarbeiter in Hinsicht auf die Gestaltung entsprechen. Das italienische Handwerk hatte sich bereits um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts von gotischen Lösungen abgewandt; die nach dem Konzil von Trient entstandenen Geräte entsprachen also einer Stiltendenz, die sich schon früher bemerkbar gemacht hatte. Ihre deutlich nicht gotische Gestaltung, eine gleichmäßig gebaute Silhouette mit dem Gleichgewicht von vertikalen und horizontalen Elementen, die Aufteilung in Zonen, die Anpassung der Verzierung in dem nicht besonders stark ausgeprägten Relief an die angenommene Aufteilung sowie die klassisierenden Formen der Details lassen diese Werke eher als Gegenstände aus der Spätrenaissance denn als manieristische Werke bezeichnen. Einige derartige Kelche sind auch in den historischen Kirchenbeständen in Polen zu finden, so beispielsweise in der Marienkirche in Kraków (Krakau)¹⁸; andere Beispiele warten noch darauf, entdeckt zu werden. Ich gehe davon aus, dass es importierten Stücke gibt, die lokalen Goldschmieden gewissermaßen als Vorbilder gegolten habe, und zwar scheint mir dies der Fall zu sein bei einem Kelch in Pelplin, der bestimmt aus dem Domschatz in Kulmsee¹⁹ stammt, und bei einem Kelch in Klewki, der ursprünglich eine Stiftung des Domherren Jan Woraiński 1603 für den Frauenburger Dom war²⁰. Der Kelch aus Pelplin hat eng verwandte Gegenstücke in der Kathedrale in Bologna, die bis an die Wende zum 17. Jahrhundert²¹ zurückreichen. Sicherlich gäbe es noch weitere Werke dieser Art, die noch identifiziert werden müssten - eine der dringenden Aufgaben für die weitere Forschung.

Kelche im neuen Stil für die Dome und Hauptkirchen (und zwar sowohl eingeführte wie auch lokale Erzeugnisse) galten als Vorbild für andere Stifter, die sich dadurch zu den Kirchenreformen bekannten. Diese visuelle Konkretisierung der Einstellungen, die Identifizierung mit der römischen Strömung der Reformen in der Kirche gehen mit der seit der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts gewaltig zunehmenden Stiftung von kirchlichen Geräten in Polen einher. Stifter, die dem Adelsstand entstammten, demonstrierten

nach Jahren des Schwankens oder Unsicherheit ihr Bekenntnis zum Katholizismus; indem sie die italienische, „römische“ Form des Kelches²² als Identifikationsmerkmal wählten, ahmten die höheren Geistlichen nach.

In Nordeuropa bot die Schrift *Ornatus ecclesiasticus* aus dem Jahr 1591, verfasst von dem Generalvikar der Regensburger Diözese Jakob Müller, eine Entsprechung zu den *Instructiones* von Karl Borromäus²³. Sie wird gerne als deutsche Bearbeitung der *Instructiones* verstanden. Tatsächlich aber handelt es sich um ein zum Teil vereinfachtes und modifiziertes, zum Teil eigenständiges Handbuch, das für süddeutsche Leser, mithin eine andere kulturelle Wirklichkeit geschrieben worden ist. Die Besonderheit dieses Textes stellen zahlreiche Illustrationen dar, die es – und das ist zu betonen – in der italienischen Version nicht gab. Aus diesen Holzschnitten kann man erschließen, wie sich der Verfasser die geeigneten Gefäße vorgestellt hatte: Einerseits schlug Müller Gefäße mit gewissermaßen überzeitlichen Formen vor, die ohne Verzierungen auskamen, wobei er in erster Linie die Entsprechung von Form und Funktion betonte (z. B. der Kelch, das Ziborium), andererseits führten die auf den Abbildungen dargestellten Geräte die spätgotischen Formen mit dem üppigen architektonischen Schmuck (z. B. die Monstranz)²⁴ weiter. Manche Gefäße wurden in den beiden Varianten dargestellt. Die gotischen Formen in der sakralen Goldschmiedekunst blieben auch in den deutschsprachigen Ländern lange – bis zum 3. Viertel des 17. Jahrhunderts – erhalten: Turm- und Retabelmonstranzen, Kelche mit Sechspassfuß, kantigem Schaft und einem charakteristischen Nodus mit rautenförmigen Zapfen können als Fortsetzung der in der Spätgotik erarbeiteten Lösungen betrachtet werden. Eine Modernisierung fand lediglich in geringem Umfang statt und bestand in der Erweichung der Silhouette, der Milderung scharfer gotischer Kanten vor allem aber in der Einführung einer modernen Ornamentik.

Monstranzen aus Preußen, die in den ersten Jahrzehnten des 17. Jh. gefertigt wurden, kann man ähnlicher Tendenz zusprechen. In der Anfangsphase ist sogar das Turmmodell zu beobachten, das bald danach zu einer flachen Retabelform umgestaltet wurde. So gar flankierende Systeme von Strebepfeilern sehen

eher wie dekorative Umrahmungen nach Art eines Altarretabels als nach Konstruktionselementen aus, die die architektonische Struktur stützen. Konsequenterweise bewahrte man aber den gotischen Charakter der Monstranz; das neue, manieristische Formenrepertoire wurde lediglich im Bereich von Fuß und Schaft eingeführt. Dieses Phänomen – die Anfertigung von gotisch anmutenden liturgischen Gefäßen im 17. Jahrhundert – lässt sich nicht durch den Traditionalismus der Werkstätten erklären. Dieselben Goldschmiede schufen traditionelle Werke parallel zu den modernen, und die manieristische Virtuosität des Künstlers bestand nicht zuletzt darin, mit unterschiedlichen Gestaltungsformen umzugehen und zwischen verschiedenen Stilen hin- und herzuwechseln.

Ist diese Stellung ausschließlich im Rahmen einer retrospektiven Stellung am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts (Nachgotik, gothic survival) zu erklären? Protestanten bewahrten viele gotische Geräte, insbesondere Kelche. Abendmahlskannen vertraten dagegen Formen, die in der Anfangsphase im Schwang waren; erst im Laufe der Zeit sind sie traditionell geworden, weil sie an den in der jeweiligen Gemeinde angenommenen Ausführungen festhielten. Die Entscheidungen der evangelischen Auftraggeber lassen sich als eine Fortsetzung der Form des Gefäßes, die nur im Bereich der zart markierten (oder: betonten) modischen Ornamentik, bei oft ostentativer Schlichtheit bestimmen.

Interessant ist ein Vergleich mit den Kelchen, die für die unterdrückten katholischen Gemeinden in England gefertigt wurden. Bekannt sind Beispiele seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Aber im Gegensatz zu den zeitgleichen polnischen Kelchen haben alle englischen Exemplare gotische oder nachgotische Formen und sind in der Regel glatt, bestenfalls mit einzelnen gravierten Verzierungen geschmückt²⁵. Die englischen Katholiken brachten auf diese Art und Weise die Treue zu ihrem Glauben und die lange Tradition ihrer Konfession und Liturgie zum Ausdruck. Seit der Wende zum 18. Jahrhundert jedoch kommen dort Kelche mit barocker Formgebung vor. Diese Erscheinung kann als eine Reaktion auf die mehr tolerante Einstellung den Katholiken gegenüber nach dem Jahr 1688 betrachtet werden²⁶.

Die meisten preußischen Weinkannen sind zylinderförmig, eigentlich leicht kegelförmig, mit einem glatten Körper, mit einer unscheinbaren, eher gravierten als getriebenen Verzierung, wodurch die Dominanz der gedrungenen Gestalt des Gefäßes und ihrer schlichten Stereometrie nicht gemildert wurde. Gefäße mit einem üppigen, plastischen Schmuck sind ausgesprochene Ausnahmen. Bemerkenswert erscheint jedoch, dass man über viele Jahrzehnte hinweg, also sehr konsequent, für ein- und dieselbe Kirche ganze Reihen von Kannen unter Wahrung immer der gleichen Struktur gefertigt hat; Auftraggeber und Auftragnehmer richteten sich nach dem in der jeweiligen Kirche vorhandenen Prototyp. Diese Erscheinung ist demnach mit dem an katholischen Geräten festgestellten Phänomen einer Bevorzugung „italienischer“ Kelche oder spätgotische Monstranzen verwandt. Man wies die Goldschmiede zu traditionsgebundenen Lösungen an; es ging darum, die Tradition der eigenen Glaubensrichtung hervorzuheben.

Am Anfang des 17. Jh. wurde in Danzig der Calvinismus, den bisher politische, finanzielle und intellektuelle Eliten der Stadt unterstützt und durchgesetzt hatten, beschränkt und zurückgedrängt; es kam zu einer allmählichen Übernahme der Kirchen durch die lutherische Mehrheit²⁷. Zu den ersten Danziger Pfarrkirchen, für die in der Folge neue Abendmahlskannen und Hostiendosen angefertigt wurden gehörten zwei Pfarrkirchen: St. Johann und St. Katharinen. Die Weinkannen, die sich im Typus und hinsichtlich des Dekors fast täuschend gleichen, bildeten charakteristische Altargeräte für die Ausstattung der beiden Kirchen, Die Gefäße gewinnen eine zusätzliche Bedeutung: zu der ästhetischen Bedeutung (ein einheitlicher Satz, der während der Kommunion auf den Altartisch gestellt wird) tritt die „altertümliche“ Bedeutung, welche die Kontinuität der Tradition und die eigentümliche Glaubenstradition betont. (Abb. 9) Später gestiftete Kannen, die an die ältesten Exemplare anknüpfen, können an eine Abwendung der calvinistischen Gefahr erinnern, der sich diese beiden Kirchen widersetzt haben. Diese Gefäße sind zu einem Zeichen des eigenartigen konfessionellen Sieges geworden. Abendmahlskannen kann man als eine Art der Visualisierung der eigenen konfessionellen Tradition auslegen, in Opposition sowohl zu Katholiken als auch zu



(Abb. 9) Jakob Demantz oder Jakob Dran, Christian von Hausen, Reinhold von der Rennen (?), Benedict Clausen, Abendmahlskannen, Gdańsk / Danzig 1607, 1770, 1611, 1709, Silber teilweise vergoldet, 44, 36,5, 33, 44 cm, Gdańsk / Danzig, ev.-luth. Pfarrkirche St. Johann (verschollen).



(Abb. 10) Gottfried Huplis, Kelch, Gdańsk/ Danzig 1646, Silber innen vergoldet, 26,6 cm, Malbork, Muzeum Zamkowe (aus der kat. Pfarrkirche in Piaseczno in Pomerellen).

Calvinisten²⁸. Sie galten also als eine einzigartige visuelle Identitätsformel.

In Bezug auf die sakrale Goldschmiedekunst in Königlichen Preußen greift die deskriptive Kategorie zweier unterschiedlicher Stilen: einem „katholischen“ und einem „protestantischen“, nicht. Der Stil, stilistische Formeln werden rhetorisch mit Blick auf die Wir-

kung ausgewählt – um den eigenen Standpunkt hervorzuheben, einen Unterschied zu dem Gegner zu betonen, einen identifikatorischen Effekt über eine bestimmte Formensprache zu erreichen. Der Unterschied ist (und auch das nur bis zu einem gewissen Grad) typologischer, nicht stilistischer Natur. Besonders die bekannte und gängige Vorstellung vom Prunk und von der triumphalen Pracht katholischer Geräte und der programmatischen Schlichtheit der protestantischen Geräte ist nicht haltbar. Der Prozess der Durchdringung, Verflechtung, Übernahme von Formen und Motiven ist gerade bei den Kelchen besonders stark ausgeprägt, die in den beiden christlichen Konfessionen in Königlich Preußen am häufigsten benutzt werden. Die gerne angeführte Schlichtheit des Zierats, die sonst in evangelisch dominierten Gebieten anzutreffen ist, scheint in Preußen nicht vorzukommen. Ganz glatte Kelche, aber auch umgekehrt auch reich geschmückte Kelche gab es in den Kirchen beider Konfessionen, sowohl in den katholischen als auch in den protestantischen Kirchen²⁹. (Abb. 10, 11a und 11b) Im Ausführungsprozess spielte die Konfession für Auftraggeber und für Goldschmiede keine größere Rolle. Die Sorgfalt der Ausführung, die Anpassung an Anforderungen, die wirtschaftliche Berechnung und die Zugänglichkeit eines potentiellen Auftragnehmers gaben den Ausschlag. Dieselben Werkstätten fertigten katholische und protestantische Geräte.

Die markantesten Elemente, die von der Konfessionszugehörigkeit zeugen, sind in der Regel weniger gestalterisch als funktional definiert wie die Größe der Cuppa in lutherischen Kirchen (obwohl auch dort Kelche zu finden sind, die eine kleine Cuppa nach Art katholischer Kelche besitzen). Ein anderes charakteristisches Merkmal lutherischer Kelche ist die Bevorzugung von Passionsszenen und der Verzicht auf Szenen aus der Kindheit, d.h. von der Menschenwerdung Christi. In den katholischen Kelchen mit einer komplexen Verzierung werden gewöhnlich dort, wo figürliche Darstellungen auftreten - am Fuß Szenen aus der Kindheit und am Cuppakorb Szenen aus der Leidensgeschichte Christi angebracht. Es gibt aber auch katholische Kelche, die ausschließlich das Leiden Christi darstellen und zwar entweder narrativ (in Form von Szenen aus der Leidensgeschichte) oder symbolisch



(Abb. 11 a) Jacob Weintraub, Kelch, Toruń / Thorn 1720, Silber teilweise vergoldet, bis 1945 Toruń / Thorn, altstädtische ev.-luth. Pfarrkirche (verschollen).



(Abb. 11b) Jacob Weintraub, drei Kelche, Toruń / Thorn 1728, 1715, 1716, Silber teilweise vergoldet, 26,7, 28,2, 30 cm, Lubraniec b. Włocawek, kat. Pfarrkirche St. Marien (ehemals Chorherrenkirche St. Johann).

(also in Form der *arma Christi*). Umgekehrt gibt es lutheranische Kelche, die Kindheitsszenen und Passionsdarstellungen vereinen.

Die scheinbar (und in der Anfangsphase: tatsächlich) zweitrangige Auseinandersetzung um Gemälde, denen Luther den Status der *Adiaphora* verlieh, wurde eines der wichtigsten Probleme der neuen Glaubensgemeinden; die Reduktion auf bestimmte Themen und

Schilderungsformen sowie die Kommunion in beiderlei Gestalt – aus theologischer Sicht ebenfalls ein zweitrangiges Problem – wurden zu bestimmenden Faktoren des neuen Glaubens, zu Elementen des konfessionellen Selbstverständnisses und der Identifizierung mit der reformierten Kirche.

Im Kontext der katholischen Kirche übernahm die Verehrung der Heiligenbildern und Reliquien, vor allem aber der konsekrierten Hostie, die Rolle dieser demonstrativen und visuell erkennbaren Elemente, die die Konfessionsangehörigkeit konstituierten und aufrechterhielten. Das im Konzil von Trient weiter entwickelte Konzept der heiligen Messe ist zum großen Teil eine Fortsetzung der spätmittelalterlichen Konzentration auf das Leiden Christi und auf die Vergegenwärtigung des Opfergedankens; ein zusätzlicher und wesentlicher Faktor ist eine verstärkte Tendenz, die dazu führt, die Messe und den kirchlichen Raum voll zu klerikalisieren und sie zu theatralisieren (man schaut sich die Messe an, statt der eigentlichen und aktiven Teilnahme, die Eucharistie wird angebetet, nicht empfangen). In der neuzeitlichen Frömmigkeit wird der Akzent vor allem auf die eucharistische Verehrung gelegt.

Aufgrund einer Schilderung der eucharistischen Monstranz³⁰ kann geschlossen werden, dass der Kardinal Borromäus eine für das Gebiet von Italien typische und auch in anderen romanischen Ländern verbreitete Form des Ziborium- und Baldachinostensoriums mit einem zylinderförmigen Schirm zwischen vier, sechs oder acht Pfeilern oder Säulen bevorzugt hat; diese Monstranz unterscheidet sich von den Monstranzen aus dem Mittelalter dadurch, dass dieses Ziborium aus neuzeitlichen Elementen, eher aus den antiken Stil nachahmenden Elementen konstruiert wurde. Demnach ist das keine strahlenförmige Monstranz, die triumphal die eucharistische Gestalt des Leibes Christi darstellt. Solche Sonnenmonstranzen waren typisch für das fortgeschrittene 17. Jahrhundert und bestehen in der katholischen Kirche bis zur Gegenwart fort.

In Anbetracht der Kontinuität mit der ehemaligen Praxis der römischen Kirche benutzte man in Nord- und Mitteleuropa keine antikisierenden Ziborienformen, sondern behielt den Typus der mittelalterlichen Turmmonstranzen und – häufiger – die Form von Re-

tablemonstranzen bei, die nicht nur das formale, sondern auch das ideologische Leitmotiv des Turmes, erweitert um zusätzliche Elemente, aufweisen. Mittels solcher „altertümlicher“ Formen der eucharistischen Monstranzen sowie der Reliquienkreuze und anderer Reliquiare bekundete man die katholische Bindung an die mittelalterliche Tradition der Verehrung der Eucharistie und der Heiligen. Die eucharistische Frömmigkeit und der Gedanken der Gnadenvermittlung wurden den Protestanten gegenüber demonstrativ vorgebracht, die diese Haltung und Überzeugung in Frage stellten. Monstranzen und Reliquiare, die zu der von protestantischer Seite angezweifelte (oder: abgelehnte) Verehrung der Eucharistie und zur Heiligenverehrung dienten, wurden demnach noch bis weit ins 17. Jahrhundert in gotischen Formen hergestellt, parallel zu den avantgardistischen, manieristischen, bald danach auch frühbarocken Formen der Kelche und Geräten *vasa non sacra* (beispielsweise die oben genannten Altarkreuze mit Leuchter).

Die Art und Weise der Visualisierung in den jeweiligen Konfessionen zeigt somit Analogien, ungeachtet der unterschiedlichen Funktion einiger Geräte, die sich aus den theologischen und liturgischen Unterschieden ergab. Die Polemik oder eigentlich Demonstration der eigenen Anschauungen wurde unter Anwendung derselben Sprache geführt; Berichte formulierte man mit Hilfe von analogen künstlerischen Ausdrucksmitteln. Katholische Auftraggeber verzichteten auf die farbenreiche Pracht³¹, protestantische Auftraggeber auf die übermäßige Schlichtheit. Man orientierte sich an vergleichbaren Lösungen, an ähnliche Formen und Element, die für die Gläubigen verständlich und leicht erkennbar waren. Das konnte ein entsprechendes Niveau der Identifizierung mit der eigenen Konfession garantieren.

Woźniak	Liturgische Geräte im Königlich Preußen: Form, Stil, Konfession	kunsttexte.de/ostblick	2/2014 - 11
---------	--	------------------------	-------------

Endnoten

1. Es sind nur einzelne importierte liturgische Gefäße (fremder Arbeit) in den preußischen Kirchen, sowohl in den städtischen als auch ländlichen; einige mehr finden sich nur in Ermland. Dies steht im Kontrast zur großen Aktivität der preußischen Goldschmiede, insbesondere in Danzig und Thorn, die ihre Werke nicht nur den Abnehmern in den benachbarten Provinzen lieferten, sondern auch Kunden aus weit entfernten Regionen versorgten.
2. Kurt Goldammer, *Kultsymbolik des Protestantismus* (Symbolik der Religionen, Bd. 8), Stuttgart 1966; Kurt Goldammer, *Kultsymbolik des Protestantismus* (Symbolik der Religionen, Bd. 15), Stuttgart 1967; Johann Michael Fritz u.a., *Das evangelische Abendmahlsgerät in Deutschland. Vom Mittelalter bis zum Ende des Alten Reiches*, Leipzig 2004.
3. Joseph Braun SJ, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932, S. 6.
4. Fritz 2004, *Das evangelische Abendmahlsgerät*, S. 27.
5. Sehr starke Tendenz in den Kreisen der reichen und ausgebildeten Bürgern der preußischen Städte, am Ende des 16. und Anfang des 17. Jh., die zur Reformierung der Ordnung der vorwiegend lutheranischen Gemeinden führen sollte; im Laufe der 1. H. des 17. Jh. wurde evangelisch-augsburgische Konfession vorherrschend.
6. Michał Woźniak, *Złotnictwo sakralne Prus Królewskich. Studium typologiczno-morfologiczne*, Toruń 2012, S. 49-52, Abb. 16, 18-19; vgl. auch Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, *Złotnictwo toruńskie. Studium o wyrobach cechu toruńskiego od wieku XIV do 1832 roku*, Warszawa 1988, S. 36-37, Abb. 39, 47-48.
7. Alte französische Bestände sind schlecht erhalten; die vereinzelt erhalten gebliebenen weisen auf einen anderen Kelchtyp mit charakteristischen Merkmalen, vgl. u.a. Michèle Bimbenet-Privat, *Les orfèvres parisiens de la renaissance (1506-1620)*, Paris 1992.
8. Ein Überblick verschafft: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*; Bd. I-XI, NF Bd. I-X, Warszawa, 1951 ff..
9. Woźniak 2012, *Złotnictwo sakralne*, S. 54 (dort befinden sich weitere bibliographische Hinweise; dasselbe gilt für die im Folgenden zitierten Werke der preußischen Goldschmiede).
10. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, Bd. XI (18), hg. v. Tadeusz Chrzanowski u. Marian Kornecki, *Włocławek i okolice*, 1988, S. 40, Abb. 492, 495. Bischof Rozrażewski gehörte zu den überzeugten Anhängern der tridentinischen Reformen.
11. Der ältere Satz wurde vom Bischof Paweł Wołucki gestiftet und von Assmann Weimmer ausgeführt, das jüngere Kreuz vom Stiftsherr Jan Koziński 1640 und die jüngeren Leuchter vom Dekan in Włocławek und Stiftsherr in Kruszwica Stanisław Pomorski 1644 gestiftet und von Zacharias Lange ausgeführt, vgl. Woźniak 2012, *Złotnictwo sakralne*, S. 193-194, Abb. 350-356, 615.
12. Ausgeführt von Christoforo Fischer (Pescatore) um 1610-1615, vgl. Woźniak 2012, *Złotnictwo sakralne*, S. 194, 285, Abb. 563.
13. Otmár Plaßmann, *Hl. Karl Borromäus. Seine Kasel im Kölner Dom, das Grafschafter Andachtskreuz und der Mailänder Gemäldezyklus*, Paderborn 2002, Abb. 7 Auch der Krakauer Bischof Bernard Maciejowski wurde stehend und segnend im Chor einer Kirche (wohl des Domes) dargestellt; auf dem Altar hinter ihm sind ein Kreuz und Teile eines Leuchtersatzes zu erkennen, s. Piotr Krasny, „*Epistola pastoralis*“ biskupa Bernarda Maciejowskiego z roku 1601. Zapomniany dokument recepcji potrydenckich zasad kształtowania sztuki sakralnej w Polsce, in: *Modus. Prace z historii sztuki*, Bd. VII, Kraków 2006, S. 119-148, Abb. 1 auf S. 121.
14. Verwirklicht in Augsburg, aber auch in München; süddeutsche und Thorner Werke behandelt in: Woźniak 2012, *Złotnictwo sakralne*, S. 124-126, Abb. 204-206.
15. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Der Text ist am leichtesten in der italienischen Übersetzung von Carlo Castiglioni und Carlo Marcora zugänglich: S. Carlo Borromeo, *Arte sacra (De Fabrica ecclesiae)*, Milano 1952.
16. S. Carlo Borromeo 1952, *Arte sacra*, S. 127, 138 (Nr. 1, 31).
17. Vgl. Piotr Krasny, „*Visibilia signa ad pietatem excitantes*“. *Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej* (Ars vetus et nova, Bd. 29), Kraków, S. 36-37.
18. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, Bd. IV, Miasto Kraków, Tl. 2, *Kościoty i klasztory Śródmieścia*, H. 1, hg. v. Adam Bochnak u. Jan Samek, Warszawa 1971, S. 36-37, Abb. 750-751.
19. Erwähnt, allerdings ohne jede Identifizierung in: Michał Gradowski u.a., *Katalog złotnictwa w zbiorze dokumentacji specjalistycznej Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie*, Bd. I-II, Warszawa 2006, S. 543, Nr 413/9; ähnliche Form beim Seneser Ziborium aus dem Anfang des 17. Jh., *Paris Vivus* 1994, Nr. 48.
20. Małgorzata Okulicz, *Złotnictwo sakralne dominium warmińskiego od połowy XIV do końca XVIII wieku*, Olsztyn 2006, S. 116, Nr. 29, als lokale [preußische] Arbeit; Woźniak 2012, *Złotnictwo sakralne*, S. 55, als fremde Arbeit.
21. Varignana 1997, *Il Tesoro di San Pietro*, Kat.-Nr. 21-22, Taf. 29.
22. Die italienische Herkunft der neuen Kelchform war den Zeitgenossen durchaus bewußt; vgl. den Vermerk des Bromberger Franziskaners (in Bydgoszcz), nach denen man 1605 „zwei Kelche auf italienische Art gemacht und ein dritter, altmodisch“ angeschafft habe, s. Ryszard Kabaciński, in: *Kościół katolicki w Bydgoszczy. Kalendarium*, hg. v. Janusz Kutta, Bydgoszcz 1997, S. 84.
23. Konstanze Thümmel, *Der ORNATVS ECCLESIASTICVS/Kirchen-Geschmuck von Jacob Müller. Untersuchungen zu einem Handbuch über nachtridentinische Kirchengeschmuck in der Diözese Regensburg*, Das Münster, Bd. XLIX (1), 1996, S. 62-65.
24. Jacob Müller, *Ornatus ecclesiasticus. Hoc est: Compendium praecipuarum rerum. Kirchen-Geschmuck. Das ist kurzer begriff der fürnehmsten Dingen[...]*, München 1591, S. 38-39, 42-43, 125.
25. Charles Oman, *English Church Plate 1597-1830*, London 1957, Taf. 152-163; diese Kelche sind laut Oman ähnlich bearbeitet wie die Werke aus dem Anfang des 16. Jh.
26. „The Revolution of 1688 marked the beginning of a new period for the Catholic Recusants. It also saw the start of a new tradition in the designing of chalices“, Oman 1957, *English Church Plate*, S. 271, Taf. 164-166.
27. Über die konfessionellen Auseinandersetzungen in Danzig mit Folgen auf die Kunst, s. Katarzyna Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo* (Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej), Wrocław 2000.
28. Es wäre zu erwähnen, dass die Elbinger Kannen eine ausgeprägte Verwandtschaft mit denen aus Danzig aufweisen; diejenigen aus Thorner hingegen, außer zweien vereinzelt Werken, sind kaum bekannt.
29. Offenbar aber ist es so, dass die sehr glatten Kelche in den lutheranischen Kirchen öfter vorkommen, die reichen dagegen in den katholischen Kirchen. Auch ist die große stilistische und formale Differenzierung der liturgischen Gefäße auf dem protestantischen Boden nicht zu übersehen, vgl. zahlreiche Beispiele in: Fritz 2004, *Das evangelische Abendmahlsgerät*. Der Thorner Goldschmied Jacob Weintraub, tätig 1692 - 1728, hat mehrere, fast identisch gearbeitete Kelche für die beiden evangelischen Pfarrkirchen in Thorn - für die altstädtische, gest. vom Bürgermeister Andreas Schultz 1720, und für die neustädtische St. Trinitatis, als auch drei Kelche für die Chorherrenkirche in Lubraniec b. Włocławek, bez. 1715, 1716 i 1728, gestiftet von dortigen Geistlichen Kazimierz Noryszkiewicz, Andrzej Czapliński i Tomasz Wesolowski; weitere, ähnlich ausgeführte Kelche vom dieselben Goldschmied wurden für die kat. Kirchen St. Lorenz in Thorn 1709, St. Johann in Thorn 1715 (gest. v. Elżbieta Warząkowa) und in Nowe Masto Lubawskie (Neumark) 1727 (gest. vom Pfarrer Jan Ewertowski), Woźniak 2012, *Złotnictwo sakralne*, S. 81, il. 107-114, 585. Das Modell hat Jacob Jenny (tätig in Thorn 1704-1749) weiterentwickelt, in zweien Kelchen geliefert für evangelische Kirchen Thorns: für altstädtische, gest. v. Regina Schloss 1709 und für vorstädtische St. Georgenkirche, gest. v. Anna Lisch 1741, Woźniak 2012, *Złotnictwo sakralne*, S. 83, Abb.. 118-119, 588.

30. Borromeo 1952, *Arte sacra* (De Fabrica ecclesiae 1577), S. 150-151, Nr. 72: *L'ostensorio, piccolo tabernacolo della Santissima Eucaristia*.
31. Dies bedeutet aber nicht, dass hiesige, preußische Goldschmiede nicht imstande gewesen wären, solche Aufträge zu verwirklichen. Beweis dafür sind zwei Werke geschmückt mit emaillierten Plaketten: ein Kelch vermutlich geliefert vom Allensteiner Goldschmied Johann Christoph Geese, nach 1724 für den Frauenburger Dom oder ein Ziborium vom Danziger Goldschmied gestiftet v. Starost Tomasz Czapski und seiner Gemahlin Maria 1771 für die Kapuzienkirche in Rywałd (Rehwalde) im Kulmerland; Geese hat auch ein Ziborium um 1735 für den Fraunburger Dom (Frombork, heute in der Domkirche St. Jakobi in Olsztyn / Allenstein) ausgeführt, mit einem bunten Steinbesatz, vgl. Okulicz 2006, *Złotnictwo dominium warmińskiego*, S. 252-255, 296-299, Nr. 85, 103; Woźniak 2012, *Złotnictwo sakralne*, s. 84, 110, il. 126, 178, 186, 587, 592.

Abbildungen

- Abb. 1: Foto: Waclaw Górski.
 Abb. 2: Foto: Andrzej Skowroński.
 Abb. 3: Foto: Waclaw Górski.
 Abb. 4: Foto: Andrzej Skowroński.
 Abb. 5: Foto: Waclaw Górski.
 Abb. 6: Foto: Andrzej Skowroński.
 Abb. 7: Foto: Waclaw Górski.
 Abb. 8: Foto: Andrzej Skowroński.
 Abb. 9: Quelle: Will Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 1: Sankt Johann, Stuttgart 1957, Abb. 151.
 Abb. 10: Foto: Lech Okoński.
 Abb. 11a: Quelle: Eugen von Czihak, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen*, Tl. 2: *Westpreußen, enthaltend: Danzig – Thorn – Elbing – Marienburg – kleinere Städte – Nachträge*, Leipzig 1908, Taf. 25.
 Abb. 11b: Foto: Andrzej Skowroński.

Woźniak	Liturgische Geräte im Königlich Preußen: Form, Stil, Konfession	kunsttexte.de/ostblick	2/2014 - 13
---------	--	--	-------------

Zusammenfassung

Der Aufsatz beschäftigt sich mit liturgischen Gefäßen im Königreich Preußen (dem späteren Westpreußen), einem konfessionell gespaltenen Land mit überwiegend katholischen und evangelisch-lutherischen Gemeinden. Für die Katholiken lieferten italienische Modelle die Vorbilder für Kelche und Altarkreuz- und -leuchter, die, *more romano* ausgeführt, als Zeichen der Übernahme der tridentinischen Reformen galten. Monstranzen und Reliquiare wurden dagegen in nachgotischem Stil verwirklicht, um das Festhalten am alten Glauben und die kirchliche Kontinuität hervorzuheben. Die Lutheraner hingegen betonten – in polemischer Abgrenzung zu Katholiken und Calvinisten – die Funktion der Altargeräte. An einigen Punkten lassen sich deshalb vergleichbare Tendenzen ausmachen: die Katholiken verzichteten auf Prachtentfaltung, während die Protestanten auch einen gewissen Reichtum im Dekor zuließen. Gleichwohl standen in beiden Fällen Stil und Dekoration der liturgischen Gefäße für bestimmte Glaubensinhalte und –identifikationsmöglichkeiten.

Autor

Michał F. Woźniak studierte Kunstgeschichte und Museologie an der Nikolaus-Kopernicus-Universität in Toruń. 1986 Promotion an der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań mit einer Dissertation über eucharistischen Sonnenmonstranzen aus der Thorner Goldschmiedewerkstätten. 2013 erfolgte die Habilitation im Institut der Kunst der Polnischen Akademie der Wissenschaften, Warschau, aufgrund der Dissertation über sakrale Goldschmiedekunst im Königlichen Preußen. Nach Tätigkeiten im Kunstgewerbemuseum in Poznań, dem Muzeum Zamkowe w Malborku (Schloßmuseum auf der Marienburg), dem Muzeum Okręgowe (Bezirks- und Stadtmuseum) in Toruń ist Michael Wozniak seit 2007 Direktor des Muzeum Okręgowe (Bezirks- und Stadtmuseum) in Bydgoszcz und als Dozent an der Universität Toruń. Forschungsschwerpunkte: Kunst in Preußen (u.a. über Wiederherstellung der Marienburg), Goldschmiedekunst (vor allem im östlichen Mitteleuropa), Museumskunde; Teilnahme an wissenschaftlichen Konferenzen in Polen und im Ausland (u.a. Berlin, Göttingen, Leeds, Nürnberg, Oldenburg, Prag).

Titel

Michał F. Woźniak: Liturgische Geräte im Königlich Preußen: Form, Stil, Konfession, in: kunsttexte.de/ostblick, Nr. 2: Gemeine Artefakte, 2014 (13 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.