

TADEUSZ CHRZANOWSKI

DIE GRABPLASTIK IN POLEN ZUR JAGIELLONEN-ZEIT

Die Kunst des Jagiellonen-Zeitalters tritt in der Renaissancezeit besonders in Erscheinung, und obwohl sie vor allem von Künstlern italienischer Abstammung mitgestaltet wurde, so bestand in Polen schon früher eine eigene, reiche Tradition. Demnach ist es unmöglich, mit der Renaissance zu beginnen, vielmehr ist es notwendig, auf die Spätgotik zurückzugreifen, die zwar keine Anzeichen der Renaissance, so doch auf jeden Fall die des Humanismus enthält. In der Grabplastik kommt dies am stärksten zum Ausdruck.

An der Schwelle des 15. Jahrhunderts haben wir in Polen schon drei vollentwickelte Hauptformen der Grabskulptur: das Grabmal, die Grabplatte und das Bild- oder Porträtepitaph. Von den königlichen Grabmälern war schon die Rede, daher sollen nunmehr die übrigen Grabdenkmäler behandelt werden: Grabplatten wurden anfangs horizontal in den Fußböden der Kirchen gelegt und erweckten den Eindruck, daß sie tatsächlich die Beisetzungsstätte deckten. Allerdings bald, gerade im 15. Jahrhundert, wurden diese Platten aufgehoben und an den Wänden angebracht, sodaß sie den Beschauer gleichsam betrachten. Diese führte zu einer Änderung der Darstellung: der auf dem Grabmal liegende Verstorbene scheint nun in einer reich verzierten, durch eine „porta iustitiae“ symbolisierten Umrahmung zu stehen, im Tor zwischen zwei Wirklichkeiten, der irdischen und der ewigen. Dieser Dualismus war für den Menschen des

Mittelalters nichts Überraschendes, aber schon für den Renaissance-Bürger war er nicht mehr zu verstehen und das Abbild des Verstorbenen wird immer deutlicher zum Porträt, das in dieser Hinsicht den gemalten Bildnissen der Zeit bedeutend vorangeht.

Es sollen hier zwei charakteristische Beispiele an Hand zweier Ritter angeführt werden, die ungefähr zur selben Zeit und in ungefähr demselben südwestlichen Randgebiet Polens begraben wurden und deren Grabdenkmäler ganz verschieden sind. Die Grabplatte des Jan von Czernina in Rydzyna (gest. 1433) zeigt einen symbolisch liegenden Ritter vor dem Hintergrund einer Spitzbogennische. Es fällt eine synthetische, doch deutlich ausgeprägte Gesichtsdarstellung auf, mit hohen Backenknochen, vollem Gesicht und langem Schnurrbart, die auf jene charakteristische Darstellung in den nächsten Jahrhunderten hindeuten scheint. Das ausgeprägte Porträt und die Gesamtidée sind noch vollständig mit alten Traditionen verschmolzen. Die Darstellung des nicht identifizierten Ritters in Siedlnica bei Wschowa (gest. 1448) hingegen ist in unserem Sinne kein Porträt, sondern das Ideogramm eines Kriegers. Selbst unter Beachtung des Beschädigungsgrades der Platte, bleibt sie eher ein „Zeichen“ als Bildnis. Aber zugleich handelt es sich schon programmgemäß um ein Porträt: der Mann im Harnisch steht wirklich, steht dem Beschauer gegenüber und blickt ihm ins Gesicht.

Die Grabplatten mit Bildnissen der im 15. Jahrhundert Verstorbenen sind ziemlich zahlreich, aber ihre Lage im Fußboden bewirkte, daß nur wenige bis heute erhalten geblieben sind. Viel besser sind die Gußstücke aus Messing erhalten, die auch in polnischen Gebieten alte Tradition hatten. Im 14. Jahrhundert überwiegt die Einfuhr aus Flandern und Lübeck, und die große Mehrheit der Ab-

güsse stammt aus der Nürnberger Werkstatt der Vischer; drei Generationen dieser Meister versorgten unser Land mit Bildnissen der „Wohlhabenden dieser Welt“, vor allem aber des Klerus. Von den frühen silhouettenhaften und nur gravierten Werkstücken, über große aus vielen Blechstücken zusammengesetzte Grabplatten, führt der Weg schon im 16. Jahrhundert zu den dem Flachrelief im Stein und Marmor ähnelnden Reliefdarstellungen, die ausschließlich Porträts waren. Solche hervorragende Beispiele von Gußreliefs sind die in einigen Städten erhaltenen Grabplatten, aber die zahlreichsten und prachtvollsten befinden sich in Krakau. Hier sind die von Piotr Kmita sen. auf dem Wawel (nach 1505), von Piotr Salomon (ca. 1516) sowie die von Seweryn und Zofia Boner (ca. 1532) in der Marienkirche zu sehen. Es stellt sich die Frage, ob alle diese Werke nach Polen eingeführt wurden, da es auch hervorragende, in Polen gegossene Stücke gibt. Dazu gehören die berühmte, riesige Sigismund-Glocke auf dem Wawel, Kanonen, Gitter und ähnliches. In Poznań ist eine besonders schöne gravierte Platte des Mikołaj Tomicki aus dem Jahre 1524 erhalten. Der vor eine perspektivische Architektur gestellte vornehme Ritter mit Lanze und Wimpel wird von einem Teil der Forscher dem Bartolomeo Berrecci zugeschrieben, und die Grabplatte könnte in Polen, vielleicht in Krakau oder Gdańsk, ausgeführt worden sein.

In der Kathedrale auf dem Wawel befindet sich ein im Jahre 1510 errichtetes Grabmal des Kardinals Fryderyk Jagiellończyk (Abb. 47), des Bruders des Königs Sigismund I. Das Werk stammt aus der Werkstatt von Vischer in Nürnberg und stellt eine merkwürdige Vermischung von traditionellen und neuen Elementen dar. Das Grab ist tumbenähnlich, weil das im Treppenbereich eingefügte Grabmal mit dem Fußboden verschmilzt und ihn nur teil-

weise überragt. In die Deckplatte wurde traditionsgemäß die Gestalt des Verstorbenen mit einer architektonischen Umrahmung in Form einer „porta iustitiae“ graviert. An der Stirnseite der Tumba wurde ein Hochrelief angebracht, mit der Darstellung des knienden Kardinals, der der thronenden Mutter Gottes mit dem Kind von dem Schutzheiligen Polens, dem hl. Stanislaus, vorgestellt wird.

Im 15. Jahrhundert gab es in Polen Bildepitaphe in großer Zahl, seltener waren gravierte, und diese Tradition sollte in den darauffolgenden Jahrhunderten unverändert aufrecht bleiben. Erst Ende des 15. Jahrhunderts und zu Beginn des 16. Jahrhunderts erschienen vereinzelt Epitaphe in Stein (Gdańsk, Wrocław), die später zur Regel werden sollten. Biblische Szenen waren typisch für die lutheranischen Kreise und blieben ein Merkmal des bürgerlichen Epitaphs, nur ausnahmsweise wurden sie vom Adel verwendet (das Epitaph der Familie Kostka von 1571 in Lisewo bei Chełmno wurde inspiriert durch die Vorbilder von Cornelis Floris).

Eine bedeutende Rolle nehmen die Porträtepitaphe mit Brustbildern oder Medaillons mit Bildnissen der Verstorbenen ein, aber sie stellen eine Reduzierung der Grabplatte dar und die kostbarsten von ihnen erscheinen erst gegen Ende des hier besprochenen Zeitalters.

Ein sehr wichtiges Werk ist das Epitaph von Filippo Kallimachus in der Dominikanerkirche in Krakau. Dieses Werk wurde auch in der Werkstatt des Peter Vischer in Nürnberg ausgeführt, doch von Veit Stoß entworfen, der während des Aufenthaltes in Krakau enge Beziehungen mit dem Humanisten Kallimachus pflegte, der ein politischer, dem polnischen Königshof verbundener italienischer Abenteurer war. Kallimachus ist 1496 gestorben, doch es scheint, daß das Epitaph erst im darauffolgenden Jahrhundert ausgeführt wurde, wovon

eine in der Umrahmung entwickelte renaissancehafte Grotteske zeugt. Die Darstellung selbst ist noch von der Stilistik her gotisch, auch die Draperie und die konventionelle Perspektive, humanistisch dagegen ist die dargestellte Szene, wie Kallimachus am Pult seines Arbeitszimmers sitzt und sich der Tätigkeit eines Gelehrten widmet, die Mühe und zugleich Freude ist. Diese Darstellung eines Humanisten sollte in polnischen Grabplastiken eine isolierte Erscheinung bleiben, wir finden ähnliches später nur noch in der Buchgraphik.

Veit Stoß hat allerdings eine bedeutende Rolle in einer anderen Art der Grabplastik gespielt. Außer dem königlichen Grabmal von Kasimir dem Jagiellonen schuf er während seines Aufenthaltes in Polen zwei Denkmäler von Geistlichen: das des Bischofs Piotr von Bnin in Włocławek (1493) und das des Primas Zbigniew Oleśnicki in Gniezno (1495). Besonders das erste ist bedeutend — es hat sich übrigens besser erhalten —, von dem aus Gniezno existiert nur mehr die Deckplatte der Tumba. Die Darstellungsweise des Bischofs von Bnin ist eine traditionelle: der Geistliche liegt in seinen prächtigen Pontifikalgewändern und ist ausgezeichnet porträtiert. Neu dagegen ist die Strukturgestaltung des Grabmals: es wird zum Beispiel für eine große Anzahl von Wandgrabmälern, Tumben oder tumbenartige Pultplatten und Bildnissen. Im Darstellungsprogramm wird ein gewisser Kompromiß deutlich: der Verstorbene wird sowohl Gott im Himmel als auch den Menschen auf Erden vorgestellt.

Der Pultstellung der Grabplatte bedienten sich die Schöpfer des Grabmals des Königs Joh. Albrecht und kurz darauf der namhafte italienische, in Polen in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkende Künstler Bartolomeo Berrecci, der in seiner Werkstatt das Grabmal des Bischofs Jan Konarski (Wawel-Kathedrale 1521) schuf. Aber eine besondere Stellung in



Veit Stoß, Grabmal des Bischofs Piotr aus Bnin, 1494, Włocławek, Dom

dieser Grabmälergruppe nimmt das in Opatów befindliche Grabdenkmal des Kanzlers Krzysztof Szydłowiecki ein, das in den Jahren 1532—1536 von ehemaligen Mitarbeitern Berreccis, Bernardin Zanobi de Gianotis und Giovanni Cini, hergestellt wurde, die das Bildwerk zum Teil in Bronze gegossen haben. Szydłowiecki war wohl nach dem König die wichtigste Persönlichkeit im damaligen Polen und war auch ein bekannter Mäzen, der unter anderem den bedeutendsten damaligen Maler, den Zisterzienser Stanisław Samostrzelniķ, betreute. Die Darstellungskonzeption für das Grab des Szydłowiecki wurde vom Grabmal Kasimirs des Jagiellonen von Veit Stoß übernommen, allerdings ohne architektonische Umrahmung, sondern mit deutlicher Betonung der Attribute des Standes und der Macht: des Schwertes und der Lanze mit Wimpel. Dieses Grabmal weist anachronistische Merkmale auf; renaissancehaft in der Form, doch mittelalterlich in der Konzeption der lie-



Wehklage von Opatów, 1532—1536, vom Grabmal K. Szydłowiecki

genden Gestalt, sollte es Vorbild für zahlreiche ritterliche Grabmäler werden: wie das zeitgenössische Grabmal des Mikołaj Szydłowiecki in Szydłowiec, das des Stanisław Lasocki in Brzeziny sowie des Wojciech Gasztołd in Wilno und andere.

Die Besonderheit des Grabmals in Opatów, die ihm die Bezeichnung „Die Wehklage von Opatów“ eingebracht hat, ist das Flachrelief an den Seitenwänden mit der Darstellung des Verstorbenen. Dieses Relief verkörpert naiv, doch einnehmend die Verzweiflung der Hofleute nach dem Tode ihres Herrn, die nicht mit der Symbolik der mittelalterlichen Klageleute vergleichbar ist. Im oberen Teil des Grabmals befindet sich zusätzlich die Darstellung eines Putto, als ein Epitaph für das im Kindesalter verstorbene Söhnchen des Kanzlers, Sigismund. Diese Sitte, die Epitaphe oder Grabmäler der Kinder mit denen der Eltern zu verbinden, hatte große Popularität in Polen.

Ein weiteres Element im Streben nach Betonung der Familienbande: in der Warschauer Kathedrale befindet sich die Grabplatte von zwei Brüdern, den letzten Fürsten von Masowien, Stanisław und Janusz. Das Grabmal ent-

stand in den Jahren 1526—1528 sicherlich als Werk des uns schon bekannten Bernardino Zanobi de Gianotis. Beide jung verstorbene Fürsten wurden in Harnischen dargestellt, sie umarmen einander, und so warten sie gemeinsam auf das jüngste Gericht.

Aber Reliefgrabmäler in Pultstellung mit stehenden Figuren treten im Laufe der Zeit immer seltener auf. Viel stärker sprach das Vorstellungsvermögen der Polen ein dynamischer und zugleich psychologisch reicherer Typus an, der die Bezeichnung „sansovinisch“ erhielt. Grabfiguren in halbliegender Pose, einer Pose der Erwartung und Nachdenklichkeit, gehen auf uralte, sogar etruskische Traditionen zurück. Einen unmittelbaren Impuls für die in Polen tätigen Künstler gaben die römischen Grabmäler, die in der ersten Dekade des 16. Jahrhunderts Andrea Sansovino für die Kirchen S. Maria del Popolo, S. Maria in Aracoeli oder S. Marcello unter dem Einfluß einer neoplatonischen, philosophischen Strömung errichtete. Die Grabfiguren scheinen zwischen Traum und Wachzustand fortzudauern, und verharren in trauriger, aber mit dem Schicksal versöhnter Nachdenklichkeit und sind zu-



Wehklage von Opatów, Detail

gleich bereit, jeden Augenblick vor Gott zu erscheinen. Auf einem dieser Grabmäler — dem des Mikołaj Ligeża in Biecz (es wurde noch zu seinen Lebzeiten vor 1578 errichtet) — ließ der Stifter auf dem Sockel, im Flachrelief, ein Pferd aus Alabaster in voller Kampfausrüstung aufstellen, denn wie konnte ein polnischer Adeliger vor Gott anders als zu Pferde und bewaffnet erscheinen? Und auch die Putti italienischer Herkunft, die das Wappen behüteten, ließ er in polnische Kontusche kleiden und den Krummsäbel anschnallen.

Diese „sansovinische“ Serie begann mit dem Grabmal Sigismunds I., dem Werk von Bartolomeo Berrecci. Es ist auch bekannt, daß nach dem Tode des Sohnes, Sigismund August, das Grabmal umgebaut, und in die Nische eine zweite Figur eingefügt wurde. Und dieses, gewissermaßen „sparsame“ Programm wurde von der polnischen Kunst aufgenommen, die — wie schon angedeutet — gern die Familien- und Gefühlsbande betonte. Demzufolge entstand das in übereinanderliegenden Etagen angeordnete Grabmal, und Berrecci mit seiner



J. Michałowicz aus Urzędów, Grabmal des Bischofs Ph. Padniewski, um 1575, Krakau, Dom

Werkstatt schuf noch mehrere Gräber von diesem Typus: das so gestaltete Grabmal Jan Tarnowskis in Tarnów, und das Grabmal der Kościelecki in Kościelec Kujawski. Berrecci hatte auch eine zweite Variante des „sansovinischen“ Grabmals geschaffen, als er das für Piotr Tomicki, einen hervorragenden Staatsmann in der Sigismund-Epoche, bestimmte Grabmal in der Kapelle schuf, das dem königlichen nachgebildet wurde.

Der Unterschied zwischen der Darstellung des Königs und der des Bischofs besteht darin, daß der erste sich aufzurichten scheint, während der andere den Kopf gleichsam in ewiger Nachdenklichkeit in der Hand aufstützt. Diese „Bekümmertheit“ ist das Hauptmerkmal eines Themas, das in der abendländischen Kunst unwahrscheinliche und jahrhundertelange Popularität erreicht hat: Christus auf der Rast. In den beiden Grabmälern wurden quasi zwei für die Polen besonders typische Temperamentsvarianten dargestellt: einerseits eine Heftigkeit der Reaktionen, andererseits das Versinken in melancholische Nachdenklichkeit.

Nach dem Vorbild des Wawel orientierten sich das ganze 17. Jahrhundert und bis zur Mitte des 18. Jahrhundert die Grabmäler mit halbaufgerichteten Figuren. Geschaffen wurden sie von bedeutenden Künstlern: dem Nachfolger von Berrecci in Krakau, Giovanni Maria Padovano, genannt il Mosca, von Hieronymus Canavesi, und gegen Ende des Jahrhunderts von Santi Gucci. Auch Jan Michałowicz, der aus Urzędów stammte, schuf Grabdenkmäler, und es ist unbekannt, bei wem er seine ausgezeichneten Fähigkeiten gelernt hat und auch in welcher Weise er mit einem anderen als dem italienischen Einflußkreis in Berührung gekommen ist und woher seine Kenntnis der niederländischen Werke stammt und ob er sie nur durch graphische Werke kennengelernt hat.

Michałowicz schuf vor allem Grabmäler der

Bischöfe: die für Zebrzydowski und Padniewski in Krakau, für Izdbieński in Poznań und für den Primas Uchański in Łowicz. Jedes Grab ist anders gestaltet und der Einfallsreichtum des Schöpfers weist schon auf den Manierismus hin. So gibt es monumentale Voluten, groteske Hermen und in Ornamente eingeflochtene Grottesken.

Der Bildhauer hat auch das Grab der Urszula Leżeńska in Brzeziny bei Łowicz (1563–1568) geschaffen. Im alten Polen, wo zwar ausschließlich Männer regierten, gab es im Grunde ein verborgenes Matriarchat, denn die Frauen übten im häuslichen Bereich einen großen Einfluß aus. Dieses Verhältnis von Mann und Frau, und auch das der Eltern zu ihren Kindern und Verwandten, wird durch eine in der Grabplastik zum Ausdruck kommende, ergreifende und lebhaft gefühlswelt dokumentiert. Es sind jene Grabmäler zu erwähnen, wo der Bildhauer Brüder, Ehepaare, Eltern und Kinder gemeinsam zur ewigen Ruhe gelegt hat. Eine Besonderheit sind in dieser Hinsicht Frauengräber, von denen einige voll lyrischem Ausdruck den Kleinodien der altpolnischen Poesie gleichgestellt werden können, wie zum Beispiel dem Klagelied von Jan Kochanowski nach dem Tode seiner Tochter Urszula. Dem Grabmal der Leżeńska in Brzeziny gehen eine Reihe anderer Denkmäler voraus, von denen das Denkmal der Barbara von Rożnów Tarnowska in der Tarnower Kathedrale das erste ist, wo der anonyme Bildhauer das Modell der leidenden Mutter Gottes vor dem Kreuz für die Darstellung einer halbliegenden Frauengestalt zum Vorbild genommen hat. In dieser Renaissance-Kirche befindet sich das schönste polnische Frauengrab, das Grabmal der Barbara Tęczyńska Tarnowska, dessen halbliegende Grabfigur, die sehr melancholisch wirkt, sicherlich Bartolomeo Berrecci selbst gehauen hat.



Grabmal der Barbara Tarnowska, B. Berrecci (?) nach 1530, Tarnów, Dom

In Drobin in Masowien befinden sich zwei Grabmäler der Familie Kryski, von denen nur eines bedeutend ist, während das zweite eine Nachbildung darstellt. Ein anonymen Bildhauer (die Zuschreibung an Santi Gucci ist nicht sicher) stellte hier im unteren Teil eine halbliegende Rittergestalt dar, während er im oberen in zwei tiefen Nischen Klagegestalten der Eltern des Verstorbenen unterbrachte. Man kann hier eine Inspiration durch die Werke von Michaelangelo nämlich die Mediceer Grabmäler in Florenz sowie das unvoll-

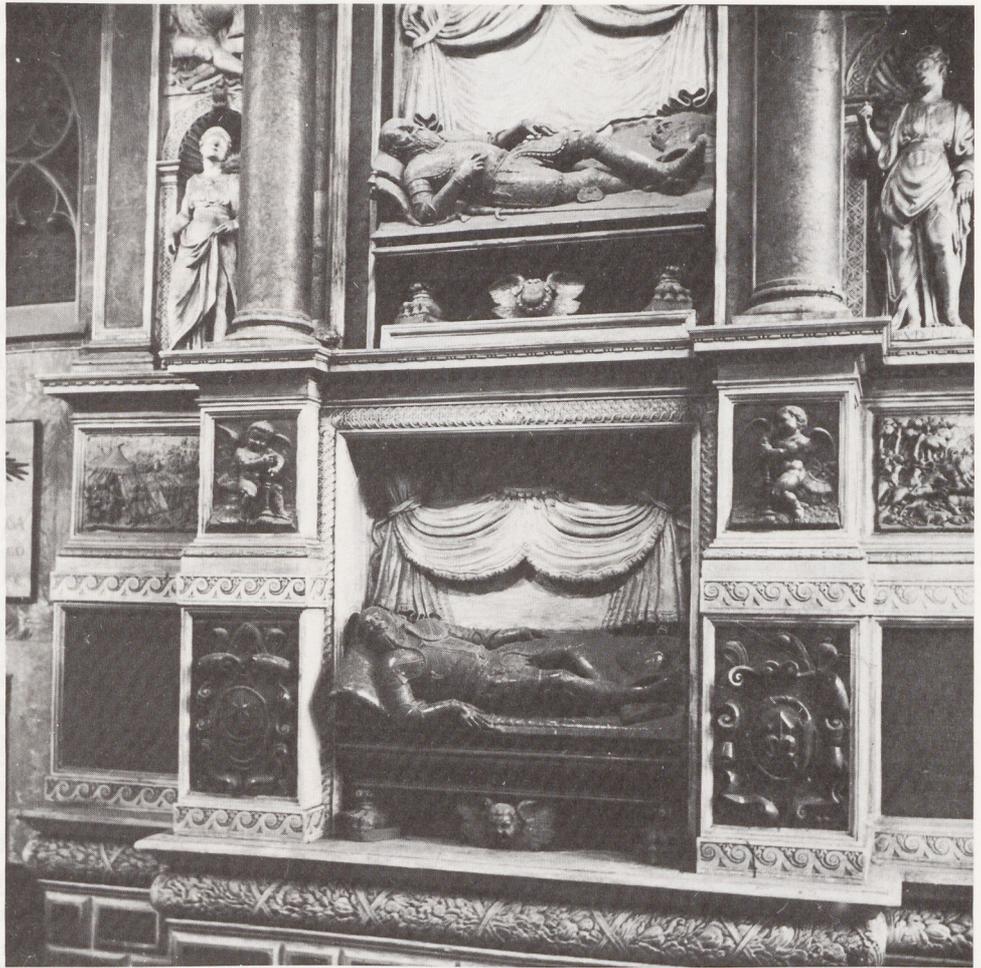
dete Denkmal Julius II. vermuten. Der Verstorbene war Diplomat und Humanist, dies betont auch die Inschrift: „Philosophiae ac iuris scientia linguarumque multarum peritia clarus“ und „in disputationibus doctorum hominorum acutus ac dissertus“. Man muß dazu in Erinnerung bringen, daß Kryski in nahen Beziehungen zu den höchsten Würdenträgern des Staates stand, aber auch mit dem Humanisten Łukasz Górnicki, der gerade „Il cortegiano“ von Castiglione, ein Lehrbuch der gelehrten Dispute, übersetzte.

Das Grabmal des Königs Sigismund I. und das des Bischofs Piotr Tomicki wirken besonders renaissancehaft in den Proportionen. Im Laufe der Zeit setzte jedoch eine tiefgreifende Wandlung ein, und anstatt des durch die polnischen Humanisten und auf Horaz zurückgeführten Ideals der „aurea mediocritas“, anstelle von Harmonie und Symmetrie der Renaissance, tritt die Unruhe und Asymmetrie des Manierismus, und eine kosmopolitische, oder richtiger westliche Stilistik wird von örtlichen Besonderheiten abgelöst. Gegen Ende der zur Diskussion stehenden Epoche gibt es parallele Erscheinungen: den sowohl auf italienische als auch immer mehr auf niederländische Vorbilder zurückgreifenden, synkretischen Manierismus der Gegenreformationswelle, der später in den Stil des Barock übergehen sollte, und schließlich den heimischen Einfluß, der für Polen als Sarmatismus bekannt wird, als jene Ideologie vom Mythos der orientalischen Herkunft des Adels von asiatischen Sarmaten.

Die Art des Grabdenkmals mit halbliegenden Gestalten in „sansovinischer Pose“ verbreitete sich in weiten Gebieten der Föderation von Polen und Litauen, ist auch außerhalb seiner damaligen Grenzen bekannt, tauchte ziemlich zahlreich in Schlesien auf (Grabmäler der Bischöfe in Nysa und Wrocław) und war sogar in

Skandinavien zu finden. Das größte von ihnen ist ein Monument, mit dem in der Kathedrale der damaligen Stiftskirche in Tarnów der Hetman Jan Tarnowski, der größte Feldherr und Staatsmann des „goldenen Zeitalters“, geehrt wurde. Das Grabmal errichtete Giovanni Maria Padovano in den Jahren 1561–1574, und weil in der Zwischenzeit der einzige Sohn (Jan) des Hetmans jung gestorben war, ging man wie auf dem Wawel vor und beide wurden im selben Grab beigesetzt, das an die Konzeption des Triumphbogens anknüpfte. Doch das Denkmal auf dem Wawel ist nach der Kapelle, in der es sich befindet, ausgerichtet, weil sie eben dafür errichtet wurde, das Denkmal des Hetmans entspricht dagegen nicht den Maßen der gotischen, hohen Kirche, ist von gigantischen Ausmaßen, beherrscht den Raum des Presbyteriums und dominiert den Altar. Hier findet man kriegerisches Waffengeklirr, Reliefs mit der Darstellung der siegreichen Schlachten des Hetmans, und die Hochmut des Machthabers, versteinert in verschiedenfarbigem Marmor.

Wahrscheinlich durch Hieronymus Canavesi, einen begabten italienischen Bildhauer, wurde gegen 1580 das Grabmal mit der Darstellung eines stehenden Ritters — Kasper Wielogłowski — in Czchów bei Krakau errichtet. Die Darstellung ist, als ob der Krieger aus den Toren einer Kapelle herauskäme und dabei auf sein vollendetes Leben auf Erden zurückschaute. Zur selben Zeit schuf ein anonym Bildhauer aus Pommern das Bildnis von Paweł Samostrzelski in Sadki und — trotz beträchtlicher Verwitterung — sehen wir hier den steinernen Typ eines „sarmatischen Porträts“, das im darauffolgenden Jahrhundert zum polnischen Phänomen wurde. Die Merkmale des Ritters wurden gegen die eines Gutsbesitzers getauscht, der mit einem großen türkischen Krummsäbel ausgerüstet und in ein



J. M. Padovano, Grabmal
des Tarnowskiś,
1561—1574 (Detail),
Tarnów, Dom

faltenreiches Kleid mit Pelzmütze gekleidet ist.

Grabplatten mit einem Porträt des Verstorbenen im Flachrelief, ohne jeglichen eschatologischen Bezug, bestehen noch im ganzen hier besprochenen Zeitraum, vor allem in Großpolen. Diese Porträtplatten waren eine typische Erscheinung in Schlesien, wo man davon hunderte findet. Diese Vorliebe zum Porträt übertrug sich auch auf Epitaphie, und der Adel und das katholische Bürgertum suchten darin keine Gelegenheit zur Realisierung theologi-

scher Themen und Deklarationen, sondern wollten nur ihr Porträt dargestellt wissen, und zwar als Brustbild. Eine vortreffliche, in den Gewändern geometrisierte Darstellung mit deutlich ausgeprägten Gesichtszügen weist das Epitaph des im Jahre 1572 gestorbenen Jan Leopolda in der Marienkirche, aber auch die ganze Galerie im Kreuzgang des Dominikanerklosters in Krakau auf. Aber auch hier vollzog sich eine charakteristische Umwandlung. Es taucht vor allem ein stark antikisierendes Porträt nach römischen Vorbild „imago



Epitaph des J. Leopolda (gest. 1572), Krakau, Marienkirche

clipeata“ auf. Ein ausgezeichnetes Beispiel dafür sind die Grabmäler in Krakau und in der Kathedrale in Plock. Alle gleichen einander und entstammen einer Werkstatt — vielleicht

des jungen Santi Gucci — in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts. Das Krakauer Grabmal von Galeazzo Guicciardini ist wohl chronologisch das erste — hier wurde an einer steilen Pyramide, die an einen Obelisk erinnert, ein elliptisches Medaillon mit dem Profilporträt des Verstorbenen angebracht. Obwohl Galeazzo nur ein geschäftstüchtiger Kaufmann war, ist das Grab „all'antica“ wie für einen römischen Senator oder Feldherrn konzipiert. Am meisten überrascht, neben der altertümlichen Stilisierung, die vollständige Verweltlichung des Denkmals, das überhaupt kein religiöses Merkmal aufweist.

Diese Stilisierung ließ jedoch schnell unter dem Druck des Sarmatismus nach. Besonders in Großpolen werden zum Jahrhundertende mehr schnurrbärtige „Haubenmänner“ und strenge, mit Pelzmützen bekleidete Matronen dargestellt. Ein vorzügliches Beispiel dafür ist auch das Epitaph des Ehepaares Jan und Anna Orzelski im großpolnischen Kościan (1595), wo sich „imago clipeata“ in „imago sarmatica“ verwandelte.

In diesem kurzen Überblick über die polnische Grabplastik mußte eine große Zahl von Denkmälern mit ihrer speziellen Problematik unbehandelt bleiben. Auch stellt eine Begrenzung auf das Jagiellonen-Zeitalter keine echte Zäsur dar, denn eine Zäsur bildet nicht das Aussterben der Dynastie und der Beginn der Epoche der Wahlkönige, sondern die Tatsache, daß gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Ideologie des Adels, dieser sogenannte Sarmatismus, eine Widerspiegelung in der Kunst findet, und sich ein Siegeszug des posttridentinischen Katholizismus anbahnt. Der polnische Adel schuf das ganze 16. Jahrhundert hindurch etwas, in der damaligen Welt, einzigartiges: das Modell eines föderativen, parlamentarischen und toleranten Staates, die „Adelsdemokratie“. Im Rückblick auf dieses historische

Phänomen werden alle Fehler deutlich, die dabei aus Nichtwissen, Böswilligkeit und Mangel an weiten Perspektiven entstanden sind. Aber die Idee selbst war vortrefflich und bahnbrechend, und spiegelte sich in den polnischen Grabmälern und Epitaphen des 16. Jahrhunderts — des „goldenen Zeitalters“ des polnisch-litauischen Reiches — wider.

Lit.: In unserer Literatur fehlen synthetische Bearbeitungen der Grabplastik und diese Rolle erfüllt nicht die „Studie zum Porträt“: T. Chrzanowski, *Plastyka nagrobna w Polsce* (Grabplastik in Polen), Teil I: Vom Mittelalter zum Manierismus, *Ziemia* 1977, Teil II: Vom Manierismus zum Modernismus, *Ziemia* 1978.

Einige wichtige Einzeldarstellungen sind: H. und S. Kozakiewiczowie, *Polskie nagrobki renesansowe* (Polnische Grabmäler der Renaissance), *Biuletyn Historii Sztuki* 14, 1952, und 15, 1953. — H. Kozakiewiczowa, *Stockwerk-Grabmäler der Renaissance in Polen*, *Biuletyn Historii Sztuki* 17, 1955. — M. Zlat, *Leżące figury zmarłych w polskich nagrobkach XVI w.* (Liegefiguren in polnischen Grabmälern des 16. Jahrhunderts), *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969. — Ders., *Typ osobowości w polskiej sztuce XVI w.* (Persönlichkeitstypen in der polnischen Kunst des 16. Jahrhunderts), *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976. — J. Kowalczyk, *Polskie portrety „all'antica“ w plastyce renesansowej* (Polnische Porträts „all'antica“ in der Plastik der Renaissance), *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969. — Ders., *Tryumf i sława wojenna „all'antica“ w Polsce XVI w.* (Triumph und Kriegsrühm „all'antica“ im Polen des 16. Jahrhunderts), *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976. — M. Kołakowska, *Renesansowe nagrobki dziecięce w Polsce XVI w. i 1 połowy XVII w.* (Kindergrabmäler der Renaissance im Polen des 16. Jahrhunderts und der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts), *Studia renesansowe*, Bd. I, 1956. — Z. Dolczewski, *Geneza i rozwój renesansowego nagrobka z figurą stojącą w Wielkopolsce* (Herkunft und Entwicklung des Renaissancegrabmales mit Standbild in Großpolen), *Studia nad renesansem w Wielkopolsce*, Poznań 1970.

Allgemein über ausländische im Polen der Renaissance wirkende Künstler: M. Sokołowski, *Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau*, *Repertorium der Kunstwissenschaft*, Bd. 8, 1885. — H. Kozakiewiczowa, *Relazioni artistiche tra Cracovia nella prima metà del 500*, Wrocław 1972.

Die bisher vollständigste Bearbeitung über die Bildhauerkunst der Renaissance: H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba XVI w. w Polsce* (Bildhauerkunst des 16. Jahrhunderts in Polen), Warszawa 1984.

Künstlermonographien: P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza* (Grabplastik von Veit Stoß), War-

szawa 1957. — H. Kozakiewiczowa, *Z badań nad Bartłojem Berreccim* (Aus den Forschungsarbeiten über Bartolomeo Berrecci), *Biuletyn Historii Sztuki* 23, 1961. — A. Fischinger, *Ze studiów nad twórczością Bartłojego Berrecciego i jego warsztatu*. *Nagrobki Szydłowieckich i Tarnowskich* (Schaffen von Bartolomeo Berrecci und seine Werkstatt. Grabmäler der Szydłowiecki und Tarnowski), *Folia Historiae Artium*, Bd. 10, 1974. — H. Kozakiewiczowa, *Spółka architektoniczno-rzeźbiarska Bernardina de Gianotis i Jana Cini* (Architektonisch-bildhauerische Zusammenarbeit von Bernardino de Gianotis und Jan Cini), *Biuletyn Historii Sztuki* 15, 1953. — J. Dutkiewicz, *Le sculpteur vénitien Gian Maria Padovano dit il Mosca, et son activité en Pologne*, in: *Atti del XVIII. Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Venezia 1956. — J. Pagaczewski, *Jan Michałowicz z Urzędowa* (Jan Michałowicz aus Urzędów), *Rocznik Krakowski*, Bd. 27, 1936. — A. Fischinger, *Santi Gucci architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku* (Santi Gucci, der königliche Architekt und Bildhauer des 16. Jahrhunderts), Kraków 1969.

Über einzelne Denkmäler schrieben: P. Skubiszewski, *Nagrobek Jana z Czerniny w Rydzynie* (Grabmal des Jan von Czernina in Rydzyna), *Biuletyn Historii Sztuki* 17, 1955. — L. Kalinowski, *Płyta nagrobna Jana z Czerniny w Rydzynie* (Grabplatte des Jan von Czernina in Rydzyna), *Zeszyty Naukowe U. J. Prace z historii Sztuki* 1, 1962. — S. Dettloff, *Wit Stwosz czy Hans Brand? (Veit Stoß oder Hans Brand?)*, *Przegląd Historii Sztuki* 1, 1929. — Ders., *Das Grabmal des Bischofs von Bnin in Włocławek*, in: *Aspekte zur Kunstgeschichte des Mittelalters und Neuzeit*. Karl-Heinz Clasen zum 75. Geburtstag, Weimar 1971. — A. Bochnak, *Pomnik Kallimacha* (Das Denkmal des Kallimach), *Studia Renesansowe* 1, 1956; siehe auch Rezension von J. Maurin Białostocka, *W sprawie wpływów włoskich w płycie Kallimacha* (Die italienischen Einflüsse in der Grabplatte des Kallimach), *Biuletyn Historii Sztuki*, 1957. — J. Dutkiewicz, *Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie* (Grabmäler der Familie Tarnowski in der Kathedrale in Tarnów), Tarnów 1932. — J. Eckhardt, *Nagrobek biskupa Piotra Tomickiego w katedrze na Wawelu i jego twórcy* (Grabmal des Bischofs Piotr Tomicki in der Kathedrale auf dem Wawel und sein Schöpfer), *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk* 3, 1937. — Dies., *Nagrobek biskupa Czarnkowskiego w katedrze poznańskiej* (Grabmal des Bischofs Czarnkowski in der Kathedrale in Poznań), *Prace Komisji Historii Sztuki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk* 1, 1933. — R. Zdziarska, *Nagrobek książąt Mazowieckich w katedrze warszawskiej* (Grabmal der Fürsten von Masowien in der Warschauer Kathedrale), *Biuletyn Historii Sztuki* 14, 1952. — W. Tomkiewicz, *Lament opatowski („Wehklage aus Opatów“)*, *Problem der Interpretation*, *Biuletyn Historii Sztuki* 22, 1960. — W. Kieszkowski, *Nagrobki w Chrobrzu i przypuszczalny ich autor Jan Michałowicz z Urzędowa* (Grabmäler in Chroberz und deren

vermutlicher Schöpfer Jan Michałowicz aus Urzędów),
Biuletyn Historii Sztuki i Kultury 2, 1933. — H. Kozakie-
wiczowa, Nagrobki Kryskich w Drobinie koło Płocka
(Grabmäler der Familie Kryski in Drobin bei Płock), Biu-
letyn Historii Sztuki 17, 1956. — B. Wolff-Łozińska, J. Z.
Łoziński, Sarmacka galeria antenatów w Brzezynach (Sar-
matische Galerie der Vorfahren in Brzeziny), Granice
sztuki, Warszawa 1972.

