

## **Posiedzenie**

z dnia 15 maja 1933 r.

Michał Walicki.

### **Malarstwo oltarzowe XV wieku w Polsce.**

**Historyczne podstawy i systematyka.**

Przedstawił Z. Batowski dn. 13 marca i 15 maja 1933 r.

### **Stilstufen der Gotischen Tafelmalerie in Polen im XV Jahrhundert.**

**Geschichtliche Grundlagen und formale Systematik.**

Mémoire présenté par M. Z. Batowski dans les séances du 13 mars et 15 mai 1933.

Das Leben der gotischen Malerei in Polen lässt sich im Lichte des mir bekannten Stoffes im Zeitabschnitt von etwa 150 Jahren betrachten und zwar seit dem letzten Viertel des XIV Jh. bis zur ersten Generation des XVI Jh. Der in dieser Zeitspanne gesammelte Stoff umfasst augenblicklich über 90 Objekte, die wenigen mehrtafeligen Flügelaltäre mit eingerechnet, darunter 34 fast vollständige gotische Altäre, sonst Tafelmalerie, Votivbilder, Epitaphien oder Fragmente grösserer Werke. Der verhältnismässig zahlreiche Stoff ist seiner Form nach äusserst uneinheitlich. Die nötige Auswahl wird durch die mangelhafte Kenntnis des vollständigen Denkmälerinventars verhindert, infolgedessen musste auch öfters ein formal minderwertiges Werk als Ausgangspunkt für die Feststellung gewisser, freilich entstellter Stilprobleme dienen.

Die Ausscheidung des formal apokryphischen Madonnabildes von *Częstochowa*, und der Madonna von *Trzemesnia*, als passiver Nachbildung des Böhmisches Bildes, die Verschiebung bis zum Anfang des XV Jh. fast aller Werke, deren Entstehung bisher ins XIV Jh. versetzt wurde, — den Flügel in *Trzebnia*, beziehungsweise 2 Bilder aus dem Krak. Nat.-Museum ausgenommen, — ergibt eine bedeutende Einschränkung der Zeitgrenze a quo. Unbestimmt erscheint der Abschluss der gotischen Linie in der polnischen Malerei, die je nach der psychischen Einstellung des Malers, der Natur seines Schaffensprozesses (aktive oder passive Stellung zu Formproblemen) in einer schwer zu bestimmenden Kurve verläuft.

So sind z. B. die Komponenten des Altars zu *Kościan* aus dem J. 1507 ausschliesslich gotisch, während der fast gleichzeitige *Bodzentyner Altar* (ca 1510) Renaissanceelemente in Form und Faktur aufweist. In beiden Fällen ist die Form ein Ergebnis der geistigen Einstellung der Schöpfer, die hier konservativ, dort modernistisch erscheint.

Ähnliche Zustände herrschen in allen Ländern, deren künstlerische Kultur des Mittelalters sich unter dem Einfluss Deutschlands gestaltete. Auch in Deutschland selbst geht der Zerfall der Gotik auf eine schwer zu bestimmende Art vor: das Entstehungsjahr des Dürerschen „Adam und Eva“ ist für die Feststellung der neuen Entwicklungslinie der deutschen Malerei keineswegs entscheidend. Die Katastrophe der deutschen Kunst im XVI Jh., — um mit Dehio zu sprechen — ist nicht gleich zur Tatsache geworden.

Den Stoff der Untersuchung bilden die Denkmäler der Spätgotik, deren Dauer sich nach der *Stirnemannschen* Einteilung folgendermassen bestimmen lässt: von 1350 (Stiftung der Malerzunft in Prag 1347) bis zum Anfang des XVI Jahrhunderts. In dieser Zeitspanne muss nach *Frankl* die Periode der *reifen Spätgotik* hervorgehoben werden, die sich von der Mitte des XV Jh. bis zu den 90<sup>er</sup> Jahren erstreckt. (*Wolgemut, Herlin, Pleydenwurff*). Die den Begriff der Spätgotik betreffende Literatur ist ziemlich reichhaltig und weist dabei bedeutende Abweichungen in der Fragestellung auf.

*Der Nationalbestand.* Seit der grundlegenden und so oft zitierten Publikation *Ptaśniks* „*Cracovia Artificum*“, Bd. I

(1300—1500) können wir unser Urteil über das Problem der Krakauer Kunst auf eine feste Basis gründen. Seit der Mitte des XV Jh. überwiegt bedeutend die Zahl der Polen: diese Zunft zählt über 50, schlesische Ankömmlinge indessen 6, aus Mähren 4, aus Steiermark 1. Die verhältnismässig grosse Anzahl der Schlesier wird noch grösser, wenn wir die königlichen Maler in Betracht ziehen, z. B. diejenigen am Hofe Kasimirs IV. Ausser den königlichen Hofmalern lassen sich auch Stiftsmaler finden, wie z. B. jener *Franciscus Bernardinus, Pictor de Ungaria*, der im Krakauer Konvent arbeitet und 1498 stirbt. Spärliche Auskünfte, die wir aus den Arbeiten von *Bostel, Łoziński, Charewiczowa* und *Arłamowicz* über die mittelalterliche Malerei in Lemberg und Przemyśl gewinnen, gestatten keine motivierten Schlüsse über den Nationalbestand der dortigen Zünfte, obwohl der Anteil des ruthenischen Elements nicht zu übersehen ist (*Phedor, pictor de monasterii divi Onuphrei 1539 in Lemberg*). Entschieden polnisch erscheint der Bestand der Zunft in Nowy Sącz. Besser orientieren die Zustände in Grosspolen, dessen Städte in Verbindung mit anderen Gebieten z. B. Krakau zu stehen scheinen (die Bestellung für die Kollegiatskirche zu Łęczycza bei *Mikołaj von Kalisz* und beim Krakauer Anonymus 1411—1445), oder aber kleine Lokalwerkstätte besitzen. Typisch ist in dieser Hinsicht die Werkstatt des *Marek aus Sławsk* (1480) vgl. die Lowiczter Konsistorialakte der sich mit dem Unterricht der Illuminierkunst befasst. Die Hauptstadt der Provinz, Posen, war auch der Sitz der grössten polnischen Malerzunft in Grosspolen, wo der Prozentsatz der Polen von 50% bis 60% schwanken mochte. Über die Zustände in der wenig zahlreichen Warschauer Zunft, die keine hervorragende Bedeutung hatte, lassen lakonische und ziemlich zufällige Bemerkungen kaum auf etwas Bestimmtes schliessen.

*Das Persönlichkeitsproblem.* Vom eintönigen Hintergrund der Zunftgenossenschaft musste sich doch eine deutlicher umrissene schöpferische Individualität abheben. Zur Feststellung derselben können wir auf zweifache Art gelangen: entweder auf Grund der geschichtlichen Überlieferung über die soziale Bedeutung einzelner Persönlichkeiten, oder indem wir selbst aus erhaltenen Werken die durch stärkere formale Ausdrucksfähigkeit gekennzeichnete schöpferische Persönlichkeit zu erschliessen versuchen.

Es sind dies vorwiegend anonyme Maler, die wir zwecks leichterer Verständigung durch fiktive Namen bezeichnen können. Nur in seltenen Fällen wird es uns gelingen, einzelne Werke auf bekannte Namen zu beziehen. Als solche relativ sichere, leidlich annehmbare Vermutungen sind zu erwähnen:

1. *Adam aus Lublin* oder *der Meister HP.*, die Schöpfer des Flügelaltars in Olkusz vom J. 1486 (Abb. 1).

2. *Franciszek von Sieradz*, der Schöpfer (?) des Altars in Warta (ca 1480).

3. *Wawrzyniec Włodarz*, Mitverfasser des Altars in Koszyce (1474—1477).

4. *Jorg Huber*, Schöpfer(?) der Wandmalereien an den äusseren Teilen des Flügelaltars von Lusina.



Abb. 1.

*Hypothetische:*

5. *Stanisław Dürink* als Verfasser des Altars der Mater Dolorosa in Krakau am Wawel.

6. *Jan Goray* — der Flügelaltar bei der Krakauer Augustinerkirche.

*Vorläufig fallen weg:*

*Joachim Libnaw aus Droszow* und *Jan aus Twardoszyn*, als vermeintliche Verfasser des Altars des heiligen Joannes Alex. in der Augustinerkirche in Krakau; *Zimmermann*, als Verfasser des Motivbildes aus Dębno; *Stanisław Skórka*, als Verfasser des Flügelaltars aus der St. Nicolauskirche in Krakau; *Jan Schilling*, als Verfasser der Thorner Passion, *Nicolaus von Kress* als Verfasser des Flügelaltars von Tuchow; *Kunze Worst* und *Florniczeraus*, beide als Verfasser des Muttergottesbildes in der Fronleichnamskirche (Krakau); *Paulus aus Kromieryż*, als Verfasser des Wierzbęta-Epitaphs; *Lorenz von Magdeburg* als Verfasser des Dreifaltkeitsaltars im Dom zu Wawel; *Jan Goray* und *Jan Polak* als Verfasser des Dominikaneraltars; *Pleydenwurff*, als Verfasser des Flügelaltars aus Szczepanow und der Mutter Gottes am Wawel, um bloss die krassesten Beispiele zu erwähnen.

Von den Archivmaterialien ausgehend, gewinnen wir zunächst die Bestätigung der am Anfang erwähnten *Franciszek aus Sieradz*, *Adam von Lublin*, *Włodarz* und *Huber*. In Kleinpolen scheint *Stanisław Dürink* die Hauptstelle einzunehmen, dessen

ziemlich genaues Curriculum die nachgelassene Abhandlung *Ptaśniks* zusammenstellt, dann *Jan Wielki* (*Jan der Grosse*), *Jacob von Sącz*, *Stanisław Stary* (der Alte) aus Sącz, *Stanisław Speckfleisch*, vielleicht auch dessen ganze Familie wie auch *Nicolaus Zimmermann*, von den im *Stoss'* Werkstatt beschäftigten Malern abgesehen. Die Namen: *St. Jaczek*, *Piotr Garwol*, *St. Bujak*, *Piotr Kosz*, *St. Skórka*, *St. Łapczycki*, *Jan Waligóra*, *Mikołaj Czeliga*, *St. Kraker*, *St. Litwin*, *Laurenty aus Zachlin* und viele ähnlich lautende scheinen kaum mehr als ihrem Klang nach polnisch zu sein. Unter den Posener Malern fällt der bewegliche, wenn auch verelendete und unglückliche Krakauer Ankömmling *Skórka* auf, dann der ungewöhnlich hoch bezahlte *Jan Stuler*, und vor allem die Zentralgestalt des Elsässer Emigranten via Krakau *Jan Schilling*. Es sind dies jedoch leere Namen, deren Besitzer uns lediglich aus gerichtlichen Streitigkeiten und wechselnden ökonomischen Konjunkturen bekannt sind. Das plastische Oeuvre dieser Leute bleibt bis jetzt verhüllt, ihr Künstlerprofil liegt in tiefem Schatten. Jeder Versuch, den künstlerischen Nachlass Schillings an den Tag zu bringen, wie es z. B. *Morelowski* und *Pajzderski* getan hat, muss wenigstens als verfrüht gelten.

#### *Elemente der künstlerischen Fachbildung in der polnischen Zunftmalerei.*

a) *Werkstatt*. Die Rolle der Werkstatt in der künstlerischen Ausbildung des polnischen Malers im XV Jh. bleibt vorläufig dahingestellt. Versuche, die formal-technischen Kenntnisse festzustellen, die ein Zunftgenosse in der Werkstatt erhalten konnte, bleiben erfolglos, solange die Archivmaterialien nicht entdeckt und mit den Denkmälern definitiv in Zusammenhang gebracht sind. Bisherige Versuche müssen als willkürliche Vermutungen entschieden abgelehnt werden (*Dobrowolski*). Nichtsdestoweniger kann der Einfluss der Meisterwerkstatt nicht angezweifelt werden, obwohl die Frage vorläufig bloss theoretisch erörtert werden darf. Die Jahre, die laut dem Zunftgesetz ein Genosse daselbst zu verbringen hatte, mussten in den ersten Anfängen seiner Tätigkeit als selbständiger Maler nachhaltig wirken. Als vermutliche Illustration dieses Prozesses kann mit allem Vorbehalt der Flügelaltar in *Kościan* erwähnt werden, der allem Anschein nach eine der *Giesmandorfschen Werkstatt*

entstammende Schülerarbeit ist. Nachklänge ähnlicher Verhältnisse scheint auch der Augustinaltar des *Pseudo-Goray* in Krakau aufzuweisen, in seiner Beziehung zum Älteren Schöpfer des Dreieinigkeitsaltars in Wawel 1467.

b) *Musterbuch*. Die Bedeutung des Musterbuchs, beziehungsweise des Skizzenbuchs des wandernden Malers haben seinerzeit *J. Schlosser*, *Escherich*, *Neuwirth* und *Kurth* in ihren diesem Problem gewidmeten Sonderuntersuchungen präzise klargelegt. Vom klassischen Beispiel, wie es das Album Villards d'Honnecourt ist, wie auch von italienischen Beispielen abgesehen, möchte ich nur an dieser Stelle an eine Reihe mitteleuropäischer Denkmäler dieser Art aus dem XIV und XV Jh. erinnern, die für den Forscher der gotischen Kunst in Polen von ganz besonderem Interesse sind. Es sind dies: das Braunschweiger Skizzenbuch aus den Jahren 1370—1400, welches böhmisches Formenpfinden aufweist, dann das „Schriftmusterbuch“, eine französisch-böhmische Handschrift aus dem XIV Jh. in der Würzburger Universitätsbibliothek, endlich das Wiener „Modellbüchlein“ von ca 1400, dessen Bedeutung für das Ineinanderdringen von böhmischen, polnischen und ungarischen Stilformen bereits von Schlosser hervorgehoben worden ist. Hier möchte ich nur hinzufügen, dass die Würzburger Handschrift die genaueste Erklärung für die Entstehung des bekannten Krakauer Karmelitengraduale liefert (Krak. 1395), das übrigens im Prager Liebfrauenkloster gefertigt worden ist, während die Braunschweiger und Wiener Zeichnungen auf das deutlichste die Wege der weichen Gotik in der polnischen Malerei erklären und zwar die meines Erachtens den Kreis von Sącz vertretende Schule.

c) *Der Aufenthalt im Ausland*. Die im Zunftgesetz vorgesehene Auslandsreise wurde manchmal zum Kehrpunkt der gesamten Tätigkeit eines Zunftmalers.

Oftmals gestaltete sich im Ausland die Künstlerphysiognomie eines längst befreiten Malers, indem neue Formelemente hinzukamen, seine plastische Empfindsamkeit geschärft und das technische Können bereichert wurde. Das Eindringen der Formelemente der Donauschule, das sich am Ende des XV Jh. beobachten lässt, ist ohne Zweifel wenigstens zum Teil durch die äusserst bezeichnende Tatsache bedingt, dass die Malerlehrlinge im benachbarten Böhmen ihre Bildung erwarben. Wir verfügen über

Archivmaterialien zu dieser Frage bereits aus dem ersten Viertel des XVI Jahrhunderts, obwohl die Beziehungen zweifellos bedeutend früher bestanden haben. So lernt z. B. 1525 in Prag *Franciszek Polak*, in den 20<sup>er</sup> Jahren *Jan Polak* bei Meister *Vaclav Hasik*; bei demselben Meister arbeitet in den Jahren 1524—26 *Maciek von Krakau*; aus dem J. 1522 kennen wir Meister *Andrzej* mit *Mikołaj Polak*. Ergiebigen Stoff könnten die bisher ungenügend erforschten deutschen und besonders die schlesischen Archive liefern; versprengte Nachrichten, die wir bisher über polnische Maler in Deutschland besitzen, geben keinen genügenden Aufschluss über den Charakter ihres dortigen Aufenthalts. Es lassen jedoch die in der polnischen Malerei des Mittelalters auftretenden Stilkomplexe die berechtigte Vermutung aufstellen, dass die häufigsten Wanderungen während der Lehr- und Wanderjahre vor allem auf dem Gebiet Schlesiens, Ungarns, Oberdeutschlands und der Donauländer stattfanden, mit völligem Ausschluss des nördlichen Deutschlands.

Viel bestimmter und einigermaßen interessanter erscheint die Topographie der Reisen reifer Zunftmeister, die entweder in der ganzen grossen Welt wanderten, oder im Ausland das Stadtbürgerrecht annahmen. Die äusserste Grenze im Westen bildet hier *Flandern*, und zwar der Burgunder Hof, wo wir im Laufe des XV Jahrhunderts einige polnische Namen finden, die freilich andersartige Berufe vertreten. Neben *Nicolaus aus Polen* (*Nicole de Poulaine*), dem Hofastronomen burgundischer Fürsten, begegnen wir zwei Ärzten aus Preussen, vermutlich eher Deutschen als Polen, wie auch zwei nicht näher bekannten *Jaspar de Poulains* und *Nicolas de Poulonne*, die für einen aus Tartarien gebrachten Hut und Messer belohnt werden, wie auch für die Überbringung eines „dromadeur de pays de Poulonne à St. Omer“. Die Künstlerwelt wird hier durch Philipp von der Weichsel vertreten (*Philip van der Wuisle*, ein in Lille beschäftigter Maler; sonst ist uns bekannt, dass ein gewisser *Clayes Poulain* durch die dortige St. Lucasgilde von dem Brügger Stadtrat der Verwendung minderwertiger polnischer Lazurfarben bezichtigt wurde. Als Apokryph muss vielmehr die sensationelle Entdeckung von *de Mély* angesehen werden, der auf den aus der *Tavernierschen* Werkstatt stammenden, „en grisaille“ ausgeführten Miniaturen „Miracle de la Vierge“ in der Oxforder Bodlejana den Namen *Kazymir in Raczyn* entziffert zu

haben glaubte. Dieser missglückte Versuch hat *Kaemmerer* veranlasst, in der theatralisch wirkenden Passion Christi in St. Jacobskirche zu Thorn mit einigem Recht ein Werk eines flämisierenden Polen zu vermuten, da doch das Bild unleugbare Beziehungen zu Taverniers Werkstatt aufweist. Wichtiger hingegen ist der bereits festgestellte Anteil flämischer Maler in der Pommerschen Kunst des XV Jh. zum Beispiel des Bildhauers *Jean de la Matte*, in Danzig von 1403 bis 1405 tätig. Über die Bedeutung des deutschen Landes in dieser Hinsicht besitzen wir bis jetzt kaum einige Beiträge: als Beispiel sei hier die bekannte Tatsache erwähnt, dass *Jan Polak*, der Hauptvertreter des gotischen Barocks in Bayern, das Münchener Stadtbürgerrecht angenommen hat, daneben aber auch der weniger erforschte langjährige Aufenthalt des *Mikołaj von Krakau* (*Niclas von Crocow*) in Breslau, wo er in den Jahren 1445—1480 auftritt, des *Lukas von Krakau* und des in den Jahren 1498—1518 erwähnten *Mikołaj* (*Nicloch*) von *Lemberg*, sowie *Peter Knowfs in Posen* (1422), *Jacobs von Kalisz* (1357), *Jacobs von Krakau* (1480), *Johannes de Połanecz* (XV Jh.), *Nickel von Warschau* (1488), *Jacob Peter molersz zon von Crokau* (1480), *Peter Krockern* (1472). Viele andere Namen hat *A. Schultz* in seiner Arbeit über die Anfänge der Malerzunft in Breslau zusammengestellt (*Antonius Kothwicz, Antonius Lessewicz, Fabian Bokowicz, Hans und Nicolaus Kempnicz vel Kemnicz, Cristoff Opicz, Clemens Woytke, Peter von Kostar, Jorge Polan* (?), *Gregor Zachewicz, Lorenz Przeka, Peter Schemilwicz, Janko, Peter und Stanisław Smolko* etc.). Das Gepräge der deutschen Kunst in der polnischen Malerei lässt sich übrigens, besonders in der zweiten Hälfte des XV Jh. so deutlich erkennen, dass es unmöglich ist, an der deutschen Schulung vieler polnischer Maler zu zweifeln. Davon zeugt auch eine Reihe dem deutschen Grenzgebiet entstammender Werke, die zahllose polnische Reminiszenzen in Form und Typen aufweisen, und die man allem Anschein nach, als Werke polnischer Hand im Ausland betrachten darf. Reichlichen Stoff in dieser Hinsicht liefert die Publikation von *Wiese u. Braune* über die Kunst Schlesiens, teilweise auch das Brandenburger Kunstinventar. Die angeführten Namen bieten vielmehr Beispiele des passiven Auftretens des polnischen Elements, das fremdem Einfluss unterliegt. Es ist mir bisher nicht gelungen, die Zustände in Böhmen festzustellen, wo

wir Vertretern bekannter Krakauer Künstlerfamilien begegnen, wie z. B. *Stanisław Goray*, der 1503 das Stadtbürgerrecht in Ölmütz annimmt und der noch 1557 auftretende *Łukasz Pirowski*, der in 1525 in Prag zum Meister ernannt wird. Analoge Verhältnisse zwischen den Schnitzern weisen darauf hin, dass wir es hier mit einer wechselseitigen Beeinflussung gleicher Kunstwerte zu tun haben (die 1460 erfolgte Bestellung des Altars für die Kirche zu Barfeld bei *Jakub von Sącz*, wie auch des Chorgestühls für den Kuttenger Dom bei *Jurek von Olkusz* 1484). Wir gewinnen doch den Eindruck, dass die damals ungarischen Länder Zips und die Slowakei den Boden bildeten, wo der polnische Maler im Mittelalter festen Fuss fasste. Besonders fesselnd sind die Namen *Mikołaj aus Bochnia* und *Wawrzyniec (Lorenz) Włodarz*, die mit den Arbeiten an dem grossen Altar im *Kaschauer Dom* (1474—77) und dem Altar in *Preszov* zusammenhängen. Besonders deutlich hebt sich die Silhouette *Włodarzs* ab, der im Jahre 1512 das Stadtbürgerrecht in *Kaschau* annimmt, 1495—98 sporadisch in *Krakau* verweilt und gleichzeitig in *Preszov* arbeitet. Die Domäne der polnischen Expansion, insbesondere der Krakauer Maler des XV und XVI Jh. waren, nach den von *Roth* veröffentlichten Denkmälern (*Malmkroger Altar*, dann *Schweischer*, *Meeburg*, *Radeln*, *Schäszburg*, *Reuszdorf*, *Schoresten*, *Braller*, *Pretai* und die gesamte *Birnthälmer Altargruppe* — *Birnthalm* 1515, *Bogeschdorf* 1518, *Schaas* 1520) die Städte *Siebenbürgens*. Diese Osmose wurde durch belebte Wechselbeziehungen zwischen *Siebenbürgen* u. *Polen* in den J. 1440—1490 ermöglicht.

Über den Aufenthalt der *Polen* in *Italien* wissen wir bisher nichts Bestimmtes. Der Aufenthalt polnischer Scriptoren, wahrscheinlich auch Miniaturmaler, lässt jedoch darauf schliessen, dass dieses Gebiet wenigstens einigen polnischen Hauptmalern bekannt sein mochte und dass sie die italienische Kunst unmittelbar kennen gelernt haben, zumal da die italienischen Aufzeichnungen *Polen* mit *Deutschen* verwechseln konnten. Wie bedeutend die Anzahl der deutschen Künstler in *Italien* im XIV und XV Jh. war, darüber belehren uns die Untersuchungen *A. Dovens*. Als unzweifelhaft polnischer Nationalität dürfen nur 2 genannt werden: *Johannes de Polonia*, der 1417 in *Padua* als „amanuense“ arbeitet, und *Johannes Gregorii de Polonia*, 1393 in *Pavia* tätig, vrgl. auch

die Veröffentlichungen *J.W. Bradley's und Valentinellis. Laurentius Erasmi de Slecia* von 1443 wird in der Arbeit *Liebaerts* erwähnt (Miniatori et scribi tedeschi in Italia 1923). Unter einigen Namen preussischer Miniaturmaler und Scriptoren ist der den Forschern *Valentinelli* und *Liebaert* bekannte *Johannes de Prussia von Chojnice* (Konitz) besonders bemerkenswert. Das Vorhandensein bedeutender italienischer Reminiszenzen in einigen polnischen Werken, in erster Reihe in dem Bilde von *Chomranice*, gestatten vieles in dieser Hinsicht zu vermuten.

d) *Einwirkungen der Graphik.*

Die vielfach umstrittenen Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Graphik können sich im Mittelalter zweifach ausdrücken:

1. Zwischen Graphik und Bild kann eine gegenseitige formale Inspiration bestehen.
2. Ein graphisches Werk kann wörtlich oder unbedeutend geändert in einem Altarbild wiederholt werden.

Das entgegengesetzte Verhältnis, wie es oft in der westeuropäischen Kunst vorkommt, habe ich in der polnischen Gotik nicht beobachtet. Es lässt sich hier ein für die polnischen Zustände äusserst bezeichnendes Einfluss der Graphik feststellen. Die fliegende Graphik grosser gotischer Meister reizt die plastische Einbildungskraft polnischer Zunftmaler. Die Kenntnis dieser Werke wurde vielleicht während der Auslandsreisen erworben. So wurde der der jüngeren Generation angehörende Maler der Kehrseite der Altarflügel zu Wawel sichtlich durch die Stiche des „*Meisters des Kalvarienberges*“ beeinflusst, dessen „*Heiligen Georg*“ er in einem der Felder paraphrasiert. Ähnlich hat wahrscheinlich dem vermeintlichen Verfasser des Augustiner Flügelaltars *Jan Goray* bei seinem sonderbar konstruierten Bilde des Gebets am Ölberg der nahe, ikonographisch seltene Kupferstich ähnlichen Inhalts „*Meister der Spielkarten*“ vorge-schwebt (Taf. XV). So wird auch die seltsame Redaktion der „*Schrecken des Krieges*“ aus dem Kalischer Flügelaltar mit ihrem auffallend letargischen Ausdruck der sinkenden Krieger allein im Lichte der deutschen Holzchnitte aus Ulm verständlich, deren Kenntnis bei unserem Maler vorausgesetzt werden muss. Die „*Vir dolorum*“ darstellende Komposition des Meisters E. S. diente für eine Reihe Mater Dolorosa-Darstellungen als Vorbild, was auch deren Ent-

stehung bis Ende des XV Jh., bzw. Anfang des XVI Jh. verschiebt, (das Bild bei den Augustinern in Warschau, bei den Franziskanern in Krakau, bei den Benediktinerinnen in Staniątki teilweise in Parczew). Das Anführen weiterer Beispiele ist hier überflüssig.

Der Vorgang des Kopierens graphischer Vorbilder wurde sporadisch in der polnischen Literatur berührt, bisher jedoch allein auf die Miniaturen eingeschränkt. Systematischer erörtert die Frage *W. Terlecki* in seiner Abhandlung über Olbrachts Graduale, wo er u. a. auf Entlehnungen aus Stichen von *Bocholts* verweist, und Prof. *Podlacha* in seiner Arbeit über das Gebetbuch des *Władysław III.* (Nachzeichnungen aus *Schongauer*). In der Tafelmalerei begegnen wir Nachzeichnungen aus der Graphik erst am Anfang des XVI Jh., wobei sich diese vorwiegend auf die Buchgraphik beschränken. Als eines der krassesten Beispiele sei hier der grösste zünftig ausgeführte polnische Flügelaltar in *Warta* (Kreis *Sieradz*) erwähnt, der fast ohne jede Abweichungen *Schäufeleins* Holzschnitte zu *Ulrich Pinders* *Speculum Passionis*, Nürnberg 1507 (später in der *Wietor'schen* Ausgabe des Lebens Jesu wiederholt), nachbildet. Ähnlich wurden andere Holzschnitte *Schäufeleins* z. B. die Kreuzabnahme 1507 zum Vorbild vieler Werke, z. B. die aus *Klimówka* (Diöz.-Mus.), *Nieborow*, *Jurków* (im *Tarn*. Diözes.-Mus.). *Dürers* grosse Passion wurde fragmentarisch in den Szenen des Marienlebens am *Bodzentyner* und *Nieborower*, und viele and. Flügelaltäre nachgebildet; auch finden wir Anklänge an einige lose Holzschnitte *Dürers*, wie z. B. die *Madonna* von 1508 (B. 31), *Johannes der Täufer* von 1504 (B. 112), der letztere im Bilde aus *Terlikówka* travestiert. Eine Travestie aus *Schongauer* ist auch die „Verkündigung“ im *Krakauer Nat.-Mus.* (Nr. 25). Da diese Beispiele bereits ins XVI Jh. hinüberreichen, so stelle ich hier nur Rezeptionen solcher Art fest, die in der Gestaltung der Struktur künstlerischer Vorgänge in der polnischen Malerei des XV und XVI Jahrhunderts bedeutend mitspielen.

#### Die erste Hälfte des XV Jahrhunderts.

Die Gruppe der ältesten in Polen erhaltenen gotischen Tafelmalereien ist ihrer Form nach uneinheitlich. Durch vorläufige Ausscheidung des *Madonnabildes* von *Częstochowa*, als Ergebnis vieler Stilschichten, wie auch der Bilder der *Madonna*

in Trzemesnia und in der Fronleichnamskirche zu Krakau — das erstere als gewöhnliche importierte Nachbildung des Bildes der Königsaal, das letztere als ein Werk nicht lokaler Schöpfung, vielleicht dem Kreise *Barnabas da Modena* entstammend — erhalten wir eine kleine Anzahl ihrem Stil nach verschiedenartig gestalteter Bilder. Die meisten weisen gemeinsame Formensprache auf, die sich auf den genetischen Zusammenhang mit dem mitteleuropäischen Idealismus um die Wende des XIV und XV Jahrhunderts zurückführen lässt. Von den Bildern des Krakauer Nationalmuseums „Flucht nach Ägypten“ und „Anbetung der Könige“ (Nr. 6 bei *Kopera* und *Kwiatkowski*) abgesehen, die der westphälischen Malerei stilverwandt sind, bemerken wir in der übrigen Gruppe verhältnismässig reine oder durch ungarische Vermittlung übernommene Spuren der Kunstströmungen der späteren Zeit Karls des IV; einige Werke bleiben von dieser Klassifikation ausgeschlossen und müssen als interessante Versuche angesehen werden, den zeitgemässen Malereiproblemen des ersten Viertels des XV Jh. näher zu treten.

Die böhmische Malerei, bisher in der Gruppe des sogenannten „III Böhmisches Stils“ 1380—1395 eingeschlossen, wurde zum Ausgangspunkt für eine Gruppe polnischer Malereien, die man mutatis mutandis als I Krakauer Schule bezeichnen könnte. Diese kosmopolitische Kunst bildet eine Verschmelzung der französisch-italienischen Trecentomalerei, wobei hier der burgundische Einschlag (*Melchior Broederlam*) bedeutend ins Gewicht fällt. Die oftmals verwendete Bezeichnung „böhmische Schule“ ist insofern unangebracht, als die Bedeutung Prags nicht etwa im Hervorbringen einer eigenen Schule, sondern vielmehr im Organisieren höfischer Kunst, in der Erschaffung einer hohen intellektuellen Atmosphäre besteht. Der internationale Bestand der Prager Künstlerschaft aus dem Ende des XIV Jh. (Italiener, Franzosen, Deutsche) konnte allein eine eklektische Kunst zustande bringen, deren suggestive Kraft aus der festen plastischen Form fliesst, die italienischen Mustern nacheiferte (*Lorenzo Monaco, Altichiero, Siena d. XIV Jh.*), — wie auch aus ihrem einheitlichen, technisch sehr hohen Niveau. Es ist dies eine Kunst, die mit organischer Form arbeitet, auf einer festen Tektonik beruht, eine Kunst, deren physioplastische Modellierung manchmal die Höhe des späteren Sfumato erreicht. Die Durchbildung einzelner



2. Epitaph des Jan von Ujazdow, (1450).  
Lwów, Lubomirski Museum.

Lemberg vom Jahre 1450 (Abb. 2). Dieses letztere setzt die Körper ist mittels eines gemilderten Manierismus der weichen Gotik durchgeführt, die Gestalt ist eher rationalistisch gedacht, weist starkes Raumgefühl auf, der Stoff, hell beleuchtet und scharf geschnitten, fällt in melodischen Wellen des Faltenstils. Ein Beispiel dieses Typus bilden die stark beschädigten Altarflügel in Trzebnia (Krak. Nat.-Mus.), freilich nicht ohne einige Rheinlandreminiszenzen, die ich etwa ins Jahr 1390 setze; das Bild der hlg. Katharina im Dom zu Biecz (Mitte d. XV Jh. mit Rheinischem Einfluss.) die Flügel eines unbekanntes Altars aus dem Karpathenland (Kat. KK. Nr. 11) mit den Gestalten der Heiligen Katharina und Barbara von Anfang des XV Jh., das Bild der Katharina im Tarn. Museum vom Anfang des XV Jh. (Taf. I, 1), das Bild der 3 Heiligen (Dorothea, Agnes und Ottilia oder Brigida) im Diöz.-Mus. zu Sandomierz, das ich ins erste Viertel des XV Jh. setze, endlich 2 Epitaphien: des *Wierzbięta aus Branice* (Krak. Nat.-Mus.) von 1425 und *Jan aus Ujazdów* im Lubomirski-Mus. zu

Grenzlinie des böhmischen Idealismus in Polen fest, der zuweilen ungenau oder mit einer gewissen Mechanisierung der Formen interpretiert wurde.

Weit interessanter erscheint die Zipser Gruppe und diejenige von Sącz, eine Illustration polnisch-ungarischer, teilweise auch schlesischer Verwandtschaften, deren folgerichtige Entwicklung sich im zweiten Viertel des XV Jh. beobachten lässt. Das Gebiet, wo diese Malereien verstreut waren, erstreckt sich über die Länder von Sącz, *Schlesien*, *Nowy-Targ* und *Zips*. Hier muss betont werden, dass dieses Gebiet im Mittelalter zum Schauplatz des Streites um die südliche Krakauer Diözesangrenze von der Zipser Seite her wurde, und dass hier der Einfluss des *Krakauer Klerus* vielleicht am stärksten war, was selbstverständlich die kulturellen Wechselbeziehungen beeinflussen musste. Hinsichtlich der böhmischen Einschläges des XIV und XV Jh. nähert sich das Formgefühl der Gruppe von Sącz eher der Auffassung ungarischer Kunst und einiger schlesischer Richtungen. Wenn wir den Kopf der hlg. Margarete (Krak. Diöz.-Mus., ca 1420 entstanden, bisher unveröffentlicht) genauer betrachten, so können wir hier eine graphisch-expressive, geschlossen-bestimmende Linie feststellen, eine summarische Behandlung der Einzelheiten, eine Schwächung des plastischen Empfindens, wie auch einen Schematismus des rhythmischen Baus, frei von kompositionellen Assoziationen der böhmischen Kunst.

Die Verpfändung der Zipser Städte an Polen in 1412 hat zweifellos die gegenseitige Beeinflussung der Stilelemente der Schule von Sącz und der Zipser Malerei ermöglicht, obwohl hier Zips kaum als aktiv angesehen werden darf. Über die Stärke und Nähe dieser Einwirkungen belehrt uns der Vergleich des Altars in Szaszfalva und Matzdorf mit den Altären aus Zarzecze und Niedzica (Taf. II, 1, 2. und III, 2.). Die wechselseitige Beeinflussung dieser Milieus lässt sich vorläufig nicht bestimmen; die zweifellose Verwandtschaft beider weist indessen auf die Produktion einer grösseren Werkstatt hin. Der letzte Herausgeber der erwähnten ungarischen Altäre, *J. Genthon*, hat deren genetischen Zusammenhang mit der Tätigkeit des schlesischen *Meisters der Hedwigslegende* betont, wodurch die Autonomie dieses Stils in Frage gestellt wurde. Sicher ist auch, dass die ikonographischen Prämissen, die die ungarische Zuge-

hörigkeit dieser Altäre bezeugen sollen (Gestalten ungarischer Könige am Altar in Matzdorf) und die angeblich ungarische Gestaltung des oberen Teiles der Konstruktion sich nicht aufrecht erhalten lassen, da auch eine Reihe polnischer Altäre ähnlich entworfene Krönungen besitzt oder besessen hat (Stary-Sącz, Włocławek, Łopuszna, Niedzica, Kasina W. etc.).

Andererseits treten auch polnische Heilige in dieser Bildergruppe auf. Als Beispiel mögen hier die Malereien des Flügelaltars in Żywiec von ca 1420 mit den Heiligen Adalbert und Stanislaus dienen (Taf. IV, 1.), wie auch der Flügelaltar in Nowy-Sącz (die Heiligen Georg und Adalbert), die in engsten Beziehungen zu dieser Gruppe verbleiben. (Taf. V, 2). Von der Lebensfähigkeit des polnischen Milieus wie auch von dessen schon damals geformtem Künstlerprofil zeugt der vorzügliche Altar der Krönung Mariä aus dem Diöz.-Mus. in Włocławek, der den oben besprochenen Denkmälern nahe verwandt ist. Den erwähnten ungarischen Altären am nächsten steht, neben dem Altar des St. Nicolauslegende in Zarzecze, ein das Gebet am Ölberg darstellendes Fragment (Taf. III, 2.). Dieses unbekanntes Denkmal setze ich ungefähr in die Jahre 1420—25, ebenso die Flügel des Altars in Nowy-Sącz. (Legende des heiligen Adalbert und des heiligen Georg, Taf. V, 2), wie auch in Kamionka Wielka (Martyrium des hl. Bartholomäus — Taf. V, 1). Die Stilgemeinschaft dieser Werke charakterisiert am besten die Tatsache, dass die meisten von den hier abgebildeten Gestalten in jedem einzelnen Bilde wiederholt auftreten. Die Gestalten der Handlung wurden hier als sui generis dramatische Typen behandelt, wobei ihre Züge und Bewegungen zweifellos einem gemeinsamen Musterbuch entlehnt wurden, das dem Braunschweiger Skizzenbuch (*Neuwirth*) oder dem Wiener Modellbüchlein (*Schlosser*) ähnlich war. Die hier zusammengestellte Altargruppe bildet den ersten, in lakonischen Darstellungsformeln der weichen Gotik realistisch-narrativ durchgeführten polnischen Versuch, zu einer epischen Auffassung des Sujets zu gelangen. Der mitteleuropäischen Malerei verwandt ist hier der idealistisch-heroische Bau der Handlung, die modernistische Redaktion ikonographischer Szenen, (z. B. die Redaktion des Gebets am Ölberg), ferner die isometrische Darstellung der Sammelgruppen; die Linienform ist immer geschlossen, dramatische und visionäre Ele-

mente fehlen gänzlich. Die polnische Herkunft dieser Werke wird durch das zweimal auftretende polnische hagiografische Motiv bezeugt.

Vereinzelt steht in seinem absoluten formalen Wert der Altar in Ptazzkowa da (jetzt in Tarn. Diöz.-Mus.), bisher fälschlich für ein Beispiel ruthenisierender Malerei des XVI Jh. gehalten. Dieser Altar, dessen plastisches Mittelfeld (die Madonna) in Ptazzkowa geblieben ist, ist in den 30<sup>er</sup> Jahren des XV Jh. entstanden und gehört am engsten der oben besprochenen Bildergruppe an. (Taf. I, 2, 3). Das Sujet des Altars bilden Szenen aus der Passion Christi an der Aussenseite und aus dem Marienleben an der Innenseite. Die ikonographische, teilweise auch die kompositionelle Redaktion dieser Szenen weist deutliche Beziehungen zur böhmischen Malerei auf. Die Szene am Ölberg ist genau im Geiste der böhmischen Malerei aus dem Ende des XIV Jh. komponiert; die Szene der Kreuztragung ist dem Bilde in Rajhrad (Mähren) nah verwandt; die Szene des Einzugs nach Jerusalem — dem Znaimer Altar, die Szene des Todes Mariä schliesslich — dem Altar aus Roudnica und Hluboka in Böhmen sowie dem Altar in Langendorf in Schlesien.

Der Gebrauch des Musterbuchs erhellt aus dem wiederholten Auftreten der Typen, wie auch aus der genauer Nachbildung der Madonnagestalt aus der Geburtszene am Bilde in Budweis. Die Trachten weisen auf Burgundische Mode auf. Die Raumwirkung wird entweder durch eine Art isometrische Darstellung, oder durch kulissenartige Figurentstellung in mehreren Flächen erreicht. Dieser Gruppe gehört auch das Misericordiabild aus *Zbylitowska Góra*.

Die Kunst des Kreises von Sącz bringt bestimmte typische Züge hervor, erzeugt bestimmte plastische Formeln, die konservativ weitergegeben werden. Das ca 1400 entstandene Bild aus Korzena (Fig. III, 1) ist trotz scheinbarer Abhängigkeit von der Kunst Italiens ein charakteristisches Beispiel seines Milieus: die Naivität der Linienkontur, die mechanische Bewegung, die flüchtige Dramatisierung und der Typus des Kopfes und der Hände, deren Mimik und Raumspiel durch die schematische Verkürzung der Brauen sowie durch die flächenhaft geschnitzten und gewölbten Fingerspitzen ausgedrückt ist, wird seither in einer ganzen Reihe von Nachbildungen wiederholt auftreten, um bloss den Flügelaltar zu Chełmiec im Krak. Nat.-Mus. zu nennen.

Die weitere Formentwicklung im Bereich dieser Gruppe zeigt sich in der manieristischen, afunktionellen Behandlung des Gewandes, das in parallelen, dann sich öffnenden Falten herabwallt, wodurch eine ornamental wirkende, verstärkte Flächenhaftigkeit erzielt wird. Hinzu kommt das Statische der Handlung, die dekorativ-farbige Anlage des Ganzen, endlich der monumentale Aufbau der Kompositionsfläche. Als Beispiel möge die *Assunta* aus *Przydonica* (ca 1450, Taf. IX, 1, unveröffentlicht) dienen, ikonographisch ähnlichen Lösungen aus *Destna* u. *Leitmeritz* verwandt, zeitlich anderen polnischen Bildern aus *St. Sącz*, aus *Szczyrzyc* und *Cerekiew* vorangehend, wie auch der kleine Altar in *Łopuszna* von ca 1450, wie es das Abbild des heiligen Bernard von Siena an einem der Flügel erweist. (Taf. VIII, 2). Eine Sonderstellung nimmt im Inventar der Maleeien aus *Sącz* der aus *St. Sącz* hergeholte Altar von *Kamionka Mała* ein, (heute im *Tarn. Mus.*, Taf. VI). Dieses, den Altären aus *Görlitz* in *Schlesien* und aus *Slavetin* in *Böhmen* verwandte, bisher nicht veröffentlichte Denkmal, das meines Erachtens ungefähr 1440 zu datieren ist, halte ich für ein höchst autoritatives Beispiel im Hinblick auf die Metrik des Altars. In der Art der *Zipser* Altäre konstruiert, formal schwach, ist doch das erwähnte Denkmal wegen seiner von Entlehnungen aus graphischen Inkunabeln zeugenden Faktur, wie auch wegen der Reflexe italienischer Provinzwerkstätten des *Trecento* interessant.

Wenn der Altar in *Ptaszkowa* ein instruktives Beispiel des universalen Stils der weichen Gotik aus dem Kreise der böhmischen Hegemonie ist, so sehen wir in der Kreuzabnahme von *Chornice* (*Tarn. Mus.*) ein Beispiel selbständiger, nicht inspirierter, sondern sich freiwillig inspirieren lassender Kunst, das als ein höchst bemerkenswertes Phänomen der polnischen Zunftmalerei gelten kann. (Taf. VII, 1). Es ist wahrscheinlich gegen die Mitte des XV Jh. entstanden, als Werk eines hervorragenden Malers, der in seiner Kunst verschiedenartige Stoffauffassungen zu vereinigen wusste und dem gewisse Strömungen westeuropäischer Kunst nicht fremd waren. Vor allem fällt in diesem Bilde der breite Bühnenbau auf, die Mannigfaltigkeit schwieriger Lösungen in der Darstellung des menschlichen Körpers, die monumental rotative Komposition, deren einzelne Komponenten deutlich die italienischen Erinnerungen des Malers bezeugen. So z. B. die

an *Simone Martinis* Assisische Frescos erinnernde Gestalt des nach rückwärts gewandten knienden Mannes, ferner das den sienensischen Lösungen verwandte Gesicht des heiligen Johannes mit seinem zarten Helldunkelspiel, psychisch bewegt, nostalgisch und sinnlich zugleich, meisterhaft mit der raubgierigen Stilisierung der knöchigen Finger harmonisch in eine Einheit gebracht. Verblüffend wirkt mit ihrer florentinisch anmutenden Expression der Augen die von der anderen Seite des Kreuzes stehende Maria Magdalena. Die Kompositionsachse bildet die kniende Madonna, über dem unreal behandelten Leib Christi gebeugt, mit fast musikalisch wirkender Linie der Gliedmassen und des Haares, das wie in der Domaniner Pietà mit einem durchsichtigen Gewebe verhüllt erscheint. Das in Fältchen eingelegte Maforium der Madonna, ihr konservativer, in dieser lokalen Gruppe festgesetzter Gesichtstypus, der um die Knien prismatisch zerstäubte Mantel — all dies verrät die schöpferische Individualität des Verfassers. (Vgl. auch oeuvre d. *Barbarameisters*). Die Weiterwirkung des Chomranicer Bildes bezeugt die Ende des XVI Jh. übermalte Pietà aus Czarny Potok, in ihrer Form primitiver, auch in der Modellierung der Epidermis und in der Farbe weniger raffiniert. (Taf. VII, 2). Interessant ist der kompositionelle Zusammenhang dieses Bildes mit der böhmischen Skulptur aus dem Ende des XV Jh. im Prager Stadtmuseum (von *Vondoerfer* veröffentlicht, wie auch mit dem Bilde entsprechenden Inhalts in der Kirche zu Turdossin, Ungarn. (Publikation *Fenyö & Genthon*).

Ausserhalb des Bereichs dieser Gruppe finden sich 2 wichtige Altäre, die, von meinem Aufsatz abgesehen, bisher in der wissenschaftlichen Literatur unveröffentlicht geblieben sind. Es sind dies Anfang des XV Jh. entstandene Altarfragmente aus Sienna, 5 Felder von der Gesamtzahl 8 erhalten, und der unbedeutend spätere Altar der Krönung Mariä im Diöz.-Mus. in Włocławek (1440—50). (Taf. VIII, 1). Im XVI Jh. übermalt und während des Brandes in Sienna beschädigt, ist das Bild stark entstellt. Den erhaltenen Fragmenten nach scheint es nach 1400 im Bereich einer eher im Zentralgebiet als in Kleinpolen tätigen Werkstatt entstanden zu sein.

In der Kreuzigungsszene tritt der Stilsubstrat des *Meisters* von *Wittingau* zutage. Die Kreuztragung erinnert an die entsprechende Szene in Włocławek. Von grosser Bedeutung ist die an

der Kehrseite der „Heimsuchung“ erhalten gebliebene Szene des Todes Mariä, in Ocker auf grundierter und mit Galle überzogener Tafel ausgeführt. (Taf. X, 1). Die Redaktion dieser Szene entspricht dem Bilde vom Meister des Todes Mariä, von ca 1420 (im Diöz.-Mus. zu Włocławek — Taf. X, 2). Mehr Berührungspunkte weist der monumental angelegte Flügelaltar aus demselben Museum (1440—50, Taf. VIII, 1) auf, jedoch in Konstruktion und Stil abweichend, die Predella gebunden, im Stil der Seitenfelder mehr steiermärkischen Mustern verwandt.

Der eklektische Charakter der gotischen Malerei in Polen in der ersten Hälfte des XV Jh. gestaltet sich auf der Grundlage der am Trecento genährten mitteleuropäischen Kunstrichtungen. Bedeutend wirkt hier die sich an italienische, teilweise auch an französische Muster anlehrende ikonographische Redaktion mit, die einen eigenartigen Rahmen für die plastische Versinnlichung des christlichen Mythos schafft, eine neue Welt der Begriffe vertretend.

#### Die zweite Hälfte des XV Jahrhunderts.

Seit der Mitte des XV Jh. tritt die Fortsetzung italisch-böhmischer Strömungen nur sporadisch auf. Derartige örtlich begrenzte und entschieden dekadentische Lösungen sehen wir im Altar in Tuchow (nach 1460), *Misericordia Domini* aus Iwanowice (ca 1460); ungefähr aus derselben Zeit die *Misericordia* von Domosławice, wo die Komposition des Ganzen, sowohl als die feine Faktur des Aktes an die Bilder *Barnas da Siena* anknüpft. Die um 1480 entstandene *Assunta* von Cerekiew lehnt sich eng an das erwähnte Przydonicer Bild an. Das übermalte Gesicht verhindert jede genauere Feststellung dieser Beziehung. Von demselben ikonographischen Typus stammt die Zisterzienser *Assunta* aus Szczyrzyc (1470—80) mit ihrer ungewöhnlich feinen Wölbung der Gesichtskontur, kompositionell stärker geschlossen durch Hinzufügung der 4 kniend schwebenden Engel an den Ecken. (Abb. 4). Die musikalische Silhouette der „*Assunta*“, breite funktionale Flächen der Körper, die eurhythmisch vibrierenden Engelflügel, lassen nahende Züge der Spätgotik und den Aufschwung der Formdynamik ahnen. Böhmisches Anklänge lassen sich fast aus-



3. Madonnabild aus Podole (Tarnów, Diöz.-Mus.).

schliesslich auf die Ikonographie zurückführen: ein interessantes Beispiel ist die Madonna aus *Podole* im Tarn. Diöz.-Mus. (nicht veröffentlicht, Abb. 3), die sowohl als eine unmittelbare Nachbildung des Wunderbildes aus *Piekary* (Schlesien), als auch als eine Kopie der böhmischen Replik in *Doudleby* gelten kann.

1. Die erhaltenen grossen kleinpolnischen Altarkomplexe ergeben eine relativ konsequente Entwicklungslinie. Der älteste der erhaltenen Altäre, der Flügelaltar in Krakau, ganz irrtümlich auf den Namen *Jan Polaks* bezogen, äussert eine deutlich umrissene schöpferische Persönlichkeit eines wahrscheinlich in Donauländern gebildeten polnischen Malers, wie es sich aus dem Vergleich der Krakauer Tafeln mit einer Reihe österreichischer Bilder, hauptsächlich aus dem Oeuvre des *Meister des Albrechtsaltars* ersehen lässt. Die visuelle Form schlägt hier nicht die



4. Madonnabild aus Szczyrzyc.

typisierende Richtung ein, sondern bildet vielmehr eine plastische Spiegelung der Einzelpersone, beinahe mit der Sichtscharfe des Quattrocento beobachtet. Die bis  $\frac{2}{3}$  der Bildfläche reichende Menge erzeugt eine tief lyrische Stimmung, die jeden Zusammenhang mit der tragischen Atmosphäre des Szenariums und dem Pathos der Physiognomik verleugnet. Im Gegensatz zu der barock-gotischen Tendenz zu allgemeiner Beweglichkeit treten hier die Gestalten in zylindrischen Formen auf, mit schwach entwickelter Raumvibration, eher psychisch als physisch aggressiv eingestellt. Am bedeutendsten ist hier das für mehrere spätgotische Werke typische, an das Theatralisch-Mysterienhafte grenzende Moment des eingehaltenen Handlungsganges. Die massive, schwere Innenarchitektur löst sich von der alten Konventionalität des freien Bühnenbaus und wird zu rationalistisch

gedachter Handlungsstaffage. Die sich schwach im Raume bewegenden Gestalten sind mit Köpfen ausgestattet, in deren Bau, Montage einzelner Teile, sowie im Betonen der ethnischen- und Standeselemente sich neuartige formale Voraussetzungen der neuen, im dritten Viertel des XV Jh. wirkenden Generation äussern. Besonders tief prägt sich der Kopf des Alten mit phantastisch zerzausten Bartlocken ein, der auch in anderen Altären wiederholt in unwandelbarer Stilisierung auftreten wird. Die Stellung des Malers zur Landschaft führt, trotz deren summarischer Interpretation, geradewege durch das Studium der flämischen Miniatur (Taf. XVII, 1). Vor allem jedoch fällt der spezifische Stil des Linienductus auf, der in breiten Zügen verläuft, dann plötzlich in eine Menge winziger, vervielfältigter Stiche übergeht, die aus geraden Abschnitten runde Kurven bauen, im grossen Ganzen jedoch als eine anorganische Linie erscheinen; manchmal wird die Darstellung kubisierender Körper erstrebt, wie es besonders in der Gestalt Magdalenas im Felde der Beweinung Christi erscheint. (Taf. XII, 1).

2. Der andere Eckstein der Krakauer Kunst im XV Jh. ist, neben dem Dominikaneraltar, der Dreifaltigkeitsaltar am Wawel aus dem J. 1467, der älteste datierte Altar in Polen. Gleich dem Dominikaneraltar eröffnet auch dieses Werk mehrere Formwege, die die folgende Generation einschlagen wird.

Es liegt kein Grund vor, den Dreienigkeitsaltar, wie es seinerzeit Sokołowski getan, mit der Person *Lorenz von Magdeburg* in Zusammenhang zu bringen. Als Verfasser müssen 2 anonyme Maler angesehen werden, deren einer die alte aktive Generation (1450—1460) vertritt, während der andere der modernistischen Avantgarde der 70<sup>er</sup> Jahre angehört, wobei er der Schöpfung des *Meisters von Werden* u. *Meister des Hausbuchs* nicht fern bleibt. (Taf. XI, 1, 2). Vom älteren stammen die 4 Aussenfelder, wo der Reihe nach heilige Apostel, Patrone Polens, Einsiedler u. Märtyrerinnen — die 4 mit der Anbetung der hlg. Dreifaltigkeit zusammenhängenden Gruppen — dargestellt sind. Die engen Gestaltenreihen mit vier-schrötigen Proportionen, breit voneinanderliegenden Wangenknochen und geschwollenen Augenlidern, das tastenartige Ineinanderdringen der Reihen und die flächenhafte Eurhythmie der Nimbe, die marionettenhafte Gestikulation, der parallele Faltenwurf des zwischen den Knien gebrochenen Gewandes, die

charakteristischen Büschelpflanzen im als Proscenium erscheinenden Teile des Bildes, all dies lokalisiert auf das genaueste den alten Meister auf dem Krakauer Boden, wo er nicht vereinzelt dasteht. Die enge Stilverwandschaft mit *Mikołaj Setesza*, dem Verfasser des gleichzeitig erschienenen Graduale von *Łęczycza* betonend, wo freilich die Gemeinschaft der Zeit- und Raumverhältnisse mitspielen konnte (Schule!), glaube ich auch, dass dieser Stil dem von mir seinerzeit veröffentlichten Bilde „*Tod Mariä*“ (Diözes.-Mus. in *Włocławek*), dessen Entstehung ich bis 1460 verschiebe, verwandt ist. Die konservative Redaktion dieses Bildes, das mit dem Schema der ersten Jahre des XV Jh. (*Sienno*) arbeitet, lässt die spezifischen Entwicklungsumstände des Milieus hervortreten. Als Werke des alten Meisters der hlg. Dreieinigkeit betrachte ich den Altar zu *Kasina Wielka* (*Tarn. Diöz.-Mus. Taf. XIII, 1*) nebst 2 bisher Pleydenwurff zugeschriebenen Flügeln mit den Darstellungen des hlg. Stanislaus und Adalbert im Krakauer Dom, die meines Erachtens in den 70<sup>er</sup> Jahren entstanden und Produkte weiterer Emanation der Werkstatt sind. Für ein fast sicheres Erzeugnis dieser Werkstatt halte ich endlich das Muttergottesbild im Museum der Schönen Künste zu Budapest, von Genthon als ein ev. Werk polnischer Zunftmalerei veröffentlicht. Als Ganzes erweist der Dreifaltigkeitsaltar engste Analogien mit dem bisher in Hinsicht seiner Stil-Provenienz nicht eingehender erforschten Altar von 1465 im Brandenburger Dom, von *Nicolaus Coci* gestiftet.

Der andere Maler, dessen Sujet die 4 heiligen Ritter waren, erwies sich als ein rein lyrisches Talent mit stark ausgeprägter Neigung zur Natur und mit heroisch-idyllischem Element. Trotz aller Rezeptivität der in seiner Werkstatt festgesetzten typologischen Manier dürfte der Künstler ein frisches Empfinden organischer Formen nach westeuropäischen, flämischen, teilweise auch rheinischen Mustern entwickeln (*Meister des Hausbuchs* und *Meister von Werden*). Für die Entstehung des St. Georgsbildes z. B. ist dessen Zusammenstellung mit dem Stich des *Meisters des Kalvarienberges* höchst aufschlussreich.

3. Bei dem dritten der grossen Altäre, dem 1486 ausgeführten Altar des Doms in *Olkusz*, stossen wir auf einen der für die Geschichte der gotischen Malerei in Polen interessantesten Akzente, d. h. auf ihre Expansion über die Grenzen des Landes,

und zwar nach Ungarn. Der Altar selber, für eine Industriestadt ausgeführt, die in dauernden Beziehungen zu anderen Städten Ungarns bleibt, ist eines der vorzüglichsten Beispiele der Krakauer Kunst Ende des XV Jh.; es bildet überdies eine Art Epilog derjenigen Formentwicklung, die mit der Aufstellung des Dominikaner Flügelaltars beginnt. Die beiden Altäre verbinden die 4 bisher übersehenen, die Passionsszenen darstellenden Aussenfelder, die ich geneigt bin als Alterswerke des Meisters des Dominikaneraltars zu erachten. Der Vergleich der „Kreuzabnahme“ (Taf. XII, 2) (zu interessanten Beobachtungen führt der Vergleich mit dem Bilde von Dirk Bouts aus dem Louvre) mit dem entsprechenden Dominikanerbild wird uns über die Entwicklung belehren, die dieser Maler älterer Generation durchmachen musste, um mit der raschen Evolution des gotischen Barocks Schritt zu halten. Der tödliche Krampf des zusammengeschrumpften Leibes Christi äussert eine Formdynamik, wie sie selten in der polnischen Zunftmalerei zu treffen ist, während die diagonale Komposition am besten vom neuen Formgeist zeugt. Die übrigen 3 Felder sind konservativer, besonders das Gebet am Ölberg. Die 12 bereits mehrmals veröffentlichten Hauptfelder des Altars stellen eine Reihe Vorgänge aus dem Leben Mariä und der heiligen Anna dar. In diesen Szenen kommt am klarsten die neue gotische Morphologie zum Ausdruck, deren bezeichnende Elemente bilden: die Vorliebe für die stille Intimität des bürgerlichen Lebens, die narrativ-beschreibende Darstellungsform, der in winzige Fältchen geraffte Stoff, die neuen Raumwerte — das Erschliessen perspektivischer Innenräume, Durchblicke von Raum zu Raum, durchbrochene Fenster mit weiten, wie in einem flämische Miniaturen stilisierenden Film verschobenen Ausblicken, wie auch die manchmal an Grobheit grenzende vertrauliche Behandlung der „Imponderabilien“. Der christliche Mythos, der noch unlängst geschulte Formen abstrakter Darstellung besass, wurde in diesen Herbsttagen des Mittelalters durch den demokratischen Realismus der Spätgotik von seiner idealen Höhe zu einer fast unangenehm in ihrer Einfachkeit wirkenden Formel herabgesetzt. Hingegen gewinnt die Drastik der Genredarstellungen in hohem Grade an plastischer Ausdruckskraft. Von grösstem Interesse ist in dieser Hinsicht das Feld des Bethleemischen Kindermords (Taf. XIV, 1), in dessen geballter Masse die spätgotische Grassersche Tanz-



5a. „Beweinung Christi“.  
Aus dem Dominikaneraltar in Krakau.



5b. „Beweinung Christi“.  
Aus dem Kaschauer Altar.

bewegung der Beine mit der parabolisch wogenden Bewegung der Frauenarme verschlungen ist. Mit der vibrierenden Masse der Menschengestalten kontrastiert die idyllische Flucht nach Ägypten, die synoptisch in den landschaftlichen Hintergrund hineinkomponiert und mit bedeutend erweichten und zerstäubten lyrisch - bestimmenden Akzenten durchgeführt ist. Am ganzen Altar sehen wir überdies eine fast monotone Manier, die Gesichtsmaske zu modellieren, mit weit auseinandergerückten Mundwinkeln, mit zweifach gebogener Linie des Mundes. Mit den erwähnten Zusammenhängen des Dominikaneraltars mit dem Altar in Olkusz ist das Ganze nicht erschöpft. Ein wichtiges Glied bildet der bisher nicht inbetracht genommene Hochaltar des Doms in Kaschau (1474—1477), ein vermutlich von 3 Malern stammendes Werk ungarischer Kunst.

Ein aufmerksamer Überblick dieser Altarmalereien lässt die wesentlichsten Zusammenhänge mit dem Krakauer und Olkuzer Altar feststellen, um nur den „Bethleemischen Kindermord“



6. Olkuszer Altar.  
Kreuzigung (Ausschnitt).



7. Barbarameister.  
Kreuzigung (Ausschnitt).

in Kaschau und Olkusz, wie auch die „Beweinung“ am Altar in Kaschau und am Dominikaneraltar in Krakau (Abb. 5a u. 5b) zu erwähnen. Das Typisieren der hier auftretenden idealen Modelle, die Kompositionsfügung, besonders aber die Manier der physiognomischen Charakteristik, sind hier beinahe identisch. Nach einer Erklärung dieser Erscheinung suchend, stossen wir auf die Nachricht über den gleichzeitigen Aufenthalt in Kaschau des Krakauer Malers *Wawrzyniec Włodarz*, wie auch *Mikołajs*, des Malers aus Bochnia. Die Tatsache, dass eines der Bilder mit dem Buchstaben *W.* signiert ist, erhöht die Glaubwürdigkeit des Anteils polnischer Künstler an diesem Werke. Der erhaltene und von *J. Ptaśnik* veröffentlichte Vertrag des Olkuszer Stadtrats mit *Adam von Lublin*, die Ausführung des grossen Altars für den dortigen Dom betreffend, hat den Anlass gegeben, im genannten Maler den Verfasser zu vermuten. Ob diese Hypothese treffend ist, mag vorläufig dahingestellt bleiben; allenfalls möchte ich hier auf die am Boden der „Geburt Mariä“ befindlichen Initiale *H. P.* aufmerksam machen, die vielleicht den Namen eines der Mitverfasser des Werkes bezeichnen (*Haberschbrack Pictor* ? tritt in Krakau 1454, 1462, 1471, 1479 auf).

Die durch den Verfasser des Olkuszer Altars vertretene Form versetzt uns in die Atmosphäre einer Krakauer Werkstatt aus Ende des XV Jh. Sein an flämische Anklänge reiches Werk



8. Olkuszer Altar. (Ausschnitt) „Verkündigung an Joachim“.

ist wahrscheinlich an dem mit österreichischen Einflüssen getränkten Boden lokaler Kunst gereift. Von engen Wechselbeziehungen zwischen Breslau und Krakau legt die Grablegungsszene des Olkuszer Altars ein beredtes Zeugnis ab, die in der Behandlung des Körpers Christi eine auffallende Ähnlichkeit mit der entsprechenden Szene des Breslauer Barbaraaltars (1447) aufweist (Abb. 6 u. 7); diese Analogien sind wahrscheinlich dem gemeinsamen Boden der Nürnberger Kunst entwachsen, dieser lebendigsten Quelle der Eingebung für Ost- und Mitteleuropa seit der Mitte des XV Jh. Hier ist es billig, auf die im Olkuszer Altar auftretende synoptische Szenenfügung aufmerksam zu machen, die an ähnliche Lösungen in *Israels van Meckenem* eklektischer Graphik erinnert (vgl. den Bethleemischen Kindermord, *Geissberg* 39).

Die oben erörterten Beziehungen zur ungarischen Malerei bilden hier im Hinblick auf den aktiven Charakter des polnischen Anteils die wesentlichste Erscheinung. Diese Zusammenhänge sind bereits von Forschern wie *K. Divald*, *V. Myszkowsky*, *L. Kemény*, *J. Michalik*, *B. Ivanyi*, neulich von *J. Genthon* und *S. Fenyö* besprochen worden; der bisher zu dieser Frage nicht inbetracht



9. Christus vor Kaiphas.  
(Ausschnitt).  
Landesmuseum, Troppau.



10. Christus vor Kaiphas.  
(Ausschnitt).  
Augustineraltar, Kraków.

genommene Olkuszer Altar stellt doch ein klassisches Beispiel dieser kulturell-künstlerischen Osmose dar. Von einigen, die Expansion des Krakauer Milieus bezeugenden, in Ungarn und Zips verstreuten Denkmälern abgesehen, sei hier noch der Altar von Wołowiec (heute im Warschauer Nat.-Mus.) erwähnt, dessen Entsprechungen der irrtümlich ca 1500 datierte Altar von Liptoszentmária und der Flügelaltar von Szmróczány bilden, beide unleugbar in Krakau entstanden. Eine eingehende Zusammenstellung der Zips und Oberungarn betreffenden Gegebenheiten liefern *Genthon*, *Fenyö*, *Divald* und *Wagner*; über Siebenbürgen vrgl. *V. Roth* und *A. Ipolyi*.

4. Bisher nicht genauer festgestellte Werkstättebeziehungen scheinen zwischen dem Verfasser des Augustiner Flügelaltars und dem älteren Meister des Dreienigkeitsaltars bestanden zu haben. Die wesentlich treffende Auffassung *Dobrowolskis*, der in dem Augustineraltar österreichische Einflüsse sieht, er-



11. Dornenkrönung. (Ausschnitt).  
Augustineraltar, Kraków.



12. Fragment aus dem Mater Dolorosa-Altar.  
Kraków, Dom.

spart uns eingehendere Weiterforschung. Nichtsdestoweniger sind hier manche Berichtigungen und Ergänzungen nötig. Vor allem das Datum, das von der ziemlich zufälligen Zahl 1500 auf 1470—80 verschoben werden muss. Überflüssig ist es dann, Prototypen einzelner Modelle in Ulm zu suchen, da dieselben schon im Dreienigkeitsaltar zu finden sind. Trotz der wesentlichen Vervandtschaft des Augustineraltars mit der österreichischen Malerei z. B. beide *Meister des Schottenstiftes*, vielleicht auch mit dem Halleiner Altar, — muss hier bemerkt werden, dass auch ein ganz autonomes Erreichen derselben Formauffassungen möglich war. Den Stoff dazu liefern die Felder eines im polnischen Grenzgebiet (Waagtal) entstandenen Altars von ca 1400 (heute im Museum zu Budapest), dessen österreichische Angehörigkeit ziemlich unsicher erscheint (Abb. 9 u. 10). Dagegen weisen diese Werke gemeinsame kompositionelle Grundsätze sowohl mit dem Augustineraltar (Einzug nach Jerusalem, Christus bei Kaiphas) als mit einigen anderen Werken polnischer Malerei auf.



13. Meister des Hausbuchs. „Die Dornenkrönung“. Ausschnitt).



14. „Christus im Tempel“. Kraków. Mater Dolorosa-Altar. (Ausschnitt).

Beachtung verdienen die dem polnischen Leben entnommenen Realien, z. B. die Trachten (Abb. 11), die originelle Auffassung einzelner Szenen (*Meisters d. Spielkarten*, wie auch die sich in der Redaktion des Bildes „Anbetung der 3 Könige“ äussernde hohe intellektuelle Kultur, voller Anklänge des Quattrocento (Taf. XVI, 1).

5. Besondere Formprobleme weist der Mater Dolorosaaltar, im Krakauer Dom auf, ein Werk der 80<sup>er</sup> Jahre des XV Jh., dessen schlesisch-nürnberger Tradition im Schlesier *Stanisław Dürrink*, dem Hofmaler Kasimirs IV, den Verfasser vermuten lässt. Die Stilanalyse der Innenfelder lässt starke flämische Einwirkungen feststellen (der Kopf des Alten in der Szene „Christus im Tempel“), (Abb.12) wie auch den Einfluss des Meisters des Hausbuchs (Kopf und Hände der Madonna und die sitzende Gestalt des Gelehrten, Abb. 13 u. 14) und d. „Accipies-Holzschnitt“. Die Passionsszenen zeugen von der Krakauer-Breslauer Stage des Malers, wie auch von Reminiszenzen der Nürnberger Schule (vrgl. die Szene der Kreuzabnahme mit den Bildern entsprechenden Inhalts von *Wolgemut* in der mün-



15. „Verkündigung”.  
Mater Dolorosa-Altar.  
Kraków, Dom.



16. „Maria im Gehäuse”.  
Breslau,  
Kunstgewerbe-Museum.

chener Pinakothek und *Pleydenwurff* in der Elisabethkirche zu Breslau). An den Bildern der Aussenfelder, an denen ein anderer Maler mitgearbeitet zu haben scheint, ist der Einfluss *Rogiers van der Weyden* (mittelbar) und *Dirk Bouts'* sichtbar. Die von *Pleydenwurff* paraphrasierte Komposition der Rogierschen Anbetung der Könige diente als Gerüst zur Konstruktion der entsprechenden Szene im Krakauer Altar, der engste Beziehungen zu dem von *Landsberger* als Werk der späten Periode der *Barbaremeisterwerkstatt* anerkannten Bild „Maria im Gehäuse” Abb. 15 u. 16. (Breslau, Kunstgewerbemus. № 9973 aus der Minutolischen Sammlung) aufweist; die Ankündigungsszene ist eine selbständige Bearbeitung des Boutsschen Bildes in Madrit. Aus der Komposition der „Beschneidung Christi” (Taf. XVII, 2) gewinnt man den Eindruck, dass unserem Maler die Ulmer Kunst nicht fremd war. Abzulehnen ist die von *Weisbach* aufgestellte Hypothese von der Verfasser-schaft *Pleydenwurffs*. Der Maler, eigentlich die Maler, waren Polen: einen interessanten Beitrag bietet der wirklich an *Władysław Jagiełło* erinnernde porträtmässig behandelte Kopf des seine Krone ablegenden Königs.

6. Zweifellos bilden jedoch Elemente der Kunst *Pleydenwurffs* nebst den weiteren Erzeugnissen des Nürnberger Kreises die symptomatische Grundlage der Krakauer Kunst ans dem Ende des XV Jh. Unter zahlreichen Beispielen dieser Mitwirkung muss vor allem der Altar von *Szczepanow* genannt werden, (heute im Tarn. Diözes.-Mus.) ferner das sichtbar auf *Pleydenwurffs* und *Wolgemuts* Lösungen beruhende Kreuzigungsbild aus der St. Michaelskirche in Lublin, schliesslich das die Anbetung der Könige darstellende Bild der Krakauer Schule im Posener Museum (Taf. XVI, 2). Die Redaktion dieser Szene mit der Kavalkade im Hintergrund vertritt den „Mysterientypus“, wobei hier zweifellos das Bild *Geertgens tot sint Jans* aus dem Prager Museum als Urbild gedient hat. Seinem Stil nach ist das Werk der Wolgemutschen Bearbeitung dieses Sujets verwandt; nebst dem Klosterneuburger Bild illustriert es die Verbreitung der Einwirkungen der Werkstatt Wolgemuts über die Länder Polens und Österreichs (vgl. das ehemals Pleydenwurff dann dem Meister des *Löffelholzaltars* zugeschriebene Bild in der St. Lorenzkirche in Nürnberg).

7. Von den übrigen Altären aus Südwest- und Mittelpolen im XV Jh. betrachtet der Verfasser näher die Altäre aus *Więclawice* (1477), *Książnice Wielkie* (1491), *Dobczyce* (Ende XV Jh.) und *Szaniec* (ca 1499). Den *Więclawicer* Altar stellte *Frl. A. Misiąg* mit dem Dreieinigkeitsaltar vom *Wawel* in Zusammenhang. Der Verfasser glaubt weitere Analogien mit dem Altar in *Sromowce*, wie auch mit dem *St. Georgsbild* (in Krakauer Universitätsmuseum) zu sehen.



17. „Geburt Christi“  
und „Epiphanie“.  
Flügelaltar in Książnice  
Wielkie.



18. Hl. Stanislaus.  
Kraków, Franziskanerkloster.

Im Altar von *Dobczyce* stellt das Linear-Dekorative, das Fehlen an Raumproblemen und die eigenartige blecherne Behandlung des Stoffes typische Züge der Krakauer Malerei dar (Taf. XII, 2). Den Altar von *Książnice* betrachtet der Verfasser als ein durch Reminiscenzen aus *Schongauers* Graphik und durch Einflüsse oberdeutscher Schulen bereichertes Erzeugnis des Krakauer Milieus. Die auf der vereinfachten Komposition *Wolgemuts* beruhende Szene der Anbetung der Könige hat im Linzer Relief ihre Entsprechung (Abb. 17), während sich das Ganze dem Altar in *Pöthen* ziemlich eng anschliesst (*Benesch*). Eine monumentale Transposition der *Schongauerschen* Elemente bietet der Altar in *Szaniec* (Taf. XVII). Von den Votivbildern wird vom Verfasser das ca 1470 zu datierende, höchst interessante Abbild

des hlg. Stanislaus im Krakauer Franciscanerkloster besprochen, wobei ihm die Vermutung von der Verfasserschaft *Pleydenwurffs* ganz fern steht (Abb. 18). Die hieratische Komposition dieses Bildes, die klar gesehene Form, wie auch die Kenntnis der Richtungen zeitgenössischer Malerei, legt ein günstiges Zeugnis ab von den Möglichkeiten der damaligen Krakauer Malerei.

8. In die Wende des XV u. XVI Jh., bzw. in die ersten Jahre des XVI Jh. fallen die Malereien aus Lusina, die hier, trotz ihrer verhältnismässig späten Entstehungszeit doch erörtert werden, und dies hauptsächlich wegen deren Herkunft aus der Werkstatt des *Veit Stoss*. Die an den Aussen- und Innenfeldern befindlichen Passionsbilder lassen auf zwei Verfasser schliessen.

Der allem Anschein nach der älteren Generation angehörende Maler der Szenen „Gefangennahme Christi“, „Christus vor Kaiphas“, „der Fall von dem Kreuze“, „Dornenkrönung“, arbeitete im Geiste der Nürnberger Malerei, indem er einzelne Typen aus den Werken *Veit Stoss* nachbildete (so z. B. Peter und Malchus). Die Drastik dieser Darstellungen korrespondiert mit dem trüben, schwarz-braun-roten Kolorit der Malereien, die eine bezeichnende Ableitung des *Langenzenner* Bildes bieten (Taf. XIX, 1). Der andere Maler (Taf. XIX, 2), der übrigen die 4 Felder ausgeführt hat, vertritt die jüngere Generation vom Anfang des XVI Jh. Seine Bildung verdankt er auch der Nürnberger Schule, wobei Seine Auffassung des menschlichen Gesichtes an einige Gedanken *Meisters des Strache-Altars* (Louvre) erinnert. Höchst glaubenswürdig ist die Hypothese *Ptaśniks*, wonach *Jorg Huber*, der Leiter der Werkstatt *Stoss* in Krakau 1496—1509, der Verfasser des Altars von Lusina sein soll.

9. Ein ganz besonderes, mit der Frage der Quellen von *Jan Polaks* Schöpfung aufs engste Zusammenhängendes Problem bildet das von mir seinerzeit referierte (*Sprawozdania z czynności i posiadzeń Polskiej Akademji Umiejętności*) Mittelbild des Altars der Bernardinerkirche in Warta, Bezirk Sieradz, heutzutage in der dortigen Pfarrkirche befindlich. Dieses ca 1470—80 ausgeführte Bild ist vermutlich ein Werk des *Franciszek von Sieradz*, Klosterbruders im Wartaer Kloster und stellt die Himmelfahrt Mariä dar. Ausgezeichnet erhalten, weist dieses Bild enge Verwandtschaft mit der Kunst Mittel- und Südwest-Polens auf, in erster

Reihe mit dem Bilde „Marientod“ im Diözes.-Mus. in Włocławek (Taf. X, 2); loser hängt es mit den Gestalten des Innenfeldes des Dreieinigkeitsaltars von Wawel zusammen, vor allem zeigt jedoch das Bild eine auffallende Analogie mit der Kunst *Jan Polaks*, wie es z. B. der Vergleich der unteren Partie des Bildes mit Polaks „Beschwörung des Magiers Simon“ im Münchener Nat.-Mus. erweist (Taf. XX). Reichliche Analogien treten in physischen Typen auf (vgl. die Gestalten der Apostel im Vordergrund), in der lärmenden Rhythmik ihrer Bewegungen, in der wilden Stilisierung der Gesichter, endlich in der gesamten Raumkonstruktion der Szene, die hie und da diagonal in die Ferne verläuft, wodurch perspektivische Effekte in der Art *Pachers* erzielt werden.

Ziemlich zufällige Analogien im Bereich der kompositionellen Organisierung der Bildfläche hat unser Bild mit dem in Wallraf. Richard-Mus. befindlichen Bilde ähnlichen Inhalts vom *Meister der Verherrlichung Mariens* gemein. *Mit der Veröffentlichung des Wartaer Bildes gewinnt die Erforschung der Quellen der Schöpfung Jan Polaks festen Boden.* Die schon 1908 von *Voll*, später von *Glaser* erhobene Frage der polnischen Nationalität des Malers, von *J. Beth* auf eine indifferent anmutende Art berührt, („Ob er Pole war oder nur polnischen Ursprungs... mag dahingestellt sein und ist irrelevant“) kann heutzutage im Lichte des veröffentlichten Denkmals als erledigt gelten. Die *Jan Polak* eigene spezifische psychische Erregung, die fast das Bereich der Hyperkompensation gewisser emotionaler Zustände betritt, ist hier in ihrer ganzen Fülle vertreten und scheint die gesamte Kunst seines Kreises in Polen zu bezeichnen.

Die von *O. Benesch* beobachtete Einwirkung der Kunst Polaks auf die österreichische Malerei erhält eine spezifische Färbung für den Forscher der spätgotischen Malerei in Polen. Die Rekonstruktion des Oeuvre dieses Künstlers ist von einer weiteren, nicht nur lokalen Bedeutung.

10. Auf dem Gebiete des geschichtlichen Grosspolen sind, vom wenig wertvollen Bild in *Gniezno* (Gnesen) und vom Altar im deutschen *Cylichów* (Züllichau) abgesehen, keine Denkmäler der Tafelmalerei erhalten geblieben. Günstiger gestalten sich die Zustände in Polnisch-Schlesien, wo wir neben einigen Bildern vom Anfang des XV Jh. auch ein paar freilich unbedeutende

Werke der zweiten Hälfte des XV Jh. finden. Die Hauptstellung kommt unleugbar dem Flügelaltar der Liebfrauenkirche in Kalisz zu, der bereits vom Verfasser eingehend veröffentlicht wurde (Bulletin de l'Academie Polonaise des Sciences et des Lettres 1931.16.IV). Im übrigen auf die genannte Abhandlung verweisend, möchte ich hier nur daran erinnern, dass der erwähnte Altar die chronologisch älteste (ca 1500) und wertvollste Position der Werkstatt des *Meisters vom Giessmannsdorfer Altar* darstellt, der in Schlesien in der Umgegend von Sagan 1500—1520 tätig war und die daher eher den Namen „*Werkstatt des Meisters der Kalischer Passion*“ verdient. Die bezeichnendsten Merkmale dieses Werkes bilden, neben einigen lokalen Zügen, wie auch flämischen und Ulmer Anklängen, die stark ausgeprägte Grundlage der Krakauer-Nürnberger Kunst. Eine handwerkliche Nachbildung dieses Werkes stellt der etwas spätere, zweifellos im Inland ausgeführte Altar in Kościan (Bezirk Posen). Das zweite erwähnenswerte Werk ist die Ende des XV Jh. entstandene Pietà in der Augustinerkirche zu Wieluń, die eine dem *Meister des Helentreuter Altars* (das Votivbild der Familie *Bank* von 1494 in der Maria Magdalenakirche zu Breslau) gemeinsame Formensprache aufweist.

Der obige Abriss der formalen Systematik der spätgotischen Malerei in Polen erstrebt lediglich eine Wertschätzung der Zeit- und Stilbestimmungen wichtigerer Objekte; Vorliegendes bildet eine Zusammenfassung einer eingehenden Untersuchung des Verfassers, die auch Probleme der Entwicklung der Farbenskala und der Komposition in der polnischen Tafelmalerei des XV Jh., sowie andere morphologische Elemente der polnischen Gotik umfasst.

## LITERATURVERZEICHNIS.

### Zur Geschichte der spätgotischen Malerei im Allgemeinen:

Bechtel H.: Wirtschaftsstil d. deutschen Spätmittelalters. München Leipzig 1930. Clemen P.: Sprache und Überlieferung der malerischen Gestaltung im späten Mittelalter. Karl Koetschau Festschrift. Düsseldorf 1928. Dehio G.: Die Krisis der deutsch. Kunst im XVI Jh. Archiv f. Kulturgeschichte, Bd. 12. Gollub H.: Die Entstehung der germanischen Renaissance. Studien z. dt. Kunstg. 240. Huizinga J.: Herbst des Mittelalters. München 1924. Huth H.: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1925. Lütthgen E.: Die abendländische Kunst im 15 Jh.

Bonn 1920. Morgenstern L.: Die Ausdruckbewegung des Schmerzes in der christlichen Kunst. Strassburg 1921. Niemeyer E.: Der Formwandel der Spätgotik als das Werden der Renaissance. Leipzig 1904. Orienter A.: Der seelische Ausdruck in der altdeutsche Malerei. München 1921. Panofsky E.: Imago Pietatis. Festschrift f. M. Friedländer, Leipzig 1927. Sano K.: Die Anordnung der Figuren in der Tafelmalerei Deutschlands vom 1350 bis 1450. Diss. Würzburg 1931. Schmarsow A.: Zur Beurteilung der sogenannten Spätgotik. Repert. f. Kunstw. 1900. Schrade H.: Über Symbol und Realismus in der Spätgotik. Deutsche Vierteljahrschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte, Bd. 5, 1927. Stirnemann H.: Der Stilbegriff des „Spätgotischen“ in der altdeutschen Malerei. Strassburg 1929. Swarzenski G.: Italienische Quellen der deutschen Pietà. Festschrift H. Wölfflin, München 1924. Voigtländer G.: Zur Gesetzmäßigkeit in der Abendl. Kunst. Bonn 1921. Wescher-Kanert H.: Das Ende der altdeutschen Malerei und die antiklassische Strömung. Cicerone 1924.

Doehlmann K.: Zur Frage der sogenan. „umgekehrten Perspective“ Repert. f. Kunstw. 1900. Grisebach A.: Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15 Jh. Monatsh. f. Kunstw. 1912. Kern G.: Zur Frage der Perspective in den Werken des Dirk u. Aelbert Bouts. Monatsh. f. Kunstw. 1910. Müller W. L.: Die Konstruktion der Bildarchitekturen in der deutschen Graphik des 15 Jh. Diss. Frankfurt a/M 1911. Panofsky W.: Die Perspective als „symbolische Form“. Vorträge d. Bib. Warburg, 1924/5, Hamburg. Semper H.: Über einige Kompositionsentlehnungen in der niederländischen Miniatur- und Tafelmalerei des 15 u. 16 Jh. M. f. Kunstw. 1913. Wallerstein V.: Die Raumbehandlung in der oberdeutschen u. niederl. Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15 Jh. Strassburg 1909. Hauschild H.: Der Innenraum der Ulmer Tafelmalerei im 15 Jh. Diss. Dresden 1905.

Liebreich A.: Kostümgeschichtliche Studien zur Kölnischen Malerei des 14 Jh. Jhb. f. Kunstw. 1928. Moses E.: Pflanzendarstellungen in der deutschen Kunst des XIV u. XV Jh. Zeitschr. f. christl. Kunst 1921/2. Post P.: Die französich-niederländische Männertracht... im Zeitalter der Spätgotik. Diss. Halle 1910. Schreiber W. L. u. Heitz P.: Die deutschen „Accipies“ und Magister cum Discipulis-Holzschnitte. Strassburg 1908.

### **Zur Geschichte der Malerei in Polen, Schlesien und Pommern:**

Bruck R.: Friedrich der Weise. 1903. Dettloff S.: (Rezens.) Roczn. Krak. XXII. Dobrowolski T.: Obrazy z Życia i Męki Pańskiej w kościele św. Katarzyny w Krakowie. Rocznik Krak. 1929. Dutkiewicz J.: Ołtarz gotycki z Ptaszkowej. Biuletyn Naukowy, 1933 nr. 3. Grabowski A.: Skarbniczka naszej archeologii. Kraków 1854. Husarski W.: Tryptyk z Szańca. Sztuka i Artysta, nr. 4, 1924. Kaczmarczyk K.: Malarze poznańscy w XV w. i ich cech. Poznań 1924. Kopera F.: O emigracji Niemców z Weissenburga i Landau do Polski. Sprawozd. Kom. Hist. Sztuki VII, 1906. Kopera F.: Dzieje malarstwa

w Polsce. Kraków 1925. Kopera F. i Kwiatkowski J.: Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie. Kraków 1929. Kremer J.: O tryptyku z wystawy archeologicznej krakowskiej. Wilno 1859. Lepszy L.: Cech malarzy w Polsce. Kraków 1859. Lepszy L.: Studja nad obrazami krakowskiemi. Prace Kom. Hist. Sztuki, V 1930. Łuszczkiewicz W.: Malarstwo religijne. Encyklopedia kościelna Nowodworskiego, XIII. Warszawa 1880. Morawski S.: Sądzczyzna za Jagiellonów. Kraków 1865, 2 Bd. Mycielski J.: Jan Polak, malarz polski w Bawarii i utwory jego młodości w Krakowie. Prace Kom. Hist. Sztuki, Kraków, IV, 1929. Pajzderski N.: Późnogotyckie tryptyki Wielkopolskie. Sprawozdania Polsk. Akad. Umiejtn. XXXVI, 1931 nr. 4. Podlacha W.: Historia malarstwa polskiego. Lwów (1913). Ptaśnik J.: Cracovia artificum 1300—1500. Kraków 1917. Ptaśnik J.: Dwie kwestje z dziejów kultury artystycznej Krakowa. Księga ku czci Abrahama, Lwów 1931. Sokołowski M.: Z dziejów kułtury i sztuki. Sprawozd. Kom. Hist. Sztuki, VI, 1898 Kraków. Starzyński J.: Tryptyk późnogotycki w Cegłowie. Przegląd Historji Sztuki, 1929, nr. 3. Kraków. Terlecki W.: Minjatury graduau J. Olbrachta i ich źródła artystyczne. Sprawozd. Tow. Nauk. we Lwowie, VI, Lwów 1925. Terlecki W.: Ze studjów nad minjaturą polską XVI w. Sprawozd. Tow. Nauk. we Lwowie, X, Lwów 1930. Ulanowski B.: Acta capitulorum. Monumenta mediaevi historica, XVI, Kraków 1902. Walicki M.: Obrazy cechowe we Włocławskim Muzeum Dyecezalnem. Warszawa 1929. Walicki M.: Madonna z Jagnięciem w sandomierskiem Muzeum Dyecezalnem. Przegląd Historji Sztuki, 1929, nr. 1, Kraków. Walicki M.: Der Flügelaltar von Kalisz und das Problem des „Meisters von Giessmannsdorf“ Bulletin de l'Academie Polonaise des Sciences et des Lettres, 1931. Walicki M.: I. Ze studjów nad malarstwem cechowym Ziemi Sądeckiej w XV w. II. Domniemane dzieło Franciszka z Sieradza. III. Ołtarz fary w Warcie. Sprawozd. Pols. Akademji Umiej. XXXVII, nr. 2, 1932.

Braune H. u. Wiese E.: Schlesische Malerei u. Plastik des Mittelalters. Leipzig 1929. DexeI G.: Ostdeutsche Tafelmalerei. Danzig 1919. Ehrenberg H.: Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450. Bonn 1920. Haendcke B.: Die Madonna in Königsberg... und der böhmische Einfluss. Repert. f. Kunstw. 1925. Heuer R.: Die Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Thorn bis zum Ende des Mittelalters. Mitteilungen d'Copernicus-Vereins zu Thorn, 1916, bd. 24. Kaemmerer L.: Nordniederländische Buchkunst und ostdeutsche Tafelmalerei. Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml. Berlin 1919. Knötel P.: Der Pleydenwurffsche Hochaltar der Elisabethkirche in Breslau. Schlesiens Vorzeit i. Bild u. Schrift, N. F. X, 1928. De Laborde: Les ducs de Bourgogne. Paris 1849/51. Bd. 1. Libaert P.: Miniatori e scribi tedeschi in Italia. L'Italia e l'arte straniera, Roma 1922. Mély F.: Les primitifs et leurs signatures: les miniaturistes. Paris 1903. Morelowski M.: O trzech toruńskich obrazach Męki Pańskiej. Prace Kom. Hist. Sztuki. V, Kraków 1932. Neuwirth J.: Die Beziehungen des Graudenzer Altarwerkes der Marienburg zur altböhmisches Malerei. Prag 1918. Schultz A.: Untersuchungen zur Geschichte der schles. Maler. Breslau 1882. Schultz A.: Urkundliche Geschichte

der Breslauer Malerinnung in den Jahren 1340—1523. Breslau 1866. Weizsäcker H.: Veit Stoss als Maler. Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsamml. XXVIII, 1897. Wernicke E.: Schlesische Künstler des Mittelalters in Prag, Schlesiens Vorzeit, IV. Worringer W.: Die Anfänge der Tafelmalerei. Leipzig 1924.

### **Zur Geschichte der Ungarischen und Slovakischen Malerei und ihrer Beziehungen zur Polnischen Malerei:**

András P.: A magyar Művészet Története. Budapest 1930. Divald K.: Magyarország csucsiveskori Szárnyasoltarai. Budapest 1908—1911. Divald K.: Szepesvármegye művészeti emlékei. Budapest 1906. Fenyő J. Genthon J.: A Magyar Nemzeti Múzeum szárnyasoltárkepei. Magyar Művészet, 1931. Genthon I.: A régi Magyar Festőművészet. Budapest 1932. Gerevich T.: Thomas von Kolozsvár. Budapest 1923. Hofman J.: Staré umění na Slovensku. Praha 1930. Ipolyi A.: Geschichte und Restauration der kirchlichen Kunstdenkmale in Neurokt. Budapest 1878. Iványi B.: Éperjes középkori építészeti, Kőfaragói és festői. Muzeumi és könyvtári Ertesítő 1917. Kemény L.: A kassai szt. Evzsébet egyház története. Archeol. Ertes. 1897. Kamény L.: A kassai képiro cég. Arch. Ert. 1902. Mihalik J.: A kassai Szt. Erzsébet templom. Budapest 1912. Roth W.: Siebenbürgische Altäre. Strasburg 1916. Suida W.: Der Meister der Passionsfolgen. Festschrift E. W. Braun, Augsburg 1931. Wagner V.: Dejiny výtvarného umenia na Slovensku, Trnava 1930.

### **Zur Geschichte der Böhmisches Malerei.**

Chytil K.: Malířstvo pražské XV w. a XVI w. a jeho cechovní Kniha Staroměstska z let 1490—1582. Praha 1906. Chytil K.: Vyvoj miniaturniho malířstva českého. Praha 1896. Cibulka J.: Korunovana Assumpta na půl měsíci. Sborník K. B. Madla. Praha 1929. Dostál E.: Čechy a Avignon. Brno 1922. Dvořák M.: Die Illuminatoren des Johann v. Neumarkt. 1901. Ernst R.: Beiträge zur Kenntnis d. Tafelmalerei Böhmens im 14 und Anf. 15 Jh. Prag 1912. Gumbel A.: Sebald Weinschröter, ein Nürnberger Hofmaler Kaiser Karls IV. RfK. XXVII. Junius W.: Sächsisch-Böhmische Grenzkunst. Kaaden, Uhl, 1924. Kuchynka R.: České obrazy tabulové ve Waldesově obrazárně. Pam. Arch. XXXI, 1919. Matějček A.: Příspěvky k dějinám deskového malířství českého. Pam. Arch. XXXIII. 1922/23. Matějček A.: Die Böhmisches Malerei des XIV Jahrhundert. Leipzig 1924. Neuwirth J.: Geschichte d. deutschen Kunst und d. deutsch. Kunstgewerbe in d. Sudetenländern. Augsburg 1926. Opitz J.: Gotické malířství a plastika severozápadních Čech. „Umění“ 1929 II. Podlaha A.: Obrazy Mariánské v Čechách ze století XIV—XVI. Praha 1904. Schlosser J. v.: Tomasso da Modena und die ältere Malerei in Treviso. Wien 1898 (Jahr. d. Kunst. Samml. des Allerh. Kaiserh. XIX). Stechow W.: Zur Datierung des „dritten böhmischen Stils“. Repert. f. Kunstg. 1931. Vondoefer P. E.: Gotische Meisterwerke der böhmischen Bildhauerkunst. Cicerone, XV, 1923. Winkler E. Kieslinger F.: Archa z kaple Svato-  
václavské ve Znojme. Pam. Arch. XXXV, 1927.

### Zur Geschichte der Österreichischen Malerei.

Benesch O.: Zur altösterreichischen Tafelmalerei. Jahrbuch der Kunsthist. Samml. in Wien. II, 1928. Benesch O.: Der Meister der Krainburger Altars. Wiener Jhr. f. Konstg. VI. Wien 1930. Fischer A.: Die Altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig 1908. Drexler C. & List C.: Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg. Wien, s. a. Kurth B.: Über den Einfluss der Wolgemut Werkstatt in Österreich und im angrenzenden Süddeutschland. Jahrbuch des Kunsthist. Instit. der KK. Zentralkom. für Denkmalpflege. B. X. Wien 1916. Pächt O.: Österreichische Tafelmalerei der Gotik. Augsburg 1929. Semper H.: Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising. München 1896. Stiassny R.: Die Donaumalerei im XV Jahrh. Monatsheft f. Kunstw. 1908. Suida W.: Österreichs Malerei. Wien 1926. Suida W.: Die Wiener Malerschule von 1420—1440. Belvedere, 1925, VIII. Thietze H.: La pittura gotica in Austria e le sue relazioni con l'arte italiana. Dedalo, Bd. 7, 688—704. 1927. Voss H.: Der Ursprung des Donaustils. Leipzig 1907.

### Zur Geschichte der Deutschen Malerei.

Abraham E.: Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15 Jahrh. Strassburg 1912. Back F.: Mittelrheinische Kunst. Darmstadt 1910. Baldass L.: Martin Schongauer und die Überwindung des Niederländischen Einflusses durch die deutsche Spätgotik. Rep. f. K. 1917. Beth I.: Wolgemuths Gehilfen in Feuchtwangen und Hersbruck. Monatsh. f. Koustw. 1908. Beyer O.: Norddeutsche gotische Malerei. Hamburg 1924. Bossert H. T. u. Storck W. F.: Mittelalterliche Hausbuch. Leipzig 1912. Braune H.: Beiträge zur Malerei des Bodenseegebietes im XV Jahrh. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. München 1907. Briele W.: Westfälische Malerei bis aus Aldegraever. Dortmund 1926. Brockmann H.: Die Spätzeit der Kölner Malerschule. (Der Meister von St. Severin und der Meister der Ursulallegende). Bonn 1924. Buchner E.: Eine Gruppe deutscher Tafelbilder vom Ausgang des XV Jahrh. Beiträge zur Geschichte der Deutsch. Kunst. I. Augsburg 1924. Buchner E.: Die Werke Friedrich Herlins. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. 1923, XIII, 45. Burckhardt D.: Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei. Jahrbuch der Kgl. Preus. Kustsammlung XXVII, Berlin 1906. Burger-Schmitz-Beth: Die deutsche Malerei. Handb. d. Kunstwiss. 1913. Clemen P.: Die gotische Monumentalmalereien der Rheinlande. Düsseldorf. 1930. Degen K. H.: Die Bamberger Malerei des 15 Jahrh. Strassburg 1931. Doren A.: Deutsche Künstler im Mittelalterlichen Italien. L'Italia e l'arte straniera. Roma 1922. Flechsig E.: Der Meister des Hausbuchs als Maler. Zf. f. b. K. VIII, 1897. Gebhard C.: Beziehungen zwischen italienischer und deutscher Malerei in der ersten Hälfte des Quattro-cento. L'Italia e l'arte straniera. Roma 1922. Gebhardt K.: Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Strassburg 1908. Gérard C.: Les artistes d'Alsace pendant le moyen age. Colmar 1872/3. Glaser C.: Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei. Zs. f. b. K. 1914. Glaser C.: Altdeutsche Malerei. München. 1924.

Haendecke B.: Der Italienische Einfluss in der deutschen Malerei von etwa 1340 bis etwa 1440. Zs. f. christ. K. 1914. Habicht C.: Zur Filiation der flämisch-lurgundischen Malerei in Niedersachsen. M. f. K. 1914, II. Habicht C.: Die Niedersächsische Malerei um 1400. Strassburg. Halm P. M.: Zur Malerei der Frührenaissance Altbayerns. Die Christl. Kunst. 1910. Heise C. G.: Norddeutsche Malerei. München 1918. Heubach H.: Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram und ihre Beziehungen zu Böhmen. Jahrbuch des Kunsthist. Institutes der KK. Zentralkom. für Denkmalpflege, Band X. Wien 1916. Hirsch: Erfurter Malerei. Diss. Jena 1922. Kurth B.: Fragmente aus einem gotischen Schriftmusterbuch in der Universitätsbildth. zu Würzburg. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der KK. Zentralkommission für Denkmalpflege. Band IX, 1915, Wien. Kurth B.: Ein gotisches Figurenalphabet aus dem Ende des XIV Jahrh. und der Meister E. S. Mitteil. der Gesel. für vervielfältigende Kunst. Beilage d. Graphischen Künste, 1912. Lehms M.: Bilder und Zeichnungen vom Meister des Hausbuchs. Jahrb. d. preus. Kunsts. XX, 1890. Leonhard K. & W. Th. Bossert: Studien zur Hausbuchmeisterfrage. Zeitschrift für bild. Kunst. 1912. Lutze E. & Zimmermann E. H.: Nürnberger Malerei 1350—1450. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Jahrgänge 1930 u. 1931. Nürnberg 1932. Martens B.: Meister Francke. Hamburg 1928. Neuwirth J.: Das Braunschweiger Skizzenbuch. Prag 1897. Rohde A.: Die Ausklänge der Bertramschen und die Vorbedingungen des Franckeschen Stiles im Norden. M. f. K. XIII, 1920. Schneider H.: Beiträge zur Geschichte des Niederl. Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik von 1460/80. Diss. Basel. 1915. Semper H.: Zur Kreuzabnahme des Bamberger Flügelaltars im Nationalmuseum von München. Monatsh. f. Kunstw. 1910. Stadler F. J.: Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15 Jahrh. Strassburg 1913. Stange A.: Deutsche Kunst um 1400. München 1923. Stuttmann F.: Der Arnstädter Altar und sein Verhältnis zu den Mittelalterlichen Osterspielen. Jahrb. d. Preuss. Kunstsamml. 1928. Tschenschner K.: Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15 und 16 Jahrh. in ihrem Wechselbeziehungen. Repert. f. Kunstw. XXVII, 1904. Weil E.: Der Ulmer Holzschnitt im 15 Jahrh. Berlin 1929. Weinberger M.: Über die Herkunft des Meisters LCz. Festschrift H. Wölfflin. München 1924. Weinberger M.: Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule. Strassburg 1921. Weisbach W.: Einiges über H. Pleydenwurff. Ztf. f. bild. Kunst. 1858.

---



1. Hl. Katharina (um 1420)  
Tarnów, Diözesan-Museum.



2. Altar aus Ptaszkowa (um 1430)  
Tarnów, Diözesan-Museum.



3. Altar aus Ptaszkowa (um 1430)  
Tarnów, Diözesan-Museum.



1. Altar aus *Zarzecze* um 1425—30. *Katowice*, Schlesisches Museum.



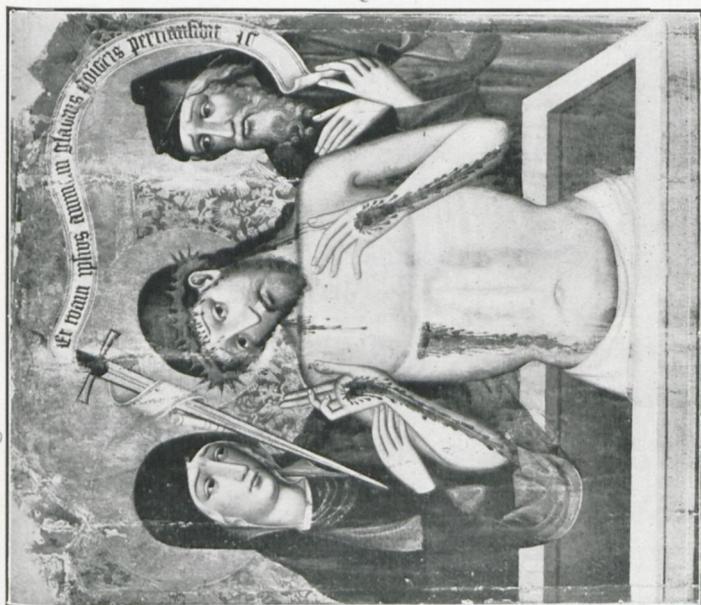
2. Altar aus *Szaszfalva* um 1425—30. *Besztercebánya*, Museum.



2. „Ölberg“. Teilaufnahme aus dem Altar  
in *Niedzica*, um 1430.



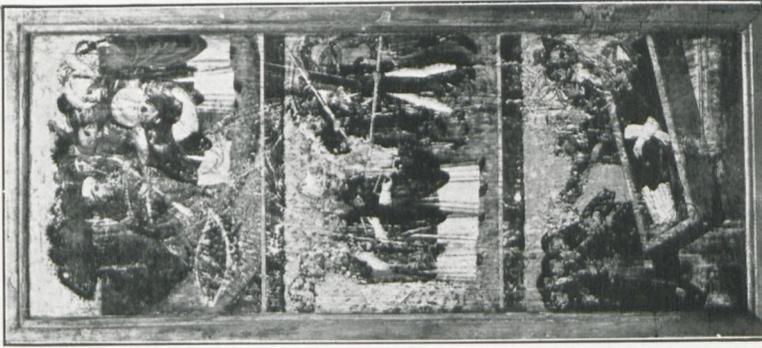
1. „Kreuzigung“ (Teilaufnahme) um 1420,  
aus *Korzenna*. Kraków, National Museum.



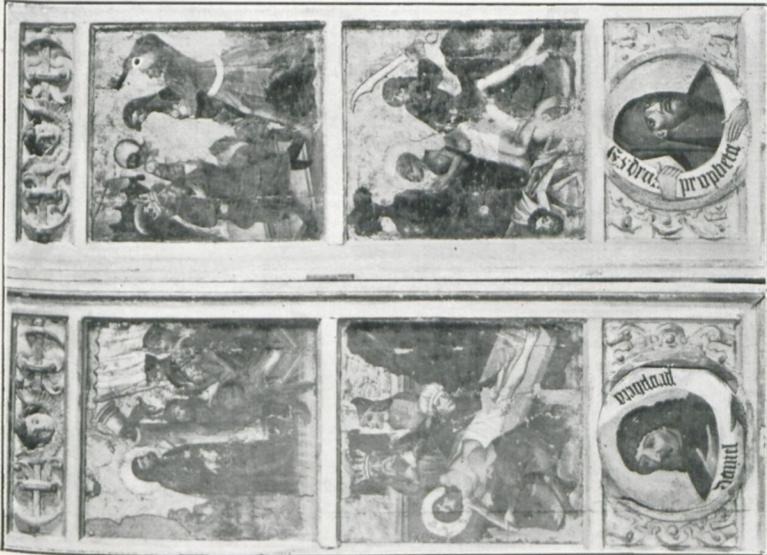
2. „Misericordia Domini” aus Zbylitowska Góra  
(um 1430). Tarnów, Diözesan-Museum.



1. Altar aus Żywiec (um 1430).  
Kraków, National-Museum.



2. Altar aus Nowy Sącz (um 1420–30).  
Marter des hl. Georg und Adalbert.



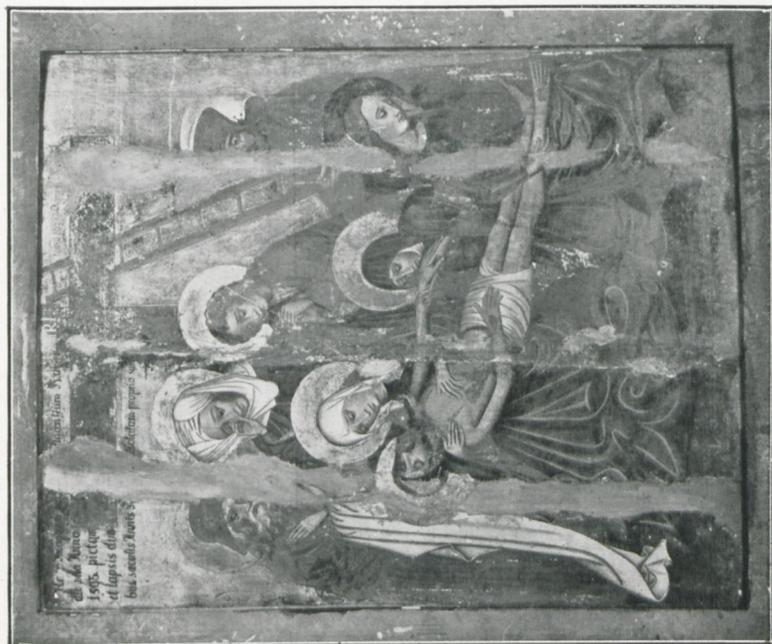
1. Altar aus Kamionka Wielka (um 1430).  
Kraków, Nat.-Museum. Marter des hl. Bartholomäus.



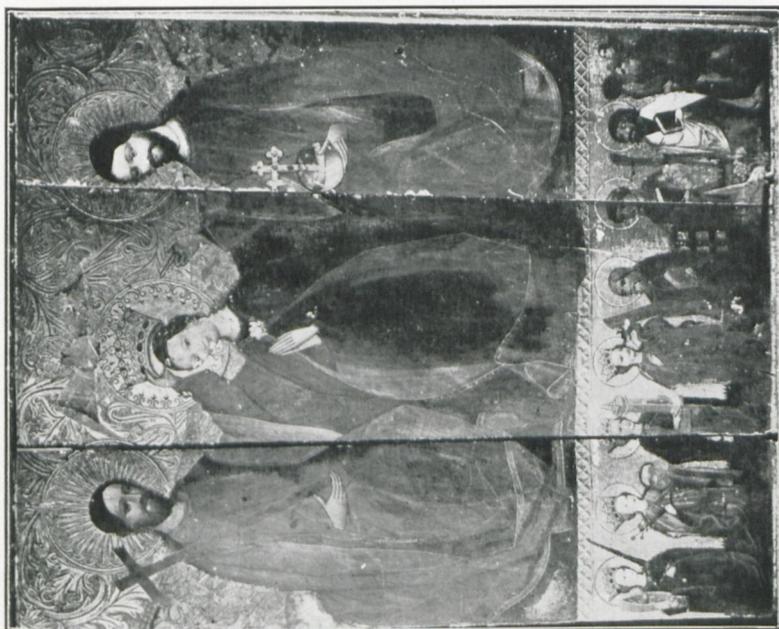
Altar aus *Stary Sącz* (Kamionka Mała), um 1430—1440.  
*Tarnów*, Diözesan-Museum.



1. „Kreuzabnahme”. Um 1440. Aus Chomranice.  
Tarnów, Diöz.-Museum.



2. „Pietà”. Um 1440. (Übermalt). Aus Czarny Potok.  
Tarnów, Diöz.-Museum.



1. „Marienkrönung”. Um 1440.  
Włocławek, Diözesan-Museum.



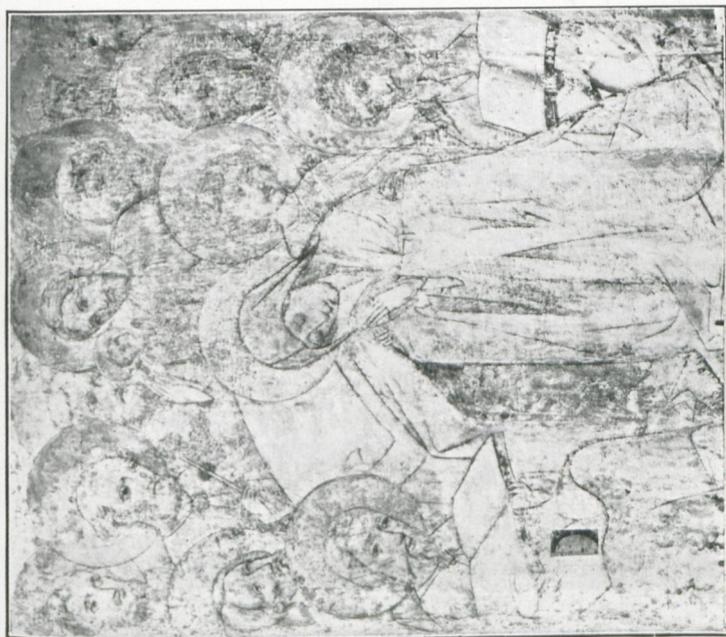
2. „Marienkrönung”. Um 1450.  
Łopuszna.



1. Altar aus *Przydonica*. Circa 1440—1450.
2. „Hl. Georg“. Kraków, Universitäts Museum.  
Circa 1460—1470.



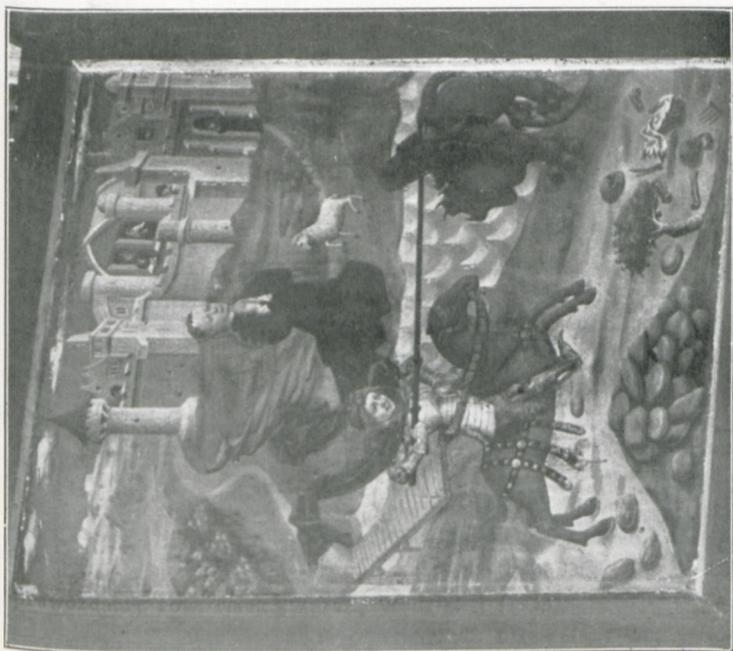
2. „Marientod”. *Włocławek*, Diözesan-Museum.  
Circa 1460.



1. „Marientod”. *Warszawa*, National-Museum. Circa 1420.  
(Altar aus Sienna).



2. Hl. Hubert. Aus d. hl. Dreifaltigkeitsaltar.  
Kraków, Dom (1467).



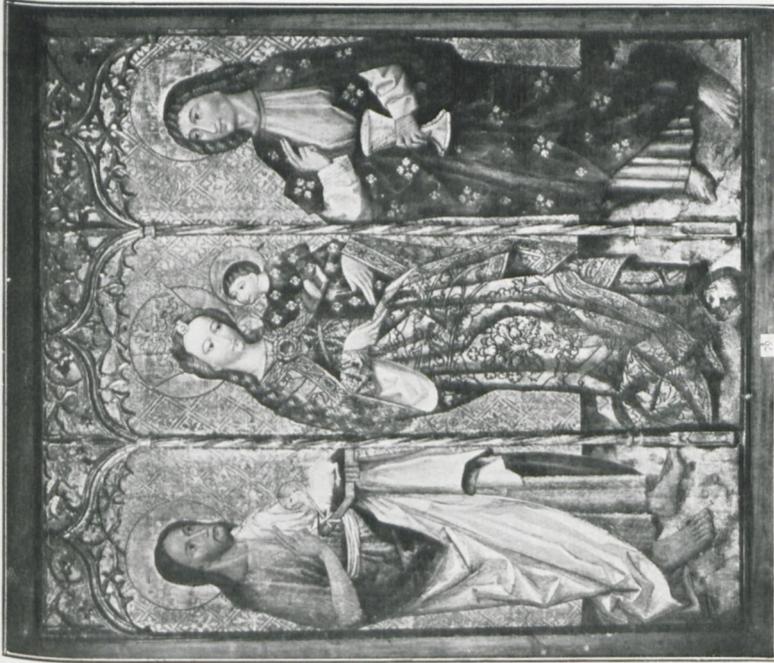
1. Hl. Georg. Aus d. hl. Dreifaltigkeitsaltar.  
Kraków, Dom (1467).



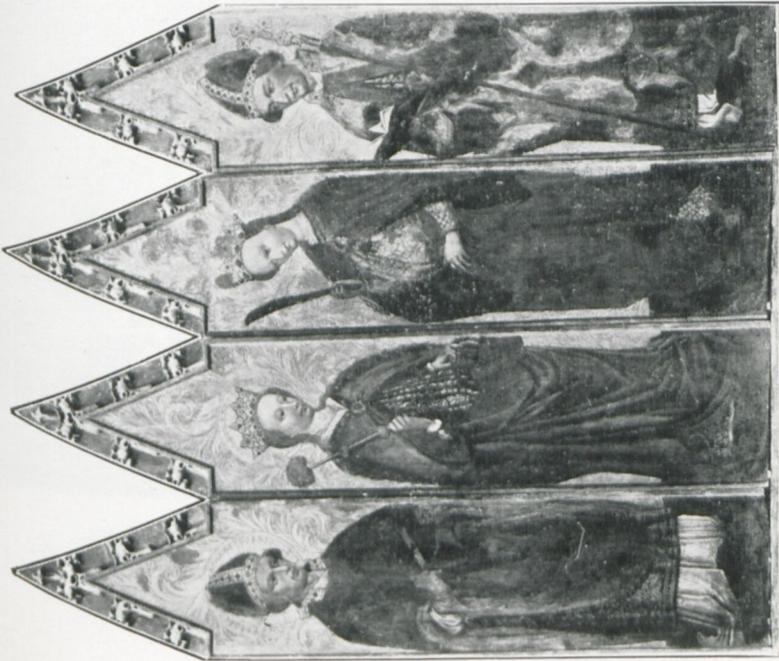
2. „Pietà”. Olkusz, Altar.   Circa 1486.



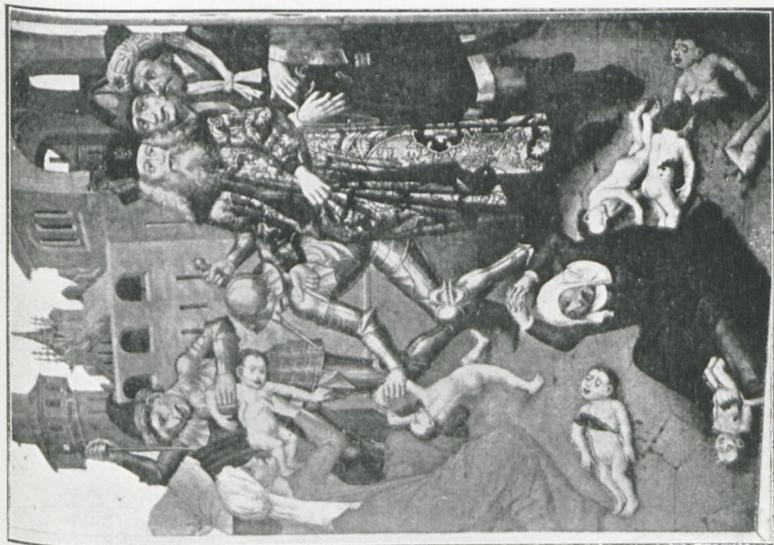
1. „Beweinung Christi”. Kraków, Dominikaneraltar. Circa 1460.



2. Altar aus Dobczyce.  
Kraków, National-Museum.



1. Altar aus Kasina Wielka, circa 1460—70.  
Tarnów, Diözesan-Museum.



2. „Bethleemischer Kindermord“  
Aus dem *Kaschaner Altar*.



1. „Bethleemischer Kindermord“.  
Aus dem *Olkuzer Altar*. Circa 1846.



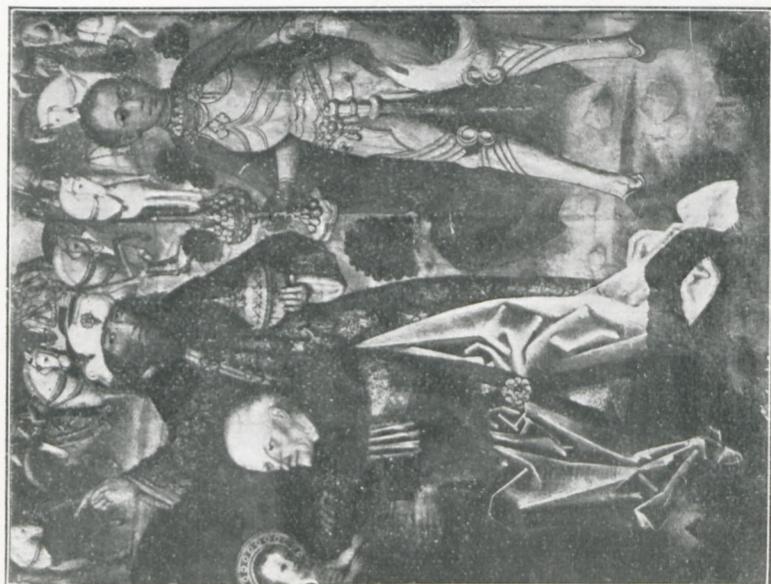
2. *Meister der Spielkarten*. „Christus am Ölberg”.



1. „Christus am Ölberg”. *Kraków*, Augustineraltar.  
Circa 1470.



1. „Epiphanie”. Kraków, Augustineraltar.  
Circa 1470.



2. „Epiphanie”. Poznań, Museum Wielkopolskie.



1. „Flucht nach Ägypten”.  
Kraków, Dominikaneraltar.



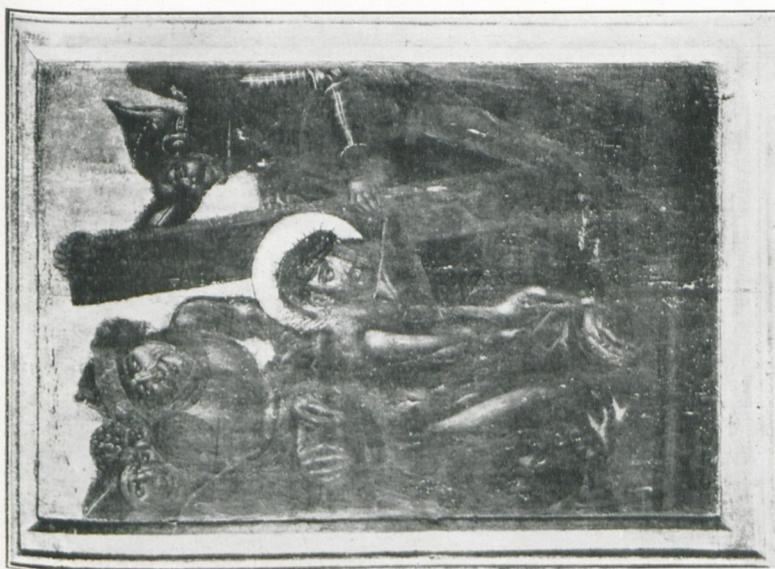
2. „Beschneidung Christi”.  
Mater Dolorosa Altar. Kraków, Dom.  
Circa 1490.



Szaniec. Flügelaltar. (1499?). Jetzt in Privatsammlung.



2. „Kreuzigung“. Aus d. Lusinaer Altar.  
Kraków, National-Museum. Circa 1500.



1. „Der Fall von dem Kreuze“. Aus d. Lusinaer Altar.  
Kraków, Akademie. Circa 1500.



1. *Jan Polak.* „Die Beschwörung des Magiers Simon”.
2. *Franciszek von Sieradz (?)*. „Himmelfahrt Mariae”.  
Warta, Pfarrkirche. Circa 1480.