

REZENSIONEN

ADAM BOCHNAK und JULIAN PAGACZEWSKI: *Polskie Rzemiosło Artystyczne wieków średnich* (Polnisches Kunsthandwerk im Mittelalter). Krakau 1959, 313 S., 186 Abb. Französ. Resümee S. 258 – 273.

ADAM BOCHNAK: *Mecenat Zygmunta Starego w zakresie rzemiosła artystycznego* (König Sigismund I. als Mäzen des Kunsthandwerks). Krakau 1960, 171 S., 69 Abb. Französ. Resümee S. 158 – 171.

Der Rezensent, der polnischen Sprache nicht mächtig, kann sich nur auf die Resümeees in französischer Sprache stützen, die beiden Publikationen beigegeben sind.

Die Abgrenzung des Themas wird in einer Einleitung zum Resümee dargelegt und kann hier in übersetztem Wortlaut gebracht werden:

„Die Verfasser waren vor allem bemüht, aus dem vorhandenen Bestand an Werken diejenigen auszuwählen und zu besprechen, von denen angenommen werden darf, daß sie in Polen entstanden sind. Man hat indessen auch importierte Objekte berücksichtigt, allerdings ohne sie ausführlicher zu behandeln und sie abzubilden. Die zeitlichen Grenzen sind einerseits durch die Christianisierung Polens im Jahr 966, andererseits durch den Sieg der Renaissance abgesteckt. Die einzelnen Zeitabschnitte werden unter Berücksichtigung der jeweils gültigen Staatsgrenzen behandelt. Man hat sich vor allem mit den Objekten selbst befaßt, von Quellen sind nur die gedruckten herangezogen worden. Auf archivalische Spezialforschungen wurde verzichtet. Diese Studie möchte als ein Versuch angesehen werden, was große Mängel erklärt, deren sich die Autoren voll bewußt sind.“

Ausreichend bebildert, vermittelt diese Publikation einen guten Überblick über den Bestand an kunsthandwerklichen Arbeiten, soweit sie im polnischen Staatsgebiet entstanden sind. Zu bedauern ist, daß die Importstücke wenig zu Wort und gar nicht zu Bild kommen, weil gerade die eingeführten Objekte auf die einheimische Produktion anregend und vorteilhaft gewirkt haben dürften. Dies beweisen die starken westlichen und ungarischen Stileinflüsse, die auch von den Autoren an verschiedenen im Land entstandenen Arbeiten beobachtet wurden. Diese Beschränkung auf die im Land selbst entstandenen Stücke entspricht jedoch der Absicht der Verfasser; erst eine ergänzende Publikation über die importierten Arbeiten wird es ermöglichen, den Gesamtbestand an Kunsthandwerk in Polen zu überblicken.

Das frühe Mittelalter hat keine Zeugen kunsthandwerklichen Schaffens hinterlassen. Die ältesten erhaltenen Arbeiten aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts sind westlicher Herkunft (Limoges, Rhein-Maasgegend); dieser Import hält bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts an und erklärt sich zwanglos durch die vielfältigen kirchlichen und dynastischen Bindungen zum Westen. Ob die Patene aus der Stiftskirche von Kalisch nicht auch ein Importstück ist, dessen Unterseite, wie es auf Grund des Photos (Abb. 7) möglich zu sein scheint, in Polen eine Verkleidung mit graviert Darstellung des Stifters, Empfängers und Künstlers erhalten hat, bliebe am Objekt nachzuprüfen. Die hohe Qualität der gravierten Oberseite spricht für westliche Herkunft. Das gleiche trifft

für den Kelch und die dazugehörige Patene in der Kathedrale von Płock zu; obwohl Erich Meyer hierfür überzeugend die engen Beziehungen zu Niedersachsen nachgewiesen (Erich Meyer: Der Kelch von Schröttersburg, Ztschr. Pantheon XXXI, 1943, S. 18 – 23) und der Frage, ob die Stücke dort oder in Płock selbst gearbeitet wurden, mit Recht nur sekundäre Bedeutung beigemessen hat, wird an der Entstehung in Polen festgehalten und der niedersächsische Einfluß bagatellisiert.

Auch die Beziehungen zum Süden und Osten (Byzanz, Venedig, Sizilien) lassen sich durch einzelne Objekte erweisen. Im Ganzen ist es ein karger Bestand aus der romanischen Stilphase, der kein Bild einer eigenen Kunstphysiognomie vermitteln kann. Es wird die bescheidene eigene Leistung Polens, aber auch seine Stellung als das am weitesten nach Osten vorgeschobene Land christlich-lateinischer Kultur hervorgehoben.

In gotischer Zeit ändert sich das Bild erheblich und insofern, als der größere Denkmälerbestand die Feststellung einer spezifisch polnischen Kunst zuläßt. Entsprechend der zeitlichen Verzögerung der Stilentwicklung werden drei Phasen unterschieden: die Frühzeit bis Ende 14. Jh., die mittlere Zeit von etwa 1400 – 1475 und die Spätgotik, die bis 1530 gerechnet wird, aber bis in die Mitte des 17. Jh. vernommen werden kann.

Der Import westlicher Arbeiten hört nicht auf (Kelch von Bieliny Opoczyńskie, rheinisch, leider nicht abgebildet, und das 1370 von Casimir d. Gr. der Kathedrale von Płock geschenkte Büstenreliquiar des hl. Sigismund, wahrscheinlich eine Aachener Arbeit, in der böhmische Einflüsse über Aachen nach Polen wirkten); auch die stilistischen Beziehungen zum Westen reißen nicht ab; demgegenüber erstarkt unverkennbar die heimische Produktion mit Krakau als Mittelpunkt. Gewisse Stileigenheiten bilden sich aus, z. B. die Kupa der Kelche in einen Korb einzubetten (frühestes Beispiel der Kelch von 1363 in der Stiftskirche von Kalisch), der in spätgotischer Zeit fast immer oben mit einer reichen, kronenähnlichen Blattgalerie abschließt. Auch der durch Architekturformen stark betonte Nodus ist ein bevorzugtes Motiv. Obwohl die eucharistische Prozession in der Krakauer Diözese bereits 1320 eingeführt wurde, erscheinen die frühesten Ostensorien erst um 1400, zudem in einem Typus, der in Westfalen und im Rheinland weit verbreitet war (senkrechter Hostienzylinder). Das älteste erhaltene Ostensorium des polnischen Typus (Turm mit runder Scheibe vor der Lunula) ist erst um 1470 entstanden und stammt aus der Bernardinerkirche in Krakau (jetzt in der Kirche von Luborzyca bei Krakau). Dieser Typ war bis zur 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts fast ausschließlich in Polen verbreitet, bis er von der Strahlenmonstranz abgelöst wurde.

Unter den auffallend zahlreich erhaltenen Reliquiaren verdient der in Polen beliebte Typ eines Kopfreliquiars in Gestalt eines polygonalen Behältnisses mit Deckel in Form einer abgeplatteten Kugel Beachtung. Die zwei frühesten gegen Mitte des 15. Jahrhunderts befinden sich in Krakau (Kathedrale und hl. Ursula). Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts erhielt sich dieser Typus in Polen.

Für die letzte, spätgotische Phase ist es möglich, drei Schwerpunkte abzugrenzen, wenigstens für die Goldschmiedekunst, die am besten innerhalb des Kunsthandwerks repräsentiert ist. Diese drei Regionen sind im Süden Klempolen (Krakau), im Westen

Großpolen (Posen) und im Norden Westpreußen (Danzig, Thorn). Mit steigender Beliebtheit tritt das ungarische Drahtemail an den Kelchen auf. Die erhaltenen spätgotischen Kelche lassen sich nach Ansicht der Verfasser mit ostdeutschen und ungarischen Exemplaren zu einer einheitlichen Gruppe zusammenfassen, die sich durch ihre unteretzten und niedrigen Proportionen von dem westlichen Typus absetzt. Das Zentrum dieser Region vermuten die Verfasser in Krakau und Ungarn. Die reich ornamentierten Kelche und Ostensorien aus spätgotischer Zeit zeugen in der Tat von einer Goldschmiedetechnik, die auf beachtlicher künstlerischer Höhe stand. Sehr zögernd und an untergeordneter Stelle machten sich Stilelemente der Renaissance bemerkbar. Die von Sigismund I. begeistert geförderte Renaissance blieb offenbar auf die höfische Sphäre beschränkt; erst das 1599 datierte Ostensorium von Niepołomice zeigt ein Überwiegen von Renaissanceformen.

Um 1500 ist in Krakau eine Werkstatt tätig, aus der höchst qualitätvolle Goldschmiedearbeiten hervorgehen; zu ihnen gehören u. a. das Szepter der Krakauer Universität und ein 1504 gestiftetes goldenes Kopfreliquiar in der Domschatzkammer von Krakau, eine Arbeit des Martin Marciniec (Marczinek) mit unverkennbarem Einfluß des Veit Stoß. Dessen Wirkung auf figurale Goldschmiedearbeiten wird noch bei verschiedenen Werken aufgezeigt; bedauerlicherweise ist die 72 cm hohe Silberfigur eines hl. Stanislaus aus der Paulinerkirche zum hl. Michael in Krakau seit dem Krieg verschollen; sie repräsentierte eine Gruppe von Statuetten, von denen es 1563 allein in der Krakauer Kathedrale zwölf Stück gab.

An den Kelchen Großpolens ist die Durchdringung nationalpolnischer Stilelemente mit westlichen Einflüssen charakteristisch. Eine für dieses Gebiet bezeichnende Sonderform bilden die aus Fialen und Maßwerk gebildeten, kronenartigen Nodi an einzelnen Ostensorien. Zahlreich sind Kopfreliquiare in der für Polen typischen Form vertreten (Gnesen, Posen).

Seit dem 2. Thorner Frieden 1466 gehörte Westpreußen zu Polen. Es ist verständlich, daß die bis dahin vom Deutschen Orden bestimmte Kunst noch nachwirkte. Die Kelchform unterscheidet sich klar von dem in Klein- und Großpolen herrschenden Typ: die Kuppel ist niedriger und breiter, der Korb der Kuppel ist weniger hoch und überhaupt einfacher, die Schaftstücke ober- und unterhalb des Nodus sind gern mit Figuren und Arkaden besetzt. Den gleichen Kennzeichen begegnet man auch an Monstranzen und Altarkreuzen dieser Region. Ein starker rheinisch-westfälischer Einfluß ist an vielen der wohl in Danzig oder Thorn entstandenen Monstranzen und Kreuzen erkennbar.

Das Hauptinteresse ist in dieser Publikation wohl mit Recht den Goldschmiedearbeiten entgegengebracht, weil diese am ehesten einen Überblick der Entwicklung ermöglichen. Die anderen kunsthandwerklichen Arbeiten treten zu vereinzelt auf, um wesentliche Schlüsse zuzulassen. Lediglich den Werken aus Bronze- und Messingguß ist stärkere Beachtung geschenkt. Die Frage, ob es sich bei den besprochenen drei Taufbecken in Krakau, vier Kronleuchtern in Thorn, Grabau Krs. Löbau/Westpr. (Grabowo) und Bobowa (Krs. Gorlice/Kleinpolen) um Arbeiten von einheimischen oder zugewan-

derten Gießern handelt oder um Importware, kann nicht entschieden werden. Die Existenz einer einheimischen Gießstätte aus dem Vorhandensein von Bronzearbeiten folgern zu wollen, ist angesichts der vielen importierten Grabplatten aus der Vischer-Werkstatt, die übrigens in dieser Arbeit unberücksichtigt bleibt, nicht erlaubt. Der Türklopfer der Kathedrale in Posen, ein von Weinlaub und Trauben umrankter Löwenkopf, ist sicher kein einheimisches Erzeugnis, denn ein fast identisches Exemplar befindet sich im Besitz der Nürnberger Lorenzkirche.

Mittelalterliche Gewebe eigener Produktion fehlen gänzlich, dagegen haben sich hochwertige Stickereien erhalten, unter denen die vom Woiwoden Peter Kmita vor 1505 in die Krakauer Kathedrale gestiftete Kasel die bedeutendste ist.

Weitere Sparten des Kunsthandwerks – Bucheinbände, Fliesen und Möbel – konnten wegen ihres sporadischen Auftretens nur summarisch behandelt werden.

Die seit der frühen Gotik zu beobachtende Tendenz der erstarkenden eigenständigen Kunst, die vorwiegend westlichen Einflüsse zu assimilieren, scheint nicht immer mit wünschenswerter Klarheit herausgearbeitet zu sein. Es kam den Verfassern offensichtlich mehr darauf an, die einer spezifisch polnischen Kunst eigenen Züge hervorzuheben – ein für die Situation der polnischen Kunstgeschichtsbeschreibung verständliches und wohl auch gutzuheißendes Unternehmen. Es muß dankbar begrüßt werden, daß diese eingehende Publikation mit spürbarem Bemühen um Sachlichkeit eine gediegene Grundlage zur Kenntnis des polnischen Kunsthandwerks bildet und auch für Fachgenossen ein noch wenig bekanntes Gebiet erschließt.

* * *

Sigismund I. von Polen (1506 – 48) verlebte den größten Teil seiner Jugend am Hofe seines älteren Bruders Ladislaus auf der Burg in Ofen; dessen Vorgänger Matthias Corvinus verhalf der Renaissance italienischer Prägung in Ungarn zum Durchbruch. Hier kam Sigismund in Berührung mit italienischen Künstlern, von denen er schon vor seiner Thronbesteigung den Architekten Francesco da Firenze nach Polen holte, dem bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts weitere Künstler, meist Baumeister, folgten. Die Werke der sogenannten großen Kunst sind für diesen Zeitraum in Polen hinreichend durchforscht und bekannt. Bochnak stellte sich die verdienstvolle Aufgabe, den nicht geringen Umfang an Arbeiten des Kunsthandwerks festzustellen und auch diejenigen Objekte zu ermitteln, die nicht mehr erhalten, sondern nur noch urkundlich zu belegen sind. Ausführliche Annexe mit dem Abdruck von Urkunden und Inventaren, glücklicherweise in lateinischer Sprache, geben wertvolle Aufschlüsse über den reichen Bestand an kultischem Gerät und Ornaten in der Kathedrale von Krakau.

Die Archive liefern für die Jahre 1500 – 1507 sowohl Unterlagen für zahlreiche Aufträge Sigismunds an Goldschmiede in Ungarn als auch Hinweise auf Geschenke, die der König von seinen Verwandten und hohen kirchlichen Würdenträgern aus Ungarn erhielt oder selbst machte.

Bei der bewußten Übernahme der neuen Stilelemente wurden die einheimischen, der Tradition verhafteten Kräfte verständlicherweise übergangen. Waren es für die

Architektur italienische Künstler, so bot sich für das Kunsthandwerk Nürnberg als großes Reservoir an, vor allem unter den Bronzegießern und Goldschmieden. Diese Bevorzugung Nürnberger Arbeiten geht sowohl auf eine vom Verfasser wohl etwas zu wenig betonte Tradition zurück, als auch vor allem auf den Einfluß der beiden künstlerischen und finanziellen Berater des Königs, Johann Boner († 1523) und dessen Neffen Severin Boner († 1549), die beide mit Nürnberg Handel trieben und für sich selbst von dort Kunstwerke bezogen. Allzu gewagt erscheint aber die Behauptung, daß Krakau in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts Nürnberg überflügelt habe, nur weil es sich rühmen konnte, Bauten und Skulpturen im Renaissancestil zu besitzen.

Eine der frühesten erhaltenen Stiftungen Sigismunds ist das vergoldete Altarkreuz mit Maria und Johannes, 1510 in das Paulskloster von Tschenstochau gestiftet, vom Verfasser überzeugend als Nürnberger Arbeit bezeichnet und im Entwurf Hans von Kulmbach zugeschrieben. Aus dem gleichen Jahr stammt das Bronzegrabmal für Kardinal Friedrich in der Krakauer Kathedrale. Dieser war ein Bruder des Königs, der den Auftrag der Kirchen-Werkstatt gab. Dieses Tumbengrab ist wichtig wegen der Stilgegensätze zwischen der noch gotischen Deckplatte und den Wänden mit starken Einflüssen der Renaissance und von Holzschnitten Dürers.

Die nicht sehr zahlreichen Werke, die der Neigung des Königs zur Renaissance zu verdanken sind und sich erhalten haben, werden mit dankenswerter Ausführlichkeit und ausreichender Bebilderung dem Leser vorgeführt. Ergänzend wäre zum Silberaltar in der Jagellonenkapelle des Krakauer Doms zu bemerken, daß von dem Anbetungsrelief ein Bronzeuß in der Ansbacher Gumbertuskirche als Epitaph für den Rat und Dekan Joseph Feyerabend († 1543) existiert.

Wichtiger ist jedoch die Behandlung der Werke, die untergegangen oder verschollen sind. Zu ihnen gehört eine vergoldete Silberstatuette des hl. Nikolaus, die anlässlich der Geburt des Thronfolgers 1520 in die Kirche San Nicola in Bari gestiftet und drei Jahre später dorthin gebracht wurde, sehr wahrscheinlich eine Nürnberger Arbeit. Verschwunden ist auch ein 14 kg schweres Kreuz, das als Geschenk Casimirs d. Gr. in die Krakauer Kathedrale kam und auf Weisung Sigismunds in den Jahren 1523–25 von einem Krakauer Goldschmied Jan umgearbeitet wurde. Dieser Jan ist vielleicht identisch mit einem Jan Gehan, der zu dieser Zeit in Krakauer Archiven auftaucht oder mit Giovanni Battista Fontana, der mehrfach Arbeiten für den Hof ausführte, von dessen Hand sich aber kein Werk erhalten hat.

Einer der bemerkenswertesten Goldschmiede Krakaus in der ersten Jahrhunderthälfte war Andreas Marstella (Meister 1519, † 1568), angeblich italienischer Herkunft. Von seinen urkundlich bekannten Arbeiten ist bisher noch keine identifiziert worden.

Geschenke an die Pfarrkirche von Niepołomice bei Krakau sind ebenso verschwunden wie Geschmeide, das für die drei Töchter des Königs von Transsylvanien und in Nürnberg von Nikolaus Nonarth gearbeitet war.

Empfindliche Verluste erlitten vor allem auch die Textilien, unter denen es hervorragende Werke gegeben haben muß. Der Nürnberger Hans Holfelder, seit 1518 in Krakau, ist für verschiedene Stickerarbeiten bezeugt und sehr wahrscheinlich auch der

Meister eines 1521 vom König bestellten Chorocks für die Kathedrale von Krakau. Dieses Ornat ist nie fertig geworden, sondern wurde im 17. Jh. umgearbeitet und ist seitdem nicht mehr nachweisbar.

Die Arbeit von Bochnak verschafft einen gründlichen, durch Quellenexzerpte vervollständigten Überblick über die bewußten Bestrebungen Sigismunds, der neuen Kunstströmung Eingang in sein Königreich zu verschaffen. Dem Herrscher lag offenbar sehr viel daran, die kulturellen Bindungen zu den südlichen und westlichen Nachbarländern zu verstärken.

Günther Schiedlauský

WOLFGANG BRÜCKER, *Conrad Faber von Creuznach*. (Zugleich Heft XI der Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main.) Frankfurt a. M. 1963, Verlag Waldemar Kramer. 236 S., 80 Abb.

Wolfgang Brückers Buch über den Maler Conrad Faber von Creuznach ist aus einer Frankfurter Dissertation hervorgegangen. Die Monographie ist sorgfältig ediert; die vorzüglichen Reproduktionen machen es einem leicht, die Analysen Brückers am Bilde nachzuprüfen.

Conrad Faber ist neben dem älteren Bruyn der repräsentativste westdeutsche Bildnismaler des 16. Jahrhunderts. Die längst fällige Aufgabe, sein Oeuvre zusammenzustellen, hat gelohnt. Biographisch war freilich nicht mehr viel herauszuholen. Die Kriegsschäden des Frankfurter Stadtarchivs machen es nicht einmal mehr möglich, die von K. W. Zülch (Frankfurter Künstler 1223 bis 1700) mitgeteilten Archivalien im Wortlaut nachzulesen. Unter den von Brücker publizierten Erwähnungen sind die auf die Tätigkeit eines „Meisters Conrad“ für die Grafen Solms bezüglichen besonders wichtig, da sie die Zuschreibung des Porträts des Grafen Philipp zu Solms-Lich (Kat. Nr. 34) an Faber stützen. Ausgangspunkt für die Forschung bleibt die 1909 von Heinz Braune vorgenommene Identifizierung des „Meisters der Holzhausensbildnisse“, wie der Maler früher genannt wurde, mit dem archivalisch genannten Faber.

Mit Brücker kann man folgende Perioden im Schaffen des Künstlers unterscheiden:

1. Die niederländisch beeinflussten Bildnisse vor landschaftlichem Grunde (ca. 1526 bis 1529);

2. Die Bildnisse vor neutralem Grunde (ca. 1529 bis 1531);

3. Die „reifen Landschaftsbildnisse“ (ca. 1532 bis 1535/36), deren einige Passauer Ansichten aufweisen;

4. Die Bildnisse von ca. 1536 bis 1545 mit so außergewöhnlichen Werken wie dem ganzfigurigen Porträt des Grafen Solms und dem Holzhausenschen Gruppenbilde;

5. Die späten Bildnisse, die den Künstler auf dem Abstieg zeigen.

Die Entwürfe für den Holzschnitt, darunter der Frankfurter Belagerungsplan, spielen offenbar eine untergeordnete Rolle. Daß sie im Rahmen einer Gesamtdarstellung Fabers nicht abgebildet sind, ist zu bedauern.

Die Basis, auf der er man sich Fabers Frühwerk erwachsen denken muß, bleibt schmal. Mit guten Gründen gibt Brücker die Porträts des Ulrich von Hynsberg und seiner Gat-