

ROZDZIAŁ CZWARTY – ZNISZCZONE I ZAGINIONE WYPOAŻENIE

Większość wyposażenia kościoła niestety uległa bezpowrotnemu zniszczeniu, lub w najlepszym razie zaginęła, co wydaje się być całkiem prawdopodobne.

Wśród zniszczonych zabytków najcenniejszym był **ołtarz Matki Boskiej Różańcowej**, zdobiący kaplicę pod tym wezwaniem, ufundowany przez Tomasza Wenera. Tryptyk ten został ufundowany zapewne na kilka lat przed śmiercią fundatora (+1498), a sprowadzony do Braniewa w 1503 roku. **J. Kolberg** w artykule „*Ein mittelalterlicher Fluegelaltar der Pfarrkirche zu Braunsberg*” (w: „*Zeitschrift fuer christliche Kunst*”, R.XXI, 1908) wskazał na notatkę w aktach radzieckich, w której pisano o wpłacie w wysokości 50 marek i 3 szylingów na tablicę zakupioną do kaplicy Najświętszej Panny – *uff dy Toffel dy gekost ist worden yn dy Capelle vnszer liben frawen*. Pieniądze pochodziły od Barbary Zander, wdowy po burmistrzu Zander von Loyden, która w ten sposób uregulowała część długu zaciągniętego przez jej męża u zmarłego kanonika. Fakt ten został poświadczony w 1503 przez kanonika fromborskiego Baltazara Stockfische, dziekana dobromiejskiego Macieja Geidawa, i burmistrza Starego Miasta Braniewa Urbana Krolla. Wszyscy trzej byli wykonawcami testamentu Wenera.

Ołtarz namalowano w Gdańsku lub Lubece. **Franz Buchholz** uważał, że twórca pochodził z dolnej Nadrenii. Tak samo sądził **A. Stange**, według którego było to dzieło warsztatu kolońskiego. Badacz ten argumentował, że styl malowideł ołtarzowych wskazywał na oddziaływanie grafiki kolońskiej – główny obraz miał przypominać podobny z 1474 roku, znajdujący się w kościele dominikanów w Kolonii, później w tamtejszej świątyni św. Andrzeja. Najbardziej przekonujące wydaje się zdanie **A.S. Labudy**, który twierdzi, że autorem dzieła jest malarz, zaginionego w czasie II Wojny Światowej, dyptyku Winterfeldów z Gdańska. Twórca ów nawiązywał do utrwalonego w tamtym czasie typu ikonograficznego – ukształtowanego w Kolonii wizerunku Matki Boskiej Królowej Różańca. Z całą pewnością tego dziś już nie da stwierdzić, gdyż nieistnienie dzieła utrudnia analizę porównawczą. Na podstawie fotografii można stwierdzić związek fundacji Wenera, dyptyku Winterfeldów i skrzydeł nieruchomych ołtarza Ferberów z kościoła Mariackiego w Gdańsku. Wszędzie można było odnaleźć ten sam typ twarzy Marii. W małych kwaterach braniewskich uwaga była skoncentrowana na postaciach, mniej na opisie okoliczności i otoczenia wydarzeń. Ślady tendencji narracyjnej widać było np. w scenie Narodzenia – malarz ukazał tam wykonaną z ciosów kamiennych stajenkę i gapiów zagląających przez okno. Taka forma malarska zdradzała wspólnotę koncepcji i ręki z oboma gdańskimi zabytkami.

Najlepsze partie tryptyku mogły być identyczne z lubeckim Mistrzem dyptyku Schinklów z 1501. Słabsze partie były zapewne dziełem pomocników i uczniów artysty. Patrycjat Braniewa, do którego należeli Wenerowie, starał się nie pozostawać w tyle za Gdańskiem w kultywowaniu rozległych kontaktów. Dlatego możliwe było zamówienie złożone bezpośrednio w Lubece.

Obrazy ołtarza namalowano farbą temperową na desce. Część środkową zajmowało wyobrażenie Matki Boskiej z Dzieciątkiem – Królowa Różańca. U stóp Maryi klęczeli fundator z prawej strony, i jego matka Katarzyna Trunzmann z lewej. Dominująca postać Matki Zbawiciela, ponadnaturalnej wielkości, w błękitnym płaszczu, unosiła się na sierpie księżycy w złotej glorii. Dwaj aniołowie trzymali koronę nad głową, obok nich ukazany był koncert anielski – czterej aniołowie muzykujący na organach, gitarze i skrzypcach. W ręku Dzieciątka, fundatora i jego matki widać było różańce. Fundator ukazany był w białym stroju kanonika katedralnego, a jego matka w czarnym płaszczu i czepcu. Na wijących się wstęgach napisano prośby do Maryi – „*Du moder godes Bidde gott vor mich*”, z lewej strony, i „*Mater Dei memento mei*” z drugiej. Pod stopami postaci malarz namalował poziomki, konwalie i dmuchawce – sposób przedstawienia roślin świadczył o tym, że artysta uważnie obserwował świat i potrafił swe obserwacje zręcznie wyobrazić na malowidle. Podobnie realistycznie wyobrażona była twarz fundatora, – jeśli postać Tomasza Wenera miała prawdziwe rysy, to był to najstarszy znany portret braniewianina.

Obraz pełnił funkcje epitafijne. Proporcje postaci (drobne w stosunku do postaci Madonny figurki fundatora i jego matki) wskazywały na pierwszorzędną rolę religijnych treści obrazu. Proporcje osób były dla malarza nieistotne. Było to zgodne z panującą od drugiej połowy XV wieku tendencją, którą można nazwać realizmem mieszczańskim. Postaci były dobrze zaobserwowane, charakteryzowały się cechami indywidualnymi, były w pełni zróżnicowane.

Skrzydła boczne ukazywały sceny z życia Marii. Awersy po lewej zawierały Narodzenie i Zwiastowanie. Scena Zwiastowania, podobnie jak takie same przedstawienie z ołtarza antwerpskiego w kaplicy Wielkoczwartkowej, (o czym dalej), inspirowana była apokryficzną „Ewangelią św. Jakuba”. W scenie Zwiastowania widoczny był pewien ciekawy szczegół – gołębica nie znajdowała się, tak jak zwykle przedstawiano, bezpośrednio nad głową Marii, lecz z boku. Ten sposób przedstawienia miał związek z nauczaniem św. Augustyna, który powtarzał, że Syn Boży to jednocześnie Słowo Boże. Malarze traktowali to dosłownie, uznając, że Słowo może być przyjęte tylko przez uszy – tak, więc, gołębica symbolizująca Ducha Świętego znalazła się blisko uszu. Kwitnące lilie w wazonie obok Marii przypominały o jej czystości – było to klasyczne *exemplum* symbolicznego znaczenia przedmiotów codziennych w malarstwie średniowiecznym. Awersy z prawej ukazywały Pokłon Trzech Króli i Koronację Marii (bądź Wniebowzięcie). Osiem kwater ołtarza zamkniętego ukazywało św. św. Dziewice: Barbarę z wieżą, Katarzynę z kołem, Dorotę z mieczem i koszykiem kwiatów, oraz Małgorzatę (na rewersach skrzydeł ruchomych). Na kwaterach nieruchomych widać było Annę Samotrzcę, Brygidę, Jerzego i Krzysztofa.

W predelli znajdowała się snycerka przedstawiająca św. Dominika otrzymującego różaniec od Królowej Niebios. Był to dodatek z 1895, autorstwa rzeźbiarza Metz-Gebrazhofena.

Całość dzieła charakteryzowała się pięknymi i szlachetnymi formami, zwłaszcza pełna dostojności i majestatu postać Maryi z obrazu głównego.

Wraz z rozwojem barokowej mody ołtarz Wenera coraz mniej odpowiadał gustom XVII-wiecznych braniewian. W 1674 został zastąpiony nowym, odpowiedniejszym dla smaku epoki. Powrócił na swoje miejsce dopiero w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku, po renowacji, której dokonał w 1893 Justus Bornowski. Ołtarz barokowy

sprzedano wtedy do Dąbrówki Malborskiej (?), a obraz różańcowy z tegoż retabulum zawieszono na ścianie kaplicy, gdzie wisiał do ostatniej wojny. Pozostała też barokowa szafka ołtarzowa, na której tryptyk stał do 1945¹.

W drugiej kaplicy przywieżowej, pod wezwaniem Bożego Ciała lub Ostatniej Wieczerzy, znajdował się do 1945, drugi równie cenny zabytek – bogato polichromowany, **późnogotycki poliptyk** w typie antwerpskim. Zabytek pochodził z początku XVI wieku, ufundowany był przez „znakomite rzemiosło sukienników” za sumę 100 guldenów. Ołtarz sprowadzono z Niderlandów, bądź został wykonany przez niderlandzkiego artystę. Na przełomie XV i XVI wieków w Antwerpii działały liczne warsztaty snycersko-malarskie produkujące masowo ołtarze na eksport. Importowały je Niemcy, Skandynawia, również Gdańsk. Poszczególne ołtarze antwerpskie łączą wspólne cechy treściowe i formalne. Zwracają uwagę podobne wymiary i struktura, jak również kompozycja, wybór i upozowanie postaci, spiętrzenie planów, prawie identyczna oprawa architektoniczna. Ołtarzom antwerpskim daleko jest do monumentalności. Retabulum jest wypełnione licznymi, drobnymi postaciami, dbałość o szczegóły jest posunięta bardzo daleko. Postaci ukazane są, z typową dla rzeźby niderlandzkiej, skłonnością do narracji i teatralnego dramatyzmu. Ten typ ołtarzy przeznaczony był raczej do bocznych kaplic dużych świątyń, lub też do mniejszych kościołów. Usytuowane w dużej przestrzeni i oglądane z dużej odległości traciły swoją czytelność.

Braniewski ołtarz obrazował mistyczne radości Jezusa i Marii. Dzięki nastrojowości i uczuciowości przedstawień, oraz mieszczańskiemu charakterowi scen z życia Marii, należał do najpiękniejszych przykładów średniowiecznego snycerstwa na Warmii. Ołtarz zawierał siedem scen z życia Marii, umieszczonych w niszach, podobnych nieco do kaplic z ostrołukowymi sklepieniami, maswerkami i niebieskimi ścianami. Lewe górne skrzydło zawierało scenę Zaślubin Marii i Józefa – arcykapłan w biskupich szatach owijał stulą dłonie dojrzałego Józefa i młodziutkiej Marii. Trzy druhny i trzech męskich świadków uzupełniało tę scenę. Niżej była grupa Zwiastowania – archanioł Gabriel nadlatywał w stronę klęczącej na klęczniku Marii, w rękach trzymał wstęgę z napisem *Ave Maria*. W środku była Tajemnica Bożego Narodzenia – adoracja Dzieciątka przez Marię, Józefa, pasterzy, wołu, osła i modnie odzianą damę z latarnią w ręku. Z prawej na górze byli Trzej Królowie – była to doskonała pod względem perspektywy, ustawienia figur i charakterystyki postaci, reliefowa snycerka. Niżej niej znajdowała się Ucieczka do Egiptu – zmęczona Św. Rodzina odpoczywała w cieniu drzewa. W środkowej szafie

¹ Domasławski i in., op.cit., ss. 133-135;

Brachvogel – *Die Bilder von Mariae Verkuendigung an den alten Fluegelaltaeren in Braunsberg und Fraunenburg* – „Ermelaendische Zeitung”, nr 69/1927;

Buchholz – *Braunsberg im Wandel ...*, s.73;

tenże – *Fuehrer ...*, ss.15-16;

Kęblowski, op.cit., ss.221-222;

Wróblewska – *Malarstwo Warmii i Mazur od XV do XIX wieku* – Olsztyn 1978, s.19;

Rzempołuch, ibid.;

Orłowicz, ibid.;

(-) – *Katalog zabytków*, s.XXIV;

Dittrich – *Boettichers Inventarisatoin ...*, s.278;

Hipler – *Meister Thomas Werner ...*;

artysta umieścił scenę Śmierci Maryi – wokół umierającej Świętej Dziewicy rozpaczają dwunastu apostołów, kilku modliło się z ksiąg, jeden klęczał, inny rozpałał kadzielnicę. Jako zwieńczenie, tu pod bogatym baldachimem, znajdowało się Wniebowzięcie – dwóch aniołów unosiło modlącą się Maryję.

Warto opowiedzieć więcej o scenie Pokłonu Trzech Króli, gdyż przedstawienie to robiło największe wrażenie na widzach. W tym miejscu widać było najwyraźniej odbicie mieszczańskiej mentalności twórcy. Rzeźbiarz przedstawił tylko dobrze znane mu elementy, takie jak grupa ciekawskich gapiów, w kapeluszach i kapuzach na głowach, zagląających przez gotyckie okno. Jedyną egzotyczną figurą jest postać Murzyna, ale i on był odziany na sposób europejski. W środku, w pałacowej sali Bożego domu, wśród marmurowych ścian i kolumn, pod żebrowymi sklepieniami, na podwyższonym tronie, siedziała w królewskiej pozie, Matka Boska z Dzieciątkiem na kolanach. Jej czoło i włosy okryte były chustą. Trzej Królowie wyobrażeni byli jako starzec, dojrzały mężczyzna i młodzieniec – w ten alegoryczny sposób przedstawiono trzy pory życia. Starzec podawał puchar ze złotem, Jezus wyciągał ręce do pucharu. Za starcem stał mężczyzna z kielichem wypełnionym kadzidłem. Młodzieńczy Murzyn w berecie, przytrzymując płaszcz, trzymał kielich z mirrą. Za Murzynem stał św. Józef w spokojnej pozie, pełnej ufności oddania się Bożej Opatrzności. Ta scena, tak jak pozostałe, była doskonałym przykładem połączenia treści biblijnych z obrazem świata mieszczańskiego, ukazanego przez pryzmat wartości tej grupy społecznej. Taki sposób przedstawiania scen ewangelicznych to echo twierdzeń biskupa Duranda de San Porciano (+ 1332 lub 1334), dominikanina, profesora Sorbony, który uznał, że historie ze Starego i Nowego Testamentu mogą być przedstawiane przez twórcę tak jak mu najbardziej to odpowiada.

Skrzydła ze malowanymi scenami z Emaus (lewe), św. Jerzy walczący ze smokiem (na prawym skrzydle), wyobrażenie Baranka Bożego w predelli, Ofiara Melchizedeka, św. Mikołaj, oraz dwa małe górne skrzydła z aniołami i św. św. Katarzyną i Magdaleną, były późniejszymi neogotyckimi dodatkami. Zabytek ustawiono ponownie w kaplicy w 1895, po odnowieniu i uzupełnieniach dokonanych przez Goldkuhle²go z Wiedenbrueck (niestety uzupełnienia i renowacja pomniejszyły oryginalność zabytku). Usunięty wtedy został ołtarz barokowy z 1681 roku, który trafił ponoć, wraz z paroma luźnymi obrazami, do kościoła w Butrynach pod Olsztynem². Ołtarz z 1681, był trzynastawowy - w pierwszej nastawie, między jońskimi i korynckimi kolumnami, wyobrażono Ostatnią Wieczerzę, w drugiej nastawie Chrystusa w Emaus, w ostatniej zaś monstrancję trzymaną przez anioły. Całość, być może, była dziełem Izaaka Rigi³.

² Brachvogel – *Braunsbergs aeltestes Schnitzbild der Heiligen Drei Koenige* – “Ermlaendisches Kirchenblatt”, 1/1936;

tenże – *Die Bilder von Mariae Verkuendigung* ..;

Dittrich, op.cit., s.278;

Rzempołuch, ibid.;

Buchholz – *Fuehrer* ..., ss.19-22;

Orłowicz, ibid., - Orłowicz pisze o tym ołtarzu, jako o złożonym w 1897 przez J. Bornowskiego z oryginalnych średniowiecznych elementów. Data 1897 umieszczona była na antepedium.

(-) – *Katalog zabytków*, s.XXVI;

(-) – *Z dziejów miasta i powiatu*, s.136;

Wróblewska – *Późnogotycka sztuka na Warmii*..., s.29;

Kęłowski, op.cit., s.21;

Bogdanowicz S. – *Dzieła sztuki sakralnej Bazyliki Mariackiej w Gdańsku* – Gdańsk 1990, ss.326-327;

³ Ulbrich, op.cit., T.II, s.821;

Neogotycki ołtarz główny pochodził z roku 1896 i był zaprojektowany przez budowniczego katedralnego Meckela z Fryburga. Obiekt naśladował średniowieczne ołtarze skrzydłowe. Główna nastawa zawierała w sobie sceny Cudownego Rozmnożenia Chleba (z lewej) i Ostatnią Wieczerzę (z prawej strony). W lewym skrzydle tryptyku były sceny Zwiastowania, Narodzenia Chrystusa, Pokłonu Trzech Króli i Ofiarowanie Jezusa. W prawym skrzydle były sceny z działalności Jezusa – Kazanie na łodzi, Przemienienie, Zmartwychwstanie i Spotkanie w Emaus. W predelli ukazano Ojców Kościoła – Grzegorza Wielkiego, Hieronima, Augustyna i Ambrożego. W czasie Wielkiego Postu zamykano skrzydła i wierni widzieli sceny Niesienia Krzyża i Złożenia do Grobu. Ołtarz ten zastąpił poprzedni z 1753 roku, ten którego poprzednikiem był ołtarz znajdujący się dziś w Nw. Stawie. Rokokowy ołtarz, budowę, którego rozpoczęto w 1753, zawierał w sobie obraz św. Katarzyny, a po bokach miał małe, medalionowe obrazy patronów Polski – św. św. Wojciecha (postać klęcząca) i Stanisława – te wizerunki według **Orłowicza** miały być powodem usunięcia ołtarza w 1892 i zastąpienia nowym (teza ta jest bardzo wątpliwa, gdyż obrazy niezbyt rzucały się w oczy, a usunięcie ołtarza, samo przez się karygodne, było podyktowane ogólnym kierunkiem renowacji wnętrza, oraz uszkodzeniami drewnianej konstrukcji nośnej ołtarza). Główną nastawę zdobiły figury papieża Grzegorza Wielkiego z księgą, kielichem i hostią, oraz rzeźba arcykapłana Aarona. Statua papieża symbolizowała Kościół, a Aaron Synagogę. Figury stały po bokach obrazu św. Katarzyny. Obie statuy po zdemontowaniu ołtarza zostały przekazane do Muzeum Warmińskiego we Fromborku, gdzie pozostawały do II Wojny Światowej. Postać papieża charakteryzowała pewna, spokojna postawa z lekko ugiętym lewym kolaniem, twarz miała mięsiste rysy, szaty – krótka komża i czarny płaszcz – były lekko poruszone, całość charakteryzowało dobre modelowanie wszystkich szczegółów. Na, typowych dla rokoka, ślimacznicach nad bocznymi obrazami znajdowały się dwie figurki aniołów. W górnej nastawie, między figurami dwóch siedzących aniołów, widniało imię Jahwe, otoczone chmurami, promieniami i puttami. Tabernakulum z 1773 było utrzymane w *genre rocaille*. Obrazy ołtarza malował Mateusz J. Pigulski (1724-1817), malarz nadworny biskupa Grabowskiego. Za swą pracę otrzymał 700 złotych. Rzeźby zrobił Jan Frey za 700 florenów, złocenia malarz Jan Lossau, roboty stolarskie Kode za 1100 florenów (nazywany czasem błędnie Koche, a **Boettichera** Kohde). Wynagrodzenia Pigulskiego i Lossau’a nie znamy – wszystkie koszty wystawienia ołtarza wyniosły 4800 florenów. Ołtarz położono w 1772, a poświęcił go biskup Ignacy Krasicki dopiero w 1778. Całość dzieła charakteryzowała się wielkoliniową architekturą (ołtarz sięgał sklepienia) i była wzorowana na fromborskim ołtarzu głównym (do dziś w katedrze we Fromborku), oraz ołtarzu w Dobrym Mieście. Rozmiary ołtarza spowodowały usunięcie w 1750 lub 1751 średniowiecznej zapewne grupy Ukrzyżowania z łuku tęczowego ⁴.

⁴ tenże, op.cit., T.I, s.54; T.II, s.608;

Boetticher, op.cit., s.47;

(-) – *Katalog zabytków*, ss.XXIV, XXV, XXVIII-XXX, 14-17;

Orłowicz, ibid.;

Buchholz – *Fuehrer ...*, ss.8-9;

Prawie wszystkie ołtarze, które można było podziwiać w farze przed 1945 rokiem, pochodziły z XVII wieku. Wtedy to usunięto stare, gotyckie jeszcze retabula, i zastąpiono je odpowiedniejszymi dla owego czasu – z antykizującymi kolumnami i kapitelami, dramatycznie poruszonymi figurami świętych, bogatą ornamentyką – wiszącymi koszami owoców, szyszkami, wiciami roślin, liśćmi, uszakami, główkami aniołów - wszystko to błyszczało dodatkowo pozłotą. Nowy styl odpowiadał ówczesnej żarliwości religijnej, coraz powszechniejszemu klasycznemu wykształceniu, i wreszcie zwykłemu upodobaniu do przepychu.

W lewej nawie, przy pierwszym filarze, licząc od prezbiterium (przy emporze śpiewaków), stał magistracki **ołtarz św. św. Piotra i Pawła** z 1640 roku. Później, już w okresie międzywojennym, zabytek został usunięty ze swego historycznego miejsca i przeniesiony do nawy prawej. Ołtarz obu Apostołów wzmiankowano po raz pierwszy w 1439 roku, kiedy ufundowane zostało odpowiednie beneficjum. Potem, w 1573 burmistrz Jan Barcz ufundował msze śpiewane przy tym ołtarzu. Ten, który istniał do ostatniej wojny, został ufundowany przez radę miejską pięć lat po uwolnieniu miasta ze szwedzkiej niewoli. Trzykondygnacyjny, manierystyczny ołtarz posiadał w głównej nastawie, między dwoma marmoryzowanymi korynckimi kolumnami, obraz Chrystusa kroczącego po wodzie i podającego rękę tonącemu św. Piotrowi. Przez niektórych ten obraz był odczytywany jak symbol uratowania miasta z wojennej opresji. Malowidło było półkuliście obramione, nad nim zawisły dwie figury aniołów. W tej nastawie, w bocznych niszach, stały dwie figury apostołów, patronów ołtarza. Wyżej widać było św. Jana, Dzieciątka Jezus i dwa anioły. Środkowa nastawa zawierała obraz Nawrócenia św. Pawła, według Rubensa. Tak jak obrazowi poniżej i temu malowidłu przypisywano odpowiednią symbolikę – prawdopodobnie była to aluzja do apostazji części mieszczan w czasie szwedzkiej okupacji i wyraz skruchy za to. Po bokach tej nastawy, między kolumnkami, stały dwie ukoronowane figury św. św. Niewiast, a z zewnątrz postaci aniołów. W najwyższej nastawie widać było obraz olejny Uwolnienie św. Piotra z okowów, odczytywany jako alegoria uwolnienia miasta ze szwedzkiej niewoli. Po obu stronach czuwały dwie święte (lub anioły) z włóczniami. Całość wieńczyła grupa Ukrzyżowania, z której **F. Buchholz** wyróżnił figurę Zbawiciela jako przykład dobrej rzeźby. W predelli był napis: *Curiae Coelestis honorem sub patrocinio et titulo divorum Petri et Pauli, vetustate obsitam amplissimus Senatus vet.civit. Braunsberg hoc me decore restauravi et erigi fecit anno Dni MDCXL*. Napis też był na belkowaniu: *Petrus Apostol. et Paulus doctor gentium*. Zabytek pochodził z warsztatu elbląskiego i był analogiczny do starszego o rok ołtarza św. Anny z katedry fromborskiej.

Przy drugim filarze lewej nawy stał **ołtarz Mariacki** (nie mylić z ołtarzem Matki Boskiej Różańcowej fundacji Tomasza Wenera). Ołtarz ten wymieniono po raz pierwszy w 1421. Według **Orłowicza** był to obiekt zestawiony ze starych gotyckich elementów, – co wydaje się być zupełnie nieprawdopodobne. Zdaniem **Buchholza**, nieporównanie lepiej poinformowanego, był to tryptyk neogotycki ufundowany w 1896 przez profesora Dittricha i jego żonę. W środkowej szafie neogotyckiego retabulum widać było Matkę

(-) – *Bauliche Veraenderungen ...*, - jedynymi zachowanymi relikami ołtarza neogotyckiego są fragmenty kamiennej mensy ołtarzowej, piaskowcowe płyty o maswerkowej dekoracji. Przechowywane są w krypcie kościoła.

Brachvogel – *Die aeltesten Kirchenkruzifixe in Ostpreussen* – “Ermlaendische Zeitung”, nr 87/1927;

Oracki, op.cit., ibid.;

Dydała J. – *Adam Stanisław Grabowski (1698-1766). Biskup, polityk, mecenas* – Olsztyn 1994, s.137;

Boską z Dzieciątkiem i patronów fundatorów – św. Franciszka z Asyżu i św. Elżbietę Turynską. W lewym skrzydle było wyobrażenie Odpuszczenia Grzechów, a w prawym Koronację Najświętszej Marii Panny. Na zamkniętych w czasie Wielkiego Postu skrzydłach widać było Matkę Boską Bolesną i św. Weronikę. Nad szafą środkową artysta umieścił hermy Ojców Kościoła – św. św. Grzegorza, Hieronima i Augustyna, nieco niżej Leona i Ambrożego, między nimi znajdował się Chrystus Bolesny podpierany przez Marię i Jana. Poprzednik tego ołtarza pochodził z 1700 i był fundacją bogatego kupca i rajcy Tomasza Hanmanna. Ozdobiony był olejnym obrazem Dziewicy na sierpnie księżycy, z wężem i kulą ziemską.

Trzeci filar był zajęty przez **ołtarz św. Krzyża** i ambonę. Ołtarz pod tym wezwaniem wymieniono po raz pierwszy w 1417. Do wojny zachowało się dzieło z 1738. Główną nastawę wypełniał malowany na drewnie obraz Ukrzyżowanie, pędzla Rocha Langhankiego, również z 1738. W predelli widniał obraz Chrystus na Górze Oliwnej z 1605. Na tym obrazie widać było herb burmistrza Barcza, który w 1607 ufundował ołtarz św. Krzyża, będący poprzednikiem XVIII-wiecznego retabulum. Całość była zwieńczona drewnianą statuą z kapeluszem pielgrzymimi, laską i butelką, przedstawiającą św. Izydora (lub Jakuba). W nastawie głównej znajdowały się korynckie kolumny i rzeźby św. św. Piotra i Andrzeja. W fryzie, między pierwszą a drugą nastawą, dwa latające aniołki trzymały tablicę z inskrypcją, pod nią było putto. W górnej nastawie stały rzeźbione postaci św. św. Wawrzyńca i Anny, między nimi olejna Pieta (sądząc na podstawie przedwojennych zdjęć w nie najlepszym stanie). Według **Buchholza** rzeźby ołtarza, choć przyciężkie, były zręcznie wyrzeźbione. **Dittrich** pisał o ołtarzu jako pochodzącym z początku XVII wieku, a **Ulbrich** jako pochodzącym sprzed 1735, a w latach 1738-40 jedynie restaurowanym i pozłożonym.

Ambona była ufundowana w 1659 przez burmistrza Wawrzyńca Maasa, o czym przypominał napis – *L : M : S : Anno 1659 (Laurentius Maas Senator)*. Wykonana została w Elblągu bądź w Gdańsku. Był to przykład najstarszej manierystycznej kadzielnicy na Warmii. Zabytek reprezentował wysoki poziom artystyczny. Była bogato rzeźbiona, ozdobiona malowidłami, maskami, puttami i intarsjami. Korynckie kolumnienki dzieliły ją na osiem boków. W polach były obrazy Zbawiciela, czterech Ewangelistów, na schodkach czterech łacińskich Ojców Kościoła. Drzwiczki ozdabiało dobre malowidło olejne przedstawiające Drabinę Jakubową, obramione dwiema, zdobionymi festonami, kolumnienkami korynckimi. W zaplecku znajdował się obraz Najświętszej Marii Panny ze św. św. Piotrem i Pawłem. Bogaty baldachim spoczywał na konsolach, ozdobiony był figurami aniołów, narzędziami Męki Pańskiej i koronacją św. Jana Chrzciciela. Na bramce nad drzwiczkami znajdowały się figury dwóch półleżących aniołów, św. św. Piotra i Pawła, oraz w zwieńczeniu Maria jako Królowa Niebios. Święty Paweł wyobrażony był z długą brodą i pełną wyrazu twarzą, a święty Piotr, przeciwnie niż Paweł, ukazany był spokojnie i statycznie. Wadą kompozycji były zbyt duże rozmiary figur aniołów w stosunku do pozostałych rzeźb. Autor ponadto wyrzeźbił bardzo dobre twarze, ale całość grupy z bramki nie była zbyt harmonijna. Podobna do braniewskiej ambona znajdowała się w Królewcu (1648). Wawrzyniec Maas, wraz z żoną, ufundował też ścienne tabernakulum w prezbiterium, z malowaną na drewnie dębowym sceną Wieczerzy w Emaus. Tabernakulum wewnątrz wyłożone było blachą żelazną, a z zewnątrz zdobiły je dwie figury z kadzielnicami, ustawione z obu stron drzwiczek. Wyżej było wyobrażenie gołębic i pelikan, całość wieńczył krzyż.

Przed ołtarzem św. Krzyża, przy ambonie, pod koniec XVII wieku, żona burmistrza Jerzego Follerta, *de domo Barcz*, ufundowała kryptę dla rodzin Follertów i Barczów. Krypta ta później przeszła we władanie rodziny Hanmannów. W 1780 kronikarz dziejów tej rodziny określił kryptę jako *Ruhestaette der Voreltern*, a w 1784 pisał o krypcie Hanmannów przy głównym ołtarzu, przy północnej ścianie lewej strony nawy.

Na tym samym, trzecim, filarze, od strony wejścia bocznego, była umieszczona figura św. Teresy od Dzieciątka Jezus.

Przedostatnim ołtarzem lewej strony nawy był **ołtarz rybaków** pod wezwaniem **św. Brygidy**, zwany też ołtarzem rodziny Demuth. Patronka tego ołtarza była szczególnie czczona w krajach nadbałtyckich. Zabytek wykonany był w elbląskim warsztacie, widać w nim było podobieństwo do ołtarza św. Anny Samotrzcę z katedry fromborskiej. Ufundowany był ze spadku po Elżbiecie Lubin, małżonce Jana Ludwika von Demuth, przypominał o tym napis w predelli. W predelli poza tym umieszczony był obraz olejny – Maria Magdalena myjąca stopy Chrystusowi. W nastawie głównej, między dwoma korynckimi kolumnami, znajdował się obraz z 1869 pędzla praskiego malarza Sequenza. Był to dar dla dziekana braniewskiego, późniejszego kanonika, księdza Johanna Lingka (+1888). Po bokach tej nastawy były dwa medalionowe obrazy – z lewej Katarzyna Sieneńska, i Klara z Asyżu po prawej. Na belkowaniu widać było z lewej strony rycerza w zbroi (św. Ludwik?), z prawej zaś Jan Ewangelista. W zwieńczeniu umieszczono Annę Samotrzcę i dwie święte niewiasty. Boki ołtarza zdobiły maski i festony, całość zaś udekorowano ornamentem małżowinowym. Ołtarz wykonano w 1639, a fryz z głównej nastawy około 1715 roku.

Na tymże ołtarzu zawieszona była srebrna tabliczka wotywna z wygrawerowaną podobizną św. Doroty. Obrazek podarowała w połowie XVII wieku mieszcanka Dorota, żona braniewskiego nauczyciela i złotnika Tomasza Bulmanna. Zabytek pochodził z warsztatu męża fundatorki, na tabliczce był napis: *S. Dorothea o.p.n. Dorothea Bulmannin.*

Ostatni filar nawy lewej ozdabiał **ołtarz św. Jakuba** z 1641, z obrazem tegoż świętego z 1658. Ołtarz ten, wraz z obrazem i beneficjum, został ufundowany przez burmistrza Wawrzyńca Maasa, o czym przypominał stosowny napis. Po raz pierwszy ołtarz ku czci tego apostoła był wymieniony 26 IV 1426, później w 1509 rada miejska ufundowała nowy ołtarz świętemu, ustanawiając przy tej okazji czynsz dla jednego wikarego w wysokości 12 marek rocznie. W zamian beneficjent miał odprawiać msze w wigilie święta patrona i *anniversarium* następnego dnia, czyli 24 i 25 lipca. W czasie renowacji 1900-05 ołtarz ten, jako, że przeszkadzał w przejściu, został usunięty. Obraz główny zawisł na ścianie, a pozostałe części, mimo swych artystycznych i historycznych walorów, wylądowały w przykościelnej szopie.

Przy pierwszym od prezbiterium filarze prawej nawy stał **ołtarz św. Mikołaja**, fundowany przez rajcę Kryspina Eisenlettera w 1609, wykonany w Elblągu, odnawiany w 1938. Posiadał dobre płótna – Narodzenie Jezusa w głównej nastawie i Chrzest w Jordanie w nastawie górnej między figurami dwóch apostołów (Piotra i Pawła?). Obraz w predelli przedstawiał Legendę o św. Mikołaju, rzekomo szkoły włoskiej, oraz gmerk fundatora. Na obrazie Narodzenie można było odczytać napis: *Impensis Crispini Eisenletter Consulis Civitatis antiquoris Brunsberge anno 1609.* Obraz w predelli był trzyczęściowy – w środku św. Mikołaj otrzymujący biskupią mitrę, z prawej święty ratujący statek tonący podczas burzy, i z lewej święty ratujący datkiem pieniężnym

dziewięć przed nierządem. W zwieńczeniu ołtarza widniał Bóg Ojciec i trzy figury aniołów. Belkowanie opatrzone napisem: *Gloria in altissimis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis*. Cokół ozdobiono konsolami z puttami, główkami ludzkimi i lwimi. W swym charakterze zabytek był podobny do ołtarza św. Barbary, (o którym dalej). Ołtarz św. Mikołaja należał do cechu krawieckiego. Na mensie stał srebrny krzyż ołtarzowy, dar złotnika Krzysztofa Schmitta, z napisem: *CHRISTOPH SCHMITT CIVIS BRVNSBERGENSIS ET URSULA CONIUNX EUIS*. Z tyłu krzyża był niezły relief przedstawiający gościnę u faryzeusza z Marią Magdaleną umywającą stopy Chrystusowi. Krzyż był zapewne dziełem rąk ofiarodawcy.

Fundator Kryspin Eisenbletter został pochowany u stóp ołtarza, jego płytę nagrobna wymienili wizytatorzy w roku 1750.

O następny filar opierał się zdekompletowany **ołtarz św. Krzyża**, zw. *sub turii* (gdyż pierwotnie stał pod dzwonnica), elbląskiej roboty, datowany na 1576 (jedynie **A. Ulbrich**, wbrew opinii pozostałych badaczy, datował ołtarz na pocz. XVII w., i widział podobieństwo z ołtarzem św. Mikołaja). Ołtarz był fundacją mieszczan braniewskich Piotra i Doroty Dawelów. W jego predelli był obraz Chusta św. Weroniki. W głównej nastawie, między dwoma korynckimi kolumnami, widniała Grupa Ukrzyżowania. Zwieńczeniem tego niezłego dzieła renesansu był błogosławiący Odkupiciel, przy Nim św. św. Piotr i Paweł. Dwa putta zdobiły konsolę cokołową i dwa fryz. Napis na ołtarzu, umieszczony między dwoma główkami aniołów, upamiętniał fundatorów: *D.O.M. et B.M. semper V. Petrus Dawel Civis Vet. Civit. Brunsb. et Dorothea Coniunx in sui suorumque consolationem psrnt Anno a Christo passo 1576, die 24. Martii*. Drugi napis biegł belkowaniem: *Respice in me et miserere mei et salvum fac filium ancillae tuae*.

Ołtarz św. Barbary (lub też św. Walentego) stał przy filarze trzecim. Ufundował go w 1609 burmistrz Jakub Barcz, o czym przypominał herb (wiewiórka) tej rodziny. Fundator był wspomniany także w napisie, który widniał na predelli, obok obrazu przedstawiającego Chrystusa w Emaus: *Jacobus Bartsch in Krossen et Basien haeres fieri fecit 1609*. Cokół ozdobiono czterema konsolami z głowami aniołów i lwów. Z prawej strony stała rzeźba św. Eligiusza, patrona kowali i ślusarzy, z młotem, kowadłem i cęgami. Między dwoma parami korynckich kolumn, umieszczony był dobry obraz św. Barbary malowany temperą na złoconym tle. Święta trzymała w prawej ręce wieżę, w lewej miecz. W tle rozciągał się krajobraz z kościołem, domami i płynącymi po rzece statkami. W niszach między kolumnami stali św. św. Piotr i Paweł. Wyżej, w belkowaniu, umieszczono płaskorzeźby czterech Ewangelistów. W górnej nastawie, między dwoma parami kolumn, widniał obraz Matki Boskiej na złoconym tle. Między kolumnami zaś stały cztery figury aniołów. W zwieńczeniu mieścił się obraz olejny św. Trójcy, nad nim Zbawiciel z czterema apostołami. Obrazy pochodziły z anonimowego gdańskiego warsztatu. Całość ozdabiały ornamenty okuciowy i rolwerkowy. Rzeźby ołtarza nie wykazywały się najwyższą klasą artystyczną – były zbyt statyczne, a statuy z górnej nastawy były za małe w stosunku do skali ołtarza. **G. Matern** w swej pracy o bractwach kościelnych, wspominając o tym ołtarzu wymienił inne wizerunki niż pozostali autorzy. Według **Materna** miały tam być św. Barbara ze św. św. Katarzyną i Dorotą po bokach, nad tym alabastrowa Ostatnia Wieczerza, a wyżej mały obraz Wniebowstąpienia. Z kolei **Boetticher** widział w tym ołtarzu obraz św. Walentego.

Przy czwartym filarze stał dwunastawowy **ołtarz św. Andrzeja**. Ołtarz był datowany inskrypcyjnie 1691, zawierał w głównej nastawie, pomiędzy dwoma spiralnie

skręconymi, oplecionymi winną latoroślą, kolumnami, cenne malowidło. **Obraz św. Andrzeja**, namalowany temperą w 1484, pochodził z poprzedniego ołtarza tego świętego. Malowidło było przykładem dobrego malarstwa cechowego. Na bogatym, wzorzystym, złożonym tle, symbolizującym pozaziemską scenerię, namalowane zostały postaci św. św. Andrzeja z ukośnym krzyżem, Piotra i Szymona, lub według innej interpretacji, Filipa i Jakuba Młodszeo. Nad świętymi rozpościerał się namalowany baldachim. Obraz, według **F. Dittricha**, był dziełem „wielkiego szwabskiego mistrza”. Postaci z obrazu były nacechowane powagą i indywidualnością, szaty spływały szerokimi fałdami, twarze zaś nie były idealizowane, ani uogólnione. Trzej święci stali w pozach dostojnych i swobodnych jednocześnie. Wysoko była oceniana kompozycja dzieła, realistyka postaci i światło barw. Wysoce poprawna budowa perspektywistyczna była osiągnięta nie tyle przez linearną konstrukcję, co uformowanie postaci. Starszy ołtarz św. Andrzeja – patrona diecezji – był tryptykiem fundowanym w 1484 przez cech szewców, lub przez biskupa Tungena za pośrednictwem cechu. W 1503 do ołtarza dodano malowane skrzydła. Późniejszy ołtarz z 1691, zawierał w sobie, oprócz gotyckiego obrazu patrona, olejny obraz błogosławionego (od 1938 świętego) Andrzeja Boboli, albo, (co jest mniej prawdopodobne), według **Buchholza**, Śmierć św. Franciszka Ksawerego na wyspie Sancian. Obraz ten znajdował się w predelli. W górnej nastawie znajdował się obraz Madonny z Dzieciątkiem i aniołem trzymającym koronę, datowany 1610. Madonna pochodziła z jeszcze innego ołtarza św. Andrzeja, ufundowanego na pocz. XVII wieku, w czasach biskupa Rudnickiego. Ponadto ołtarz ozdabiały dwa putta na cokole, małe figury św. św. Katarzyny i Małgorzaty w nastawie głównej, oraz w zwieńczeniu figura św. Jerzego zabijającego smoka. Sądząc po szewskich emblematach – sierpowaty nóż, toporek, noga i but – ołtarz był własnością cechu szewców także w 1691 roku.

Ostatnim ołtarzem tej nawy był **ołtarz św. Michała** z 1647. Został on usunięty podczas renowacji 1900-05 pod podobnym pretekstem, co ołtarz św. Jakuba. **F. Dittrich** wspomina także ołtarz św. Jana, fundacji Jana Meyera z 1605, - ołtarz ten w 1609 został zastąpiony przez retabulum poświęcone św. Andrzejowi. Ołtarz św. Jana miał pochodzić z tego samego warsztatu, co ołtarze św. św. Mikołaja i Barbary.

Liczne „przemebłowania” w farze nie pozwalają na opisanie wszystkich ołtarzy. Najstarszy ich spis pochodzi z 1573. Było wtedy siedemnaście ołtarzy. Były to – ołtarz główny św. Katarzyny z trzema hermami i złocistym antepedium; nawę prawą zdobiły, ołtarz magistracki św. św. Piotra i Pawła, obok siedziska proboszcza ołtarz św. Mikołaja (pierwszy filar w pld. rzędzie), św. Barbary lub Jedenastu Tysięcy Dziewic, należący do bractwa kapłańskiego (drugi filar), następny własność cechu kowalskiego, też św. Barbary (trzeci filar), św. Marty cechu sukienników (czwarty filar), św. Michała (piąty filar), w kaplicy Różańcowej ołtarz św. św. Anny i Marii Magdaleny, *sub campanilii* ołtarz św. Krzyża. Po stronie północnej przy piątym, licząc od prezbiterium, filarze stał ołtarz św. Jakuba, należący do bractwa pod tym wezwaniem, następny, nazwany przez wizytatorów ołtarzem Demuthów, św. Brygidy (czwarty filar), dalej św. Krzyża *ad columnam amboni* (trzeci filar, przy ambonie jak zauważyli wizytatorzy), ołtarz św. Andrzeja cechu szewców (drugi filar), i przy pierwszym ołtarz Mariacki zw. *primae Missae*. W kaplicy Bożego Ciała stał ołtarz Trójcy Przenajświętszej i Bożego Ciała, oprócz tego ołtarz Trójcy w miejscu trudnym do zidentyfikowania, i ołtarz siedemnasty obok zakrystii z wyobrażeniem Wniebowzięcia.

W wieku XVIII było 18 ołtarzy (najprawdopodobniej były poświęcone tym samym świętym, co ołtarze wymienione w 1573, dodatkowo w połowie XVIII wieku wymieniono ołtarz św. Antoniego, stojący w nawie południowej, tuż przy wejściu do kaplicy Mariackiej), przed renowacją lat dziewięćdziesiątych XIX wieku – 14, w roku 1940 – dziesięć, w tym dwa nowe⁵.

Organy po raz pierwszy wzmiankowane były w 1407. Kolejny instrument wybudował za 400 grzywien w 1509 roku majster Jan Organmistrz, który jako Jan z Chojnic wybudował organy w katedrze fromborskiej (rzemieślnik ten wymieniany był jako Hans z Chełmna, lub też Hans Hauck). Organy mistrza Jana zostały wywiezione przez Szwedów i nie wiadomo, co się z nimi stało. W 1945 spłonął inny prospekt organowy – barokowy, wzorowany na instrumencie ze Świętej Lipki, ozdobiony herbem biskupa Szembeka. Wykonał je w 1726 organmistrz z Królewca Jan Jozue Mosengel, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli swego fachu w Prusach Wschodnich (żył w latach 1663-1731). Rzeźby muzykujących aniołów, o niezbyt wysokiej wartości artystycznej, wykonał czeladnik rzeźbiarski Natanael Malucke. Instrumenty z warsztatu Mosengela odznaczały się dobrą fachową robotą – dzięki wybitnie barokowej dyspozycji głosów były przykładem typowych organów bachowskich. Artysta zwracał uwagę, nie tylko na stronę dźwiękową, lecz także na szatę zewnętrzną dzieła – jednak rzeźby wykonywane w jego warsztacie nie dorównywały klasie wykonywania instrumentów. J.J. Mosengel nie należał do cechu snycerzy, swe rzeźby wykonywał nielegalnie, narażając się mistrzom cechowym – jednak się okazywało raczej niepotrzebnie. Na początku XX wieku organy Mosengela były poważnie zagrożone – planowano, bowiem, zastąpić je nowym prospektem organowym. Zaniechano tego, dzięki czemu piękne dzieło baroku ocalało do 1945. Zamontowano jedynie nowy pneumatyczny pozytyw z 42 registrami na 3 manualy i jeden pedał – prace wykonała firma organmistrzowska Bruno Goebel z Królewca. W 1927 wymieniono dmuchawy nożne na elektryczne. Organy mosengelowskie były wysokie na prawie 10 metrów.

W kaplicy Mariackiej znajdowały się małe organy z 1725 roku, wysokie na ponad 3 m (szerokość 2,55 m), ozdobione korynckimi kolumnami, figurami trzech muzykujących aniołów, ornamentowanym cokołem i ornamentami gałzkowym i lambrekinowym.

⁵ Buchholz – *Fuehrer* ..., ss.11-15, 23-25;
tenże – *Braunsberg im Wandel*..., ss.70, 160;
tenże – *Beitraege* ..., ss.386, 424;
Ulbrich, op.cit., T.I, ss.42, 107-108, 188, 205-206; T.II, ss.532, 584, 821;
Boetticher, op.cit., ss.48-51, 54;
Dittrich, op.cit., s.278;
(-) – *Peter und Paul im Ermland* – “Ermlaendisches Kirchenblatt” 26/1936;
Wróblewska – *Późnogotycka sztuka na Warmii*..., s.29;
Lutterberg – *Fuehrer* ..., s.8;
Kolberg – *Ermlaendische Goldschmiede* ..., ss.376, 441;
Dehio/Gall, op.cit., s.173;
Orłowicz, *ibid.*;
Brachvogel – *Der Tabernakel* ...;
(-) – *Braniewo. Dokumentacja* ..., T.I, s.154;
Matern – *Kirchliche Bruderschaften* ..., ss.108-112;

Także na emporze śpiewaków były małe organy. Pochodziły one z wytwórni Otto Wilhelma w Ornece, wykonano je w 1892 – miały 16 registrów na dwa manuały i jeden pedał, pięć i pół metra wysokości i ponad trzy metry szerokości. W 1927 zostały zelektryfikowane ⁶.

Wielką ozdobą fary był zwieszający się w nawie głównej **świecznik z polichromowaną figurą Matki Boskiej z Dzieciątkiem**. O jego wartości artystycznej świadczył fakt, że wykonano jego kopię dla kaplicy Mariackiej zamku malborskiego. Sporządzony był z mosiądzu – ze wspólnej podstawy wyrastało osiem wygiętych w łuki prętów w formie stylizowanych lili. Od nich odchodziło 12 wdzięcznie rozłożonych ramion dźwigających talerze świec. Pręty tworzyły przestrzeń w kształcie owocu granatu, wewnątrz którego stała na półksiężycu figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem, otoczona glorią promienistą. Nad głową Matki Boskiej pręty łączyły się w koronę, nad którą wznosiło się wieżyczkowe zwieńczenie. Podstawą całości była ośmioboczna konsola, na której wygrawerowano postaci św. Heleny, Katarzyny i Barbary. Całość była pokryta bogatą ornamentyką i grawiurą. Datowanie zabytku sprawia pewien kłopot – Orłowicz i K. Wróblewska piszą jako o późnogotyckim z końca XV w., Buchholz pisze o początku XVI w., Ulbrich o pochodzeniu z około 1500 roku, z kolei w „Katalogu zabytków” wspomina się o świeczniku sprowadzonym z Gdańska, a wykonanym w 1585 (to K. Wróblewska w swej recenzji „Katalogu” uznała za prawdopodobny błąd drukarski – w tejże recenzji świecznik został wydatowany na około 1500 rok, a figura Matki Boskiej na około 1515). Gdańska proveniencja jest pewna – wiąże się nawet z konkretnym twórcą. Według monografii „Braniewo. Z dziejów miasta i powiatu” było to dzieło gdańskiego ludwisarza Andrzeja Grottkau’a (wiązanego również z płytą biskupa Legendorfa), który wykonał identyczny świecznik dla kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku w 1490. Znajdująca się wewnątrz świecznika figura Madonny była wyrzeźbiona przez mistrza Pawła z Gdańska (ur. 1485/90), lub kogoś z jego kręgu. Artysta ten, przedstawiciel końcowego etapu gotyku, bliskiego już renesansowi, pozostawał pod wpływem twórczości Tilmana Riemenschneidera i mistrza Michała z Augsburga. Klasa rzeźb Pawła z Gdańska jest porównywalna z kunsztem Wita Stwosza. Gdański artysta tworzył dzieła poważne, nieco melancholijne, potężne fałdy szat były u niego

⁶ Buchholz – *Fuehrer* ..., ss.18-19, 25;
tenże – *Braunsberg im Wandel* ..., s.70;
Brachvogel – *Das Alleluja unserer heimatlichen Orgel* – “Ermlaendisches Kirchenblatt”, 15/1941;
Sianko J. – *Barokowe organy z XVIII w. na terenie diecezji warmińskiej* – “Studia Warmińskie”, VIII/1971, s.62;
(-) – *Bericht des Konservators der Kunstdenmaeler der Pr. Ostpreussen 1908*, s.20;
APO – *Zespół Konserwatora Zabytków Prowincji Prus Wschodnich – Królewiec – XLII/Bra/6*;
Ulbrich, op.cit., T.II, s.532;
Boetticher, op.cit., s.52;
Dittrich, op.cit., s.279;
Orłowicz, ibid.;
(-) – *Braniewo. Dokumentacja* ..., T.I, s.154;
(-) – *Katalog zabytków*, s.XXXI;
Wróblewska – *Późnogotycka płyta* ..., s.119;

wypracowane lekko i delikatnie. Jednocześnie wystrzegał się ekstatycznego dramatyzmu i ekspresyjnych poruszeń.

Świecznik maryjny w Braniewie należał do popularnego na terenie Niderlandów, północnych Niemiec i północnej Polski typu, który pojawił się wraz ze wzrostem kultu maryjnego. Kult ten w wieku XV osiągnął swą kulminację – w 1431 na Soborze Bazylejskim po raz pierwszy postawiono wniosek o uchwalenie dogmatu o Niepokalanym Poczęciu. Z tego religijnego nurtu wynikała symbolika podporządkowująca tego rodzaj dzieła. Figura Matki Boskiej w koronie na głowie, otoczona płomieniami, stojąca na półksiężycu – to typ zwany *Assunta* – będący połączeniem Niewiasty Apokaliptycznej i Matki Boskiej Rodzicielki (Ap 12,1) ⁷. Lilie, jako symbol czystości, tworzące owoc granatu, oznaczały symboliczne przedstawienie Niepokalanego Poczęcia. Podkreślała to też liczba 12 ramion świecznika – oznaczać to mogło 12 pokoleń Izraela, 12 apostołów, na których opierał się Kościół, również mogło oznaczać Marię-*Ecclesię*. Pierwsza sfera symboliki związana jest z Matką Chrystusa – *candelabrum aureum, virgo mundi luminare*, Matką prawdziwego światła – *Mater veri luminis*. Lilie i granat symbolizowały czystość. Granat oprócz tego wskazywał, jako symbol Kościoła Chrystusowego, na udział Maryi w dziele Odkupienia. Krąg lilii i płonących świec można było interpretować jako wyobrażenie krzewu gorejącego, będącego symbolem macierzyństwa, oraz jako *hortus conclusus* – ogród zamknięty, oznaczający czystość Marii. Druga warstwa znaczeń ma związek z Kościołem. Lilie, granat to także Kościół porównany z Matką Boską, krzew płonący i ogród zamknięty podobnie. Był to znak Kościoła będącego Niebieskim Jeruzalem – *paradisus Ecclesia*. Oba znaczenia nakładają się wzajemnie – świecznik był obrazem Kościoła, którego prototypem jest Maryja.

W farze były zachowane jeszcze inne zabytkowe świeczniki. Dwa w kaplicy Wielkoczwartkowej – jeden na 25 świec z XVII wieku z grawerowanymi gałązkami kwiatowymi, drugi mniejszy z figurką Jowisza z czwartej ćwierci XVI wieku. Trzeci – mały mosiężny lichtarz z orłem zdobił kaplicę Różańcową. Braniewskie świeczniki miały analogię w świecznikach wiszących w gdańskich kościołach Najświętszej Marii Panny i św. Brygidy ⁸.

⁷ “Potem wielki znak się ukazał na niebie: Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunast” – Apokalipsa św. Jana, 12,1, Biblia Tysiąclecia – Poznań – Warszawa 1980;

⁸ Kłóskowska A. – *Symbolika świeczników maryjnych z terenów Polski północnej z XV, XVI, XVII wieków* – “Gdańskie Studia Muzealne” 3, Gdańsk 1981, ss.47, 49, 60-62;

Boetticher, op.cit., ss.51, 54;

Buchholz – *Braunsberg im Wandel ...*, s.70;

Federau E., Matern E., - *Braunsberg/Ostpreussen. Stadt und Kreis in Bildern aus vergangenen Tagen* – Lippstadt 1986, s.46 – zdjęcie tamże pokazuje świecznik jeszcze niezelektryfikowany. Przeróbka miała miejsce na początku lat dwudziestych, przy czym zabytek uszkodzono, o czym wspomina recenzja “*Bericht des Konservators der Kunstdenkmale der Pr. Ostpreussen 1920-1924*” w ZGAE, XXII, zesz.2, 1925, s.333;

Ulbrich – *Kunstgeschichte Ostpreussens von der Ordenszeit bis zur Gegenwart* – Königsberg 1932, s.91;

(-) – *Katalog zabytków*, s.XVI;

Wróblewska – recenzja “*Katalogu zabytków*”, s.421;

taż – *Późnogotycka płyta ...*, s.121;

taż – *Późnogotycka sztuka ...*, s.28;

(-) – *Braniewo. Z dziejów miasta i powiatu*, s.136;

Dwie figury znajdujące się przed wojną w farze, **Najświętsza Panna Maria** datowana na koniec XIV wieku (ok. 1375) i **postać Marii z grupy Zwiastowania** z ok. 1430 roku, od dawna przyciągały uwagę historyków sztuki. Obie, zdaniem badaczy, były przykładem tego, że na obszarze państwa krzyżackiego około 1400 roku, zaczynał się krystalizować lokalny styl rzeźby gotyckiej. Starsza figura, uznana przed wojną za najstarszą rzeźbę na Warmii, stojąca Maria z Dzieciątkiem, uchodziła za dojrzałe dzieło lokalnego pruskiego warsztatu. Jednak pewne określenie pochodzenia dzieła sprawiało niejaki kłopoty. Oprócz opinii o proveniencji miejscowej pojawiło się też twierdzenie, że rzeźba pochodzi z zachodu Niemiec (**K.H. Clasen**, który uznał dzieło za „nadzwyczajną dla Państwa Zakonnego starożytność”, inny badacz uznał, że jest to kolońska Madonna z końca XIV wieku). Pewne analogie wykazuje podobny do braniewskiej Madonny, choć artystycznie dużo słabszy, posąg Matki Boskiej z klasztoru Klarysek w Krakowie, pochodzący z trzeciej ćwierci XIV wieku. Według **Janusza Kębłowskiego** ta koncepcja ukształtowała się w Czechach. Później w tym stylu wyrzeźbiono szereg Madonn małopolskich, jak np. Matka Boska ze Sromowic Małych, także z trzeciej ćwierci XIV wieku, oraz figury ze Sławiny i Regulic, powstałe w tym samym okresie.

Braniewska Madonna, wraz z nastaniem barokowej „mody” na srebrne dodatki, również została nimi ozdobiona. W 1694, z legatu Marcina Knoblocha, pokryta została barokową, wytłaczaną w kwiaty, srebrną pozłacaną sukienką. Z tego samego legatu sprawiono srebrne pozłacane korony, zdobione szlachetnymi kamieniami i czerwonym podkładem ze złotem haftowanego atlasu. W 1728 dodano srebrne berło o wadze 46,5 skota. W 1732 rodzina Schnigenbergów ufundowała następne ozdoby. Wartość wszystkich ozdób wyceniono wtedy na 116 florenów. Pod tym ciekawym zabytkiem złotnictwa zachowana była średniowieczna polichromia, odnawiana pod koniec XIX wieku. Figura do ostatniej wojny stała w kaplicy Mariackiej w niszy ściennej⁹.

Orłowicz, *ibid.*;

Bogdanowicz, *op.cit.*, s.152;

⁹ Clasen – *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen* – Berlin 1939, ss.254, 300;
Rosenberg B.M. – *Links des Rheines – rechts der Weichsel. Beitrage zur Geschichte der kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen dem linksrheinischen Raum und dem Gebiet des einstigen Deutschordensstaates Preussen in der Zeit vom beginnendes 13. zum ausgehenden 19. Jahrhundert* – ZGAE, XXX, 1966, ss.144-145;

Kolberg – *Ermlaendische Goldschmiede ...*, ss.380, 457;

Brachvogel – *Neue Schriftum zur Ermlaendischen Kunstgeschichte* – ZGAE, XXVII, 1939, s.453;

(-) – *Katalog zabytków*, s.XXIV;

Dittrich, *op.cit.*, s.279;

Buchholz – *Fuehrer ...*, s.18;

(-) – *Braniewo. Dokumentacja ...*, s.155;

Federau, Matern, *op.cit.*, s.46;

Kębłowski, *op.cit.*, s.135;

Na ścianach wisiało sporo obrazów. Pod wieżą zawieszono Koronację św. Katarzyny z 1703, ozdobioną srebrną sukienką. Inny obraz św. Katarzyny, będący darem rodziny Kirstein, pochodził prawdopodobnie z 1617 – na wizerunku tym Dzieciątko Jezus z ramion Matki Boskiej podawało świętej różaniec. Obraz św. Jakuba, wiszący tak jak poprzedni w kaplicy Mariackiej, pochodził z XVI wieku. Tamże oglądać można było Tajemnice Różańca, datowane na rok 1648, malowane na drewnie, z wyrzeźbionym wieńcem. Obraz ten ukazywał św. św. Dominika i Katarzynę Sieneńską u stóp Królowej Różańca, całość była obramiona 15 tajemnicami i pięcioma różami, a napis na obrazie brzmiał: *Tu nos iuvando respice, pestem famemque remove, Et nos ab hoste protege horaque mortis suscipe. SM, 1648*. Również w kaplicy Mariackiej wisiał drugi obraz w tym samym typie – Tajemnice Różańca z 1674, fundacji Doroty Raphael. Było to malowidło olejne, poświęcone przez biskupa Ujejskiego, pochodziło z ołtarza barokowego, który zastąpił ołtarz Wenera. Anna Samotrzeć, z 1639, była kopią obrazu Bartłomieja Strobela z katedry fromborskiej. W tej samej kaplicy wisiał tablicowy obraz Matki Boskiej Królowej Czternastu Św. Pomocników, Wniebowzięcie, Święta Rodzina, Św. Anna i Maria, oraz koronacja Najświętszej Marii Panny. Przedwojenni autorzy wymieniają jeszcze Koronację Najświętszej Marii Panny z końca XVII wieku, ze srebrną koszulką, zawieszony pod wieżą. Zwiastowanie, pędzla Hermana Hanna, zostało w 1932 odnalezione w Klækeberg w Szwecji i powróciło do fary. Obraz przedstawiający uratowanie życia przez Jakuba Barcza wisiał, do 1858 roku, na małej emporze organowej, potem został przewieszony do zakrystii. Nad bocznym wejściem, na północnej ścianie wisiał wielki obraz św. Katarzyny, pędzla Mateusza Pigulskiego. Malowidło, namalowane w 1753, pochodziło ołtarza głównego – widać było na nim trонującą u stóp Trójcy św. Katarzynę, a obok niej innych świętych, w tym patrona Warmii Andrzeja, odzianego w męczeński czerwony płaszcz. Oprócz wymienionych obrazów było parę kopii – Chrystus Carla Dolci, św. Jan i św. Jerzy Domenichina (oba na południowej ścianie). Przed wojną zwracano także uwagę na tablicę z Błogosławioną Dziewicą, dar profesora Schwarza¹⁰.

Ciekawym obrazem był Sąd Ostateczny wiszący w kaplicy Wielkoczwartkowej, na ścianie wieży. Namalował go elbląski malarz Vitus Heinrich, zwany Małym Heinrichem. Obraz zamówiono w 1649 roku, ale zagadką był napis:

D.O.M.

DAVLIA BRUNONICAM STIRPS SAT BENE NOTA PER URBEM
 ORDINE QUAM TALI TRES RAPUERERE DEAE
 GEORGIUS DAVEL OBIIT AO. 1607
 DIE 24 JANU. AETATIS 72
 JUSTINA UXOR OBIIT AO. 1610
 DIE 9 JANU. AETAT. 70
 FILIA ANNA OBIIT AO. 1599, DIE 5 AUG.
 FILII GEORGIUS, GEORGIUS, JOANNES
 VELUT A TEXENTE DUM ADHUC OR-
 DINETUR SUCCISI, PARVO CEU

¹⁰ Buchholz – *Fuehrer* ..., ss.18, 23;

Boetticher, op.cit., s.55;

Brachvogel – *Der Wappenbrief der Braunsberger Familie Bartsch* – ZGAE, XXII, 1931, zesz.2;

Orłowicz, ibid.;

NULLO VIXERE TEMPORE.
POST LACRYMAS, POST VOTA SUPERNAQUE DONA SEPULCHRI
MUNERA, QUAE PARVO SUNT MEMORANDA DIE,
AETERNUM VOLUIT MONUMENT PARENTIBUS ESSE
FILIUS, HOC PICTUM CONDIDIT ARTIS OPUS.
IPSEQUE VATE CARENS CUI MORTE POMPA FUTURUS
HOCCE SUOS TANTUM JUSSIT HONORE FRUI
ANNO 1611. DIE 3. JUNI

Obraz był drugim, po ołtarzu św. Krzyża *sub turii* pomnikiem rodziny Dawelów. Fundatorzy ołtarza Piotr i Dorota Dawel byli dziadkami fundatorów obrazu, ofiarowanego na pamiątkę nieżyjących rodziców i zmarłego rodzeństwa. Święta dramatyczną żywością, modelunkiem ciał i pięknem barw obraz przypominał malarstwo włoskie XVI wieku.

Inne obrazy w Kaplicy Wielkoczwartkowej to Św. Hieronim, Ostatnia Wieczerza (lub Chrystus łamiący chleb) według Carla Dolci, Św. Jan Ewangelista, Św. Antoni Padewski. Ścięcie św. Jakuba z Jerozolimą w tle, wiszący na północnej ścianie kaplicy – dobry obraz namalowany w 1658, pochodził z ołtarza św. Jakuba. Była to fundacja burmistrza W. Maasa, zdaniem **F. Dittricha** jeden z lepszych obrazów fary. Oprócz tych obrazów w kaplicy znajdowała się nowoczesna figura św. Antoniego, o której **F. Buchholz** pisał w swoim przewodniku, że nie harmonizowała z wystrojem starego wnętrza ¹¹.

Przy jednym z obrazów zatrzymamy się na chwilę. Chodzi o szesnastowieczny, później w pewnym stopniu przemalowany, obraz św. Katarzyny. Wizerunek namalowano na trzech dębowych deskach, jego wymiary wynosiły 120 cm na 80 centymetrów. Widać było na nim zwycięską Męczennicę z koroną na głowie. Jako symbole zwycięstwa i czystości trzymała palmę i lilię w jednej dłoni, w drugiej miecz. U jej stóp leżał pokonany cesarz Maksencjusz, a w tle widoczne było miasto rodzinne patronki fary, Aleksandria i burza nad nim. Ten typ wyobrażenia świętej zmylił **Józefę Piskorską**, która uznała wizerunek św. Katarzyny z plebanii w Lidzbarku Warmińskim, a teraz w braniewskiej farze, za obraz tożsamy. Jednak fakt namalowania jednego obrazu na płótnie, a drugiego na drewnie, jak również wymiary, pokazuje dobitnie, że chodzi o dwa różne wizerunki. Na usprawiedliwienie badaczki należy dodać, iż na krótko przed wojną obraz został zabrany z fary do odnowienia przez malarza i konserwatora z Recklinghausen Felixa Schroedera ¹².

Niestety, wszystkie te obrazy znamy jedynie z opisów. Prawdopodobnie nie zachowały się też żadne fotografie.

Przykładem bardzo dobrego rzemiosła artystycznego będącego w posiadaniu braniewskiej fary była renesansowa ośmiokątna pokrywa chrzcielnicy. Zabytek pochodził z 1573 roku, ozdobiony był herbem kardynała Hozjusza, wyobrażeniami siedmiu Sakramentów i rzeźbioną sceną Chrztu Jezusa w zwieńczeniu. W latach

¹¹ Buchholz – *Fuehrer* ..., s.23;

Dittrich, op.cit., s.274;

¹² (-) – *Ein altes Braunsberger Katharinenbild. Seine Erneuerung und seine Kopie* – “Ermlaendisches Kirchenblatt”, 29/1936;

dziewięćdziesiątych XIX wieku dzieło trafiło do Muzeum Warmińskiego, którego pierwsza siedziba mieściła się przy braniewskim Lycaeo Hosianum, a potem, po przeprowadzce na zamek w Lidzbarku (losy zabytku po 1945 są nieznane). Pokrywa wyszła z braniewskiego warsztatu Mateusza Glatnera (Gletgera). Twórca ten jako pierwszy na Warmii, około 1573 roku, zastosował do dekoracji intarsjowej północnoniemieckie motywy arabeskowe, powtarzane niezmiennie przez jego następców aż do 1700 roku (np. pulpit i skrzynia w katedrze fromborskiej). Dzieło mistrza Glatnera, dające pojęcie o jego kunszcie, można podziwiać w gdańskim kościele św. Katarzyny, gdzie znajduje się obudowa chrzcielnicy wykonana w roku 1585¹³.

Stare ławki padły ofiarą regotyżacji jako „nieharmonizujące ze stylem”. Ocalały jedynie ławki w kaplicach i co okazalsze siedziska. Wszystkie stare siedziska pochodziły z braniewskich warsztatów i dobrze świadczyły o artystycznym poziomie miejscowej snycerki i stolarstwa. Innego pochodzenia była jedynie ława rodziny Hanmannów, stojąca pod chórem organowym. Wykonano ją prawdopodobnie w warsztacie Jana Krzysztofa Doebela w Królewcu, (choć A. Ulrich twierdził, że tylko część snycerki pochodziła z tego warsztatu). Ława była datowana 1678, ozdobiona rzeźbami aniołów, ornamentem małżowinowym, a na zaplecku znajdowały się obrazy – patron Warmii, czyli św. Andrzej, po środku i patroni Polski, św. św. Stanisław i Wojciech po bokach. Dobra artystycznie, o ładnej formie, była nowomiejska ława radziecka. Ozdobiona mieszczańskimi gmerkami, pochodziła z 1644, stała przy drugim filarze lewej nawy. Ława radziecka staromiejska, stojąca przy pierwszym filarze prawej nawy, pochodziła z tego samego czasu, co siedzisko rajców Nowego Braniewa. Dębowe stalle dla księży przy ołtarzy głównym, wykonano w 1683. Ozdobiono je rzeźbionymi konsolami z główkami ludzkimi, rzeźbionym wałkiem gzymsu, a na oparciu wymalowano olejne wyobrażenia Ojców Kościoła, łacińskich i greckich. Naprzeciw ołtarza św. Brygidy stała ławka z herbem rodziny Dromler, oraz ława gildii rybaków. Swoje ławy miały też SS. Katarzynki – jedna stała w nawie południowej, druga, nowa, pod chórem organowym. W jednym z polskich opracowań konserwatorskich, pojawiła się wzmianka o zniszczonych w czasie II Wojny Światowej gotyckich stall z XVI wieku. To najpewniej pomyłka, bowiem fragmenty takowych siedzisk posiadał braniewski kościół gimnazjalny, jako pozostałość wyposażenia kościoła jezuickiego (pofranciszkańskiego)¹⁴.

¹³ Ulrich – *Geschichte der Bildhauerkunst ...*, T.I, s.22;

(-) – *Alte Taufsteine sprechen zu uns* – “Ermländisches Kirchenblatt”, 16/1936;

Dittrich, op.cit., s.279;

Boetticher, op.cit., s.54;

(-) – notatka w “Unsere Schulen”, H.41/1981;

(-) – *Katalog zabytków*, s.XXIV;

Orłowicz, ibid.;

¹⁴ Buchholz – *Fuehrer ...*, ss.12, 18, 25;

tenże – *Braunsberg im Wandel ...*, s.160;

Ulrich – *Geschichte der Bildhauerkunst ...*, T.I, ss.244-245;

tenże – *Kunstgeschichte Ostpreussen ...*, s.158;

Boetticher, op.cit., s.55;

(-) – *Bauliche Veraenderungen ...*;

Matern G. – *Die Fischergildien im Ermland* – ZGAE, XXX, 1966, s.718;

Dittrich, op.cit., s.277;

(-) – *Katalog zabytków*, s.XXIX;

Lutterberg – *Fuehrer ...*, s.18;

Orłowicz, ibid.;

Obok ławy Hanmannów była wmurowana czarna marmurowa płyta. Złotymi literami wypisano na niej, że rajca Michał Schorn w 1751 ufundował ten pomnik ku czci swych żon Magdaleny Drommler i Anny Elżbiety von Mathy. W wizytacji z połowy XVIII wieku o epitafium napisano: *ad gradus Altaris et ex opposito ad columnam Epitaphium nigro marmore aureis literis exauratum et positum Anno 1751 curavit D. Michael Schorn Vir Consularis suis duabis p.d. Consortibus Magdalena natae Drommler, et Annae Elisabeth natae Matthei*. Pomnik żon Schorna był niedobitkiem licznych niegdyś płyt nagrobnych, umieszczanych na posadzce, filarach i ścianach. Warto wiedzieć, że w 1750 wymieniono 84 płyty, a w czasie remontu pod koniec XIX wieku usunięto ich 78. Zabytkowymi płytami wyłożono chodnik przykościelny. Ten los, oczywiście, nie stał się udziałem pamiątkowej płyty ku czci parafian poległych w czasie wojny z Napoleonem 1813-1814. Była ona wmurowana obok ławy SS. Katarzynek, pod chórem organowym¹⁵.

Przy ołtarzu głównym stały dwa ogromne, wyższe niż wzrost dorosłego człowieka, lichtarze barokowe, sporządzone z cyny. Pochodziły one z roku 1684, zostały ufundowane w intencji burmistrza Jerzego Follerta i jego żony Barbary, *primo voto* Protman, z domu Barcz. Fundatorem był ich zięć Eustachy Schmit i jego syn Antoni. Na świecznikach umieszczono herb Jerzego Follerta i napis:

DEO OPTIMO MAXIMO
AD PERENNEM REI MEMORIAM
NOBILIS AC SPECTABILIS D. GEORGIUS
FOLLERT PROCONSUL BRUNSBERGENSIS
ET DOMINA BARBARA PROTMANNIN
CONIUGES IN VITA LUCIS AMANTISSIMI
NE TENEBRAS CUM MORTIS OBLIVIONE
INCURRENT
HANC POST VITAM ACCENDERUNT PYRAM
CURA SPECTABILIS DNI EUSTACHII
SCHMIT GENERIS SUI
ANNO DNI MDCLXXXIV.I.NOVEMBRIS.
SI CUI HIC ROGUS NON SATIS ILLUSTRIS
DE CORDIS ARDORE NOVAS ADDAT
SUPPETIAS
DICATUQUE CUM ANTONIO SCHMIT
NEPOTE EORUM EX FILIA ANNA
LUX PERPETUA LUCEAT EIS

Trzony lichtarzy były bogato rozcłonkowane i ornamentowane. Trójstronny cokół z narożnymi konsolkami, spoczywał na kulistych, ozdobionych pazurami, stopach. Konsole zaś ozdabiały putta¹⁶.

Wieczna lampa, srebrna, ozdobiona ornamentem małżowinowo-liściowym, wykonana była w Elblągu lub Tolkmicku. Pochodziła z warsztatu mistrza Siemunda, który wykonał ją, co było wiadomo z inskrypcji, w roku 1770¹⁷.

Rehorowski M. – *Stan zachowania stall gotyckich w Polsce* – “Ochrona zabytków”, 1959, nr1(44), s.42;

¹⁵ Buchholz – *Fuehrer* ..., ss.18-19;

¹⁶ Buchholz – *Fuehrer* ..., ss.10-11;

Dittrich, *op.cit.*, s.277;

¹⁷ Buchholz – *Fuehrer* ..., s.10;

Przy wejściu głównym, w kruchcie pod wieżą, znajdowała się ornamentowana skarbona z 1637, oraz dwie kamienne kropielnice.

Wśród zabytków usuniętych podczas renowacji w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku znajdowała się mała boczna empora, wsparta na pięknie rzeźbionej kolumience, opatrzonej herbem Barczów i datą 1618. Emporę usunięto, gdyż zaciemniała wnętrze, opierała się, bowiem, o zamurowane okno, które potem można było rozkuć. Kolumienka trafiła do Muzeum Warmińskiego, i nie wiadomo, co się z nią stało w roku 1945¹⁸.

Ciekawym zabytkiem, który zniknął w drugiej połowie XIX wieku, były drewniane gotyckie drzwi w głównym portalu wieży. Widział je jeszcze Quast w latach pięćdziesiątych XIX wieku, a nie wspomina ich sumienny Boetticher, który zbierał materiały do swej monumentalnej monografii czterdzieści lat później. Quast, który jako jedyny o nich pisał, uznał je za dzieło jakiegoś dolnoreńskiego mistrza. Drzwi tego rodzaju znajdowały się, według niego, w Clewe, Xanten i Wesel. Miał to być typ rzadko spotykany na wschodzie, zaś częsty w Nadrenii¹⁹.

W 1840 fara wzbogaciła się o Grób Pański. Obiekt ten jednak długo nie posłużył, bo w 1938 już go nie było. Wykonał go malarz Strunge z Reszla, wzorując się na sztuce Schinkela. Był to sarkofag, obstawiony ośmioma kolumnami, długi na 12 stóp i szeroki na stóp 18. Sarkofag znajdował się w niszy flankowanej kolumienkami, a całość była ozdobiona ornamentem arabeskowym²⁰.

Z nowszych elementów wyposażenia należałoby wymienić cztery lichtarze cynowe, stojące na ołtarzu antwerpskim, opatrzone napisem *St. George 1837*. Tuż obok tego ołtarza, w kaplicy Wielkoczwartkowej, stała neogotycka chrzcielnica, dłuta Splietha i Tyrolczyka Stuflesera. Dwa neogotyckie krzesła stały po obu stronach ołtarza głównego, wykonał je elbląski warsztat Otto Roemera w 1926. Sześć klęczników kupiono w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku. Stacje Drogi Krzyżowej wykonano w latach 1892-97, z pozłacanych blach miedzianych, w warsztacie Goldkuehle w Wiederbrueck – jedna ze stacji przetrwała wojnę, została odnaleziona w gruzach kościoła w lipcu 1945. Dziś znajduje się w braniewskim kościele św. Trójcy. Ławki pochodziły z przełomu XIX i XX wieku. Sześć neogotyckich konfesjonałów, obok paru starszych, wykonano w latach 1893-97²¹.

Witraże projektował prof. Fritz Geiges z Fryburga, wykonano je w latach 1894-1904. Wg F. Buchholza najbardziej udane znajdowały się w prezbiterium. Środkowe okno ukazywało Chrystusa leżącego w grobie i opłakiwanego przez anioła. Z rany w boku wyrastało Drzewo Życia, którego gałęzie obejmowały wyobrażenia Siedmiu Sakramentów. Nad drzewem widoczna była Trójca pod postacią Tronu Łaski – Bóg Ojciec w cesarskim płaszczu, siedząc na tronie trzymał Ukrzyżowanego, a wyżej unosiła się gołębica – symbol Ducha Świętego. W oknie lewym wyobrażono w trzech obrazach

¹⁸ (-) – *Bauliche Veraenderungen* ...;

¹⁹ Quast, op.cit.;

Boetticher, op.cit., s.45;

²⁰ Brachvogel – *Das Heilige Grab in ermlaendischen Stadtkirchen* – “Ermlaendisches Kirchenblatt”, 16/1938;

²¹ Buchholz – *Fuehrer* ..., ss.11-12, 28;

Boetticher, op.cit., s.51;

sceny z życia św. Katarzyny – u samego dołu święta zakuta w kajdany wyznająca wiarę przed cesarzem Maksyminusem (bądź Maksencjuszem); po środku Mistyczne Zaślubiny z Jezusem – Dzieciątko siedzące na kolanach Matki Boskiej podawało świętej pierścień; i na górze Chwała Męczeństwa – kat z mieczem, połamane koło unoszone w chmurach przez Zbawiciela i dusza Katarzyny pod postacią dziecka. W oknie po prawej stronie widać było sceny z życia drugiej patronki – św. Marii Magdaleny. Dolna scena pokazywała jak Maria Magdalena obmywała włosami stopy Chrystusa w czasie uczyty u faryzeusza, wyżej Spotkanie ze Zmartwychwstałym, a u góry święta jako pokutnica z aniołem przynoszącym jej komunię. Dwa boczne, krótsze okna prezbiterium wypełniono dywanowym ornamentem geometryczno roślinnym, co dawało pstre światło i czerwono-szare cienie.

Siedem okien nawy południowej wypełniały witraże z prośbami z Modlitwy Pańskiej: 1. Bądź Wola Twoja – Chrystus modlący się na Górze Oliwnej obok śpiących Apostołów; 2. Przyjdź Królestwo Twoje – modlący się Zbawiciel przed Miastem Bożym; 3. Święć się Imię Twoje – Chrystus jako baranek ofiarny; 4. Chleba naszego powszedniego daj nam – manna na pustyni; 5. Odpuść nam nasze winy – powrót syna marnotrawnego; 6. Nie wódz nas na pokuszenie – Chrystus przegania diabelskich kusicieli; 7. Zbaw nas od zła wszelkiego – Daniel w jaskini lwów. Witraże w kaplicy Mariackiej pokazywały Zwiastowanie i Koronację Maryi. W kaplicy Wielkoczwartkowej okna były wypełnione następującymi scenami – św. Małgorzata Alacoque przed Sercem Jezusa, Ostatnia Wieczerza i prorok Eliasz z krukiem. Cztery duże okna strony północnej zawierały wizerunki ewangelistów. **E. Brachvogel** skrytykował Geigesa za zupełną nieplastyczność postaci, brak modelunku, oraz słabą perspektywę liniową i świetlną²².

Przeważająca część paramentów kościelnych uległa zniszczeniu lub zaginęła. Zniszczenie farnego skarbcza było ogromną stratą. O bogactwie skarbcza i skali strat mogą świadczyć niektóre znane rachunki płacone złotnikom:

- 1686 – złotnikowi za 32 skoty srebra na puszkę do hostii i za robociznę à 6 groszy, w sumie 9 marek 12 groszy;
- 6 X 1714 – naprawa dużej monstrancji, zapłata 5 skotów srebra;
- 1716 – *Pro cuppa argentea imponenda in pixide communicantium veteri figuris elaborata pro labori 7M. 10gr. item pro deauratione 12M;*
- 1718 – *Capellanus exposuit pro vasculo S.Liquorum 41M. Idem pro calice et patena deauranda 18M.;*
- 1719 – złotnikowi Pickowi za naprawę koron Trójcy Św. i Matki Boskiej, 15 marek;
- 1720 – złotnikowi za srebrną pozłacaną kłamrę od pluwiálu 14 marek;
- 1727 – złotnikowi za naprawę srebrnego pozłocanego *turibulum* (kadzielnicy) włącznie ze srebrem 3 marki i 18 groszy;
- 1729 – za naprawę puszek na komunikanty 9 marek 15 groszy, za naprawę małej monstrancji 2 marki 5 groszy;
- 1730 – złotnikowi Pickowi, za naprawę i pozłocenia kielicha i pateny, dano 3 dukaty i 6 florenów *courant* = 30 M. Później jeszcze jednego dukata;

²² Buchholz – *Fuehrer* ..., ss.9-11, 15, 19, 23;
Brachvogel – *Farbe und Licht* ...;

- 1731 – złotnikowi Pickowi za odnowienie i naprawę starego pacyfikału 8 florenów, później jeszcze 5 florenów – według J. Kolberga, średniowieczny pacyfikał miał rzeczywicie na stopie znak Jana Gotfryda Picka *vel* Piecka;
- 1738 – 3 floreny za nowy krzyżyk na pacyfikale;
- 1740 – 24 grosze puszkowi złotnikowi Pickowi za odnowienie srebrnej;
- 1742 – stare srebro w farze zebrane i przetopione, warte 29 marek i 13,5 skota, albo 709,5 skota, otrzymał złotnik królewiecki Samuel Grew, na 10 i 11 łutów srebro²³, licząc 26 groszy od skota. Nowa srebrna lampa ważyła 34 marki i 9 skojców, lub 825 skotów. Za pozłocenie 6 dukatów. Tenże sam królewiecki złotnik sporządził dwie srebrne ampułki 30-skotowe à 38 skotów *per* skojec = 38 florenów i 9,5 grosza.;
- 1744 – złotnik Pick za pozłocenie srebrnych ampułek otrzymał 2 floreny 12 groszy;
- 1746 – zamówiono u złotnika Antoniego Kruegera (*vel* Kriegera) z Dobrego Miasta nowe *turibulum z naviculą* (łódką na kadzidło) i łyżeczką, o wadze 8 marek 4 łutów lub 142 łutów à 12 groszy za robociznę, w sumie 52 floreny 24 grosze;
- 1748 – złotnikowi Pickowi 19 florenów za srebrną koronę, dwa anioły i cztery lichtarze;
- 1748 – złotnikowi Pickowi 4 floreny 13 groszy za cztery pary srebrnych haczyków i uszek;
- 1754 – srebrna ampułka naprawiona przez Gądziałowskiego 15 groszy;
- 16 V 1760 – dwa relikwiarze z hebanu wzmocniono srebrnymi okuciami. Roboty złotnicze zlecono rzemieślnikowi z Królewca Karolowi Krausemu – 980 skojców à 40 gr. *per* skojec = 1300 florenów 20 groszy, od tego odjęto wartość starych sreber kościelnych, czyli 527 skojców à 30 gr. = 527 florenów, zatem zapłacono Krausemu 773 floreny i 20 groszy;
- 1761 – malarz Moser (zięć Gądziałowskiego) posrebrzył dwa relikwiarze, wykonane gratis w ofierze dla kościoła przez rzeźbiarza Freya;
- 1765 – wykonano srebrną buteleczkę *pro sacris liquoribus* ze starych sreber kościelnych, za co za robociznę i pozłocenie zapłacono 3 floreny 21 groszy;
- 1768 – nowy pacyfikał na relikwie św. Katarzyny, wyniósł 30 łutów 13-łutowego srebra, robocizna 18 groszy *per* łut wyniosła 18 florenów. Za pozłocenie zapłacono 2 dukaty à 9,5 florena = 19 florenów;
- 1771 – na pozłocenie głównego ołtarza 400 florenów zaliczki;
- 1772 – złotnik Jakub Schwachower (zwany też Hakober, Schwackober) naprawiał w farze srebrną kadzielnicę za 8 florenów.

Poza tym w 1771 złotnik i malarz Karol Leopold Moser zrobił dla fary nowe ampułki (stare skradziono po włamaniu do zakrystii). Oprócz tego wykonał obrazek wotywny na ołtarz św. Krzyża i prace złotnicze przy ołtarzu św. Brygidy – gdzie zużył 3 marki 13 łutów srebra („*Liber domus vicarialis S. Crucis ad ambonam dictae*”).

Część z wyżej opisanych przedmiotów utracono już w czasie wojen napoleońskich. W końcu lutego 1807 roku żołnierze francuscy włamali się do skarbcza farnego. „*Acta Generalia*” Księcia Biskupa Warmińskiego, dotyczące strat poniesionych przez parę w czasie wojny 1806-07 roku, wymienia pod datą 26 lutego następujące kosztowności: srebrny lichtarz ważący 37 łutów, siedem kielichów każdy ważący po 24 łuty, pięć paten à 10 łutów każda, kadzielnicę 64-łutową, pastorał 32-łutowy, dużą puszkę *pro oleis sanctis* 64-łutową, mały 24-łutowy lichtarz, pacyfikał 7-łutowy, trzy małe naczynia *pro*

²³ 1 łut = 12-13 gramów;

sacris oleis à 15 łutów. Dodatkowo z dziekanii zginął srebrny krzyż ważący 8 łutów. Łącznie straty wyniosły 499 łutów. Łut srebra był warty 66 ówczesnych groszy, co w sumie dawało 365 talarów 84 groszy²⁴.

Wiele zabytków znamy tylko ze skąpych, przypadkowych wzmianek. Przykładem może być puszka z Najświętszym Sakramentem wzmiankowana 1573, w stopie tej puszki było naczynie na oleje do namaszczenia chorych. Podobnie wizytacja z 1598 stwierdzała, że gildia rybaków posiadała srebrny pozłacany kielich z pateną, dwie srebrne ampułki, ornat, obrus ołtarzowy, itp. Śmiało można stwierdzić, że o wielu zabytkach braniewskiej fary nie dowiemy się już nigdy – w szczególności dotyczy to obiektów z okresów najwcześniejszych²⁵.

Wśród najcenniejszych farnych zabytków wymieniano dwie **ampułki późnogotyckie**, powstałe około 1500 roku (starsi autorzy, **E. v. Czihak** i **A. Boetticher**, datowali je na XV wiek). Wykonano je ze srebra, partiami złoczonego, wymiary zabytków pozostają nieznane. Ampułki były przykładem wyjątkowo pięknej dekoracji puklowanej. **E. v. Czihak** pisał, że mogły służyć jako wzór do naśladowania. Na wysokich, sześciolistnych stopach były osadzone spiralnie skręcone, puklowane korpusy ampułek. Korpusy pozostawione były w kolorze srebrnym. W miejscu największego wybrzuszenia naczynia były obwiedzione ażurowym fryzem. Górną krawędź ampułek i dolny brzeg pokrywał obiegała koronka z pełnoplastycznych, splecionych gałązek połączonych obręczą. Fryz i obie koronki były podkreślone złoceniami, czym odcinały się od srebrnych powierzchni ampułek. Uchwyty były gładkie, wygięte w kształcie litery S. Na puklowanych wieczkach umieszczono pełnoplastyczne figury aniołów z rozłożonymi skrzydłami. Jeden z nich trzymał dużą literę A, drugi V, co oznaczało wodę (*aqua*) i wino (*vinum*). Kształtem braniewskie naczynia nawiązywały do form dzbanów na wino. Miały one podobny kształt jak dzban ze skarbcza katedry w Bazylei w Szwajcarii z pierwszej połowy XV wieku, lub dzban z Goslar w Dolnej Saksonii z 1477. Dzban goslarski był szczególnie podobny, ze względu na sposób dekoracji. Fryz ze splecionych gałązek był podobny do dekoracji dzbana z Bazylei, oraz wielu pucharów norymberskich z końca XV i początku XVI wieku. Braniewskie ampułki były również spokrewnione z ampułkami z Kościana i naczyniami znajdującymi się w kolekcji Ruth i Leopolda Blumka w Nowym Jorku.

Równie cenny był kielich wykonany w 1498 ze złoczonego srebra. Znamy go tylko z opisu, wymiary pozostają nieznane. Stopa była ozdobiona ornamentem roślinnym i banderolą z napisem. Na spodzie stopy wyryto napis: *A.S.Barbarae*. Między guzami nodusa znajdowały się granaty osadzone w srebrnych rozetkach. **A. Boetticher** określił go jako *kunstvoll bearbeitet*. **Arszyński** i **Kutzner** („Katalog zabytków”) uznali, że było to dzieło królewieckiego złotnika Jerzego Knochenhawera, czego jednak nie potwierdzają inni autorzy. Kielichem wykonanym przez Knochenhawera był inny, z napisem minuskułowym na sześcioczęściowej stopie: *Herr Jorge knachenhawer comparavit hunc kalicem anno dni MCCCCLXXXIX*. Kielich pierwotnie był własnością braniewskiego kościoła cmentarnego św. Jana Chrzciciela *extra muros*. Na stopie przymocowano krucyfiks, nodus miał romboidalne guzy – na nich na tle czarnej emalii majuskułą

²⁴ Kolberg – *Ermlaendische Goldschmiede ...*, ss.373-374, 392-393, 445-446, 449;
Buchholz – *Braunsberg im Wandel ...*, s.197;

²⁵ Obląk – *Z życia eucharystycznego ...*, s.8;
Matern – *Die Fischergildien ...*, s.718;

wypisano imię *IHESVS*. Żagielki pomiędzy guzami ozdobiono maswerkiem. Czaszę udekorowano gałązką ze stylizowanymi listkami i główkami aniołów.

Innym zniszczonym lub zaginionym zabytkiem był XV-wieczny pacyfikał, sporządzony ze złoczonego srebra, o nieznanych wymiarach. Jedyne, co pozostało to mało czytelna fotografia. Widać na niej okrągły, gotycki pacyfikał zamontowany na renesansowej stopie. Na guzach nodusa wypisano imię *Jhesus* i wygrawerowano maswerki. Trzon ozdabiały grawerowane listki. Z tyłu było widać wyobrażenie św. Weroniki z chustką. Ramiona krzyża ozdobione były koralami. **J. Kolberg** uznał to dzieło za jednorodną całość z końca XVI wieku, typowe dla okresu przejściowego między gotyką a renesansem. Na podstawie znaku mistrzowskiego *AH* przypisał zabytek braniewskiemu złotnikowi Andrzejowi Hintzowi. To samo ustalił **E. v. Czihak**. Hintz był wymieniany w 1587 roku, kiedy wraz z Jakubem Flintem, złotnikiem Stefanem Ludwigiem, kowalem Zanderem Eichholzem i Walentym Preussem ufundowali 6 marek rocznego czynszu na światło dla nowego świecznika – Kolberg uważał, że chodzi o świecznik mariacki. A. Hintz zmarł w 1593 i został pochowany w kaplicy Bożego Ciała (Wielkoczwartkowej). W tejże kaplicy pochowano też innego złotnika Eliasza Ludwiga zmarłego w 1609 („*Descriptio*” z 1732). Z Hintzem był związany inny pacyfikał – srebrny pozłacany, z ośmiokątną stopą, o delikatnych podziałach, zdobioną puttami i owocami. Krzyż miał formy jeszcze gotyckie. W końcach ramion umieszczono relikwie i szlachetne kamienie. Na trzonie wygrawerowany był ornament kartuszowy, z tylnej strony Droga Krzyżowa i cecha *AH*.

Kolejny zabytek był darem małżonki kapitana zamkowego Michała von Preucka. Anna Hosin (Hozjusz) ufundowała srebrny złożony kielich datowany majuskułą *MSLXXXVIII*. Kielich miał cechę *HS* – były to inicjały złotnika Hansa Schambogena. Zabytek był przykładem stylu przejściowego od gotyku do renesansu. Forma była całkowicie gotycka – stopa sześciolistna, sześć szeroko rozstawionych guzów nodusa, majuskułowy napis *JHESUS* na tle błękitnej emalii, a między guzami gotyckie rozety z czerwonymi kamieniami. Jedyne bardziej krągły nodus i bardziej płynne kształty przypominały o dacie wykonania. Czaszę ozdabiał renesansowy ornament kartuszowy. Cztery pola stopy wypełniał majuskułowy napis *SANCTA MARIA ORA PRO NOBIS*, piąte pole ozdabiał wizerunek Madonny z Dzieciątkiem i berłem w mandorli, szóste herb Hozjuszów i inicjały *AH* (Anna Hosin). Wyżej widniał napis: *Salva nos Jesu, pro quibus virgo mater te orat*.

A. Rohde i **U. Stoever** wspominają o naczyniu na oleje w kształcie kielicha, wykonanym dla braniewskiej fary przez złotnika Jakuba Jeremiasza Wilde (1677/78-1731). Naczynie to widział jeszcze **Kolberg** w 1910, miało ono cechę twórcy. Ponadto skarbiec posiadał ornat (lub pluwiak) z aksamitu przetykanego złotem, z deseniem w granaty. Zabytek pochodził z XV wieku²⁶.

²⁶ Szczepkowska-Naliwajek, op.cit., ss.130-131, 177-178;

Czihak E.v. – *Die kirchliche Kunst auf der Ausstellung von Geraethen und Gefaessen aus Edelmetall zu Koenigsberg* – „*Zeitschrift fuer christliche Kunst*”, nr 5/1894, ss.138, 140, 144;

tenże – *Die Edelschmiedekunst frueherer Zeiten in Preussen – I. Teil: I Allgemeines. II Koenigsberg und Ostpreussen* – Leipzig 1903, s.92;

Kolberg – *Ermlaendische Goldschmiede*, ss.348-349, 361-362, 420, 430;

Dittrich, op.cit., s.279;

Rohde A., Stoever U. – *Goldschmiedekunst in Koenigsberg* – Stuttgart 1959, s.68;

(-) – *Katalog zabytków*, ss.XXI, XXV, XXXV;

J. Kolberg wymienił kilkadziesiąt innych zabytków sztuki złotniczej znajdujących się w farze około 1910 roku. Warto je przypomnieć, by uzmysłowić sobie bogactwo farnego skarbcza (pomijamy obiekty wcześniej wymienione):

1. barokowa monstrancja ze złoczonego srebra – w kształcie słońca z podwójną koroną promieni, chmurami i główkami aniołów. Stopa była czworokątna, na niej grawerowany ornament;
2. barokowa monstrancja ze złoczonego srebra. Ostensorium było otoczone winną latoroślą z gronami. Dodatkowo wokół ostensorium rozmieszczono sześć medalionów w filigranie. Stopa czteroczęściowa, owalna, ozdobiona Drogą Krzyżową. Gruszkowaty nodus zdobiły cztery putta. Całość zdobiły kamienie szlachetne i półszlachetne. Zabytek był oznaczony cechą Jana Bogumiła Fischera. Według „*Status eccl. Brunsb*” z 1777, monstrancję wykonano w Gdańsku w roku 1749;
3. barokowa monstrancja ze złoczonego srebra, w kształcie słońca z podwójnym wieńcem promieni. Stopa ozdobiona była puttami, chmurami, i dwoma figurkami modlących się aniołów. Wykonana została w Gdańsku przez Schlaubitza. Na zabytku wybito znak kontrolny *H* (Konstantyn Hein?);
4. monstrancja neogotycka;
5. kielich, niewątpliwie gotycki, ze srebra złoczonego. Stopa była sześciolistna z krucyfiksem, nodus z napisem *IHESVS*. Do tego kielicha odnosił się zapis: *Item deysser kelkch hort sanctus mychel altare ist II mar vnde VIII fct vnde quart ½.*;
6. kielich, zapewne gotycki, o sześciolistnej stopie z krucyfiksem. Trzon również był sześciodzielny. Na nodusie widniały napisy – *ihesvs* oraz *maria*;
7. kielich, też prawdopodobnie gotycki, ze złoczonego srebra. Na sześciolistnej stopie widniało wyobrażenie św. Jakuba i muszla. Trzon był ozdobiony rozetami i napisami – *ihesvs* oraz *S. Jacobi*;
8. gotycki kielich ze złoczonego srebra, o sześciolistnej stopie z krucyfiksem. Na nodusie wryto napis *ihosef*, a między literami ornament kwiatowy;
9. renesansowy kielich ze złoczonego srebra. Miał okrągłą stopę z puttami i gruszkowate guzy. Na kielichu był napis: *Congregationis civicae in Collegio Brunsbergensis Sctis Jesu*;
10. kielich ze srebra złoczonego, także renesansowy. Stopa była okrągła, ośmioczęściowa z puttami. Putta ozdabiały też gruszkowaty nodus. Kielich był oznaczony inicjałami *AF*;
11. kielich ze srebra złoczonego, o sześcioczęściowej stopie. Czasza była ozdobiona puttami i kwiatami podobnymi do tulipanów. Znak mistrzowski *NH. 1596* (?);
12. renesansowy kielich ze srebra złoczonego. Stopa była okrągła, nodus gruszkowaty z kartuszami, puttami, cechą *AT* i herbem z podkową. Czasza także była bogato dekorowana puttami, kiściami owoców i kartuszami. Napis świadczył, tak jak w wypadku kielicha opisanego pod numerem dziewiątym, o związkach z kolegium jezuickim: *Congr. Stud. B. V. A. Coll. Brunsb. S. J.*;
13. gotycki kielich ze srebra złoczonego. Stopa była sześciolistna, zdobiona gałązkami winnymi. W reliefie krzyż z Marią i Janem. Na nodusie napis *IHESVS* na błękitnej emalii. Między literami starannie wykonano rozety z czerwonymi kamieniami. Trzon architektoniczny;

14. kielich srebrny złożony, w stylu renesansowym, z roku 1611. Stopa okrągła pokryta ornamentem z listkami i puttami. Napis: *MICH. SCHAMBOGEN. CANTOR. CANON. VARM. A. M.DC.XI*. Gruszkowaty nodus zdobiły owoce i putta, czaszę kartusze i listki. Znak mistrzowski *PM*. Napis na kielichu świadczył, o tym, że fundatorem był kanonik warmiński Michał Schambogen (1589-1643), syn braniewskiego złotnika Jana Schambogena. Kanonik przez kilka lat był sekretarzem króla Zygmunta III Wazy;
15. kielich srebrny pozłacany. Stopa okrągła z gałązkami winorośli i gronami. Medalion z Chrystusem cierniem ukoronowanym, wyobrażenie pelikana. Na stopie w pierwszej połowie XIX wieku wryto napis kursywą: *S.LF. A.Hg. M.Hp. M.Hr. M.Kz. A.Hp. A.v.Kf. M.Kn.*. Na kielichu widniał też nierozpoznany znak miejski i znak mistrzowski *IW*.
16. kielich srebrny pozłacany, oznaczony zatartą datą 1779;
17. dwa kielichy srebrne złożone, które autor spisu tylko wymienił, nie opisując ich. Spośród paten **Kolberg** wymienił tylko te, które uznał za godne uwagi:
18. patena z Bożą ręką w krzyżu;
19. patena z wygrawerowaną sceną Nawiedzenia;
20. srebrny złożony talerz, ozdobiony ornamentem z gałązek, owoców i putt. Do tegoż talerza przynależała ampułka srebrna. Wryty był na niej znak miejski, taki jak na kielichu wymienionym pod nr 15., cecha mistrza *IW*;
21. dwie ampułki srebrne, częściowo złożone. Cecha *CM* = Karol Moser;
22. dwie srebrne ampułki, pochodzące również z warsztatu Mosera (cecha *IV.E.CM*);
23. talerz srebrny, z cechą jak wyżej;
24. talerz srebrny, miejscami złożony, z pierwszej połowy XVIII wieku. Na nim litery *A.S.BIRG.* (mogły one oznaczać, że zabytek należał do altarii św. Brygidy). Znak wskazywał, że było to dzieło Jana Gotfryda Picka;
25. dwie ampułki srebrne, miejscami złożone. Znak mistrzowski *AIB* w czworokącie, co mogło oznaczać warsztat Adolfa J. Bornfelda z Królewca;
26. ampułka, na niej data 1859, cecha *AIB*;
27. dwie ampułki i talerz, srebrne, oznaczone *AIB*;
28. talerz srebrny miejscami złożony. Brzegi zdobiły cztery putta, kartusze i owoce. W środku widniał napis *IHS* w słońcu;
29. talerz srebrny pozłacany. Był podobny do poprzedniego, ale lepiej wykonany. Na nim napis: *Gehoeret zu Sr Herren Crispini Eisenbletters Burger Meisters sub Titulo Sancti Nicolai Altar An 1649 D.D.*, oraz gmerk *EE*;
30. dwie ampułki srebrne złożone, ornamentowane i oznaczone *AF*;
31. rokokowe ampułka i talerz, ze srebra złożonego, ornamentowane, na nich litery *ASC*. Wykonane były przez Antoniego Kruegera (*vel* Kriegera) z Dobrego Miasta;
32. talerz srebrny złożony, na nim wygrawerowane były dwa wieńce i napis: *Pium Legatum pro Sacello Corporis CHRISTI*. Cecha mistrzowska Jana Schwarza (1665-1706) z Królewca, datowany 1690;
33. relikwiarz srebrny pozłacany. *Osculatorium* okrągłe, gotyckie. Ornament z gałązek i kamieni. Z tyłu wygrawerowane było wyobrażenie Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Stopa była okrągła renesansowa, ozdobiona puttami i owocami. Na zabytku był wybity znak mistrzowski Jana Serwacego Picka;

34. relikwiarz srebrny złożony, o owalnej słonecznej formie, z połowy XVIII wieku. Stempel miejski Braniewa, cecha mistrza ZK = Zachariasz Krzyżewicz z Braniewa;
35. kadzielnica srebrna, zdobiona kwietnymi festonami. Pokrywa była ozdobiona ornamentem listnym. Cecha AIB;
36. kadzielnica srebrna, rokokowa z połowy XVIII wieku. Naczynie i pokrywa ozdobiona ornamentem małżowinowym i grawerowanymi listkami. Cecha Krystiana Fryderyka Herolda z Królewca;
37. srebrna łódka na kadzidło, rokokowa z połowy XVIII wieku. Stopa owalna z ornamentem małżowinowym. Naczynie miało kształt muszli, cecha K.F. Herolda;
38. osiemnastowieczna łódka na kadzidło, srebrna, w kształcie muszli. Wykonana przez Kriegera z Dobrego Miasta;
39. srebrna łyżeczka do kadzidła. Cecha Jana Michała Schluetera (1769-1808) z Królewca, data 1799;
40. cyborium srebrne złożone. Kartusze i owoce zdobiły stopę, trzon zdobiły trzy putta i kwiaty;
41. cyborium srebrne pozłacane;
42. naczynie na oleje święte, srebrne. Wykonane przez Aloyosa Brunna z Muenster;
43. okucia na mszale Plantina z 1682, srebrne. Zdobione kwiatami i akantami. Cecha Sebastiana Hanspacha I. Data 1690;
44. srebrne okucia mszału;
45. dwa srebrne okucia dzwonek. Cecha J.G. Picka, na jednym z okucia widoczna była data 1744;
46. obrazek wotywny wykonany ze srebra. Ukazana na nim była grawerowana scena przedstawiająca Chrystusa niosącego krzyż z wieńcem laurowym, rogi zdobiły cztery kwiaty;

Lista zniszczonych i zaginionych zabytków nie ma ambicji być katalogiem takowych. Stan posiadania fary na przestrzeni dziejów, a nawet tylko w roku 1945, to jest w roku zniszczenia, nie da się zapewne do końca ustalić. Pozostaje jednak nadzieja, że niektóre z tych skarbów nie uległy zniszczeniu i ten spis pozwoli przywrócić takie dzieło straszliwie spustoszonej świątyni.

POSŁOWIE

Praca niniejsza nie wyczerpuje całości zagadnienia, autor zresztą nie zmierzał do tego. Dokładnych badań wymagają zasoby archiwalne, szczególnie archiwów olsztyńskich i niemieckich. W olsztyńskim archiwum archidiecezjalnym przechowywane są akta Kurii Biskupiej, akta wizytacji parafii braniewskiej, księgi parafialne i księgi miejskie. Również w innych zbiorach można znaleźć nowe informacje – przykładem niech będzie Archiwum Akt Dawnych w Warszawie, znajduje się tam braniewska Księga Łakowa z XVII wieku. Podobnie wiele zagadek rozwiązałaby kwerenda w archiwum w Dahlem w

Berlinie, oraz w Uppsali. Z pewnością wiele informacji dodałyby badania archeologiczne. Wyjaśnienia wymaga los kościoła i jego wyposażenia w 1945 roku i w latach następnych. Postulatów badawczych jest wiele więcej, wymienione to tylko ich część.

Razić może Czytelnika chaotyczny styl i układ pracy. Jest to wynik metody przyjętej przez autora, który nie chciał opuścić najmniejszej nawet dostępnej mu wzmianki dotyczącej przedmiotu. Stąd prośba o wyrozumiałość, bowiem lepiej narazić się na zarzuty tegoż dotyczące, niż pominąć wiele wzmianek rozrzuconych w różnych źródłach i publikacjach.

Autor chciałby podziękować za pomoc wszystkim osobom, które jej udzieliły, a także swoim Bliskim za wyrozumiałość.

Kończąc, piszący te słowa wyraża nadzieję, że ten skromny przyczynek rozbudzi choć trochę zainteresowanie bogatą historią starego Braniewa.

Braniewo, wrzesień 1994
Warszawa, marzec 2001