

# DER EINFLUSS ALBRECHT DÜRERS AUF DIE KUNST DES 16. JAHRHUNDERTS IN POLEN

Von EWA CHOJECKA, Krakau



Der Einfluß eines namhaften Meisters auf einen bestimmten Kunstkreis erscheint als ein vielschichtiger und vielgestaltiger Prozeß. Die komplexe Natur dieses Vorganges wird durch das individuell Einmalige, Neuartige des Werkes des gegebenen Künstlers bedingt, wie auch durch den Charakter des Kunstkreises, der sich mit diesem Oeuvre auseinandersetzt.

Große Kunst wirkt sich nicht ausschließlich in Übernahmen und Nachahmungen aus, ihnen haftet nur allzu oft ein Zug des Epigontums an. Große Kunst ruft Gegenströmungen hervor. Sie können Wege einschlagen, die nicht in jedem Fall die durch das Vorbild gewiesene Richtung fortsetzen. Das große künstlerische Vorbild wirkt immer aktivierend und herausfordernd, es zwingt zu einer Stellungnahme, zum Werturteil, schließlich zu einer individuell vorgenommenen Aufnahme. Somit ist jede Frage nach der Wirkung eines Künstlers zugleich eine Frage nach der Art und dem Wesen der Auseinandersetzung mit seiner Kunst.

Das Gesamtbild vom Einfluß der Kunst Dürers auf das europäische Kunstschaffen ist in sich vielschichtig, zumal wenn man bedenkt, daß das Werk Albrecht Dürers innerhalb der zwei entgegengesetzten Pole des zeitgenössischen Kunstlebens – Italien und den Niederlanden – von unterschiedlichen Gesichtspunkten aus bewertet wurde. Für Italien galt Dürer als hochgeschätzter Vertreter des Nordens, der gelegentlich Anstoß erregte, indem seine Formgebung nach Auffassung italienischer Künstler gewisse Mängel an klassisch-antiken Elementen aufwies.<sup>1</sup> Zugleich wurden jene nicht italienisch-klassischen Gestaltungsformen Dürers als Kontrast zum vorherrschenden Kanon der Hochrenaissance empfunden, stehen also im Zusammenhang mit dem Aufkommen des Manierismus und seinem antiklassischen Stil.<sup>2</sup>

Die Niederländer hingegen empfanden eben diese klassisch-antikisierenden Elemente der Kunst Dürers, die der Meister aus italienischen Vorbildern in die Kunstsprache des Nordens übertragen hatte, als Anregung.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Panoſky, E., Albrecht Dürer, Bd. 1, Princeton 1948, S. 109.

<sup>2</sup> Tietze, H., Among the Dürer's Plagiarists. The Journal of the Walters Art Gallery, IV, 1941, S. 89–95.

<sup>3</sup> Held, J., Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit, Den Haag 1931.

In der Kunst Mitteleuropas waren es andere Elemente der Dürerkunst, die einen Einfluß ausübten. Der Aspekt des Klassisch-Antikisierenden, der für Italien und die Niederlande so bedeutsam war, stand hier weitaus weniger im Vordergrund. Im allgemeinen waren es andere Werte der Dürerkunst – so unter anderem das neuartige Verhältnis von Figur und Raum, die neue Körperhaftigkeit, das Landschaftsbild –, die die Renaissancekünstler Mitteleuropas faszinierten. Die Aufnahme Dürerscher Impulse in der Kunstpraxis Mitteleuropas war zweifellos auch mit Elementen einer gewissen Deformierung verbunden, ja sogar mit einem Zurechtstutzen des Dürerschen Vorbildes, gemäß einem Formempfinden, das sich aus der lokalen künstlerischen Tradition ergab.

Der Einfluß von Albrecht Dürer auf die polnische Kunst des 16. Jahrhunderts wurde bisher nicht eingehend untersucht, obwohl in vielen Einzelbearbeitungen die Wirkung seines Werkes hervorgehoben und an Beispielen detailliert viele Analogien nachgewiesen werden konnten. Nahezu jede neue Monographie zur polnischen Malerei und Graphik der Renaissance enthält zu diesem Problemkreis neue Forschungsergebnisse. Bevor wir jedoch einen Überblick über jene Untersuchungen geben, scheint es angebracht, kurz die zeitgenössische Situation der polnischen Kunst im Hinblick auf das Aufkommen der Dürereinflüsse zu charakterisieren.

Die Übernahme der Kunst Dürers ist als Teil der Einflüsse anzusehen, die auf die Kunst Polens im 16. Jahrhundert aus drei Hauptrichtungen her einwirkten: von Italien, dem vorwiegend Architekten und Bildhauer entstammten, den Niederlanden, deren Einfluß auf allen Kunstgebieten vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte zur Wirkung kam, und von deutschen Künstlern, besonders vertreten durch den Nürnberger Kreis. Die traditionellen künstlerischen Beziehungen mit Nürnberg waren zweifellos ein Umstand, der auf natürliche Weise den Weg für die Ausbreitung der Kunst Dürers bahnte, bestanden sie im frühen 16. Jahrhundert doch länger als ein Menschenalter, nämlich seit der Tätigkeit von Veit Stoß in Krakau. Für den Umfang dieser Kontakte spricht unter anderem die Tatsache, daß sogar Mitglieder der Dürerfamilie in polnischem Auftrag arbeiteten. So bestellte beispielsweise der Posener Bischof Uriel von Górka im Jahre 1486 einige Goldschmiedearbeiten beim Vater Albrecht Dürers, dem Nürnberger Goldschmied. Verbindungen mit Nürnberg gab es vor allem auf dem Gebiet des Kunsthandwerks. (Aus Nürnberg stammten unter anderem einige Goldschmiedearbeiten und Bronzewerke, darunter verschiedene Bronzeplatten aus der Vischerwerkstatt, die sich in Krakau, Poznań, Włocławek und Szamotuły befinden).<sup>4</sup> In jenen Werken aus den Anfängen des 16. Jahrhunderts machen sich auch die ersten Anzeichen der Dürerkunst bemerkbar. So enthält die Bronzeplatte des Piotr Kmita (gest. 1505) im Dom zu Krakau viele Motive, die auf den Paumgartner-Altar zurückgehen. Ähnlich verhält es sich mit Fragmenten von Bronzeplatten aus dem Grabmal von Kardinal Friedrich dem Jagiellonen aus dem Jahre 1510. Für den von uns zu betrachtenden Zusammenhang sind diese Beispiele jedoch von untergeordneter Bedeutung, da es sich um nach Polen eingeführte Werke handelt, die die Auseinandersetzung mit der Dürerkunst in Nürnberg selbst, nicht aber im polnischen Kunstkreise widerspiegeln.

Für die Rezeption der Kunst Dürers in Polen ist vielmehr der Umstand bedeutsam, daß eine beträchtliche Zahl der hier ansässigen Maler im Kreise Dürers geformt

<sup>4</sup> *Bochnak, A., Mecenat Zygmunta Starego w zakresie rzemiosła artystycznego, in: Studia do dziejów Wawelu, II, Kraków 1960, S. 131–301, Meller, S., Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt, Leipzig 1925, S. 82.*

wurde und später als Vermittler seiner Kunst wirkten. So weilte Hans von Kulmbach, der wohl bekannteste Vertreter des Dürerkreises, in Krakau. Seinen Verbindungen mit Jacopo dei Barbari ist es zu verdanken, daß die Malerei Kulmbachs im Vergleich zu seinem Nürnberger Vorbild weitaus malerischer erscheint.<sup>5</sup> Auf Grund gewisser formaler Tendenzen der polnischen Renaissancemalerei, auf die wir noch zurückkommen werden, vor allem als Folge des Aufgreifens von Inspirationen aus der Donauschule, war es kaum zufällig, daß Kulmbach unter den Vertretern des Dürerkreises die stärkste Resonanz fand.

Außer ihm arbeitete Michael Lancz aus Kitzingen in Krakau. Er wird auch als Urheber bestimmter formaler Erscheinungen in der damaligen polnischen Buchgraphik genannt.<sup>6</sup> Im Auftrag des polnischen königlichen Hofes arbeitete weiterhin Georg Pencz, Schöpfer der in Nürnberg entstandenen Flügel für den Silberaltar der Sigismundkapelle des Krakauer Doms.<sup>7</sup> Schließlich ist noch der Bruder Albrechts, Hans Dürer, zu nennen, ein Hofmaler König Sigismund I. Unter allen in Polen tätigen Vertretern des Nürnberger Kreises bereitet die Analyse seines Werkes die größten Schwierigkeiten, weil es der heutige Stand der Forschung sowie die generelle Revidierung früherer, ungenügend begründeter Zuschreibungen nicht erlauben, seine Werke ausreichend sicher zu identifizieren, ausgenommen vielleicht die ihm zugeschriebenen Wandmalereien im Wawelschloß.<sup>8</sup>

Auf dem Gebiet der Graphik sollen die Holzschnitte von Hans Schäufelein zu der Nürnberger Ausgabe von Ulrich Pinders „Speculum passionis“ (1507) erwähnt werden. In Krakau wurde die Serie in der Ausgabe von Bonaventura-Opeć „Zywot Jezu Krysta“ im Jahre 1522 gedruckt und dadurch weit verbreitet. Sie wurden außerdem mehrmals in Krakau nachgeahmt und kopiert. Auch sei an dieser Stelle der starke Einfluß der dritten Generation der Dürerschule erwähnt, insbesondere der sogenannten Kleinmeister, die den Charakter der polnischen Buchgraphik um 1530 in großem Maße bestimmten. Diesem Künstlerkreis verdankt die Krakauer Renaissancegraphik die Übernahme gewisser Formen des Stiles „all antica“, den das italienische Quattrocento schuf und den Dürer in die Sprache der nördlichen Kunst umsetzte.

In ihren allgemeinen Konturen ist damit die zeitgenössische Situation umrissen, in deren Kontext sich die Rezeption der Kunst Albrecht Dürers vollzog. In unseren Darlegungen sollen vor allem zwei Aspekte jenes Einflusses erwogen werden, einmal die spontane Aufnahme von Anregungen Dürerscher Graphiken, die sich zufällig in Vorlagensammlungen polnischer Werkstätten befanden, zum anderen das bewußte Aufgreifen derartiger Anregungen durch einzelne Künstler.

Die polnische Kunstpraxis des 16. Jahrhunderts (ausgenommen die Hofmalerei) war weitgehend nach dem traditionellen System der Zünfte organisiert. Hier war der Begriff des künstlerischen Plagiats unbekannt, dagegen die althergebrachte Formel des „exemplum“ gültig. Unter diesen Umständen wurde der Einfluß Dürers, vor allem seiner graphischen Werke, eingeschränkt. Die Dürergraphik wurde – beispielsweise zusammen mit Werken von Schongauer, des Meisters ES oder

<sup>5</sup> Winkler, F., Hans von Kulmbach. Leben und Werk eines fränkischen Künstlers der Dürerzeit, in: Die Plassenburg. Schriften zur Heimatforschung und Kulturpflege in Oberfranken. Bd. XIV, Kulmbach 1959.

<sup>6</sup> Goetel-Kopff, M., Michał Lancz z Kitzingen a krakowska grafika książkowa, in: Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie, IV, 1954–1955, S. 36–58.

<sup>7</sup> Kruszynski, T., Jerzy Pencz z Norymbergi jako twórca malowideł tryptyku w Kaplicy Zygmuntońskiej, in: Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, II, 1933–1934, S. 179–216.

<sup>8</sup> Miodónska, B., Renesansowe portrety biskupów krakowskich w klasztorze Franciszkanów w Krakowie, in: Rocznik Krakowski, Bd. XXXV, 1961, S. 16–19, 37–38.

anonymer Autoren – zu einem Bestandteil des Vorlagenmaterials, das die Handwerker als Hilfsmittel benutzten.<sup>9</sup> Damit wurden Werke Dürers in die große Zahl graphischer Vorlagen eingeordnet, die in vielen Fällen ein anderes, manchmal auch schwächeres künstlerisches Niveau aufwiesen. Die Übernahme der Dürerkunst war dadurch nicht immer ein Ergebnis einer bewußten Wahl, sondern vielmehr eines Zufalls.

Eine programmatische Übernahme von Anregungen Dürers kam als Ergebnis der Bejahung von neuen, nur Dürer eigenen formalen und thematischen Lösungen zustande. Dabei wissen wir, daß die Trennungslinie zwischen den Dürerschen Vorlagen und dem Anteil des zweiten Künstlers umso schwieriger zu bestimmen ist, je ausgeprägter die künstlerische Persönlichkeit war, die Dürers Vorbild verarbeitete.

Archivalisches Quellenmaterial aus dem 16. Jahrhundert belegt, daß eine bewußte Wahl von Dürerwerken als Vorlagen auf Grund ihrer künstlerischen Qualität durchaus nicht selten war. Ein Beispiel dafür sind die Aufzeichnungen vom Verhör des Krakauer Schnitzers Hanus Janda, der im Jahre 1544 vor dem bischöflichen Gericht verklagt wurde, nicht erlaubte lutheranische Bücher zu besitzen. Die Aussage des Künstlers vor dem Gericht, er habe jene Bücher nicht ihres unorthodoxen Inhalts wegen, sondern wegen der darin enthaltenen Stiche „aliqui Dureri“ aufbewahrt,<sup>10</sup> ist nicht nur als einfache Ausflucht anzusehen, um den Verdacht einer ketzerischen Gesinnung zu entkräften, sondern war zugleich ein Bekenntnis zum künstlerischen Vorbild.

In Anbetracht der großen Zahl von Werken polnischer Malerei und Graphik, die auf Vorlagen Dürers beruhen, ist es nicht unsere Absicht, einen Katalog dieser Arbeiten aufzustellen. Wir wollen vielmehr die Frage beantworten, welche Wesenszüge der Dürerkunst aufgenommen und welche demgegenüber unbeachtet blieben.

Es scheinen vor allem jene Werke polnischer Malerei und Graphik zur Kunst des großen Nürnbergers in Beziehung zu stehen, in denen sein Kompositionsschema – vielfach mit anderer stilistischer Formgebung – mehr oder weniger umfangreich modifiziert übernommen wurde. Dabei sind besonders zwei Zentren zu berücksichtigen: Krakau und Danzig.

Die Kunst Dürers hat vor allem Werke der polnischen Buchmalerei des frühen 16. Jahrhunderts beeinflusst. Es ist bekannt, daß für illuminierte polnische Handschriften von der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert eine auffallend große Zahl graphischer Vorlagen nachgewiesen werden kann, die meist aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen. Es sind vorwiegend Werke von Schongauer, des Meisters ES und von Israel van Meckenem. Jene Vorlagen haben den Weg für die Graphik Dürers gebahnt. Angeregt durch diese Graphik entstanden Kompositionsformen der Miniaturen des Graduale für König Olbracht (datiert 1499–1506), des Gnesener Missale für König Olbracht<sup>11</sup> und des Wawel-Missale Nr. 4.<sup>12</sup> Was die

<sup>9</sup> *Dabówna, B.*, Warstat malarza cechowego w Polsce, in: *Studia Renesansowe*, Bd. IV, 1964, S. 352–356.

<sup>10</sup> *Ptaśnik, J.*, Monumenta Poloniae Typographica XV et XVI saeculorum, Bd. I, Lwów 1922, S. 211, Nr. 513. *Walicki, M.*, Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI wieku, in: *Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, Wydział II, Bd. XXVII, 1934, S. 61.

<sup>11</sup> *Rozanow, Z.*, Gnieźnieński Kodeks Olbrachta, in: *Studia Renesansowe*, Bd. IV, 1964, S. 380–469.

<sup>12</sup> *Miodońska, B.*, Iluminator Mszału Jasnogórskiego i Pontyfikału Erazma Ciołka, in: *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*, Bd. IX, 1967, S. 73–74.

Nürnberger Einflüsse betrifft, ist hier lediglich ein Nachhall Wolgemuts im Graduale für König Olbracht zu spüren.<sup>13</sup>

Die Kunst Dürers machte sich in Krakau erstmals in einer Reihe illuminiertes Handschriften aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts bemerkbar: im Beheim-Codex (1505), im Pontificale des Bischofs Ciolek (etwa um 1510) und im Missale aus Jasna Góra (datiert um 1507 oder nach 1512).<sup>14</sup> Es ist eine Handschriftengruppe, die im Vergleich zu der erstgenannten stilistisch weitaus fortgeschrittener ist und sich entschieden Renaissanceformen nähert. In gewisser Hinsicht ist man versucht, einen Zusammenhang zwischen dem Aufkommen der Dürervorlagen und der Fortschrittlichkeit der in den Handschriften angewendeten formalen Lösungen herzustellen. Demnach wären die Dürergraphiken nicht zufällig, sondern ihrer künstlerischen Lösungen wegen ausgewählt worden.

Die drei genannten Handschriften sind nicht das Werk eines Künstlers. Wir unterscheiden den anonymen „Meister des Beheim-Codex“ und den „Meister des Missale aus Jasna Góra“, die beide auch am genannten Pontificale tätig waren. Diese beiden Künstler, die die bedeutendsten unter den Malern der erwähnten Handschriftengruppe sind, haben die Kunst Dürers in einer sehr charakteristischen Weise verwertet.

Der „Meister des Beheim-Codex“ bediente sich graphischer Vorlagen auf besondere Art.<sup>15</sup> Niemals übernahm er unverändert ganze Kompositionen. Er entlehnte von Dürer bestimmte Einzelmotive oder Figurenstellungen, die in einem neuen kompositionellen und thematischen Zusammenhang erscheinen. Als bekanntestes Beispiel dieser Entlehnungen ist die Gruppe zweier Schützen aus der Miniatur des „Preisschießens“ anzusehen. Sie geht auf zwei ähnliche Gestalten aus Dürers „Ecce Homo“ der „Großen Passion“ zurück. Auf ähnliche Weise wurden die weibliche und männliche Halbfigur in den „Band- und Taschenmachern“ aus der „Marter des Johannes“ in Dürers „Apokalypse“ übernommen. Überdies ahmt die Frauenfigur den Kupferstich „Vier Hexen“ von Dürer nach, wobei dem ursprünglich ruhigen, fast klassisch anmutenden Gesicht jetzt ein verschmitztes, spitzbübisches Lächeln verliehen wurde. 47  
48  
49  
50

Die Übernahme der Dürerkunst im Beheim-Codex enthält noch einen weiteren Aspekt. Er bezieht sich auf Lösungen bestimmter Raumprobleme. Terlecki wies darauf hin, daß das Kompositionsschema der Miniatur „Schwertfeger und Messerschmiede“ in Einzelheiten (wie dem Fenster, dem Waschbecken mit Wasserbehälter und Handtuch) einem Holzschnitt des jungen Dürer („Rauferei von Handwerkschülern“) in der Baseler Ausgabe des „Narrenschiffes“ (1494) entlehnt ist. Der verhältnismäßig flache Innenraum des Baseler Holzschnittes wurde im Beheim-Codex stark in die Tiefe gezogen und dadurch der Eindruck einer Raumillusion erheblich gesteigert. Denselben Effekt eines ungewöhnlich tiefen Raumes wiederholt die durch das linke Fenster sichtbar werdende Landschaft, die damit an die Stelle der flachen Stadtansicht im Baseler Holzschnitt tritt. Dasselbe Motiv eines Innenraumes wiederholt die Miniatur der „Schreiner“. Diesmal ging der Maler in der Raumlösung noch weiter: der Raum weitet sich zu einer großen Halle, in der 51  
52  
53

<sup>13</sup> Terlecki, W., *Miniatura Graduału Olbrachta i ich źródła artystyczne*, in: *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie*, Bd. VI, 1926, S. 24–31.

<sup>14</sup> Sawicka, S., *Nieznany krakowski rękopis iluminowany z początku XVI wieku*, in: *Studia Renesansowe*, Bd. II, 1957, S. 66–67.

<sup>15</sup> Was fremde Übernahmen betrifft, wurde der Beheim-Codex eingehend von Terlecki untersucht; seine Ergebnisse wurden von Winkler bestätigt und ergänzt. Einige Einzelkorrekturen wurden in späteren Jahren von Ameisenowa hinzugefügt. Vgl. u. a. Ameisenowa, Z., *Kodeks Baltazara Behema. Klejnoty sztuki polskiej*, Warszawa 1961, S. 19–20, 26–27.

die kleinen Figuren fast verschwinden. Der Innenraum beherrscht das ganze Bild, figurale Elemente wurden als Staffage behandelt. Das tiefe Landschaftsbild kommt noch stärker zur Geltung. Die schräg gezeichneten Wände mit den in die Tiefe führenden Linien der Tragebalken deuten an, daß der Raum außerhalb des rechten Bildrahmens seine Fortsetzung findet. Eine derartige „offene“ Komposition ist eine intuitiv aufgebaute Illusionsform eines dreidimensionalen Raumes, die weit entfernt ist von der mathematischen Exaktheit perspektivischer Raumkonstruktionen, so wie sie für den Autor der Illustrationen zum „Narrenschiff“ in seinen späteren Jahren charakteristisch werden sollte.

Die illusionistische, intuitiv konstruierte Raumdarstellung im Beheim-Codex bezeichnet jenen Punkt, an dem sich die Wege beider Künstler, der Dürers und der des „Meisters des Beheim-Codex“, scheiden. Obwohl der Baseler Holzschnitt lange vor Dürers revolutionierenden Perspektivdarstellungen entstand, bleibt doch gewiß, daß die im Beheim-Codex angebahnte Darstellungsweise des Raumes keine Berührungspunkte mit Dürers späteren rationalen, mathematischen Regeln der Raumdarstellung aufweist.

54 Eine derartige Form der Raumdarstellung war in der damaligen polnischen Miniaturmalerei kein Einzelfall, wie an einigen Miniaturen des „Meisters des Missale  
55 aus Jasna Góra“ ablesbar ist. Die ihm zugeschriebene „Heimsuchung“ im genannten Werk weist Analogien zu dem Holzschnitt gleichen Themas aus Dürers „Marienleben“ auf. Auch in diesem Fall wurde eine ähnliche Verwandlung der Raumdarstellung vorgenommen. Es entstand ein tiefer schmaler Raumtunnel, im Hintergrund durch eine Felsenlandschaft abgegrenzt. Obwohl die Raumform der beiden erwähnten Meister (des „Meisters des Beheim-Codex“ und des „Meisters des Missale aus Jasna Góra“) in Einzelheiten nicht identisch sind, so ist doch ihr Grundprinzip verwandt und weist in eine sich von den graphischen Blättern Dürers wesentlich unterscheidende Richtung. In letzter Zeit wurde mit Recht darauf verwiesen, daß sich die beschriebenen Raumformen mit der ihnen eigenen Deformation – Einengung und Ausbauen in die Tiefe – an niederländische Vorbilder anlehnen; sie stehen im Gegensatz zu den mathematisch konstruierten Räumen Dürers. Diese Tatsache bildet ein wichtiges Hemmnis für die Wirkung des großen Nürnbergers und bezeichnet die Grenze, die dem Einfluß seiner Kunst gesetzt war.

56 Dessen ungeachtet nehmen in den folgenden Jahren die Dürerentlehnungen zu. Im erwähnten Pontificale des Bischofs Ciolek (etwa um 1510) enthält die „Große Kreuzigung“ Entlehnungen aus dem „Marienleben“. Es handelt sich um die Figuren  
57 der Maria und der knienden Magdalena, die jenen Gestalten aus der „Darstellung im Tempel“ ähneln. Das Dürersche Einzelmotiv erscheint inmitten einer kulissenartig aufgebauten bergigen Landschaft, die wohl nicht zufällig wieder der Raumillusion des Beheim-Codex nachempfunden ist.

58 Die Auswertung der Graphiken Dürers dauert im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts unvermindert an. Beispielsweise enthält allein das Missale des Bischofs  
59 Ciolek (datiert 1518) drei Entlehnungen: „Christus als Schmerzensmann und Maria“ nach dem Titelbild der „Kleinen Passion“,<sup>16</sup> „Ölberg“ und „Auferstehung“ nach der  
60 61 „Kleinen Passion“. In der Art der Interpretation der Vorlagen offenbart sich eine  
64 65 traditionelle Einstellung des Malers, der das ursprünglich eigenständige Passionsbild des Ölberges in den engen Rahmen einer Initialdekoration hineinzwängte.

Ein aufschlußreiches Bild für den Anteil der Kunst Dürers an der weiteren Ent-

<sup>16</sup> Vgl. Ameisenowa, Z., Cztery polskie rękopisy iluminowane z lat 1524–1528 w zbiorach obcych. Prace z historii sztuki, IV, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Bd. 143, 1967, S. 25–26.

wicklung der polnischen Renaissancemalerei ist das Werk von Stanislaus Samostrzelnik. Dieser bekannte Krakauer Miniaturenmalers, der sich zugleich der Tafel- und sogar der Wandmalerei widmete, stützte sich anfänglich stark auf die Graphik des Nürnberger Meisters. Mit der Zeit jedoch distanzierte er sich von ihr und bevorzugt Stilformen, die im Kreise um Altdorfer und innerhalb der Donauschule entstanden sind.

Eines seiner frühesten Werke ist das „Gebetbuch des Königs Sigismund I.“ aus dem Jahre 1524 mit den drei Miniaturen „Hl. Hieronymus“, „Vir Dolorum dem König Kommunion erteilend“ und „Maria mit dem Kinde“. Alle drei Darstellungen gehen auf Dürervorlagen zurück und übernehmen deren ruhige, monumentale Gestaltung.<sup>17</sup> Die Ausstattung des Gebetbuches für Kanzler Szydlowiecki (1524) umfaßt zehn Miniaturen. Neben Szenen, die übersichtlich und klar, also im Geiste Dürers komponiert sind, erscheinen hier die ersten Vorboten einer anderen Formauffassung: asymmetrische Kompositionen mit unruhig bewegten Figuren inmitten einer dramatisch anmutenden Landschaft (beispielsweise in der „Verkündigung der Hirten“ und in dem „Kindermord in Bethlehem“). Zwei entgegengesetzte Richtungen treten jetzt nebeneinander auf: die erste aus dem Dürerkreis, die durch ruhige Abgewogenheit, Übersichtlichkeit und Einfachheit der Draperienzeichnung gekennzeichnet ist, die zweite, die weitaus dynamischer und expressiver ist und in den Stilformen der Donauschule wurzelt.

Ähnliche Parallelen zeigen die Malereien des „Gebetbuches der Königin Bona“, die Samostrzelnik im Jahre 1527 ausführte. Zwischen den Miniaturen dieses Gebetbuches und der Graphik Altdorfers gibt es weitgehende Analogien, nicht nur ein Kompositionsschema, sondern auch die Stilmerkmale der Donauschule, ihre erzählende Darstellungsweise mit gedrängten Szenen und stimmungsvollen Landschaften, wurden übernommen. Unter diesen dem Stil Altdorfers ähnelnden Miniaturen befinden sich auch gewisse Anlehnungen an Dürer, so beispielsweise die Miniatur „Maria mit dem Kinde“, die auf Dürers Kupferstich „Madonna mit der Birne“ zurückgeht. In der ruhigen Gestalt Marias, deren große Dreieckform den ersten Plan ausfüllt, erhält die Miniatur einen ausgesprochen monumentalen Charakter, der zweifellos auf Dürers Vorlage zurückzuführen ist.

Es ist wohl kaum als Zufall anzusehen, daß in dem spätesten der hier aufgeführten Gebetbücher, das Samostrzelnik für Albrecht Gasztołt, den litauischen Kanzler, im Jahre 1528 fertigstellte, keine einzige Dürervorlage mehr verwendet wurde. Von nun an wendete sich der Meister ausschließlich der Donauschule zu.

Die Entwicklung der künstlerischen Orientierung von Samostrzelnik scheint für die Rolle des Einflusses von Dürer auf die polnische Buchmalerei symptomatisch zu sein. Jene Wirkung, die in den ersten zwei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht, wird im dritten Jahrzehnt allmählich von anderen Kunstströmungen verdrängt.

In provinziellen Werkstätten entstanden außerdem Nachahmungen als Wiederholungen von Dürers Kompositionen durch traditionell eingestellte Handwerker. So geschah es im Fall des bescheidenen Triptychons aus der Hl. Dreifaltigkeitskirche in Tarnów (Diözesanmuseum Tarnów) vom Anfang des 16. Jahrhunderts, auf dem einzelne Szenen des Einzuges in Jerusalem, Christus vor Kaiphas, der Geißelung und Auferstehung getreue Nachahmungen der „Kleinen Passion“ sind. Die Einzelheiten der Figurenstellung, Kleidung und Attribute, architektonische und landschaftliche Motive sind getreue Kopien der graphischen Blätter. Der Maler vermochte jedoch ein wichtiges Element nicht aufzunehmen: das Verhältnis der

<sup>17</sup> Vgl. Ebenda.

menschlichen Figur zum umgebenden Raum und ihre realistischen Proportionen. In der Tarnówer Version verwandelt sich die monumentale, heroische Pose in steife Unbeholfenheit, der Raum schrumpft zusammen, die Gestalten verlieren ihre einstmalige Körperhaftigkeit. Die Formenwelt Dürers, getreu in ihren äußeren Konturen wiederholt, wird eingeengt und vermindert. Der Maler, dessen Stil durch provinzielle Formen des ausgehenden 15. Jahrhunderts geprägt war, vermochte das Wesen der Kunst Dürers nicht aufzunehmen.

Außer Krakau ist noch ein weiteres wichtiges Kunstzentrum im Norden des Landes zu nennen: Danzig. Hier war Meister Michael von Augsburg im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts tätig. Im Gegensatz zur niederländisch eingestellten Danziger Kunst gilt er als Befürworter Dürerscher Formen. In fast allen Szenen seines mächtigen Altars in der Danziger Marienkirche (1510–1517) sind graphische Vorlagen Dürers ablesbar, wenn auch modifiziert und den Proportionen der einzelnen Felder angepaßt.<sup>18</sup>

Dabei war das künstlerische Temperament Meister Michaels anders geartet als das Dürers. Es kommt vor allem in Lichteffekten, in hell beleuchteten, oder in geheimnisvolles Dunkel gehüllten Szenen zum Ausdruck. Ein unruhiges, felsiges Landschaftsbild, erhellt durch regenbogenartige Lichtquellen und aufflackernde Sonnen, erinnert wiederholt an die illusionistische Malerei der Altdorfer-Schule.

62 Die Szene „Noli me tangere“, obwohl in der Figurenanordnung der „Kleinen  
63 Passion“ entlehnt, deutet besonders stark auf die für Dürer nicht typische Tendenz hin, ein illusionistisches, lichtdurchtränktes, kosmisch weites Landschaftsbild zu bevorzugen.

Trotz Verwendung Dürerscher Vorlagen ist Meister Michael dem Kolorismus Burgkmairs und dem Landschaftsstil der Altdorfer-Schule bei weitem mehr verpflichtet. Möglicherweise hat dieser Umstand dem Einfluß Dürers eine gewisse Grenze gesetzt. In der Danziger Malerei der Renaissance erfuhr damit die Kunst Dürers eine ähnliche Umgestaltung, wie dies in Krakau geschah: auf dem übernommenen Kompositionsschema wurden andere formale Merkmale aufgebaut. Der Stil Dürers, seine Bevorzugung „klassischer“ Formen, wurden wiederholt zugunsten einer Kunst abgelehnt, die expressive Werte, Lichteffekte und intuitiv konstruierte Raumformen vorzieht. Die Maler, auch wenn sie Dürervorlagen verwendeten, fühlten sich offensichtlich mehr an jene andere Tradition gebunden, die in Grünewald, Altdorfer und Cranach d. Ä. ihre großen Vertreter besaß.

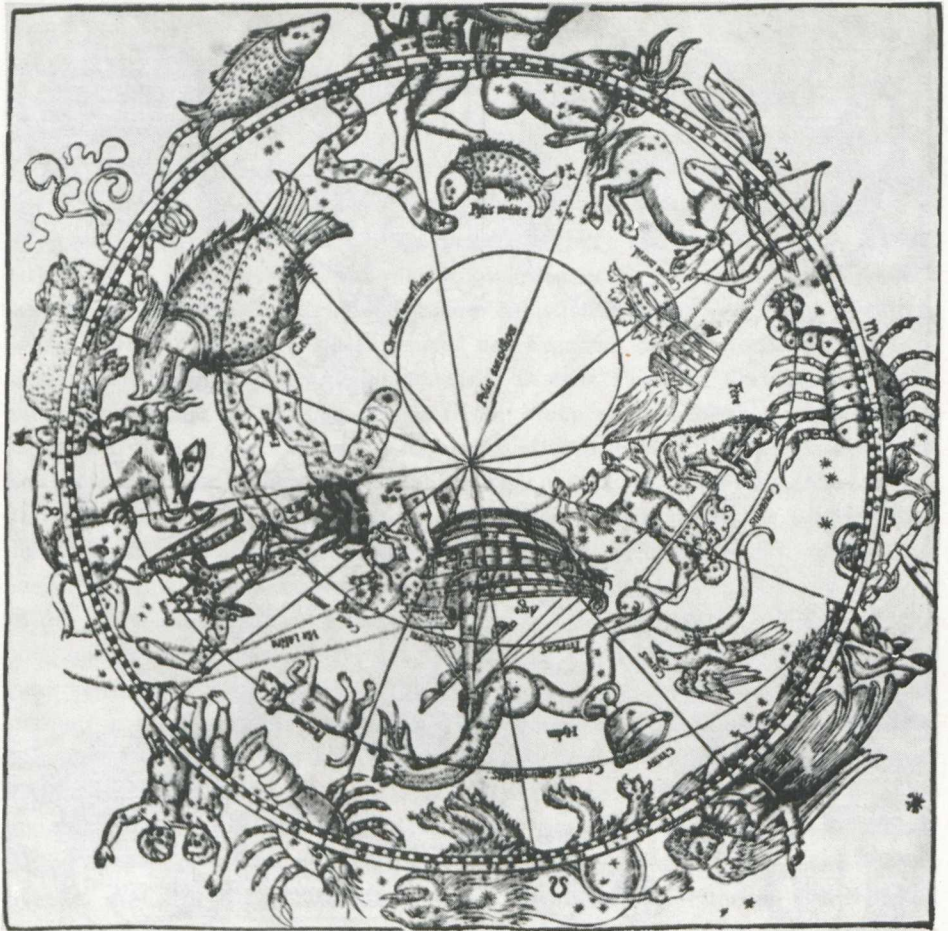
In den hier besprochenen Werken ist der innere Zwiespalt zwischen der formalen Veranlagung ihrer Schöpfer und der Dürerkunst stets gegenwärtig, immer wieder brach er hervor.

Was die Wahl bestimmter Themen angeht, führte der Bedarf an religiösen Motiven dazu, daß Dürers Passionen und das Marienleben die am meisten bevorzugten Werke waren. Eine Ausnahme bildet lediglich ein klassisch-naturwissenschaftliches Thema: zwei Krakauer Holzschnitte des nördlichen und südlichen Sternhimmels, die auf Vorlagen Dürers aus dem Jahre 1515 zurückgehen. Die polnischen Himmelskarten entstammen der Krakauer Ausgabe des Werkes von Jan Kochanowskis „Phenomena“ vom Jahre 1585, – einer polnischen Übersetzung der Verse des Aratos von Soloi (2. Jh. v. u. Z.).

Verglichen mit den Originalen Dürers erscheinen die Krakauer Karten kompositionell umgekehrt, verlaufen also in entgegengesetzter Richtung. Die Umkehrung wurde allerdings nicht mechanisch vorgenommen, sondern mit einer gleichzeitigen

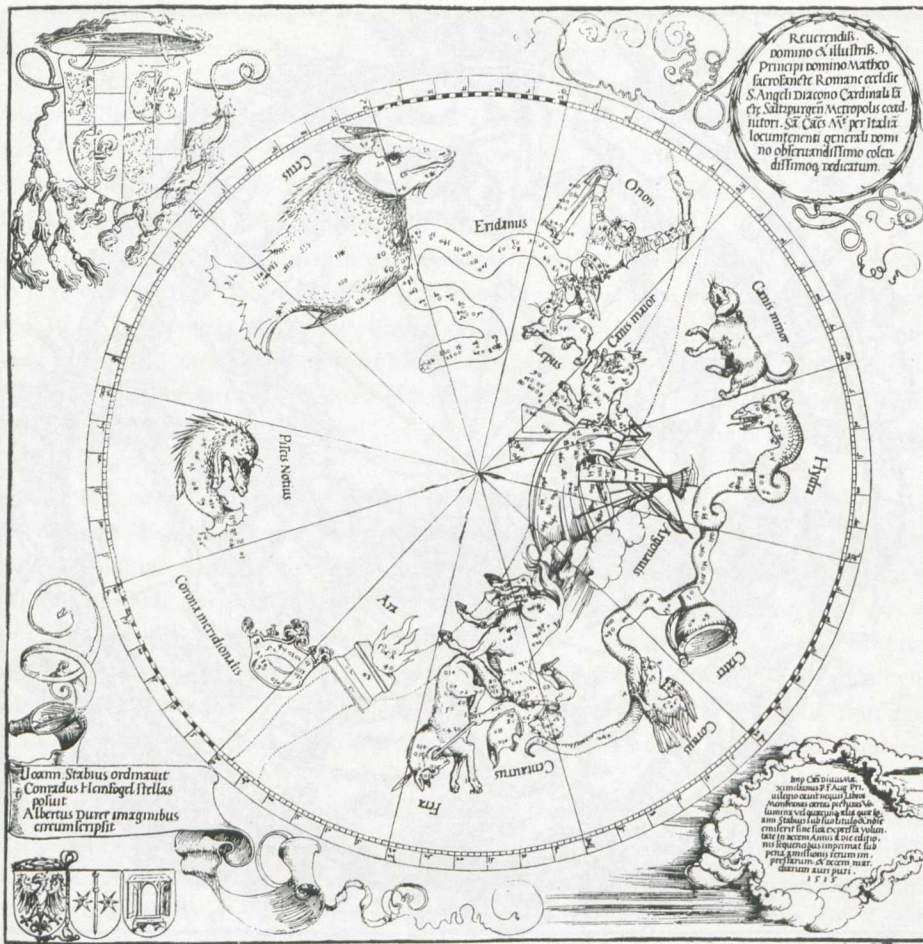
<sup>18</sup> Walicki, M., Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm, Warszawa 1961, S. 34.





*Karte des südlichen Sternhimmels (Krakau 1585)*

Umwendung der Figuren verbunden (Vorderansicht an Stelle der Rückansicht im Original). Dadurch bilden die Krakauer Karten den Sternenhimmel „von unten“ ab, also so, wie ihn der Beobachter von der Erde aus sieht, während er von Dürer „von oben“, also wie auf einem Himmelsglobus dargestellt wurde. Dürer, der sich den Anforderungen der Tektonik der Komposition wohl bewußt war, fügte in die Ecken zwischen Umrahmung und den Kreis der Karten vier Halbfiguren mit Inschriften ein. Er deutet damit auf den runden (richtungslosen) Karten die Richtung von oben und unten an. Die Krakauer Nachahmungen verzichteten auf die Eckfiguren, wodurch sie richtungslos zu schweben scheinen. Die Pose der runden, körperlich modellierten Gestalt bei Dürer, insbesondere der Zodiakfiguren zielt darauf ab, die runde Silhouette der Karten hervorzuheben. Die Linie des Zodiakkreises verläuft darunter äußerst diskret, ohne mit den Zodiakfiguren zu kollidieren. Auf den Krakauer Karten hingegen wird die äußere Form vor allem durch die Linie des Zodiakkreises umrissen. Erst darunter erscheinen die flachen, hart gezeichneten Zodiakfiguren. Ein zusätzliches Element, das einen, verglichen mit den Dürerkarten, unbekanntem Effekt hervorruft, sind die konzentrischen Parallelkreise, deren Mittelpunkt an der Mitte der Karten verschoben ist und die an einigen Stellen an den Zodiakkreis stoßen. Dadurch entsteht eine unruhige kompositionelle Kontradiktion. Eine ähnliche Wirkung hat das Abschneiden einiger Zodiakfiguren durch die Umrahmungslinie (vor allem des Kopfes des Wassermanns in der südlichen Sternkarte) – ein Eingriff, der bei Dürer schwer denkbar



Albrecht Dürer: Die südliche Himmelskugel (1515)

wäre. Außer den genannten Veränderungen gibt es noch Unterschiede in der Darstellung einzelner Sternbilder.

Obwohl als Illustration eines antiken Themas gedacht, entfernen sich die Krakauer Karten von jenen klassischen Formen, die Dürer in der astronomischen Ikonographie geschaffen hat. Der Stil der Holzschnitte der Krakauer „Aratea“ deutet zugleich auf die Art hin, in der Dürers Vorlagen verarbeitet wurden: Einschränkung der Dreidimensionalität der Figuren, Konturenhaftigkeit, Aktualisierung an Stelle von Antikisierung, Hervorheben geometrischer Formen durch scharf akzentuierte Kreislinien, Hineinzwängen in einengende Rahmen und schließlich das Fehlen tektonischer und richtungsgebender Elemente. Die genannten Merkmale können ihre Abstammung aus dem Kreis manieristischen Formempfindens nicht leugnen. Die Himmelskarten sind insofern eine Abwendung von „klassischen“ Gestaltungsformen der Renaissance, die in diesem Fall durch Dürer vertreten werden.

Zum Abschluß unserer Betrachtungen soll noch ein Danziger Maler aus dem späten 16. Jahrhundert erwähnt werden, der seinen eigenen Beitrag zur Auswertung und Interpretation der Dürerkunst geliefert hat: Hans Möller. Er begann seine künstlerische Laufbahn als Schüler des manieristischen Hofmalerkreises am Hofe Kaiser Rudolf II. in Prag in den Jahren 1578 bis 1585. Aus dieser Zeit sind zwei Mappen mit Zeichnungen erhalten, die sich heute im Museum Pomorskie in Gdansk befinden.

den und die getreu nach der „Kleinen Passion“ gearbeitet wurden. Sicher ist, daß die Kopien Möllers das Werk eines Anfängers sind, der die Vorlagen Dürers als Material für Zeichenübungen betrachtete. Andererseits jedoch führt ein genauer Vergleich der Graphik des Nürnberger Meisters mit den Kopien Möllers zu weiteren Schlußfolgerungen. Unter allen bisher erwähnten Übernahmen stehen die Kopien den Originalen Dürers am nächsten. Die Kopien sind wohl etwas malerischer gestaltet, heben die Lichtreflexe akzentuierter hervor, wiederholen zugleich mit ostentativer Vehemenz die Schärfe spätgotischen Faltenwurfes. Hier war ein Künstler am Werk, der im Augenblick des Kopierens bewußt auf seine eigene Persönlichkeit zu verzichten suchte, seine eigene Künstlerhand „zu vergessen“ trachtete. Solche Auffassung des Vorbildes scheint das Ergebnis einer bewußten Historisierung zu sein, die aus dem Gedanken einer Distanz zwischen Vorbild und Nachahmer erwächst. Eine derartig getreue Kopie kann nur als Werk eines Künstlers angesehen werden, der sich seiner eigenen zeitlichen und stilistischen Andersartigkeit gegenüber der Kunst Dürers wohl bewußt war. Es ist also nicht, wie im Fall des Beheim-Codex, eine direkte und spontane Übernahme Dürerscher Einzelmotive, die zu einer neuen künstlerischen Ganzheit gefügt werden, sondern eine Kopie, ausgeführt durch einen einer anderen Epoche angehörenden Nachahmer.

In der Auffassung Möllers kommt zum Ausdruck, daß die Kunst Dürers aufhört, eine zeitgenössisch aktuelle Erscheinung zu sein. Sie wird nun vom Standpunkt einer neuen Generation aus betrachtet und bewertet. Es ist also gleichsam ein Endstadium in der Geschichte der Übernahme Dürers durch die Renaissance erreicht, und ein neues Zeitalter der Interpretation seiner Kunst tut sich auf.

Zu unserem Thema, das auf die Epoche der Renaissance beschränkt bleibt, sei noch eine abschließende Nachricht aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts hinzugefügt. Im Jahre 1621 erschien in Krakau eine Verordnung der bischöflichen Synode, die eine Zusammenfassung von Vorschriften für bildende Künste vom Standpunkt der Gegenreformation enthielt, unter anderem auch das Verbot zur Verbreitung graphischer Flugblätter mit deutschen Inschriften „*quae continent quasdā historiae Salvatoris nostris.*“ Der Zweck war eine Ausschaltung protestantischer propagandistischer Drucke. Die machtvolle Maschinerie gegenreformatorischer Zensur, die damit in Bewegung gesetzt wurde, sollte auf diese Weise noch zusätzlich der Wirkung der Dürergraphiken ein Ende bereiten.

Innerhalb des weitverzweigten Einflusses der Kunst Dürers auf die polnische Renaissance sollten – an ausgewählten Beispielen – einige chronologisch aufeinanderfolgende Entwicklungsstadien dargestellt werden, deren Höhepunkte durch Werke des „Meisters des Beheim-Codex“, des Stanislaus Samostrzelnik und von Hans Möller gekennzeichnet sind.

Der Beheim-Codex und der mit ihm verbundene Kreis der Frührenaissancemalerei übernahm Dürervorlagen spontan im Sinne alter Werkstatttraditionen als Exemplum. Kompositionsformen Dürers werden direkt aufgegriffen und stilistisch neu überarbeitet.

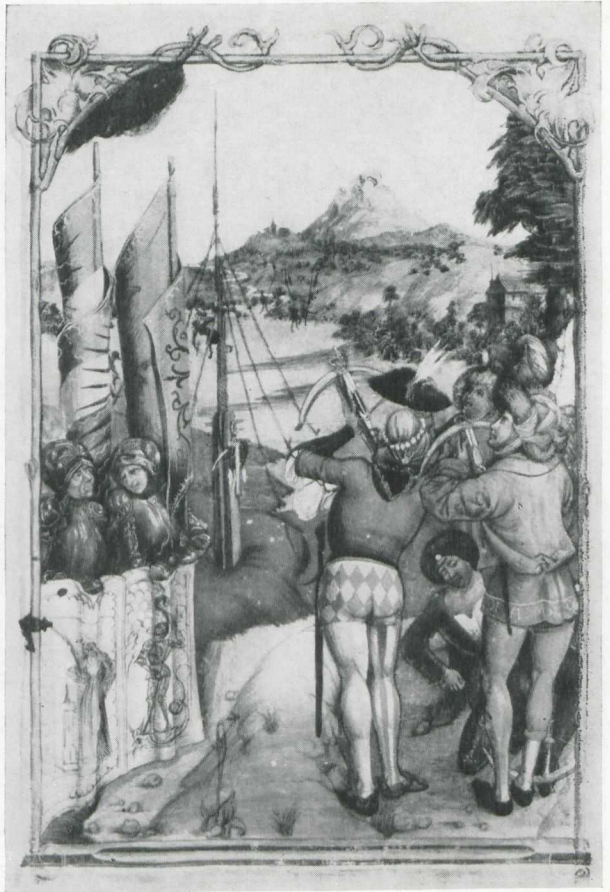
Diese Art der Übernahme geschieht zu einem Zeitpunkt, in dem das wissenschaftlich begründete Naturstudium allmählich zur wichtigen neuen Quelle künstlerischer Information wird. In der polnischen Malerei dagegen informiert über die neuen Gestaltungsformen der Renaissance das Werk eines anderen Künstlers, das nach traditioneller Methode als Exemplum ausgewertet wird. Dabei entsteht eine Symbiose Dürerscher Elemente mit stilistischen Formen anderer Herkunft: im Beheim-Codex sind es Raumformen niederländischer Provenienz, im Marienaltar Meister Michaels Einflüsse der Donauschule.

Jedoch schon in den zeitlich darauffolgenden Buchmalereien von Samostrzelnik

macht sich ein Konflikt zwischen den Dürereinflüssen und den daneben auftretenden Kunstrichtungen bemerkbar. Der Maler stand offensichtlich vor einer Alternativfrage: eine Annahme beziehungsweise Ablehnung der Kompositionsformen Dürers bedeutete gleichzeitig die Bejahung oder Verneinung seiner formalen Werte. Die Dürerkunst wirkte hier als konfliktauslösendes Element, war sie doch dem Stil der Donauschule entgegengesetzt. Die Auseinandersetzung wurde beispielhaft besonders in den graphischen Himmelskarten sichtbar. Hier wurden Dürers Vorlagen in eine lokale, manieristisch übersteigerte Kunstsprache umgesetzt und ihrer ursprünglichen plastischen und tektonischen Werte beraubt. Was übrigblieb, war eine Anlehnung an Dürer in Form der Übernahme von Figurenstellungen. Der Stil dagegen entstammt anderen Quellen. Ähnlich geschah es in den Tarnówer Malereien aus dem frühen 16. Jahrhundert, wo die Nürnberger Vorlagen als Schema für die Anordnung der Figuren ausgewertet wurden.

Es überrascht, daß in den angeführten Beispielen Hans Möller den Geist und Sinn der Dürerkunst am umfassendsten aufzunehmen vermochte, indem er gleichzeitig den bewußt distanzierten Standpunkt eines Kopisten vertrat. In jener Distanz Möllers mag eine Erklärung seiner Aufnahmefähigkeit für das Dürerwerk enthalten sein.

Am Beispiel der Rezeption der vom graphischen Werk Dürers ausgehenden Anregungen in der polnischen Kunst können allgemeine Einsichten gewonnen werden. Die Möglichkeiten der Rezeption reichen von der mechanischen Übernahme einzelner Motive und Formen aus dem Exemplum über die schöpferische Auseinandersetzung, die auch zur Negation des Vorbildes führen kann, bis zum Schaffen aus einer verwandten geistigen und künstlerischen Haltung. Es zeugt von der Größe der Kunst Dürers, daß sie innerhalb jeder dieser Möglichkeiten Wirkungen ausübte. Die jeweilige Art der Auseinandersetzung aber spricht von der schöpferischen Potenz des rezipierenden Künstlers. Die Form, in der die Auseinandersetzung jeweils geschah, gibt zugleich Hinweise auf den Entwicklungsstand der polnischen Kunst und erlaubt eine differenziertere Darstellung ihrer Geschichte.



47 *Beheim-Codex. Preisschießen*  
(um 1505)



48 *Albrecht Dürer: Ecce homo*  
(um 1498), Detail



50 Albrecht Dürer: Martyrium des Evangelisten Johannes (1498), Detail



51 *Beheim-Codex.*  
*Schwertfeger und*  
*Messerschmiede*  
*(um 1505)*

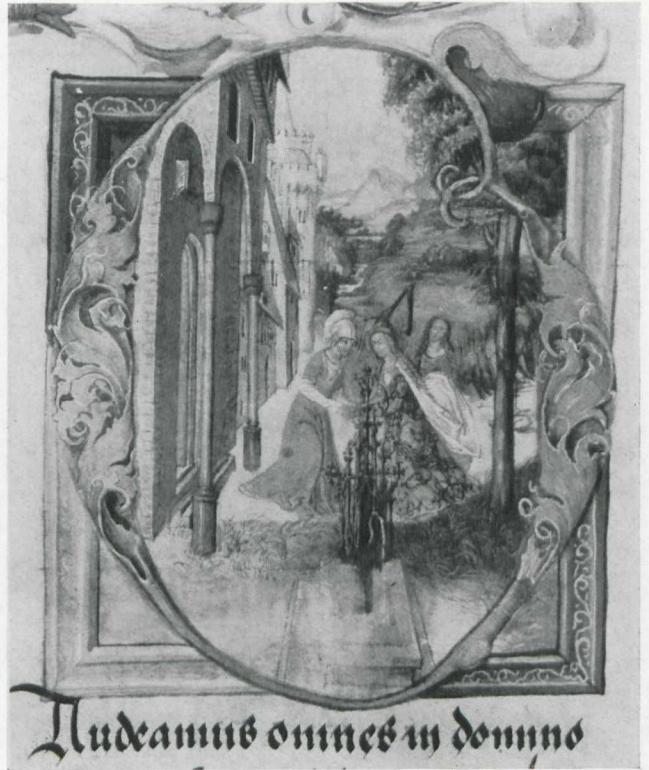


52 *Albrecht Dürer: Rauterei der Lehr-*  
*jugen. Illustration zu Kapitel 6*  
*des „Narrenschiffes“ (1494)*



53 *Beheim-Codex. Schreiner (um 1505)*

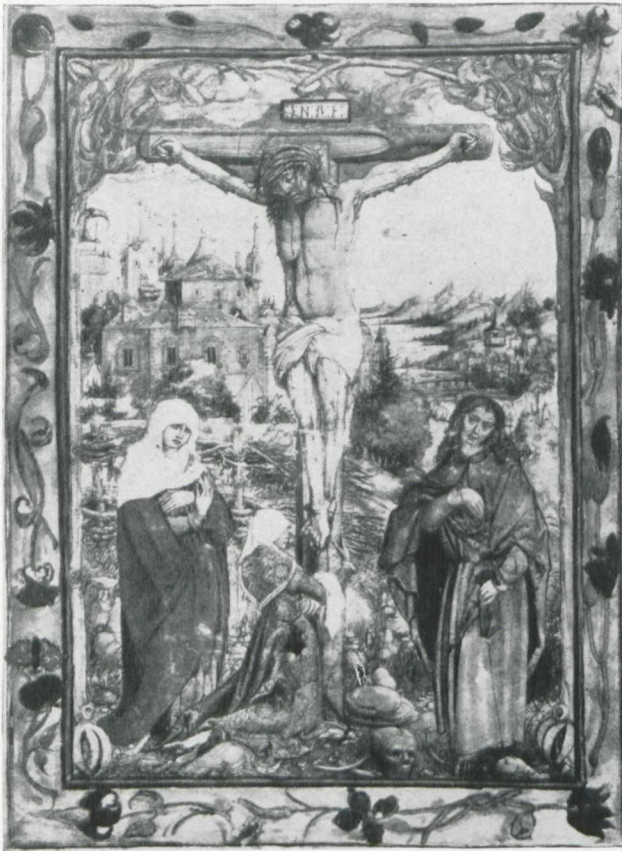




54 *Missale aus Jasna Góra.  
Heimsuchung (um 1507  
oder nach 1512)*



55 *Albrecht Dürer:  
Heimsuchung (um 1502/05)*



56 Pontificale des Bischofs  
Erasmus Ciolek. Kreuzigung  
Christi (um 1510)



57 Albrecht Dürer: Darstellung  
im Tempel (um 1502/05),  
Detail



58 *Missale des Bischofs Erasmus Ciolek. Christus in der Rast und Maria (1518)*



59 *Albrecht Dürer: Christus in der Rast (1511)*



60 *Missale des Bischofs Erasmus Ciolek. Christus am Ölberg (1518)*



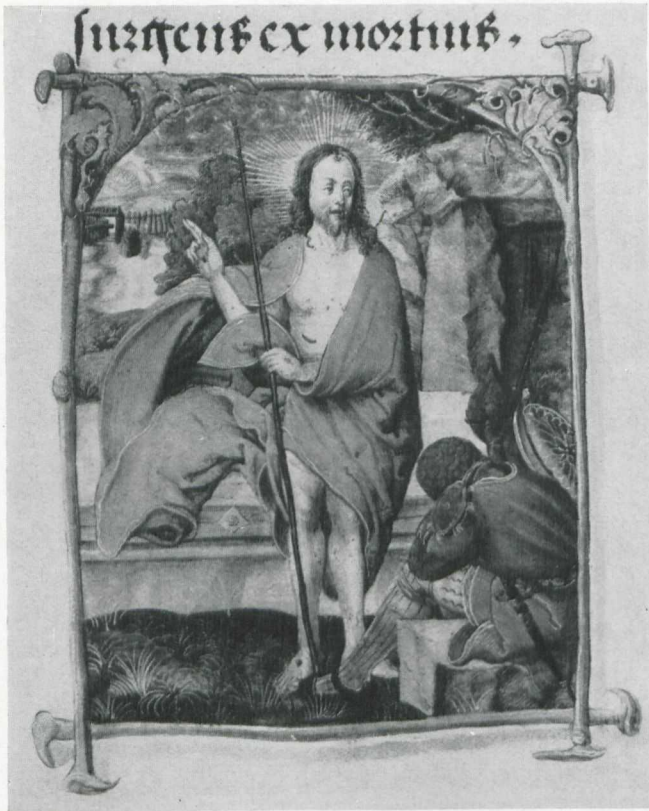
61 *Albrecht Dürer: Christus am Ölberg (um 1509/11)*



62 Meister Michel von Augsburg:  
*Noli me tangere* (um 1510/17)



63 Albrecht Dürer: *Christus als Gärtner* (um 1509/11)



64 *Missale des Bischois Erasmus Ciolek.  
Auferstehung Christi (1518)*



65 *Albrecht Dürer: Auferstehung Christi  
(um 1509/11)*