

## *Die künstlerischen Beziehungen Polens zum deutschen Reich im späten Mittelalter. Krakau und Süddeutschland\**

VON ADAM S. LABUDA

Die Problemstellung dieses Beitrages führt uns in das Interessenfeld der Kunstgeographie, die sich dem Zusammenhang zwischen Kunst und Ort widmet. Wenn dieser Zusammenhang noch vor 60–70 Jahren, als die Kunstgeographie ihre Hochkonjunktur erlebte, recht eindimensional aufgefaßt wurde, setzt heute jeder Versuch, den Charakter der künstlerischen Tradition eines Ortes zu definieren, die Erkenntnis vieler künstlerischer und historischer Merkmale voraus. In diesem Beitrag werde ich mich vor allem auf die Untersuchung repräsentativer Kunstwerke und die Position ihrer Schöpfer im System der künstlerischen Produktion konzentrieren. Aspekte des Auftraggebers bzw. der Rezeption fließen in meine Überlegungen ein, ohne daß sie jedoch systematisch erörtert werden. Im Blickfeld befinden sich die bildenden Künste: die Malerei und die Bildhauerkunst, die in den hier vorgeführten Beispielen für umfassendere Prozesse des künstlerischen Austausches stehen sollen. Einige Aspekte der Kontakte zwischen König- und Kaiserreich sind sehr geläufig, wie zum Beispiel die Beziehungen zwischen Krakau und Nürnberg im 15. Jahrhundert. Es ist vor allem die Dichte dieser Beziehungen, die immer wieder die Frage nach ihren historischen Mechanismen ebenso wie die nach den Ursachen des Aufstiegs der polnischen Hauptstadt zum Rang eines überregionalen Kunstzentrums an der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert neu stellen läßt.

Das Problem des Zusammenhangs zwischen der polnischen und der europäischen Kunst, darin auch selbstverständlich des Verhältnisses gegenüber der deutschen Kunst wurde vor mehr als 20 Jahren von Piotr SKUBISZEWSKI in seiner umfassenden historiographisch-methodologischen Studie unter dem kennzeichnenden Titel »Die polnische Kunst des Mittelalters oder die mittelalterliche Kunst in Polen?« aufgegriffen<sup>1)</sup>. Bei der Charakterisierung der Rolle der »polnischen Kunst« in der europäischen Tradition hat Skubiszewski zwischen der romanischen und frühgotischen Epoche einerseits und der gotischen und spätgotischen Epoche andererseits unterschieden.

\* Katja Bernhardt (Berlin) danke ich herzlich für ihre Hilfe bei der Vorbereitung des Aufsatzes.

1) Piotr SKUBISZEWSKI, Polnische mittelalterliche Kunst oder mittelalterliche Kunst in Polen?, in: »Jahrbuch für Geschichte«, 23, 1981, S. 9–56.

In einer ersten Periode dieses Kontaktes dominierte die importierte Kunst. Damit sind sowohl Kunstwerke gemeint, die aus weiter entlegenen Produktionszentren herbeigeschafft wurden, als auch Werke, die in Polen von fremden Künstlern hergestellt wurden. Dabei kamen und gingen diese Künstler, ohne hier Wurzeln zu schlagen und ohne, was vielleicht wichtiger ist, irgendwelche Formen einer fortwährenden, institutionalisierten Anwesenheit herauszubilden. Für die weitere Betrachtung ist dabei von Interesse, daß sich dieser Import, oder generell der äußere künstlerische Impuls durch eine starke territoriale Streuung seiner Herkunft auszeichnete, die etwa die damaligen italienischen, französischen, maasländischen wie auch die deutschen Kunstlandschaften umfaßte.

Dieses verhältnismäßig klare Bild wird in der Zeit der Gotik komplexer, sowohl hinsichtlich der geschichtlichen Kunstüberlieferung als auch ihrer historischen Interpretation. Der Zerfall der zentralen Herrschermacht und die gleichzeitige Entstehung regionaler Machtzentren im Polen des 12. und 13. Jahrhunderts, der Wiederaufbau des polnischen Staates in veränderten Grenzen Anfang des 14. Jahrhunderts, die Entwicklung eines dichten Netzes von Dörfern und Städten als Orten ständiger, auch künstlerischer Produktion, die ständig fortschreitende Christianisierung der breiten Gesellschaftsschichten – all das zog eine rege, intensive, flächendeckende Auftragstätigkeit, eine Regionalisierung der Kunstsprache und eine Differenzierung der Ansprüche – wohl nach Rang und Bestimmung – nach sich. Der Charakter und die Zahl der inneren örtlichen Faktoren, die über die Gestalt des Werkes entschieden, veränderte und vergrößerte sich wesentlich.

Mit der Frage der Lokalisierung der künstlerischen Produktion wurde die Forschung vor ein anderes Problem gestellt. Dabei wurde das Augenmerk oftmals einseitig auf die lokale Produktion gelegt. Der nach wie vor andauernde Import wurde hingegen als Fremdkörper betrachtet. Darüber hinaus ist die Bedeutung des »Lokalen« zugleich – angesichts zahlreicher Abhängigkeiten lokaler Kunst von fremden Modellen, geschweige denn der Migration der Künstler – oft alles andere als eindeutig.

Die historische und künstlerische Verflechtung Polens mit dem Kaiserreich in der Gotik ist für die polnische Kunst von zentraler Bedeutung. SKUBISZEWSKI weist kritisch darauf hin, daß dieses Verhältnis lange Zeit in ethnischen Kategorien aufgefaßt und daß die spätmittelalterliche Kunst in Polen in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung nicht selten schlichtweg als Teil der deutschen Kunst gesehen wurde. Zugleich betont er, »daß die Besetzung entscheidender wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Positionen durch die deutsche Bevölkerung in den führenden Städten über die Einbeziehung der polnischen Gebiete in den unmittelbaren Wirkungsbereich der im umfassenden Sinne verstandenen deutschen Gotik entschied. Vor dem Hintergrund der vorangegangenen Epoche gesehen, war dieser Wandel ein sehr wesentlicher, da er zu einer weitgehenden Einschränkung der Bedeutung anderer Einflüsse in der Kunst führte und weil der nächste große künstlerische Umschwung erst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch die Initiative des königlichen Patronats erfolgen sollte«<sup>2)</sup>.

2) Ibidem, S. 44–45.

In dem vorliegenden Beitrag soll im Sinne einer Veranschaulichung dieser allgemeinen These SKUBISZEWSKIS der polnische Anteil an der künstlerischen Kultur, die als »deutsche Gotik« bezeichnet wurde, aber vielmehr als »mitteleuropäisch« bestimmt werden sollte, zur Darstellung gebracht werden. Dabei stehen im Folgenden die Malerei und die Plastik im Vordergrund der Betrachtung. Wie im Titel bereits angedeutet, stellen Krakau auf der polnischen und vor allem die süddeutschen Gebiete auf der Seite des Reiches die wichtigsten räumlichen Bezugspunkte meiner Ausführungen dar. Die überregionalen Kontakte des Krakauer Künstlerkreises können dabei für das Mittelalter in zwei Etappen untergliedert werden. Die erste dauerte etwa bis zu den 70er–80er Jahren des 15. Jahrhunderts.

Die zweite Etappe, die bis ca. in die 40er Jahre des 16. Jahrhunderts reichte, war eine Zeit großer kultureller und politisch-zivilisatorischer Beschleunigung, die teilweise eng mit dem wachsenden internationalen Ansehen der Jagiellonen verbunden war.

Zunächst soll auf die sehr starke städtische institutionelle Basis der Malerei in Krakau in der genannten Zeitperiode aufmerksam gemacht werden. Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts finden in den schriftlichen Quellen der bedeutendsten Städte Polens immer häufiger Maler Erwähnung. Diese gründeten 1404 in Krakau ihre Zunft, die möglicherweise als eine selbständige Körperschaft betrachtet werden kann<sup>3)</sup>. Zwei Jahre später sind sie schon in einer Zunft nachweisbar, die Schnitzer, Glaser, Tischler (*mensifices*), Goldschläger und Drechsler vereinigte. Die an Bedeutung gewinnenden Tischler etablierten mit der Zeit eine eigene Zunft. Eine neue Form der Malerzunft fand ihre Widerspiegelung in deren Statut von 1490. In seinem Titel werden zwar nur Schnitzer (*sculptores, Snitczer*) und Glaser genannt, jedoch bilden die Maler unter den Zunftmitglieder die stärkste Handwerkergruppe. Es ist dabei zu bemerken, daß die Schnitzer in den Quellen gleichfalls als Maler bezeichnet wurden, was von der höheren Position dieses Handwerks in der Rangordnung der Krakauer Kunstberufe zeugt. So wird auch Veit Stoß in den Krakauer Quellen als Maler bezeichnet.

Unabhängig vom Zunftzwang, der in Krakau herrschte, gab es Handwerkergruppen, die besondere Rechte hatten. Krakau, der Sitz des Hofes, des Bistums und hoher Beamter, schuf die Voraussetzungen für den Zuzug solcher Künstlergruppen, die von den Großbesitzern im Rahmen eines Dienstleistungssystems protegiert werden konnten, wie es in keinem anderen Zentrum zu dieser Zeit in Polen möglich war. Jedoch fehlen Informatio-

3) Die folgenden Ausführungen basieren auf meinem Beitrag zur Synthese der gotischen Malerei in Polen, in dem deren institutionellen Grundlagen behandelt sind – Adam S. LABUDA, Malarstwo, zleceniodawca i malarz w Polsce w okresie gotyku, in: A. S. LABUDA, K. SECOMSKA (Hg.), Dzieje sztuki w Polsce. III.3: Malarstwo gotyckie w Polsce, Warszawa 2003 (im Druck). Siehe auch: Michał WALICKI, O malarstwie polskim XV wieku, in: DERS., Złoty Widnokrąg, Warszawa 1965, S. 17–52; Barbara DĄBÓWNA, Warsztat malarza cechowego w Polsce, in: Studia Renesansowe, 4, 1964, S. 331–377; Jerzy GADOMSKI, Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500, Warszawa 1988, S. 89–106; Barbara MIODOŃSKA, Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540, Warszawa 1993, S. 72–100; Jerzy WYROZUMSKI, Dzieje Krakowa. T. 1: Kraków do schyłku wieków średnich, Kraków 1992, S. 351–352.

nen aus dem 15. Jahrhundert über diese Gruppe der Künstler. Die in den Quellen seit dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts auftauchende Bezeichnung »königlicher Maler« muß wohl eher als eine Ehrenbezeichnung interpretiert werden. Sie deutete darauf hin, daß der König und der Hof gern die Dienste des betreffenden Malers in Anspruch nahmen. Das schließt allerdings nicht aus, daß sie gleichermaßen auch Maler beauftragten, die in das städtische Zunftwesen eingebunden waren. Ein klarer organisiertes Patronat des Königs, das sich durch die Beschäftigung von »Servitoren« äußerte, läßt sich erst für das erste Viertel des 16. Jahrhunderts als eine feste Einrichtung nachweisen und ist mit einer größeren Zuwanderung fremder Künstler verbunden.

Das umfassende, seit fast hundert Jahren systematisch publizierte Quellenmaterial der Stadt Krakau enthält etwa 150 Namen bzw. Nachnamen von Malern und Schnitzern, deren Nennung weitgehend gleichmäßig über das uns interessierende Jahrhundert verstreut sind<sup>4</sup>). Der Charakter der meisten Überlieferungen (Gerichtsverhandlungen, Schlichtung von Streitigkeiten), läßt keine Rekonstruktion der gesellschaftlich-künstlerischen Biographie der jeweiligen Künstler zu. Sehr selten gelingt eine unzweifelhafte Zuschreibung des überlieferten Werkes zu einem konkreten Namen. Aber selbst wenn von der Krakauer Malerei materiell nichts überliefert wäre, würde die Summe dieser Informationen allein für die Existenz eines starken Produktionszentrums sprechen, das fest im rechtlich-institutionellen Stadtgefüge verwurzelt war. Dabei waren die tätigen Maler über Generationen hinweg in der Stadt sesshaft. Es gab eine ununterbrochene Kette von einem »internen« Geben und Nehmen, von Transfer und Übertragung des Werkstattwissens, der technischen Praktiken und Gewohnheiten. In diesem (»intern-lokalen«) Rahmen vollzog sich eine Evolution, deren Charakter sowohl Stetigkeit als auch Wandel bestimmte.

Es stellt sich nun die Frage nach dem Anteil des Fremden an dieser Evolution und, allgemein, an einem komplexen Spiel des Austausches, in dem sich die Stadt als künstlerischer Mittelpunkt konstituierte. Das geschah durch die Rezeption der anderswo vollzogenen Innovationen und durch die Zuwanderung von Menschen, die neue Impulse mitbrachten. Was die letzteren angeht, wurden die in der Regel lakonischen Quellen-erwähnungen der Künstlernamen als ein Indiz für ihre Herkunft herangezogen. In der älteren Forschung wurde dabei insbesondere die Frage nach der Nationalität des Künstlers in den Vordergrund gestellt. Die Künstler wurden mit ihren polnisch, slawisch oder deutsch klingenden Namen zu Trägern einer spezifisch und unzeitgemäß verstandenen Nationalkunst stilisiert und so anachronistische Trennlinien durch die Gesamtheit des

4) Siehe: *Cracovia artificum* (Bd. I: 1300–1500, hg. von J. PTAŚNIK, Kraków 1917; Bd. II: 1501–150, hg. von J. PTAŚNIK und M. FRIEDBERG, Kraków 1936); *Cracovia artificum. Supplementa*, Bd. I–II, hg. von B. PRZYBYSZEWSKI, Wrocław 1985–1988. Siehe auch: Tadeusz DOBROWOLSKI, *Życie, twórczość i znaczenie artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440–1520). Z pogranicza historii, teorii i socjologii*, Wrocław 1965; Bolesław PRZYBYSZEWSKI (Auswahl und Bearbeitung), *Cracovia artificum. Supplementa. Krakowskie środowisko artystyczne czasów Wita Stwosza*, Wrocław 1990.

Krakauer Kunstkreises gezogen. Befreit man sich von dieser Sichtweise, zeigt sich, daß die polnischen bzw. slawischen Namen, die die Mehrheit bilden, vom lokalen Nachwuchs sprechen und somit die Grundlage der oben betonten Kontinuität widerspiegeln. Gleiches gilt aber auch für deutsche Namen, da bedeutende Maler mit solchen Namen den in Krakau und der Umgebung seit Generationen ansässigen Familien (u. a. Haberschrack, Speckfleisch) entstammten. In den Jahren 1390–1470 »bildeten die hiesigen Künstler eine entscheidende Mehrheit unter den Krakauer Malern«<sup>5)</sup>.

Was die Einwanderer angeht, muß nach Jerzy GADOMSKI im allgemeinen auf eine starke Einwanderung der Maler aus Schlesien (wo sich in Breslau früh ein Malerverein konstituiert hatte) sowie aus Böhmen und Mähren (seit 1372 bis 1470) hingewiesen werden. »Die Zahl der Maler, die aus weiter entfernten europäischen Ländern angekommen sind, wurde proportional zur geographischen Entfernung dieser Länder von der Region Kleinpolen immer geringer«<sup>6)</sup>. In den Quellen werden nur zwei Maler aus Österreich (1400, 1428) ausgewiesen. Bis zum Umbruch der Jahre 1470/80 sind das alle Informationen, die uns diesbezüglich vorliegen.

Wovon zeugen nun die überlieferten Denkmäler? Dem Befund der schriftlichen Quellen entsprechend, fügen sie sich in entwicklungsstilistisch zwar differenzierte Gruppen zusammen, in ihrer künstlerischen Sprache aber erscheinen sie als ein lokales Krakauer Gut, das gleichzeitig in einem gewissermaßen eindeutigen Verhältnis zu den äußeren künstlerischen Impulsen steht. Ich werde diese Beobachtung anhand der Werke aus den 60er und 70er Jahren des 15. Jahrhunderts näher erläutern. Es handelt sich dabei um monumentale, von prominenten Auftraggebern gestiftete Werke, in denen sich der Wechsel zum spätgotischen Realismus, der den Charakter lokaler Krakauer Werkstattproduktion bis in die 20er Jahre des 16. Jahrhunderts hinein bestimmte, vollzogen hat.

Die Serie beginnt mit dem Retabel des Hochaltars in der Krakauer Dominikanerkirche aus den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts. Sein Maler war für die Krakauer Malschule repräsentativ, was allein durch die Tatsache nahegelegt wird, daß er gleichfalls mit der Anfertigung des Hochaltars für die Domkirche auf dem Wawel beauftragt wurde. Ein ebenfalls großes Vorhaben war der Hochaltar für die Katharinenkirche im Krakauer Viertel Kazimierz, der 1468 bei Nikolaus Haberschrack von den Augustinern bestellt wurde. In unmittelbarer Nähe zum königlichen Hof (vielleicht als eine Stiftung des Königs Władysław Jagiellończyk und der Königin Elisabeth von Habsburg selbst) entstand eines der hervorragendsten spätgotischen Kunstwerke: das Triptychon der Hl. Trinität von 1467. Der Altar war für die Domkapelle der 1461 verstorbenen Königin Zofia Holszańska bestimmt. Zweifelsohne auf eine königliche Stiftung geht die Entstehung des Triptychons der Schmerzensmutter zurück, das für einen der Altäre der Hl. Kreuz-Kapelle gleichfalls in der Domkirche vorgesehen war (um 1480).

5) Jerzy GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, Warszawa 1981, S. 66.

6) *Ibidem*, S. 65.

Werfen wir einen Blick auf das erstgenannte Kunstwerk, das heißt auf die Tafeln des dominikanischen Polyptychons<sup>7)</sup>. Hier wird der Realismus sichtbar, wobei der körperlichen Präsenz der Figuren mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird als ihrem räumlichen Umfeld. Ein in dieser Hinsicht stilbildendes Mittel war die winklige und nahezu metallene wirkende Gestaltung der Draperien, wodurch die materielle Beschaffenheit der dargestellten Gegenstände vor Augen geführt wurde. Im Unterschied zu der vorangehenden Stilphase, wird das Nicht-Schöne, das Alltägliche inszeniert, was man an der Gestaltung der Gesichter erkennen kann.

Mit all diesen Gestaltungsmitteln knüpft der Maler an die neuesten Errungenschaften der großen Niederländer an, wenngleich der Horizont der Inspirationen – so die Forschung – nicht über die österreichische Malerei hinausreicht: die Werke vom Meister des Albrechtsaltars und die des Meisters des Schlosses Liechtenstein wären hier zu nennen<sup>8)</sup>. Erwähnenswert ist auch eine mögliche Berührung des Künstlers mit der in Breslau tätigen Werkstatt des Meisters des Barbara-Altars (der Passionszyklus), womit auch die Malerei in Franken als nächster Erfahrungsbezug für den Krakauer Maler in das Blickfeld gerät.

Der Maler des Polyptychons in der Dominikanerkirche ist Teil der überregionalen, nahezu sämtliche Gebiete des nordalpinen Europas übergreifenden Kunsttendenz, die in den Niederlanden wurzelt. Der österreichische Meister des Albrechtsaltars erstrebte zweifelsohne bewußt eine Anpassung der eigenen Kunstsprache an die niederländische Norm. Für den für die Dominikaner arbeitenden Maler hat wohl die Kunst des Meisters des Albrechtsaltars Modellfunktion gehabt. Sein künstlerischer Standard, sein künstlerisches Wissen bestimmte das Anspruchsniveau des Krakauer Malers, der in Krakau ausgebildet worden war und der während seiner Gesellenwanderung die österreichische Malerei kennengelernt hatte. Die Wahrscheinlichkeit dieser These ergibt sich aus der Analyse anderer Krakauer Kunstwerke, die Ähnlichkeiten in deren Formstruktur und in ihrem kunstgeographischen Bezugsfeld erkennen läßt. Im Falle des bereits erwähnten Haberschrack, dem Autor der Augustinertafeln, haben wir es mit einem Künstler Krakauer Herkunft zu tun<sup>9)</sup>. GADOMSKI merkte im Zusammenhang mit Haberschrack folgendes an: »Österreich und Wien wurden Mitte des 15. Jahrhunderts unter den jungen Krakauer Malern zu einem attraktiven künstlerischen Reiseziel; in ihrer Stadt wurde die

7) GADOMSKI 1988, S. 124–130 (mit weiteren Literaturangaben), Abb. 1–22; der ehemalige Hochaltar der Domkirche – Abb. 29. Siehe auch Jerzy GADOMSKI, *Późnogotyckie retabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu*, Kraków 2001.

8) Vgl. F. RÖHRIG (Hg.), *Der Albrechtsaltar und sein Meister*, Wien 1981, hier insbesondere Artur ROSENBAUER, *Zum Stil des Albrechtsmeisters*, S. 97–122. Zu zweitem Maler vgl. Alfred STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik. XI: Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500*, München 1961, S. 24–28.

9) GADOMSKI 1988, S. 138–142 (mit weiteren Literaturangaben), Abb. 61–74.

Autorität des Wiener Malerzentrums wohl nach 1454 größer, nachdem König Kasimir IV. Elisabeth, die Tochter Albrechts des II. von Habsburg geheiratet hatte«<sup>10)</sup>.

Durch lokale Kräfte werden also Bedürfnisse bedeutender Auftraggeber gestellt. Die südlichen Reichsländer waren, neben ihrer lokalen Tradition, ein beinahe natürliches Reservoir, aus dem Mittel zur Erweiterung des technischen Könnens und künstlerischen Wissens geholt wurden. Sie waren dabei (was sich aus dem ersteren ergibt) Maß und gelegentlich auch Filter für die Rezeption der im damaligen Europa musterhaften Strömungen, so der niederländischen und der italienischen Malerei.

Die Gemälde des Trinitäts-Triptychons in der Domkirche gehen dabei deutlich über den Horizont der österreichischen Malerei hinaus<sup>11)</sup>. GADOMSKI bemerkt dazu, daß im Triptychon »Elemente (auftreten), die der Malerei in Süddeutschland, Österreich und diesen alpinen Ländern ähnlich sind, die bei der Überlieferung nach Norden manche, durch die Kunst des Quattrocento hervorgebrachten Formen vermittelten«<sup>12)</sup>. Dabei ist hervorzuheben, daß die Maler bemüht waren, ihre Kenntnis von der damals hochgeschätzten niederländischen Kunst unter Beweis zu stellen. Die Vielfalt dieser Inspirationen ergibt sich aus einer intensiven Verwendung deutscher Grafik, die als Informationsquelle über aktuelle Bilderfindungen diente. »Die Krakauer Maler der 60er Jahre« – so GADOMSKI – »beherrschten die Fähigkeit der Adaptation, Verarbeitung und Verschmelzung heterogener Elemente, die sie aus grafischen Abdrucken holten. Deshalb erklärt die Kenntnis dieser leicht zu befördernden Muster hinreichend das in der Krakauer Malerei neue Verhältnis zur Landschaft und den sich in ihr bewegenden Menschen«<sup>13)</sup>.

Ein besonderer Fall, der à rebours die obigen Verallgemeinerungen bestätigt, ist das Triptychon der Schmerzensmutter – in seinen malerischen Teilen eines der anspruchsvollsten Vorhaben der Krakauer Kunst des 15. Jahrhunderts<sup>14)</sup>. Der Schöpfer der Flügel ging mit seinen österreichisch-fränkischen, oder – allgemeiner formuliert – süddeutschen Verbindungen aus der Krakauer Tradition hervor. Er versuchte, dem niederländischen Muster als solchem, und nicht etwa als einem Teil der lingua franca im gemeinsamen polnischen und süddeutschen (österreichischen, fränkischen etc.) Raum gerecht zu werden. Es handelt sich hier um eine bewußte Annahme einer besonderen künstlerischen, wahrscheinlich durch die königlichen Stifter angeregten Herausforderung.

Das Mittelfeld des Triptychons nimmt ein Schrein ein. Er ist eine räumliche Bühne, auf der die Figuren des Schmerzensmanns und der Schmerzensmutter – wie in einem Gespräch versunken – gegenübergestellt sind. An den Flügeln der Feiertagsseite wurden Sze-

10) Ibidem, S. 141. Siehe auch: Jerzy GADOMSKI, O podrózach artystycznych malarzy cechu krakowskiego w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku, in: »Folia Historiae Artium«, 29, 1993, S. 27–47, hier S. 28–29.

11) GADOMSKI 1988, S. 134–142 (mit weiteren Literaturangaben), Abb. 41–50.

12) Ibidem, S. 138.

13) Ibidem, S. 138.

14) Ibidem, S. 152–156 (mit weiteren Literaturangaben), Abb. 117–126.

nen aus der Kindheit und der Passion Christi angebracht. Auf der Rückseite gibt es vier Szenen, die ausschließlich der Kindheit Christi gewidmet sind. Auf diese Weise dokumentieren die historischen Szenen die große Teilhabe der Muttergottes an der Erlösung der Menschheit, die vielleicht sogar mit der Teilhabe des Sohnes vergleichbar ist. Hierin liegt der überzeitliche Gehalt der Darstellung im Mittelschrein.

Der Niederlandismus bzw. die niederländische Kunst bilden für dieses Werk das Maß des künstlerischen Anspruches<sup>15)</sup>. Dabei geht es um eine überzeugende realistische Wiedergabe der äußeren Welt und ihrer Elemente, die mitunter eine starke, wenngleich diskret angedeutete religiös-symbolische Konnotation haben. Realismus war auch das Postulat des Dominikanerpolyptychons. Ein Blick auf die Bildfelder des geschlossenen Schmerzensmutteraltars zeigt jedoch, daß hier der Realismus eine neue Stufe erreicht hat. Die Figuren werden zu Bestandteilen des Bildraumes, der dargestellten Landschaft bzw. eines Innenraumes. Der Bildraum selbst ist wiederum ein Bewegungsraum. Ein anderes Charakteristikum ist die Aufmerksamkeit, mit der die Einzelgegenstände in der Art eines Gegenstandsrealismus gemalt werden. Darüber hinaus begegnen wir zum ersten Mal in der Krakauer Malerei einem derart tiefgehenden Studium des menschlichen Gesichts. Diese Studien erinnern an niederländische Porträts. Die differenzierte Wiedergabe der Stoffe und kleiner Gegenstände erwecken den Eindruck, daß wir es mit einer glaubwürdigen Widerspiegelung empirischer Wirklichkeit zu tun haben. Es gibt hier u. a. Dinanderien, Gefäße und Kerzenleuchter aus Kupfer oder Messing, die beinahe ein Symbol der malerischen Nachahmung à la Flandern sind. Programmatisch ist in dieser Hinsicht die Szene der Verkündigung Mariä<sup>16)</sup>. Die Tafel zeigt einen Innenraum, der sich durch das Fenster auf die Landschaft hin öffnet. Der Raum ist mit Alltagsgegenständen gefüllt, die ihm die Wärme und Gemütlichkeit eines Wohnraumes verleihen. Die Bewegungen Marias, die in ihrem Gebet unterbrochen wird, zeigen eine natürliche Ungezwungenheit und Anmut. Die Gegenstände, einschließlich eines Topfes mit Nelken und der kreuzartigen Anordnung der Fenstersprossen spielen mit ihrer »versteckten« Symbolik auf den theolo-

15) Eine grundlegende Auseinandersetzung mit dem Problem des Einflusses der niederländischen Malerei auf die Kunst Mitteleuropas im 15. Jahrhundert enthält das Buch von Achim SIMON, *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluss im 15. Jahrhundert*, Berlin 2002. Vgl. auch Artur ROSENAUER, *Zum Einfluß der Niederlande auf die mitteleuropäische Kunst*, in: J. HÖFLER (Hg.), *Gotik in Slowenien. Vorträge des internationalen Symposiums, Ljubljana, Narodna galerija*, 20.–22. Oktober 1994, Ljubljana 1995, S. 37–45; Didier MARTENS, *Le rayonnement européen de Rogier de la Pasture (vers 1400–1464), peintre de Ville de Bruxelles*, »Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles«, 61, 1996, S. 9–78. – Zu den niederländischen Elementen in der Malerei Polens vgl. u. a.: Krystyna GUTMANÓWNA, *Wpływy niderlandzkie na średniowieczne malarstwo cechowe w środowisku krakowskim*, Kraków 1933; Adam S. LABUDA, *Problemy ikonografii i funkcji wrocławskiego obrazu *Madonna w komnacie*. Z zagadnień recepcji malarstwa niderlandzkiego w Polsce w XV wieku*, in: P. SKUBISZEWSKI (Hg.), *Sztuka i ideologia XV wieku*, Warszawa 1978, S. 327–358; GADOMSKI 1993, S. 31–33.

16) Leicht greifbare Reproduktion der Bildtafel: Jan BIAŁOSTOCKI, *Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 7: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Berlin 1972, Abb. 80b (mit dem Kommentar von P. SKUBISZEWSKI).



gischen und heilsgeschichtlichen Sinn des dargestellten Ereignisses an, wobei die Bedeutung Marias an der Erlösung der Menschheit hervorgehoben wird. Die Umrahmung der Szene in Form einer Arkade mit Wappen (Davids Turm) vergegenwärtigt hier die »Realität« der symbolischen und theologischen Wirklichkeit. Sie repräsentiert zugleich die Malerei, die sich die Eroberung des Raumes zum Ziel setzte. Als Vorbilder dieser Weltvorstellung können die Bilder der Verkündigung von Roger van der Weyden (die Körpersprache von Maria)<sup>17)</sup> und Dirk Bouts (Arkade, Innenraum der quasi-Kapelle)<sup>18)</sup> herangezogen werden. Als Quintessenz des »Niederlandismus« kann auch die Darstellung von Maria und Joseph in der Geburt Christi gelten: Maria wirkt hier wie ein Echo der entsprechenden Gestalt in der Mitteltafel im Bladelin-Altar von Roger van der Weyden<sup>19)</sup>; auch hinter der Auffassung von Joseph, der seine Kopfbedeckung herabnimmt, scheint ein niederländisches Vorbild zu stehen<sup>20)</sup>. Daß dem Maler diese Muster vorgeschwebt haben, wird kaum bezweifelt. Gleichzeitig muß festgestellt werden, daß das Wissen über sie bzw. die Art ihrer künstlerischen Überlieferung besonders der deutschen Kunst viel verdankt, so einerseits der Graphik von Meister E. S. und andererseits der Malerei Oberrheins. Die Graphik mit der Verkündigung (L.12) vermittelt die Anordnung der Gestalt von Maria und ihre Gestik. Gleichermaßen finden wir hier eine Arkade und eine Form der Wölbung des kapellenartigen Innenraumes, die vollkommen im Widerspruch zu den Gesetzen der Perspektive steht<sup>21)</sup>. Einer Vorliebe für eine solche Raumkonstruktion begegnet man in der oberrheinischen Malerei, was das Hans Murer zugeschriebene Bild der Verkündigung

17) Vgl. die folgenden Verkündigungsdarstellungen: die Tafel aus Paris, Musée du Louvre; die Tafel aus New York, Metropolitan Museum of Art; die Tafel aus dem Columba-Altar, München, Alte Pinakothek – Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting II: Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*, Leyden 1967, Abb. 17, 69, 72.

18) Vgl. die folgenden Verkündigungsdarstellungen: die Tafel aus dem Marienaltar, Madrid, Museo del Prado; das Gemälde in Richmond, Va., Museum of Fine Arts (Kopie nach Bouts); die Tafel aus dem Retabel aus Ehningen, Stuttgart, Staatsgalerie (ein deutscher Maler nach Bouts) – Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting III: Dieric Bouts and Joss van Gent*, Leyden 1968, Abb. 2, 88, 89.

19) Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie – FRIEDLÄNDER 1967, Abb. 60. GADOMSKI 1993, S. 31.

20) Vgl. die Darstellung der Geburt Christi in den wahrscheinlich südniederländischen Stundenbücher aus der Zeit um 1460 – Bert CARDON, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410–c. 1470). A Contribution to the Study of the 15<sup>th</sup> Century Book Illumination and of the Function and Meaning of Historical Symbolism*, Leuven 1996, S. 79–80, Abb. 39, 37.

Die flémallesken Züge sowohl von Maria als auch von Joseph sollen auch nicht übersehen werden (*Geburt Christi*, Dijon, Musée de la Ville), allerdings in einer Version, die durch eine *Geburt Christi*, die sich im Besitz der Münchener Kunsthandlung Bühler befindet, bekannt sind – vgl. Bodo BRINKMANN, *Eine flémalleske Geburt Christi, der Kardinal Rolin und der »Mann mit dem Weinglas« im Louvre*, in: »Städel-Jahrbuch«, NF. Bd. 16, 1998, S. 91–113, Abb. 1–2.

21) Wie bereits angedeutet, handelt es sich vor allem um den Stich L.12. Man berücksichtige auch seine Variante L.11. Das rundbogige Portal als Rahmung der Szene sowie das Fenster mit kreuzartigen Sprossen kommt auch im Stich L.13 vor. Vgl. Holm BEVERS, Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, Ausstellungskatalog, München 1987, Abb. 4–6.

belegen kann<sup>22)</sup>. Was die Darstellung von Maria angeht, kann man also in der Grafik und Malerei des Oberrheins Zwischenstufen finden, die zwischen dem niederländischen Idealvorbild und der Krakauer Lösung vermitteln. Trotz aller dieser Zwischenstufen kann kaum gelegnet werden, daß der Maler sich auf ein konkretes künstlerisches Modell, nämlich auf die niederländische Kunst selbst beziehen wollte<sup>23)</sup>. Das ist vor dem Hintergrund der Tatsache zu sehen, daß die Malerei des Meisters des Triptychons werkstattmäßig im Sinne der Grundausbildung in der Krakauer Tradition verankert ist und aus ihr erwächst. Wie kann man nun die historische Rolle der oberrheinischen Malerei und Graphik als Zwischenstufen charakterisieren, die dem Maler den Weg zum Verständnis der recht komplizierten Strukturen der niederländischen Malerei geebnet haben? Stand dahinter eine gewisse Zwangsläufigkeit, die in der dichten Verflechtung der künstlerischen Kultur Polens mit der des Reichs begründet war? War das die bewußte Wahl eines Malers, dem eine externe Aufgabe gestellt wurde, eines Malers, der eine anspruchsvolle und fremde Sprache sich irgendwie aneignen und in ein eigenes Idiom einbeziehen mußte? Diese Fragen lasse ich hier offen.

So viel zur ersten Phase. Indem man zur zweiten Phase übergeht, die um 1470/80 einsetzt, muß man – der Klarheit des Bildes wegen – auch andere Gattungen in die Betrachtung mit einbeziehen. Um die Jahre 1470/80 scheint sich im künstlerischen Leben der Hauptstadt des Königreichs und im ganzen Königreich eine Zäsur abzuzeichnen: die Kunst gewinnt an Bedeutung als Bildmedium; die Stiftung eines Kunstwerkes, die zwar eine religiöse Botschaft bleibt, wird jedoch in einem stärkeren Maße zur politischen Manifestation des Auftraggebers, der sich in seiner Würde und seiner sozialen Stellung präsentierte. Mehr Kunst! Diese Tatsache bzw. dieses Postulat, das der Entfaltung der Kunst im spätmittelalterlichen Europa zugrunde liegt, hat im Königreich Polen konkrete historische Hintergründe: die wachsende internationale Bedeutung der Jagiellonen, die Veränderungen der staatlichen Verfassung, die steigenden Ansprüche der miteinander konkurrie-

22) Donaueschingen, Fürstenberg Sammlung – Claus GRIMM, Bernd KONRAD, Die Fürstenberg Sammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhundert, München 1990, S. 102–103 (Oberrhein); Alfred STANGE, Deutsche Malerei der Gotik VII: Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500, München 1955, Abb. 75 und Alfred STANGE, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 2, München 1970, Nr. 216 (Meister des Münchner Drachenkampfes, seeschwäbischer Maler); Sven LÜKEN, Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen, Göttingen 2000, S. 209, Abb. 70. Vgl. auch drei weitere Verkündigungsdarstellungen: das Werk eines seeschwäbischen Meisters, um 1470, Privatbesitz, LÜKEN 2000, S. 214, Abb. 72; Hans Strigel der Jüngere, das Monfort-Werdener-Retabel, um 1465, Stuttgart, Staatsgalerie, LÜKEN 2000, S. 235–236, Abb. 83; das Werk des Meisters der Werdenbergischen Verkündigung, Lyon, Musée des Beaux-Arts – STANGE, 55, Abb. 95; STANGE 1970, Nr. 252.

23) Das kann auch die Szene mit der Anbetung der Könige belegen, die als Echo der Haupttafel des Columba-Altars (siehe Anm. 17) angesehen werden soll, für die allerdings auch südwestdeutsche Vermittler angeführt werden könnten. Siehe STANGE 1955, Abb. 9; STANGE 1970, Nr. 56 (Meister des Gebweiler Flügels). Vgl. aber den Stich L.25 von Meister E. S. – BEVERS 1987, Abb. 11.

renden Stände sowie der Einfluß des Humanismus. Die Intensität dieser Erscheinungen und Tendenzen war in Krakau besonders stark. Sie brachten eine breite Öffnung für externe künstlerische Impulse. Das zeigte sich in einer größeren Anteilnahme der Einwanderer aus dem Reich und – dies erscheint als eine zukunftssträchtige Wende – aus Italien am künstlerischen Leben. Diese integrierten sich in die städtische Struktur des Handwerks und konsolidierten zugleich das königliche und hochadlige Dienstbarkeitssystem, was jedoch zu keiner Einschränkung des regen künstlerischen Austauschs zwischen Hof und Stadt führte.

Anzeichen einer bedeutenden Wende verdichteten sich in der Person von Veit Stoß. 1477 wurde dieser aus Nürnberg nach Krakau berufen, um dort das Retabel für den Hochaltar in der Marienkirche zu schaffen. Der Meister hielt sich 18 Jahre in Krakau auf. In dieser Zeit führte er, außer dem monumentalen Altar, auch zahlreiche andere hervorragende Werke in der Stadt aus. Der vorrangige Auftraggeber seiner Produktionen war die städtische Gemeinde um die Marienkirche. Darüber hinaus stellte er sich in den Dienst der Patrizier, des hohen (nicht nur Krakauer) Klerus und des königlichen Hofes.

Die enge Verflechtung zwischen Krakau und dem Reich, die sich in den Kunstwerken widerspiegelt, sich aber schwer in den Biographien der Schöpfer dieser Kunst ablesen ließ, kommt im Falle von Veit Stoß mit aller Deutlichkeit in dessen Biographie zum Vorschein. Mit der hohen Qualität der Kunst von Veit Stoß erreichte dieser Kontakt ein neues künstlerisches Niveau.

Es ist nicht leicht, zu dem »historischen« Veit Stoß vorzudringen. Die langwierige, nationalistisch gefärbte deutsch-polnische Debatte um diesen Bildhauer löste ihn weitgehend aus seiner Historizität heraus. Einwanderung und Anwesenheit ist ein Aspekt. Für die deutsche Kunstgeschichtsschreibung war Stoß in Krakau ein Vertreter der deutschen Kunst im deutschen Krakau; in diesem Sinne wurde er aus dem multiethnischen Milieu, de facto also aus einem wichtigen Teil der königlichen Stadt Krakau herausgetrennt. Für die polnische Geschichtsschreibung (abgesehen von vollkommen grundlosen Versuchen der Polonisierung des Künstlers), die ihn in der Schatzkammer der eigenen künstlerischen Tradition halten wollte, war Stoß ein Vertreter der anachronistisch begriffenen hohen Kunst, was gleichermaßen zu ahistorischen Urteilen führt<sup>24</sup>).

Es waren vor allem Historiker, die viel für das Verständnis der »sozialhistorischen« Biographie von Stoß getan haben. Jene Forscher, die von konkreten Menschen, ihren Familien und weitreichenden Verbindungen, ihren praktischen Zielen und Taten sprachen. Ein Wis-

24) Stephan MUTHESIUS, Aspekte der polnisch-deutschen Auseinandersetzung um Veit Stoss, in: *Ars sine scientia nihil est. Księga ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Świechowskiemu*, Warszawa 1997, S. 166–170; DERS., *Kunst in Polen, Polnische Kunst. Eine Einführung*, Königstein 1994, S. 177; Hanna FARYNA-PASZKIEWICZ, *Spór o Wita Stwosza*, in: D. KONSTANTYNÓW u. a. (Hg.), *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, Warszawa 1998, S. 61–70; Adam S. LABUDA: ... *eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst* ... . Zum kunsthistorischen Diskurs über Ostmitteleuropa, in: »Zeitschrift für Kunstgeschichte«, Bd. 56, 1993, S. 5–6, 12–14.

senschaftler wie Jan PTAŚNIK, der Begründer der Quellenausgabe zur Kunstgeschichte Krakaus, widmete im Jahre 1904 eine große Abhandlung der aus Landau stammenden Familie Boner, die sich nicht nur um die Kunst selbst, sondern auch um die Organisation des künstlerischen Lebens in Krakau verdient gemacht hatte<sup>25</sup>). Die Untersuchungen Adolf JAEGERs waren bereits künstlerzentriert und wurden 1958 im Buch *Veit Stoß und sein Geschlecht* veröffentlicht<sup>26</sup>). Im Hinblick auf die Biographie des Bildhauers hat er »akribisch die personale und wirtschaftliche Verfilzung (Nürnberg, Süddeutschlands und Krakaus) bis in die letzten Fäserchen verfolgt« – so Wolfgang von STROMER, der selbst mit seinen ausgedehnten Forschungen zum Beitrag der süddeutschen Unternehmer, Financiers und Träger neuer Technologien am zivilisatorischen und kulturellen Aufstieg des damaligen Ostmitteleuropas den Kontext rekonstruiert hat, in dem die Ankunft des Künstlers in Krakau gesehen werden muß<sup>27</sup>). Veit Stoß wurde durch einen ähnlichen Unternehmergeist getrieben – wobei das Kapital, das er in Krakau und im Königreich Polen zu investieren beabsichtigte, sein künstlerisches Können war. Diese Einstellung lag wohl auch anderen Entscheidungen und Vorhaben des Bildhauers und seiner Familie zugrunde – so seinem deutlichen Bekenntnis zum Krakauer Milieu, der Berufung seines Bruders, des Goldschmieds Matthias Stoß nach Krakau (1482) sowie später, 1505, der Niederlassung des Sohnes Stanisław Stoß in Krakau<sup>28</sup>). Einen weiteren Aspekt seines Unternehmergeistes stellen auch die übrigens unglücklichen finanziellen Operationen des Künstlers dar.

Jörg RASMUSSEN hat seinerzeit darauf hingewiesen, daß das Bedürfnis von Stoß nach Vollkommenheit und sein unnachahmlicher, virtuoser Stil Antworten auf Bedürfnisse des Marktes bzw. Ausdruck der Suche nach einer Marktlücke waren<sup>29</sup>). Dem Autor zufolge war Stoß, indem er seine Kunst im Hinblick auf ihren aktuellen und potentiellen Marktwert gestaltete, ein Pionier. Es besteht kein Zweifel, daß die Ankunft eines Künstlers dieses Formats in Krakau und sein langer Aufenthalt in fernen Regionen des Ostens eine neue Qualität darstellte, daß sie eine neue Situation auf diesem Kunstmarkt, neue Erwartungen der finanzkräftigen Auftraggeber der Kunst gegenüber signalisierte, auf die man reagieren mußte. Es wäre jedoch verfehlt, diesen Bildhauer als einen Einzelfall zu betrachten und ihn somit aus seinem historischen Kontext herauszulösen. Vielmehr ist seine Bio-

25) Jan PTAŚNIK, Bonerowie, in: »Rocznik Krakowski«, 7, 1905, S. 1–134.

26) Adolf JAEGER, *Veit Stoß und sein Geschlecht*, aus dem Nachlaß hg. von Otto PUCHNER, Neustadt/Aisch 1958.

27) Wolfgang von STROMER, Krakau und Nürnberg zur Zeit des Veit Stoß 1447–1533, in: R. KAHSNITZ (Hg.), *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, München 1985, S. 9–18 (mit weiterführenden bibliographischen Angaben), hier S. 11.

28) Zu Matthias Stoß vgl. zuletzt PRZYBYSEWSKI 1990, S. 105–107. Zu Stanislaus: Tadeusz DOBRZENIECKI, *Działalność artystyczna Stanisława Stosza w Krakowie*, in: »Biuletyn Historii Sztuki«, 11, 1949, S. 188–212.

29) Jörg RASMUSSEN, »... far stupire il mondo«. Zur Verbreitung der Kunst von Veit Stoß, in: KAHSNITZ 1985, S. 107–122.

graphie als »ostmitteleuropäischer« Künstlerunternehmer typischer als sie zunächst scheinen mag. Hier muß die Forschung mehr tun, um die bekannten Tatsachen richtig sozialgeschichtlich einzuordnen.

Einen ähnlichen Fall repräsentiert die aus dem Elsaß stammende Familie Schilling<sup>30</sup>. Vier Brüder, Söhne von Friedrich, dem Schöffen in Weissenburg, sind in das Polnische Königreich gezogen. Der erste von ihnen, Friedrich, kam 1473 nach Krakau<sup>31</sup>. Durch Heirat und gelungene Investitionen wurde er bald reich und gewann eine hohe Position in der Krakauer Stadtgesellschaft. 1485 wurde er Schöffe, und fünf Jahre später Mitglied des Stadtrates. Seine Investitionen in der Metallindustrie stützten sich auf lokale Rohstoffe, während die Gründung einer Papiermühle eine hier innovative Investition war, die der Erfindung von Gutenberg folgte. Nach Friedrich kam sein Bruder, der Maler Johann, nach Krakau. 1475 erlangte dieser die Krakauer Stadtbürgerschaft, auf die er 1483 verzichtete und nach Posen umzog, wo seine Schwester, die Frau des Bürgermeisters Maciej Sultzter lebte<sup>32</sup>. Was verursachte den Umzug? Möglicherweise eine nüchterne Einschätzung des schwierigen Malermarktes in Krakau, aber auch die Absicht, die Interessen der Familie auch in anderen Städten des Königreichs zu etablieren. Johann erreichte in Posen schnell eine hohe Position in der Malerzunft; zwischen 1492 und 1511 war er vierzehnmal der Zunftälteste. Seine Werke sind uns nicht bekannt, dafür ist seine Karriere greifbar. Als Vertreter des Großbürgertums heiratete er Katarzyna Czeplówna, die Tochter eines Posener Patriziers, und befaßte sich kennzeichnenderweise neben seiner malerischen Tätigkeit mit Finanz- und Immobiliengeschäften. Auf diese Weise erweiterte er das Netz der Kontakte und förderte die Geschäfte der Gruppe, zu der er in Krakau gehört hatte. In der zweiten Generation wurde die Familie Schilling polonisiert und blieb Mitglied der städtischen Posener Oberschicht.

Einen anderen Fall, der nichts mit Krakau zu tun hatte, stellte Hans Brandt dar, der wie Stoß Bildhauer war<sup>33</sup>. Auffallend ist nicht nur die Ähnlichkeit der künstlerischen Sprache, sondern auch das hohe künstlerische Niveau der beiden Künstler. Diese Gemeinsamkeit

30) Vgl. Feliks KOPERA, O emigracji Niemców z Wissenburga i Landau do Polski w wieku XV i XVI, in: »Sprawozdania z posiedzeń Komisji Historii Sztuki za rok 1900« (»Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce«, 7, Kraków 1906), S. CLXXII–CLXXXVI, hier CLXXVI–CLXXXVIII.

31) Janina BIENIARZÓWNA, Schilling Fryderyk, in: Polski Słownik Biograficzny, 35, Warszawa 1994, S. 477–478.

32) Witold MAISEL, Schilling Jan, in: Polski Słownik Biograficzny, 35, Warszawa 1994, S. 479–480. Zu Jans Karriere in Posen siehe auch Adam S. LABUDA, Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice do dziejów kształtowania się środowiska artystycznego na przełomie średniowiecza i czasów nowych, in: Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach., hg. von A. S. LABUDA, Poznań 1994, S. 59–120, hier S. 111–112.

33) Teresa MROCZKO, Brand Hans, in: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, Bd. 1, Wrocław 1971, S. 225–226; Andrzej WOZIŃSKI, Z rozważań nad Hansem Brandtem, in: »Porta Aurea. Rocznik Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego«, 6, 1999, S. 25–30; Przemysław MROZOWSKI, Jeszcze o Hansie Brandtce, dort, S. 31–34.

bewirkte, daß man in Brandt einen unter dem Einfluß von Stoß stehenden Künstler, einen Exponenten seines Stils sah. Vielleicht gab es zwischen beiden Künstlern einen solchen Kontakt. Wichtig ist hier jedoch die Ähnlichkeit der Lebensstrategien der Bildhauer, die beide aus Süddeutschland stammten (den Herkunftsort von Brandt können wir allerdings nicht präzise bestimmen). Dieser Künstler Brandt war seit 1476 in Gnesen beim Erzbischof Jakob von Sienno angestellt, in dessen Auftrag er um 1478 sein Grabmal schuf. Ebenfalls für den Gnesener Dom wurde in den 80er Jahren das Grabmal des hl. Adalbert geschaffen. Gleichzeitig (1484/85) arbeitete Brandt in Thorn und in Danzig als Architekt. Später nahm er wohl die Stadtbürgerschaft von Posen an (nachweisbar 1504 und 1505).

Kehren wir aber nach Krakau zurück. Nach Stoß ist hier aus Passau der Maler und Bildhauer Jörg Huber eingewandert, der die Skulpturen am Baldachin des Grabmals von Kasimir IV. und, höchstwahrscheinlich, das Grabmal des Königs Johann Albrecht ausführte<sup>34</sup>. Huber hielt sich in Krakau mindestens 15 Jahre auf und war Mitglied der Malerzunft. 1505 wählte Veit Stoß' Sohn Stanisław Krakau zu seinem festen Wohnsitz, da er hier eine Bildhauerwerkstatt leitete. Michael Lancz von Kitzingen machte in Krakau Karriere<sup>35</sup>. Dieser Künstler, der wohl vom Krakauer Bischof Jan Konarski berufen worden und in das städtische Handwerk eingebunden war, war von 1508 bis 1516 im königlichen Schloß beschäftigt. Später, bis zu seinem Tode 1527, hielt er sich in Krakau auf, wo er u. a. der Zunftälteste war und im Auftrag des Krakauer Bischofs und der Krakauer Bürger arbeitete. »Seine soziale Position muß durch die zweite Heirat mit Elisabeth, der Tochter von Jan Czimmerman, dem vermögenden Goldschmied und mehrjährigen Bürgermeister von Krakau gestärkt worden sein. Der Schwiegervater von Lancz gehörte also zur Elite des Krakauer Bürgertums. Da er mit den Fetters und Matthias Stoß verwandt war, nahm er an zahlreichen Verhandlungen der lokalen Goldschmiede in Vermögenssachen teil. Darüber hinaus pflegte Czimmerman zahlreiche Kontakte mit solch bedeutenden Krakauer Familien wie den Boners, sowie mit den Krakauer Intellektuellen«<sup>36</sup>.

Hier soll auch auf den Autor eines der hervorragendsten Werke der Krakauer Buchmalerei hingewiesen werden, nämlich des Behem-Kodexes, die illustrierte Sammlung der Stadtrechte vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Im Lichte neuester Untersuchungen setzt sich die Ansicht durch, daß ein Maler aus Deutschland, wohl vom Niederrhein, das Werk ausgeführt hat. Angesichts eines deutlichen Lokalkolorits in den Illustrationen muß er längere Zeit in Krakau geweilt haben<sup>37</sup>.

34) Maria ŁODYŃSKA-KOSIŃSKA, Huber Jörg, in: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, Bd. 3, Wrocław 1979, S. 128–129.

35) Maria ŁODYŃSKA-KOSIŃSKA, Lancz Michał, in: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, Bd. 4, Wrocław 1986, S. 432–433; Maria GOETEL-KOPFF, Die Tätigkeit des Michael Lancz in Krakau, in: »Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst«, 3. Folge, 15, 1964, S. 99–112.

36) Maria GOETEL-KOPFF, Tryptyk wawelski Michała Lancza, in: »Studia Renesansowe«, 2, 1957, S. 91–133, hier S. 98.

37) MIODOŃSKA 1993, S. 175–182.

Die Zahl der Einwanderer aus dem Reich war natürlich nicht unbegrenzt. Erwähnen wir noch Hans Dürer, Albrechts Bruder<sup>38)</sup>. Ganz neu ist die Hypothese, daß kein Geringerer als Lukas Cranach seine Karriere in Krakau bereits um 1500 beginnen wollte<sup>39)</sup>. In den Quellen taucht auch ein gewisser Georg Alamanus auf<sup>40)</sup>; der Ankömmling aus Ulm, Lazarus Gertner, ist durch seine Signatur, die er auf zwei seiner Werke angebracht hatte, bekannt<sup>41)</sup>. Unter den Vertretern des Handwerks zieht ein Sticker aus Nürnberg namens Jan Holfeder die Aufmerksamkeit auf sich. Holfeder nahm 1518 die Krakauer Stadtbürgerschaft an; er arbeitete für den königlichen Hof<sup>42)</sup>. Mit dieser Aufzählung beanspruche ich keine Vollständigkeit. Die Anwesenheit deutscher Einwanderer, insbesondere im Hinblick auf die immer zahlreicher kommenden italienischen Architekten und Steinmetze, zeigt sich als ein wichtiges Element des künstlerischen Lebens in Krakau.

Es soll nun die Frage nach dem künstlerischen Ausmaß deutscher Einwanderer in Krakau gestellt werden. Kehren wir zu Stoß zurück. Ist bereits seine Biographie für diesen Ort modellhaft, so gilt dies um so mehr noch für seine Kunst. Wie oben bereits angedeutet, brachte Stoß mit seiner Kunst neue Werte und neue Standards in die Kunst des Königreichs ein. Viele Forscher meinen, daß dieser talentierte, aber früher eher wenig bekannte Nürnberger Künstler erst in Krakau unter dem unmittelbaren Einfluß einer einzigartigen, lokalen Konstellation von Auftraggeber seine höchste künstlerische Spannung erreichte. Diese Auftraggeber suchten nach Kunstwerken, in denen politische und religiöse Inhalte klar artikuliert wurden, ohne daß sie dabei der Erfindungsgabe des Künstlers enge Grenzen auferlegten. Bei der Betrachtung des Grabmals von Kasimir IV. oder des Kruzifixes aus der Marienkirche bestätigt sich dieser Eindruck. Auch das in den Jahren 1477–1489 für die Marienkirche in Krakau geschaffene Hochaltarretabel soll hier genannt werden. Die Position von Stoß – dem Schöpfer von Modellösungen – dokumentiert das Beispiel des Altarfeldes mit der *Auferstehung*. Diese Tafel ist vielleicht neben der Hauptszene die eigenwilligste Lösung im Rahmen dieser großen Ganzheit, die nicht in all ihren Bestandteilen das gleiche künstlerische Niveau aufweist<sup>43)</sup>.

Die Szene ist in der oberen Zone des rechten Flügels des geöffneten Retabels plaziert. Der Einfallsreichtum des Künstlers ist bereits an der im Hinblick auf die theologischen

38) Barbara MTODOŃSKA, Dürer Hans, in: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, Bd. 2, Wrocław 1975, S. 126–129; Matthias MENDE, Dürer Hans, in: Saur Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 30, München, Leipzig 2001, S. 308–310.

39) Fedja ANZELEWSKY, Studien zur Frühzeit Lukas Cranachs d. Ä., in: »Städel-Jahrbuch«, NF. Bd. 17, 1999, S. 125–144, hier S. 130–134.

40) PRZYBYSZEWSKI 1990, S. 71.

41) Siehe unten die Anm. 54.

42) Adam BOCHNAK, Mecenat Zygmunta Starego w zakresie rzemiosła artystycznego, in: »Studia do Dziejów Wawelu«, 2, 1960, S. 131–301, hier S. 212–214.

43) In den folgenden Ausführungen greife ich auf meine Untersuchungen zurück – vgl. Adam S. LABUDA, Die *Auferstehung Christi* im Krakauer Marienaltar. Zum Problem von Körper und Bewegung in der Kunst von Veit Stoss, in: »Artibus et Historiae. An Art Anthology«, 18 (IX), 1988, S. 17–39.

Inhalte ungemein konsequenten und systematischen Organisation des Bildprogramms der Feiertagsseite des Altars erkennbar. Der ganze Flügel kann als eine chronologische Folge gelesen, zugleich aber auch als ein dauerhafter Zustand gesehen werden. Der Auferstandene in seinem verklärten Leib befindet sich über der mittleren Himmelfahrtsszene, scheint also bereits im Himmel zu weilen und auf sein zweites Ankommen zu warten. Im unteren Bildfeld, das die Ausgießung des Hl. Geistes schildert, setzt er seine irdische Existenz in der Kirche fort, die ebenso auf dieses zweites Ankommen wartet. Es besteht auch eine tiefere Verbindung auf der horizontalen Ebene der Altaranlage: so wird man zur gemeinsamen Lektüre der Auferstehungs- mit der Verkündigungsszene aufgefordert. Hier werden die inhaltlichen Fäden entwickelt, die die Hauptidee des gesamten Altars vertiefen: Wie Maria den Sohn empfängt, ohne ihre Jungfräulichkeit zu verlieren (die geschlossene Tür!), so verläßt der Sohn in seinem verklärten Leib das Grab, ohne seine Steinplatte zu berühren.

Allein das Altarfeld selbst stellt eine meisterliche, einzigartige Analyse der sichtbaren Merkmale des verklärten Leibes des Auferstandenen dar, insbesondere jenes, das von den Theologen als »*dos agilitatis*« bezeichnet wurde. Das Wesen dieser Gabe besteht in der Unterwerfung des Körpers unter die Seele, die sein Bewegter ist. Den Theologen zufolge bewegt sich der Leib des Auferstandenen ohne die geringste Mühe, er ist von jeglicher Trägheit frei. Um solchen Begriffen gerecht zu werden, entwickelte der Bildhauer als zentrales Thema der dargestellten Figur Christi das dynamische Moment, ihre Bewegung, und zwar als Prinzip, als absolutes Zeichen für das Leben seines Körpers. Im ungewöhnlich entfachten, aktiven Körper von Christus ist keine Anstrengung spürbar – weder eine körperliche noch eine willentliche. Die Selbstverständlichkeit dieser Wirkung ergibt sich aus einer geschickten Anwendung von zahlreichen künstlerischen Mitteln. Ein Teil davon geht auf die Darstellungstradition der Auferstehung Christi im 15. Jahrhundert zurück. Die Wurzeln dieser Darstellung sind in Nürnberg, wohl in der verloren gegangenen Bildidee von Hans Pleydenwurff zu suchen. Das bestätigt u. a. das Feld aus einem Altar im schlesischen Liegnitz, der sich auf die Nürnberger Bilderfindungen stützt. In Frage kommen aber auch weiter entlegene Inspirationen: vielleicht die Niederlande selbst (Pleydenwurff war Träger des *Niederlandismus*), ganz bestimmt die Gegenden an Nieder- und Oberrhein, insbesondere das Werk von Caspar Isenmann in Kolmar mit dem geometrisch-tanzenden Auferstandenen<sup>44</sup>).

Die *Tour de force* hat sich in Krakau vollzogen. Die genannte Kette der künstlerischen Lösungen erreichte ihren Höhepunkt nicht irgendwo im Westen, von wo er bis hin zu den östlichen Randgebieten ausstrahlte, sondern eben im Osten, im Altarfeld von Veit Stoß. Er schafft hier eine absolut neue Qualität in der Auferstehungs-Ikonographie. Wie anders verliefen die Vektoren der Bezüge und Anregungen im Falle des Altars der Schmerzensmutter!

44) *Ibidem*, Abb. 2, 9.



Nun hatte die Auferstehung von Veit – anders als die Geburt Christi oder die Anbetung der Könige der niederländischen Maler – keine Rückwirkung (soweit ich sehe) im Westen. Vielleicht ist das ein Zeugnis der »kulturell-kommunikativen« Situation in Krakau, das nun zu einem Schaffenszentrum geworden ist, das aber als solches nicht wahrgenommen wurde oder werden konnte.

Die Wirkung von Stoß in Krakau, im Königreich und ganz Ostmitteleuropa (Oberungarn-Slowakei, Schlesien) war dagegen auf manchen Gebieten überwältigend. Seine Kunst wurde Objekt von sklavenhaften Nachahmungen, in denen auf äußere, dekorative Accessoires dieser vergeistigten Kunst zurückgegriffen wurde. Um bei unserem Beispiel der Auferstehung zu bleiben, die Stoß-Inspirationen finden wir bei den lokalen (polnischen und deutschen) Malern und Bildhauern in prominenten Stiftungen: im Feld des von Jan Olbracht gestifteten Triptychons (1501)<sup>45)</sup>, im dem Krakauer Meister der Heiligen Sippe zugeschriebenen Feld des Hochaltars im heute slowakischen Sabinov in der Zips<sup>46)</sup> und eine vollkommen provinzielle Variante auf einem Bildfeld des Triptychons aus Skrzyszów<sup>47)</sup>. In der Werkstatt des Meisters der Heiligen Sippe, deren künstlerisches Niveau mit den früher geschilderten Kunstwerken aus dem 15. Jahrhundert vergleichbar ist, pflegte man mit Vorliebe die Formen von Stoß – ein Kennzeichen der Werkstatt und zugleich eine Antwort auf den durch die Kunst des Nürnberger Meisters gestalteten Geschmack der Kundschaft.

Die Kunst von Stoß, die die höchste Qualität erreichte, veränderte auch die Maßstäbe der Kunstempfänger, die – wie bereits angedeutet – gehobene Ansprüche hatten. Neben oder zusammen mit der intensiven und breiten Rezeption der Kunst von Stoß zeigte sich das gesteigerte Ansehen süddeutscher Kunst, die ihren Gipfel in den Werken Albrecht Dürers erreicht hatte. Es ist bis heute nicht geklärt, ob Hans Süß von Kulmbach, einer der bedeutenderen Maler im engen Umkreis von Albrecht Dürer, Krakau persönlich im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts besucht hat<sup>48)</sup>. Dieser Maler arbeitete im Auftrag der Familie Boner. Er ist vermutlich der Autor der Bildtafeln im Johannesretabel in der Familienkapelle der Boner in der Marienkirche. Strittig ist dagegen seine Autorschaft in Bezug

45) Krakau, Domkirche – Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Bd. 4: Kraków. 1. Teil: Wawel, hg. von J. SZABŁOWSKI, Warszawa 1965, S. 161 (Textband), Abb. 569 (Abbildungsbildband).

46) LABUDA 1988, Abb. 7. Zur Zuschreibungsfrage siehe Jerzy GADOMSKI, Mistrz Rodziny Marii – krakowski malarz pierwszej ćwierci XVI wieku, in: »Folia Historiae Artium« 28, 1992, S. 75–99, hier S. 85–87 und DERS., Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540, Warszawa 1995, S. 74.

47) GADOMSKI 1992, Abb. 19.

48) Barbara BUTTS, Kulmbach, Hans Süß [Suess] von, in: The Dictionary of Art, hg. von J. TURNER, Grove 1996, S. 509–512; Wanda DRECKA, Kulmbach, Warszawa 1957; Torsten FÜCHSEL, Hans Süß von Kulmbach – Ein Maler der Nürnberger Renaissance in Krakau, Berlin [1999] (unpublizierte Magisterarbeit, Kunstgeschichtliches Seminar, Humboldt-Universität zu Berlin); Wojciech MARGINKOWSKI, Rzeźby retabulum św. Jana Chrzciciela w kościele św. Floriana na Kleparzu w Krakowie. Geneza stylu – twórca, in: »Folia Historiae Artium«, 24, 1988, S. 13–37.

auf die plastischen Partien dieses Retabels, die der süddeutschen (»Donau«-) Schnitzkunst zuzuordnen sind<sup>49)</sup>. Hans Süss hat auch im Auftrag von Jan Boner die Gemälde für die Krakauer Stanislaus-Kirche gemalt. Die Malerei von Kulmbach vermittelte in monumentaler Gestalt den Charakter des neuen Renaissancestils, nicht in der italienischen, sondern in der Form von Dürer. Dessen Kunst war in Krakau schon früher hochgeschätzt. Dies wird speziell durch die Werke der Miniaturenmalerei belegt, was Barbara MIODOŃSKA dazu veranlaßt hat, innerhalb der Krakauer Illuminationskunst eine Dürer-Strömung auszuheben<sup>50)</sup>. Es ist dabei kein Zufall, daß die entsprechenden Stiftungen einen deutlichen Anspruch auf königliche Repräsentation oder auf die Repräsentation des staatlich-kirchlichen Zeremoniells erhoben. Ich möchte hier nur das Missale von Jasna Góra, das im Auftrag von König Sigismund dem Alten geschaffen wurde, bzw. das Pontifikale von Erazm Ciołek nennen<sup>51)</sup>.

Manche Kunstgattungen haben in Krakau und im polnischen Königreich nie eine stärkere Tradition entwickelt, wie zum Beispiel die Bronzekunst<sup>52)</sup>. Daß es hier aber Gießwerkstätten gab, belegt u. a. die Grabplatte der Koniecpolskis in Wielgomłyny (1477). Anfang des 16. Jahrhunderts wurde die Einfuhr der Bronzen aus Nürnberg intensiver. Man importierte Werke aus der Vischer-Werkstatt, deren künstlerisches und technisches Niveau ohne Probleme den höchsten Ansprüchen gerecht werden konnten. Zu den Kunden der Nürnberger Gießwerkstatt gehörten: König Sigismund I. (die Grabplatte für seinen Bruder Kardinal Friedrich Jagiellończyk, gest. 1503), die Vertreter des Hochadels (die Grabplatte für Piotr Kmita, gest. 1505, in der die Vorlage Albrecht Dürers aus den Ritterdarstellungen des Baumgärtneraltars verarbeitet wurde) und das Krakauer Patriziat (Peter Salomon, gest. 1516; Seweryn Boner, 1535–38). Es sei dabei angemerkt, daß die Beliebtheit der Vischer-Werkstatt im Königreich in erster Linie dem Posener Würdenträger, nämlich dem Bischof Uriel Górka zu verdanken ist, der in den 80er Jahren den Kontakt mit der Nürnberger Werkstatt aufgenommen hatte.

So darf gesagt werden, daß die »deutsche« oder in Deutschland geschaffene Kunst hier nicht deshalb erscheint, weil sie zum Beispiel die in Europa hochgeschätzten Errungenschaften der Niederländer übertragen kann. Sie repräsentiert eher sich selbst: die Kunstsprache von Veit Stoß, perfekte grafische Muster von Martin Schongauer, eine neue Weltvorstellung von Dürer und die technische Vollkommenheit der Nürnberger Bronzen. Eine solche Einschätzung der Situation wird noch zwingender und stärker, wenn wir uns die enorme Vielfalt des künstlerischen Lebens in Krakau um 1500 vor Augen führen. Neben

49) MARCINKOWSKI 1988, S. 30–33.

50) MIODOŃSKA 1993, S. 182–185.

51) MIODOŃSKA 1993, Katalog Nr. 27, 28.

52) Zu dieser Problematik, mit dem Katalog der auch unten erwähnten Werken der Bronzekunst siehe Jarosław JARZEWICZ, Alicja KARŁOWSKA-KAMZOWA, Barbara TRELIŃSKA, *Gotyckie spizowe płyty nagrobne w Polsce*. Studia o formie i treściach ideowych, Poznań 1997.

der deutlichen »neuen« deutschen Komponente gibt es eine starke und lebendige lokale Komponente, die sich traditionell im ständigen Austausch mit den Reichsländern konstituierte. Kurz nach 1500 beginnen italienische Künstler vorherrschende Positionen zu besetzen. Trotzdem blieben manche Gebiete in der Hand der »Deutschen«, was der Silberraltar aus der Sigismundkapelle, Werk der Nürnberger Goldschmiede und Maler, nahezu paradigmatisch belegen kann<sup>53</sup>). Sie konnten diese Position auf dem immer schwierigeren und anspruchsvolleren Markt, der sich im Hinblick auf die Geschmacksvorstellungen der Abnehmer sehr differenzierte, erfolgreich verteidigen.

Neben dieser Strömung der »hohen« Rezeption gab es weiterhin einen ständigen Kontakt der lokalen in Krakau ausgebildeten Künstler mit den Erfahrungen der deutschen Kunst, und zwar in der Art und Weise, wie sie in Bezug auf die erste Phase herausgearbeitet werden konnte. So soll zum Schluß auf die verschiedenartigen Reaktionen der eingewanderten Künstler auf den polnischen Binnenmarkt hingewiesen werden. Hier war nicht nur das Modell von Stoß gültig, der einen Dialog mit dem neuen Milieu aus der Warte seiner ungemeinen schöpferischen Vorstellungskraft, der eigenen, wandlungsfähigen, aber doch in ihrer Grundlage festgelegten Kunstsprache aufgenommen hat. Anders ist es beispielsweise um den Maler Lazarus von Ulm bestellt, der im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Polen tätig war<sup>54</sup>). Im Auftrag des hervorragenden Stifters, des Posener Bischofs Jan Lubrański, führte er u. a. die Tafelbilder des Hochaltars in der Johanneskirche in Warschau aus. In diesem Werk sind die schwäbischen Wurzeln des Künstlers sichtbar, der kein großes Talent zeigte. In seinem zweiten Werk, Marias Tod aus Łęki Górne, brachte er sich in die lokale Tradition nicht nur im Hinblick auf die Ikonographie ein, sondern er paßte seine Bildersprache an das Idiom der hiesigen Malerwerkstätten an. Die fremde Ausbildung dieses Malers wäre schwer bemerkbar, wenn er nicht seine Signatur: *Lazarus von Ulm* sowohl auf dem Warschauer Retabel, wie auch auf dem Gemälde aus Łęki Górne hinterlassen hätte. Der schwäbische Maler, der seine Herkunft aus Ulm betonte, wurde zu einem untrennbaren Bestandteil der künstlerischen Realität der Malerei in Polen.

Rückblickend möchte ich noch einmal die ungewöhnliche Vielfalt der besprochenen Kontakte und deren historische Dynamik betonen. Während in der ersten Phase (also von ca. 1400 bis 1470/80) vor allem die Rezeption und Verarbeitung der äußeren fremden Impulse durch die lokalen Künstler im Vordergrund stand, erfolgte der Austausch in der zweiten Phase auf verschiedenen Ebenen. So wurden auch weiterhin künstlerische Anregungen von außen aufgenommen und verarbeitet. Hinzu kommen jedoch die verstärkte Einwanderung von Künstlern aus dem Reich sowie eine deutliche und vielseitige Anteil-

53) Zum Silberraltar siehe: BOCHNAK 1960, S. 179–202; Michał WOŹNIAK, Zur Nürnberger Gold- und Silberschmiedekunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Mitteleuropa, in: »Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums«, 2002, S. 164–176, hier S. 164.

54) Maria ŁODYŃSKA-KOŚCIŃSKA, Lazarus Pictor, in: »Biuletyn Historii Sztuki«, 37, 1975, S. 305–311.

nahme der Auftraggeber am Prozeß der Entstehung des Kunstwerkes. Krakau als ein Zentrum einer selbständigen künstlerischen Produktion öffnete sich dabei stärker als andere polnische Städte den äußeren Impulsen und schuf so einen Raum für die Entfaltung fremder Künstler. Kann man also sagen, daß Krakau in dieser neuen Rolle gleichzeitig auf die Nachbarländer ausstrahlte? In Bezug auf die Zips und Oberungarn ist das evident. Dagegen bleibt die Bestimmung der Rückwirkung dieses im Spätmittelalter blühenden Kunstzentrums auf das Reich nach wie vor eine Herausforderung an die Forscher. Einige diesbezügliche Tatsachen wurden in der älteren Forschung bereits zusammengestellt, jedoch muß diese Aufgabe intensiver angegangen werden, sowohl was die historischen Untersuchungen als auch die methodische Reflexion betrifft.