

ROZPRAWY

ADAM SOĆKO

NIEZNANE DZIEŁA KOŁOŃSKIEGO MISTRZA FUNDACJI PAMIĄTKOWEJ KANONIKA VON CARBENA W POZNANIU

W zbiorach dwóch muzeów poznańskich, które mogą się poszczycić kolekcjami sztuki średniowiecznej – w Muzeum Narodowym oraz w Muzeum Archidiecezjalnym – obok dzieł reprezentujących lokalne, wielkopolskie środowisko artystyczne, są też takie, które z regionem nie są związane ani poprzez genezę, ani wielowiekową obecność, lecz trafiły tu na skutek szczególnych zbiegów okoliczności. Dziś wzbogacają one kolekcje i podnoszą walory artystyczne ekspozycji muzealnych. Do kategorii tych wyjątkowych „importów” należą między innymi dwie, dotąd nierozpoznane rzeźby, które w sposób pewny można uznać za powstałe w warsztacie znakomitego kolońskiego snycerza czynnego w pierwszej tercji XVI wieku. Nazwano go Mistrzem Fundacji Pamiątkowej Kanonika von Carbena, a w skrócie po prostu – Mistrzem von Carbena (von Carben-Meister)¹.

RYCERZ Z MUZEUM NARODOWEGO W POZNANIU²

Późnośredniowieczna, przeszło metrowej wysokości figura rycerza (dep. 305) od niemal 60 lat zdbi ekspozycję sztuki średniowiecznej poznańskiego muzeum (il. 1). Wraz z szeregiem innych dzieł sztuki została

¹ R. Karrenbrock, *Kölner Bildhnerwerkstätten des späten Mittelalters (1400–1450)*, (w:) *Die Holzsulpturen des Mittelalters II*, 1, 1400 bis 1540, Teil 1: Köln, Westfalen, Norddeutschland, [katalog zbiorów, opracował R. Karrenbrock], Köln 2001, s. 52-68; idem, *Bildschnitzer und Bildhauer in spätmittelalterlichen Köln. Archivalische Quellen, historische Befunde und Fragestellungen*, (w:) *Die Holzsulpturen...*, s. 127-129. Autor zidentyfikował anonimowego twórcę ze znanym ze źródeł Wilhelmem von Arborch (zob. niżej).

² Rzeźba przyścienna, z tyłu drażona (głowa pełnoplastyczna), pierwotnie polichromowana (odkryto pozostałości dwóch warstw zaprawy kredowo-klejowej, starszej – kremowo-beżowej i nowszej – białej; na starszej znaleziono resztki warstwy malarskiej wiś-

pozyskana w kwietniu 1947 roku drogą użyczenia depozytowego z Muzeum Narodowego w Warszawie dla ówczesnego Muzeum Wielkopolskiego – w przededniu utworzenia pierwszej stałej ekspozycji sztuki średniowiecznej. Inicjatorem i twórcą tego przedsięwzięcia był profesor Gwido Chmarzyński³. On też sformułował pierwszą autorytatywną wypowiedź o rzeźbie przedstawiającej rycerza. Poznański mediewista datował ją na lata około 1480–1490 i łączył jej powstanie z hanzeatyckim kręgiem kulturowym. Przypuszczał ponadto, że figura przedstawiać może św. Maurycego⁴. Zapewne nieznana była wówczas proveniencja rzeźby, w każdym razie dziś całkowitą tajemnicą pozostają jej losy z okresu poprzedzającego rok 1947. Nie udało się też ustalić kiedy, skąd i w jakich okolicznościach rzeźba trafiła do zbiorów stołecznego muzeum. Można jedynie domniemywać, że znalazła się tam wkrótce po zakończeniu działań wojennych. Treść zapisu w księdze inwentarzowej depozytów prowadzonej wówczas przez Muzeum Wielkopolskie zdaje się sugerować, że rzeźbę pozyskano dla stolicy ze Śląska. W dokumentacji figurę rycerza zakwalifikowano bowiem jako dzieło warsztatu dolnośląskiego, opatrując jednak to stwierdzenie znakiem zapytania⁵.

niowo-brunatnej zawierającej czerwień organiczną zapewne w spoiwie klejowym, na nowszej i częściowo bezpośrednio na drewnie resztki warstwy malarskiej jaskrawo-karminowej), obecnie pozbawiona polichromii, wykonana z drewna dębowego (Zlecenie na badania muzealiów LCHw-47-3/2006, wynik z dnia 13 I 2006, opr. mgr Anna Michnikowska, specjalista ds. badań techniczno-konserwatorskich) o wymiarach: 110 x 37, 5 x 21 cm; proveniencja nieznana, z tyłu figury metalowy żeton z numerem „176”, papierowa nalepka z numerem „8889 Rw”, nalepka Muzeum Wielkopolskiego z oznaczeniem „Depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie nr 5”, napis białą farbą olejną „MNP, ks. dep. 305”; rzeźba pozyskana jako depozyt 18 IV 1947 z MNW (Karta naukowa, dep. 305, św. rycerz (Maurycy?), opracowana przez Zofię Krygierową w październiku 1976 roku), eksponowana po dziś dzień w Galerii Sztuki Średniowiecznej w MNP z wyjątkiem okresu 23 IV 1977–20 IX 1979, kiedy rzeźba była prezentowana na zamku w Gołuchowie (Protokół użyczeń wewnątrzmuzealnych z 23 IV 1977, bez numeru, opatrzony podpisem Zofii Krygierowej). Stan zachowania dobry; figura wykonana z jednego kawałka drewna, z aplikacjami dłoni (na kołki, prawa dłoń nie zachowała się) i części stóp (brak partii palców prawej stopy), w podstawie widoczne pęknięcia i nieznaczne ubytki.

³ J. Poklewski, *Profesor Gwido Chmarzyński in memoriam*, Teka Komisji Historii Sztuki, t. 10, red. J. Poklewski, Toruń 2005, s. 9-18 oraz Z. Biłłowicz-Krygierowa, *Gwido Chmarzyński [wspomnienie pośmiertne]*, „Muzealnictwo”, t. 23, 1975, s. 181-184, a także: Z. Biłłowicz-Krygierowa, *Gwidona Chmarzyńskiego Galeria Sztuki Średniowiecznej w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, „Muzealnictwo”, t. 23, 1975, s. 29-45.

⁴ Karta naukowa... [jak w przyp. 2] – gdzie autorka zapisała relację swego mistrza, profesora Chmarzyńskiego.

⁵ Księga inwentarzowa depozytów, MNP A-1491, s. 104.



1. Mistrz von Carben, Rycerz z Muzeum Narodowego w Poznaniu

Znamienne, że identyfikacja ta, dokonana niewątpliwie przez muzealników z Warszawy, już wówczas budziła wątpliwości. Można więc założyć, że jedyną przesłanką dla wiązania rzeźby ze śląskim środowiskiem artystycznym stanowiły okoliczności jej pozyskania, choć i tego nie można być pewnym. Świadomość chwiejnego stanu rzeczy miał pewnie profesor Gwido Chmarzyński, skoro nie uległ sugestii śląskiej genezy figury. Dziś można też jedynie domniemywać, że w okresie przedwojennym

rzeźba funkcjonowała na rynku kolekcjonerskim. Przemawia za tym całkowity brak polichromii – rzecz niespotykana w praktyce artystycznej Mistrza von Carbena, ani w warsztacie jego nauczyciela i współpracownika – Mistrza Tilmana. Prawdopodobnie zniszczoną polichromię usunięto w XIX lub na początku XX wieku, kiedy działania takie należały do praktyk powszechnych w kręgach kolekcjonerów dzieł sztuki⁶. Funkcjonowanie rzeźby w obiegu kolekcjonerskim zdaje się też sugerować samo jej pojawienie się w Polsce, bowiem prace tego artysty w znakomitej większości znajdują się dziś w Nadrenii i były produkowane na tamtejszy, lokalny rynek. Pojedyncze rzeźby trafiły wprawdzie do muzeów Berlina i Budapesztu, ale wszystkie historycznie związane są ze świątyniami Dolnej Nadrenii.

W 1975 roku Zofia Białłowicz-Krygierowa wsparła dawne ustalenia Gwidona Chmarzyńskiego opinią eksperta badającego uzbrojenie średniowieczne, wówczas doktora a dziś profesora Uniwersytetu Łódzkiego – Mariana Głoska. Analiza typu zbroi potwierdziła związek rzeźby z rejonem północnych Niemiec i pozwoliła datować jej powstanie na okres około roku 1500 lub na początek XVI wieku⁷. Zofia Białłowicz-Krygierowa skorygowała więc nieznacznie datowanie figury, ale wyraźnie uległa wskazówkom Gwidona Chmarzyńskiego, określając w zapisie karty naukowej typ twarzy rycerza jako „nieco negroidalny” oraz domyślając się, że lewą dłonią podtrzymywał on tarczę⁸. W świetle takiej rekonstrukcji niemal pewnikiem stała się identyfikacja postaci rycerza ze św. Maurycem, czarnoskórym przywódcą Legionu Tebańskiego, który w III wieku poniósł śmierć męczeńską za wiarę⁹. Identyfikacja ta – jak postaram się dalej wykazać – jest raczej mało prawdopodobna. Niemniej jednak opisany stan wiedzy zyskał na lata status obowiązującego i stanowił kanwę informacji komunikowanych publiczności albo w postaci etykiety informacyjnej na ekspozycji sztuki średniowiecznej, albo jako lakoniczna wzmianka publikowana w przewodniku muzealnym.

Ważne, nowe spostrzeżenie dotyczące genezy artystycznej poznańskiej rzeźby sformułował Andrzej Woziński w 1990 roku. Wprawdzie dopuszczał on możliwość, że figura powstała jako monochromatyczna, przyjął ustalone wcześniej datowanie około 1500 roku oraz hipotetyczną

⁶ Uwagi dotyczące polichromii – zob. przyp. 2.

⁷ Karta naukowa... [jak w przyp. 2] – tamże opinia doktora Głoska cytowana przez Zofię Białłowicz-Krygierową.

⁸ Ibidem.

⁹ K. Künstle, *Ikographie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau 1926, s. 448-449; święty Maurycy był przedstawiany konno albo jako pieszy rycerz z chorągwią, mieczem i tarczą, na której zaznaczano znak krzyża. Od miejsca pochodzenia (Teby) i imienia (Moritz) był przedstawiany jako czarnoskóry.

identyfikację ze świętym Maurycym, ale – co najważniejsze – określił celnie środowisko artystyczne, wskazał, że jej styl „bliski jest kreacjom kolońskiego mistrza Tilmana”¹⁰.

Dziś, dzięki najnowszym ustaleniom niemieckich naukowców, w tym przede wszystkim Reinharda Karrenbrocka, wykonanie rzeźby przypisać można w sposób nie budzący zastrzeżeń jednemu z czołowych artystów Kolonii czynnemu na początku XVI wieku – wprawdzie nie samemu, słynnemu mistrzowi Tilmanowi, ale za to jego kreatywnemu młodszemu współpracownikowi i następcy, który na polu produkcji snycerskiej i kamieniarskiej niemal tak samo wyraźnie zaznaczył nad Renem swoją obecność. Nauka nazwała go dawno temu mianem Mistrza Fundacji Pamiątkowej Kanonika von Carbena – od kamiennej kompozycji zachowanej w katedrze kolońskiej, a przedstawiającej grupę św. Anny z wizerunkiem klęczącego fundatora (il. 2)¹¹. To szczególnie i prestiżowa praca stojąca u progu działalności artystycznej anonimowego rzeźbiarza. Zamówił ją bowiem kanonik katedralny Wiktor von Carben, dawniej rabin kolońskiej gminy żydowskiej, który w 1472 roku odszedł od żony i trójki dzieci i zmienił wyznanie. Rozpoczął karierę duchowną i stał się zagozrzałym polemistą w dyskusjach z Żydami, wreszcie w 1510 roku, z polecenia cesarza Maksymiliana, został cenzorem ksiąg żydowskich. Zmarł w 1515 roku¹². Z uwagi na łacińską inskrypcję towarzyszącą figurze – „Victor sacerdos olim judeus” sądzono dawniej, że rzeźba powstała wkrótce po konwersji von Carbena, w latach 70. XV wieku. Obecnie jednak jej powstanie lokuje się znacznie później – około roku 1500. Wokół kamiennej rzeźby, ustawionej w kaplicy Mariackiej katedry kolońskiej, wyodrębniono następnie okazały zespół pokrewnych stylistycznie za- bytków rozproszonych wokół dolnoreńskiej metropolii¹³.

Powstanie poznańskiej figury należy łączyć z wczesnym okresem twórczości Mistrza von Carbena. W świetle ustaleń Reinharda Karrenbrocka w pierwszej dekadzie XVI wieku rzeźbiarz współdziałał przy szeregu realizacji z Mistrzem Tilmanem, który – jako bardziej doświadczony i renomowany artysta – przyjmował liczne zlecenia¹⁴. Niewątpliwie w okresie tej współpracy powstała poznańska figura. Przemawiają za tym nie tylko liczne zapożyczenia formalne i kompozycyjne czytelne w figurze rycerza, a zaczerpnięte z dorobku typowych rozwiązań wypracowanych w warsztacie Mistrza Tilmana, ale także względy techniczne.

¹⁰ A. Woźniński, *Galeria sztuki średniowiecznej. Przewodnik*, Poznań 1990, s. 17, il. s. 48.

¹¹ R. Karrenbrock, *Kölner Bildschnitzwerkstätten...*, s. 52.

¹² Ibidem, s. 52 i przyp. 219.

¹³ Ibidem, s. 52 i przyp. 218.

¹⁴ Ibidem, s. 56.



2. Mistrz von Carbena, Święta Anna Samotrzecia z katedry w Kolonii

Tilman hołdował bowiem konsekwentnie zasadzie pracy w drewnie dębowym, chociaż w Kolonii – inaczej niż na przykład w Lubece – przepisy cechowe nie regulowały tej kwestii. Tymczasem Mistrz Fundacji Kanonika von Carbena, gdy tylko się usamodzielniał, upodobał sobie drewno lipowe. Figurę poznańskiego rycerza, choć wykonaną w dębinie, z uwagi na styl łączyć można jedynie z artystą pracującym dla kanonika von Carbena. Zastosowane tworzywo ma zatem kluczowe znaczenie dla datowania rzeźby. Dowodzi, iż powstała ona w okresie współpracy obu mistrzów. Reinhard Karrenbrock ustalił, że młodszy snycerz usamodzielniał się około 1510 roku i odtąd to on zdominował rynek produkcji rzeźbiarskiej w Kolonii, będąc aż po lata trzydzieste XVI wieku najbardziej rozpoznawalnym i uznawanym artystą regionu¹⁵. Dlatego też już na wstępie można założyć, że dębowa figura poznańska powstała nie później niż około 1510 roku¹⁶.

Aby określić znaczenie figury poznańskiego rycerza dla dorobku Mistrza von Carbena, trzeba pokrótce przybliżyć twórczość jego starszego współpracownika i nauczyciela. Najwcześniejszym znanym dziełem Mistrza Tilmana jest płyta nakrywająca tumbę grobową grafa Gerharda II von Sayn i jego żony Elżbiety von Sierck w transepcie kościoła klasztornego w Marienstatt. Zamówiona w 1487 roku do wykonanego już sarkofagu, została ukończona najpewniej w roku następnym. To prestiżowe zlecenie pozwala sądzić, że w tym czasie Mistrz Tilman był już uznaną osobistością w kolońskim środowisku artystycznym. Do nadreńskiej metropolii mógł przybyć około roku 1475, zapewne po odbyciu nauki w Zwolle i Kalkar, gdzie zapoznał się z twórczością Mistrza Arnta¹⁷. W nagrobku z Marienstatt ujawnił szczególną predylekcję do ekspresyjnego kształtowania tworzywa, nie unikając nawet lekkiej deformacji. Związki z twórczością Mistrza Arnta uwidaczniają zarówno charakterystyczne lekko wydłużone twarze zmarłych, jak i twardo łamane draperie szaty Elżbiety. Czytelna już u progu samodzielnej działalności tendencja do ujawniania czynnika ekspresji w wizerunku twarzy pozostanie trwałą i rozpoznawalną cechą dzieł wykonanych w pracowni Mistrza Tilmana. Znamienne, że właśnie niejako wbrew tej stylistyce Mistrz Fundacji Kanonika von Carbena stworzył swój autorski program artystyczny oparty na określonym typie delikatnych twarzy męskich i kobiecych.

Silny ładunek ekspresji, charakterystyczny dla twórczości Tilmana, odnajdziemy także w twarzach figur Trzech Króli wchodzących w skład

¹⁵ Ibidem, s. 52; Idem, *Bildschnitzer und Bildhauer...*, [jak w przyp. 1], s. 128-129.

¹⁶ Doprecyzowując można wskazać na drugą połowę dziesięciolecia, zważywszy na datowanie najbliższych analogii z warsztatu mistrza Tilmana na lata 1500–1505.

¹⁷ R. Karrenbrock, *Kölner Bildschnitzwerkstätten...*, [jak w przyp. 1], s. 30.



3. Mistrz Tilman, *Pokłon Trzech Króli*, Muzeum Schnütgena w Kolonii

kolekcji Muzeum Schnütgena (il. 3, 5)¹⁸. Zespół ten, datowany metodą dendrochronologii na lata 1500–1505, ma istotne znaczenie zarówno dla określenia precyzyjnego czasu powstania, jak i identyfikacji tematycznej rzeźby poznańskiej. Nawet przy pobieżnym porównaniu twarzy poszczególnych monarchów z obliczem naszego rycerza (il. 4) oczywistym okaże się wniosek, że poznańska rzeźba nie jest dziełem tego samego mistrza. Różnic jest wiele. Najsilniej objawiają się w rysunku linii łuków brwiowych – w pracach Tilmana konsekwentnie uniesionych u nasady nosa, mocno zarysowanych – u twórcy rzeźby poznańskiej wydobytych lagod-

¹⁸ U. Schäfer, *Kunst in Zeiten der Hochkonjunktur. Spätgotische Holzfiguren vom Niederrhein um 1500*, Münster–New York 1991, [cz. 1], s. 47-49, il. 15; *Die Holzskulpturen...*, s. 256-270 (nr 39-41).



4. Mistrz von Carbena, fragment figury Rycerza z Muzeum Narodowego w Poznaniu



5. Mistrz Tilman, fragment figury Króla Melchiora, Muzeum Schnütgena w Kolonii



6. Mistrz von Carbena, fragment figury św. Jana z Grosskönigsdorf, Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie

nymi regularnie zaznaczonymi półkołami. Odmienne kształtowany jest wykrój oczu – z tak charakterystycznie uniesionymi, znów regularnie półkolistymi górnymi powiekami w rzeźbie z Poznania i głębiej osadzonymi, bardziej rozciągniętymi powiekami w pracach Tilmana. Wzajemne różnice dostrzec można także w opracowaniu innych elementów twarzy, kości policzkowych, ust i – przede wszystkim – fryzur. To właśnie fryzury decydują w dużej części o specyfice twarzy rzeźbionych przez Mistrza von Carbena. Można się o tym przekonać zestawiając kilka przypisywanych mu prac, z których warto wspomnieć figury asystencyjne z Ukrzyżowania w Schwerte (obecnie w Wesfälisches Landesmuseum w Münster) oraz figury Marii i św. Jana z Grosskönigsdorf (obecnie w Muzeum Sztuk



7. Mistrz von Carbena, relikwiarz hermowy, Muzeum Schnütgena w Kolonii

Pięknych w Budapeszcie, il. 6)¹⁹. W tym drugim przypadku twarz młodego ewangelisty osiągnęła już wyjątkowo bliski stopień podobieństwa w stosunku do rzeźby poznańskiej. Jedynie silnie zarysowane krawędzie

¹⁹ R. Karrenbrock, *Kölner Bildschnitzwerkstätten...*, s. 52 – w obydwu grupach krucyfiks jest dziełem Mistrza Tilmana; w przypadku rzeźb z Grosskönigsdorf por.:



8. Mistrz von Carbena, relikwiarz hermowy, Muzeum Schnütgena w Kolonii

J. Balogh, *Katalog der Ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest. 4–18 Jahrhundert*, t. 1–2, Budapest 1975, s. 217–218 (nr 306 i 307, il. 360–363) – rzeźby zostały nabyte przez muzeum w 1916 roku od prywatnego właściciela, datowano je w katalogu na trzecią ćwierć XV wieku; É. Szmodis-Eszlári, *The Treasures of the Old Sculpture collection*, Museum of Fine Arts, Budapest, [b.d.w. – 1993?], s. 50–51 – tu łączone z warsztatem Mistrza Tilmana i datowane ogólnie na drugą połowę XV wieku.

łuków brwiowych odbiegają od sposobu opracowania twarzy poznańskiego rycerza. Są one jednak elementem charakterystyki psychologicznej cierpiącego pod krzyżem św. Jana.

Koronnym dowodem pozwalającym złączyć figurę poznańskiego rycerza z twórczością Mistrza Fundacji Kanonika von Carbena są jednak dwa wykonane z drewna lipowego relikwiarze popiersiowe, datowane na około 1510 rok i przechowywane w Muzeum Schnütgena (il. 7, 8)²⁰. Pod względem stylistycznym stanowią one najbliższą analogię dla twarzy rycerza z muzeum poznańskiego. Objawiają one szereg cech charakterystycznych tylko dla tej jednej pracowni. Oblicza uzyskały tu lekko wydłużony, zbliżony do prostokąta zarys. Zaznaczone subtelnie luki brwiowe tworzą regularne półkola. Niezbyt głęboko osadzone, ujawniające kształt gałki oczy charakteryzuje uniesiona górna powieka, nos jest z reguły wąski i mocno wydłużony. Podobnie opracowywano usta o nieznacznie wysuniętej dolnej wardze i miętko formowanych zagłębieniach przy ich kącikach. Subtelnie zaznaczone kości policzkowe i delikatnie wydobyty podbródek również składają się na obraz typowej twarzy męskiej z pracowni kolońskiego rzeźbiarza. Czynnikiem dopełniającym tę charakterystykę są bujne fryzury. Włosy ułożone w długie, poskręcane pukle, wewnątrz spiralnie drążone, powtarzają ten sam układ w przypadku popiersi kolońskich, figury św. Jana z Budapesztu i rzeźby poznańskiej. Dwa pukle, zawinięte odśrodkowo, opadają symetrycznie na czoło, dwa kolejne rysują haczykowaty kontur przy skroni, inne wreszcie falują przy policzkach, skutecznie zakrywając uszy. Podobne cechy fizjonomiczne można odnaleźć w szeregu prac, które Mistrz von Carbena wykonywał wspólnie z Mistrzem Tilmanem – przykładem takiej współpracy są właśnie wspomniane zespoły pasyjne z kościoła w Schwerte i rzeźby budapeszteńskie. W obu przypadkach krucyfiksy wykonywał Mistrz Tilman, pozostawiając wykonanie figur asystencyjnych młodszemu współpracownikowi.

Dokonawszy szczegółowej charakterystyki, pozwalającej uchwycić specyfikę opracowania typowej twarzy męskiej, która jest znakiem rozpoznawczym warsztatu, przychodzi powrócić do analizy relacji, jaka łączy rzeźbę poznańską z dziełami Tilmana powstałymi w pierwszej dekadzie XVI wieku. Z tilmanowskim zespołem figur Trzech Króli z Muzeum Schnütgena łączy figurę rycerza podobieństwo typu kompozycyjnego w odniesieniu do czarnoskórego monarchy – króla Kacpra (il. 3). Obydwie postaci ukazano bowiem w lekkim wykroku, z jedną ręką zgiętą w łokciu i drugą opuszczoną wzdłuż ciała. Czarnoskóry Kacper trzyma w prawicy niewielki kapelusz, w prawej zaś puszkę z mirrą. Twórca rzeźby poznańskiej skopiował charakterystyczny uchwyt i odtworzył go

²⁰ *Die Holzskulpturen...*, s. 339-342 (nr 66-67).

w układzie lewej dłoni swej figury, co też pozwala przypuszczać, że brakującym przedmiotem trzymanym przez rycerza nie była tarcza – jak przypuszczała Zofia Białłowicz-Krygierowa – lecz właśnie nieduży kapelusz z futrzanym otokiem.



9. Mistrz von Carbena, fragment figury Św. Anny Samotrzeciej z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu

To nie koniec wzajemnych podobieństw. Odnajdujemy bowiem w rzeźbie poznańskiej pewną cechę warsztatu Mistrza Tilmana, której bez mała można przypisać funkcję znaku rozpoznawczego tej pracowni. Jest nią sposób aranżowania układu płaszcza. Z przodu przypomina on kształtem niedużą pelerynkę spiętą na piersi poprzeczną taśmą i rozkładającą się na ramionach w równoległe, miękko sfalowane dwie lub trzy pionowe fałdy. W figurze poznańskiej motyw ten pojawił się już w formie dojrzałej, znanej także z innych prac Tilmana – w rzeźbie Króla Kacpra z muzeum kolońskiego odnajdujemy go tylko na prawym barku, i to w niespełna jeszcze wykształconej postaci.

Koloński Król Kacper, choć stanowi bliski odpowiednik kompozycyjny dla rzeźby poznańskiej, prezentuje się jednak jako figura znacznie

bardziej statyczna. Usztywniony pionową krawędzią płaszcz opadającego z lewego ramienia ku podstawie, monarcha jest bierny, przyjął pozę wyczekiwania. Inaczej rycerz z muzeum poznańskiego – daleko bardziej poruszony, o lekko ugiętej czy przechylonej na prawo sylwetce, jawi się jak gdyby artysta uwiecznił go w ułamku chwili, we wstępnej fazie nie dającego się przewidzieć do końca ruchu.

Podnoszone wyżej zależności kompozycyjne figur będących dziełami różnych, acz blisko współpracujących snycerzy, staną się bardziej czytelne, gdy rzeźbę poznańską zestawimy z inną pracą Mistrza Tilmana – Chrystusem Bolesnym z kolońskiego Muzeum Schnuetgena (il. 10). Podobnie jak grupa Trzech Króli figura ta powstała w latach 1500–1505, co potwierdziły badania dendrochronologiczne²¹. Uderzające podobieństwo łączy obie figury w sferze założeń kompozycyjnych. Znakomita, ukazana w niemal manierystycznej pozie figura Chrystusa stanowi dobry punkt odniesienia dla analizy kompozycyjnej rzeźby poznańskiej. Skomponowano ją na zasadzie kontrastu. Zbawiciel opiera cały ciężar ciała na prawej nodze. Lewa, lekko ugięta w kolanie i wysunięta ku przodowi jest swobodna. Odwrotny układ nadano rękoma. Zgięta w łokciu, wysunięta ku przodowi aktywna prawica eksponuje ranę po włóczni zaznaczoną subtelnie w prawym boku Umęczonego, zaś lewa ręka opuszczona swobodnie wzdłuż ciała i wyraźnie cofnięta podtrzymuje połę płaszcz. O ile w dolnej partii figury ku przodowi wysuwa się lewa strona, a linia bioder lekko chyli się na prawo, o tyle w partii torsu z przodu eksponowany jest prawy, przebity bok, podczas gdy lewy bark został wyraźnie cofnięty i lekko pochylony na lewo. Ten konsekwentny układ stabilizuje głowa Zbawiciela, pochylona na prawo i domykająca esowatą linię kompozycji. Jej ułożenie sprawia, że siły ciężenia optycznie zostały sprowadzone do pionu i ukierunkowane na prawy bok sylwety, na stronę mocno opartej kończyny.

Podobne założenia kompozycyjne przyjął Mistrz Fundacji Pamiątkowej Kanonika von Carbena, tyle że w figurze rycerza poznańskiego zatracił logikę układu. Oto bowiem wyraźnie pochylony na prawo tors nie znajduje właściwej stabilizacji po lewej stronie – w linii lewej nogi. Domykająca esowatą kompozycję głowa, choć przechylona na lewo, nie jest w stanie zbalansować siły ciężenia. Dzieje się tak również dlatego, że ugięta w łokciu aktywna, a pierwotnie obciążona siłą utrzymanego przedmiotu prawa ręka nie znajduje należytego oparcia w odchylonym biodrze, lecz sterczy w powietrzu. Pod względem optycznym ciężary więc podwójnie. Zatracono tu też zasadę naprzemiennego układu kończyn. Ręka i noga po prawej stronie kierują się ku przodowi, a obie kończyny lewej strony ciała zostały cofnięte, w dodatku górna partia figury lekko odchyła się do tyłu. Stąd właśnie bierze się wrażenie niepokojącego

²¹ *Die Holzskulpturen...*, s. 253-255 (nr 38).



10. Mistrz Tilman, Mąż Boleści, Muzeum Schnütgena w Kolonii



11a. Mistrz Tilman, *Pokłon Trzech Króli*, kościół Mariacki w Duisburgu

poruszenia poznańskiej figury, obce dynamicznej, ale dalece bardziej stabilnej figurze Chrystusa Bolesnego. Relację, jaka zachodzi przy porównaniu kompozycji obu figur, można by określić jako różnicę pomiędzy wzorcowym dziełem utalentowanego mistrza, a nie do końca przemyślaną wprawką warsztatową zdolnego ucznia. Co do tego jednak, że Mistrz



11b. Mistrz Tilman, *Pokłon Trzech Króli*, kościół Mariacki w Duisburgu

von Carbena wzorował się na pracach Mistrza Tilmana, wątpliwości mieć nie sposób, także i z tego względu, że właśnie w figurze Męża Bolesci odnajdziemy na ramionach charakterystyczne, sfalowane wyłogi płaszcza, bardzo bliskie tym z poznańskiej figury.



11c. Mistrz Tilman, *Poklon Trzech Króli*, kościół Mariacki w Duisburgu

Kluczowe znaczenie dla rozważań nad rzeźbą z Muzeum Narodowego mają zachowane w kościele Mariackim w Duisburgu figury monarchów z drugiej, mniejszej grupy *Poklonu Trzech Króli* (il. 11). To kolejne dzieło Mistrza Tilmana powstałe najpewniej wkrótce po 1500 ro-

ku²². W tym zespole odnajdujemy najwięcej odniesień ikonograficznych do rzeźby poznańskiej. Oto czarnoskóry król Kacper odziany jest w tunikę podobną tej, która okrywa zbroję rycerza, a figura króla Baltazara została skomponowana wedle wzoru znanego nam już z rzeźby Chrystusa Bolesnego, włącznie z charakterystycznymi wyłogami płaszczka na ramionach. Tyle że w prawej ręce monarcha podtrzymuje wyeksponowane puzderko z kadzidłem, a w lewej, opuszczonej wzdłuż ciała i lekko cofniętej, dzierży kapelusz z futrzanym otokiem. Można zaryzykować tezę, że to właśnie figura króla Baltazara z duisburskiego zespołu prac Tilmana posłużyła Mistrzowi von Carbena za bezpośredni wzór dla rzeźby poznańskiej. Naśladowca zmodyfikował jedynie strój monarchy i zmienił układ rąk, zresztą z uszczerbkiem dla logiki kompozycji. Wymienne stosowanie typów odzienia poszczególnych monarchów było najwyraźniej praktyką warsztatową w pracowni Tilmana, skoro raz w kaftan zapinany na rząd guzików odziany jest Murzyn-Kacper (*Pokłon Trzech Króli* z Muzeum Schnütgena), a innym razem taka sama tunika zdobi króla Baltazara (Duisburg). Wydaje się zresztą, że punkt wyjścia dla tego powtarzanego w warsztacie motywu pracowni Mistrza Tilmana, dała przyścienna rzeźba Karola Wielkiego z połowy XV wieku, posadowiona przy ścianie tęczowej kościoła świętego Reinolda we wspomnianym Duisburgu (il. 12). Układ płaszczka zarzuconego na lewe ramię cesarza zdaje się przy tym zdradzać genezę ulubionego motywu warsztatu tilmanowskiego – owej skrywającej ramiona sfalowanej „pelerynki”. Model to tym bardziej przydatny dla kompozycji królewskich hołdów, że przedstawiał przeciw władcę idealnego – monarchę kanonizowanego. Pośrednio analogia ta przemawia zatem także za identyfikacją figury poznańskiego rycerza jako monarchy, a nie świętego Maurycego.

Spośród szeregu dowiedzionych przypadków współpracy nad jednym zleceniem Mistrza Tilmana z Mistrzem Fundacji Pamiątkowej Kanonika von Carbena Reinhard Karrenbrock podkreślał właśnie te realizowane od 1503 roku dla kościołów Duisburga. Dwie tamtejsze kamienne kalwarie uznawane są ostatnio za wykonane w znacznej części przez młodszego artystę – współpracownika Mistrza Tilmana. Uważa się nawet, że Mistrz von Carbena miałby przejąć na siebie pełnię zleceń realizowanych wkrótce po roku 1500 w tym mieście²³. Dlatego też jest całkiem prawdopodobne, że to właśnie figury Baltazara (kompozycja) i Kacpra (tunika na zbroi) z Duisburga dały bezpośredni impuls powstaniu figurze rycerza

²² U. Schäfer, op. cit., s. 47-49, il. 15 (gdzie figura Kacpra ukazana w lustrzanym odbiciu); R. Karrenbrock, *Kölner Bildschnitzwerkstätten...*, s. 34, 38, il. s. 38, 39.

²³ R. Karrenbrock, *Kölner Bildschnitzwerkstätten...*, s. 52; idem, *Bildschnitzer und Bildhauer...*, s. 129.

ekspozowanej dziś w Poznaniu. Prawdopodobna wydaje się w tym kontekście rekonstrukcja brakujących dziś elementów kompozycji rzeźby. Prawicą miałby rycerz podtrzymywać niewielkie puzderko, a palce lewej ręki zaciskał najpewniej na otoku futrzanego kapelusza. Rekonstrukcja taka – jak sądzę najbardziej zasadna – przemawia na rzecz identyfikacji poznańskiej figury z jednym z monarchów z nieznanego ołtarza Pokłonu Trzech Króli.

Powyższe stwierdzenie staje więc w sprzeczności z dotychczasowymi poglądami, wedle których figurę poznańską uznawano za wizerunek świętego Maurycego²⁴. Kompozycja rzeźby, w kontekście przywołanych analogii, czyni zasadną identyfikację postaci jako pochodzącą z kompozycji Pokłonu Trzech Króli. Spośród trójki monarchów wyłączyć można Melchiora, najczęściej przedstawianego w pozie klęczącej, w chwili aktu ofiarowania złota²⁵. Rozstrzygnięcie identyfikacji



12. Figura Karola Wielkiego, kościół św. Reinolda w Duisburgu

²⁴ Przeciwno takiej identyfikacji świadczy także sama kompozycja figury. Gdyby lewą ręką rycerz trzymał tarczę, jej punkt podparcia wypadłby na stopie rycerza, co jest równie nieprawdopodobne jak podtrzymywanie tarczy bez oparcia – w powietrzu (brak śladów mocowania na dłoni). Można też sądzić, że rycerz nie trzymał włóczni z chorągwią, bowiem w cokole brak śladów jej oparcia. Ponadto na ogół rycerze trzymający włócznie dzierżą je blisko ciała, co powoduje silniejsze zgięcie ręki w łokciu i chwyt drzewca na wysokości klatki piersiowej a nie bioder, co należałoby założyć przy identyfikacji rycerza poznańskiego ze świętym Maurycym. Niezrozumiałe wydaje się też w tym kontekście lekkie odchylenie torsu rycerza do tyłu.

²⁵ Dla kształtowania ikonografii pokłonu w późnym średniowieczu zasadnicze znaczenie miała *Liber Trium Regum* Jana z Hildesheimu, spisana około r. 1365, a opublikowana około 1490 roku. Ustanawia ona kolejność trzech króli w porządku Melchior, Baltazar i Kacper, w nawiązaniu do *Ewangelii* Pseudo-Mateusza oraz syryjskich i aramejskich rękopisów. Prawdopodobnie więc postaci Melchiora nie należy tu brać pod uwagę, bowiem według Jana z Hildesheimu uchodził on za najstarszego i z reguły przedstawiany był jako klęczący przed Dzieciątkiem starzec z brodą ofiarujący złoto. Po nim następuje Baltazar z darem kadzidła, a na końcu kroczy Kacper z mirrą – zob.: Z. Kępiński, *Wit Stwosz w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Ołtarz Salwatora*, Wrocław–Warszawa–Kaków 1969, s. 72. Szeroko kształtowanie ikonografii pokłonu omawiają: A. Weis [Drei Könige], *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, red. E. Kirschbaum i in., Rom–Frei-



13. Malarz Krakowski (?), *Poklon Trzech Króli*, około 1500, Fundacja Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

burg-Basel... 1968, szp. 539-558; H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, s. 30-31, wcześniej szeroko na ten temat: H. Kehrer, *Die „Heiligen drei Könige“ in der Legende und in der Deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer*, Strassburg 1904 – o wyglądzie monarchów: s. 25-26 (wg. Pseudo-Body) i 113-114.

na korzyść Kacpra bądź Baltazara napotyka poważne problemy, choć więcej poszlak zdaje się przemawiać na korzyść identyfikacji z najmłodszym królem Kacprem. Wprawdzie to w sylwecie Baltazara z Duisburga odnajdujemy najbliższą pod względem kompozycji analogię dla rycerza poznańskiego, ale w tym przypadku ważniejszą cechą identyfikującą jest silnie eksponowana paradna zbroja stanowiąca najbardziej wymowny atrybut figury poznańskiej. Z reguły w zbroję odziany jest bowiem najmłodszy z królów – Kacper (il. 13), a w sztuce późnego średniowiecza trudno wskazać przedstawienia odzianego w zbroję drugiego w orszaku Baltazara²⁶. Za sprawą utworu Jana z Hildesheimu powszechną praktyką stało się różnicowanie ras Trzech Króli, którzy mieli symbolizować trzy znane wówczas kontynenty. Autor poczytnego dzieła jednoznacznie scharakteryzował najmłodszego Kacpra jako Murzyna (*ethiops niger*), co miało zasadnicze znaczenie dla ikonografii scen hołdu od XV wieku²⁷. Zgodnie z tą dominującą tendencją w obu kompozycjach Pokłonu łączonych z Mistrzem Tilmanem Kacper był jednoznacznie przedstawiany jako monarcha czarnoskóry – nie tylko poprzez zaznaczenie karnacji polichromią, ale także przez szczególną fizjonomię twarzy. Przekonuje o tym ukształtowanie bujnej, ale równomiernie przylegającej do czaszki fryzury zbudowanej z krótkich loków oraz uwydatnienie mięsistych warg, jak też ukształtowanie lekko zadartego, perkatego na końcu nosa. Cech tych nie sposób dostrzec w figurze poznańskiej, a przecież – zważywszy na charakter relacji między rzeźbiarzami – należałoby przyjąć, że Mistrz von Carbeną podążał w kwestii praktyki ikonograficznej za znakomitymi pierwowzorami Mistrza Tilmana. Typ twarzy poznańskiego rycerza jest bliski polichromowanym hermom z Muzeum Schnütgena oraz twarzy świętego Jana z Budapesztu, które przedstawiają mężczyzn białej rasy. Najpoważniejsze różnice w ujęciu obu typów ujawniają fryzury. Dlatego też można stwierdzić, że figura z Poznania nie przedstawia rycerza czarnoskórego, co sugerowała Zofia Białłowicz-Krygierowa. Choć to ważki argument przeciwko identyfikacji postaci ze św. Maurycym, jest zarazem argumentem podającym w wątpliwość identyfikację z królem Kacprem, a wzmacniającym ewentualną identyfikację z królem Baltazarem. W kwestii rozpoznania monarchów nie jest to jednak element rozstrzy-

²⁶ Kilkadziesiąt przestudiowanych pod tym kątem scen hołdu pochodzących z przełomu XV i XVI wieku nie przyniosło pozytywnego wyniku. Jeśli wśród trójki pojawia się zbrojny rycerz, zawsze jest to najmłodszy, zwykle czarnoskóry Kacper. Pseudo-Beda opisuje Kacpra jako drugiego w szeregu – młodego, bezbrodego, ogorzałego czy smagłego (*rubicundus*), odzianego w wojskową tunikę i czerwony płaszcz oraz w niebieskie sandały – zob. H. Kehrer, op. cit., s. 26.

²⁷ Jan z Hildesheimu określa go jak trzeciego w kolejności – Z. Kępiński, op. cit., s. 71-72.

gający. Faktem jest bowiem, że przedstawianie Kacpra jako Murzyna było praktyką dominującą, ale też nie było regułą bezwzględną²⁸. Do-
mniemany poznański monarcha – najpewniej król Kacper – mógł więc
być przedstawiony jako przedstawiciel rasy białej.



14. Część środkowa ołtarza z Nammarby (Muzeum Sztuk Pięknych w Sztokholmie)

²⁸ W środowisku kolońskim szczególna rola w upowszechnieniu ikonografii Pokłonów przypadła obrazom Rogiera van der Weyden z około 1455 (z kościoła św. Kolumby w Kolonii, w XIX wieku przeniesionego do monachijskiej Alten Pinakhotek) oraz Stefana Lochnera z około 1440-45 (z katedry kolońskiej). W obu obrazach trzeci i najmłodszy monarcha przedstawiony jest jako biały. Trójkę białych monarchów przedstawił w scenie Pokłonu także Jan Wielki, malarz krakowski, na kwaterze polptyku olkuskiego (ukończonego w 1485 roku) – zob.: J. Gadomski, *Jan Wielki. Krakowski malarz z drugiej połowy wieku XV*, Kraków 2004, s. 25-31, il. 15; Podobnie postąpił anonimowy Mistrz z Frankfurtu, autor malowanego retabulum ze sceną Pokłonu ze Staatsgalerie w Stuttgarcie z około 1515–1520 – zob.: T. Dobrzeniecki, *Gotycka płaskorzeźba ze sceną Pokłonu Trzech Króli – odnaleziony pierwówzór znanych od dawna jego kopii. Analiza stylistyczna i ikonograficzna*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, R. 23, 1979, s. 167-168, il. 31.

O tym, w jaki sposób rzeźba poznańskiego rycerza mogła współtworzyć kompozycję centralnej części nieznanego dziś ołtarza ze sceną Pokłonu Trzech Króli, daje dziś wyobrażenie nieco starsza nastawa ołtarzowa z Nammarby (obecnie w Muzeum Narodowym w Sztokholmie, il. 14) gdzie figura Króla Kacpra – zbliżonej wielkości – została skomponowana na podobnej zasadzie jak rzeźba poznańska. Rycerz w zbroi okrytej krótkim, przewiązany w pasie kaftanem unosi prawą rękę, lewą – opuszczoną wzdłuż ciała – podtrzymuje połą płaszczka zwieszona z ramion. Ołtarz datowany na lata 70. lub 80. XV wieku zdaje się potwierdzać, że na północy Niemiec i na obszarach oddziaływania sztuki tych regionów sposób obrazowania kompozycji Pokłonu Trzech Króli w konwencji, w którą wpisuje się figura rycerza z Poznania, miał już swoją ugruntowaną tradycję²⁹.

ŚWIĘTA ANNA SAMOTRZECIA Z MUZEUM ARCHIDIECEZJALNEGO W POZNANIU³⁰

Inaczej jak w przypadku rzeźby rycerza z Muzeum Narodowego, pochodzenie i okoliczności pozyskania figury świętej Anny przez Muzeum Archidiecezjalne są stosunkowo dobrze poznane. Rzeźba została zakupiona w 1890 roku przez arcybiskupa poznańskiego Floriana Stablewskiego na aukcji we Frankfurcie nad Menem³¹. Wraz z innymi kupionymi przez arcybiskupa dziełami pochodzącymi z kolekcji księdza kanonika Ernsta Franza Augusta Münzenbergera (1833–1890) weszła w skład

²⁹ M. Rydbeck, *Late Medieval Sculpture*, (w:) *Medieval Wooden Sculpture in Sweden*, t. 4, The Museum Collection Catalogue, t. 5, The Museum Collection Plates [Museum of National Antiquities Stockholm], Stockholm 1975, t. 4: s. 129-131, fig. 48, 49, t. 5: pl. 219-223. Ołtarz uchodzi za dzieło szwedzkie (nie bez wątpliwości) powstałe pod wpływem twórczości Hermana Rode, w latach 70. lub 80. XV wieku.

³⁰ Rzeźba (Muzeum Archidiecezji Poznańskiej, nr 33) wykonana w drewnie dębowym, pozbawiona polichromii, wys. 75 cm, z tyłu oznaczenie: „MD: 100, 90, 33”; datowana była na trzecią ćwierć XV wieku i łączona z Nadrenią. Nie zachowała się figurka Dzieciątka oraz górna część postaci młodej Marii, po rewindykacji w 1956 roku ze Związku Radzieckiego była prezentowana w Muzeum Narodowym w Poznaniu – dep. 884 – do 1992? (Karta naukowa, dep. 884, Rzeźba: Św. Anna Samotrzecia – niekompletna, opracowały: A. Sławska (1956), Z. Krygierowa (1978).

³¹ A. Pudelska-Wójcik, „*Cudze chwalicie, swego nie znacie*”, (w:) *Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu*, Księgarnia św. Wojciecha 1987, [b.n.s.], Karta naukowa, dep. 884... [jak w przyp. 30].



15. Mistrz von Carbena, Święta Anna z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu, ilustracja z 1928 roku

obiektów stanowiących trzon powstałego w 1896 roku Muzeum Archidiecezjalnego³².

³² E. de Weerth, *Münzenberger Ernst Franz August, Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, t. 23, Nordhausen 2004, szp. 990-993: urodził się w 1833 roku w Düsseldorfie, ksiądz, kanonik kolegiaty w Limburgu nad Lahnem i proboszcz miejski w katedrze we Frankfurcie nad Menem, kolekcjoner i badacz dzieł sztuki, zbierał między innymi ołtarze średniowieczne. Przysłużył się odbudowie katedry we Frankfurcie po pożarze w 1867 roku. Zmarł 12 grudnia 1890 roku.

W okresie międzywojennym figura uchodziła za przedstawienie Marii tronującej z Dzieciątkiem. Decydował o tym ewidentnie wtórny i zapewne znacznie późniejszy w stosunku do samej rzeźby korpus małego Chrystusa, nasadzony na zachowaną do linii bioder część dolną postaci siedzącej na prawym kolanie figury głównej (il. 15). Prawdopodobnie w takim właśnie stanie rzeźbę pozyskał arcybiskup Florian Stablewski. Wtórnie dodane popiersie Chrystusa – jak można sądzić z opublikowanej w 1928 roku fotografii – miało charakter nowożytny (XVII wiek?). Ostatecznie wtórne uzupełnienie zostało usunięte³³. Pozbawiona popiersia Chrystusa figura swą kompozycją sugerowała inny temat ikonograficzny. Aniela Sławska i Zofia Białłowicz-Krygierowa określiły ją słusznie jako przedstawienie świętej Anny Samotrzeciej (il. 16)³⁴. Zachowana do linii bioder dolna część postaci siedzącej na prawym kolanie głównej figury to niewątpliwie fragment sylwetki młodej Marii. Z kolei lewa ręka świętej Anny, dziś nienaturalnie zawieszona w powietrzu, podtrzymywała pierwotnie figurkę małego Chrystusa, wspartego na lewym kolanie babki. Trafność tej rekonstrukcji, a zarazem identyfikacji tematu kompozycji potwierdzają analogiczne przedstawienia wykonane przez Mistrza von Carbena lub jego warsztat. Układ lewej ręki Anny przypomina kompozycję figury tejże świętej z Muzeum Schnütgena (inw.: A 898) w wariacie z siedzącymi na kolanach, naprzeciw siebie, Marią i Chrystusem³⁵. Z kolei charakterystyczny dla warsztatu Mistrza von Carbena motyw rozpiętej pod brodą chusty, której pionowe krawędzie zawijają się po obu stronach do wewnątrz, a pole środkowe dzielą wydatne fałdy opadające środkiem ku dołowi, odnajdujemy w rzeźbach świętej Anny ze Zbiorów Rzeźby Muzeów Berlińskich oraz kamiennej kompozycji

Data powstania Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu nie została dotąd jednoznacznie określona. Przypuszcza się, że muzeum zostało założone dzięki inicjatywie arcybiskupa Floriana Stablewskiego (1891–1906) w 1893 lub 1896 roku – zob.: A. Pudelska-Wójcik, op. cit., [b.n.s.]. Wątpliwości te można jednak rozstrzygnąć na korzyść późniejszej daty skoro jeszcze w marcu 1896 roku poseł sejmu pruskiego ks. dr J. W. Jazdzewski stwierdził, że „Pan Arcybiskup nosi się z zamiarem utworzenia muzeum diecezjalnego” – cytata za: T. Żuchowski, *Muzeum Prowincji w Poznaniu. Nowa koncepcja muzealna w świetle źródeł*, (w:) *Stulecie otwarcia Muzeum im. Cesarza Fryderyka w Poznaniu*, red. W. Suchocki, T. Żuchowski [katalog wystawy] Muzeum Narodowe w Poznaniu 2004, s. 36.

³³ A. Brosig, *Rzeźba gotycka 1400–1450*, Poznań 1928, s. 58, przyp. 31, tu określona jako westfalska Matka Boska na tronie, nr inw. 10, tablica XXII. Nie wiadomo, kiedy rzeźba utraciła dodaną półfigurę Dzieciątka, ale należy założyć, że stało się to przed 1956 rokiem, kiedy została rewindykowana do Polski; zdjęcie z karty naukowej depozytu w MNP, z lat 70. XX wieku dokumentuje dzisiejszy wygląd zabytku.

³⁴ Karta naukowa, dep. 884... [jak w przyp. 30].

³⁵ *Die Holzskulpturen...*, s. 333-336 (nr 64).



16. Mistrz von Carbena, Święta Anna z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu, stan obecny

z katedry kolońskiej³⁶. Przypisanie poznańskiej figury snycerzowi z Kolonii umożliwia jednak przede wszystkim opracowanie twarzy świętej

³⁶ R. Karrenbrock, *Kölner Bildschnitzwerkstätten...*, s. 60, il. s. 61. Charakterystyczny motyw w postaci wywiniętej do wewnątrz chusty pojawił się także w figurach Matki

Anny, będącej wiernym powtórzeniem fizjonomii kamiennej figury tejże świętej z katedry kolońskiej – czołowego dzieła Mistrza von Carbena (il. 2, 9). Jednak subtelna twarz o półkoliście zarysowanych łukach brwiowych, wąskim, delikatnym, długim nosie i oczach o podkreślonej zdwojoną krawędzią górnej powiece znajduje swój odpowiednik nie tylko w rzeźbie z Kolonii, ale – co ciekawe – także w fizjonomii twarzy opisywanego wyżej rycerza z poznańskiego Muzeum Narodowego (il. 4). Widać niektóre typy twarzy męskiej i kobiecej w warsztacie Mistrza Fundacji Pamiątkowej Kanonika von Carbena były sobie bardzo bliskie i różniły się jedynie rodzajem fryzury czy wykrojem oczu. Prawdopodobnie bliski jest też czas powstania obu poznańskich figur. W przypadku rzeźby św. Anny można go zamknąć datami 1500–1510³⁷.

*

O ile rzeźba świętej Anny stanowi w dorobku Mistrza von Carbena dzieło typowe i powtarzane w wielu pokrewnych wariantach, o tyle figura rycerza z Muzeum Narodowego jest niewątpliwie jedną z wiodących realizacji tego artysty³⁸. Jeśli by przyjąć proponowaną tu identyfikację rzeźby poznańskiej z królem Kacprem, to byłaby ona zarazem jedynym dowodem na to, że oprócz mistrza Tilmana także Mistrz von Carbena realizował na początku XVI stulecia zlecenie nastawy ołtarzowej ze sceną Pokłonu Trzech Króli. Warto wreszcie wspomnieć, że najnowsze badania źródłowe Reinharda Karrenbrocka pozwoliły w sposób bardzo prawdopodobny zidentyfikować zarówno na poły anonimowego wirtuoza – Mistrza Tilmana, jak i całkowicie anonimowego twórcę poznańskiej rzeźby. Pierwszy to zapewne wzmiankowany w latach 1487–1515 snycerz koloński Tilman Heysacker, zwany Krayndunck, drugim – zwanym skrótowo Mistrzem von Carbena – okazał się snycerz Wilhelm von Arborch, o którym wzmiankowano wielokrotnie w latach 1506–1533³⁹. Moment pojawienia się von Arborcha w Kolonii Reinhard Karrenbrock określił na okres około roku 1500. Stylistyka większości prac duisbur-

Boskiej z grup ukrzyżowania z kościoła Gross St. Martin w Kolonii oraz analogicznej figury z kościoła w Schwerte (ibidem, il. s. 53, 55). Motyw ten zaczerpnął twórca z wokabularza form Mistrza Tilmana, o czym świadczyła figura Marii spod krzyża – dawniej w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze (zniszczona w czasie wojny – ibidem, s. 44, il. s. 47).

³⁷ Datę *ante quem* wyznacza dębowe tworzywo – por. rozważania na temat datowania figury poznańskiego rycerza.

³⁸ Opinię taką sformułował także dr Reinhard Karrenbrock, któremu chciałbym w tym miejscu serdecznie podziękować za konsultacje w sprawie identyfikacji rzeźb poznańskich.

³⁹ R. Karrenbrock, *Bildschnitzer und Bildhauer...*, s. 127-129.

szych w powiązaniu z archiwaliami dotyczącymi zleceń przyjmowanych przez Mistrza Tilmana z tego miasta pozwalają zakładać, że współpraca artystów trwała tam co najmniej od 1503 roku⁴⁰. Wiadomo ponadto, że Wilhelm von Arborch wraz z pierwszą żoną Grietgin kupił w 1506 roku dom w Kolonii, w dzielnicy zamieszkiwanej przez artystów. W 1516 roku, kiedy wzmiankowano jego drugą żonę, wspomniano przy okazji trzech synów Mistrza Wilhelma. Znamienne, że byli to: Jaspas, Melchior i Baltazar⁴¹. Nie sposób dziś udowodnić związku pomiędzy nadaniem imion synom a zaangażowaniem emocjonalnym w pracę nad domniemanym ołtarzem Pokłonu Trzech Króli, z którego miałyby przeżyć jedynie poznańska figura. Ale – co interesujące – artefakt zbiega się w tym wypadku z faktem historycznym, tworząc wątlą poszlakę, która mimo wszystko zdaje się dodatkowo wspierać zaproponowaną przez Reinharda Karrenbrocka identyfikację anonimowego Mistrza von Carbena z postacią kolońskiego snycerza Wilhelma von Arborch.

Autor pragnie wyrazić podziękowania za udostępnienie ilustracji i wyrażenie zgody na publikację następującym instytucjom:

[The author would like to offer his thanks for making available the illustrations and consent to reproduce them to the following institutions:]

- il. 3, 7, 8, 10: Rheinisches Bildarchiv Köln;
- il. 3, 5, 7, 8, 10: Köln, Museum Schnütgen;
- il. 14: Antikvarisk-topografiska arkivet, the National Heritage Board, Stockholm;
- il. 1, 4: Muzeum Narodowemu w Warszawie;
- il. 9, 16: Muzeum Archidiecezjalnemu w Poznaniu;
- il. 13: Fundacji Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Źródła pozostałych ilustracji:

- il. 1, 4, 13, 16: Muzeum Narodowe w Poznaniu;
- il. 2, 5, 11: repr. za: R. Karrenbrock, *Kölner Bildschnitzerwerkstätten des späten Mittelalters (1400–1450)*, [w:] *Die Holzskulpturen des Mittelalters II*, 1, 1400 bis 1540, Teil 1: Köln, Westfalen, Norddeutschland, [katalog zbiorów, opracował R. Karrenbrock], Köln 2001, s. 52-68;
- il. 6: repr. za: J. Balogh, *Katalog der Ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest. 4–18 Jahrhundert*, t. 1–2, Budapest 1975;
- il. 12: Bildarchiv Foto Marburg;
- il. 15: repr. za: A. Brosig, *Rzeźba gotycka 1400–1450*, Poznań 1928.

⁴⁰ Ibidem, s. 129.

⁴¹ Ibidem, s. 128.

UNBEKANNTE WERKE DES KÖLNER MEISTERS DER VON CARBENSCHEN GEDÄCHTNISSTIFTUNG IN POSEN

Zusammenfassung

In den Museen Posens befinden sich zwei Skulpturen, die unerwartet als Arbeiten eines hervorragenden Kölner Bildschnitzers aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts identifiziert werden konnten, der unter dem Namen Meister der von Carbenschen Gedächtnisstiftung bekannt ist. Reinhard Karrenbrock schlägt die Identifizierung des anonymen Meisters mit dem in archivalischen Quellen zwischen 1506 und 1533 mehrfach genannten Wilhelm von Arborch vor. Bei den Posener Skulpturen handelt es sich um die Figur eines heiligen Ritters, die seit 1947 im dortigen Nationalmuseum (als Leihgabe des Nationalmuseums Warschau) ausgestellt wird, sowie um die heilige Anna Selbdritt, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts im Erzbischöflichen Museum zu sehen ist.

Die in Eichenholz geschnitzte Ritterfigur unbekannter Herkunft wurde lange Zeit einem anonymen norddeutschen Künstler aus der Zeit um 1500 zugeschrieben und galt als eine Darstellung des heiligen Mauritius. Die Zuordnung der Figur an den von Carben-Meister stützt sich auf die für diesen sehr charakteristische Modellierung des Gesichts, die bei vielen seiner Arbeiten zu finden ist. Das fein und weich geschnittene Gesicht mit den ebenmäßig mit einer runden Wölbung nachgezeichneten Augenbrauen und Augen, deren hochgezogenes oberes Lid durch doppelte Umrandung betont ist, mit einer schmalen, gerade geführten Nase, mit weich gezeichneten Lippen und deutlichen Mundwinkeln entspricht dem Gesichtstypus, der an zwei Büstenreliquiaren aus dem Schnütgen-Museum sowie an der Sandsteinfigur der heiligen Anna im Kölner Dom zu erkennen ist. Eine direkte Ähnlichkeit zu den Werken des von Carben-Meisters ist auch in der feinen Ausarbeitung der Lockenfrisur deutlich, die die Stirn des Ritters rahmt. Eine ähnliche Behandlung der Haartracht findet sich an seinen Figuren des heiligen Johannes vom Kreuz aus Schwerte (heute Münster) und Großkönigsdorf (heute Budapest).

Mehrere Gründe sprechen dafür, die Posener Ritterskulptur auf das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, vermutlich eher auf sein Ende, zu datieren. Für diese Annahme spricht das Material, in dem die Figur gefertigt ist – Eichenholz, das der von Carben-Meister während seiner Zusammenarbeit mit Meister Tilman verwendete. Er machte sich gegen 1510 selbständig, zu diesem Zeitpunkt gab er auch die schwierige und anspruchsvolle Eiche zugunsten des Lindenholzes auf. Außerdem zeigt die Komposition der Skulptur Anleihen an das Formenvokabular von Meister Tilman. Dazu gehört vor allem die charakteristische Ausarbeitung des dreifachen Mantelaufschlags, der, über den Schultern der Figur mit einem kurzen Riemen zusammengehalten, eine Art Umhang bildet. Dieses Motiv findet sich in den Darstellungen Caspars aus der Anbetung der drei Könige aus dem Schnütgen-Museum und Balthasars aus einer ähnlichen Figurengruppe aus Duisburg sowie in der Darstellung Christi als Schmerzensmann aus Schnütgen. Auch zwischen den hier genannten Figuren kann man kompositorische Ähnlichkeiten feststellen. Neben dem

Versuch, den Kontrapost zu verwenden, ist es die für die Figuren Caspars und Balthasars charakteristische Art, das Kästchen mit den Gaben für das Jesuskind zu halten, eine mit Pelz umrandete Mütze in der anderen, gesenkten Hand. Ein entsprechendes Arrangement der Arme kann man an der Posener Ritterskulptur ermitteln, was die Annahme zulässt, es handelt sich hierbei nicht um die Darstellung des hl. Mauritius, sondern um die Balthasars oder Caspars aus der Figurengruppe der Anbetung der drei Könige. Auszuschließen ist der älteste der Könige, Melchior, der gewöhnlich als grauhaariger, bärtiger Mann in kniender Haltung dargestellt wird. Eine eindeutige Identifizierung scheint jedoch kaum möglich, wenn auch die ikonographische Praxis des 15./16. Jahrhunderts (Rüstung, Obergewand, jugendlich wirkendes Gesicht) eher dafür spricht, die Skulptur als eine Darstellung Caspars einzuordnen. Für die Annahme, die Figur stelle Balthasar dar, spricht einzig der von dem von Carben-Meister für die Darstellung Weißer verwendete Gesichtstypus. Indessen war es am Ausgang des 15. Jahrhunderts geläufig, den jüngsten der Könige als einen Mohren darzustellen. Zwar ist die Polychromierung der Skulptur nicht erhalten, doch es ist zu betonen, dass in der Werkstatt Meister Tilmans, aus der der Schöpfer der Ritterfigur hervorgegangen ist, der physiognomische Typus des Schwarzen von den Darstellungen der Weißen deutlich unterschieden war. Wenn auch der heutige Zustand der Skulptur eine sichere Identifizierung nicht zulässt, so kann man doch mit hoher Wahrscheinlichkeit behaupten, dass die Posener Ritterfigur Caspar aus der Figurengruppe der heiligen drei Könige darstellt und Teil eines heute unbekanntes Altars ist, der von dem von Carben-Meister vermutlich kurz vor 1510 gefertigt wurde.

Die andere seiner in Posen befindlichen Skulpturen ist im dortigen Erzbischöflichen Museum zu sehen. Ihren Weg hierher fand sie zusammen mit weiteren Skulpturen aus der Sammlung des Posener Erzbischofs und Museumsgründers Florian Stablewski, der 1890 bei einer Auktion in Frankfurt am Main zahlreiche Kunstwerke aus der Sammlung des Stadtpfarrers Ernst Franz August Münzenberger ersteigert hatte. Die Eichenplastik wurde erst nach dem Zweiten Weltkrieg als die Darstellung der hl. Anna identifiziert; da eine der Figuren aus der Skulpturengruppe nachträglich eingefügt worden war, galt diese bis dahin als eine Darstellung der thronenden Madonna mit Kind. Die Zuordnung der Skulptur an den von Carben-Meister steht außer Zweifel. Für seine Autorschaft sprechen sowohl die Modellierung des Gesichts als auch die Drapierung der Kopfbedeckung, die unter dem Kinn zusammengehalten wird und in charakteristischer Weise über die Schultern fällt. Ein Vergleich mit dem bedeutendsten Werk des Meisters, der Figurengruppe der heiligen Anna Selbdritt aus dem Kölner Dom, bestätigt diese Zuschreibung. Er weist zugleich auf eine Entstehung der Skulptur aus dem Erzbischöflichen Museum im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hin.

Während die Figur der hl. Anna eine der mehreren überlieferten Varianten dieser Darstellung aus der Werkstatt des von Carben-Meisters und insofern in weiten Teilen typisch ist, kann die Ritterfigur aus den Beständen des Posener Nationalmuseums fraglos als eine der bedeutendsten Skulpturen in seinem Œuvre gelten.