

Spis treści / Inhaltsverzeichnis

Wstęp / Vorwort	9
<i>Rafał Małala</i> Sztuka w służbie książąt pomorskich w XVI i XVII wieku Kunst im Dienste der Herzögen von Pommern im 16. und 17. Jahrhundert.	15
<i>Justyna Bądkowska</i> Malarstwo na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie Malerei am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. und 17. Jahrhundert aus der Sammlung des Muzeum Narodowe w Szczecinie	43
<i>Kinga Krasnodębska</i> Nowożytna rzeźba kamienna na dworach książąt pomorskich w okresie złotego wieku Pomorza Neuzeitliche Steinplastik an den Höfen der pommerschen Herzöge während des Goldenen Zeitalters Pommerns	61
<i>Monika Franowska-Małala</i> „Cały strój był z pięknej kwiecistej złotej sztuki materiału...” – ubioy i klejnoty książąt pomorskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie „Das gantze Kleidt ist gewesen von einen schönen geblümbten Güldenem stück...” – der Pommernherzöge Kleider und Juwelen aus der Sammlung des Muzeum Narodowe w Szczecinie	81
KATALOG	109
Malarstwo (kat. 1–12)	
Malerei (Kat.-Nr. 1–12)	110
Rzeźba (kat. 13–17)	
Plastik (Kat.-Nr. 13–17)	189
Stroje i klejnoty książąt pomorskich z krypty kościoła zamkowego w Szczecinie (kat. 18–39) Kleider und Juwelen der Herzögen von Pommern aus der Gruft der Schlosskirche in Stettin (Kat.-Nr. 18–39)	214
Rzemiosło artystyczne (kat. 40–46)	
Kunstgewerbe (Kat.-Nr. 40–46)	338
Grafika i starodruki (kat. 47–49)	
Grafik und Alte Drucke (Kat.-Nr. 47–49)	361
Drzewo genealogiczne Gryfitów – potomkowie Bogusława X Stammbaum der Greifenherzöge – Nachkommen Bogislaws X.	380
Bibliografia	
Literaturverzeichnis	382
Źródła i autorzy fotografii	
Abbildungsnachweis	397

Wstęp

Kolekcja dzieł związanych z władającą niegdyś Księstwem Pomorskim dynastią Gryfitów jest najbardziej znaną i jedną z najważniejszych części zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie. Wiele obiektów znajdujących się w niej to znakomite dzieła sztuki, mające swoje ustalone znaczenie w spuściźnie artystycznej Europy. Należy do nich m.in. egreta i rozety Franciszka I, portret Filipa I pędzla Lucasa Cranacha Młodszego czy drogocenne stroje książąt. Kolekcja ma również dużą wartość dla budowania tożsamości regionalnej dzisiejszych Pomorzan. Na tle burzliwych dziejów księstwa w późniejszych stuleciach czasy świetności pod rządami Gryfitów były postrzegane jako mityczny złoty wiek, stając się dla mieszkańców Pomorza powodem do dumy i identyfikacji z regionem. Tytuł nowej stałej wystawy *Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII w.* oddaje europejską rangę kolekcji i jednocześnie podkreśla jej znaczenie dla kultury regionu.

Zbiór obiektów związanych z książętami pomorskiimi gromadzony były przez blisko 200 lat, najpierw przez niemieckich, a od 1945 r. – przez polskich muzealników. Dzięki ich pracy udało się coś, co z pozoru mogłoby się wydawać niemożliwe – odwrócenie biegu wypadków. Po śmierci ostatniego z książąt zbiory artystyczne Gryfitów uległy stopniowemu rozproszaniu, aż w końcu niemal nic nie przypominało w Szczecinie o świetności ich dworu. Starania kilku pokoleń muzealników umożliwiły zebranie na powrót wielu obiektów i stworzenie kolekcji tak obszernej i wszechstronnej, że oddaje ona splendor i poziom artystyczny dworu Gryfitów. W ten sposób przywracamy zbiorowej pamięci wspólne, polsko-niemieckie dziedzictwo, które ma fundamentalne znaczenie dla budowy tożsamości mieszkańców naszego regionu po obu stronach granicy. Transgraniczny charakter spuścizny po Gryfitach wyraża się także w tym, że wystawa przygotowana jest w ramach szerszego programu poświęconego historii i sztuce Pomorza, prowadzonego we współpracy z Pomorskim Muzeum Krajowym w Greifswaldzie. Dziś trudno bowiem wyobrazić sobie zajmowanie się przeszłością tego historycznego regionu – przedzielonego w 1945 r. granicą – bez dialogu z sąsiadami. Projekt sfinansowany został ze środków Unii Europejskiej w ramach programu Interreg IV A oraz przez Marszałka Województwa Zachodniopomorskiego, a jego wagę podkreśla objęcie wystawy patronatem honorowym Marszałka Województwa Zachodniopomorskiego Pana Olgierda Geblewicza oraz Premiera Kraju Związkowego Meklemburgia-Pomorze Przednie Pana Erwina Selleringa. Uznaniem dla jakości wystawy było uhonorowanie jej nagrodą dla najlepszej wystawy historycz-

Vorwort

Die wohl bekannteste und zugleich auch eine der bedeutendsten Sammlungen des Muzeum Narodowe w Szczecinie ist die Kollektion jener Werke, die von der einstmalig über das Herzogtum Pommern herrschenden Greifendynastie zeugen. Viele Objekte dieser Sammlung sind so herausragende Kunstwerke, dass sie heute ihren festen Platz im europäischen Kunsterbe besitzen. Dazu gehören u. a. die Aigrette und die Rosetten Herzog Franz' I., das Portrait Philipps I., gemalt von Lucas Cranach dem Jüngeren, oder die wertvollen herzoglichen Kleidungsstücke. Zugleich aber ist diese Sammlung von unschätzbarem Wert für die Schaffung einer regionalen Identität der heutigen Pommern. Vor dem Hintergrund der sehr bewegten Geschichte des Herzogtums in folgenden Jahrhunderten, wird die Blütezeit unter der Regentschaft der Greifen als goldenes Zeitalter wahrgenommen und wird so für die Bewohner Pommerns ein Grund zum Stolz und zur Identifikation mit der Region. Der Titel der neuen ständigen Ausstellung *Das goldene Zeitalter Pommerns. Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge im 16. Und 17. Jahrhundert* gibt den europäischen Rang dieser Kollektion wieder und betont zugleich ihre Bedeutung für die regionale Kultur.

Die Sammlung wurde in fast 200-jähriger Arbeit zusammengetragen, zuerst durch deutsche und ab 1945 durch polnische Museumsleute. Ihrer Arbeit ist es zu verdanken, dass das fast Unmögliche gelungen ist, die Umkehr des historischen Verfalls. Nach dem Tod des letzten Herzogs zerstreute sich der Kunstschatz des Greifengeschlechts Stück für Stück, bis zum Schluss nichts mehr in Stettin an den einstigen Glanz ihres Hofes erinnerte. Die Anstrengungen zahlreicher Generationen von Museumsleuten ermöglichten es, viele Objekte zurückzusammeln und so eine Sammlung zu schaffen, die auf breiter Ebene und umfassend den Glanz und die Qualität der Kunst am Greifenhofe wiedergibt. Dadurch gelingt uns die Rückkehr zur Erinnerung an ein gemeinsames, deutsch-polnisches Erbe. Dies ist ein wichtiger, fundamentaler Baustein für die Schaffung einer regionalen Identität der Menschen zu beiden Seiten der Grenze dieser Region. Der grenzüberschreitende Charakter der Hinterlassenschaft des Greifengeschlechts findet ebenso seinen Ausdruck darin, dass diese Ausstellung Teil eines breiteren Programms zur Geschichte und Kunst Pommerns ist, das in Zusammenarbeit mit dem Pommerschen Landesmuseum Greifswald durchgeführt wird. Heute fällt es schwer, sich vorzustellen, man könne sich mit der Vergangenheit dieser historischen, seit 1945 durch eine Grenze geteilten Region beschäftigen, ohne den Dialog mit den Nachbarn zu suchen. Finanziert werden konnte das Projekt aus Mitteln der Europäischen Union im Rahmen des Interreg-IVa-Programmes

II. 1
Wystawa
Złoty wiek Pomorza,
sala druga

Abb. 1
Die Ausstellung
Das goldene Zeitalter Pommerns,
zweiter Saal

II. 2
Wystawa
Złoty wiek Pomorza,
sala pierwsza

Abb. 2
Die Ausstellung
Das goldene
Zeitalter Pommerns,
erster Saal



nej w ogólnopolskim konkursie Wydarzenie Muzealne Roku – Sybilla 2011, organizowanym corocznie przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Otwarta 18 listopada 2011 r. wystawa dzieli się na trzy zasadnicze części. Pierwsza z nich ukazuje dynastię Gryfitów i rządzony przez nią kraj – historyczne Księstwo Pomorskie, dotykając także najgłośniejszej z legend otaczających pomorską dynastię, czyli historię Sydonii von Bork. W tej części ekspozycji prezentowana jest m.in. Wielka Mapa Księstwa Pomorskiego, wykonana w latach 1610–1618 przez Eilhardusa Lubinusa dla księcia Filipa II, jak również powstała u schyłku XIX w. malowana kopia słynnego Gobelinu Croya (przedstawiającego książąt Pomorza i Saksonii jako wyznawców reformacji) – świadectwo dawnej fascynacji dziejami i kulturą Księstwa Pomorskiego. Druga część wystawy gromadzi fundacje artystyczne książąt – od monumentalnej rzeźby kamiennej przez malarstwo aż po obiekty rzemiosła artystycznego, pokazując ich współistnienie i współzależność w świecie dworu oraz w przestrzeni rezydencji. Znalazł się tu wizerunek księcia Filipa I (namalowany przez Lucasa Cranacha Młodszeo – najsłynniejszego, obok Hansa Holbeina, renesansowego portreciście północnej Europy), a także ogromne *Drzewo genealogiczne książąt pomorskich*, powstałe u schyłku XVI w., czy wreszcie portret księcia Franciszka I na marach (jedeny obiekt wypożyczony z innej kolekcji, a mianowicie ze zbiorów katedry w Merseburgu), będący fascynującym świadectwem nowożytnego stosunku do śmierci.

sowie przez den Marschall der Wojewodschaft Westpommern. Der Ministerpräsident des Landes Mecklenburg-Vorpommern, Erwin Sellering, und der Marschall der Wojewodschaft Westpommern, Olgierd Geblewicz, unterstreichen durch ihre gemeinsam übernommene Schirmherrschaft das besondere Gewicht des Projektes. Die Ausstellung wurde mit der Sybilla – einer von dem Minister für Kultur und Nationalerbe gestifteten Auszeichnung – als die beste historische Ausstellung in Polen im Jahr 2011 gewürdigt.

Die am 18. November 2011 eröffnete Ausstellung teilt sich in drei Hauptbereiche. Der erste zeigt die Dynastie der Greifen und das von ihnen regierte Land, das historische Herzogtum Pommern, und berührt zugleich die wohl bekannteste Legende, die sich um diese pommersche Dynastie rankt, die Geschichte von Sidonia von Bork. In diesem Teil der Ausstellung finden sich u. a. die Grosse Landkarte des Herzogtums Pommern, die 1610–1618 von Eilhardus Lubinus für Herzog Philip II. geschaffen wurde, wie auch die gegen Ende des 19. Jh. entstandene gemalte Kopie des berühmten Croy-Teppichs (dargestellt werden die Herzöge von Pommern und Sachsen als bekennende Verfechter der Reformation) – Zeugnisse der alten Faszination für das Geschick und die Kultur der pommerschen Herzöge. Der zweite Ausstellungsteil versammelt die Kunststiftungen der Herzöge, von der monumentalen Steinplastik über die Malerei bis hin zu kunsthandwerklichen Arbeiten und zeigt so ihr Zusammenwirken, aber auch ihre gegenseitige Abhängigkeit am Hofe und im Um-



II. 3
Wystawa
Złoty wiek Pomorza,
sala pierwsza

Abb. 3
Die Ausstellung
*Das goldene
Zeitalter Pommerns*,
erster Saal

Trzecia sala ukazuje dzieła związane bezpośrednio z osobami książąt – ich słynne stroje i biżuterię. W tej części ekspozycji prezentowane są wspomniane wcześniej rozety i egreta Franciszka I, jak również haftowane kołpaki książęce, stroje i ich fragmenty, a także biżuteria innych władców z dynastii Gryfitów.

Otwarcie wystawy poprzedzone zostało wieloletnimi pracami, obejmującymi badania naukowe oraz opracowanie wielowątkowej ścieżki narracyjnej i całego wachlarza działań towarzyszących ekspozycji. Nie mniej ważne było też stworzenie nowoczesnej infrastruktury wystawienniczej, pozwalającej bezpiecznie, a zarazem efektownie eksponować znakomite dzieła sztuki. W trakcie przygotowań do wystawy wiele zabytków poddanych zostało konserwacji, która przywróciła im pierwotny charakter.

Kuratorem wystawy i autorką scenariusza jest Monika Frankowska-Makała, kierująca Działem Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Szczecinie. Towarzyszył jej zespół zajmujący się poszczególnymi aspektami merytorycznymi ekspozycji, w skład którego weszli: Rafał Makała, Kinga Krasnodębska i Justyna Bądkowska. Głównym zamierzeniem twórców wystawy było przybliżenie widzom kluczowych zagadnień historii, kultury i sztuki Pomorza oraz przedstawienie ich w formie zrozumiałej dla współczesnego odbiorcy. Wykorzystano w tym celu prezentacje multimedialne, a także audioprzewodnik dostępny w trzech językach: polskim, niemieckim i angielskim. Kioski multime-

diel der Residenz. Hier findet sich das Portrait Herzog Philipps I. (gemalt von Lucas Cranach dem Jüngeren, neben Hans Holbein der berühmteste Portraitmaler der Renaissance im Norden Europas), aber auch das riesige, vom Ende des 16. Jh. stammende Gemälde des *Stammbaum der Herzöge von Pommern* und nicht zuletzt das Totenbildnis Herzog Franz I. (die einzige Leihgabe dieser Ausstellung stammt aus der Sammlung des Doms zu Merseburg), ein faszinierendes Zeugnis des neuzeitlichen Verhältnisses zum Tode. Der dritte Teil schließlich widmet sich direkt den Persönlichkeiten der pommerschen Herzöge, ihrer berühmten Kleidung und ihrem Schmuck. In diesem Teil der Ausstellung finden sich die bereits erwähnten Rosetten und die Aigrette Herzog Franz' I., wie auch bestickte zeremonielle Kopfbedeckungen der Herzöge, Kleidungsstücke und ihre Fragmente, wie auch Schmuck weiterer Herrscher der Greifendynastie.

Der Ausstellungseröffnung ging eine vieljährige Forschungsarbeit und eine intensive Vorbereitungsphase voran, mit Ausarbeitung zum Erzählstrang und mit einem ganzen Fächer weiterer Arbeiten, die diese Ausstellung begleiten. Nicht weniger wichtig war auch die Schaffung einer modernen Infrastruktur für die Ausstellung, die es erlaubt, die wunderbaren Kunstgegenstände sicher und zugleich effektiv in Szene zu setzen. Viele Exponate wurden vor ihrer ständigen Ausstellung konservatorischen Arbeiten unterzogen, die ihnen ihren einstigen Glanz wiedergaben.

dialne z ekranami dotykowymi umieszczone zostały w przestrzeni wystawy – przed wspomnianymi już obiektami, czyli Wielką Mapą Księstwa Pomorskiego, *Drzewem genealogicznym książąt pomorskich* oraz biżuterią i strojem księcia Franciszka I – stanowiącymi punkt wyjścia dla zawartych w nich prezentacji. W obrębie wystawy, w drugiej sali, prezentowany jest również archiwalny film na temat najsłynniejszego dzieła związanego z dworem Gryfitów – Kabinetu Pomorskiego, zniszczonego w czasie drugiej wojny światowej (film ten Muzeum Narodowe w Szczecinie otrzymało dzięki współpracy z Pommersches Landesmuseum w Greifswaldzie).

Aranżację oraz linię graficzną wystawy zaprojektował Waldemar Wojciechowski, profesor szczecińskiej Akademii Sztuki. Zgodnie z założeniami scenariusza aranżacja operuje nowoczesnymi, minimalistycznymi



II. 4
Wystawa
Złoty wiek Pomorza,
sala druga

Abb. 4
Die Ausstellung
*Das goldene
Zeitalter Pommerns*,
zweiter Saal

formami, w klarowny sposób organizującymi przestrzeń wystawy i tworzącymi efektowną oprawę dla eksponowanych dzieł, nie konkurując z nimi w żadnym stopniu. Za pomocą barwy i światła zbudowano atmosferę niezwykłości i tajemniczości, podkreślając tym samym narrację. W podobny sposób, dzięki nowoczesnemu liternictwu i kompozycji, działa linia graficzna wystawy, która tworzy kontrastowe tło dla obrazu stanowiącego motyw przewodni. Portret Filipa I pędzla Cranacha widoczny jest jedynie częściowo, przez blok liter tworzących tytuł wystawy, podobnie jak cząstkowa, budowana na podstawie zachowanych dzieł i dokumentów, jest dzisiejsza wiedza o złotym wieku Pomorza.

Wystawie towarzyszy wiele działań edukacyjnych i popularyzacyjnych, a także rozbudowujących jej narrację. Pamiętką dla zwiedzających jest drukowany przewodnik (również w trzech wersjach językowych) oraz widokówki. Muzeum przygotowało też obszerną ofertę edukacyjną dla dzieci i młodzieży, obejmującą obok tradycyjnych lekcji muzealnych (do prowadzenia których używane są m.in. pacynki w strojach książąt) zeszyty z zadaniami dla młodych widzów odwiedzających wystawę.

Kuratorin der Ausstellung und zugleich Autorin des Konzeptes ist Monika Frankowska-Makała, die Leiterin der Abteilung für Alte Kunst im Muzeum Narodowe w Szczecinie. Ihr zur Seite stand ein Team, das sich mit den einzelnen inhaltlichen Fragen beschäftigte. Mitglieder dieser Gruppe waren: Rafał Makała, Kinga Krasnodębska und Justyna Bądkowska. Das Hauptziel all dieser Autoren war es, dem Betrachter einen Schlüssel zum Verständnis der Geschichte, der Kunst und Kultur Pommerns an die Hand zu geben, in einer dem heutigen Betrachter verständlichen Form. Unterstützt wird dies durch moderne Ausstellungsformen, wie multimediale Präsentationen und Audioguides in drei Sprachen, Polnisch, Deutsch und Englisch. Multimediale Kiosks mit Touchscreens wurden über die gesamte Ausstellung verteilt und finden sich vor den bereits erwähnten Objekten, wie der Grossen Landkarte des Herzogtums Pommern, dem *Stammbaum der Herzöge von Pommern* oder dem Schmuck und den Kleidern Herzog Franz' I. Im zweiten Saal der Ausstellung wird ein historischer Film präsentiert, der das berühmteste Stück aus der Sammlung der Greifenherzöge zeigt: den Pommerschen Kunstschränk, der im Zweiten Weltkrieg unwiederbringlich verloren ging. (Den Film kann das Muzeum Narodowe w Szczecinie dank der Zusammenarbeit mit dem Pommerschen Landesmuseum Greifswald präsentieren.).

Das Arrangement und die graphische Gestaltung der Ausstellung entwarf Waldemar Wojciechowski, Professor an der Kunstakademie Stettin. Entsprechend der szenografischen Vorgabe arbeitet das Arrangement mit modernen, minimalistischen Formen, organisiert den Ausstellungsraum in einer klaren Form und schafft einen effektvollen Rahmen für die ausgestellten Exponate, ohne mit diesen konkurrieren zu wollen. Die ausgesuchten Farben und die Beleuchtung kreieren eine außergewöhnliche, fast geheimnisvolle Atmosphäre und unterstreichen so den Inhalt. Ähnlich arbeitet auch die graphische Gestaltung. Dank der gewählten modernen Druckbuchstaben und der Komposition schafft sie einen kontrastierenden Hintergrund für das zum graphischen Leitmotiv ausgewählte Bild. Das von Cranach gemalte Portrait Philipps I. wird hinter den großen Blöcken der Buchstaben, die den Titel der Ausstellung bilden, nur zum Teil sichtbar. So wie uns heute die erhaltenen Exponate und Dokumente aus der Geschichte Pommerns ein nur bruchstückhaftes Wissen über das Goldene Zeitalter Pommerns vermitteln.

Begleitet wird die Ausstellung von einer Vielzahl populärer und pädagogischer Angebote. Ein gedruckter, ebenfalls in drei Sprachen vorliegender Ausstellungsführer gehört dazu, wie auch Ansichtskarten. Kindern bietet das Museum neben dem traditionellen und spielerischen Museumsunterricht (z.B. mit als Herzögen gekleideten Handpuppen) auch Arbeitshefte mit zahlreichen Aufgaben.

Sztuka w służbie książąt pomorskich w XVI i XVII wieku

Rządzone przez dynastię Gryfitów Księstwo Pomorskie ukonstytuowało się ostatecznie w początkach XII w., po podbojach Bolesława Krzywoustego, któremu udało się doprowadzić do chrystianizacji tego obszaru¹. Obejmowało ono stosunkowo wąski pas ziemi wzdłuż południowego wybrzeża Bałtyku, począwszy od ujścia Odry na zachodzie, aż po Gdańsk, a od XIII w. – tylko po Słupsk na wschodzie² (kat. 47). W następnych stuleciach książętom pomorskim udało się stopniowo opanować dalsze tereny na zachodzie, aż po rzekę Reknicy (Reknitz); ukoronowaniem tej ekspansji było przejście Rugii w 1325 r. po śmierci ostatniego z miejscowych książąt. Zyskując ziemie na zachodzie, Gryfici tracili tereny na południu, ponosząc kolejne klęski w starciach z margrabiami brandenburskimi. W XIII i XIV w. księstwo było też wielokrotnie dzielone między członków licznie rozrodzonej dynastii, dzielącej się na trzy główne linie: szczecińską, wołogoską i słupską. Polityka Gryfitów polegała w dużej mierze na balansowaniu między – z reguły znacznie potężniejszymi sąsiadami – Danią, Szwecją, Brandenburgią, Polską i Meklemburgią, a od XIV w. także państwem zakonu krzyżackiego; również działania Hanzji miały wielki wpływ na losy Pomorza³. W tej sytuacji Gryfici, acz posługujący się w swojej polityce fundacjami artystycznymi niekiedy o bardzo ambitnym charakterze, nie zdołali jednak nadać żadnemu ze swoich dworów rangi wiodącego ośrodka artystycznego na Pomorzu. Rolę tę odgrywały od XIV w. szybko rozwijające się miasta, m.in. Szczecin, Kołobrzeg czy Stralsund⁴.

Sytuacja ta uległa zmianie dopiero u schyłku średniowiecza, dzięki panującemu od 1474 r. Bogusławowi X (1454–1523), wywodzącemu się ze słupskiej linii rodu Gryfitów (il. 8). Wygaśnięcie pozostałych gałęzi rodu (szczecińskiej w 1464 r., wołogoskiej w 1478 r.,

1 Labuda 1969, s. 323–326; zob. także: Piskorski 1999, s. 35–48. O procesie chrystianizacji Pomorza pisał ostatnio Marian Rębkowski (Rębkowski 2007); tamże najnowsza bibliografia do tego zagadnienia.

2 Wschodnia część pierwotnego obszaru Pomorza, z Gdańskiem, pozostała częścią Polski aż do czasów jej zdobycia przez zakon krzyżacki w początkach XIV w. Po odzyskaniu tego obszaru przez Polskę (ostatecznie potwierdzonym pokojem toruńskim w 1466 r.) nosił on oficjalnie nazwę Prus Królewskich; termin „Pomorze” pojawiał się jednak nadal w tytulaturze królów polskich. Tę część Pomorza nazywa się również w polskiej historiografii Wschodnim, a wspólnie po prostu Pomorzem, pozostała część historycznej krainy określając mianem Pomorza Zachodniego. Niemniej jednak rządzący nim władcy z dynastii Gryfitów (a później ich spadkobiercy – panujący do 1918 r. Hohenzollernowie) nosili tytuł książąt pomorsko-szczecińskich (Pommern-Stettin). W niemieckiej historiografii (a także we współczesnym języku obiegowym) termin „Pomorze” odnosi się tylko do tego obszaru. Rodzi to oczywiście terminologiczne zawrośnięcia, których w dwujęzycznym tekście można uniknąć jedynie, stosując historyczne nazewnictwo, tj. odnoszące się do okresu, który omawiamy w naszym katalogu.

3 Na temat sytuacji politycznej Księstwa Pomorskiego w średniowieczu zob. Ślaski 1969, s. 58–84 i 136–137; Zientara 1969, s. 202–242, 275–311; Piskorski 1999, s. 58–92 oraz Kersken 1999, s. 93–118.

4 Bethé 1937a, s. 12–16.

Kunst im Dienste der Herzöge von Pommern im 16. und 17. Jahrhundert

Das von der Greifendynastie regierte Herzogtum Pommern konstituierte sich endgültig zu Beginn des 12. Jh., nach den Eroberungszügen des polnischen Herzogs Boleslaus Schiefmunds, dem es gelungen war, dieses Gebiet zu christianisieren¹. Es umfasste einen relativ schmalen Landstreifen entlang der südlichen Ostseeküste, von der Odermündung im Westen bis Danzig – seit dem 13. Jh. nur bis Stolp – im Osten² (Kat.-Nr. 47). In den folgenden Jahrhunderten gelang es den Pommernherzögen, nach und nach weitere Gebiete im Westen, bis zum Fluss Recknitz, zu erobern; die Übernahme Rügens 1325 nach dem Tode des letzten der dortigen Fürsten bekrönte den Eroberungszug. Während die Greifenherzöge Gebiete im Westen gewannen, verloren sie zugleich welche im Osten, denn in den Streitigkeiten mit den Markgrafen von Brandenburg erlitten sie eine Niederlage nach der anderen. Auch wurde das Herzogtum im 13. und 14. Jh. mehrmals zwischen den Angehörigen der zahlreich verzweigten Dynastie mit ihren drei Hauptlinien – der Stettiner, der Wolgaster und der Stolper – aufgeteilt. Die Politik der Greifenherzöge beruhte in hohem Maße darauf, zwischen den in der Regel weitaus mächtigeren Nachbarn Dänemark, Schweden, Brandenburg, Polen, Mecklenburg und seit dem 14. Jh. auch dem Deutschordensstaat zu balancieren; die Umtriebe der Hanse übten ebenfalls einen großen Einfluss auf die Geschehnisse Pommerns aus³. Unter diesen Umständen vermochten die Greifenherzöge, die ihre manchmal durchaus ehrgeizigen Kunststiftungen als politische Mittel einsetzten, aus keinem ihrer Höfe ein führendes Kunstzentrum in Pommern zu machen. Diese Rolle spielten die Städte, die sich seit dem 14. Jh. rasch entwickelten, unter anderem Stettin, Kolberg und Stralsund⁴.

1 Labuda 1969, S. 323–326; siehe auch: Piskorski 1999, S. 35–48. Über den Christianisierungsprozess in Pommern schrieb neulich Marian Rębkowski (Rębkowski 2007), dort auch die neueste Bibliographie hierzu.

2 Der östliche Teil des ursprünglichen Gebiets von Pommern – mit Danzig – blieb ein Teil Polens bis zur Eroberung durch den Deutschen Orden Anfang des 14. Jh. Nach der Wiedererlangung durch Polen (im Thorner Frieden von 1466 endgültig bekräftigt) hieß es offiziell Königlich-Preußen; der Terminus „Pommern“ (Pomorze) kam jedoch weiterhin in der Titulatur der polnischen Könige vor. In der polnischen Geschichtsschreibung wird dieser Teil Pommerns auch Pomorze Wschodnie (Ostpommern) und gegenwärtig einfach nur Pomorze genannt, während der übrige Teil der historischen Landschaft als Pomorze Zachodnie (Westpommern) bezeichnet wird. Die dort einst regierenden Herrscher aus der Greifendynastie (und danach bis 1918 die Hohenzollern als ihre rechtlichen Nachfolger) trugen den Titel der Herzöge von Pommern-Stettin. In der deutschen Geschichtsschreibung (auch im heute gängigen Sprachgebrauch) bezieht sich der Terminus „Pommern“ nur auf dieses Gebiet. Das sorgt selbstverständlich für terminologische Verwirrungen, die man in einem zweisprachigen Text nur dann vermeiden kann, wenn man die historischen, d.h. in dem Zeitraum, auf den sich der vorliegende Katalog bezieht, gebräuchlichen Namen verwendet.

3 Zur politischen Situation des Herzogtums Pommern im Mittelalter: Ślaski 1969, S. 58–84 und 136f.; Zientara 1969, S. 202–242, 275–311; Piskorski 1999, S. 58–92; Kersken 1999, S. 93–118.

4 Bethé 1937a, S. 12–16.

Il. 7

Fragment obrazu *Przekazanie Kabinetu Pomorskiego księciu Filipowi II przez Filipa Hainhofera*, Anton Mozart, Augsburg, 1615–1616, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum

Abb. 7

Fragment des Gemäldes *Übergabe des Pommerschen Kunstschatzes an Herzog Philipp II. von Pommern durch Philipp Hainhofer*, Anton Mozart, Augsburg, 1615–1616, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum

Il. 8

Bogusław X
i jego dwie żony:
Małgorzata
brandenburska
(po lewej)
i Anna Jagiellonka
(po prawej), fragment
*Drzewa genealogicznego
książąt pomorskich*,
Cornelius Krommeny,
Güstrow lub Pomorze
Zachodnie (?), 1598,
Muzeum Narodowe
w Szczecinie (kat. 8)



stworzyło możliwość zjednoczenia księstwa, co udało mu się przeprowadzić mimo oporu ze strony elektorów brandenburskich, a także części mieszkańców Pomorza. Niezwykle pomocne było w tym zbliżenie z Polską, które zaowocowało trwałym sojuszem, przypieczętowanym małżeństwem z córką Kazimierza Jagiellończyka Anną w 1491 r. Dzięki zręcznej polityce i wykorzystaniu napięć między cesarzem a elektorem brandenburskim Bogusławowi X udało się też zrzucić zależność lenną od Brandenburgii i ostatecznie uzyskać godność księcia Rzeszy, a więc bezpośredniego lennika cesarskiego w 1521 r. Silna pozycja i niewątpliwe talenty polityczne Bogusława X, które pomogły księciu zażegnać zewnętrzne zagrożenia, pozwoliły mu również na uporządkowanie sytuacji wewnętrznej Pomorza i przeprowadzenie gruntownych reform administracji, skarbu i sądownictwa. Wszystko to sprawiło, że jego rządy otworzyły trwający niemal półtora stulecia okres (względnie) bezpieczeństwa i stabilizacji⁵.

W 1496 r. Bogusław X postanowił wesprzeć cesarza Maksymiliana I w konflikcie zbrojnym z królem Francji Karolem VIII. Do wojny ostatecznie nie doszło, a książę pomorski postanowił wyruszyć dalej, do Ziemi Świętej i Włoch. Wyprawa zamieniła się w trwającą dwa lata podróż, która była dla niego okazją do poznania wielu dworów środkowej Europy i Włoch, w tym również cesarskiego i papieskiego⁶. Przyjęty przez papieża Aleksandra VI Borgia w Rzymie, otrzymał od niego ceremonialny miecz, który był zapewne pierwszym renesansowym dziełem sztuki, jakie zawiątało na dwór pomorski⁷ (il. 9). Doświadczenia zebrane w czasie tej wyprawy z pewnością wpłynęły na politykę księcia, nie zmieniły jednak jego zasadniczych upodobań artystycznych. Nieliczne zachowane do dziś dzieła sztuki jego fundacji utrzymane były w każdym razie w duchu późnego gotyku. Dotyczy to zarówno architektury rozbudowywanych przez niego zamków

Erst gegen Ende des Mittelalters änderte sich die Situation dank dem ab 1474 regierenden Bogislaw X. (1454–1523) aus der Stolper Linie des Greifengeschlechts (Abb. 8). Mit dem Erlöschen der übrigen Zweige der Dynastie (1464 der Stettiner, 1478 der Wolgaster) bot sich ihm die Möglichkeit, das Herzogtum wieder zu vereinigen, was er auch trotz des Widerstands der brandenburgischen Kurfürsten und eines Teils der pommerschen Bevölkerung durchzusetzen vermochte. Überaus hilfreich war ihm dabei die Annäherung an Polen, mit dem er ein dauerhaftes Bündnis schloss und 1491 durch die Heirat mit Anna, Tochter Kasimirs IV. aus dem Hause der Jagiellonen, besiegelte. Durch seine geschickte Politik, in der er die Spannungen zwischen dem Kaiser und dem brandenburgischen Kurfürsten ausnutzte, gelang es Bogislaw X., auch die Lehnabhängigkeit von Brandenburg abschütteln und 1521 schließlich in den Rang eines Reichsfürsten, also eines direkten Lehnsmanns des Kaisers, aufsteigen. Die starke Position und die unbestreitbaren politischen Talente Bogislaws X., die es dem Herzog ermöglicht hatten, die äußeren Bedrohungen zu bannen, erlaubten es ihm auch, die innere Situation Pommerns in Ordnung zu bringen und grundlegende Reformen der Verwaltung, der Finanzen und der Justiz durchzusetzen. All das führte dazu, dass seine Regierung einen fast anderthalb Jahrhunderte langen Zeitraum von (relativer) Sicherheit und Stabilisierung einleitete.⁵

Im Jahre 1496 beschloss Bogislaw X., Kaiser Maximilian I. im bewaffneten Konflikt mit König Karl VIII. von Frankreich zur Seite zu stehen. Als es letzten Endes zu keinem Krieg kam, entschied sich der Pommernherzog, weiter zu ziehen – ins Heilige Land und nach Italien. Aus dem Feldzug wurde eine zweijährige Reise, die ihm die Gelegenheit bot, viele Höfe Mitteleuropas und Italiens, darunter auch den kaiserlichen und den päpstlichen, kennen zu lernen.⁶ Vom Papst Alexander VI. Borgia wurde er in Rom empfangen und mit einem Zeremonialschwert beschenkt, das wohl das erste Renaissancewerk war, das an den pommerschen Hof gelangte⁷ (Abb. 9). Die Erfahrungen, die der Herzog auf seiner Reise gesammelt hatte, blieben sicherlich nicht ohne Einfluss auf seine Politik, doch seinen Kunstgeschmack vermochten sie nicht grundsätzlich zu ändern. Die wenigen noch erhaltenen Kunststiftungen des Herzogs sind jedenfalls im Geiste der Spätgotik gehalten. Das bezieht sich sowohl auf die Architektur der von ihm erweiterten Schlösser

5 Wachowiak 1976, s. 762–783; Wachowiak 1999, s. 129–131. Postać Bogusława X fascynowała naukowców i pisarzy od XIX w. Ostatnio pisał o nim obszernie Edward Rymar (zob. Rymar 2004; Rymar 2005; tamże przegląd literatury dotyczącej tego władcy). O stosunkach z Brandenburgią i kulisach uzyskania przez Bogusława X godności lennika cesarskiego pisał ostatnio Frank Gösse (zob. Gösse 2009, s. 45–52).

6 Podróż Bogusława X jest przedmiotem powstałej stosunkowo niedawno monografii pióra Edwarda Rymara (zob. Rymar 2005).

7 Bethe 1937a, s. 17–18. Miecz znajduje się obecnie w zbiorach rodu Hohenzollernów w zamku Hohenzollern w Niemczech; pochwa zaginęła w czasie drugiej wojny światowej.

5 Wachowiak 1976, S. 762–783; Wachowiak 1999, S. 129–131. Die Person Bogislaws X. faszinierte Forscher und Schriftsteller seit dem 19. Jh. Neulich schrieb Edward Rymar ausführlich über ihn (Rymar 2004; Rymar 2005; dort auch eine Literaturübersicht zu diesem Herrscher). Über die Beziehungen zu Brandenburg und die Hintergründe des Aufstiegs Bogislaws X. in die Würde des kaiserlichen Vasallen schrieb neulich Frank Gösse (Gösse 2009, S. 45–52).

6 Die Reise Bogislaws X. ist das Thema der relativ neuen Monographie von Edward Rymar (Rymar 2005).

7 Bethe 1937a, S. 17f. Das Schwert befindet sich gegenwärtig in der Sammlung des Hauses Hohenzollern auf der Burg Hohenzollern; die Scheide ist seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen.

(m.in. w Szczecinie, Wologoszczy i w Słupsku), jak i rzeźby (ołtarz z kościoła we Wkryujściu). Trudno natomiast wyrokować o upodobaniach księcia dotychczas malarstwa, bowiem wiązany jest z nim dziś tylko jeden obraz, niewielkie przedstawienie Madonny z kręgu Quentina Massysa⁸ (il. 10).

Kontakty z wielkimi dworami europejskimi miały natomiast wpływ na program edukacji synów Bogusława X: Jerzego I (1493–1531) i Barnima IX (XI) (1501–1573; później nazywanego Pobożnym lub Starym, dla odróżnienia od stryjecznego wnuka), posłanych w ramach edukacji do elektorskiej Saksonii, rządzonej przez ich wujka Jerzego Brodatego⁹. Posunięcie to służyło zapewne przede wszystkim celom politycznym, a mianowicie zacieśnieniu związków z saską dynastią Wettynów (stojących w opozycji do brandenburskich Hohenzollernów, stanowiących nadal największe zagrożenie zewnętrzne dla Pomorza), wpłynęło jednak zasadniczo na dalsze dzieje księstwa, w tym także na upodobania artystyczne jego władców. Młodzi książęta zetknęli się bowiem w Saksonii z ideami reformacji i samym Marcinem Lutrem. W przeciwieństwie do Jerzego I, który reprezentował stanowisko raczej niechętnie reformacji, jego młodszy brat Barnim stał się z czasem gorącym orędownikiem zmian (m.in. jeszcze w czasie studiów w Wittenberdze zamówił u Marcina Lutra cykl kazań)¹⁰. Po śmierci Jerzego Barnim przejął kuratelę nad małoletnim bratankiem Filipem I i wraz z nim doprowadził do oficjalnego wprowadzenia reformacji na Pomorzu na sejmie stanów w Trzebiatowie, w 1534 r. Odkonanie się to wprawdzie przy sprzeciwie części rycerstwa i duchowieństwa, nie wywołało jednak konfliktu o charakterze wojny domowej, m.in. dlatego, że reformacja zapuszczała swoje korzenie na Pomorzu już wcześniej, od końca drugiej dekady XVI w.¹¹ Pomorski luteranizm, którego zręby budował Johannes Bugenhagen, jeden z najważniejszych współpracowników Lutra, od początku zdradzał swoisty, tradycjonalistyczny charakter, czego wyrazem był stosunkowo skromny zakres ruchów obrazoburczych oraz zachowanie fragmentów wcześniejszej liturgii, a także tradycyjnych elementów wyposażenia kościołów. Charakter ów utrzymał pomorski luteranizm także w późniejszych czasach (mimo pojawiających się niekiedy tendencji kryptokalwińskich); wyrazem tego przywiązania do tradycji było zachowywanie i restaurowanie średniowiecznych elementów wyposażenia kościołów – również takich, które pozostawały w sprzeczności z doktryną luterską¹².

⁸ Na temat rozbudowy zamku zob. Radacki 2004, s. 5–9. O ołtarzu z Wkryujścia pisał obszernie Uwe Albrecht (zob. Albrecht 2005/2006, s. 49–58). Madonnę z kręgu Massysa wiązał z Bogusławem X Hellmuth Bethe (zob. Bethe 1937a, s. 21–22).

⁹ Informacje biograficzne dotyczące Jerzego I oraz Barnima IX (XI) za: Bethe 1937a, s. 24–33; Scheil 1953, s. 595–596; Schmidt 1964, s. 223–224; Wachowiak 1976, s. 784–823 oraz Rymar 2005, s. 429–431 i 434–437.

¹⁰ O pobytku Barnima IX (XI) w Wittenberdze i jego kontaktach z M. Lutrem pisał Hellmuth Bethe (zob. Bethe 1937a, s. 24–26).

¹¹ Na temat reformacji na Pomorzu zob. Wachowiak 1976, s. 802–823; Wachowiak 1999, s. 134–136; Wislocki 2005, s. 21–30.

¹² O stosunku reformacji na Pomorzu do sztuki pisał obszernie Marcin Wislocki (zob. Wislocki 2005, s. 35–51).



Il. 9

Fragment pochwy miecza подарowanego Bogusławowi X przez papieża Aleksandra VI, artysta nieznan, Włochy, przed 1497, Museum Schloss Monbijou, Berlin, zaginiona, stan z lat 30. XX w., fot. za: Bethe 1937a

Abb. 9

Fragment der Scheide des Schwertes, eines Geschenks von Papst Alexander VI. an Bogislaw X., unbekannter Künstler, Italien, vor 1497, Museum Schloss Monbijou, Berlin, verschollen, Zustand in den 30er Jahren des 20. Jh., Photo nach: Bethe 1937a

(u. a. in Stettin, Wolgast und Stolp) als auch auf die Bildhauerei (der Altar der Kirche in Ueckermünde). Über die Vorlieben des Herzogs im Bereich der Malerei fällt es dagegen schwer zu urteilen, denn heute wird nur ein einziges Bild – eine kleinformatige *Madonna an der Fensterbank*, ein Werk aus dem Umkreis von Quentin Massys – mit Bogislaw X. in Zusammenhang gebracht⁸ (Abb. 10).

Die Kontakte zu den großen europäischen Höfen wirkten sich aber auf das Bildungsprogramm für die Söhne Bogislaw X. aus. Georg I. (1493–1531) und Barnim IX. (XI.) (1501–1573; später nannte man ihn den Frommen oder den Alten, um ihn vom gleichnamigen Enkel seines Bruders zu unterscheiden) wurden nämlich zu diesem Zweck nach Kursachsen geschickt, wo ihr Onkel Georg der Bärtige regierte.⁹ Dieser Schritt diente wohl vor allem politischen Zielen: dem Vertiefen der Beziehungen zu den sächsischen Wettinern, die in Opposition zu den Brandenburger Hohenzollern – immer noch der größten äußeren Bedrohung für Pommern – standen, übte aber auch einen grundsätzlichen Einfluss auf das weitere Schicksal des Herzog-

⁸ Zur Erweiterung des Schlosses: Radacki 2004, S. 5–9. Über den Ueckermünder Altar schrieb ausführlich Uwe Albrecht (Albrecht 2005/2006, S. 49–58). Die Madonna aus dem Massys-Umkreis wurde von Hellmuth Bethe mit Bogislaw X. in Zusammenhang gebracht (Bethe 1937a, S. 21f.).

⁹ Biographische Angaben zu Georg I. und Barnim IX. (X.) nach: Bethe 1937a, S. 24–33; Scheil 1953, S. 595f.; Schmidt 1964, S. 223f.; Wachowiak 1976, S. 784–823, Rymar 2005, S. 429–431 und 434–437.

II. 10

Krag Quentina Massysa,
Madonna z dzieciątkiem,
pocz. XVI w.,
ze zbiorów
Ernst-Moritz-Arndt-
Universität Greifswald,
depozyt w Pommersches
Landesmuseum
Greifswald

Abb. 10

Umkreis
von Quentin Massys,
*Madonna
an der Fensterbank*,
Anf. des 16. Jh.,
aus der Sammlung
der Ernst-Moritz-Arndt-
Universität Greifswald.
Leihgabe im
Pommerschen
Landesmuseum
Greifswald.



Niezależnie od ich autentycznego zaangażowania w reformę Kościoła, książęta zyskali nowe możliwości finansowe dzięki przejęciu pozamiejskich dóbr klasztornych. Wykorzystali je m.in. do budowania nowego wizerunku swojej dynastii i swojego państwa – podkreślając swój splendor jako książęta Rzeszy, a także starając się zdobyć znaczącą pozycję wśród władców protestanckich. Temu celowi służyły m.in. fundacje Barnima IX (XI), znane przede wszystkim ze źródeł archiwalnych, inwestycje architektoniczne, a także – zachowane do dziś – okazały zespół dzieł sztuki.

Kontynuując dzieło rozpoczęte przez ojca, Barnim rozbudowywał zamek w Szczecinie, przekształcając przede wszystkim południowe skrzydło zamku mieszczące wnętrza reprezentacyjne (il. 11, 12). Podniesiono je wtedy o jedną kondygnację, uzupełniono o dwie wieże i zwieńczono szczytami ozdobionymi maswerkową dekoracją, a także malowidłami i rzeźbami alegorycznymi o treściach antykizujących¹³. Dzięki temu południowe skrzydło zamku (będące w istocie samodzielnym budynkiem) zaczęło górować nad otaczającą je zabudową, niewiele tylko ustępując pod tym względem kościołom¹⁴. Jeszcze w trakcie trwania prac przy rozbudowie zamku w Szczecinie (ukończony, jak wskazuje zachowana do dziś płyta fundacyjna, w 1538 r.) (il. X) Barnim rozpoczął kolejne inwestycje, m.in. przebudow-

tums und auch auf die künstlerischen Vorlieben seiner Herrscher aus. Die jungen Prinzen kamen in Sachsen nämlich mit den Ideen der Reformation in Berührung und lernten Martin Luther selbst kennen. Während Georg I. der Reformation eher nicht wohlwollend gegenüberstand, wurde sein jüngerer Bruder Barnim mit der Zeit deren glühender Anhänger (u. a. gab er noch in seiner Wittenberger Studienzeit eine Predigtreihe bei Martin Luther in Auftrag).¹⁰ Nach dem Tode Georgs übernahm Barnim die Vormundschaft über seinen minderjährigen Neffen Philipp I., mit dem er dann zusammen auf dem Landtag zu Treptow 1534 offiziell die Einführung der Reformation in Pommern durchsetzte. Ein Teil der Ritterschaft und der Geistlichkeit sträubte sich zwar dagegen, doch zu einem Konflikt im Sinne eines Bürgerkrieges kam es nicht, unter anderem deswegen, weil die Reformation dort schon früher, seit dem Ende des zweiten Jahrzehnts des 16. Jh., Wurzeln geschlagen hatte.¹¹ Das pommersche Luthertum, für das Johannes Bugenhagen, einer der wichtigsten Mitstreiter Luthers, den Grundstock legte, zeigte von Anfang an einen eigenen, traditionalistischen Charakter, der sich darin äußerte, dass die bilderstürmerischen Bewegungen sich relativ in Grenzen hielten und dass Teile der früheren Liturgie sowie der traditionellen Kirchenausstattung beibehalten wurden. Diesen Charakter trug das pommersche Luthertum auch später (trotz der kryptokalvinistischen Tendenzen, die sich ab und zu abzeichneten); ein Ausdruck dieser Traditionsgebundenheit waren das Bewahren und das Restaurieren von mittelalterlichen Elementen der Kirchenausstattung – auch solchen, die im Widerspruch zur Lutherlehre standen.¹²

Durch die Übernahme der außerstädtischen Kloster-güter eröffneten sich den Herzögen – abgesehen von ihrem authentischen Engagement für die Kirchenreform – neue finanzielle Möglichkeiten. Die Herrscher nutzten sie unter anderem zur Selbstdarstellung ihrer Dynastie und ihres Staates; sie hoben den eigenen Glanz als Reichsfürsten hervor und strebten nach einer bedeutenden Stellung unter den protestantischen Herzögen. Dem dienten unter anderem die Stiftungen Barnims IX. (XI.), seine vor allem aus Archivquellen bekannten Architekturinvestitionen sowie eine beträchtliche Anzahl der bis in die heutige Zeit erhaltenen Kunstwerke.

Barnim setzte das Werk seines Vaters fort und erweiterte das Stettiner Schloss, vor allem ließ er den Südflügel, der die Repräsentationsräume enthielt, umgestalten (Abb. 11, 12). Das Gebäude wurde um eine Etage aufgestockt, um zwei Türme ergänzt und mit Giebeln bekrönt, die man mit Maßwerk sowie allego-

13 O dekoracjach skrzydła południowego mówi m.in. inwentarz z 1639 r. Zob. Turek-Kwiatkowska 1992, s. 155.

14 Fafius, Glińska, Radacki 1972, s. 142; Radacki 2004, s. 5–8.

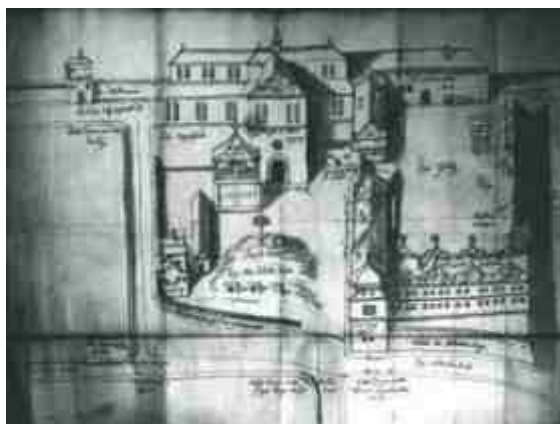
10 Über den Aufenthalt Barnims IX. (XI.) in Wittenberg und seine Kontakte zu Martin Luther schrieb Hellmuth Bethe (Bethe 1937a, S. 24–26).

11 Zur Reformation in Pommern: Wachowiak 1976, S. 802–823; Wachowiak 1999, S. 134–136; Wislocki 2005, S. 21–30.

12 Über das Verhältnis der Reformation in Pommern zur Kunst schrieb ausführlich Marcin Wislocki (Wislocki 2005, S. 35–51).

wał na cele rezydencjonalne dawne klasztory w Grabowie pod Szczecinem i w Kolbaczu. Pierwszy z tych obiektów, nazwany Oderburg, stał się ulubioną siedzibą Barnima w późnym okresie jego rządów¹⁵.

W swoich rezydencjach Barnim zgromadził pokaźny zbiór dzieł sztuki – w tym przede wszystkim obiektów rzemiosła artystycznego, a także rzeźb i obrazów. Znalazły się w nim m.in. obrazy i tkaniny haftowane perłami z wyprawy ślubnej jego żony Anny lüneburskiej (poślubionej w 1525 r.)¹⁶, a także gobeliny tkane przez Petera Heymansa, Flamanda działającego na Pomorzu w latach 1547–1566 na dworze Barnima IX (XI). Na podstawie zachowanych do dzisiaj – licznie, jak na warunki pomorskie – dzieł będących fundacjami Barnima IX (XI) można określić jego upodobania artystyczne jako dość typowe dla władców północnoeuropejskich tego czasu. Z jednej strony książę zachował przez całe życie przywiązanie do typów i form o tradycyjnym charakterze, wywodzących się z estetyki późnego średniowiecza, na co wskazuje m.in. niewielki ołtarz ze sceną Ukrzyżowania, ukończony w 1568 r. (a więc u schyłku życia księcia), mający formę klasycznego, malarskiego tryptyku (kat. X). Z drugiej strony w fundowanych przez niego dziełach pojawiają się formy renesansu niderlandzkiego i niemieckiego, czego przykładem jest kamienna płyta z wizerunkiem Barnima i jego żony Anny lüneburskiej z 1545 r., znakomity kielich autorstwa Aleksandra Wegenera z 1558 r. (kat. 41) czy ołtarz i ambona obecnie znajdujące się w kościele w Sownie [datowane na lata pięćdziesiąte XVI w. (il. 13) oraz epitafium Bogusława X z kościoła zamkowego w Szczecinie, zaginione w czasie drugiej wojny światowej (il. 14)]¹⁷. Ołtarz z Sowna, pierwotnie zawierający wizerunki Marcina Lutra, Filipa Melanchtona i księcia Barnima IX (XI),



Il. 11
Widok zamku w Szczecinie sprzed 1573, na pierwszym planie skrzydło południowe po przebudowie Barnima IX (XI), rysunek z 1607, Pomorskie Muzeum Krajowe w Szczecinie, zaginiony, stan sprzed 1945

Abb. 11
Ansicht des Schlosses in Stettin vor 1573, im Vordergrund der Südflügel nach dem Umbau durch Barnim IX. (XI.), Zeichnung von 1607, Pommersches Landesmuseum Stettin, verschollen. Zustand vor 1945

rischen Malereien und Skulpturen mit antikisierenden Inhalten schmückte.¹³ So überragte der Südflügel (im Grunde ein separater Bau) bald die umgebende Bebauung und stand an Höhe den Kirchen kaum nach.¹⁴ Noch während der Erweiterungsarbeiten am Stettiner Schloss (wie der noch erhaltenen Stiftungstafel zu entnehmen ist, wurden sie 1538 beendet) nahm Barnim weitere Investitionen vor, unter anderem ließ er die einstigen Klöster in Grabow bei Stettin und in Kolbatz zu Residenzen umbauen. Ersteres, die Oderburg genannt, wurde zum Liebblingssitz Barnims in seinen späteren Regierungsjahren (Abb. 16).¹⁵

In seinen Residenzen trug Barnim eine stattliche Sammlung von Kunstwerken zusammen, vor allem Objekte des Kunsthandwerks, aber auch Skulpturen und Gemälde. Dazu gehörten auch Bilder und perlengestickte Textilien aus der Mitgift seiner Gemahlin Anna von Braunschweig-Lüneburg (1525 geheiratet)¹⁶ sowie Tapisserien aus der Hand des Flamen Peter Heymans, der 1547–1566 am Hofe Barnims IX. (XI.) in Pommern tätig war. Nach den für pommersche Verhältnisse noch zahlreich erhaltenen Kunststiftungen Barnims IX. (XI.) zu beurteilen, kann man seine künstlerischen Vorlieben als ziemlich typisch für nordeuropäische Herrscher jener Zeit bezeichnen. Einerseits blieb der Herzog sein Leben lang den traditionellen Typen und Formen verbunden, die zum Teil noch aus der Ästhetik des Spätmittelalters herrührten, wie etwa der kleine, 1568 (also gegen das Lebensende

¹⁵ Przebudowa Kolbacza prowadzona była po 1535 r. (tj. po sekularyzacji klasztoru) aż po lata czterdzieste XVI w. (o czym świadczy zachowana do dziś w kościele kolbackim płyta z gryfem podtrzymywany przez putta, datowana ok. 1545 r.). Przebudowa Oderburga prowadzona była zapewne od ok. 1547 r., jednak zdaniem większości badaczy zintensyfikowano ją po pożarze zamku w Szczecinie w 1551 r. (Bethe 1937a, s. 31–32; Kochanowska 1996, s. 41). Obie budowle zostały niestety zniszczone (z Oderburga nie przetrwał żaden fragment, w Kolbaczu zachowała się większość średniowiecznego kościoła, zniszczeniu uległy natomiast wszystkie zabudowania pałacu). Kształt Oderburga znany jest z nielicznych i bardzo schematycznych źródeł ikonograficznych (zob. Kalita-Skwirzyńska 1995, s. 139–140). Na temat przebudowy klasztoru na zamek i jego wyposażenia zob. także: Kochanowska 1996, s. 21, 39–42, 64, 76, 88, 94, 108–113.

¹⁶ Bethe 1937a, s. 26.

¹⁷ Epitafium uznawane jest za fundację Barnima IX (XI) ze względu na formalne analogie z pozostałymi obiektami (zob. Bethe 1937a, s. 32, 110–113). J. Kochanowska przypisuje te trzy dzieła Hansowi Peisserowi z Gdańska (zob. Kochanowska 1996, s. 110–113) i hipotetycznie wiąże je – podobnie jak Bethe – z rezydencją w Grabowie (Oderburg) bądź też z zamkiem w Szczecinie. Ołtarz i ambona znajdowały się jeszcze w XIX w. w kościele w Sownie (niem. Hinzendorf) obok – zniszczonej już w XVII w. – rezydencji myśliwskiej Jana Fryderyka Friedrichswalde (Podlesie). Hipotezę o ich pochodzeniu z Oderburga sformułował w latach trzydziestych XX w. Hellmuth Bethe, argumentując, że po pożarze zamku w Szczecinie w 1551 r. Barnim IX (XI) przeniósł swoje zainteresowania na podmiejską rezydencję. Równie, jeśli nie bardziej prawdopodobna jest jednak inna hipoteza, że Barnim zamówił ołtarz, ambonę i epitafium ojca do kościoła zamkowego w Szczecinie, manifestując swoje poglądy religijne, a jednocześnie zastępując stare elementy wyposażenia nowymi. Następca Barnima Jan Fryderyk, burząc kościół i wnosząc na jego miejsce nowy (w latach siedemdziesiątych XVI w.), zamówił nowy ołtarz i ambonę; obiekty fundowane przez swojego poprzednika wykorzystać mógł w związku z tym w swoim zamku myśliwskim – za wyjątkiem epitafium Bogusława X, które zostało w nowym kościele.

¹³ Über die Dekorationen des Südflügels gibt u. a. ein Inventarverzeichnis von 1639 Auskunft. Siehe: Turek-Kwiatkowska 1992, S. 155.

¹⁴ Fafius, Glińska, Radacki 1972, S. 142; Radacki 2004, S. 5–8.

¹⁵ Der Umbau von Kolbatz begann nach 1535 (d. h. nach der Säkularisierung des Klosters) und dauerte bis in die 40er Jahre des 16. Jh. (wovon die noch in der Kolbatzer Kirche erhaltene, in die Zeit um 1545 datierte Tafel mit der Darstellung eines von Putten gehaltenen Greifen zeugt). Die Umbauarbeiten auf der Oderburg begannen vermutlich etwa 1547 und wurden den meisten Forschern zufolge nach dem Brand des Stettiner Schlosses 1551 intensiviert (Bethe 1937a, S. 31f.; Kochanowska 1996, S. 41). Der Vernichtung entging leider keiner der beiden Bauten (von der Oderburg ist kein Fragment geblieben, in Kolbatz hat sich zwar der größte Teil der mittelalterlichen Kirche erhalten, die gesamte Schlossbebauung wurde aber zerstört). Das Aussehen der Oderburg ist aus wenigen, sehr schematischen ikonographischen Quellen bekannt (Kalita-Skwirzyńska 1995, S. 139f.). Über den Umbau des Klosters zum Schloss und über dessen Ausstattung schrieb auch Janina Kochanowska (Kochanowska 1996, S. 21, 39–42, 64, 76, 88, 94, 108–113).

¹⁶ Bethe 1937a, S. 26.

II. 12
Strop
tzw. Sali Bogusława
w skrzydle południowym
zamku w Szczecinie
z czasów
Barnima IX (XI),
poł. XVI w., zniszczony,
stan z lat 30. XX w.,
fot. za: Bethe 1937a



Abb. 12
Decke
der sog. Bogislaw-Saals
im Südflügel
des Stettiner Schlosses
zu Zeiten
Barnims IX. (XI.),
Mitte des 16. Jh.,
zerstört,
Zustand in den 30er
Jahren des 20. Jh.,
Photo nach: Bethe 1937a

był też jednym z pierwszych przykładów dzieła sztuki o treściach jednoznacznie protestanckich¹⁸.

Od początku lat czterdziestych XVI w. priorytetem polityki artystycznej Barnima IX (XI) coraz wyraźniej stawało się upamiętnianie samego siebie, jak również rodu Gryfitów w ogóle. Dziełem dobrze ilustrującym te działania jest kamienna płyta z fantastycznym wizerunkiem Barnima III, czternastowiecznego księcia szczecińskiego, w którym historiografia pomorska widziała wybitnego władcę. Płytę umieszczono w 1543 r. w kościele Mariackim w Szczecinie, w którym został pochowany średniowieczny imiennik Barnima Starego¹⁹ (il. 78). Inną fundacją o podobnym charakterze był (zniszczony zapewne już w czasie wojny trzydziestoletniej) witraż z portretami przodków księcia, umieszczony w oknie kaplicy rezydencji w Oderburgu w 1566 r.²⁰ Wraz ze wspomnianymi już obiektami – m.in. ołtarzem z Sowna, epitafium Bogusława X, płytą portretową z Kolbacza oraz tryptykiem ze sceną Ukrzyżowania (kat. 3) – tworzą one zespół dzieł odnoszących się bezpośrednio do Barnima IX (XI) lub jego poprzedników. Ich kommemoratywny charakter wiąże się zapewne z osobistą sytuacją księcia. Ponieważ nie zostawił on męskiego potomka, spuścizna po nim miała przypaść stryjecznym wnukom (synom jego bratanka Filipa I), po których z natury rzeczy trudno było oczekiwać szczególnej troski o pamięć po Barnimie Starym. Książę starał się więc poprzez zamawianie dzieła stworzyć pomnik – czy raczej pomniki – sobie, a także swojej dynastii, przypominając również członków wymarłych linii rodu.

U progu swego samodzielnego panowania, w 1532 r., Barnim IX (XI) doprowadził do podziału księstwa na dwie dzielnice: wschodnią – szczecińską, oraz zachodnią, ze stolicą w Wołogoszczy. W wyniku losowania (*sic!*) przypadła mu część szczecińska (zwana Pomorzem Tylnym, Hinterpommern), podczas gdy jego bratanek Filip I objął rządy w Wołogoszczy, władając stamtąd Pomorzem Przednim (Vorpommern). Niezależnie od podziałów wewnętrznych, książęta w spr-

des Herzogs) fertig gemalte Altar in Form eines klassischen Triptychons (Kat.-Nr. 3). Andererseits gab es unter seinen Stiftungen auch niederländische und deutsche Renaissanceformen, wie etwa die Steintafel mit dem Doppelbildnis Barnims und seiner Gemahlin Anna von Braunschweig-Lüneburg aus dem Jahre 1545, den prächtigen Kelch Alexander Wegeners von 1558 (Kat.-Nr. 41) oder den Altar und die Kanzel (beide in die 50er Jahre des 16. Jh. datiert), die sich in der Kirche in Hinzendorf (polnisch Sowno) befinden (Abb. 13), sowie das (seit dem Zweiten Weltkrieg verschollene) Epitaph Barnims X. aus der Stettiner Schlosskirche (Abb. 14).¹⁷ Der Hinzendorfer Altar, ursprünglich mit Bildnissen von Martin Luther, Philipp Melanchthon und Herzog Barnim IX. (XI.), gehörte auch zu den frühesten Kunstwerken in Pommern mit eindeutig protestantischen Inhalten.¹⁸

Vom Beginn der 40er Jahre des 16. Jh. an wurde die Verewigung seiner selbst und des Greifengeschlechts immer deutlicher zum zentralen kunstpolitischen Anliegen Barnims IX. (XI.). Ein Werk, das dieses Ansinnen gut illustriert, ist eine Steintafel mit einem großartigen Bildnis des Stettiner Herzogs Barnim III., der im 14. Jh. regierte und in der pommerschen Geschichtsschreibung als ein hervorragender Herrscher galt. Die Tafel wurde 1543 in der Stettiner Marienkirche, dem Beisetzungsort Barnims des Alten, seines mittelalterlichen Namensvetters, angebracht (Abb. 78).¹⁹ Eine Stiftung ähnlichen Charakters war das 1566 in der Kapelle auf der Oderburg eingebaute (und vermutlich bereits während des Dreißigjährigen Krieges zerstörte) Glasfenster mit Bildnissen der Ahnen des Herzogs.²⁰ Mit den bereits erwähnten Objekten – unter anderem dem Hinzendorfer Altar, dem Epitaph Bogislaws X., der Bildnistafel aus Kolbatz und dem Triptychon mit Kreuzigungsszene (Kat.-Nr. 3) – bildeten sie ein Ensemble von Werken, die sich direkt auf Barnim IX. (XI.) oder seine Vorgänger bezogen. Ihr kommemorativer Charakter lässt sich wohl mit der persönlichen Situation des Herzogs erklären. Da er keinen männlichen Nachkommen hatte, sollte sein Erbe seinen

¹⁷ Das Epitaph wird aufgrund der formalen Analogien zu den übrigen Objekten für eine Stiftung Barnims IX. (XI.) gehalten (Bethe 1937a, S. 32, 110–113). Janina Kochanowska schreibt diese drei Kunstwerke Hans Peisser aus Danzig zu (Kochanowska 1996, S. 110–113) und bringt sie hypothetisch, ähnlich wie Bethe, mit der Residenz in Grabow (Oderburg) bzw. mit dem Stettiner Schloss in Zusammenhang. Der Altar und die Kanzel befanden sich im 19. Jh. in der Kirche in Hinzendorf, unweit der – bereits im 17. Jh. zerstörten – Jagdresidenz Johann Friedrichs Friedrichswalde. Die Hypothese über ihre Provenienz aus der Oderburg wurde von Hellmuth Bethe in den 30er Jahren des 20. Jh. formuliert und damit begründet, dass Barnim IX. (XI.) nach dem Brand des Stettiner Schlosses 1551 sein Interesse auf die vorstädtische Residenz verlegt hatte. Genauso wahrscheinlich oder sogar wahrscheinlicher ist jedoch eine andere Hypothese – dass Barnim den Altar, die Kanzel und das Epitaph für seinen Vater mit dem Gedanken an die Stettiner Schlosskirche bestellt hatte, um seine religiösen Anschauungen zu demonstrieren und zugleich Teile der alten Ausstattung zu ersetzen. Der Nachfolger Barnims, Johann Friedrich, der die alte Kirche abtragen und an ihrer Stelle eine neue (in den 70er Jahren des 16. Jh.) errichten ließ, gab einen neuen Altar und eine neue Kanzel in Auftrag; die beiden von seinem Vorgänger gestifteten Objekte hat er also in sein Jagdschloss übernehmen können – mit Ausnahme des Epitaphs Bogislaws X., das in der neuen Kirche blieb.

¹⁸ Wislocki 2005, S. 64, 94.

¹⁹ Vgl. K. Krasnodębska, S. 61–79 der vorliegenden Publikation.

²⁰ Bethe 1937a, S. 32.

¹⁸ Wislocki 2005, s. 64, 94.

¹⁹ Por. w nieniejszej publikacji K. Krasnodębska, s. 61–79.

²⁰ Bethe 1937a, s. 32.



Il. 13
Ołtarz z Sowna,
poł. XVI w.,
stan sprzed 1945,
fot. archiwalna
ze zbiorów
Muzeum Narodowego
w Szczecinie

Abb. 13
Altar in Hinzenburg
(poln. Sowno),
Mitte des 16. Jh.,
Zustand vor 1945,
Archivphoto
aus der Sammlung
des Muzeum Narodowe
w Szczecinie

wach zagranicznych występowali razem, wszyscy też nosili tytuł Herzog von Stettin-Pommern (czyli „książę szczecińsko-pomorski” bądź „książę Pomorza na Szczecinie”) bez względu na to, którą dzielnicą w rzeczywistości władali. Tradycyjnie też książę zasiadający w Szczecinie był głową rodu i częściej reprezentował kraj na zewnątrz. Pomyślany jako kilkuletnie provizorium podział, zatwierdzony przez cesarza Karola V w 1539 r., utrzymał się do 1625 r., czyli niemal do końca istnienia księstwa²¹.

W pierwszym okresie swoich samodzielnych rządów Barnim IX (XI) brał aktywny udział w wydarzeniach politycznych Rzeszy, przystępując do kierowanego przez elektora saskiego Jana Fryderyka Związku Szmalkaldzkiego – sojuszu protestanckich władców Rzeszy, wymierzonego pośrednio przeciw cesarzowi Karolowi V. Książęta pomorscy nie brali jednak aktywnego udziału w poczynaniach Związku, w tym zwłaszcza w jego działaniach militarnych przeciw cesarzowi. Po druzgocącej klęsce Związku w bitwie pod Mühlbergiem (1547 r.), Barnim, któremu z wielkim trudem udało się wyprowadzić Pomorze z konfliktu z cesarzem, zaczął na stałe hołdować polityce neutralności. Z tego m.in. powodu starannie unikał zaangażowania Pomorza w pierwszą wojnę północną (1563–1570). Wielu spośród jego następców starało się postępować podobnie – łącznie z ostatnim z książąt pomorskich Bogusławem XIV, który usiłował zachować neutralność w wojnie trzydziestoletniej²².

²¹ Na temat podziału Pomorza między książąt w XVI w. zob. Rymar 2005, s. 435 oraz Mundt 2009, s. 79.

²² Zob. Wachowiak 1976, s. 788–790, 797–802 i 986–994.

Großneffen (den Söhnen seines Neffen Philipps I.) zufallen, von denen naturgemäß kaum zu erwarten war, dass sie sich besonders um das Andenken an Barnim den Alten kümmern würden. Der Herzog war also bemüht, durch seine Kunstaufträge sich selbst und seiner Dynastie ein Denkmal – oder eher Denkmäler – zu setzen und dabei auch an die Angehörigen der erloschenen Linien des Geschlechts zu erinnern.

Zu Beginn seiner eigenständigen Herrschaft im Jahre 1532 setzte Barnim IX. (XI.) die Teilung des Herzogtums durch: in das östliche Pommern-Stettin und das westliche Pommern-Wolgast. Durch einen Losentscheid (sic!) fiel ihm der Stettiner Teil (Hinterpommern genannt) zu, während sein Neffe Philipp I. die Herrschaft in Wolgast übernahm, von wo aus er Vorpommern regierte. Trotz der inneren Teilungen des Herzogtums traten die Herzöge in auswärtigen Angelegenheiten gemeinsam auf und trugen alle den Titel Herzog von Stettin-Pommern, ungeachtet dessen, in welchem Teilherzogtum sie tatsächlich herrschten. Traditionsgemäß war auch der in Stettin regierende Herzog das Oberhaupt des Hauses und vertrat öfter das Land nach außen hin. Die Teilung, als ein Provisorium für einige Jahre gedacht und 1539 von Kaiser Karl V. bestätigt, dauerte bis 1625, also fast bis zum Ende des Herzogtums.²¹

In den ersten Jahren seiner selbständigen Regierung nahm Barnim IX. (XI.) aktiv an den politischen Ereignissen im Reich teil und schloss sich dem vom

²¹ Zur Teilung Pommerns unter den Herzögen im 16. Jh. siehe: Rymar 2005, S. 435, Mundt 2009, S. 79.

II. 14
Epitafium
Bogusława X,
poł. XVI w.,
kościół zamkowy
w Szczecinie, zaginione,
stan sprzed 1945,
fot. archiwalna
ze zbiorów
Muzeum Narodowego
w Szczecinie

Abb. 14
Epitaph für Bogislaw X.,
Mitte des 16. Jh.,
Schlosskirche in Stettin,
verschollen,
Zustand vor 1945,
Archivphoto
aus der Sammlung
des Muzeum Narodowe
w Szczecinie



Filip I (1515–1560), władający zachodnią częścią księstwa, ze stolicą w Wołogoszczy, był, podobnie jak jego stryj Barnim IX (XI), gorącym zwolennikiem reformacji i związków z Saksonią. Ukoronowaniem zbliżenia z saskimi Wettynami był sojusz z nimi, zawarty w 1535 r. i przypieczętowany – rok później – małżeństwem Filipa I z Marią, córką elektora saskiego Jana Fryderyka²³. Związki z Saksonią wywarły też wyraźny wpływ na upodobania artystyczne Filipa I, czego przykładem jest jego portret namalowany przez Lucasa Młodszeo w 1541 r. (kat. 1). Zainteresowania artystyczne księcia nie ograniczały się jednak tylko do wzorów saskich. W przeciwieństwie do portretu pędzla Cranacha inne dzieło z kręgu Filipa I – pochodząca z zamku we Wkryjuściu płyta fundacyjna z 1546 r., dzieło Hansa Schencka – ma zdecydowanie ekspresyjny charakter. Książę przedstawiony został tu w manierystycznej pozie, z rzeźbioną pełnoplastycznie dolną partią torsu (a pierwotnie także dłonią opartą na rękojeści miecza). Manierystyczny charakter ma też rama portretu, z zaskakującymi efektami kompozycyjnymi (jak dosłowne użycie ornamentu okuciowego „skuwającego” nogi herm), ze względu na jej proporcje wobec portretu tworząc efekt *horror vacui* (kat. 14).

²³ Dane biograficzne za: Bethé 1937a, s. 35–44; Rymar 2005, s. 438–440.

sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich angeführten, indirekt gegen Kaiser Karl V. gerichteten Schmalkaldischen Bund protestantischer Fürsten an. Die Pommernherzöge beteiligten sich aber nicht wirklich an den Handlungen des Bundes, vor allem nicht an dessen militärischen Aktivitäten gegen den Kaiser. Nach der vernichtenden Niederlage des Bundes in der Schlacht bei Mühlberg (1547) zog sich Barnim IX. (XI.), dem es nur mit größter Mühe gelungen war, Pommern aus dem Konflikt mit dem Kaiser herauszuführen, in eine Neutralitätspolitik zurück, die er seitdem stets verfolgte. Unter anderem aus diesem Grunde mied er strikt jedes Engagement Pommerns im I. Nordischen Krieg (1563–1570). Viele seiner Nachfolger bemühten sich, ähnlich vorzugehen, darunter auch der letzte Pommernherzog Bogislaw XIV., der im Dreißigjährigen Krieg Neutralität zu bewahren suchte.²²

Philipp I. (1515–1560), der im westlichen Teil des Herzogtums mit der Hauptstadt Wolgast herrschte, war ähnlich wie sein Oheim Barnim IX. (XI.) ein eifriger Anhänger der Reformation und einer Bindung an Sachsen. Diese Annäherungspolitik gipfelte in dem 1535 mit den sächsischen Wettynern geschlossenen Bündnis, das ein Jahr später durch die Heirat Philipps I. mit Maria, Tochter des sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich, besiegelt wurde.²³ Die Beziehungen zu Sachsen blieben nicht ohne Einfluss auf die künstlerischen Vorlieben Philipps I., wovon sein 1541 von Lucas Cranach dem Jüngeren gemaltes Bildnis zeugt (Kat.-Nr. 1). Doch das herzogliche Interesse an der Kunst beschränkte sich nicht allein auf sächsische Vorbilder. Im Unterschied zum Cranachschen Bildnis zeigt ein anderes Werk aus dem Umkreis Philipps I., nämlich die 1546 von Hans Schenck ausgeführte Stiftungstafel aus dem Ueckermünder Schloss, einen ganz anderen, durchaus expressiven Charakter. Der Herzog wurde hier in manieristischer Pose, mit vollplastisch gearbeiteter unterer Partie des Oberkörpers (auch stützte er ursprünglich eine Hand auf den Schwertgriff) dargestellt. Manieristisch ist auch der Bildnisrahmen mit seinen überraschenden kompositionellen Lösungen (wie etwa dem Beschlagornament, das die Füße der Hermen buchstäblich „mit Beschlag“ belegt) und mit dem Horror-Vacui-Effekt in seinem Verhältnis zum Porträt (Kat.-Nr. 14).

Ähnlich wie Barnim IX. (XI.) baute auch Philipp I. die Residenzen in seinem Teil des Herzogtums um: den Hauptsitz im hauptstädtischen Wolgast (1534–1537, 1547–1548 und 1559–1560) sowie die Schlösser in Ueckermünde (bis 1551) und Loitz (1551–1557).²⁴ Die Residenzen in Wolgast und Loitz existieren nicht

²² Wachowiak 1976, S. 788–790, 797–802, 986–994.

²³ Biographische Angaben nach: Bethé 1937a, S. 35–44; Rymar 2005, S. 438–440.

²⁴ Bethé 1937a, S. 35–37, 42; Bethé 1938, S. 87–95; Über das Schloss Wolgast geschrieben u. a.: Norbert Buske und Sabine Bock (Buske, Bock 1995) sowie Ralf-Gunnar Werlich (Werlich 2005), Roderich Schmidt (Schmidt 2007, S. 152–178) und Stephan Rahde (Rahde 2008). Über das Schloss in Ueckermünde schrieb u. a. Haik T. Porada (Porada 2000). Mit der Geschichte des nicht mehr existierenden Schlosses in Loitz befasste sich in letzter Zeit Elke Schanz (Schanz 2009).

Podobnie jak Barnim IX (XI), Filip I był też inicjatorem przebudowy rezydencji w swojej części księstwa – głównej siedziby, w stołecznej Wologoszczy (1534–1537, 1547–1548 i 1559–1560), a także zamku we Wkryujściu (do 1551 r.) i w Loitz (1551–1557)²⁴. Rezydencje w Wologoszczy i Loitz nie istnieją, a ich formy znane są tylko z przekazów ikonograficznych i prac wykopaliskowych oraz nielicznych zachowanych elementów wystroju. Z czteroskrzydłowego zamku we Wkryujściu zachowało się natomiast tylko jedno, frontowe skrzydło, z dostawioną klatką schodową. Późnogotyckie formy architektoniczne tego obiektu (m.in. łuki kotarowe okien i laskowany portal wieży) skłaniały niektórych badaczy do tezy, że Filip I w architekturze preferował formy późnogotyckie. Równocześnie jednak nie ma pewności, czy skrzydło bramne we Wkryujściu nie jest efektem wcześniejszej przebudowy, dokonanej za Bogusława X. Renesansowe formy wspomnianych elementów dekoracji zamku w Wologoszczy (m.in. płyta herbowa autorstwa Paula van Hove, znajdująca się dziś w głównym gmachu uniwersytetu w Greifswaldzie²⁵) czy znany ze źródeł kształt klatki schodowej tegoż zamku (wzorowanej na rezydencji elektorów saskich w Torgau) mogłyby stanowić podstawę przeciwstawnej tezy – że Filip I skłaniał się ku wzorom renesansowym. W istocie jednak z braku materiału trudno dziś wyrokować na ten temat.

Ważną część zbiorów Filipa I stanowiła kolekcja 50 gobelinów, z których do dziś zachował się jeden – słynny Gobelin Croya, dzieło wspomnianego już Petera Heymansa. Ta wielka tapiseria, znajdująca się dziś w zbiorach Ernst-Moritz-Arndt-Universität w Greifswaldzie²⁶, była manifestacją poglądów politycznych i religijnych zleceńodawcy (kat. 2). Gobelin przedstawia książąt saskich z ernestyńskiej, elektorskiej linii dynastii Wettynów wraz z pomorskimi Gryfitami (il. 21) pod amboną, na której wyobrażono Marcina Lutera wygłaszającego kazanie; figura Mojżesza i krucyfiks stanowiły odwołanie do kształtującego się ówczesnie modelu przedstawienia sumującego najważniejsze tezy doktryny Lutera, tzw. Tablicy Prawa i Łaski. Rozbudowany program ikonograficzny zrealizowany został w monumentalnych, italianizujących formach. Niewątpliwym zadaniem gobelinu było zatem nie tylko przekazanie skomplikowanych treści odbiorcy, lecz olśnienie widza.

24 Bethé 1937a, s. 35–37 i 42 oraz Bethé 1938, s. 87–95. O zamku w Wologoszczy pisali ostatnio Norbert Buske i Sabine Bock (Buske, Bock 1995) i Ralf-Gunnar Werlich (Werlich 2005), jak również Roderich Schmidt (Schmidt 2007, s. 152–178), Stephan Rahde (Rahde 2008). Na temat zamku we Wkryujściu (Ueckermünde) pisał m.in. Haik T. Porada (Porada 2000). Historią nieistniejącego dziś zamku w Loitz zajmowała się ostatnio Elke Schanz (Schanz 2009).

25 Por. w niniejszej publikacji K. Krasnodębska, s. 61–79.

26 Obecnie Gobelin Croya wystawiany jest w Pommersches Landesmuseum w Greifswaldzie. Na wystawie *Złoty wiek Pomorza* eksponowana jest jego wierna kopia, namalowana w 1891 r.



Il. 15
Widok zamku w Szczecinie, stan z poł. XVII w., Carl Heinrich von Osten, Matthäus Merian, druk: 1652, Muzeum Narodowe w Szczecinie

Abb. 15
Ansicht des Stettiner Schlosses, Zustand Mitte des 17. Jh., Carl Heinrich von Osten, Matthäus Merian, Druck: 1652, Muzeum Narodowe w Szczecinie

mehr und sind nur aus ikonographischen Überlieferungen, archäologischen Funden und wenigen noch erhaltenen Ausstattungselementen bekannt. Von dem vierflügeligen Ueckermünder Schloss hat sich lediglich der Vorderflügel mit dem Treppenturm erhalten. Seine spätgotischen architektonischen Formen (u. a. die Vorhangbögen der Fenster und die Stabwerkeinfassung des Turmportals) veranlassten manche Forscher zu der Annahme, Philipp I. habe in der Architektur spätgotische Lösungen bevorzugt. Dabei ist es ungewiss, ob der Portalflügel in Ueckermünde nicht im Zuge eines früheren, unter Bogislaw X. erfolgten Umbaus entstanden war. Die Renaissanceformen der erwähnten Ausstattung des Wolgaster Schlosses (u. a. der von Paul van Hove ausgeführte Wappenstein, der sich heute im Hauptgebäude der Greifswalder Universität befindet²⁵) oder die aus Quellen bekannte Form seines (der Torgauer Residenz der sächsischen Kurfürsten nachempfundenen) Wendelsteins könnten für eine gegenteilige These sprechen – dass Philipp I. zu Renaissanceformen hinneigte. Im Grunde genommen kann man heute wegen fehlenden Materials schwer darüber urteilen.

25 Vgl. K. Krasnodębska, S. XX–XXX der vorliegenden Publikation.