

# ROCZNIKI SZTUKI ŚLĄSKIEJ

MUZEUM NARODOWE WE WROCŁAWIU

ROCZNIKI  
SZTUKI ŚLĄSKIEJ

XXVII

WROCŁAW 2018

KOMITET REDAKCYJNY

ANDRZEJ BETLEJ, BOŻENA GULDAN-KLAMECKA (redaktor naczelny), IVO HLOBIL,  
BARBARA ILKOSZ, ANDRZEJ JAROSZ, ROMUALD NOWAK, PIOTR OSZCZANOWSKI,  
MONIKA RACZYŃSKA-SĘDZIKOWSKA (sekretarz redakcji), ROŚCISŁAW ŻERELIK

REDAKCJA NAUKOWA TOMU

BOŻENA GULDAN-KLAMECKA, PIOTR OSZCZANOWSKI

Artykuły opublikowane w niniejszym tomie zostały zaopiniowane  
przez niezależnych recenzentów spoza Muzeum Narodowego we Wrocławiu

ADRES REDAKCJI

MUZEUM NARODOWE WE WROCŁAWIU  
PL. POWSTAŃCÓW WARSZAWY 5, 50-153 WROCŁAW

PUBLIKACJĘ WYDANO PRZY POMOCY FINANSOWEJ  
MINISTERSTWA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

**SPIS TREŚCI**  
**INHALTSVERZEICHNIS**  
**CONTENTS**  
**TABLE DES MATIÈRES**

**MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE / QUELLENMATERIALIEN / SOURCES /  
MATÉRIAUX SOURCE**

**Bożena Steinborn (Warszawa)**

[Ponad granicą](#)

[Grenzüberschreitend](#)

[Across the Border](#)

[Au-dessus de la frontière](#)

**ROZPRAWY / ABHANDLUNGEN / PAPERS / ÉTUDES**

**Jacek Gernat (Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze)**

[Projekty, bozzetti, modelletti, modelli i wzorniki – uwagi na temat praktyki warsztatowej rzeźbiarskiej rodziny Klahrów w XVIII–XIX w.](#)

[Entwürfe, Bozzetti, Modelletti, Modelle und Musterbücher – Beitrag zur Werkstattpraxis der Bildhauerfamilie Klahr im 18.-19. Jh.](#)

[Design Drawings, Bozzetti, Modelletti, Modelli, and Pattern Books: Remarks on the Workshop Practice of the Klahr Family of Sculptors in the 18th-19th c.](#)

[Projets, bozzetti, modelletti, modelli et catalogues d'échantillons – observations sur la pratique d'atelier des Klahr, famille de sculpteurs aux XVIIIe et XIXe siècles](#)

**Magdalena Szmida-Półbratек (Muzeum Miejskie Wrocławia)**

[Warsztat złotniczy rodziny Mentzlów](#)

[Goldschmiedewerkstatt der Familie Mentzel](#)

[Goldsmith Workshop of the Mentzel Family](#)

[Atelier d'orfèvrerie de la famille Mentzel](#)

**ZOFIA BANDURSKA (Wrocław)**

[Pałac w Szczodrem przed neogotycką przebudową](#)

[Schloss in Sibyllenort vor dem neogotischen Umbau](#)

[Palac at Szczodre Before Its Gothic-Revival Remodeling](#)

[Le château de Szczodre avant sa transformation néogothique](#)

**Dariusz Galewski (Akademia Muzyczna we Wrocławiu)**

[Fundacje artystyczne dla śląskich karmelitów w okresie nowożytnym – wybrane zagadnienia](#)

[Künstlerische Stiftungen für die schlesischen Karmeliten in der neueren Geschichte – ausgewählte Probleme](#)

[Artistic Foundations for Carmelites in Silesia in the Early Modern Era: Select Problems](#)

[Fondations artistiques pour les Carmes Silésiens à l'époque moderne – problèmes choisis](#)

**Artur Kolbiarz (Uniwersytet Śląski w Katowicach, Zakład Historii Sztuki)**

[Michael Klahr Starszy, Paul Stralano i rzeźba barokowa w Świdnicy. Nowe uwagi na temat edukacji artystycznej Klahra](#)

[Michael Klahr der Ältere, Paul Stralano und die Barockskulptur in Schweidnitz. Neue Anmerkungen zur künstlerischen Ausbildung Klahrs](#)

[Michael Klahr the Elder, Paul Stralano, and Baroque Sculpture in Świdnica. New Insights into Klahr's Artistic Education](#)

[Michael Klahr l'Ancien, Paul Stralano et la sculpture baroque à Świdnica. Nouvelles observations à propos de la formation artistique de Klahr](#)

**Marek Kwaśny (Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki)**

[Malowidła Johanna Jacoba Eybelwiesera w Gorzanowie i galeria portretowa rodziny von Herberstein](#)

[Gemälde Johann Jacob Eybelwiesers in Grafenort und Porträtgalerie der Familie von Herberstein](#)

[Paintings by Johann Jacob Eybelwieser in Gorzanów and the Portrait Gallery of the von Herberstein Family](#)

[Peintures de Johann Jacob Eybelwieser à Gorzanów et la galerie de portraits de la famille von Herberstein](#)

**Maja Kwiecińska (Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki)**

[Wrocławski budynek sztabu projektu Ottona Rudolfa Salvisberga](#)

[Das Breslauer Stabsgebäude nach dem Entwurf Otto Rudolf Salvisbergs](#)

[The \*Reichswehr\* Staff Building in Wrocław Designed by Otto Rudolf Salvisberg](#)

[Le bâtiment de l'état-major de Wrocław projeté par Otto Rudolf Salvisberg](#)

**Agnieszka Zabłocka-Kos (Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki)**

[Architektura na „Ziemiach Odzyskanych” w kontekście jej specyficznej roli politycznej w powojennej Polsce – perspektywy badawcze](#)

[Architektura w „Wznowionych Obszarach” w kontekście ich specyficznej politycznej roli w Polsce powojennej – perspektywy badawcze](#)

[Architecture in the “Recovered Territories” in the Context of its Specific Political Role in Postwar Poland: Research Perspectives](#)

[L’architecture des „Territoires Recouvrés” dans le contexte de son rôle politique particulier dans la Pologne de l’après-guerre – les perspectives de recherche](#)

**MUZEUM NARODOWE I JEGO ZBIORY / DAS NATIONALMUSEUM WROCLAW / BRESLAU UND SEINE SAMMLUNGEN / NATIONAL MUSEUM IN WROCLAW AND ITS COLLECTIONS / MUSÉE NATIONAL DE WROCLAW ET SES COLLECTIONS**

**Artur Hryniewicz (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)**

[Wrocławska kolekcja zabytkowych tłoków pieczętnych, historia jej powstania i rozwoju oraz straty wojenne](#)

[Die Breslauer Sammlung der historischen Siegelstempel, ihre Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte sowie Kriegsverluste](#)

[The Wrocław Collection of Historic Seal Matrixes, Its History and Wartime Losses](#)

[Collection wrocławienne de matrices de sceaux anciennes, l’histoire de sa naissance, de son développement et des pertes de guerre](#)

**Izabela Żak (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)**

[Poemat obrazów. \*Boska Komedia\* w ujęciu Johna Flaxmana i Tommasa Pirolego](#)

[Dichtung der Bilder. Die \*Göttliche Komödie\* in der Fassung von John Flaxman und Tommaso Piroli](#)

[The Poem of Pictures. The \*Divine Comedy\* Interpreted by John Flaxman and Tommaso Piroli](#)

[Un poème d’images. La \*Divine Comédie\* interprétée par John Flaxman et Tommaso Piroli](#)

**KONSERWACJA / KONSERVIERUNG / CONSERVATION / CONSERVATION-RESTAURATION**

**Karolina Rajna (Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki)**

[Warsztat Aleksandra Kobzdeja w kontekście konserwacji asamblażu \*Szczelina między różowym i czerwonym\* ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu](#)

[Werkstatt von Aleksander Kobzdej im Licht der Konservierung der Assemblage \*Szczelina między różowym i czerwonym\* \(Spalte zwischen Rosa und Rot\) aus den Sammlungen des Nationalmuseums Wrocław](#)

[Technological Aspect of Aleksander Kobzdej’s Work in the Light of the Conservation of His Assemblage \*Crack Between Pink and Red\* from the Collection of the National Museum in Wrocław](#)

[La technique artistique d'Aleksander Kobzdej à la lumière de la restauration de l'assemblage \*Szczelina między różowym i czerwonym\* \[Une fissure entre le rose et le rouge\] des collections du Musée National à Wrocław](#)

**WSPOMNIENIA / ZUM GEDENKEN / MEMORIES / SOUVENIRS**

**Dorota Folga-Januszewska (Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie)**

Mariusz Hermansdorfer

**Alina Drapella-Hermansdorfer (Politechnika Wrocławska, Wydział Architektury)**

*Draco*

**Maria Jeżewska (Wrocław)**

Bogdan Górecki (1939–2018)

**JACEK GERNAT**  
**(Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze)**

PROJEKTY, *BOZZETTI*, *MODELLETTI*, *MODELLI* I WZORNIKI

– UWAGI NA TEMAT PRAKTYKI WARSZTATOWEJ

RZEŹBIARSKIEJ RODZINY KLAHRÓW W XVIII–XIX W.

Streszczenie

W badaniach nad praktyką warsztatową rzeźbiarzy z rodziny Klahrów, jednego z czołowych rodów rzeźbiarskich w Kotlinie Kłodzkiej i na Śląsku w XVIII–XIX w., szczególnie pozycję zajmuje problematyka *bozzetti* (pod tym pojęciem, utrwalonym w literaturze przedmiotu, w rzeczywistości kryją się zarówno szkice rzeźbiarskie, jak i inne modele oraz rysunki projektowe, a także wzorniki). Miały one znaczący wpływ na ukształtowanie się charakterystycznego języka formalnego Klahrów, wypracowanego w XVIII w., głównie przez Michaela Klahra Starszego (1693–1742) i powielanego przez kolejne generacje artystycznego rodu na przestrzeni prawie dwóch stuleci. Sporządzane przez Klahra st. modele – przed 1945 r. najliczniej zachowany zbiór śląskich *bozzett* barokowych – wraz z innymi projektami stały się inspiracją dla jego syna, Michaela Ignatza Klahra (1727–1807), który odziedziczył je wraz z ojcowską pracownią w Łądku-Zdroju. Ponadto Klahr Młodszy posługiwał się w warsztacie własnymi *bozzettami* i projektami, czego dowodzą wiadomości źródłowe oraz zidentyfikowane przez autora artykułu *modelletto* ołtarza jego autorstwa, jak również porównanie poszczególnych dzieł z warsztatu rzeźbiarza. Co więcej, projekty Klahrów Starszego i Młodszego były punktem odniesienia i wzorem dla twórczości rzeźbiarskiej przedstawicieli kolejnych, dziewiętnastowiecznych, pokoleń rodu. Zagadnienie Klahrowskich *bozzetti* dotąd rozpatrywane było przez badaczy głównie w odniesieniu do projektów Michaela Klahra st., brakuje jednak pogłębionego opracowania poświęconego

ich roli w praktyce warsztatowej pozostałych członków rodu, a także na temat praktyki projektowej tych ostatnich.

W artykule podjęto próbę rekonstrukcji „muzeum imaginacyjnego” rzeźbiarzy z ląddeckiego rodu, szczególnie uwagę poświęcając osiemnastowiecznym modelom rzeźbiarskim Klahrów Starszego i Młodszego, kluczowych dla artystycznej działalności całej rodziny. Na podstawie literatury przedmiotu, przekazów źródłowych i zdjęć archiwalnych (w tym niepublikowanych fotografii ze zbiorów Śląskiego Muzeum Ziemińskiego w Opawie) zaginionych dziś w większości obiektów przyjrano się na nowo roli projektów Klahra st. w realizacjach jego warsztatu oraz poddano bliższej analizie praktykę warsztatową Michaela Ignatza Klahra, zarówno jako naśladowcy ojca za pośrednictwem jego *bozzetti*, jak i twórcy własnych projektów. Drogą analizy porównawczej dzieł omówiono także problem wpływu modeli (oraz wzorników) Klahra st. i jego syna na znane nam realizacje ich potomków (podejmując także krótkie rozważania na temat ich hipotetycznej – na skutek braku zachowanych modeli – praktyki rzeźbiarskiej). Na koniec przeanalizowano problem zastosowania Klahrowskich modeli rzeźbiarskich znajdujących się – po wygaśnięciu „dynastii” – w zbiorach różnych ląddeckich artystów przełomu XIX i XX w. (m.in. rzeźbiarzy Thammów), jako ewentualnych źródeł inspiracji bądź obiektów muzealnych, symbolicznie podkreślających odwołania twórców do artystycznej tradycji Michaela Klahra st., już wtedy otoczonego legendą mistrza.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



**JACEK GERNAT**  
**(Lebuser Landesmuseum in Grünberg)**

ENTWÜRFE, *BOZZETTI*, *MODELLETTI*, *MODELLE* UND MUSTERBÜCHER  
– BEITRAG ZUR WERKSTATTPRAXIS  
DER BILDHAUFERFAMILIE KLAHR IM 18.-19. JH.

Zusammenfassung

In der Forschung der Werkstattpraxis der Bildhauer aus der Familie Klahr, einer der führenden Bildhauerfamilien im Glatzer Kessel und in Schlesien im 18.-19. Jh., nimmt die Problematik der *Bozzetti* (unter diesem in der Fachliteratur geprägten Begriff verstecken sich in Wirklichkeit sowohl Bildhauerskizzen als auch andere Modelle, Entwurfszeichnungen und Musterbücher) eine Sonderstellung ein. Sie hatten einen beträchtlichen Einfluss auf die Gestaltung der charakteristischen Formalsprache der Familie Klahr, die im 18. Jh. vor allem von Michael Klahr dem Älteren (1693 – 1742) erarbeitet worden war und über fast zwei Jahrhunderte durch die nächsten Generationen der Künstlerfamilie angewendet wurde. Die von Klahr dem Älteren erstellten Modelle (die größte erhaltene Sammlung der schlesischen Barockbozzetti vor 1945) wie auch andere Entwürfe wurden zur Inspiration für seinen Sohn Michael Ignatz Klahr den Jüngeren (1727–1807), der sie zusammen mit der väterlichen Werkstatt in Landeck erbte. Darüber hinaus verwendete Klahr der Jüngere seine eigenen Bozzetti und Entwürfe bei der Arbeit, wie Quelleninformationen, ein vom Verfasser des Artikels identifiziertes *Modelletto* für einen von ihm geschaffenen Altar und auch der Vergleich einzelner Werke aus der Werkstatt des Bildhauers beweisen. Mehr noch, die Entwürfe von Klahr dem Älteren und Klahr dem Jüngeren galten als Bezugspunkt und Vorbild für das bildhauerische Schaffen der Vertreter der nächsten Familiengenerationen im 19. Jh. Die Frage der *Bozzetti* der beiden Klahrs wurde bisher durch Forscher nur in Hinblick auf Entwürfe Michael Klahrs des Älteren untersucht, es fehlt jedoch an einer vertieften Abhandlung über ihre Rolle in der Werkstatt- und der Projektpraxis anderer Familienmitglieder.

Im Artikel wird ein Versuch unternommen, ein „imaginäres Museum“ der Bildhauer aus der Landecker Familie zu rekonstruieren, wobei der im 18. Jh. entstandenen Bildhauermodelle Klahrs des Älteren und Klahrs des Jüngeren, die für die künstlerische Tätigkeit der ganzen Familie ausschlaggebend waren, besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Aufgrund der Fachliteratur, Quellenüberlieferungen und Archivaufnahmen der heute meistens verschollenen Objekte (unter ihnen auch die noch nicht publizierten Aufnahmen aus der Sammlung des Schlesischen Landesmuseums in Troppau) wird die Rolle der Entwürfe Klahrs des Älteren in den Arbeiten seiner Werkstatt aufs Neue betrachtet wie auch die Werkstattpraxis Michael Ignatz Klahrs sowohl als Nachahmer seines Vaters dank dessen *Bozzetti* als auch Schöpfer eigener Entwürfe analysiert. Auf dem Weg der vergleichenden Analyse bespricht man auch die Frage, wie die Modelle (und Musterbücher) Klahrs des Älteren und seines Sohns die uns bekannten Arbeiten ihrer Nachkommen beeinflussten (hier werden auch kurze Erwägungen über ihre hypothetischen – weil es an erhaltene Modelle fehlt – bildhauerischen Tätigkeiten dargestellt). Schließlich wird das Problem der Verwendung der bildhauerischen Modelle der Klahrs, die sich nach dem Erlöschen der „Dynastie“ in Sammlungen verschiedener Landecker Künstler von der Wende vom 19. zum 20. Jh. (u.a. der Bildhauerfamilie Thamm) befanden, als eventuelle Inspirationsquellen oder museale Objekte analysiert. Sie dürften Andeutungen der Schöpfer auf die künstlerische Tradition vom schon damals als legendären Meister geltenden Michael Klahr dem Älteren symbolisch unterstrichen haben.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**JACEK GERNAT**  
**(District Museum in Zielona Góra)**

DESIGN DRAWINGS, *BOZZETTI*, *MODELLETTI*, *MODELLI*,  
AND PATTERN BOOKS: REMARKS ON THE WORKSHOP PRACTICE  
OF THE KLAHR FAMILY OF SCULPTORS IN THE 18TH-19TH C.

Summary

*Bozzetti* are particularly important in the study of the workshop practice of the Klahrs, a distinguished family of sculptors active in the Valley of Kłodzko and Silesia in the 18th-19th c. (in subject literature, *bozzetti* is used as an umbrella term designating both sculptural sketches and other types of models as well as design drawings and pattern books). They were instrumental in the development of the signature Klahr style which was founded in the 18th c., mostly by Michael Klahr the Elder (1693-1742), and continued by the next generations for almost two centuries. The *bozzetti* and other types of models made by Klahr the Elder (until 1945, they formed the largest collection of Baroque *bozzetti* in Silesia) inspired his son Michael Ignatz Klahr, the Younger (1727-1807) who inherited them together with his father's studio in Łądek-Zdrój. Klahr the Younger would also make his own *bozzetti* and design drawings. This is attested in sources and confirmed by the *modelletto* of an altarpiece identified by the author as the work of Klahr the Younger and also by an comparative analysis of individual pieces. Moreover, the designs of Klahr the Elder and his son would be referred to by their descendants active in the 19th c. The role of *bozzetti* has been hitherto addressed with regard to Michael Klahr the Elder but there has been no study focused on their use in the practice of the other family members, and generally on their designing process.

The article attempts to reconstruct the "imaginary museum" of sculptures by several generations of the Klahr family, with an emphasis on the 18th-century models made by Klahr the Elder and Klahr the Younger which were central to the family's artistic activity. Based on subject literature, sources, and archival photographs (including unpublished photos from the Silesian Museum in Opava) of their sculptures, the majority of which has been since lost, the role of Klahr the Elder's designs in the workshop's later output has been re-evaluated. Likewise, the workshop practice of Michael Klahr the Younger has been studied in detail, both as his father's follower who used his *bozzetti* and as a creative designer in his own right. Employing comparative analysis, the influence of the models (and pattern books) of Klahr the Elder and his son upon the known works of their descendants is discussed and a hypothetical (since no models have been preserved) reconstruction of their workshop practice is presented. Finally, the impact of the Klahr models is discussed as autonomous sources of inspiration. After the Klahr family had died out, they found their way to the studios of some local artists in Łądek Zdrój (for example the Thamm family of sculptors) and museum collections. They symbolized the artistic tradition of Michael Klahr the Elder, at the time already recognized as an outstanding master.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**JACEK GERNAT**  
**(Musée du Pays de Lubusz à Zielona Góra)**

PROJETS, *BOZZETTI*, *MODELLETTI*, *MODELLI* ET CATALOGUES  
D'ÉCHANTILLONS – OBSERVATIONS SUR LA PRATIQUE D'ATELIER  
DES KLAHR, FAMILLE DE SCULPTEURS AUX XVIII<sup>E</sup> ET XIX<sup>E</sup> SIÈCLES

Résumé

Une position spéciale dans les recherches sur la pratique d'atelier des sculpteurs de la famille Klahr, une des dynasties chefs de file de sculpteurs dans le Pays de Kłodzko et en Silésie aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle, est occupée par les problèmes des *bozzetti* (ce terme, raffermi dans la littérature en la matière, en réalité recouvre autant les esquisses sculpturales que d'autres modèles et aussi des dessins de projet, et les catalogues d'échantillons). Ils ont influencé notablement la création du langage formel caractéristique pour les Klahr, élaboré au XVIII<sup>e</sup> siècle, principalement par Michael Klahr l'Ancien (1693-1742) et reproduit par les générations successives de la dynastie artistique au cours de presque deux siècles. Les modèles faits par Klahr l'Ancien – avant 1945 le plus nombreux ensemble conservé des *bozzetti* baroques silésiens – sont devenus, avec d'autres projets une inspiration pour son fils, Michael Ignatz Klahr (1727-1807), qui les avait hérités avec l'atelier du père sis à Łądek Zdrój. En outre, Klahr le Jeune se servait, dans son atelier, des ses propres *bozzetti* et projets, ce qui est prouvé par les informations source et son *modelletto* d'autel identifié par l'auteur de l'article, et aussi par la comparaison entre les oeuvres provenant de l'atelier du sculpteur. Qui plus est, les projets des Klahr, l'Ancien et le Jeune étaient un point de référence et un modèle pour la production sculpturale des représentants des générations successives de la famille, celles du XIX<sup>e</sup> siècle. La question des *bozzetti* klahriens a été étudiée par les chercheurs, jusqu'à présent, principalement en ce qui concernait les projets de Michael Klahr l'Ancien, il manque toutefois une étude approfondie consacrée à leur rôle dans la pratique d'atelier des autres membres de la famille, et à la pratique de projet de ces derniers.

Dans l'article on a fait un essai de reconstruction d'un "musée imaginaire" des sculpteurs de la famille active à Łądek, en consacrant une attention spéciale aux modèles sculpturaux de Klahr l'Ancien et de Klahr le Jeune, créés au XVIII<sup>e</sup> siècle: éléments cruciaux pour la production artistiques de toute la famille. Sur la base de la littérature en la matière, des sources écrites et des photos d'archives (dont les photos jamais publiées provenant de la collection du Musée régional silésien d'Opava), représentant les oeuvres à présent, en grande partie, disparus, nous avons réexaminé le rôle des projets de Klahr l'Ancien dans la réalisation des oeuvres de son atelier et nous avons analysé de plus près la pratique technique de Michael Ignatz Klahr, aussi bien en tant qu'imitateur de son père par le biais de ses *bozzetti*, que comme créateur de ses propres projets. En nous servant d'une analyse comparative des oeuvres, nous avons discuté aussi la question de l'influence des modèles (et des recueils de modèles) de Klahr l'Ancien et de son fils sur les oeuvres connus de leurs descendants, avec de brèves réflexions sur leur pratique sculpturale (hypothétique, les modèles ayant disparu). A la fin nous avons analysé le problème de l'utilisation des modèles sculpturaux des Klahr se trouvant (après l'extinction de la "dynastie" ) dans les collections de divers artistes actives à Łądek à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (entre autres des sculpteurs de la famille Thamm), comme sources éventuelles d'inspiration ou comme objets de musée, soulignant symboliquement la référence des créateurs à la tradition artistique de Michael Klahr l'Ancien, un maître nimbé d'une légende déjà à cette époque-là.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAGDALENA SZMIDA-PÓLBRATEK**  
(Muzeum Miejskie Wrocławia)

**WARSZTAT ZŁOTNICZY RODZINY MENTZLÓW**

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest działającemu w latach 1668-1787 warsztatowi złotniczemu rodziny Mentzlów (Menzlów). Mentzlowie byli członkami dynastii złotniczej Nitsch – Jachmann – Mentzel – Vogel – Grische. Christian Mentzel (stemplował się CM w owalnym polu) urodzony w Jeleniej Górze, syn kupca Martina Mentzla, we Wrocławiu złożył egzamin mistrzowski w 1668 r., uzyskując jednocześnie obywatelstwo miasta Wrocławia. Dnia 9 kwietnia tego samego roku wszedł w dynastię złotniczą, poślubiając córkę Hansa Jachmana st. (starszego cechu złotników). W 1699 r., po śmierci Christiana st., warsztat odziedziczył jego syn Christian Mentzel mł., który stemplował się również CM w owalnym polu – stąd błędy w przypisywaniu poszczególnych dzieł. Christian Mentzel mł. egzamin mistrzowski złożył w 1700 r., zmarł w 1715 r. Warsztat odziedziczyli po nim dwaj synowie: Christian Gottfried (punca – CGM w trójpolu) i Christian Friedrich (punca – CFM w owalnym polu). Okres świetności warsztat przeżywał za czasów Christiana Mentzla st., gdy otrzymywał wiele prestiżowych zamówień od dostojników Kościoła katolickiego, m.in.: pięć monstrancji, w tym monstrancja henrykowska o wys. 104,5 cm; 15 kielichów

o przeciętnych wymiarach ok. 25 cm.; 2 krzyże ołtarzowe o wymiarach ponad 100 cm oraz kilkanaście innych precjozów. Na zlecenie mecenasów świeckich powstawały raczej rzeczy drobne – kubek do picia, medale bądź zawieszki, oraz zamawiane przez cech tabliczki trumienne. Nietypowym jak na mecenat świecki dziełem jest pełnoplastyczna figura orła wykonana dla towarzystwa strzeleckiego – w formie heraldycznego orła o wymiarach 38 x 35,5 cm. Dobra opinia warsztatu zapewniła również zlecenia Christianowi Mentzlowi mł., np. wykonanie dla bractwa strzeleckiego królewskiej plakiety. Na zamówienie kościoła wykonał on dwa kielichy, krzyż, kropidło, ampułki oraz patenę. Wraz ze śmiercią Christiana Mentzla mł. nastąpiła ponad piętnastoletnia przerwa w działalności warsztatu. Nie dziwi więc znaczne zmniejszenie zarówno ilości, jak i rozmachu zamówień. Christianowi Gottfriedowi przypisać można dwa dzieła, a Christianowi Friedrichowi trzy. W obu przypadkach są to jednak drobne rzeczy - naczynka lub miseczki na owoce, misa chrzcielna. Mimo wielu odnalezionych wyrobów katalogu dzieł Christiana Mentzla st. oraz jego potomnych, stanowiącego integralną część artykułu, nie można uznać za zamknięty.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAGDALENA SZMIDA-PÓLBRATEK**  
**(Stadtmuseum Wrocław)**

**GOLDSCHMIEDEWERKSTATT DER FAMILIE MENTZEL**

Zusammenfassung

Der Artikel beschäftigt sich mit der in den Jahren 1668-1787 tätigen Goldschmiedewerkstatt der Familie Mentzel (Menzel). Sie gehörte zur Dynastie der Goldschmiede: Nitsch – Jachmann – Mentzel – Vogel – Grische. Christian Mentzel (er siegelte mit „CM“ im ovalen Feld), geboren in Hirschberg, Sohn des Kaufmanns Martin Mentzel in Breslau, legte 1668 die Meisterprüfung ab und erhielt zugleich die Bürgerschaft der Stadt Breslau. Am 9. April desselben Jahres ging er in die Dynastie der Goldschmiede ein, indem er eine Tochter von Hans Jachmann dem Älteren (Zunftmeister der Goldschmiedezunft) heiratete. Christian Mentzel der Ältere starb 1699, sein Sohn, Christian Mentzel der Jüngere, erbte die Werkstatt; er siegelte auch mit den Buchstaben „CM“ im ovalen Feld – daher kommen die Fehler bei der Zuschreibung einzelner Werke. Christian Mentzel der Jüngere legte 1700 die Meisterprüfung ab, er starb 1715. Die Werkstatt erbten seine zwei Söhne: Christian Gottfried (Punze – „CGM“ im dreiteiligen Feld) und Christian Friedrich (Punze – „CFM“ im ovalen Feld). Ihre größte Blüte erlebte sie zur Zeit Christian Mentzels des Älteren, der von Würdenträgern der katholischen Kirche viele Aufträge erhielt, u.a. für fünf Monstranzen, unter ihnen auch die 104,5 cm hohe Heinrichauer Monstranz, 15 Kelche von je etwa 25 cm Höhe, zwei Altarkreu-

ze von über 100 cm Höhe wie auch für mehrere andere Kostbarkeiten. Im Auftrag der weltlichen Mäzene entstanden eher kleine Gegenstände wie Trinkbecher, Medaillen, Täfelchen oder die von der Zunft bestellten Sargtafeln. Ein für das weltliche Mäzenatentum untypisches Werk ist eine für eine Schützenbruderschaft ausgeführte, vollplastische Adlerfigur in der Form vom heraldischen Adler im Ausmaß von 38 x 35,5 cm. Der gute Ruf der Werkstatt sicherte auch Christian Mentzel dem Jüngeren neue Aufträge – wie z.B. für die Herstellung einer Königsplakette für eine Schützenbruderschaft. Im Auftrag der Kirche fertigte er zwei Kelche, ein Kreuz, einen Weihwasserwedel, Messkännchen und eine Patene an. Nach dem Tod Christian Mentzels des Jüngeren erfolgte eine über fünfzehnjährige Pause in der Tätigkeit der Werkstatt. Es überrascht also nicht, dass sich sowohl die Anzahl als auch der Umfang der Aufträge stark verringerte. Man kann Christian Gottfried zwei und Christian Friedrich drei Werke zuschreiben. In beiden Fällen sind es jedoch kleine Gegenstände – kleine Gefäße oder Obstschälchen, eine Taufschale. Viele Erzeugnisse aus dem Katalog der Werke Christian Mentzels des Älteren und seiner Nachkommen, der ein integraler Bestandteil des Artikels ist, sind zwar gefunden worden, dennoch muss der Katalog selbst immer noch als offen gelten.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAGDALENA SZMIDA-PÓLBRATEK**  
**(City Museum of Wrocław)**

**GOLDSMITH WORKSHOP OF THE MENTZEL FAMILY**

Summary

The article is devoted to the goldsmith workshop operated by the Mentzel (Menzel) family in Wrocław in 1668-1787. The Mentzels were members of the goldsmith dynasty of Nitsch – Jachmann – Mentzel – Vogel – Grische. Christian Mentzel (his maker's mark featured initials CM in an oval) was born in Jelenia Góra as the son of merchant Martin Menzel. In 1668, he passed the guild exam and became a guild master in Wrocław. At the same time, he became the citizen of Wrocław. On 9 April 1698, he married the daughter of Hans Jachman, who was the guild's elder, and thus joined the distinguished dynasty of Wrocław goldsmiths. After his death, his son Christian Mentzel the Younger took over the workshop in 1699. Like his father, he also marked his works with CM initials in an oval which has caused much confusion concerning the attribution of individual pieces. Christian Mentzel the Younger passed the guild exam and became a guild master in 1700 and he died in 1715. The workshop was inherited by his two sons: Christian Gottfried (CGM in a triangle) and Christian Friedrich (CFM in an oval).

The family workshop was particularly successful under Christian Mentzel the Elder when it received a number of prestigious commissions from the local dignitaries of the Catholic Church: five monstranc-

es, including the so-called Henryków Monstrance (height 104.5 cm); fifteen chalices (average height ca. 25 cm); two altar crosses (height over 100 cm); and a dozen or so other precious ecclesiastical objects. Lay patrons would mostly commission smaller wares: cups, medals and pendants, guild funerary tablets. Among the lay commissions, the figure-in-the-round of a heraldic eagle (38x35.5 cm) made for a shooting fraternity stands out. The workshop's good reputation helped Christian Mentzel the Younger obtain the commission for a royal plaque ordered by a shooting fraternity. His known ecclesiastical jobs included two chalices, a crucifix, an aspergillum, ampoules, and a paten. Following the death of Christian Mentzel the Younger, the workshop ceased to operate for fifteen years. Thus, it is not surprising that upon its reactivation, the number of commissions was much smaller and their scope less impressive. So far, two pieces have been identified as made by Christian Gottfried and three as works of his brother Christian Friedrich. They are all small items: containers, fruit bowls, a baptismal basin. Although a number of pieces have been identified as works by Christian Mentzel the Elder and his descendants, the catalogue which forms an integral part of the article should not be considered complete.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAGDALENA SZMIDA-PÓLBRATEK**  
(Musée de la Ville de Wrocław)

ATELIER D'ORFÈVRE DE LA FAMILLE MENTZEL

Résumé

L'article est consacré à l'atelier d'orfèvrerie de la famille Mentzel (ou Menzel), actif dans les années 1668-1787. Les Mentzel appartenaient à la dynastie des orfèvres Nitsch – Jachmann – Mentzel – Vogel – Grische. Christian Mentzel (dont le poinçon représentait les initiales CM sur un champ oval) né à Jelenia Góra [à l'époque Hirschberg], fils du marchand Martin Mentzel, passa son examen de maître-orfèvre à Wrocław [en allemand Breslau] en 1668, en obtenat en même temps la citoyenneté de la ville de Wrocław. Le 9 avril de la même année il devint membre de la dynastie des orfèvres précitée, en épousant la fille de Hans Jachman l'Ancien, (le doyen de la corporation des orfèvres). En 1699, après la mort de Christian l'Ancien, son atelier fut hérité par son fils Christian Mentzel le Jeune qui, lui aussi, utilisait le poinçon aux initiales CM sur un champ oval – d'où des erreurs d'attribution de certaines oeuvres. Christian Mentzel le Jeune passa son examen de maître-orfèvre en 1700 et mourut en 1715. Son atelier fut hérité par ses deux fils: Christian Gottfried (poinçon: CGM sur un champ composé de trois parties) et Christian Friedrich (poinçon: CFM sur un champ oval). C'est à l'époque de Christian Mentzel l'Ancien, que l'atelier vécut sa période de splendeur, recevant beaucoup de commandes de prestige des dignitaires de l'église catholique, entre autres: cinq ostensoirs, dont l'ostensoir de Henryków, d'une hauteur de 104,5

cm; 15 calices de dimensions moyennes de 25 cm. environ; 2 croix d'autel de dimensions supérieures à 100 cm et plus d'une dizaine d'autres objets précieux. Les mécènes laïcs commandaient surtout de menus objets – un gobelet à boire, des médailles ou des pendentifs, et des plaques funéraires pour cercueil commandées par la corporation bourgeoise du défunt. Une oeuvre peu typique pour le mécénat laïcs est la statuette d'une aigle faite pour une association de tir – dont la forme était celle d'une aigle héraldique de dimensions de 38 x 35,5 cm. La bonne réputation de l'atelier a assuré des commandes aussi à Christian Mentzel le Jeune, par exemple l'exécution d'une plaque royale pour l'association de tir. Sur commande de l'Eglise il a fait deux calices, une croix, un goupillon, des burettes et une patène. Suite au décès de Christian Mentzel le Jeune l'activité de l'atelier connut une pause de plus d'une quinzaine d'années. En conséquence, ni la diminution du nombre, ni celle de l'ampleur des ordres ne sont une surprise. On peut attribuer deux oeuvres à Christian Gottfried, et trois à Christian Friedrich. Dans les deux cas il s'agit de menus objets: des récipients ou des bols pour fruits, bassin de baptême. Malgré le grand nombre des objets d'art retrouvés, le catalogue des oeuvres de Christian Mentzel l'Ancien et de ses descendants, qui fait partie intégrante du présent article, ne peut pas être considéré comme complet.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**ZOFIA BANDURSKA**  
**(Wrocław)**

**PAŁAC W SZCZODREM PRZED NEOGOTYCKĄ PRZEBUDOWĄ**

Streszczenie

Książę Christian Ulrich Württemberg-Oels zbudował w latach 1685-1692 we wsi Neudorf dla swojej drugiej żony Sibylle Marie von Sachsen-Merseburg letnią rezydencję ze wspaniałym ogrodem kwaterym. Od imienia żony książę nazwał wieś Sibyllenort (Szczodre). Zachowały się dwa widoki założenia: z 1692 r. Christiana Jendericha, od strony północnej, z ogrodem na pierwszym planie, i z 3. ćwierci XVIII w. Friedricha Bernharda Wenera, od strony południowej z niewielkim dziedzińcem na pierwszym planie. Elewacje pałacu o zwartej trójkondygnacyjowej bryle, wzniesionego na rzucie prostokąta, zdobi rytm wertykalnych pilastrów. Na osi elewacji znajduje się portal kolumnowy poprzedzony schodami. Pałac i ogród otaczały wypełnione wodą kanały, rzadko spotykane w założeniach ogrodowych na Śląsku. Księżna zmarła w 1693 r., książę w 1704 r. pozostawiwszy długi. Właścicielką Szczodrego została synowa księcia Christiana, Juliane Sibylle Charlotte księżniczka Württemberg-Weiltingen, żona Karla Friedricha, majątek był dzierżawiony. Już w 1715 r., jak donosi główna wierzycielka, pałac wymagał naprawy, wprowadzone wówczas zmiany uwiecznione zostały na rysunku Wenera.

Kolejnymi właścicielami Szczodrego zostali: siostra zmarłej bezdzietnie Juliane Sibylle Charlotte, księżniczka Hedwig Friederike, a następnie jej bratanek książę Karl Christian Erdmann von Württemberg-Oels ożeniony z Marie Sophie Wilhelmine hrabiną von Solms-Laubach. Książę rzadko zatrzymywał się w Szczodrem, większą część

roku spędzał w Pokoju (Carlsruhe) na Górnym Śląsku. Ich córka Friederike Sophie Charlotte Auguste wyszła za mąż za księcia Friedricha Augusta von Braunschweig-Lüneburg-Oels (1740-1805), który po śmierci swego teścia otrzymał Szczodre.

Friedrich August, miłośnik teatru i muzyki, w latach 1792-1805 podjął się przebudowy wiejskiej rezydencji. Autorem projektu, którego sygnatura: „Krug” znajduje się na rysunkach archiwalnych, był zapewne wrocławski architekt Johann Gottfried Krug, prawdopodobnie współpracownik, a może także uczeń Karla Gottfrieda Geislera. Pałac po około stu latach istnienia otrzymał klasycystyczny kostium charakteryzujący się oszczędną dekoracją. Budowla została podwyższona o jedną kondygnację, nakryta wysokim czterospadowym dachem, a do narożników fasady dobudowano owalne wieże z wysokimi hełmami, co ukazują widoki Wilhelma Sandera oraz rysunki projektowe Kruga. Rozplanowanie wnętrza nie uległo większym zmianom. Przed pałacem wzniesiono cztery budynki. W zewnętrznym budynku po wschodniej stronie dziedzińca mieścił się teatr, a po przeciwnej stronie zajazd, wewnętrzne budynki przeznaczone były na mieszkania dla oficjalistów oraz stajnie i powozownie na parterze. Uroczyste otwarcie teatru nastąpiło 3 sierpnia 1799 r. Projekt teatru, sygnowany przez kopistę: *cop. von Wentzky*, w trakcie realizacji został zmieniony. Budynek skrócono, a przede wszystkim zmieniono dach, teatr otrzymał nowoczesny dach krążynowy, co ukazano na rysunku inwenta-

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



ryzacyjnym z ok. 1848 r. oraz na grafikach Wilhelma Sandera, gdzie teatr widoczny jest tylko fragmentarycznie. Taki sam dach otrzymał zajazd. Przypuszcza się, że autorem projektu teatru w Szczodrem mógł być także Johann Krug. Przemianom budowlanym pałacu towarzyszyły przemiany ogrodu utrwalone na planie sytuacyjnym wykonanym przez C.A. Schuberta z ok. 1800 r. Zamiast istniejących niegdyś dwudziestu czterech kwater, a następnie szesnastu, ogród podzielono na cztery części o charakterze rokokowych boskietów. W obrębie boskietów zrezygnowano ze sztywnych podziałów na rzecz swobodnej kompozycji, bliższej naturze. Pałac wraz z dziedzińcem i ogród nadal otaczał kanał.

Wśród archiwalnych rysunków zachował się niezrealizowany projekt rozbudowy pałacu (rzuty poziome czterech kondygnacji). Warto mu się bliżej przyjrzeć, stanowi on bowiem interesujący przyczynek do badań nad ówczesnym budownictwem rezyden-

cyjnym. W myśl niesygnowanego projektu pierwotny budynek zamiast narożnych wież, miał być od wschodu i zachodu przedłużony o trzy osie okienne oraz podwyższony o jedną kondygnację. Projekt ten bardziej ambitny, ciekawszy pod względem artystycznym, lecz zapewne kosztowniejszy, nie został zrealizowany prawdopodobnie ze względów finansowych.

W latach 1851-1867, gdy właścicielem Szczodrego był Wilhelm August Ludwig Maximilian Friedrich, książę von Braunschweig-Lüneburg-Oels przeprowadzono kolejną, największą, przebudowę letniej rezydencji, niebędącą przedmiotem rozważań. Stary pałac włączono w nowe wieloskrzydłowe założenie, nadając mu neogotycki kostium. Kolejnymi właścicielami zostali: król Albert von Sachsen i jego żona Carola, jego bratanek, król saski Fryderyk August III, a następnie jego syn książę Friedrich Christian. W 1945 r. pałac został spalony, a następnie rozebrany.

**ZOFIA BANDURSKA**  
**(Wrocław)**

SCHLOSS IN SIBYLLENORT VOR DEM NEOGOTISCHEN UMBAU

Zusammenfassung

Herzog Christian Ulrich von Württemberg-Oels baute in den Jahren 1685-1692 in Neudorf eine Sommerresidenz mit einem prächtigen, in Kompartimente aufgeteilten Garten für seine zweite Ehefrau Sibylle Maria von Sachsen-Merseburg. Der Herzog nannte das Dorf ihr zu Ehren Sibyllenort (Szczydrowice). Es haben sich zwei Ansichten der Anlage erhalten: die Nordansicht Christian Jenderichs von 1692, mit dem Garten im Vordergrund und die Südsicht Friedrich Bernhard Werners aus dem dritten Vierteljahrhundert des 18. Jh., mit einem kleinen Hof im Vordergrund. Die Fassaden des Schlosses, eines kompakten, dreigeschossigen Baus mit rechteckigem Grundriss, sind rhythmisch geschmückt mit vertikalen Pilastern. Auf der Fassadenachse befindet sich ein Säulenportal mit Treppen davor. Das Schloss und der Garten waren von mit Wasser gefüllten Kanälen umgeben, was in Gartenanlagen in Schlesien eher selten zu finden war. Die Herzogin starb 1693 und der Herzog – 1704, er hinterließ Schulden. Zur neuen Eigentümerin von Sibyllenort wurde die Schwiegertochter des Herzogs Christian Juliane Sibylla Charlotte Herzogin von Württemberg-Weitlingen, Ehefrau von Karl Friedrich II. Nach den Worten der Hauptgläubigerin sollte das Schloss schon 1715 restauriert werden, die damals eingeführten Änderungen sind auf der Zeichnung Werners verewigt.

Die nächste Eigentümerin von Sibyllenort war die Schwester der kinderlos verstorbenen Juliane Sibylla Charlotte,

Prinzessin Hedwig Friederike, und später ihr Neffe, Herzog Karl Christian Erdmann von Württemberg-Oels, verheiratet mit Marie Sophie Wilhelmine Gräfin von Solms-Laubach. Der Herzog verweilte dort eher selten, für den Großteil des Jahres hielt er sich in Karlsruhe in Oberschlesien auf. Ihre Tochter Friederike Sophie Charlotte Auguste heiratete Friedrich August, den Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Oels (1740-1805), der nach dem Tod seines Schwiegervaters Sibyllenort erbt.

Friedrich August, Musik- und Theaterliebhaber, übernahm in den Jahren 1792-1805 den Umbau der Dorfesidenz. Verfasser des Entwurfs war vermutlich der Breslauer Architekt Johann Gottfried Krug, wahrscheinlich ein Mitarbeiter und vielleicht auch Schüler Karl Gottfried Geisslers. Seine Signatur „Krug“ befindet sich auf Archivzeichnungen. Das Schloss wurde nach etwa hundert Jahren im klassizistischen, durch sparsame Dekorationen gekennzeichneten Stil umgebaut. Das Gebäude wurde um ein Stockwerk erhöht und mit einem Walmdach überdeckt, an den Ecken wurden ovale Türme mit hohen Helmen angebaut, was auf Ansichten von Wilhelm Sander und Entwurfszeichnungen von Krug zu sehen ist. Die Aufteilung der Innenräume blieb weitgehend bewahrt. Vor dem Schloss entstanden vier Gebäude. Im äußeren Gebäude an der Ostseite des Hofes befand sich ein Theater, ihm gegenüber ein Gasthaus, die inneren Gebäude dienten als Wohnungen für Hofangestellte und im Erdgeschoss als Pferde- und Kutschställe. Die

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

feierliche Eröffnung des Theaters erfolgte am 3. August 1799. Der mit der Signatur des Kopisten „cop. von Wentzky“ versehene Entwurf des Theaters wurde während der Arbeiten verändert. Man verkürzte das Gebäude und modifizierte vor allem sein Dach – das Theater erhielt ein modernes Bohlendach, das auf einer Bestandszeichnung von 1848 und auf Grafiken von Wilhelm Sander gezeigt ist. Im letzten Fall ist das Theater nur fragmentarisch dargestellt. Derselbe Dachtyp wurde für das Gasthaus verwendet. Der Verfasser des Entwurfs des Theaters in Sibyllenort dürfte auch Johann Krug gewesen sein. Mit den Bauveränderungen des Schlosses gingen die Veränderungen des Gartens einher, die auf dem von C.A. Schubert angefertigten Situationsplan von etwa 1800 fixiert sind. Der aus einst vierundzwanzig und später sechzehn Kompartimenten bestehende Garten wurde in vier als Rokokoboskette angelegte Teile aufgeteilt. Die festen Aufteilungen innerhalb der Boskette wurden zugunsten einer freien, naturnäheren Komposition verworfen. Das Schloss mit dem Hof und dem Garten war weiterhin von einem Kanal umgeben.

Unter den Archivzeichnungen hat sich ein nicht verwirklichter Entwurf des Aus-

baus des Schlosses erhalten (Grundrisse von vier Stöcken). Es ist von Nutzen, ihn näher zu betrachten, weil er ein interessanter Beitrag zur Forschung des damaligen Residenzbaus ist. Gemäß dem nicht signierten Entwurf hatte das ursprüngliche Gebäude keine Ecktürme, stattdessen sollte es um drei Fensterachsen östlich und westlich verlängert und um ein Stockwerk erhöht werden. Dieser Entwurf war anspruchsvoller und in künstlerischer Hinsicht interessanter, aber auch bestimmt teurer und wahrscheinlich eben aus finanziellen Gründen wurde er nicht realisiert.

In den Jahren 1851-1867, als Wilhelm August Ludwig Maximilian Friedrich, Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Oels, Eigentümer von Sibyllenort war, wurde der nächste und zugleich größte Umbau der Sommerresidenz durchgeführt, der an dieser Stelle nicht besprochen wird. Das alte Schloss wurde in die neue, vielflügelige Anlage aufgenommen und neogotisch umgebaut. Die nächsten Eigentümer waren König Albert von Sachsen und seine Ehefrau Carola, sein Neffe, der sächsische König Friedrich August III. und dann sein Sohn, Prinz Friedrich Christian. Das Schloss wurde 1945 verbrannt und anschließend abgetragen.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

## Zofia Bandurska (Wrocław)

### PALAC AT SZCZODRE BEFORE ITS GOTHIC-REVIVAL REMODELING

#### Summary

In 1683-1692, Prince Christian Ulrich Württemberg-Oels built a summer residence with a magnificent quarter garden for his second wife Sibylle Marie von Sachsen-Merseburg in the village of Neuderf. In honor of his wife, he named the village Sibyllenort (Szczodre). Two views of the palace have survived: one from 1692, by Christian Jenderich, showing the northern façade with the garden in the foreground; the other dating to the 3rd quarter of the 18th c., is by Friedrich Bernard Werner and features the palace's southern view with a small courtyard in the foreground. The palace is a compact three-storey structure of a rectangular footprint, its elevations articulated with vertical pilasters. The façade features a centrally placed elevated colonnaded portal preceded by stairs. The palace and garden were surrounded by water-filled canals, a feature rarely encountered in Silesian gardens. Princess Sibylle died in 1693 and Prince Christian in 1704, heavily in debt. The Szczodre estate was inherited by his daughter-in-law, Juliane Sybille Charlotte, Princess Württemberg-Weiltingen, the wife of Karl Friedrich. Already in 1715, the principal creditor, Regina Isabella Countess von Wurmbrand, noted that the palace required repairs. Werner's drawing recorded the changes introduced at this time.

Princess Juliane Sibylle died childless and the Szczodre estate was inherited by her sister Princess Hedwig Friederike and then Juliane's nephew Prince Karl Christian Erdmann von Württemberg-Oels who was married to Marie Sophie Wilhelmine

Countess von Solms-Laubach. Prince Karl Christian's visits to Szczodre were rare, his principal residence being the family estate in Pokój (Carlsruhe) in Upper Silesia. His and Marie Sophie's daughter Friederike Sophie Charlotte Auguste married Prince Friedrich August von Braunschweig-Lüneburg-Oels who inherited Szczodre after his father-in-law's death.

A lover of theater and music, Friedrich August embarked upon the remodeling of the palace in 1792-1805. The architect, whose "Krug" signature features on archival drawings, was probably Johann Gottfried Krug of Wrocław. He was probably the collaborator and perhaps also the pupil of Karl Gottfried Geissler. A century after its original construction, the palace was given a new Classically-inspired costume with restrained ornamentation. A new top storey was added and the building was covered with a tall hipped roof. Oval towers with tall helmet roofs were added in the corners as shown in the palace's views by Wilhelm Sander and in Krug's design drawings. The layout of the interior remained largely unchanged. Four new buildings were erected in front of the palace. Of the two outermost buildings, the one adjoining the courtyard in the east accommodated a theater and the one located on the courtyard's opposite side housed an inn. The two inner buildings were designated as servant quarters, with stables and a carriage house located on the ground floor. The theater was officially inaugurated on 3 August 1799. The design for the theater, signed by the copyist: cop. Von Wentzky, was changed in

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

the construction process. The building 's footprint was shortened and, importantly, the original roof design was replaced by a modern Delorme roof, recorded in the inventory drawing from 1848 and Wilhelm Sander's prints which show the theater building only fragmentarily. The inn was covered with a corresponding roof. Like the remodeling of the palace, the theater at Szczodre was likely designed by Johann Krug, Parallel to the remodeling of the palace, the garden also evolved as shown on a plan made by C.A. Schubert ca. 1800. The garden's original design with twenty-four and then sixteen quarters was transformed into a scheme of four sections in the style of Rococo bosquets whose layout was irregular, more "natural", rather than geometrical. The palace with the courtyard and the garden were still surrounded by a canal.

One of the extant archival drawings shows a never-realized design for the enlargement of the palace (floor plans of all four storeys). It is worthy of note because

it provides interesting insights into conceptions informing the period's residential architecture. The unsigned drawing pictures the original building made one storey higher and – instead of the corner towers – extended by three window axes to the east and west. More ambitious and architecturally interesting that the realized conception, the idea was likely abandoned as too expensive.

In 1851-1867, when Szczodre was owned by Wilhelm August Ludwig Maximilian Friedrich, Prince von Braunschweig-Lüneburg-Oels, the summer residence underwent another and the most extensive remodeling, which is not addressed in the article. The old palace was integrated into a new multi-wing scheme and given a Gothic-Revival treatment. The residence was later owned by King Albert von Sachsen and his wife Carola, his nephew King Friedrich August III of Saxony, and then his son Prince Friedrich Christian. In 1945, the palace burnt down and was subsequently demolished.

---

wroć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**Zofia Bandurska**  
**(Wrocław)**

LE CHÂTEAU DE SZCZODRE  
AVANT SA TRANSFORMATION NÉOGOTHIQUE

Résumé

Le duc Christian Ulrich de Württemberg-Oels a construit dans les années 1685-1692 dans le village de Neudorf une résidence d'été avec un splendide jardin aux carrés pour sa seconde femme Sibylle Marie von Sachsen-Merseburg. Le prince a rebaptisé le village Sibyllenort, d'après le nom de sa femme ([aujourd'hui, en polonais]Szczodre). Deux vues du complexe résidentiel se sont conservés: celle de 1692, par Christian Jenderich, du côté nord, le jardin au premier plan, et celle du 3e quart du XVIIIe siècle par Friedrich Bernhard Werner, du côté sud, une petite cour au premier plan. Les façades du château qui était une masse compacte aux trois niveaux (le rez-de chaussé compris), sur le plan d'un rectangle, sont ornées par un rythme de pilastres verticaux. Sur l'axe de la façade il y a un portail à colonnes précédé d'un escalier. Le château et le jardin étaient entourés par des canaux remplis d'eau, bien rares dans les projets des jardins en Silésie. La duchesse est morte en 1693, le prince en 1704, en laissant des dettes. C'est la bru du prince Christian, Juliane Sibylle Charlotte princesse de Württemberg-Weiltingen, femme de Charles-Frédéric qui est devenue la propriétaire de Szczodre [à l'époque Sibyllenort]; le domaine était donné à bail. C'est déjà en 1715, comme informait la créancière principale, le château exigeait des réparations; les modifications introduites à cette époque-là ont été documentées sur le dessin de Werner.

Les propriétaires successifs de Szczodre étaient: la soeur de Juliane Sibylle Charlotte (celle-ci morte sans descendance) la duchesse Hedwige Frédérique, et ensuite son neveu, le duc Charles Christian Erdmann de Württemberg-Oels, marié avec la comtesse Marie Sophie Wilhelmine de Solms-Laubach. Le duc a résidé rarement à Szczodre; il passait la plus grande partie de l'année à Pokój (à l'époque Carlsruhe) en Haute-Silésie. Leur fille, Frédérique-Sophie-Charlotte-Auguste a épousé le prince Frédéric-Auguste de Brunswick-Luneburg-Oels (1740-1805), qui a reçu Szczodre après la mort de son beau-père.

Frédéric-Auguste, un amateur de théâtre et de musique, a entrepris une transformation de la résidence de campagne dans les années 1792-1805. L'auteur du projet dont la signature: „Krug” se trouve sur les dessins d'archives, était sans doute l'architecte de Wrocław, Johann Gottfried Krug, probablement collaborateur, et peut-être aussi disciple de Karl Gottfried Geissler. Après une centaine d'années d'existence le château a revêtu un costume de style classique, caractérisé par un décor sobre. L'édifice a été rehaussé d'un étage, recouvert d'un toit à quatre pans, tandis que les angles de la façade ont été complétés par des tours ovales aux flèches élevées, représentées par les vues de Wilhelm Sander et les dessins de projet de Krug. La disposition des intérieurs n'a pas beaucoup changé. Devant le château on a construit quatre bâtiments.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

Le bâtiment extérieur du côté gauche de la cour abritait le théâtre, celui du côté opposé - une auberge, les bâtiments intérieurs étaient destinés aux habitations des régisseurs des biens et aux écuries et aux remises pour les voitures situées au rez-de-chaussée. L'inauguration solennelle du théâtre a eu lieu le 3 août 1799. Le projet du théâtre, signé par le copiste: cop. von Wentzky, a été modifié au cours de la réalisation. Le bâtiment est devenu plus court, et surtout on y a changé le toit, le théâtre a reçu un toit cintré moderne, ce qui est représenté sur le dessin d'inventaire de 1848 environ et sur les gravures de Wilhelm Sander, où le théâtre n'est visible que partiellement. L'auberge a reçu un toit du même type. On présume que c'est aussi Johann Krug qui peut avoir fait le projet du théâtre de Szczodre. Les modifications constructives du château ont été accompagnées par des transformations du jardin documentées sur le plan situationnel réalisé par C.A. Schubert de 1800 environ. Au lieu des vingt-quatre (et ensuite seize) carrés ayant existé auparavant, le jardin a été divisé en quatre parties qui revêtaient un caractère de bosquets de style rocaille. On a renoncé aux divisions rigides à l'intérieur des bosquets en faveur d'une composition libre, plus proche à la nature. Le château avec la cour et le jardin étaient toujours entourés par des canaux.

Parmi les dessins d'archives il s'est conservé un projet du développement du château jamais réalisé (les plans des quatre étages). Il vaut la peine de l'examiner de plus près, c'est en effet une contribution intéressante aux recherches sur la construction des bâtiments résidentiels. Selon le projet (non signé) le bâtiment original, au lieu d'avoir des tours aux angles, devait être prolongé, à l'est et à l'ouest de trois axes de fenêtre et rehaussé d'un étage. Ce projet, plus ambitieux, artistiquement plus intéressant, mais sans doute plus coûteux, n'a pas été réalisé, probablement pour des raisons financières.

Dans les années 1851-1867, à l'époque où Szczodre [Sibyllenort] était possédé par Guillaume-Auguste-Louis-Maximilien-Frédéric, duc de Brunswick-Lüneburg-Oels on a procédé à une autre transformation (la plus grande) de la résidence d'été; cette transformation ne fait pas l'objet de nos réflexions. L'ancien château a été incorporé dans un nouveau complexe de plusieurs ailes, en revêtant un costume de style néogothique. Les propriétaires successifs ont été: le roi Albert de Saxe et sa femme Caroline, son neveu, le roi de Saxe Frédéric-Auguste III, et ensuite son fils, prince Frédéric-Christian. En 1945 le château a été brûlé, et ensuite démoli.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**DARIUSZ GALEWSKI**  
**(Akademia Muzyczna we Wrocławiu)**

FUNDACJE ARTYSTYCZNE DLA ŚLĄSKICH KARMELITÓW  
W OKRESIE NOWOŻYTNYM – WYBRANE ZAGADNIENIA  
Streszczenie

Zakon NMP z Góry Karmel pojawił się na Śląsku pod koniec XIV w., kiedy to powstał jedyny tutejszy klasztor w Strzegomiu, zlikwidowany jednak w okresie reformacji. Dopiero po zakończeniu wojny trzydziestoletniej w 2. połowie XVII w. udało się go odzyskać oraz założyć trzy nowe placówki w Trzcinicy Wielkiej (niem. Gross Strenz), ob. w Głębowicach (niem. Glumbowitz), w Wołowie (niem. Wohlau) i w Kozuchowie (niem. Freystadt in Schlesien). Co istotne były to klasztory karmelitów trzewiczkowych, a nie bosych, których szczególnie rozwój zaczął się w Europie od schyłku XVI w. Kluczową rolę w ich powstaniu odegrał baron Johann Adam de Garnier (1613-1680), pochodzący z Alzacji pułkownik wojsk cesarskich, właściciel dóbr w Głębowicach i przedstawiciel nowej katolickiej arystokracji, która napłynęła na Śląsk w trakcie i po zakończeniu wojny trzydziestoletniej. Dwa pierwsze ośrodki to okazałe założenia barokowe, o bogato wyposażonych świątyniach. Natomiast ostatni z wymienionych to średniowieczny zamek, przekazany zakonnikom pod koniec XVII w. i zaadaptowany na klasztor, co stanowi jeden z nielicznych tego rodzaju przypadków na Śląsku. Najstarszy, późnogotycki kościół strzegomski, ze względu na późniejsze przekształcenie w zbór protestancki stracił pierwotny układ przestrzenny oraz całe wyposażenie. Część elementów jego wyposażenia (ołtarze boczne, obrazy) trafiło do tamtejszej fary pw. św.

Piotra i św. Pawła, natomiast projekt organowy znalazł się po II wojnie światowej we Wrocławiu. Artykuł przedstawia dorobek artystyczny śląskich karmelitów na podstawie dotychczasowego stanu badań oraz podkreśla rolę fundatora. Szczególną uwagę poświęca architekturze świątyń, jej kontekstowi środkowoeuropejskiemu, zwłaszcza czeskiemu, oraz próbuje odpowiedzieć na pytanie o to, czy istniały cechy typowe dla założeń karmelitów trzewiczkowych, tak jak miało to miejsce w wypadku zreformowanej gałęzi zakonu. Jeśli chodzi o rzeźbę i architekturę, odnosi się do najnowszych publikacji, które pozwoliły na atrybucję szeregu, dotąd anonimowych dzieł powstałych w większości w 2. połowie XVIII w. Dużo uwagi poświęca również głównym tematom ikonograficznym, które wyróżniają realizacje karmelickie. W podsumowaniu podejmuje próbę określenia wkładu zakonu w rozwój kultury i sztuki barokowej na Śląsku, który ze względu na niewielką liczbę klasztorów jest stosunkowo skromny. Podkreśla także nieobecność na tym obszarze karmelitów bosych, którzy rozwinęli tak bogatą działalność na sąsiednich terenach Rzeczypospolitej. Chociaż dorobek zakonu trudno porównać z imponującą spuścizną cystersów czy jezuitów, którzy zdominowali sferę religijną i artystyczną potrydenckiego Kościoła katolickiego na Śląsku, niemniej zasługuje on na zainteresowanie badaczy różnych dziedzin kultury i sztuki.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



**DARIUSZ GALEWSKI**  
**(Musikakademie Wrocław)**

KÜNSTLERISCHE STIFTUNGEN FÜR DIE SCHLESISCHEN KARMELITEN  
IN DER NEUEREN GESCHICHTE – AUSGEWÄHLTE PROBLEME

Zusammenfassung

Der Orden der Brüder der allerseligsten Jungfrau Maria vom Berge Karmel kam nach Schlesien Ende des 14. Jh., als sein einziges hiesiges Kloster in Striegau entstand. Es wurde jedoch während der Reformation aufgelöst und erst nach der Beendigung des Dreißigjährigen Krieges in der zweiten Hälfte des 17. Jh. gelang es dem Orden, es wiederzubekommen wie auch drei neue Anlagen in Groß Strenz (heute Głębowice/Glumbowitz), in Wohlau und in Freystadt in Schlesien aufzubauen. Man muss unterstreichen, dass es die Klöster der Beschuhten und nicht der Unbeschuhten Karmeliten waren. Die besondere Entwicklung der Letzteren begann in Europa ab Ende des 16. Jh. Die Schlüsselrolle für ihre Entstehung spielte Johann Adam Freiherr von Garnier (1613-1680), der aus Elsass stammende Oberst der kaiserlichen Armee, Eigentümer des Guts Glumbowitz und Vertreter der neuen katholischen Aristokratie, die während und nach der Beendigung des Dreißigjährigen Krieges nach Schlesien kam. Die zwei ersten Klöster sind stattliche Barockanlagen mit reich ausgestatteten Kirchen. Das letzte Objekt ist ein mittelalterliches Schloss, das den Mönchen Ende des 17. Jh. übergeben und zum Kloster adaptiert wurde. Es ist einer der wenigen derartigen Fälle in Schlesien. Die älteste Anlage – die spätgotische Kirche in Striegau – verlor ihre ursprüngliche Raumordnung und die ganze Ausstattung, weil sie später in eine protestantische Kirche umgewandelt wurde. Ein Teil der Ausstattungselemente (Seitenaltäre, Gemälde) geriet in die Stadtpfarrkirche St. Peter und Paul, der Orgelprospekt gelangte nach dem Zweiten Weltkrieg nach Wrocław.

Im Artikel wird das künstlerische Vermögen der schlesischen Karmeliten gemäß dem aktuellen Forschungsstand dargestellt und die Rolle des Stifters hervorgehoben. Eine besondere Aufmerksamkeit wird der Architektur der Kirchen in ihrem mitteleuropäischen und insbesondere böhmischen Kontext geschenkt, es wird auch die Frage erörtert, ob es typische Merkmale der Anlagen der Beschuhten Karmeliten gab, so wie es im Fall des reformierten Ordenszweiges war. Was die Skulptur und Architektur anbetrifft, bezieht sich der Artikel auf die neuesten Abhandlungen, die eine ganze Reihe der bisher anonymen, in der Regel in der zweiten Hälfte des 18. Jh. entstandenen Werke ihren Schöpfern zuschreiben ließen. Der Text beschäftigt sich auch eingehend mit den ikonographischen Hauptthemen, die für die Realisierungen der Karmeliten charakteristisch sind. In der Zusammenfassung wird ein Versuch unternommen, den Beitrag des Ordens zur Entwicklung der Barockkunst und – kultur in Schlesien zu bestimmen, die wegen der niedrigen Zahl der Klöster relativ bescheiden ist. Es wird auch auf die Abwesenheit der Unbeschuhten Karmeliten in dieser Region hingewiesen, also des Ordens, der eine bemerkenswert umfangreiche Aktivität in den Nachbargebieten Polens entwickelte. Selbstverständlich ist es schwer, den Nachlass der Karmeliten mit dem imposanten Erbe der Zisterzienser oder Jesuiten, die die religiöse und künstlerische Sphäre der nachtridentischen katholischen Kirche in Schlesien dominierten, zu vergleichen, nichtsdestoweniger verdient er das Interesse der Forscher aus verschiedenen Bereichen der Kunst und Kultur.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**DARIUSZ GALEWSKI**  
**(Academy of Music in Wrocław)**

ARTISTIC FOUNDATIONS FOR CARMELITES IN SILESIA  
IN THE EARLY MODERN ERA: SELECT PROBLEMS

Summary

The Order of the Brothers of the Blessed Virgin Mary of Mount Carmel appeared in Silesia in the late 14th c. The order's house was established in Strzegom but it was later closed under the Reformation. It is only in the 2nd half of the 17th c., after the end of the Thirty Years' War, that the Carmelites were able to restore their house in Strzegom and establish three new houses: at Trzcínica Wielka (Gross Strenz), today Głębówice (Glumbowitz); Wołów (Wohlau); and Kozuchów (Freystadt in Schlesien). Interestingly, they were the houses of the order's traditional branch, the Calced (Shod) Carmelites, rather than the reformed Discalced (Barefoot) Carmelites whose monasteries proliferated across Europe from the late 16th c. Instrumental in their foundation was Baron Johann Adam de Garnier (1613-1680), the native of Alsace and a colonel in the imperial army, who owned the Głębówice estate and was a member of the new Catholic aristocracy that had arrived in Silesia during the Thirty Years' War and in its aftermath.

The houses at Głębówice and Wołów were monumental Baroque complexes with lavishly furnished monastic churches. The one in Kozuchów was located in a medieval castle presented to the monks in the late 17th c. and converted into a religious house, one of only few similar cases in Silesia. The earliest of the Carmelite churches in Silesia, the Late Gothic church in Strzegom, had been long used by a Protestant congregation and so it lost its original layout, décor, and furnishings. Some elements (side altar-

pieces, paintings) were transferred to the local parish Church of SS. Peter and Paul in Strzegom and the organ façade was taken to Wrocław after World War II.

The article presents the artistic heritage of Carmelites in Silesia based on the current state of research with an emphasis on the role of the benefactor. The author focuses on the architecture of their churches in its Central European, especially Bohemian, context. He also addresses the question whether there were any distinctive features characteristic of the architecture of the Calced Carmelites like it was the case with the reformed Discalced Carmelites. As for sculpture, the author refers to recent publications which have made it possible to attribute a number of hitherto anonymous pieces dating mostly to the 2nd half of the 18th c. He also discusses the principal iconographical themes characteristic of Carmelite art.

The final question concerns the order's contribution to the development of Baroque art and culture in Silesia. As there were few Carmelite houses in the province, it was understandably relatively modest. An interesting aspect is the absence in Silesia of the reformed Discalced Carmelites who were so active in neighboring Poland. Although the Carmelite contribution cannot be compared to that of Cistercians and Jesuits, the orders who dominated the religious and artistic life of the Catholic Church in Silesia after the Council of Trent, it nevertheless merits scholarly attention.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**DARIUSZ GALEWSKI**  
**(Académie de Musique à Wrocław)**

FONDATIONS ARTISTIQUES POUR LES CARMES SILÉSIENS À L'ÉPOQUE  
MODERNE – PROBLÈMES CHOISIS

Résumé

L'Ordre des Frères de la Bienheureuse Vierge Marie du Mont Carmel est apparu en Silésie à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, à l'époque où le seul couvent de la région, celui de Strzegom, a été fondé, pour être supprimé, toutefois dans la période de la Réforme. Ce n'est qu'après la fin de la guerre de Trente Ans, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle il a été possible de le recouvrer et de fonder trois institutions nouvelles: à Trzcínica Wielka (en allemand Gross Strenz), à présent à Głębówice (en allemand Glumbowitz), à Wołów (en allemand Wohlau) et à Kozuchów (en allemand Freystadt in Schlesien). Ce qui est important il s'agissait de couvents de Carmes chaussés, et non de Carmes déchaux, dont le développement particulier était commencé en Europe depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Un rôle crucial pour leur fondation a été joué par le baron Johann Adam de Garnier (1613-1680), un colonel de l'armée impériale originaire d'Alsace, propriétaire des biens à Głębówice et représentant d'une nouvelle aristocratie catholique, arrivée en Silésie pendant la Guerre de Trente Ans et après sa fin. Deux premiers centres sont des complexes baroques importants, dont les temples sont richement dotés. Le dernier des énumérés, à son tour, c'est un château médiéval, cédé aux religieux à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et adapté pour devenir un couvent, ce qui est un des cas peu fréquents de ce genre en Silésie. La première église de Strzegom, tardo-gothique, a perdu son agencement spatial primitif et tout le mobilier à cause d'une transformation ultérieure en église protestante. Une partie des éléments de son équipement (autels latéraux, tableaux)

ont été transférés à l'église paroissiale locale St-Pierre et St-Paul, tandis que le buffet d'orgue s'est trouvé après la II<sup>e</sup> guerre mondiale à Wrocław. L'article présente le patrimoine artistique des carmes silésiens en se basant sur l'état actuel des recherches et souligne le rôle du fondateur. Une attention particulière est consacrée à l'architecture des églises, à son contexte de l'Europe Centrale, spécialement le contexte tchèque, et à l'essai de répondre à la question de savoir s'il y avait des traits typiques des complexes architectoniques Carmes chaussés, comme dans le cas de la branche réformée de l'Ordre. S'il s'agit de la sculpture et de l'architecture, l'auteur de l'article se réfère aux publications les plus récentes, qui ont permis l'attribution de toute une série d'oeuvres (jusqu'à présent anonymes) créées en grande partie dans la 2<sup>e</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il consacre aussi beaucoup d'attention aux sujets iconographiques qui distinguent les centres des carmes. Dans la conclusion il a tenté de déterminer la contribution de l'ordre au développement de la culture et de l'art baroques en Silésie; étant donné le petit nombre des couvents il est relativement modeste. L'auteur souligne aussi l'absence, dans le territoire en question, de Carmes déchaux, qui ont développé une activité tellement riche dans les régions voisines de la République des Deux Nations. Bien qu'il soit difficile de comparer le patrimoine de l'Ordre à l'héritage imposant des cisterciens ou des jésuites, qui ont dominé la sphère religieuse et artistique de l'église catholique post-tridentine en Silésie, il mérite de faire l'objet de l'intérêt des chercheurs de différents champs de la culture et de l'art.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**ARTUR KOLBIARZ**  
**(Uniwersytet Śląski w Katowicach, Zakład Historii Sztuki)**

MICHAEL KLAHR STARSZY, PAUL STRALANO  
I RZEŻBA BAROKOWA W ŚWIDNICY  
NOWE UWAGI NA TEMAT EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ KLAHRA  
Streszczenie

Stan badań nad życiem i twórczością Michała Klahra Starszego – pomimo uznania, jakim od ponad stulecia cieszy się artysta – nadal obfituje w niejasności. Do zagadnień spornych należy m.in. edukacja rzeźbiarza oraz geneza stylowa jego dzieł. Po dziś dzień powtarzane są stwierdzenia, jakoby wykształcenie ogólne i artystyczne zawdzięczał on opiece Paula Stralano, rektora kolegium jezuickiego w Kłodzku. Tymczasem dostępne publikacje pozwalają podważyć romantyczną wizję opieki Stralana nad utalentowanym młodzieńcem. W ich świetle lata 1714-1717 należy uznać za nieprzekraczalne granice czasowe możliwych kontaktów pomiędzy rzeźbiarzem a jezuitą, którego nie było wcześniej ani później w Kłodzku. Zaś w 1714 r. Klahr miał 21 lat i musiał być przynajmniej czeladnikiem, kończącym swoje wędrówki.

Literatura wskazuje kilka domniemanych źródeł inspiracji, które mogły ukształtować osobowość artystyczną Klahra. Twórczość Carla Sebastiana Blaka (Flackera); plastykę Pragi ze szczególnym wskazaniem dzieł Matthiasa Bernharda Brauna i Ferdinanda Maximiliana Brokoffa oraz nurt ekspresyjny w rzeźbie barokowej na Śląsku. Jedynie pierwszą hipotezę można przyjąć bez zastrzeżeń. Pozostałe wymagają wyjaśnienia piętrzących się wątpliwości. W przypadku Pragi poważny problem stanowią ramy czasowe. W momencie rozpoczęcia przez

Klahra drogi zawodowej Braun i Brokoff dopiero stali u progu wielkich karier, a zasięg ich oddziaływania był niewielki. Dodatkowo wskazywane przez badaczy paralele formalne zazwyczaj dotyczą dzieł powstałych zbyt późno, by mogły oddziaływać na pierwsze realizacje Klahra. Z tego względu postulowane wpływy czeskie wypadają poszerzyć o artystów działających nad Wełtawą wcześniej, na przełomie XVII/XVIII w., np. Matthiasa Wenzela Jäckela i Franza Preissa.

W kontekście genezy stylowej prac Klahra Starszego warto wskazać środowisko artystyczne Świdnicy – znaczącego centrum rzeźbiarskiego ok. 1700 r. Pomimo spostrzeżenia Romualda Nowaka odnoszącego się do podobieństw między prospektami organowymi w świątyniach jezuickich Kłodzka i Świdnicy, podsunęty trop nie został podjęty w późniejszych publikacjach. Tymczasem w twórczości czołowych rzeźbiarzy świdnickich tego czasu: Johanna Riedla oraz Georga Leonharda Webera odnajdujemy liczne paralele formalne do prac Klahra, które znacząco wyprzedzają podnoszone w literaturze analogie czeskie. Kłodzki artysta podpatrywał wybrane aspekty z *œuvre* Riedla i Webera: kompozycje obiektów „małej architektury”, zdobiących je figur lub opracowanie ich fragmentów bądź pojedynczych detali. Nie ograniczał się jednak do ich naśladowania, dokonując twórczych adaptacji i łącząc z innymi źródłami inspiracji.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**ARTUR KOLBIARZ**  
(Schlesische Universität Katowice, Lehrstuhl für Kunstgeschichte)

MICHAEL KLAHR DER ÄLTERE, PAUL STRALANO  
UND DIE BAROCKSKULPTUR IN SCHWEIDNITZ  
NEUE ANMERKUNGEN ZUR KÜNSTLERISCHEN AUSBILDUNG KLAHRS  
Zusammenfassung

Das Leben und Schaffen Michael Klahrs des Älteren ist trotz des Ansehens, das der Künstler seit über einem Jahrhundert genießt, noch immer voll von Unklarheiten. Zu den strittigen Fragen gehören u.a. die Ausbildung des Bildhauers und die Stilgenese seiner Werke. Bis heute hört man, dass er seine allgemeine und künstlerische Bildung der Betreuung von Paul Stralano, dem Rektor des Jesuitenkollegs in Glatz, verdankt hätte. Die verfügbaren Abhandlungen lassen jedoch die romantische Vision der Fürsorge Stralanos über den talentierten Jungen hinterfragen. In ihrem Licht muss man die Jahre 1714-1717 als den einzig möglichen Zeitrahmen für eventuelle Kontakte zwischen dem Bildhauer und dem Jesuiten betrachten, der sich weder zuvor noch danach in Glatz aufhielt. Und Klahr war im Jahr 1714 schon 21 Jahre alt und muss mindestens ein Geselle gegen Ende seiner Wanderjahre gewesen sein.

Die Fachliteratur weist auf einige mutmaßliche Inspirationsquellen hin, die die künstlerische Persönlichkeit Klahrs gestalten konnten: das Schaffen von Carl Sebastian Blak (Flacker), die Plastik von Prag und insbesondere Werke von Matthias Bernhard Braun und Ferdinand Maximilian Brokoff wie auch die expressive Strömung in der Barockskulptur in Schlesien. Nur die erste Hypothese kann man vorbehaltlos annehmen, die anderen brauchen noch viele weitere Erklärungen. Im Fall Prags stellt der Zeitrahmen ein großes Problem dar. Als Klahr seine berufliche Laufbahn startete, standen Braun und Brokoff erst an der Schwelle zu großen

Karrieren und die Reichweite ihrer Arbeiten war noch klein. Die zusätzlich von Forschern angedeuteten formalen Parallelen beziehen sich üblicherweise auf die Werke, die zu spät entstanden, um noch Einfluss auf die ersten Realisierungen Klahrs nehmen zu können. Aus diesem Grund sollte man die mutmaßlichen böhmischen Einflüsse um die Künstler, die noch zuvor, an der Wende vom 17. zum 18. Jh., an der Moldau tätig gewesen waren wie z.B. Matthias Wenzel Jäckel und Franz Preiss, erweitern.

Im Kontext der Stilgenese der Werke Klahrs des Älteren ist es ratsam, auf das künstlerische Milieu in Schweidnitz – ein bedeutendes Bildhauerzentrum um 1700 – hinzuweisen. Die von Romuald Nowak vorgeschlagene Spur, d.h. die Ähnlichkeit zwischen den Orgelprospekten in den Jesuitenkirchen in Glatz und Schweidnitz, wurde in den späteren Abhandlungen nicht aufgenommen. Im Schaffen der führenden Schweidnitzer Bildhauer aus dieser Epoche – Johann Riedl und Georg Leonhard Weber, deren Werke wesentlich früher als die in der Fachliteratur angeführten böhmischen Arbeiten entstanden, finden wir jedoch zahlreiche Parallelen zu den Werken Klahrs. Der Glatzer Künstler betrachtete genau ausgewählte Aspekte im Schaffen Riedls und Webers wie Kompositionen der Elemente der kleinen Architektur, die sie schmückenden Figuren oder Ausführung deren Fragmente oder einzelne Details. Er beschränkte sich jedoch nicht auf die Nachahmung, nahm kreative Bearbeitungen vor und verband sie mit anderen Inspirationsquellen.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**ARTUR KOLBIARZ**  
(Silesian University in Katowice, Department of Art History)

MICHAEL KLAHR THE ELDER, PAUL STRALANO,  
AND BAROQUE SCULPTURE IN ŚWIDNICA  
NEW INSIGHTS INTO KLAHR'S ARTISTIC EDUCATION

Summary

Although his stature as an artist has been recognized for over a century now, the state of research on the life and oeuvre of Michael Klahr the Elder still has considerable gaps and unresolved issues, especially regarding the sculptor's education and the stylistic genesis of his works. The assertion that Klahr owed his education, both liberal and professional, to the support of Paul Stralano, rector of the Jesuit seminar in Kłodzko, has continued to circulate in scholarship. However, available publications suggest that this romantic vision of Stralano's patronage and support of the talented youth can be questioned. The time frame of their possible contacts was limited to the years 1714-1717, when Stralano stayed in Kłodzko, and in 1714 Klahr was twenty-one and most likely already an experienced journeyman nearing the end of his professional training.

Literature points to several hypothetical sources of inspiration that might have shaped Klahr's artistic personality: the art of Carl Sebastian Blak (Flacker); the sculptures of Prague, especially Matthias Bernhard Braun and Ferdinand Maximilian Brokoff; and the expressive tendency in Silesian Baroque sculpture. Only the first hypothesis seems fully viable while the other two seem questionable. In case of Prague, the time frame appears problematic. At the time when Klahr started his professional career, both Braun

and Brokoff were not yet the renowned and influential sculptors they would become in the future. Moreover, the stylistic analogies pointed to by scholars usually concern their pieces that are too late to impact Klahr's early works. For this reason, the postulated influence of Bohemian sculpture should include artists active in Prague earlier, in the late 17th-early 18th c., like Matthias Wenzel Jäckel and Franz Preiss.

For the stylistic origins of Klahr's works, worth considering is also another possible source of inspiration: the art of Świdnica which was an important center of sculptural activity ca. 1700. Romuald Nowak has rightly pointed to the analogies between the organ façades in the Jesuit churches in Świdnica and Kłodzko but this line of thinking has not been further pursued. And it seems worthwhile because in the art of the period's leading Świdnica sculptors: Johann Riedl and Georg Leonhard Weber, multiple stylistic analogies to Klahr's pieces are found that markedly predate the Bohemian analogies analyzed in literature. Klahr observed some specific aspects of the oeuvre of Riedl and Weber: the composition of architectural forms of furniture, the treatment of figures, fragments and details. Rather than simply copy these artists, Klahr would creatively adapt their solutions and combine them with other sources of inspiration.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**ARTUR KOLBIARZ**  
**(Université Silésienne de Katowice – Section de l’Histoire de l’Art)**

MICHAEL KLAHR L’ANCIEN, PAUL STRALANO  
ET LA SCULPTURE BAROQUE À ŚWIDNICA

NOUVELLES OBSERVATIONS À PROPOS DE LA FORMATION ARTISTIQUE DE KLAHR

Résumé

L'état des recherches sur la vie et la production artistique de Michael Klahr l'Ancien – malgré la considération, dont l'artiste jouit depuis un centenaire – abonde toujours en confusions. C'est la formation du sculpteur et la genèse stylistique de ses œuvres qui appartiennent, entre autres, aux questions litigieuses. On répète toujours les affirmations qui disent qu'il aurait dû sa formation générale et artistique aux soins de Paul Stralano, recteur du collège des jésuites de Kłodzko. Et pourtant les publications accessibles permettent de mettre en question la vision romantique de la tutelle sur le jeune homme doué de la part de Stralano. A la lumière de celles-là les années 1714-1717 doivent être reconnues comme limites temporelles infranchissables des contacts possibles entre le sculpteur et le jésuite, qui n'a été présent à Kłodzko ni avant ni après cette période, tandis qu'en 1714 Klahr avait 21 ans et il devait être au moins compagnon qui terminait son tour du pays.

La littérature indique quelques sources d'inspiration présumées qui peuvent avoir formé la personnalité artistique de Klahr: les ouvrages de Carl Sebastian Blak (Flacker); les arts plastiques de Prague, surtout les œuvres de Matthias Bernhard Braun et de Ferdinand Maximilian Brokoff et le courant expressif de la sculpture baroque en Silésie. Seulement la première de ces hypothèses peut être acceptée sans réserve. Les autres éveillent bien des doutes qui doivent être éclaircies. Dans le cas de Prague un problème sérieux sont les limites temporelles. Au début du parcours professionnel de Klahr, Braun et Brokoff ne se trouvaient qu'au

seul de leur grandes carrières, et le rayon de leur influence n'était pas grand. Outre cela, les parallélismes formels, indiqués par les chercheurs le plus souvent concernent les œuvres créées trop tard pour pouvoir influencer les premières réalisations de Klahr. C'est pourquoi les influences tchèques postulées devraient être élargies pour y englober les artistes actifs sur la Moldau auparavant, à la charnière des XVIIe et XVIIIe siècles, par exemple Matthias Wenzel Jäckel et Franz Preiss.

Dans le contexte de la genèse stylistique des travaux de Klahr l'Ancien il convient d'indiquer les milieux artistiques de la ville de Świdnica qui vers l'an 1700 était un centre de sculpture important. Malgré l'observation de Romuald Nowak sur les analogies entre les buffets d'orgue dans les temples jésuites de Kłodzko et de Świdnica, la piste suggérée n'a pas été suivie dans les publications ultérieures. Et pourtant dans la production artistique des sculpteurs de Świdnica chefs de file de cette époque-là: Johann Riedl et Georg Leonhard Weber, on retrouve de nombreux parallélismes formels aux œuvres de Klahr, notamment antérieures aux analogies "tchèques" mentionnées dans la littérature. L'artiste de Kłodzko épiait des aspects choisis de l'œuvre de Riedl et de Weber: les compositions des éléments de la „petite architecture”, des statues qui l'ornaient ou l'élaboration de leurs fragments ou des détails. Il ne se limitait pas, de toute façon, à les imiter: il introduisait des adaptations créatives et il les intégrait à d'autres sources d'inspiration.

---

wrocław:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAREK KWAŚNY**  
**(Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki)**

MALOWIDŁA JOHANNA JACOBA EYBELWIESERA W GORZANOWIE  
I GALERIA PORTRETOWA RODZINY VON HERBERSTEIN

Streszczenie

Johann Jacob Eybelwieser (1666-1744), jeden z najznamienitszych wrocławskich malarzy doby baroku, w 1705 r. wykonał trzy portrety ukazujące członków rodu von Herberstein, które ozdobiły ściany reprezentacyjnej Sali Antenatów w pałacu w Gorzanowie (niem. Grafenort), należącym do pochodzącej ze Styrii rodziny. Stanowiły one uzupełnienie bogatej kolekcji podobizn, na którą składało się 29 płócien. Zbiór znajdował się w rezydencji do czasu jej sprzedaży miastu Bystrzyca Kłodzka w 1930 r., a jedną z ostatnich osób, które miały okazję przyjrzeć się mu z bliska, był wrocławski historyk sztuki Bernhard Patzak. Swoje uwagi o nim zawarł w artykule z 1928 r. *Das Schloss derer von Herberstein in Grafenort (Graffschaft Glatz)* opublikowanym w czasopiśmie „Guda Obend! Glatzer Volkskalender”. Na podstawie sygnatur odnalezionych na trzech portretach badacz przypisał je właśnie wrocławskiemu mistrzowi. Po roku 1930 kolekcja miała trafić do głównej siedziby Herbersteinów – zamku Herberstein w Styrii. Od tamtej pory malowidła nie stały się przedmiotem badań, nie wiadomo było nawet – oprócz

zwięzłego opisu Patzaka – jak wyglądały, nie zachowały się bowiem żadne fotografie. Niniejszy artykuł przedstawia wyniki badań przeprowadzonych w ramach wewnętrznego grantu badawczego nr 0420/2377/17 przyznanego przez Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego, którego celem było ustalenie losów i ewentualne odnalezienie portretów autorstwa Eybelwiesera, pierwotnie zdobiących salę gorzanowskiego pałacu. Kwerenda w Archiwum Styryjskim w Grazu w Austrii oraz badania terenowe na zamkach Herberstein i Eggenberg w Grazu pozwoliły na ustalenie szczegółów translokacji kolekcji obrazów z Gorzanowa oraz udokumentowanie jej zachowanej części. Choć malowideł pędzla Eybelwiesera nie udało się odnaleźć, to odkryte dokumenty z całą pewnością potwierdzają ich istnienie. Reasumując, artykuł zawiera komentarz do tekstu Patzaka, który stanowi punkt wyjścia do dalszych badań, wyniki oraz interpretację kwerendy archiwalnej wraz z pełną listą obrazów przewiezionych z Gorzanowa do Styrii oraz prezentację i syntetyczną analizę zachowanej części kolekcji.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



**MAREK KWAŚNY**  
**(Breslauer Universität, Institut für Kunstgeschichte)**

GEMÄLDE JOHANN JACOB EYBELWIESERS IN GRAFENORT  
UND PORTRÄTGALERIE DER FAMILIE VON HERBERSTEIN

Zusammenfassung

Johann Jacob Eybelwieser (1666-1744), einer der namhaftesten Breslauer Maler der Barockzeit, fertigte 1705 drei Porträts der Mitglieder derer von Herberstein an, die anschließend die Wände des repräsentativen Ahnensaals im Schloss Grafenort schmückten, das der aus der Steiermark stammenden Familie gehörte. Sie ergänzten die reiche Sammlung der Bildnisse, die aus 29 Bildern bestand. Die Kollektion befand sich in der Residenz bis zu ihrem Verkauf im Jahr 1930 an die Stadt Habelschwerdt. Eine der letzten Personen, die die Gelegenheit hatten, sie aus der Nähe zu betrachten, war der Breslauer Kunsthistoriker Bernhard Patzak. Seine Äußerungen über sie präsentierte er im Artikel *Das Schloss derer von Herberstein in Grafenort (Graffschaft Glatz)*, der 1928 in der Zeitschrift „Guda Obend! Glatzer Volkskalender“ veröffentlicht wurde. Aufgrund der auf drei Porträts gefundenen Signaturen schrieb der Forscher die Werke eben dem Breslauer Meister zu. Nach 1930 hätte die Sammlung in den Hauptsitz der Familie von Herberstein – das Schloss Herberstein in der Steiermark – gelangen sollen. Seitdem hat sich niemand wissenschaftlich mit den Gemälden beschäftigt, darüber hinaus hatten wir sogar außer der knappen Beschreibung Patzaks keine Informationen, wie diese Bil-

der aussahen, weil sich keine Fotografien erhalten haben. Der vorliegende Artikel stellt die Ergebnisse der Untersuchungen dar, die im Rahmen des internen, durch die Fakultät für Historische und Pädagogische Wissenschaften der Universität Breslau gewährten Forschungsstipendiums Nr. 0420/2377/17 durchgeführt wurden. Ihr Ziel war die Ermittlung der Geschichte der Porträts Eybelwiesers, die ursprünglich den Saal im Schloss Grafenort schmückten, wie auch ihre eventuelle Auffindung. Die Recherche im Steiermärkischen Landesarchiv in Graz in Österreich und Feldforschungen in den Schlössern Herberstein und Eggenberg in Graz ließen die Details der Überführung der Sammlung von Bildern aus Grafenort erklären und ihren erhaltenen Teil dokumentieren. Es ist nicht gelungen, die Gemälde Eybelwiesers zu finden, aber die entdeckten Urkunden bestätigen mit aller Sicherheit ihre Existenz. Zusammenfassend kann man sagen, dass der Artikel einen Kommentar zum Text Patzaks, der als Ausgangspunkt zu weiteren Forschungen gilt, Ergebnisse und eine Interpretation der Archivrecherche zusammen mit der vollen Liste der aus Grafenort in die Steiermark gebrachten Gemälde wie auch die Darstellung und die synthetische Analyse des erhaltenen Teils der Sammlung enthält.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAREK KWAŚNY**  
**(University of Wrocław, Institute of Art History)**

**PAINTINGS BY JOHANN JACOB EYBELWIESER IN GORZANÓW  
AND THE PORTRAIT GALLERY OF THE VON HERBERSTEIN FAMILY**

Summary

In 1705, Johann Jacob Eybelwieser (1666-1744), one of the best Wrocław painters of the Baroque period, executed three portraits of members of the von Herbenstein family, a noble Silesian family with its roots in Styria. The portraits were placed in the stately Hall of the Ancestors in Gorzanów (Grafenort) palace, complementing an extant collection of paintings and bringing their total number to 29. The collection would remain at the family residence until it was sold to the municipality of Bystrzyca Kłodzka in 1930. One of the last persons who had a chance to get a closer look at the paintings was art historian Bernhard Patzak. Patzak mentioned them in his article "Das Schloss derer von Herberstein in Grafenort (Graffschaft Glatz)" published in *Guda Obend! Glatzer Volkskalender* in 1928. Based on the signature found on the three portraits, he attributed them to Eybelwieser. After 1930, the collection was presumably transferred to the principal seat of the Herberstein family: Herberstein Castle in Styria, Austria. From then on, they have never been available for study. Moreover, there are no known photographic records so Patzak's

succinct descriptions have provided the only clue as to how the portraits might have looked like. The present article presents the result of research supported by an internal research grant of the Faculty of Historical and Pedagogical Sciences of the University of Wrocław no. 0420/2377/17: its objective was to trace what had happened to the Herberstein portraits by Eybelwieser and hopefully establish their current whereabouts. The query conducted by the author in the Provincial Archives of Styria in Graz, Austria, and field study conducted in Herberstein Castle and Eggenberg Castle in Graz has allowed for reconstructing the details of the transfer of the painting collection from Gorzanów and documenting its preserved section. Although Eybelwieser's paintings have not been located, the discovered documents confirm that they did exist. The article provides a commentary to Patzak's text which is a good starting point for further research. It presents the results of the query in Austrian archives and includes the complete list of paintings transferred from Gorzanów to Styria as well as an analysis of the extant part of the collection.

---

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAREK KWAŚNY**  
**(Uniwersité de Wrocław, Institut de l'Histoire de l'Art)**

PEINTURES DE JOHANN JACOB EYBELWIESER À GORZANÓW  
ET LA GALERIE DE PORTRAITS DE LA FAMILLE VON HERBERSTEIN

Résumé

Johann Jacob Eybelwieser (1666-1744), l'un des peintres baroques de Wrocław les plus notables, a réalisé en 1705 trois portraits de membres de la famille von Herberstein; ils ont orné les murs de la Salle des ancêtres du château de Gorzanów (en allemand Grafenort), appartenant à cette famille, provenant de Styrie. Ils ont complété une riche collection de portraits, composée de 29 toiles. La collection est restée dans la résidence jusqu'au moment de la vente de cette dernière à la ville de Bystrzyca Kłodzka en 1930, et l'une des dernières personnes qui ont eu l'occasion de la regarder de près était un historien d'art de Wrocław, Bernhard Patzak. Il a publié ses observations en la matière dans l'article de 1928 *Das Schloss derer von Herberstein in Grafenort (Graffschaft Glatz)* paru dans la revue „Guda Obend! Glatzer Volkskalender”. Sur la base des signatures retrouvées sur les trois portraits, le chercheur les a attribués justement au maître de Wrocław. Après 1930 la collection aurait été transférée à la résidence principale des Herberstein, château de Herberstein en Styrie. Depuis ce temps-là les peintures n'ont pas fait l'objet de recherches, on ne savait même pas comment elles se présentaient (sauf la brève description

faite par Patzak), aucune photographie ne s'étant conservée. Le présent article présente les résultats des recherches faites dans le cadre de la bourse de recherche interne no 0420/2377/17, assignée par la Faculté des Sciences Historiques et Pédagogiques de l'Université de Wrocław, et qui avaient pour but de connaître le sort des portraits peints par Eybelwieser, à l'origine ornant la salle du château de Gorzanów et, éventuellement, de les retrouver. L'enquête faite aux Archives Styriennes à Graz en Autriche et les recherches sur le terrain aux châteaux de Herberstein et d' Eggenberg à Graz ont permis de découvrir les détails du transfert de la collection de tableaux de Gorzanów en Autriche et de documenter sa partie conservée. Bien que nous n'ayons pas réussi à retrouver les peintures d'Eybelwieser, les documents découverts confirment avec certitude leur existence. En conclusion, l'article contient un commentaire au texte de Patzak, constituant un point de départ pour des recherches successives, les résultats et l'interprétation de l'enquête aux archives avec la liste complète des tableaux transférés de Gorzanów en Styrie aussi bien que la présentation et l'analyse synthétique de la partie conservée de la collection.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAJA KWIECIŃSKA**  
**(Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki)**

**WROCŁAWSKI BUDYNEK SZTABU**  
**PROJEKTU OTTONA RUDOLFA SALVISBERGA**

Streszczenie

Wzniesienie sztabu Reichswehry przy Gabitzstr. 122-126 (ob. ul. Gajowicka) było jedną z większych inwestycji państwowych w latach dwudziestych XX w. we Wrocławiu. W nowym budynku planowano pomieścić dowództwa różnych jednostek wojskowych, znajdujące się wcześniej przede wszystkim w General-Kommando (Generalna Komenda) przy Schweidnitzer Str. 24-25 (ob. ul. Świdnicka). Projekt nowego gmachu wykonał szwajcarski architekt Otto Rudolf Salvisberg, który miał w tamtym czasie swoje biuro architektoniczne w Berlinie.

Artykuł opisuje przebieg trwającej w latach 1927-1928 budowy oraz jej okoliczności. Na podstawie dostępnych źródeł (zachowanych planów, zdjęć archiwalnych, prasy codziennej i fachowej) dokonano re-

konstrukcji oryginalnego wyglądu sztabu. Analiza architektury gmachu ujawniła natomiast wpływy klasycyzmu z około 1800 r. na modernizm. Porównanie budynku sztabu do innych dzieł Salvisberga pozwala widzieć ten obiekt jako dzieło wyjątkowe w jego twórczości, będące wynikiem przejściowej fascynacji architekta konkretnymi motywami. Poruszono także niezbadaną dotychczas bliżej kwestię innych projektów, które ten architekt wykonał dla Reichswehry.

W artykule opisano również najbliższe otoczenie gmachu i pomniki, które znajdowały się w jego pobliżu. Szczególną uwagę poświęcono pomnikowi Korpusu Obrony Kraju. Pozwoliło to na pełne odczytanie przekazu ideowego, który został budynkowi nadany przez wojsko.

---

wróc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAJA KWIECIŃSKA**  
**(Breslauer Universität, Institut für Kunstgeschichte)**

**DAS BRESLAUER STABSGEBÄUDE**  
**NACH DEM ENTWURF OTTO RUDOLF SALVISBERGS**

Zusammenfassung

Der Aufbau des Stabsgebäudes der Reichswehr in der Gabitzstraße 122-126 (heute Gajowicka-Straße) war eine der größeren Staatsinvestitionen in den zwanziger Jahren des 20. Jh. in Breslau. Im neuen Gebäude sollten Kommandos unterschiedlicher Militäreinheiten untergebracht werden, die zuvor hauptsächlich im General-Kommando in der Schweidnitzer Straße 24-25 (heute Świdnicka-Straße) stationierten. Der Entwurf des neuen Baus wurde vom schweizerischen Architekten Otto Rudolf Salvisberg angefertigt, der zu jener Zeit sein architektonisches Büro in Berlin hatte.

Im Artikel werden der Verlauf des in den Jahren 1927-1928 dauernden Baus und seine Umstände beschrieben. Anhand der verfügbaren Quellen (erhaltene Pläne, Archivfotos, Alltags- und Fachpresse) wurde die originelle äußere Erscheinung des

Stabsgebäudes rekonstruiert. Die Analyse seiner Architektur offenbarte dagegen die Einflüsse des Klassizismus von etwa 1800 auf den Modernismus. Der Vergleich des Stabsgebäudes mit anderen Arbeiten von Salvisberg lässt dieses Objekt als ein einzigartiges Werk in seinem Schaffen beurteilen, das das Ergebnis der vorübergehenden Faszination des Architekten für konkrete Motive ist. Im Artikel wird auch die bisher nicht näher betrachtete Frage seiner anderen für die Reichswehr angefertigten Entwürfe erörtert.

Es wird auch die nächste Umgebung des Gebäudes und Denkmäler, die sich in seiner Nähe befanden, beschrieben. Eine besondere Aufmerksamkeit wird dem Landwehrkorpsdenkmal geschenkt. Es lässt die volle ideologische Botschaft ablesen, die dem Gebäude durch die Armee verliehen wurde.

---

wroć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAJA KWIECIŃSKA**  
**(University of Wrocław, Institute of Art History)**

THE *REICHSWEHR* STAFF BUILDING IN WROCŁAW  
DESIGNED BY OTTO RUDOLF SALVISBERG

Summary

The construction of the *Reichswehr* Staff Building in Gabitzstrasse (today ul. Gajowicka) 122-126 was one of the biggest state-funded construction projects in Wrocław in the 1920s. The new building was to accommodate the headquarters of various services hitherto located first of all in the General-Kommando building in Schweidnitzer Strasse (today ul. Świdnicka) 24-25. The new building was designed by Swiss architect Otto Rudolf Salvisberg who at the time operated a studio in Berlin.

The article presents the process of the building's construction in 1927-1928 and its circumstances. The building's original form is reconstructed based on archival materials (plans, photographs, newspapers and

professional magazines). The analysis of the building's Modernist architecture has revealed the influence of the Neo-Classical idiom ca. 1800. Compared to Salvisberg's other works, the staff building in Wrocław emerges as an exceptional realization in the architect's oeuvre, inspired by his temporary fascination with certain specific motifs. The yet unexplored question of Salvisberg's other designs for the *Reichswehr* is also addressed.

The article also analyzes the building's surroundings, particularly the monuments located in its vicinity, and especially the Corps of Realm Defense Memorial. In this context, the building's ideological message intended by the army is reconstructed.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAJA KWIECIŃSKA**  
**(Université de Wrocław, Institut de l'Histoire de l'Art)**

**LE BÂTIMENT DE L'ÉTAT-MAJOR DE WROCLAW**  
**PROJETÉ PAR OTTO RUDOLF SALVISBERG**

Résumé

La construction du bâtiment de l'état-major de la Reichswehr, Gabitzstr. 122-126 (le nom actuel de la rue: ul.Gajowicka) a été l'un des plus grands investissements d'état dans les années 20 du XXe siècle à Wrocław. Le nouvel édifice devait abriter les quartiers généraux de diverses unités militaires, auparavant siégeant au General-Kommando (Commandement Général), Schweidnitzer Str. 24-25 (le nom actuel de la rue: ul. Świdnicka). Le projet du nouvel édifice a été réalisé par l'architecte suisse Otto Rudolf Salvisberg qui à cette période-là avait son bureau d'architecte à Berlin.

L'article décrit l'histoire du chantier des années 1927-1928 et les circonstances des travaux. En se basant sur les sources disponibles (plans conservés, photos d'archives, quotidiens et revues du métier) on a reconstitué l'aspect originel du bâtiment, tandis que l'analyse de l'architecture de

l'édifice a mis en relief les influences du style classique de l'an 1800 environ sur le modernisme. La comparaison entre le bâtiment de l'état-major et les autres oeuvres de Salvisberg nous permet de voir en cette construction une oeuvre exceptionnelle dans sa production architectonique: effet d'une fascination passagère de l'architecte par certains motifs concrets. On aborde aussi la question des autres projets réalisés par cet architecte pour la Reichswehr, qui jusqu'à maintenant n'a pas été étudié de près.

L'article décrit aussi les environs les plus proches de l'édifice et les monuments qui ont été édifiés dans les parages. Une attention particulière a été prêtée au monument du Corps de la Landwehr. Cela a permis de lire la totalité du message idéologique qui a été associé au bâtiment conformément aux intentions de l'armée.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**AGNIESZKA ZABŁOCKA-KOS**  
**(Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki)**

ARCHITEKTURA NA „ZIEMIACH ODZYSKANYCH”  
W KONTEKŚCIE JEJ SPECYFICZNEJ ROLI POLITYCZNEJ  
W POWOJENNEJ POLSCE – PERSPEKTYWY BADAWCZE

Streszczenie

W niniejszym artykule zaproponowano nowe spojrzenie na architekturę powojennego modernizmu na „Ziemiach Odzyskanych”, mając nadzieję, że tezy tu sformułowane będą stanowiły zaczyn do nowych badań i interpretacji, także na polu międzynarodowym. Aby obiektywnie i szeroko podjąć analizę i interpretację tutejszej architektury oraz urbanistyki, należy sformułować nowe pytania badawcze. Czy była to architektura taka sama jak w całej Polsce, czy inna? Czy różniła się między sobą w poszczególnych regionach Ziemi Zachodnich i Północnych? Jakie niosła treści, jakie zadania społeczne i polityczne miała do wykonania? Jakie wzorce architektoniczne wносиło pierwsze pokolenie architektów przybyłych na te ziemie z głównych ośrodków przedwojennego kształcenia architektów, czyli z Warszawy i ze Lwowa? Jakich następców wykształciło i jakimi przesłankami kierowało się drugie pokolenie architektów wychowane na politechnikach we Wrocławiu, w Gliwicach, Szczecinie i Gdańsku? Jaki był ich stosunek mentalny, emocjonalny i twórczy do spuścizny architektonicznej, którą tu zostali? Jaką wizję miały ówczesne władze, zarówno lokalne, jak i centralne, w stosunku do tych ziem i realizowanego tu nowego budownictwa? Pytania te, choć rozpatrywane w studiach szczegółowych, nie były do tej pory punktem wyjścia do ogólnych analiz całej architektury „Ziem Odzyskanych”. Powinien to być zakrojony na dużą skalę program interdyscyplinarnych badań z

udziałem historyków architektury, historyków i socjologów.

Nowe spojrzenie na architektoniczno-urbanistyczne dziedzictwo PRL na „Ziemiach Odzyskanych” rozpatrzone w kilku kontekstach, uwzględniając zwłaszcza stosunek do przedwojennego niemieckiego dziedzictwa materialnego. Są to: polonizacja/repolonizacja, odniemczanie i skazanie wielu ponemieckich obiektów na samoagładę (nazwane w tekście samoanihilacją), rola polskiej nowej architektury w odniesieniu do niemieckich ruin, szczególnie integrujące zadania nowej architektury sakralnej, zagadnienie kolonizacji/dekolonizacji „Ziem Odzyskanych”, nowa interpretacja powojennego modernizmu po 1989 r. jako „niechcianego dziedzictwa”, czyli proces „odsowietyzowania” architektury i nadania jej cech historyzujących (zwany tu regermanizacją).

W końcowej części zasygnalizowano także problem interpretacji nowej architektury powstałej na polskich ziemiach utraconych na rzecz Związku Radzieckiego (nazwanych tu „Ziemiemi Pozyskanymi”), a także koncepcji nowej architektury w Kaliningradzie. Porównanie dziejów powojennej architektury tworzonej na polskich „Ziemiach Odzyskanych” z budownictwem na terenach podobnie zniszczonych, a następnie anektowanych i zagospodarowywanych w politycznym systemie państwa socjalistycznego (na Litwie, Białorusi i zachodniej Ukrainie), może dać interesujące wyniki

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



świadczące o swoistej „trzeciej drodze” odbudowy tych ziem, innej niż to miało miejsce na Zachodzie.

Budowle wznoszone na „Ziemiach Odzyskanych” miały, jak się wydaje, dodatkowo podtekst ideowy: musiały polonizować te ziemie, musiały „rywalizować” z zastaną strukturą architektoniczno-urbanistyczną i, w kontraście do niej, zaproponować nowe, zdaniem inicjatorów – lepsze rozwiązania, które pokonałyby nie tylko „kapitalistyczną strukturę” miasta, ale także strukturę „obcą”. Powojenna zabudowa świadczyć miała przede wszystkim o legitymizacji praw do ziem otrzymanych przez Polskę w wyniku utraty na rzecz Związku Radzieckiego jej wschodniego terytorium i wyrażać polską rację stanu. Architektura wznoszona na „obcej ziemi” po 1945 r. nie

daje się prosto zinterpretować jako „powojenny modernizm”. Także jej sanacja czy rewaloryzacja powinna być rozpatrywana szerzej, zwłaszcza w kontekście „podwójnej traumy”: architektury pozycjonowanej wobec spuścizny poniemieckiej i wobec spuścizny po nieakceptowanej, peerelowskiej/ socjalistycznej przeszłości. Powojenna architektura na Ziemiach Zachodnich i Północnych odgrywała ogromną rolę nie tylko w integracji tego terytorium z pozostałymi obszarami Polski. Dawała poczucie stabilizacji i budowała nową tożsamość bardzo zróżnicowanej społeczności pochodzącej ze wszystkich rejonów przedwojennej Polski. Dziś sama stała się „niechcianym dziedzictwem” i to jest najdziwniejszy paradoks tych, wyjątkowych w Europie, „Ziem Odzyskanych”.

---

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**AGNIESZKA ZABŁOCKA-KOS**  
**(Breslauer Universität, Institut für Kunstgeschichte)**

ARCHITEKTUR IN DEN „WIEDERGEWONNENEN GEBIETEN“  
IM KONTEXT IHRER SPEZIFISCHEN POLITISCHEN ROLLE  
IM POLEN DER NACHKRIEGSZEIT – FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN

Zusammenfassung

Im vorliegenden Artikel wird ein neuer Blick auf die Architektur der Nachkriegsmoderne in den polnischen West- und Nordgebieten geboten, in der Hoffnung, dass die hier formulierten Thesen als Anregung zu neuen Forschungen und Interpretationen, auch im internationalen Kontext, dienen können. Um die Architektur und Urbanistik in den sogenannten Wiedergewonnenen Gebieten objektiv und ausführlich zu analysieren und zu interpretieren, müssen neue Forschungsfragen formuliert werden. Handelte es sich dabei um die gleiche Architektur wie im übrigen Polen oder um eine davon verschiedene? Gab es Unterschiede zwischen den einzelnen Regionen der Nord- und Westgebiete? Welche Inhalte vermittelte die neue Architektur und welche gesellschaftlichen und politischen Aufgaben sollte sie erfüllen? Welche architektonischen Vorbilder brachte die erste Generation der Architekten mit, die aus den Bildungszentren der Vorkriegszeit - Warschau und Lemberg - kam? Haben sie versucht, die Träume der Vorkriegszeit von einer gesunden Stadt voller Sonne, Luft und Grün zu verwirklichen, die in der Charta von Athen so klar formuliert worden waren, und das, obwohl sie jetzt auf fremdem Grund und Boden tätig waren, der gewissermaßen nicht durch die Geschichte belastet war, die man um jeden Preis erhalten wollte? Wer waren die Architekten der zweiten Generation, die an den Technischen Hochschulen in Breslau, Gleiwitz, Stettin oder Danzig studiert

hatten? Sie waren es, die die Nachkriegsmoderne Gebieten“ schufen. Welches war ihr geistiges, emotionales und schöpferisches Verhältnis zu dem architektonischen Erbe, das sie hier vorfanden? Ohne diese Rückschau wird eine plausible Analyse der hier entstandenen Bauten nicht möglich sein. Diese Analyse muss jedoch um folgende Frage erweitert werden: Welche Vision hatten die damaligen, sowohl lokalen als auch zentralen Behörden für diese Gebiete und die hier verwirklichte neue Bebauung? Nicht alle dieser allgemeinen Forschungsfragen werden in diesem Artikel beantwortet. . In verschiedenen Einzelstudien wurden unterschiedliche Aspekte der Nachkriegsmoderne in den „Wiedergewonnenen Gebieten“ bereits behandelt und bilden einen guten Ausgangspunkt für generellere Analysen der gesamten Architektur in diesen Territorien. Dies sollte ein großangelegtes, interdisziplinäres Forschungsprogramm unter Beteiligung von Architekturhistorikern, Historikern und Soziologen sein.

Das architektonische und städtebauliche Erbe der Nachkriegszeit in den „Wiedergewonnenen Gebieten“ wird hier unter verschiedenen Aspekten betrachtet, wobei insbesondere auf die Einstellung zum deutschen materiellen Erbe der Vorkriegszeit Bezug genommen wird. Dargestellt werden in diesem Artikel

- der Prozess der Polonisierung/ Re-polonisierung sowie Entdeutschung der Stadtlandschaft im Kontext von

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

Kolonisierung-/ Dekolonisierungs-  
entwicklungen,

- die Rolle der modernen Architektur inmitten der Trümmer,
- die integrierende Rolle der neuen Sakralarchitektur,
- die neue Interpretation des Nachkriegsmoderne nach 1989 als „ein ungewolltes Erbe“, d.h. der Prozess der „Entsowjetisierung“ der Architektur, indem man ihr historisierende Eigenschaften verlieh (hier als Regermanisierung bezeichnet).

Zum Schluss wird das Problem der Interpretation der neuen Architektur thematisiert, die in den an die Sowjetunion verlorenen Gebieten Vorkriegspolens (hier „Neugewonnene Gebiete“ genannt) entstand, sowie die Konzeption der neuen Architektur für den Wiederaufbau der zerstörten Altstadt von Königsberg. Ein Vergleich der Geschichte der Nachkriegszeitarchitektur in den polnischen „Wiedergewonnenen Gebieten“ mit dem Bauwesen in den ähnlich zerstörten und später annektierten und im politischen System des sozialistischen Staates bewirtschafteten Territorien (in Litauen, Weißrussland und in der Westukraine) kann interessante Ergebnisse erbringen, die von einem anderen als in Westeuropa, eigenartigen „dritten Weg“ des Wiederaufbaus dieser Gebiete zeugen.

Die in den „Wiedergewonnenen Gebieten“ errichteten Bauten scheinen eine zusätzliche ideologische Bedeutung gehabt zu haben; sie sollten diese Territorien

polonisieren, sie mussten mit der bestehenden deutschen architektonischen und städtebaulichen Struktur „konkurrieren“ sowie, im Kontrast dazu, neue und – nach der Meinung der Initiatoren – bessere Lösungen vorschlagen, die nicht nur die „kapitalistische Struktur“ der Stadt, sondern auch die „fremde“ Struktur überwinden könnten. Die Bebauung der Nachkriegszeit sollte vor allem von den legitimen Rechten Polens auf die Gebiete zeugen, die es als Folge des Verlustes seiner Ostgebiete an die Sowjetunion erhalten hatte, und die polnische Staatsraison ausdrücken. Man kann die nach 1945 auf „fremdem Boden“ errichtete Architektur nicht einfach als „Nachkriegsmoderne“ interpretieren. Die Sanierung oder Renovierung der Bauten sollte vor einem breiteren Hintergrund betrachtet werden, insbesondere im Kontext des „Doppeltraumas“: Architektur in Bezug auf das deutsche Erbe und das Erbe der nicht akzeptierten (sozialistischen) Vergangenheit der Volksrepublik Polen. Die Nachkriegszeitarchitektur in den West- und Nordgebieten spielte eine wichtige Rolle nicht nur bei der Integration dieser Regionen in das übrige Polen, sie vermittelte auch das Gefühl der Stabilisierung und baute die neue Identität der sehr heterogenen Gesellschaft auf, die aus allen Teilen Vorkriegspolens stammte. Heute ist sie selbst zum „ungewollten Erbe“ geworden und das ist das merkwürdigste Paradox dieser in Europa ungewöhnlichen „Wiedergewonnenen Gebiete“.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**AGNIESZKA ZABŁOCKA-KOS**  
(University of Wrocław, Institute of Art History)

ARCHITECTURE IN THE “RECOVERED TERRITORIES”  
IN THE CONTEXT OF ITS SPECIFIC POLITICAL ROLE  
IN POSTWAR POLAND: RESEARCH PERSPECTIVES

Summary

The article proposes a new perspective on the architecture of postwar Modernism in the “Recovered Territories” (the official term used by the Polish authorities for the parts of pre-war Germany that became part of Poland after World War II, in reference to their historic allegiance to Poland). The theses formulated in the article will hopefully inspire new research and interpretations, also on the international forum. In order to analyze and interpret these developments in architecture and urban planning objectively and comprehensively new research questions must be posed. Was the postwar architecture in the Recovered Territories the same as elsewhere in Poland or different? Were there any regional differences within the Recovered Territories, especially between the north (Pomerania) and west (Silesia)? What was its ideological content, as well as its intended social and political role? What kind of architectural ideals and visions were brought to the Recovered Territories by the first generation of architects who had arrived here from the principal centers of architectural education in pre-war Poland, that is Warsaw and Lviv? How did they educate and influence their followers? What were the approaches of this second generation of architects trained at the Universities of Technology in Wrocław, Gliwice, Szczecin, and Gdańsk? What were their mental, emotional, and artistic attitudes towards the local architectural heritage? What did the Polish authorities, the central and

local government, envision with regard to the Recovered Territories and architectural projects realized there? These questions, albeit addressed in individual studies, have not yet informed any comprehensive analysis of the architecture of the Recovered Territories. Such an undertaking should be an interdisciplinary effort involving historians of architecture, historians, and sociologists.

The article addresses the architectural and urban planning heritage of the Polish People’s Republic in the Recovered Territories in several contexts, particularly focusing on the range of attitudes towards the pre-war German heritage. These include: the Polonization/re-Polonization of the Recovered Territories; obliterating their German past and leaving numerous German buildings to dilapidate; the role of Polish new architecture in relation to German ruins, especially the integrative function of the new church architecture; the colonization/de-colonization of the Recovered Territories; the new interpretation of postwar Modernism after 1989 as the “unwanted heritage”, that is the process of the de-Sovietization of architecture and imbuing it with some historicizing characteristics (here referred to as re-Germanization).

In the article’s final section, the problem of interpreting the new architecture created in the territories that were Polish prior to World War II but lost to the Soviet Union in its aftermath and also the conception of new architecture in Kaliningrad is dis-

---

wroć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

cussed. Comparing the postwar history of architecture in the Recovered Territories with other territories (in Lithuania, Belarus, and western Ukraine), likewise ravaged by the war and then annexed and rebuilt under the communist system, might provide some interesting insights into the possible “third alternative” approach to rebuilding these territories, different from what was happening in the West.

It seems that buildings erected in the Recovered Territories had an additional ideological subtext: they were expected to Polishize the incorporated land. Thus, they had to “compete” with its extant architectural and urban structure and – in contrast to it – propose new and presumably superior solutions which would overcome not only the inherited “capitalist structure” but the “foreign” structure as well. The postwar architecture created there was first of all to legitimize Polish rule over the territories incorporated to compensate Poland for the for-

mer eastern borderlands lost to the Soviet Union and to express Polish reason of state. The architecture built on the “foreign land” after 1945 cannot be interpreted as straightforward “postwar Modernism”. Likewise, its improvement or revalorization should be considered from a broader perspective, especially in the context of the “double trauma” of its precarious positioning in relation to the historic German heritage and the unaccepted communist past of the Polish People’s Republic. The postwar architecture in the Recovered Territories played a vital role not only in integrating them with the rest of the country, but it also provided a sense of stability and helped to forge the new identity of the heterogeneous local community that was made up of individuals with roots in all regions of pre-war Poland. Recently, it has become an “unwanted heritage” and this is the strangest paradox of the Recovered Territories, a unique phenomenon with no analogies in Europe.

**AGNIESZKA ZABŁOCKA-KOS**  
**(Université de Wrocław, Institut de l'Histoire de l'Art)**

L'ARCHITECTURE DES „TERRITOIRES RECOUVRÉS”  
DANS LE CONTEXTE DE SON RÔLE POLITIQUE PARTICULIER  
DANS LA POLOGNE DE L'APRÈS-GUERRE  
– LES PERSPECTIVES DE RECHERCHE

Résumé

Dans le présent article nous proposons un nouveau regard sur l'architecture moderniste de l'après-guerre dans les "Territoires Recouvrés", en espérant que les thèses formulées ici seront un ferment pour des recherches et des interprétations nouvelles, aussi dans un contexte international. Pour entamer une analyse et une interprétation de l'architecture et de l'urbanisme d'ici d'une manière objective et ample, il faut formuler de nouvelles questions relatives à la recherche: Était-ce une architecture identique à celle de toute la Pologne, ou différente? Était-elle différente dans diverses régions des Territoires de l'Ouest et du Nord? De quel contenu était-elle porteuse, quels devoirs sociaux et politiques devait-elle remplir? Quels modèles architectoniques ont été apportés par la première génération des architectes venus dans ces territoires des centres principaux de formation d'architectes de l'avant-guerre à savoir de Varsovie et de Léopol [en polonais: Lwów, en ukrainien Lviv - n.d.t.]? La deuxième génération des architectes, formés dans les écoles des ingénieurs de Wrocław, Gliwice, Szczecin et Gdańsk quels successeurs a-t-elle formés et avec quelles présuppositions s'est-elle laissée guider? Quelle était leur attitude mentale, émotionnelle et créative envers le patrimoine architectonique, qu'ils y avaient trouvé? Quelle était la vision des autorités d'alors, locaux et nationaux, concernant ces territoires et les nouveaux bâtiments construits

ici? Ces problèmes, bien que analysés dans des travaux scientifiques particuliers, n'ont pas été, jusqu'à présent, un point de départ pour des analyses générales de l'ensemble de l'architecture „Territoires Recouvrés”. Cela devrait être un programme d'études à grande échelle avec la participation d'historiens de l'architecture, d'historiens tout court et de sociologues.

Un nouveau regard sur le patrimoine architectonique et urbaniste de la République Populaire de Pologne dans les "Territoires Recouvrés" a été examiné dans plusieurs contextes, en prenant en considération surtout l'attitude envers le patrimoine matériel allemand de l'avant guerre. Il s'agit de la polonisation / répolonisation, de la dégermanisation et de la condamnation de beaucoup de constructions allemandes à l'auto-destruction (dans le texte: auto-annihilation), le rôle de l'architecture polonaise nouvelle versus les ruines allemandes, fonctions intégratrices spécifiques de la nouvelle architecture sacrée, problèmes de la colonisation / décolonisation des "Territoires Recouvrés", une nouvelle interprétation, après 1989, du modernisme postbelgique comme "patrimoine indésirable", c'est à dire le processus de la "déssoviétisation" de l'architecture et à l'acquisition, par celle-ci des traits caractéristiques historisants (processus appelé ici "régermanisation").

Dans la partie conclusive nous avons signalé aussi le problème de l'interprétation de la nouvelle architecture née dans

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

les anciens territoires polonais perdus au bénéfice de l'Union Soviétique (appelés ici "Territoires Acquis"), et aussi celui de la conception de la nouvelle architecture à Kaliningrad. La comparaison de l'histoire de l'architecture d'après-guerre créée dans les „Territoires Recouvrés” polonais avec la construction de bâtiments dans les régions détruites d'une manière analogue et ensuite annexées et aménagées dans le cadre du système politique de l'état socialiste (en Lituanie, en Biélorussie et dans l'Ukraine occidentale actuelles), peut donner des résultats intéressants, témoignant d'une "troisième voie" dans la reconstruction, diverse de celle qui était caractéristique de l'Ouest.

Les bâtiments construits dans les "Territoires Recouvrés” avaient, semble-t-il, une idéologie sous-entendue supplémentaire: ils étaient obligés à rendre les régions en question "polonaises", ils étaient contraints de „rivaliser” avec la structure architectonique et urbaniste pré-existante et de proposer - en contraste avec celle-ci - des solutions nouvelles, meilleures (selon les initiateurs), qui pourraient l'emporter sur une structure "capitaliste" de la ville, mais qui était en même temps une structure "étrangère".

Les constructions de l'après-guerre devaient témoigner surtout de la légitimité des droits de la Pologne aux régions obtenues suite à la cession à l'Union Soviétique de ses territoires orientaux, et exprimer la raison d'état de la Pologne. L'architecture édifée dans une „terre étrangère” après 1945 ne se prête pas à une interprétation simple comme "modernisme de l'après-guerre". Son assainissement ou sa réhabilitation devrait être considéré sous un aspect plus vaste, surtout dans le contexte du "traumatisme double": celui d'une architecture positionnée de façon à faire face au patrimoine allemand d'abord et ensuite au passé "socialiste" (celui de la République Populaire de Pologne) mal aimé. L'architecture de l'après-guerre des Territoires de l'Ouest et du Nord a joué un rôle énorme non pas seulement pour l'intégration de cette région avec le reste de la Pologne. Elle procurait un sentiment de stabilité et elle formait la nouvelle identité d'une société très hétérogène dont les membres provenaient de diverses régions de la Pologne d'avant-guerre. Aujourd'hui elle est devenue un "patrimoine indésirable" et c'est là le paradoxe le plus bizarre de ces "Territoires Recouvrés", uniques en Europe.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**ARTUR HRYNIEWICZ**  
**(Muzeum Narodowe we Wrocławiu)**

**WROCŁAWSKA KOLEKCJA ZABYTKOWYCH TŁOKÓW PIECZĘTNYCH,  
HISTORIA JEJ POWSTANIA I ROZWOJU ORAZ STRATY WOJENNE**

Streszczenie

Zaprezentowany tekst jest wynikiem połączenia własnych zainteresowań badawczych autora z programem Badania Polskich Strat Wojennych, wspieranym przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Ma on na celu ukazanie historii powstania, rozwoju oraz poniesionych strat wojennych jednej z największych i najciekawszych polskich kolekcji historycznych tłoków pieczętnych. Liczący obecnie ponad 1100 sztuk zabytkowych artefaktów zbiór powstawał sukcesywnie od 1858 r.; najpierw w ramach Museum Schlesischer Altertümer (Muzeum Starożytności Śląskich), później Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer (Śląskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności), a w okresie powojennym Muzeum Państwowego, następnie Muzeum Śląskiego, a od 1970 r. Muzeum Narodowego we Wrocławiu. W przełomowym roku 1945, pomimo poczynionych starań o zabezpieczenie zbioru, doszło do utraty około 20% przedwojennego stanu liczbowego tej cennej kolekcji, najwięcej, bo prawie 3/4 w grupie najcenniejszych typariuszy trzynasto- i czternastowiecznych. Na podstawie zachowanych inwentarzy Muzeum Starożytności Śląskich, Śląskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności oraz dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych dokumentów, a także muzealnych publikacji przedstawione tutaj zostały poszczególne etapy rozwoju tego zbioru oraz

niektóre z najciekawszych jego elementów. Czas oblężenia miasta w 1945 r. oraz bezpośredni okres powojenny omówione zostały na podstawie zachowanej fragmentarycznie dokumentacji prowincjonalnego konserwatora zabytków Dolnego Śląska Günthera Grundmanna i urzędowej korespondencji przedstawicieli Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków prowadzonej w latach 1946-1948, podczas rewindykacji i zabezpieczania dóbr kultury na terenie woj. wrocławskiego. W ramach poszukiwań utraconych z kolekcji tłoków pieczętnych autor niniejszego tekstu przeprowadził kwerendy w zbiorach sfragistycznych Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Narodowego w Warszawie. Wynikiem tych kwerend stało się ustalenie, że w zbiorach warszawskich znajduje się sześć trzynasto- i czternastowiecznych typariuszy ewakuowanych w 1944 r. przez konserwatora Grundmanna do Henrykowa, natomiast w zbiorach ossolińskich dwa tłoki nowożytnie, które pozostały w oblężonym mieście. Ponadto na podstawie powojennego katalogu Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze wiadomo, że ogólnomiejski tłok miasta Wrocławia z 1530 r. w okresie powojennym trafił do zbiorów tej instytucji. Artykuł kończy ilustrowana tabelka z wykazem i podstawowymi danymi tłoków utraconych.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



**ARTUR HRYNIEWICZ**  
**(Nationalmuseum Breslau)**

**DIE BRESLAUER SAMMLUNG DER HISTORISCHEN SIEGELSTEMPEL,  
IHRE ENTSTEHUNGS- UND ENTWICKLUNGSGESCHICHTE  
SOWIE KRIEGSVERLUSTE**

Zusammenfassung

Der präsentierte Text ist Ergebnis der Verbindung der eigenen Forschungsinteressen des Verfassers und der Untersuchungen im Rahmen des vom Ministerium für Kultur und Nationalerbe geförderten Forschungsprogramms zu den Polnischen Kriegsverlusten. Er soll die Geschichte der Entstehung und Entwicklung einer der größten und interessantesten polnischen Sammlungen der historischen Siegelstempel wie auch die erlittenen Kriegsverluste darstellen. Die heute über 1100 historische Kunstobjekte zählende Kollektion entstand allmählich ab 1858 – zuerst im Museum Schlesischer Altertümer, später im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer und nach dem Krieg im Staatsmuseum, später genannt Schlesisches Museum und seit 1970 Nationalmuseum Wrocław. Im entscheidenden Jahr 1945 wurde etwa 20% des Vorkriegsbestandes der wertvollen Sammlung trotz der Bemühungen um ihre Sicherung verloren. Die meisten Verluste (beinahe drei Viertel) gab es in der Gruppe der kostbarsten Typare aus dem 13. und 14. Jh. Aufgrund der erhaltenen Inventare des Museums Schlesischer Altertümer, des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer und der Urkunden aus dem 19. und 20. Jh. wie auch der musealen Publikationen werden hier die einzelnen Etappen der Entwicklung dieser Sammlung und einige der interessantesten Exemplare dargestellt. Die Zeit

der Stadtbelagerung im Jahr 1945 und die unmittelbare Nachkriegsepoche werden anhand der nur bruchstückhaft erhaltenen Unterlagen des Provinzialkonservators für Niederschlesien Günther Grundmann und der in den Jahren 1946-1948 während der Wiedererlangung und Sicherung der Kulturgüter in der Woiwodschaft Wrocław geführten Amtskorrespondenz der Vertreter der Generaldirektion der Museen und des Denkmalschutzes besprochen. In der Suche nach den verlorenen Siegelstempeln stellte der Verfasser des Artikels Recherchen in den sphragistischen Sammlungen der Ossolinski-Nationalbibliothek Wrocław, des Nationalmuseums Krakau und des Nationalmuseums Warschau an. Im Ergebnis stellte er fest, dass sich in den Warschauer Sammlungen sechs Typare aus dem 13. und 14. Jh. befinden, die 1944 von Günther Grundmann nach Heinrichau evakuiert wurden, und dass in den Sammlungen der Ossolinski-Nationalbibliothek zwei neuzeitliche Siegelstempel sind, die in der belagerten Stadt blieben. Darüber hinaus ist es aufgrund des Nachkriegskatalogs des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg bekannt, dass der Siegelstempel der Stadt Breslau von 1530 nach dem Krieg in die Sammlungen dieses Instituts gelangte. Am Ende des Artikels ist eine illustrierte Tabelle mit dem Verzeichnis und den Grundangaben der verlorenen Stempel zu finden.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**ARTUR HRYNIEWICZ**  
**(National Museum in Wrocław)**

THE WROCLAW COLLECTION OF HISTORIC SEAL MATRIXES,  
ITS HISTORY AND WARTIME LOSSES

Summary

The present study has been inspired by the author's own research interests and the Polish Wartime Losses program supported by the Ministry of Culture and National Heritage. The study's objective has been to trace the history of one of the largest and most interesting collections of historic seal matrixes in Poland: its establishment, development and the losses it suffered during and in the aftermath of World War II. Presently comprising over 1100 items, the collection has been successively expanded from its establishment in 1858: first at the Museum Schlesischer Altertümer (Museum of Silesian Antiquities) in Breslau/Wrocław and the Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer (Silesian Museum of Art Industries and Antiquities), and then after World War II at the State Museum, then the Silesian Museum, and the National Museum in Wrocław (since 1970). Despite the efforts undertaken to protect the collection, in 1945, the final year of the war, it suffered losses reaching some 20% in terms of numbers but unfortunately the particularly precious group of 13th- and 14th-century matrixes was depleted by some 75%.

Based on the preserved inventories and accession records of the the Museum Schlesischer Altertümer and the Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, 19th- and 20th-century documents,

and museum publications, the stages in the collection's history have been reconstructed, with a special focus on the most interesting acquisitions. The fate of the collection under the Festung Breslau, during the siege of the city in the final months of the war, and in its immediate aftermath are presented based on the fragmentarily preserved files of Inspector of Historic Monuments in the Province of Silesia Günther Grundmann and the official correspondence of the National Directorate of Museums and Protection of Historic Monuments produced in 1946-1948 with regard to the revindication and securing of historic heritage in the Province of Silesia under Polish rule. Searching for the lost seal matrixes, the author conducted queries in the sphragistic collections of the Ossolineum (National Ossoliński Institute) in Wrocław and the National Museums in Kraków and Warsaw. As a result, he has located six 13th- and 14th-century seal matrixes, evacuated by Grundmann to Henryków in 1944, at the National Museum in Warsaw, and two Early Modern seal matrixes, left in the besieged city, at the Ossolineum. The municipal seal of Wrocław from 1530, until 1945 in the Wrocław collection, is now at the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg and features in its collection catalogue. The article concludes with a catalogue of the lost seal matrixes in the form of an illustrated table.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**ARTUR HRYNIEWICZ**  
**(Musée National de Wrocław)**

COLLECTION WROCLAWIENNE DE MATRICES DE SCEAUX ANCIENNES,  
L'HISTOIRE DE SA NAISSANCE, DE SON DÉVELOPPEMENT  
ET DES PERTES DE GUERRE

Résumé

Le texte présenté est né de l'union des intérêts scientifiques de l'auteur avec le programme de Recherches sur les Pertes de Guerre Polonaises, promu par le Ministère de la Culture et du Patrimoine National. Il se propose de décrire l'histoire de la naissance, du développement et des pertes de guerre subies d'une des plus importantes et plus intéressantes collections polonaises des matrices de sceaux à caractère historique. La collection qui compte maintenant 1100 objets anciens a été formée successivement à partir de 1858; d'abord au Musée des Antiquités Silésiennes (Museum Schlesischer Altertümer), ensuite au Musée Silésien des Arts appliqués et des Antiquités (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer), dans la période de l'après-guerre au Musée d'Etat (Muzeum Państwowe), rebaptisé Musée Silésien (Muzeum Śląskie) et depuis 1970 Musée National à Wrocław (Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Malgré les démarches entreprises afin de préserver la collection, en 1945, année cruciale, on a perdu environ 20% de l'effectif numérique de cette précieuse collection, dont la plus grande partie (presque 3/4) de l'ensemble des matrices les plus précieuses, du treizième et du quatorzième siècle. Sur la base des inventaires du Musée des Antiquités Silésiennes, du Musée Silésien des Arts appliqués et des Antiquités conservés, de documents du dix-neuvième et du vingtième siècle, et aussi des publications du musée on a présenté ici les étapes successives du développement de cette collection et quelques uns de ses

éléments les plus intéressants. Le siège de la ville en 1945 et la période immédiate de l'après-guerre ont été décrits sur la base de la documentation partiellement conservée de Günthera Grundmanna, conservateur provinciale des monuments de la Basse Silésie et la correspondance professionnelle des représentants de la Direction Principale des Musées et de la Protection des Monuments des années 1946-1948, échangée pendant la revendication et la mise en sécurité des biens de la culture dans le territoire de la voïvodie de Wrocław. Dans le cadre des recherches des matrices de sceaux disparues de la collection de matrices l'auteur du présent texte a fait des enquêtes auprès les collections sphragistiques de l'Institut national Ossoliński [*Zakład Narodowy im. Ossolińskich*] à Wrocław, du Musée National de Cracovie et du Musée National de Varsovie w Warszawie. Suite à ces enquêtes on a constaté que six matrices du treizième et du quatorzième siècle, évacuées en 1944 par le conservateur des monuments Grundmann à Henryków se trouvent dans la collection varsovienne, tandis que les collections Ossoliński possèdent deux matrices de sceau de l'époque moderne, restées dans la ville assiégée. En outre, grâce au catalogue de l'après-guerre du Germanisches Nationalmuseum à Nuremberg on sait que la matrice du sceau général de la ville de Wrocław de 1530 s'est trouvé, dans la période de l'après-guerre dans les collections de cette institution là. L'article se conclut par un tableau avec la liste et les données principales des matrices disparues.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**IZABELA ŻAK**  
**(Muzeum Narodowe we Wrocławiu)**

POEMAT OBRAZÓW  
BOSKA KOMEDIA W UJĘCIU JOHNA FLAXMANA I TOMMASA PIROLEGO

Streszczenie

Treść artykułu dotyczy albumu ze zbiorów Biblioteki Muzeum Narodowego we Wrocławiu ze 111 akwafortami autorstwa włoskiego grafika Tommasa Pirolego, wzorowanych na rysunkach Johna Flaxmana, które stanowią ilustracje do *Boskiej Komedii* Dantego (album nie zawiera tekstu poematu). Temat zaprezentowano w szerszym kontekście. Przedstawiony został zarys historii edycji *Boskiej Komedii* w Italii oraz poza nią, problem ilustratorstwa poematu (od najwcześniejszego, z 1481 r. do wydań dziewiętnastowiecznych), a także przyczyn rozprzestrzeniania się zainteresowania treścią *Boskiej Komedii* i jej motywami ikonograficznymi w sztuce.

Na tle pewnych zjawisk artystyczno-kulturowych (zainteresowanie starożytnością, wykopaliska archeologiczne, *Grand Tour*, odkrycie twórczości tzw. *primitivi italiani*, kształtowanie się estetyki piękna i wzniosłości oraz stylu neoklasycystycznego) zaprezentowano sylwetki zlecniodawcy omawianych ilustracji – Thomasa Hope’a, twórcy rysunków – rzeźbiarza i rysownika Johna Flaxmana oraz autora akwafort – Tommasa Pirolego.

Dzieło obu twórców pokazano w kontekście stosowanych przez nich środków wyrazu artystycznego, na podstawie zasad przedstawionych przez Flaxmana w trakcie wykładów w Królewskiej Akademii w Londynie. Powyższa analiza dotyczy elementów ogólnych i szczegółowych, takich jak: piękno, wzniosłość, stosunek do sztuki antycznej, kompozycja, sposób modelowania postaci oraz wyrażenia stanów i emocji człowieka, uchwycenie ruchu. Cechy łączone z twórczością ilustratorską Flaxmana i Pirolego to: piękno, idealizm, prostota, linearyzm, esencjonalizacja motywu, wykorzystanie – oprócz mimiki – ekspresji poszczególnych części ciała oraz szat. Należy szczególnie podkreślić wagę wprowadzenia przez Flaxmana zróżnicowanego układu draperii jako niezwykle istotnego dla artysty środka wyrazu oraz jego, a także Pirolego, wkład w rozpowszechnienie w Europie rysunku konturowego (*outline, la gravure au trait, incisione a contorno, Umriszeichnung*) w ostatniej ćwierci XVIII – na początku XIX w.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**IZABELA ŻAK**  
**(Nationalmuseum Breslau)**

DICHTUNG DER BILDER  
DIE GÖTTLICHE KOMÖDIE IN DER FASSUNG VON JOHN FLAXMAN  
UND TOMMASO PIROLI

Zusammenfassung

Der Artikel betrifft das Album aus den Sammlungen der Bibliothek des Nationalmuseums Wrocław mit 111 Radierungen des italienischen Radierers Tommaso Piroli nach Zeichnungen von John Flaxman, die Illustrationen zur *Göttlichen Komödie* sind (das Album enthält nicht den Text des Poems). Das Thema wird in einen breiteren Kontext gesetzt. Es wird die skizzenhafte Geschichte der Edition der *Göttlichen Komödie* Dantes in Italien und außerhalb seiner Grenzen, das Problem des Illustrierens der Dichtung (von der ältesten Edition von 1481 bis zu den Ausgaben im 19. Jh.) wie auch die Gründe des sich verbreitenden Interesses am Inhalt der *Göttlichen Komödie* und an ihren ikonografischen Motiven in der Kunst dargestellt.

Vor dem Hintergrund mancher künstlerischen und kulturellen Erscheinungen (Interesse am Altertum, archäologische Funde und Ausgrabungen, *Grand Tour*, Entdeckung der Werke der sog. *primitivi italiani*, Gestaltung der Ästhetik des Schönen und Erhabenen wie auch des neoklassizistischen Stils) werden der Auftraggeber – Thomas Hope, der Schöpfer der Zeichnungen – Bildhauer und Zeichner John Flaxman und der Verfasser der Radierungen – Tommaso Piroli präsentiert.

Das Werk der beiden Schöpfer wird im Kontext der künstlerischen Ausdrucksmittel gezeigt, die sie gemäß den während der Vorträge an der Königlichen Akademie in London von Flaxman dargestellten Grundsätzen verwendeten. Die obige Analyse bezieht sich auf allgemeine und spezifische Elemente wie Schönheit, Erhabenheit, die Einstellung zur antiken Kunst, Komposition, die Art und Weise des Modellierens von Figuren und des Ausdrückens der Zustände und Emotionen des Menschen, Erfassung der Bewegung. Mit dem illustratorischen Schaffen Flaxmans und Pirolis verbinden sich folgende Eigenschaften wie Schönheit, Idealismus, Schlichtheit, Linearismus, Essenzialität der Motive, Verwendung – außer der Mimik – auch der Ausdruckskraft einzelner Körperteile und Kleider. Man muss insbesondere die Bedeutung einer durch Flaxman eingeführten unterschiedlichen Anordnung der Draperien als eines für den Künstler äußerst wichtigen Ausdrucksmittels sowie seinen und Pirolis Anteil an der Verbreitung der Umrisszeichnung (*outline*, *la gravure au trait*, *incisione a contorno*) im letzten Viertel des 18. und Anfang des 19. Jh. in Europa hervorheben.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**IZABELA ŻAK**  
**(National Museum in Wrocław)**

THE POEM OF PICTURES  
THE *DIVINE COMEDY* INTERPRETED  
BY JOHN FLAXMAN AND TOMMAS PIROLI

Summary

The article is devoted to an album in the Library of the National Museum in Wrocław containing 111 etchings by Italian printmaker Tommas Piroli after John Flaxman's drawings illustrating Dante's *Divine Comedy* (the album does not comprise the text). The subject has been analyzed in a broad context. The history of *Divine Comedy*'s editions in and outside Italy has been outlined with a special focus on illustrating the poem (from the earliest illustrated edition in 1481 through the 19<sup>th</sup> century). The reasons for the popularity of Dante's work with the artists and its iconography are also discussed.

The personalities of the individuals instrumental to the creation of the album: sculptor and draughtsman John Flaxman, collector and designer Thomas Hope, who commissioned Flaxman to illustrate Dante's *Divine Comedy*, and Tommas Piroli who made etchings after Flaxman's illustrations, are presented in relevant cultural contexts: the growing interest in Classical Antiquity and archaeology, the Grand Tour, the dis-

covery of the so-called *primitivi italiani*, the new aesthetic conceptions of beauty and sublimity, and the rise of Neo-Classicism.

The work of the two artists is analyzed in the context of the specific artistic means they employed and related to the principles outlined by Flaxman in his lectures at the Royal Academy in London. The analysis addresses such general and specific aspects as: beauty, sublimity, inspiration with Classical Antiquity, composition, modeling of figures, expressing emotional states, and capturing movement. Qualities attributed to the illustration oeuvre of Flaxman and Piroli include: beauty, idealism, simplicity, linearity, essentialization of motifs, expressive use of anatomy and clothes (in addition to facial expression). Worthy of note is Flaxman's inventive use of drapery and its expressive potential as well as his and Piroli's contribution to the popularization in Europe of outline drawing (*la gravure au trait, incisione a contorno, Umriszeichnung*) in the last quarter of the 18<sup>th</sup>-early 19<sup>th</sup> c.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**IZABELA ŻAK**  
**(Musée National de Wrocław)**

UN POÈME D'IMAGES  
LA DIVINE COMÉDIE INTERPRÉTÉE  
PAR JOHN FLAXMAN ET TOMMASO PIROLI

Résumé

L'article concerne l'album se trouvant dans les collections de la Bibliothèque du Musée National de Wrocław et contenant 111 eaux-fortes du graveur italien Tommaso Piroli, d'après les dessins de John Flaxman, illustrant *La Divine Comédie* de Dante (l'album ne contient pas le texte du poème). Le sujet a été présenté dans un contexte plus large. L'auteur a présenté un aperçu de l'histoire des éditions de *La Divine Comédie* en Italie et hors d'Italie, le problème de l'illustration du poème (depuis la plus ancienne, celle de 1481 jusqu'aux éditions du XIX<sup>e</sup> siècle), et aussi celui des causes de la diffusion de l'intérêt pour le contenu de *La Divine Comédie* et pour les motifs iconographiques, inspirés par elle, dans l'art.

Sur la toile de fond de certains phénomènes artistiques et culturels (intérêt pour l'Antiquité, fouilles archéologiques, *Grand Tour*, découverte de l'art des primitifs italiens, naissance de l'esthétique du beau et du sublime et du style néo-classique) on a présenté les profils du commettant des illustrations en question, Thomas Hope, l'auteur des dessins, sculpteur et dessinateur John Flaxman et l'aquafortiste Tommaso Piroli.

L'oeuvre des deux artistes a été montrée dans le contexte des moyens d'expression artistique qu'ils utilisaient, sur la base des principes présentés par Flaxman au cours de ses leçons à l'Académie Royale de Londres. L'analyse en question concerne les éléments généraux et particuliers, comme: beauté, sublimité, attitude envers l'art antique, composition, manière de modeler les personnages et d'exprimer les états d'âme et les émotions de l'homme, représentation du mouvement. Les traits caractéristiques associées à la production illustrative de Flaxman et de Piroli sont: la beauté, l'idéalisme, la simplicité, le caractère linéaire, l'essentialisation du motif, l'utilisation – à côté de la mimique – de l'expression de certaines parties du corps et des vêtements. Il convient souligner spécialement l'importance de l'introduction par Flaxman de la position diversifiée des draperies comme moyen d'expression essentiel pour l'artiste et sa contribution (aussi celle de Piroli) à la diffusion de la gravure au trait (*outline*, *incisione a contorno*, *Umriszeichnung*, *rysunek konturowy*) dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**KAROLINA RAJNA**  
**(Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki)**

WARSZTAT ALEKSANDRA KOBZDEJA W KONTEKŚCIE KONSERWACJI  
ASAMBLAŻU *SZCZELINA MIĘDZY RÓŻOWYM I CZERWONYM*  
ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO WE WROCŁAWIU

Streszczenie

Współcześni artyści nie tworzą dzieł na wieczność. Efemeryzm jest wpisany w materię prac, które wizualizują ukryte w nich idee artystyczne. Dla Aleksandra Kobzdeja tworzyć znaczyło mniej więcej tyle, co eksperymentować, dlatego w jego twórczości można wskazać bardzo różne, odległe od siebie formalnie i stylistycznie etapy: impresjonistyczny, realizmu socjalistycznego (*Podaj cegłę*), malarstwa materii, dzieł przestrzennych, kinetycznych typu *Młyny modlitwne* oraz najbardziej interesującego cyklu asamblaży nazwanych przez twórcę

*Szczelinami* i *Hors Cadre*. Pomysł zestawienia dwóch lub większej liczby płócien na specjalnie przygotowanych blejtramach pojawił się u Kobzdeja w 2. połowie lat sześćdziesiątych (1967-1970), a formule „obrazu przestrzennego” (*de facto* asamblażu) artysta pozostał wierny aż do śmierci w 1972 r. W 2016 r. na potrzeby przygotowywanej w Pawilonie Czterech Kopuł wystawy stałej dokonano konserwacji jednej ze *Szczelin*, a niełatwe zadanie konserwatorskie ukazało złożoność problematyki tego typu prac, co starano się opisać.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



**KAROLINA RAJNA**  
(Breslauer Universität, Institut für Kunstgeschichte)

WERKSTATT VON ALEKSANDER KOBZDEJ  
IM LICHT DER KONSERVIERUNG DER ASSEMBLAGE  
*SZCZELINA MIĘDZY RÓŻOWYM I CZERWONYM*  
(SPALTE ZWISCHEN ROSA UND ROT)  
AUS DEN SAMMLUNGEN DES NATIONALMUSEUMS WROCŁAW  
Zusammenfassung

Moderne Künstler schaffen ihre Werke nicht für die Ewigkeit. Ephemierismus ist in die Materie der Arbeiten eingeschrieben, die die in ihnen verborgenen künstlerischen Ideen visualisieren. Schaffen bedeutete für Aleksander Kobzdej mehr oder weniger dasselbe wie Experimentieren, deshalb lassen sich in seiner künstlerischen Laufbahn sehr unterschiedliche, in formaler und stilistischer Hinsicht voneinander entfernte Phasen unterscheiden: Impressionismus, sozialistischer Realismus (*Podaj cegłę/ Reich mir einen Ziegelstein*), Materialmalerei, räumliche Werke, kinetische Werke wie *Młyny modlitewne/ Gebetmühlen* und der interessanteste Zy-

klus von Assemblagen, die vom Schöpfer *Szczeliny/ Spalten* genannt wurden, wie auch *Hors Cadre*. Auf die Idee der Zusammenstellung von zwei oder mehreren Stücken Leinwand auf speziell vorbereiteten Blendrahmen kam Kobzdej in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre (1967-1970), der Formel des „räumlichen Bildes“ (*de facto* der Assemblage) blieb der Künstler bis zum Tod im Jahr 1972 treu. Eine der *Spalten* wurde 2016 für die Dauerausstellung im Vier-Kuppel-Pavillon konserviert und diese nicht einfache konservatorische Aufgabe offenbarte die komplexe Problematik derartiger Arbeiten, die man hier zu beschreiben versucht.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**KAROLINA RAJNA**  
**(University of Wrocław, Institute of Art History)**

TECHNOLOGICAL ASPECT OF ALEKSANDER KOBZDEJ'S WORK  
IN THE LIGHT OF THE CONSERVATION OF HIS ASSEMBLAGE  
*CRACK BETWEEN PINK AND RED* FROM THE COLLECTION  
OF THE NATIONAL MUSEUM IN WROCŁAW

Summary

Contemporary artists do not create works intended to last forever. The ephemeral nature of their creations is encoded in the material form of their works that visualize the artistic ideas informing them. For Aleksander Kobzdej, creating meant experimenting and so his work developed in stages that are very diverse and heterogeneous in terms of style and approach, subscribing in turn to the premises of Impressionism, Socialist Realism (*Pass the Brick!*), and Matterism. He also made three-dimensional and kinetic pieces (*Prayer Wheels*) and as-

semblages (the *Cracks* and *Hors Cadre* series). In the later 1960s (1967-1970), Kobzdej came up with the idea of combining in a single piece two or more canvases on specially-prepared stretchers and continued to explore the formula of "spatial painting" (*de facto* assemblage) until his death in 1972. In 2016, in connection with staging a new permanent exhibition at the Four Domes Pavilion, *The Crack Between Pink and Red* underwent conservation: the task proved difficult and the article presents its challenging complexity.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**KAROLINA RAJNA**  
**(Université de Wrocław, Institut de l'Histoire de l'Art)**

LA TECHNIQUE ARTISTIQUE D'ALEKSANDER KOBZDEJ À LA LUMIÈRE  
DE LA RESTAURATION DE L'ASSEMBLAGE *SZCZELINA MIĘDZY RÓŻOWYM*  
*I CZERWONYM* [UNE FISSURE ENTRE LE ROSE ET LE ROUGE]  
DES COLLECTIONS DU MUSÉE NATIONAL À WROCLAW

Résumé

Le texte présenté est né de l'union des intérêts scientifiques de l'auteur avec le programme de Recherches sur les Pertes de Guerre Polonaises, promu par le Ministère de la Culture et du Patrimoine National. Il se propose de décrire l'histoire de la naissance, du développement et des pertes de guerre subies d'une des plus importantes et plus intéressantes collections polonaises des matrices de sceux à caractère historique. La collection qui compte maintenant 1100 objets anciens a été formée successivement à partir de 1858; d'abord au Musée des Antiquités Silésiennes (Museum Schlesischer Altertümer), ensuite au Musée Silésien des Arts appliqués et des Antiquités (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer), dans la période de l'après-guerre au Musée d'Etat (Muzeum Państwowe), rebaptisé Musée Silésien (Muzeum Śląskie) et depuis 1970 Musée National à Wrocław (Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Malgré les démarches entreprises afin de préserver la collection, en 1945, année cruciale, on a perdu environ 20% de l'effectif numérique de cette précieuse collection, dont la plus grande partie (preque 3/4) de l'ensemble des matrices les plus précieuses, du treizième et du quatorzième siècle. Sur la base des inventaires du Musée des Antiquités Silésiennes, du Musée Silésien des Arts appliqués et des Antiquités conservés, de documents du dix-neuvième et du vingtième siècle, et aussi des publications du musée on a présenté ici les étapes successives du développement de cette collection et quelques uns de ses

éléments les plus intéressants. Le siège de la ville en 1945 et la période immédiate de l'après-guerre ont été décrits sur la base de la documentation partiellement conservé de Günthera Grundmanna, conservateur provinciale des monuments de la Basse Silésie et la correspondance professionnelle des représentants de la Direction Principale des Musées et de la Protection des Monuments des années 1946-1948, échangée pendant la revendication et la mise en sécurité des biens de la culture dans le territoire de la voïvodie de Wrocław. Dans le cadre des recherches des matrices de sceaux disparues de la collection de matrices l'auteur du présent texte a fait des enquêtes auprès les collections sphragistiques de l'Institut national Ossoliński [*Zakład Narodowy im. Ossolińskich*] à Wrocław, du Musée National de Cracovie et du Musée National de Varsovie w Warszawie. Suite à ces enquêtes on a constaté que six matrices du treizième et du quatorzième siècle, évacuées en 1944 par le conservateur des monuments Grundmann à Henryków se trouvent dans la collection varsovienne, tandis que les collections Ossoliński possèdent deux matrices de sceau de l'époque moderne, restées dans la ville assiégée. En outre, grâce au catalogue de l'après-guerre du Germanisches Nationalmuseum à Nuremberg on sait que la matrice du sceau général de la ville de Wrocław de 1530 s'est trouvé, dans la période de l'après-guerre dans les collections de cette institution là. L'article se conclut par un tableau avec la liste et les données principales des matrices disparues.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)