

business letter written in Breslau on 29 November 1444 is of unique importance; it was hand-written by Nicel Wild, and gives an excellent insight into the trading company: There is information on the organization of long-distance trading, on the news service necessary to keep up with a constantly changing market situation, on transport conditions, on prices, on the supply of, and demand for, goods, on competition, on personnel; even the name of a business partner in the East is mentioned. Conclusions can also be drawn as to the family's messenger and mail service in general, and there is even mention of possible political dangers to trade. The Landauer company offered a variety of goods, e. g. various textiles, saffron, and pepper. From the East they exported mainly wax, skins and furs, and lead. The company put greater emphasis on quality than on quantity. The efficient Nicel Wild left the company, acquired citizen status in Poznań, continued to engage in trading, and finally became a Poznań patrician. After his departure, the second representative of the company, Ott Sulmeister, who as a relative of the Landauer brothers was also a partner in the business, was active in the East until around 1459 as an importer and exporter. Beginning in the middle of the 15th century, Polish trade became stronger, being conducted in a more energetic and purposeful manner. This, in addition to the increasing attractiveness of the fairs at Leipzig, apparently led the Landauers to retire from trade in the East. In the meantime, a new commercial possibility had opened up for them: the mining produce in which they invested part of the large fortune they had made in the East.

Literaturberichte

Mittelalterliche Holzbildwerke im Schlesischen Museum zu Breslau*

von

Dieter Großmann

Der vorliegende Katalog des Schlesischen Museums in Breslau behandelt die Werke gotischer Bildhauerkunst, die nach dem Kriege in diesem neugeschaffenen Museum gesammelt wurden, allerdings nur diejenigen, deren Werkstoff das Holz bildet. Bildwerke aus andersartigem Material sind nicht aufgenommen worden; so harren also einige der bedeutendsten Figuren der Zeit um 1400, da sie aus Stein gehauen sind, noch der wissenschaftlichen Katalogisierung. Den Katalog bearbeitete Anna Ziomecka, die sich bereits seit längerer Zeit mit der Erforschung der gotischen Plastik beschäftigt und u. a. auch dem Problem der „Schönen Madonnen“ ihre Aufmerksamkeit gewidmet hat.

In der Einleitung schildert Ziomecka das Schicksal der Breslauer Museen und ihrer Bestände. Das Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer verfügte vor dem Kriege über große Bestände mittelalterlicher Kunst, die sich um zahlreiche einstige Ausstattungstücke der Elisabeth- und der Magdalenenkirche gruppierten. Weitere Werke aus Breslauer Kirchen und aus dem übrigen Schlesien hatten im Museum der Bildenden Künste Aufnahme gefunden. Gegen Kriegsende waren die Bestände beider Museen größtenteils an verschiedene

*) Muzeum Śląskie we Wrocławiu: Śląska rzeźba gotycka. Katalog zbiorów. [Schlesisches Museum in Breslau: Gotische Bildhauerkunst Schlesiens. Katalog der Sammlungen.] Bearb. von Anna Ziomecka. Breslau 1968. 164 S., 102 Taf. Abb.

Orte ausgelagert worden. Vieles davon ist zerstört, anderes verstreut. Ein großer Teil der geretteten Werke kam sogar nach außerhalb Schlesiens, namentlich ins Warschauer Nationalmuseum. Trotzdem bilden die Werke, die sich einst in den beiden Breslauer Museen befunden hatten und nun in das neue Schlesische Museum gekommen sind, immer noch den Kern der neuen Sammlung, die durch Werke aus schlesischen Kirchen (zerstörten und unzerstörten) wiederum erheblich bereichert worden ist.

Uneinheitlich wie die Bestände selbst war auch deren wissenschaftliche Erfassung. Da es keinen gedruckten Katalog des Kunstgewerbemuseums gab, die Kartei aber zerstört worden war, bereitete selbst die reine Identifizierung der Werke große Schwierigkeiten. Auch die Katalogisierung der Bestände des Museums der Bildenden Künste war unzulänglich, und am meisten Hilfe gewährte der 1929 veröffentlichte Katalog der großen Ausstellung des Jahres 1926 von Heinz Braune und Erich Wiese.¹

Anna Ziomecka schildert weiter den Verlauf der Erforschung der schlesischen Bildhauerkunst von deutscher und polnischer Seite — d. h. also die wissenschaftlichen Grundlagen für die Abfassung des Katalogs. Einem kulturgeschichtlichen Überblick läßt die Vf. in eine kunstgeschichtliche Einleitung folgen, in der die Summe aus den einzelnen Katalogtexten gezogen ist. Zu Beginn erörtert Ziomecka die Situation des Kreises der Löwenmadonnen (zweite Hälfte 14. Jh.) und bedauert, daß noch keine präzisere Untersuchung über deren Verbindung zu Pommern, Klein- und Großpolen sowie Masowien zur Verfügung steht (die Zusammenhänge mit Preußen sind durch Karl Heinz Clasen² erörtert worden). Diese Untersuchung sei um so notwendiger, als sich bei der jetzigen Forschungslage keine sehr engen Zusammenhänge Schlesiens mit der böhmischen Kunst dieser Zeit gezeigt haben.

Auch aus der darauffolgenden Epoche des Weichen Stils um 1400 bewahrt das Museum eine Reihe von Holzbildwerken, von denen freilich nur wenige besonderen Rang einnehmen, da die schöpferischen Werke dieser Zeit in einem anderen Material — in Stein — entstanden sind. Noch bis gegen 1470 steht Schlesien unter der Nachwirkung des Weichen Stils, bis sich mit dem Goldschmiedealtar 1473 die realistische Tendenz des gebrochenen Stils durchsetzt. Dank der größeren Zahl erhaltener Werke aus der Zeit gegen 1500 lassen sich nun auch einzelne Werkstätten besser erkennen. Doch wird das Bild für die Zeit um und nach 1500 wieder uneinheitlich, da nun eine größere Anzahl von provinziellen Werken zu berücksichtigen ist.

Der Katalog weist die Besonderheit auf, daß in ihm auch einige Werke der Malerei besprochen sind, und zwar diejenigen, die mit den behandelten Figuren in unmittelbarem Altarzusammenhang standen oder noch stehen.

Der eigentliche Katalog umfaßt auf 127 Seiten 125 Nummern, wobei unbedeutende Werke kurz, bedeutende aber zum Teil auf mehreren Seiten abgehandelt werden. Der Abbildungsteil läßt, wie bei polnischen wissenschaftlichen Veröffentlichungen durchweg, in der Papierqualität leider noch zu wün-

1) H. Braune und E. Wiese: Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926. Leipzig [1929].

2) K. H. Clasen: Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen. Berlin 1939.

schen übrig; aner kennens- und nachahmenswert ist, daß sämtliche Werke (und bei mehrfigurigen Werken auch viele einzelne Figuren) abgebildet sind — insgesamt 207 Abbildungen.

Zu einzelnen Werken ist folgendes zu bemerken:

Kat. Nr. 1 a—f: Am Anfang stehen die sechs zwischen 2,20 und 2,60 m großen Apostel der Breslauer Magdalenenkirche, monumentale Hauptwerke aus der Zeit um 1360—70. Ziomecka schließt sich Clasen an, der einen engen Zusammenhang zwischen den Magdalenen-Aposteln und dem Löwenmadonnenkreis sieht und die Abweichungen aus dem Werkstattbetrieb erklärt. Ferner geht sie auf die Auswirkungen ein, welche diese Gruppe in Polen erfahren hat und die sich bei der Inventarisierung („Katalog Zabytków Sztuki“) allmählich herausstellen. Eine Reihe von zum Teil guten und interessanten Arbeiten schließt sich an.

Kat. Nr. 6: Die berühmte Madonna auf dem Löwenthrone (mit Kind, zwei Engeln und zwei Löwen; farbiges Umschlagbild) aus Hermsdorf (Skarbimierz) wird von Ziomecka der Apostelwerkstatt zugeschrieben. In der Datierung hält sie mit „um 1360“ eine mittlere Linie zwischen Erich Wiese³ (um 1340) und Albert K u t a l⁴ (1380er Jahre) ein. Die Einwirkungen des Salzburger Typus der Löwenmadonnen auf die böhmische Kunst werden gestreift; eine Klärung des sehr schwierigen Problems konnte an dieser Stelle nicht versucht werden. Werke des gleichen Stils und zum Teil der gleichen Ikonographie schließen sich an.

Kat. Nr. 10: Im Mittelschrein des Marienkrönungsaltars aus Pölsnitz (Pelcznica) thronen Maria und Christus, flankiert von vier Jungfrauen, die zu zweit übereinander angeordnet sind; auf den Flügeln die zwölf Apostel in zwei Geschossen, darunter Halbfiguren von Propheten (das Untergeschoß des Schreines leer). Dieser frühe schlesische Flügelaltar (um 1370—80) gilt als das früheste Beispiel des sog. Viereraltars (so genannt nach den vier um die Hauptszene gruppierten Heiligen).

Kat. Nr. 15: Die Madonna aus der Elisabethkirche stellt den ersten im Katalog behandelten Reflex einer der Schönen Madonnen dar (Ziomecka: um 1410), nämlich der Breslauer Schönen Madonna, wobei allerdings zusätzliche Anregungen aus demselben Kunstkreis verarbeitet sind. Wegen der lebendigen Verbindung mit den frühen Werken dieses Stils möchte Ziomecka die Holzfigur nicht dem Dumlose-Meister zuschreiben, der erst dessen zweiter Generation angehört.

Kat. Nr. 17: Dem Dumlose-Meister wird dagegen das Vesperbild aus Windisch-Marchwitz (Smarchowice), um 1420, zuerkannt, das nach dem Vorbild der Breslauer Sandkirchen-Pietà entstanden ist. Zu deren Nachfolge zählt Ziomecka außer weiteren schlesischen Beispielen auch die Vesperbilder aus Domachów und Skulsk in Großpolen.

Kat. Nr. 19: Die 102 cm hohe Gruppe des Vesperbildes aus der Hochbergkapelle an St. Vinzenz zu Breslau, von deren alter Fassung nur Spuren er-

3) E. Wiese: Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jhs. Leipzig 1923; hier S. 21—26, 74, Abb. IV.

4) A. K u t a l: České gotické sochařství 1350—1450. [Gotische Bildhauerkunst in den böhmischen Ländern 1350—1450.] Prag 1962; hier S. 37—39.

halten sind, war nach Löwenberg ausgelagert gewesen und wurde nach der Rückkehr 1948 dem Schlesischen Museum zugewiesen. Bisher gab es keine genauere Abbildung des Werkes. Die Pietà geht auf keines der bekannten Breslauer Vorbilder zurück, doch führt auch der Vergleich mit dem Vesperbild in Nesvačil (Südböhmen) nicht auf die Quelle des Typus.

Kat. Nr. 20: Die Madonna aus der Ursulinerinnenkirche in Breslau war in späterer Zeit zu einer hl. Hedwig umgearbeitet worden, als die sie in der Kunstgeschichte bekannt geworden ist. 1959 wurden die Veränderungen entfernt; das ursprüngliche Kind ist allerdings verloren. In ihrem wiedergewonnenen Aussehen steht die Figur der „Madonna Simon“ des Berliner Bode-Museums nahe, wie die Autorin zusammen mit Daniela S t a n k i e w i c z bereits 1963 in den „Roczniki Sztuki Śląskiej“ ausgesprochen hat. Von ihrem damaligen zeitlichen Ansatz „um 1410“ hat sie zehn Jahre abgesehen.⁵

Unter den weiteren Werken des Weichen Stils sind noch einige Madonnen zu erwähnen, weil sie Nachbildungen oder Abwandlungen der Breslauer Schönen Madonna darstellen, allerdings meist mit gedrungeneren Proportionen, wie sie etwa der Schönen Madonna von Horb in Schwaben entsprechen: Kat. Nr. 24, unbekannter Herkunft, 1947 ins Schlesische Museum; Nr. 33, aus Merzdorf bei Jauer (Marcinowice). Im Gegensatz zu Wiese⁶, der diese Figur auf etwa 1400 datierte, nimmt Z i o m e c k a nach Vergleich mit der Madonna aus Goldberg (Kat. Nr. 32) eine Entstehung erst um 1430—40 an. Doch mag die sehr liebliche Figur schon im vorhergehenden Jahrzehnt entstanden sein.

Kat. Nr. 27—29: Die drei Triumphkreuzgruppen aus der Magdalenenkirche, der Elisabethkirche und der Corpus-Christi-Kirche in Breslau, die beiden letzten um 1420, die erste wenig älter, stehen mit der Dumlose-Werkstatt allerdings in kaum direktem Zusammenhang; die bedeutende Gruppe aus der Corpus-Christi-Kirche ist, wie Lech K a l i n o w s k i⁷ und K u t a l⁸ gezeigt haben, nicht ohne österreichische Voraussetzungen entstanden, entstammt aber doch gewiß einer Breslauer Werkstatt.

Kat. Nr. 36: Mit dem Viereraltar aus Niedergiehren (Gierczyń), den Ernst Günter T r o c h e⁹ gegen die ältere Forschung erst in die 1430er Jahre datiert hat (Z i o m e c k a : Mitte 15. Jh.), schließen die Ausläufer des Weichen Stils in Breslau (vgl. noch Kat. Nr. 37). Die nächstfolgenden Werke gehören bereits der zweiten Hälfte des 15. Jhs. an, zuerst die Marienkrönung aus der Elisabethkirche (Kat. Nr. 38), bei der Maria zwischen Gott-Vater und Gott-Sohn thront.

Kat. Nr. 41: Der berühmte Goldschmiedaltar aus der Magdalenenkirche wurde 1473 von der Breslauer Goldschmiedezunft gestiftet, übernahm aber eine Reihe älterer Figuren, darunter einen Schmerzensmann des Schönen Stils. Im Krieg an verschiedene Stellen ausgelagert, gingen Teile des Altars zugrunde:

5) vgl. Wissenschaftlicher Dienst für Ostmitteleuropa 15 (1965), S. 231.

6) s. oben Anm. 3; hier S. 61, 89; Abb. LXII, 1.

7) L. K a l i n o w s k i: Ze studiów nad Mistrzem Pięknych Madonn. [Aus den Studien über den Meister der Schönen Madonnen]. In: Sprawozdania z czynności i posiedzeń P.A.U. za r. 1950, Bd 52 (1951), S. 488.

8) s. oben Anm. 4; hier S. 106.

9) E. G. T r o c h e: Das erste Jahrhundert schlesischer Tafelmalerei. In: Die Hohe Straße 1 (1938), S. 101—141; hier S. 129.

Von der Figur des Schmerzensmannes erhielt sich nur der Kopf. Aus dem Jahr 1473 erhielten sich zwei Engelsfiguren und vier Heiligenbüsten sowie drei beidseitig gemalte Tafeln. — Von den im Anschluß behandelten Figuren zeichnet sich besonders die hl. Katharina (Kat. Nr. 42) aus.

Kat. Nr. 45: Dem „Meister der Verkündigung“ wird der Hedwigsaltar aus der Elisabethkirche zugeschrieben. Den Leiter der Werkstatt hat Mieczysław Zlat¹⁰ kürzlich mit einem Meister Paul identifiziert, der in den 1480er Jahren für die Elisabethkirche arbeitete.

Kat. Nr. 46: Der Beweinungsaltar aus der Elisabethkirche wird derselben Werkstatt zugeschrieben. Das Hauptrelief gehört zum Typus der figurenreichen Beweinung mit auf dem Boden liegendem Christus, wofür Ziomecka noch weitere Beispiele in Schlesien aufführt.

Kat. Nr. 52: Unter dieser Nummer erscheint die Kreuzigungsgruppe vom Aufsatz des Altars aus Steinau a. d. O. (Šcinawa). Dieser Altar, der 1871 ins Kunstgewerbemuseum kam, ist nach der Auslagerung nicht wieder zusammengesetzt worden. Der Altarschrein mit den Flügeln wurde in die Zisterzienserkirche von Mogiła bei Krakau überführt, während die Aufsatzfiguren 1947 ins Schlesische Museum kamen. Von ihnen blieb dort wiederum nur die Kreuzigung, während die Begleitfiguren als Leihgabe ins Brieger Museum gelangten. Der Altar ist 1514 datiert, doch gehört nicht nur die Madonna des Altars, sondern auch der Gekreuzigte des Aufsatzes, wie Ziomecka ergänzend feststellt, in die Zeit um 1480.

Kat. Nr. 66: Vom Marienaltar aus Lüben, 1492—93, sind nur Fragmente erhalten, und zwar die Figuren Mariä und der Apostelfürsten im Mittelschrein sowie drei Reliefs mit gemalten Rückseiten. Davon kam das Relief der Geburt Christi 1952 als Leihgabe ins Brieger Museum. Im Gegensatz zu Günther Meiner¹¹ und in Übereinstimmung mit der vorangehenden Forschung nimmt Ziomecka gleichzeitige Entstehung der Mittelfiguren und der Flügelreliefs an. Für die künstlerische Einordnung zieht die Vf. in den Magdalenenaltar aus Breslau heran und weist der Werkstatt auch einen vielleicht aus der Magdalenenkirche stammenden hl. Johannes den Täufer zu (Kat. Nr. 67); zu den weiteren Werken, die sie mit dieser Gruppe in Verbindung bringt, gehört der Altar aus Altstadt bei Namslau, jetzt in Groß Mochbern.

Kat. Nr. 68: Beim Jungfrauenaltar aus Ossig (Osiek), Kreis Lüben, nimmt die Mittelfigur das Motiv der Löwenmadonna wieder auf (freilich nicht stilistisch); entsprechend stehen die seitlichen Heiligen auf den besiegten Heiden: St. Katharina auf Maxentius, St. Barbara auf Dioskuros, St. Dorothea auf Theophilus, außerdem St. Margareta auf dem Drachen. Die Gruppierung der weiblichen Heiligen als Großfiguren zu seiten Mariä zeigt vielleicht den Einfluß des Zwickauer Altars (1479) aus der Wolgemut-Werkstatt.

Kat. Nr. 74: Aus der aufgelassenen Marienkirche in Goldberg kam der Altar Johannes des Täufers (1497) im Jahre 1953 ins Schlesische Museum.

10) M. Zlat: Sztuki śląskiej drogi od gotyku. [Wege, die die schlesische Kunst von der Gotik fortführen.] In: Późny gotyk [Spätgotik], Warschau 1965, S. 141—225; hier S. 174.

11) G. Meiner: Jacob Beinhart, ein schlesischer Bildhauer und Maler der Spätgotik. In: Jb. der preuß. Kunstsamml. 60 (1939), S. 217—235; hier S. 226.

Kat. Nr. 78: Der Altar der hl. Familie aus Steinau a. d. O. (Ścinawa), 1499, wird von Ziomecka noch nicht mit den Werken des Meisters des Gießmannsdorfer Altars in Verbindung gebracht; sie sieht ihn durch besondere Lebendigkeit und Anmut vor den späteren Werken ausgezeichnet.

Kat. Nr. 83: Auch der Martinsaltar aus Groß Rinnersdorf (Rynarce), Kreis Lüben, 1505, kam erst nach dem Kriege ins Schlesische Museum. — Hervorzuheben sind die Kreuzwegfiguren aus der Magdalenenkirche, die sich schon vor dem Kriege im Kunstgewerbemuseum befanden (Kat. Nr. 85).

Kat. Nr. 101: Den Dreikönigsaltar aus Schildau (Wojanów), Kreis Hirschberg, weist Ziomecka der Werkstatt des Maria-Schlaf-Altars aus der Corpus-Christi-Kirche in Breslau zu und datiert ihn um 1510. Die Szene der Verkündigung und eine der Königsfiguren im Schrein gehen auf Vorbilder des Krakauer Marienaltars zurück.

Kat. Nr. 103 und 104: Die Mondsichelmadonna aus der Magdalenenkirche (1507) und die hl. Anna Selbdritt aus der Elisabethkirche zu Breslau sind der Werkstatt Jakob Beinharts zugeordnet.

Kat. Nr. 107: Aus Berndorf (Biernatki), Kreis Liegnitz, stammen die Figuren Mariä zwischen den beiden Johannes, vielleicht aus dem Jahre 1510; der Meister führte das Zeichen „X“ und stand nach Teresa Mroczko¹² mit der Breslauer Kunst in Verbindung.

Kat. Nr. 108: Aus Seifersdorf (Rosochata), Kreis Liegnitz, stammen das Mittelrelief (hl. Sippe) und drei Predellenbüsten sowie ein Flügelfeld eines Annenaltars, der mit dem großen Passionsaltar in Guhrau zusammenhängt; im Gefolge Tadeusz Dobrowolskis¹³ entscheidet sich Ziomecka dafür, den Altar in einer Breslauer Werkstatt entstanden zu sehen, die mit Jakob Beinhart in Kontakt stand.

Kat. Nr. 113 bis 116 werden der Werkstatt des Meisters des Gießmannsdorfer Altars zugeschrieben. Sie stammen aus der evangelischen Bartholomäuskirche in Kunau (Konin Żagański): Fragmente eines Marienaltars von 1507, ein Kreuzigter um 1510, der Sippenaltar von 1514 (?) und Fragmente eines zweiten, um 1520 entstandenen Marienaltars. Im Gange befindliche Forschungen lassen einen noch größeren Umfang der Werkstatteleistung erkennen. Von dem älteren Marienaltar blieben der Schrein und die Innenflügel in Kunau, die Figuren Maria und St. Barbara kamen ins Grünberger Museum. Der Kruzifixus (Kat. Nr. 114) verlor die Arme und den freien Zipfel des Lententuches.

Kat. Nr. 119: Der um 1520 entstandene Marienaltar aus Stuben (Stobno), Kreis Wohlau, bringt eine spätgotische Abwandlung des Viereraltars. Im Schrein steht nur die apokalyptische Maria, die vier Jungfrauen sind dagegen thronend in den vier Flügelfeldern untergebracht.

12) T. Mroczko: Poliptyk kaliski a rzeźby z Stawiszyna. Próba rekonstrukcji. [Der Flügelfaltar aus Kalisch und die Bildwerke aus Stawiszyn. Rekonstruktionsversuch.] In: Biuletyn Historii Sztuki 25 (1962), S. 58—72; hier S. 70.

13) T. Dobrowolski: Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim. [Gotische Bildhauerkunst und Malerei in der Wojewodschaft Schlesien]. Kattowitz 1937. S. 39, 42, 43; ders.: Sztuka na Śląsku. [Kunst in Schlesien.] Breslau 1948. S. 122.

Kat. Nr. 121: Während der Maria-Schlaf-Altar aus Lüben als neuer Hochaltar in den Breslauer Dom gelangte, wurde der 1523 (d. h. ein Jahr später) in derselben Werkstatt entstandene Severus-Altar — der Altar der Lübener Tuchmacherzunft — 1948 ins Schlesische Museum überführt. Eine eigene Arbeit, die sich vor allem mit dem ikonographischen Gehalt der Flügelmalereien beschäftigt, wurde ihm 1963 von J. C u b e r¹⁴ gewidmet. Cuber sieht in der Behandlung der Severuslegende einen Reflex der frühreformatorischen Auseinandersetzungen zwischen Luther und Kaspar Schwenkfeld. Die These, daß der Altar in einem sächsischen Kunstzentrum entstanden sei, lehnt Cuber mit der Begründung ab, daß sich dieses selbst damals eben erst ausgebildet habe. Er möchte den Einfluß der nach Schlesien gekommenen norditalienischen Renaissancekünstler stärker berücksichtigt sehen. Ziomecka meint jedoch, daß die künstlerische und kulturelle Bedeutung Sachsens im beginnenden Reformationszeitalter nicht unterschätzt werden darf, um so mehr, als sich frühe Renaissanceeinflüsse hier ganz ähnlich wie im Donaustil zeigen.

Bei aufmerksamem Durchblättern des Katalogs wird man feststellen, daß von den einstigen reichen Beständen des Kunstgewerbemuseums und des Museums der Bildenden Künste vieles nicht in das neue Schlesische Museum gekommen ist. Dies zeigt schon allein der Vergleich mit dem Ausstellungskatalog des Jahres 1926 (B r a u n e / W i e s e). Über das Schicksal eines Teiles dieser Kunstdenkmäler gibt das Kapitel A IV des Katalogs von Dariusz K a c z m a r z y k : „Straty wojenne Polski w dziedzinie rzeźby“ (Kriegsschäden Polens im Bereich der Bildhauerkunst), Warschau 1958, auf S. 50—74 Auskunft. Freilich verschleierte die bei den meisten Bildwerken stereotyp wiederkehrende Wendung: „die Figur wurde 1944 von den Okkupanten weggebracht“, sowohl die Tatsache, daß Kaczmarzyk über diese Bildwerke eben einfach nichts weiß, als auch den schlimmeren Umstand, daß diese nicht so sehr ‚weggebrachten‘ als vielmehr ausgelagerten Werke zum erheblichen Teil in und leider auch nach den Kämpfen zerstört worden sind. Ganz abgesehen davon ist der Ausdruck „Okkupanten“ für Schlesien zumindest doppeldeutig. Übrigens verlegt Kaczmarzyk bei anderen Werken die Zerstörung ins Jahr 1944 oder schreibt „1944 zerstört oder weggebracht“, so daß man aus seiner Aufstellung eigentlich nur ersehen kann, was damals — 1958 — nicht aufzufinden gewesen ist, nicht aber, wie das Los der einzelnen Kunstdenkmäler ausgesehen hat. Bei alledem bleibt das Schicksal noch weiterer zahlreicher Werke, teils von hohem Rang, offen; manche von ihnen werden, wie das in Einzelfällen bekannt ist, in polnische Museen wie in Warschau oder Krakau gelangt sein.

Für die in Breslau im Schlesischen Museum verbliebenen bzw. neu hierher gekommenen Bestände an gotischen Holzbildwerken bietet der von Anna Ziomecka sorgfältig bearbeitete Katalog zum ersten Male ein vollständiges Bild, und so wird diese Veröffentlichung künftig zum unentbehrlichen Handwerkszeug jedes Forschers gehören, der sich mit der gotischen Bildhauerkunst in den östlichen Reichsteilen und in Ostmitteleuropa beschäftigt.

14) J. C u b e r : Tryptyk św. Severa i jego znaczenie w dziejach malarstwa śląskiego epoki Odrodzenia. [Der Severusaltar und seine Bedeutung in der Geschichte der schlesischen Malerei zur Zeit der Renaissance.] Breslau 1963. (MS, Universität, Lehrstuhl für Neuere Kunstgeschichte.)