

# ROCZNIKI SZTUKI ŚLĄSKIEJ

MUZEUM NARODOWE WE WROCŁAWIU

ROCZNIKI  
SZTUKI ŚLĄSKIEJ  
XXVIII–XXIX

WROCŁAW 2019/2020

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**

**WPROWADZENIE / EINFÜHRUNG / FOREWORD / INTRODUCTION**

**Piotr Oszczanowski (Muzeum Narodowe we Wrocławiu; Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki)**

**MISCELLANEA**

**Agata Stasińska (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)**

[Chrystus Ukrzyżowany z Muzeum Powiatowego w Nysie – zapomniane dzieło warsztatu szafy nastawy ołtarzowej z Lusiny. Historia i funkcja rzeźby](#)

[Der gekreuzigte Christus aus dem Kreismuseum Neisse – ein vergessenes Werk der Werkstatt des Altarschreins in Lüssen. Geschichte und Funktion der Skulptur](#)

[The Figure of Crucified Christ from the County Museum in Nysa, a Forgotten Work of the Workshop of the Lusina Altarpiece. History and Function](#)

[Christ Crucifié du Musée de district à Nysa – une oeuvre oubliée de l'atelier du coffre du retable de Lusina. Historie et fonction de l'objet d'art](#)

**Marcin Musiał (Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historyczny, Zakład Historii Śląska)**

[Architektura założeń kościelno-klasztornych franciszkanów reformatów na Śląsku w latach 1610–1755](#)

[Architektur der Kirchen- und Klosteranlagen der Franziskaner-Reformaten in Schlesien in den Jahren 1610-1755](#)

[The Church and Monastery Complexes of the Friars Minor of the Observance in Silesia in 1610–1755](#)

[Architecture des ensembles religieux église-couvent de franciscains réformés en Silésie dans les années 1610–1755](#)

**Adam Szczepaniec (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Instytut Historii Sztuki)**

[Norymberczyk w Bierutowie. Johann Neidhardt i jego twórczość medalierska na tle śląskim i europejskim](#)

[Ein Nürnberger in Bernstadt in Schlesien. Johann Neidhardt und seine Medaillenkunst vor dem schlesischen und europäischen Hintergrund](#)

[A Native of Nuremberg in Bierutów: Johann Neidhardt and His Medalist Art in the European and Silesian Context](#)

[Un nurembergeois à Bierutów. Johann Neidhardt et sa production de medailleur dans un contexte silésien et européen](#)

**Maria Feliks (Muzeum w Praszce; Uniwersytet Wrocławski, Stacjonarne Studia Doktoranckie Nauk o Kulturze)**

[Cenny dar króla Jana III Sobieskiego na Dolnym Śląsku – \*Bitwa pod Parkanami\* na tarczy zegara w kościele filialnym pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Działawiu](#)

[Die kostbare Gabe des Königs Johann III. Sobieski in Niederschlesien – \*Schlacht bei Párkány\* auf dem Zifferblatt einer Uhr in der Filialkirche Mariä Himmelfahrt in Deichslau](#)

[The Precious Gift of King Jan III Sobieski in Silesia: \*The Battle of Parkany\* on the face dial of the clock from the Church of the Assumption of the BVM at Działaw](#)

[Un don précieux du roi Jean III Sobieski se trouvant en Basse-Silésie: «\*La Bataille de Párkány\*» sur le cadran de l'horloge dans l'église filiale d'Assomption de la Vierge Marie à Działaw](#)

**Bartłomiej Łyczak (Toruń)**

[W kwestii pochodzenia wrocławskiego rzeźbiarza Franza Josepha Mangoldta](#)

[Zur Herkunft des Breslauer Bildhauers Franz Joseph Mangoldt](#)

[On the Question of the Descent of Wrocław Sculptor Franz Joseph Mangoldt](#)

[Sur la question des origines du sculpteur wroclawien Franz Joseph Mangoldt](#)

**Jan Wrabec**

[Ideowy i artystyczny kontekst triumfu Krzyża Świętego w Legnickim Polu](#)

[Ideen- und Kunstkontext des Triumphs des Heiligen Kreuzes in Wahlstatt](#)

[The Ideological and Artistic Context of the Triumph of the Holy Cross at Legnickie Pole](#)

[Le contexte idéologique et artistique du triomphe de la Sainte Croix à Legnickie Pole](#)

**Małgorzata Korzel-Kraśna (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)**

[Stoły rozsuwane z fabryki mebli Roberta Ruscheweyha w Olszynie i innych wytwórców z Dolnego Śląska](#)

[Ausziehtische aus der Fabrik Robert Ruscheweyhs in Langenöls und von anderen Herstellern in Niederschlesien](#)

[Extension Tables by the Furniture Factory of Robert Ruscheweyh at Olszyna and Other Manufacturers in Lower Silesia](#)

[Tables à rallonges de l'usine de meubles de Robert Ruscheweyh à Olszyna et celles des autres producteurs de Basse-Silésie](#)

**Tomasz Mikołajczak (Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu)**

[Wnętrza pawilonów na Wystawie Ziem Odzyskanych](#)

[Innenräume der Pavillons auf der Ausstellung der Wiedergewonnenen Gebiete](#)

[Interior Design of the Pavilions of the Exhibition of the Recovered Territories](#)

[Les intérieurs des pavillons à l'Exposition des Territoires Recouvrés](#)

**WSPOMNIENIA / ZUM GEDENKEN / IN REMEMBRANCE / SOUVENIRS**

**Hanna Wrabec (Wrocław)**

Jan Wrabec. Wspomnienia rodzinne

Jan Wrabec. Familienerinnerungen

Jan Wrabec. Remembered by His Family

Jan Wrabec. Souvenirs de famille

**Arkadiusz Wojtyła (Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki)**

Jan Wrabec – szkicowy portret historyka sztuki

Jan Wrabec – ein skizzenhaftes Porträt des Kunsthistorikers

Jan Wrabec. A Sketchy Portrait of an Art Historian

Jan Wrabec – esquisse du portrait d'un historien d'art

**Barbara Banaś (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)**

Andrzej Jarosz (1971–2019). Pro memoria

Andrzej Jarosz (1971–2019). Pro memoria

Andrzej Jarosz (1971–2019). Pro Memoria

Andrzej Jarosz (1971–2019). Pour mémoire



**AGATA STASIŃSKA**  
**(Muzeum Narodowe we Wrocławiu)**

CHRYSTUS UKRZYŻOWANY Z MUZEUM POWIATOWEGO  
W NYSIE – ZAPOMNIANE DZIEŁO WARSZTATU  
SZAFY NASTAWY OŁTARZOWEJ Z LUSINY  
HISTORIA I FUNKCJA RZEŻBY

Streszczenie

Późnogotycki krucyfiks z peruką z naturalnego włosia (datowany na lata 1490–1500), przechowywany obecnie w Muzeum Powiatowym w Nysie, do roku 1945 znajdować miał się w tamtejszym kościele pw. św. Jakuba. Mimo iż rzeźba ta przetrwała do naszych czasów z licznymi uszkodzeniami, w dalszym ciągu szczególną uwagę zwraca jej niezwykła forma, będąca materialnym świadectwem ówczesnej pobożności.

Powstanie i losy omawianej figury nie są jasne. Jej obecność w nyskiej świątyni łączyć można z jednym z bractw religijnych, co wówczas pozwoliłoby uznać ją za prywatną fundację. Prawdopodobne jest jednak, że przedstawienie to stanowiło pierwotnie element nastawy ołtarzowej – mimo że w czasie powstania nyskiej figury ufundowany miał zostać tylko jeden nowy ołtarz, a jego *patrocinium* nie łączy się bezpośrednio z przedstawieniem Chrystusa Ukrzyżowanego, nie można wykluczyć włączenia interesującego nas przedstawienia do którejś z astaw w późniejszym czasie. Teorię tę potwierdzać mogą m.in. siedemnastowieczne wizytacje kościoła pw. św. Jakuba, które potwierdzają istnienie w nim ołtarzy poświęconych kultowi św. Krzyża.

Istotnych argumentów za możliwością uznania nyskiej figury Chrystusa Ukrzyżowanego za pierwotny element nastawy ołtarzowej dostarcza również bliższe

przyjrzenie się innemu śląskiemu obiektowi – szafie poliptyku z Lusiny (pow. średzki, ok. 1490–1500 r., niezachowana), którą wypełniała trójosobowa grupa Ukrzyżowania. Znajdujące się w jej centrum przedstawienie Chrystusa, również w peruce z naturalnego włosia, pod względem stylowym i formalnym bardzo zbliżone jest do nyskiej figury. Dodatkowo nastawy ołtarzowe zawierające w obrębie szafy rzeźbiarską scenę Ukrzyżowania uznać można za dość popularne na Śląsku. Do tego typu obiektów należą m.in. zachowane retabula z kościołów parafialnych z Bąkowa (pow. grodkowski), Brzegu nad Odrą i Nysy oraz z wrocławskich kościołów pw. św. Marii Magdaleny oraz pw. św. Elżbiety. Rzeźba Chrystusa w ostatniej z nich, pierwotnie znajdującej się w kaplicy rodziny Krappe, jak wynika z przekazów, w pewnym momencie również mogła posiadać perukę z naturalnych włosów.

Przechowywana obecnie w Muzeum Powiatowym w Nysie figura Chrystusa Ukrzyżowanego, mimo że jej pochodzenie oraz historia pełne są hipotez, bez wątpienia stanowi jeden z najbardziej interesujących przykładów późnogotyckiej realizacji tego tematu. Rzeźba ta, pomimo znacznych uszkodzeń, nie straciła swojego pierwotnego charakteru za którego sprawą wciąż silnie oddziałuje na odbiorcę.

---

wrót do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**AGATA STASIŃSKA**  
**(Nationalmuseum Wrocław)**

**DER GEKREUZIGTE CHRISTUS AUS DEM KREISMUSEUM NEISSE –  
EIN VERGESSENES WERK DER WERKSTATT DES ALTARSCHREINS  
IN LÜSSEN. GESCHICHTE UND FUNKTION DER SKULPTUR**

Inhaltsverzeichnis

Das spätgotische Kruzifix mit Echthaar-Perücke (auf die Jahre 1490-1500 datiert), das heute im Kreismuseum Neisse aufbewahrt wird, soll sich bis 1945 in der dortigen St. Jakobskirche befunden haben. Die Skulptur ist nur stark beschädigt erhalten, aber ihre außergewöhnliche Form, die ein materielles Zeugnis der damaligen Frömmigkeit war, zieht immer noch besondere Aufmerksamkeit auf sich.

Die Entstehung und Geschichte der Figur sind unklar. Ihre Anwesenheit in der Neisser Kirche kann mit einer der religiösen Bruderschaften verbunden und demzufolge als Privatstiftung betrachtet werden. Es ist aber auch wahrscheinlich, dass diese künstlerische Darstellung ursprünglich ein Bestandteil des Altarretabels war; zur Zeit ihrer Entstehung soll zwar nur ein neuer Altar gestiftet worden sein, dessen Patrozinium nicht direkt mit der Darstellung des gekreuzigten Christus verbunden war, nichtsdestotrotz kann man die spätere Einbeziehung des hier besprochenen Kunstwerkes in eines der Retabel nicht ausschließen. Diese Hypothese scheint u.a. durch Visitationen der St. Jakobskirche im 17. Jh. bestätigt zu werden, die das Bestehen der dem Kult des Heiligen Kreuzes gewidmeten Altäre bescheinigen.

Wertvolle Argumente dafür, dass die Neisser Figur des gekreuzigten Christus als ursprünglicher Bestandteil des Altarretabels angesehen werden kann, liefert ebenso eine nähere Betrachtung eines anderen

schlesischen Objektes. Es handelt sich um den Schrein des Polyptychons von Lüßen (Kreis Neumarkt in Schlesien, um 1490-1500, nicht erhalten), der von der aus drei Gestalten bestehenden Gruppe der Kreuzigung ausgefüllt ist. Die in der Mitte befindliche Darstellung Christi, auch mit Echthaar-Perücke, ähnelt in stilistischer und formaler Hinsicht der Neisser Figur. Die Altarretabel mit der geschnitzten Szene der Kreuzigung im Schrein können überdies als ziemlich populär in Schlesien betrachtet werden. Zu den Objekten dieser Art zählen u.a. die erhaltenen Retabel aus den Pfarrkirchen in Bankau (Kreis Grottkau), Brieg an der Oder, Neisse und aus der Elisabeth- und der Magdalenenkirche in Breslau. Die Skulptur Christi, die sich heute in der Elisabethkirche befindet und ursprünglich in der Kapelle der Familie Krappe ihren Platz hatte, dürfte – wie sich aus Überlieferungen ergibt – auch eine Echthaar-Perücke gehabt haben.

Die zur Zeit im Kreismuseum Neisse aufbewahrte Figur des gekreuzigten Christus stellt zweifellos eines der interessantesten Beispiele der spätgotischen Ausführung dieses Themas dar, obwohl es viele Hypothesen zu ihrer Herkunft und Geschichte gibt. Die Skulptur ist stark beschädigt, aber sie hat trotzdem ihren ursprünglichen Charakter nicht verloren und hinterlässt immer noch beim Zuschauer einen starken Eindruck.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**AGATA STASIŃSKA**  
**(National Museum in Wrocław)**

THE FIGURE OF CRUCIFIED CHRIST  
FROM THE COUNTY MUSEUM IN NYSA, A FORGOTTEN WORK  
OF THE WORKSHOP OF THE LUSINA ALTARPIECE.  
HISTORY AND FUNCTION

Contents

The Late Gothic crucifix with a horsehair wig, dating to 1490–1500, currently in the collection of the County Museum in Nysa, reportedly came from the local Church of St James where it had remained until 1945. The sculpture has suffered considerable damage but its unusual form, a material testimony to medieval piety, has retained its expressive power.

The circumstances of the figure's creation and its history are obscure. Its presence at the Church of St James in Nysa might have been connected to a religious brotherhood which would imply that it was a private foundation. Originally, it could have been part of a retable. Although only one new altarpiece was reportedly founded in the church during the period from which the figure dates and its patrocinium was not directly connected to the image of Crucified Christ, the figure was likely included in an altarpiece, perhaps incorporated at some later date. This hypothesis is confirmed by the reports from 17th-century visitations of the Church of St James which record altarpieces devoted to the cult of the Holy Cross.

Important arguments supporting the hypothesis that the figure from Nysa had

originally featured in a retable are provided by the analogies to the shrine of the Lusina Polyptych (Lusina is the village in the County of Środa Śląska and the polyptych from the local church, dating to the same period 1490–1500, is no longer extant). It featured the Crucifixion group and the central figure of Crucified Christ was very similar to the sculpture from Nysa in terms of form and style and was likewise fitted with a horsehair wig. Retables with the Crucifixion scene in the shrine were quite popular in Silesia and a number of examples have survived, for example the retables from the parish churches in Bąków (near Grodków), Brzeg on the Oder, and Nysa, and also the Churches of St Mary Magdalene and St Elizabeth in Wrocław. The figure of Christ from the altarpiece from St Elizabeth's Church, originally located in the Krappe Chapel, was also likely fitted with a horsehair wig.

Although the provenance and history of the figure of Crucified Christ from the County Museum in Nysa remain obscure, it is certainly one of the most interesting Late Gothic interpretations of the subject, having lost none of its original expressive and emotional power.

---

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**AGATA STASIŃSKA**  
(Musée National à Wrocław)

CHRIST CRUCIFIÉ DU MUSÉE DE DISTRICT À NYSA –  
UNE OUVRE OUBLIÉE DE L'ATELIER DU COFFRE  
DU RETABLE DE LUSINA.  
HISTORIE ET FONCTION DE L'OBJET D'ART

Résumé

Le crucifix gothique tardif avec la perruque de cheveux naturels (daté en les années 1490–1500), actuellement au Musée de District à Nysa, aurait été conservé avant 1945 à l'église locale de Saint-Jacques. Quoique la sculpture se soit conservée jusqu'à nos jours avec de nombreux dégâts, sa forme singulière, témoignage matériel de la piété de l'époque attire une attention particulière.

La naissance et l'histoire de la statue en question ne sont pas claires. Sa présence dans le temple de Nysa peut être liée avec l'une des confréries religieuses, ce qui permettrait de la considérer comme fondation privée. Il est probable, néanmoins, que cette représentation, à l'origine, faisait part du retable. Même si à l'époque de la création de la statue de Nysa ne devait être fondé qu'un seul autel nouveau dont le *patrocinium* (patronage) n'est pas lié directement à la représentation du Christ Crucifié, on ne peut pas exclure l'intégration de la représentation en question dans un des retables à une époque ultérieure. Cette théorie peut être confirmée, entre autres, par les inspections de l'église Saint-Jacques au XVII<sup>e</sup> siècle, qui attestent la présence des autels consacrés au culte de la Sainte-Croix.

Des arguments notables pour la possibilité de considérer la statue du Christ Crucifié de Nysa comme élément originel du retable de l'autel sont fournis aussi par une

observation minutieuse d'un autre objet d'art silésien – le coffre du polyptyque de Lusina (district de Środa Śląska, 1490–1500 environ, non conservé), qui était rempli par un groupe composé des trois personnes de la Crucifixion. La représentation de Jésus-Christ qui se trouve au milieu du groupe et qui porte aussi une perruque de cheveux naturels, est très proche, quant au style et à la forme, à la statue de Nysa. En outre, les retables contenant une scène sculpturale de la Crucifixion dans le coffre peuvent être considérées comme assez populaires en Silésie. Les retables conservés des églises paroissiales de Bąkowa (district de Grodków), de Brzeg sur l'Oder et de Nysa et aussi des églises wrocławiennes de Sainte-Marie-Madeleine et de Sainte-Elisabeth font partie de ce type d'objets d'art. La sculpture du Christ de cette dernière, se trouvant à l'origine dans la chapelle de la famille Krappe, et – comme il résulte des documents – elle aussi pouvait, à une certaine période, posséder une perruque faite de cheveux naturels.

La statue du Christ Crucifié, conservée au Muzeum de District à Nysa, bien que son origine et son histoire soient pleines d'hypothèses, constitue – sans aucun doute – l'un des exemples les plus intéressants de la réalisation de ce sujet. La sculpture en question, malgré les dégâts considérables, n'as pas perdu son caractère grâce auquel elle continue à impressionner le spectateur.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MARCIN MUSIAŁ**  
(Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historyczny, Zakład Historii Śląska)

ARCHITEKTURA ZAŁOŻEŃ KOŚCIELNO-KLASZTORNÝCH  
FRANCISZKANÓW REFORMATÓW NA ŚLĄSKU W LATACH 1610–1755

Streszczenie

Przedmiotem opracowania jest próba charakterystyki architektury założeń kościelno-klasztornych zakonu franciszkanów reformatów na obszarze Śląska. Do sekularyzacji w 1810 r. na Śląsku istniało 10 domów reformatów (Nysa, Wrocław, Głogów, Racibórz, Złotoryja, Namysłów, Głubczyce, Opawa, Legnica i Jawor) przynależących początkowo do czeskiej prowincji św. Wacława, a po 1755 r. do śląskiej prowincji św. Jadwigi (w opracowaniu pominięto dwa klasztory prowincji małopolskiej w Gliwicach i na Górze Świętej Anny oraz znajdujący się na obszarze Hrabstwa Kłodzkiego, klasztor w Kłodzku, który po 1755 r. został włączony do prowincji śląskiej zamiast Opawy). Omawiane realizacje trudno rozpatrywać jako jednolitą stylistycznie grupę, zważywszy, że spora część z nich wznoszona była jeszcze w XV–XVI w. dla franciszkanów obserwantów (bernardynów), a w okolicznościach odbudowy struktur Kościoła katolickiego, w tym prowincji zakonnych w 2. połowie XVII w., poddano je kompleksowej odnowie i barokizacji, zachowując przy tym i eksponując elementy

późnogotyckie. Pozostałe realizowano od podstaw, nadając im typowo barokowe kostiumy stylistyczne.

W oparciu o dokumenty zachowane w praskim Archiwum Państwowym (Národní archiv Praha) oraz Archiwum Państwowym we Wrocławiu, a także uwzględniając częściowo zachowane do czasów współczesnych budowle reformackie na Śląsku, scharakteryzowano architekturę tych założeń, z jednoczesnym wskazaniem ich twórców i okoliczności budowy. Wszystko zaś w kontekście zakonnego prawa i funkcji, jakie omawiana architektura miała pełnić, będąc elementem krajobrazu urbanistycznego śląskich miast XVII–XVIII w. Opracowanie sięga tym samym po wzorzec stworzony swego czasu przez o. Adama Błachutę dla architektury reformackiej prowincji małopolskiej czy wielkopolskiej. Porównanie z wynikami badań tego badacza pozwala dodatkowo ukazać odmienności założeń śląskich, wynikające zarówno z różnic w praktyce i tradycji budowlanej prowincji czeskiej, jak również ze specyfiki fundacyjnej i patronackiej.

---

wrót do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MARCIN MUSIAŁ**  
**(Universität Wrocław, Institut für Geschichte,**  
**Lehrstuhl für Geschichte Schlesiens)**

ARCHITEKTUR DER KIRCHEN- UND KLOSTERANLAGEN  
DER FRANZISKANER-REFORMATEN IN SCHLESIEN  
IN DEN JAHREN 1610–1755  
Inhaltsverzeichnis

In dieser Abhandlung wird versucht, die Architektur der Kirchen- und Klosteranlagen des Ordens der Franziskaner-Reformaten auf dem Gebiet Schlesiens zu charakterisieren. Bis zur Säkularisierung im Jahr 1810 gab es dort 10 Häuser der Reformaten (Neisse, Breslau, Glogau, Ratibor, Goldberg, Namslau, Leobschütz, Troppau, Liegnitz und Jauer), die anfangs zur böhmischen Provinz des Hl. Wenzel und nach 1755 zur schlesischen Provinz der Hl. Hedwig gehörten (in der Abhandlung werden zwei Klöster der kleinpolnischen Provinz in Gleiwitz und in Annaberg nicht berücksichtigt wie auch ein in der Grafschaft Glatz gelegenes Kloster in Glatz, das nach 1755 anstelle des Klosters in Troppau in die schlesische Provinz eingegliedert wurde). Die hier besprochenen Bauwerke lassen sich schwer als stilistisch einheitliche Gruppe betrachten, weil man die meisten von ihnen noch im 15.-16. Jh. für Franziskaner-Observanten (Bernhardiner) errichtete. Beim Wiederaufbau der Strukturen der katholischen Kirche – darunter der Ordensprovinzen in der zweiten Hälfte des 17. Jh. – wurden sie umfassend erneuert und barockisiert, indem ihre spätgotischen

Bestandteile erhalten und hervorgehoben wurden. Die anderen Klöster wurden in typischem barockem Gewand vollständig neu gebaut.

Die Architektur dieser Anlagen wird anhand der im Prager Nationalarchiv (Národní archiv Praha) und im Staatsarchiv Wrocław erhaltenen Dokumente und unter Berücksichtigung der teilweise bis heutiger Zeit erhaltenen Bauwerke der Reformaten in Schlesien charakterisiert. Zugleich wird auf ihre Schöpfer und Bauumstände hingewiesen – das alles im Zusammenhang mit dem Ordensrecht und der Rolle, die die besprochene Architektur als Element der urbanistischen Landschaft der schlesischen Städte des 17. und 18. Jh. spielen sollte. Die Abhandlung folgt somit dem einst von Pater Adam Błachut für die Architektur der Reformaten in der kleinpolnischen oder großpolnischen Provinz geschaffenen Modell. Der Vergleich mit den Forschungsergebnissen dieses Wissenschaftlers lässt zusätzlich die Andersartigkeit der schlesischen Anlagen zeigen, die sowohl aus Unterschieden in der Baupraxis und –traditionen wie auch aus der Eigenart der Stiftungen und der Patronate resultiert.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MARCIN MUSIAŁ**  
**(University of Wrocław, Institute of History,**  
**Department of the History of Silesia)**

THE CHURCH AND MONASTERY COMPLEXES  
OF THE FRIARS MINOR OF THE OBSERVANCE  
IN SILESIA IN 1610–1755

Contents

The study attempts to characterize the architecture of the church and monastery complexes of the Friars Minor of the Observance (commonly called Franciscan friars) in Silesia. Until the secularization of church estates in 1810, they had ten religious houses in Silesia in: Nysa, Wrocław, Głogów, Racibórz, Złotoryja, Namysłów, Głubczyce, Opava, Legnica, and Jawor. Initially, the houses belonged to the St Wenceslaus' Province of Bohemia and after 1755 to the Silesian Province of St Hedwig. Not included in the study are the two monasteries in Gliwice and Góra św. Anny as belonging to the Province of Lesser Poland and the monastery in Kłodzko in the Kłodzko County which was incorporated into the order's Silesian Province in 1755 replacing the house in Opava. The church and monastery complexes of the Observants are not a stylistically-uniform group. Some were built in the 15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> c. and then renovated and remodeled in the new Baroque style in the 2<sup>nd</sup> half of the 17<sup>th</sup> c. as part of the efforts of the Catholic Church, including the religious orders, to rebuild its position and organization. Characteristically, in the revamped buildings their Late Gothic

elements were not only preserved but prominently displayed. Other complexes were newly built during this period in the typically Baroque idioms.

Based on the documents preserved in the National Archives in Prague (Národní archiv Praha) and the State Archives (Archiwum Państwowe) in Wrocław, and the extant structures, the architecture of these complexes is discussed. The author focuses on the builders and circumstances of the complexes' construction and analyzes their functioning in the context of canon law and monastic rules on the one hand and the urban landscape of the respective Silesian towns in the 17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> c. on the other. Thus, the study employs the research perspective developed by Adam Błachut for the architecture of the Observant church and monastery complexes in the Provinces of Greater and Lesser Poland. Comparing the results of the study with Błachut's research illuminates the specific character of the Silesian complexes rooted in the building tradition of the Province of Bohemia and also reflecting local contexts concerning their foundation and patronage.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MARCIN MUSIAŁ**  
(Université de Wrocław, Institut d'Histoire,  
Département de l'Histoire de la Silésie)

ARCHITECTURE DES ENSEMBLES RÉLIGIEUX ÉGLISE-COUVENT  
DE FRANCISCAINS RÉFORMÉS  
EN SILÉSIE DANS LES ANNÉES 1610–1755

Résumé

L'objet de l'étude est d'essayer de caractériser l'architecture des ensembles église-couvent de l'ordre des frères mineurs (franciscains) réformés sur le territoire de la Silésie. Avant la sécularisation des biens monastiques de l'an 1810, il y avait 10 maisons des franciscains réformés en Silésie (Nysa, Wrocław, Głogów, Racibórz, Złotoryja, Namysłów, Głubczyce, Opava, Legnica et Jawor) appartenant à l'origine à la province de saint Venceslas (province de Bohême), et ensuite, après 1755, à la province silésienne de sainte Edwige (dans la présente étude on a omis les couvents appartenant à la province de Petite-Pologne, à Gliwice et sur la Colline Sainte-Anne et celui de Kłodzko se trouvant sur le territoire du comté de Kłodzko [à l'époque «Glatz»], qui après 1755 a été intégré à la province silésienne au lieu de celui d'Opava). On ne peut pas traiter les complexes architecturaux en question comme un groupe stylistiquement homogène, étant donné que'une grande partie d'entre eux ont été construits encore au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle pour les franciscains observants, tandis que pendant le rétablissement des structures de l'église catholique (dont des provinces monastiques) à la 2<sup>e</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, ils ont été soumis à une restauration complète et à la baroquisation, les éléments tardo-gothiques ayant été conservés et mis au jour.

Les autres ensembles ont été construits chacun tout d'un coup, en recevant une forme stylistique baroque.

En se basant sur les documents conservés aux Archives nationales de Prague (Národní archiv v Praze) et aux Archives d'état de Wrocław, et aussi en prenant en considération les édifices de franciscains réformés, partiellement conservés jusqu'à présent en Silésie, l'auteur a caractérisé l'architecture des ensembles en question, en indiquant en même temps leurs créateurs et les circonstances de la construction. Tout cela dans un contexte des règles monastiques et des fonctions qui devaient être remplies par cette architecture, en tant qu'élément du paysage urbanistique des villes silésiennes au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle. De cette façon, la présente étude suit le modèle créé en son temps par Père Adam Błachut pour l'architecture des réformés appartenant à la province de Petite-Pologne ou à celle de Grande-Pologne. Une comparaison avec les résultats des recherches de ce chercheur-ci permet, en plus, de montrer la diversité des ensembles silésiens, résultant aussi bien des différences concernant la pratique et la tradition du bâtiment en vigueur dans la province tchèque, que du caractère particulier des fondateurs et des patrons des fondations.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**ADAM SZCZEPANIEC**  
(Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Instytut Historii Sztuki)

NORYMBERCZYK W BIERUTOWIE.  
JOHANN NEIDHARDT I JEGO TWÓRCZOŚĆ MEDALIERSKA  
NA TLE ŚLĄSKIM I EUROPEJSKIM

Streszczenie

Johann Neidhardt był medalierem, twórcą stempli menniczych i tłoków pieczętnych, pracującym głównie dla książąt wirttembersko-oleśnickich. Przybył z Norymbergi do Oleśnicy, a następnie przeniósł się do Bierutowa, gdzie mieszkał i tworzył do końca życia. Jego twórczość została wysoko oceniona przez uczonych zajmujących się medalierstwem śląskim, choć nie była przedmiotem częstych, intensywnych i pogłębionych analiz. Autor artykułu omawia wybrane zagadnienia dotyczące życia i twórczości Neidhardta, podsumowując i uzupełniając wiadomości na jego temat oraz wskazując dalsze perspektywy badawcze. Po przedstawieniu stanu badań na temat artysty ukazuje sumarycznie sylwetki książąt wirttembersko-oleśnickich panujących w 2. połowie XVII i na początku XVIII w. oraz prowadzony przez nich mecenat kulturalny, na który składała się również produkcja medalierska. Omawiane w artykule medale należy bowiem widzieć w kontekście innych działań ukazujących wysokie ambicje kulturalne książąt, budujących chwałę dynastii i jej członków. Autor przywołuje też wiadomości historyczne o Johannie Neidhardcie i jego dziełach, zawarte w literaturze przedmiotu, uzupełniając je o wyniki kwerendy archiwalnej przeprowadzonej w aktach menniczych w Oleśnicy i Bierutowie. Udało się tam odnaleźć niedatowaną przysięgę złożoną przez artystę, instrukcje z lat 1676

i 1703, określające w istocie warunki pracy Neidhardta dla książąt, a także rachunki dotyczące wytwarzania medali z lat 1680–1686, umożliwiające ustalenie wielkości ich nakładów, sposobu dystrybucji i kręgu odbiorców. W dalszej kolejności autor zajmuje się twórczością medalierską norymberczyka, zaczynając od charakterystyki kompozycji i formy medali, aby przejść do wskazania ich źródeł i osadzenia w przemianach sztuki medalierskiej 2. połowy XVII w. Twórczość medalierska Johanna Neidhardta stanowiła kontynuację rozwiązań Dadlerowskich, wzbogaconą o recepcję wzorów francuskich zapośredniczonych przez środowisko norymberskie. Artysta stosował różnorodne rozwiązania kompozycyjne, a stworzone przez niego dzieła świadczą o jego dużych możliwościach twórczych. Następną poruszoną w artykule kwestią jest zależność dzieł Neidhardta od potencjalnych wzorów graficznych. Konfrontacja z nimi doprowadziła do wniosku o ich ograniczonym znaczeniu dla powstawania medali i znacznym autorskim wkładzie Neidhardta w tworzenie kompozycji. Ostatnim, obszernie rozpatrzonym problemem są kompozycje emblematyczne w typie impresy zamieszczone na medalach. W tej kwestii także można stwierdzić dużą oryginalność w kształtowaniu ikonów i lemm oraz ich łączeniu. Artykuł został uzupełniony aneksem źródłowym, przywołującym treść wspomnianych wcześniej przysięgi oraz dwóch instrukcji.

---

wrót do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

EIN NÜRNBERGER IN BERNSTADT IN SCHLESILIEN.  
JOHANN NEIDHARDT UND SEINE MEDAILLENKUNST  
VOR DEM SCHLESISCHEN UND EUROPÄISCHEN HINTERGRUND  
Inhaltsverzeichnis

Johann Neidhardt war Medailleur, Schöpfer der Münz- und Siegelstempel, der hauptsächlich für Herzöge von Württemberg-Oels arbeitete. Er kam von Nürnberg nach Oels und dann zog er in Bernstadt in Schlesien um, wo er bis zum Tod lebte und schuf. Sein Lebenswerk wurde von Wissenschaftlern, die sich mit der schlesischen Medaillenkunst beschäftigten, hoch geschätzt, obwohl es nie zum Gegenstand der häufigen, intensiven und vertieften Analysen geworden ist. Der Verfasser des vorliegenden Artikels bespricht ausgewählte Fragen zum Leben und Schaffen Neidhardts, indem er Informationen zu diesem Thema zusammenfasst und ergänzt wie auch weitere Forschungsperspektive eröffnet. Nach der Darstellung des Forschungsstandes über den Künstler zeigt er kurz und bündig die Gestalten der in der zweiten Hälfte des 17. Jh. und im frühen 18 Jh. herrschenden Herzöge von Württemberg-Oels und das von ihnen betriebene kulturelle Mäzenatentum über u.a. Herstellung von Medaillen. Die im Artikel geschilderten Medaillen sind nämlich im Kontext anderer Tätigkeiten zu sehen, die von hohen kulturellen Ansprüchen der Herzöge zeugen, die den Ruhm und die Ehre der Dynastie und ihrer Mitglieder gewährleisten wollten. Der Verfasser führt auch historische Informationen über Johann Neidhardt und seine Werke an, die in der Forschungsliteratur enthalten sind, und ergänzt sie mit Ergebnissen der Archivrecherche in den Akten der Münzstätten in Oels und Bernstadt in Schlesien. Es ist ihm gelungen, dort einen nicht datierten, vom Künstler geleisteten Schwur zu finden wie auch Instruktionen aus den

Jahren 1676 und 1703, die tatsächlich seine Arbeitsbedingungen für Herzöge festlegten, und Rechnungen für Herstellung von Medaillen in den Jahren 1680–1686, die die Zahl der Exemplare, Art und Weise des Vertriebs und den Kreis der Abnehmer zu bestimmen ermöglichen. Der Verfasser beschäftigt sich zudem mit der Medaillenkunst des Nürnbergers; er beginnt mit der Charakteristik der Komposition und Form der Medaillen, bestimmt später ihre Quellen und betrachtet sie vor dem Hintergrund der Veränderungen in der Medaillenkunst in der zweiten Hälfte des 17. Jh. Neidhardt entwickelte in seinen Werken künstlerische Lösungen Daders weiter, die um die Rezeption französischer, durch das nürnbergische Milieu vermittelter Vorbilder bereichert wurden. Der Medaillenkünstler bediente sich unterschiedlicher Kompositionslösungen und die von ihm geschaffenen Werke zeugen von seiner großen Kreativität. Die nächste Frage, die im Artikel angesprochen wird, ist die Abhängigkeit Neidhardts von den potentiellen grafischen Vorbildern. Der Vergleich entsprechender Werke lässt auf ihre beschränkte Bedeutung für die Entstehung der Medaillen und auf einen großen Anteil Neidhardts am Gestalten der Kompositionen schließen. Das letzte, ausführlich betrachtete Problem sind emblematische Kompositionen nach Art der Imprese, die sich auf Medaillen befinden. Auch hier ist seine große Originalität im Gestalten der Ikone und Lemmata zu erkennen. Der Artikel wird durch einen Quellenanhang ergänzt, in dem der Inhalt des zuvor genannten Schwurs und zwei Instruktionen angeführt sind.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**ADAM SZCZEPANIEC**  
**(The Jagiellonian University in Kraków, Institute of Art History)**

A NATIVE OF NUREMBERG IN BIERUTÓW: JOHANN NEIDHARDT  
AND HIS MEDALIST ART IN THE EUROPEAN  
AND SILESIAN CONTEXT

Contents

Johann Neidhardt was a medalist and engraver of dies and seal matrixes working mainly for the Dukes of Württemberg and Oleśnica (Oels). He arrived in Oleśnica from Nuremberg and subsequently moved to Bierutów (Bernstadt) where he lived and worked for the remainder of his life. Although relatively obscure, his medalist oeuvre has been highly valued by scholars. The author of the present article addresses select topics concerning Neidhardt's life and work, summarizing what is known and filling in the gaps and mapping future research perspectives. The current state of research on Neidhardt is discussed and then the author proceeds to briefly present the silhouettes of the Dukes of Württemberg and Oleśnica reigning in the 2<sup>nd</sup> half of the 17<sup>th</sup> c. and early 18<sup>th</sup> c. and their cultural patronage which also included the production of medals. He argues that the medals discussed in the article should be viewed in the context of other activities and acts showcasing the dukes' cultural ambitions and intended to glorify the dynasty and its members. Information on Neidhardt and his work known from subject literature is confronted and augmented with the results of the author's research of the files of the ducal mints in Oleśnica and Bierutów. In particular, the artist's undated oath has been found alongside the instructions from 1676

and 1703, that effectively set the conditions of Neidhardt's work for the dukes, and bills for medals produced in 1680-1696 containing data on the size of the respective issues, the manner of their distribution and the circle of their recipients. Further, the author focusses on Neidhardt's medalist art. The character of the composition and style of his medals is analyzed and his sources of inspiration are identified. Neidhardt's medal production is put in the context of the evolution of the medalist art in the 2<sup>nd</sup> half of the 17<sup>th</sup> c. The activity of Johann Neidhardt is shown to have continued the solutions developed by Dadler enriched by French innovations imported via Nuremberg. Neidhardt was a versatile and imaginative artist skillfully employing diverse compositional devices. The question of his potential indebtedness to prints is addressed to conclude that their influence upon the design of Neidhardt's medals was limited and his compositions were quite inventive. Finally, Neidhardt's emblematic compositions of the impresa type found on a number of his medals are analyzed revealing the artist's impressive originality in devising icons and lemmas and combining them. The article comprises an annex publishing the new sources uncovered by the author: the aforementioned oath of Neidhardt and the two instructions from 1676 and 1703.

---

wrót do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**ADAM SZCZEPANIEC**  
(Université Jagellonne à Cracovie, Institut d'histoire de l'art)

UN NUREMBERGEOIS À BIERUTÓW. JOHANN NEIDHARDT  
ET SA PRODUCTION DE MEDAILLEUR DANS UN CONTEXTE  
SILÉSIE ET EUROPÉEN

Résumé

Johann Neidhardt était medaillieur, créateur des coins monétaires et des matrices des sceaux, travaillant principalement pour les ducs de Wurtemberg-Cels. Il est venu à Oleśnica [*en allemand: Oels, ndt*] de Nuremberg, et ensuite il a déménagé à Bierutów [Bernstadt], où il a habité et travaillé jusqu'à la fin de la vie. Sa production artistique a été hautement appréciée par les chercheurs s'occupant de l'art de la médaille en Silésie, bien qu'elle n'ait pas fait l'objet d'analyses fréquentes, intenses ou approfondies. L'auteur de l'article traite de problèmes choisis concernant la vie et la production artistique de Neidhardt, en récapitulant et en complétant les informations à son sujet et indiquant les perspectives d'études ultérieures. Après avoir présenté l'état des recherches consacrées à l'artiste, il décrit sommairement les profils des ducs de Wurtemberg-Cels régnant à la 2<sup>e</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle et leur mécénat culturel, qui englobait aussi la production de médailles, en effet les médailles décrites dans l'article doivent être considérées dans le contexte des autres activités démontrant les ambitions culturelles élevées des ducs, construisant la gloire de la dynastie et de ses membres. L'auteur évoque aussi les informations historiques au sujet de Johann Neidhardt et de ses oeuvres, présentes dans la littérature en la matière, en les complétant des résultats de l'enquête d'archives consacrée à la documentation des hôtels de monnaie ducaux à Oleśnica [Oels] et de Bierutów [Bernstadt]. On a réussi à y trouver un serment sans date prêté par l'artiste, les instructions des années 1676 et 1703, qui dé-

finissaient en réalité les conditions du travail de Neidhardt pour les ducs, et aussi les factures concernant la production des médailles des années 1680-1686, qui rendent possible d'en établir le volume d'édition, la modalité de distribution et le cercle des clients. Ultérieurement l'auteur s'occupe de la production de médailles par le nurembergeois, en commençant de la caractérisation de la composition et de la forme des médailles, pour passer à l'indication de leurs sources et à leur situation dans le contexte des métamorphoses de l'art de la médaille dans la 2<sup>e</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. La production de médailles par Johann Neidhardt était une continuation des solutions de Dadler, enrichie grâce à la réception de modèles français, empruntés par l'intermédiaire du milieu nurembergeois. L'artiste a pratiqué de multiples solutions de composition, tandis que ses oeuvres témoignent de son grand potentiel créatif. Un autre problème dont traite l'auteur dans l'article est la dépendance des oeuvres de Neidhardt à des modèles graphiques potentiels. La confrontation avec ceux-là a permis de constater leur importance limitée pour la production des médailles et un grand apport de l'auteur, Neidhardt, à la création de leur composition. La dernière question, amplement traitée dans l'article, concerne les compositions emblématiques dans le type des «impres» figurant sur les médailles. Ici aussi on peut constater une grande originalité dans la création des images et des titres et dans leur réunion. L'article est complété par une annexe contenant les sources, évoquant le contenu du serment et des deux instructions précitées.

---

wróc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MARIA FELIKS**  
**(Muzeum w Praszce; Uniwersytet Wrocławski,**  
**Stacjonarne Studia Doktoranckie Nauk o Kulturze)**

CENNY DAR KRÓLA JANA III SOBIESKIEGO NA DOLNYM ŚLĄSKU –  
BITWA POD PARKANAMI NA TARCZY ZEGARA W KOŚCIELE FILIALNYM  
PW. WNIEBOWZIĘCIA NAJŚWIĘTSZEJ MARII PANNY W DZIESŁAWIU

Streszczenie

W kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Dziesławiu nieopodal Ścinawy na Dolnym Śląsku znajduje się nieznanne dotąd szerzej przedstawienie bitwy pod Parkanami. Malowidło to pokrywa tarczę siedemnastowiecznego zegara tarczowego, pochodzącego z kościoła pw. Wniebowzięcia NMP w Rudkach na Kresach Wschodnich i przeniesionego na Śląsk po II wojnie światowej. Dodatkową wartością owego zabytku jest jego związek z Janem III Sobieskim, który zgodnie z przekazywaną od pokoleń legendą miał być fundatorem tego zegara.

Przedstawienie bitwy pod Parkanami na tarczy zegara w Dziesławiu nawiązuje do innych wyobrażeń malarskich tego wydarzenia pochodzących z XVII w., szczególnie pod względem zilustrowania topografii terenu, na którym stoczono bój.

Prześledzenie szlaku wojennego Jana III Sobieskiego pozwala również w przybliżeniu określić datę powstania tego dzieła. Za najwcześniejszą można bez wątpienia przyjąć rok 1684. Dopiero 13 XII 1683 r. wojska

polskie przekroczyły bowiem granice Rzeczypospolitej, wracając ze zwycięskiej kampanii wiedeńskiej. Większych trudności nastęrcza jednak wskazanie autora owego malowidła. Wiadomo, że król tuż po skończonej kampanii wiedeńskiej przez dłuższy czas przebywał na zamku w Żółkwi. Wykonanie zegara mogło zatem z dużym prawdopodobieństwem zostać powierzone jednemu z licznych nadwornych artystów żółkiewskich. Niestety, zachowane fragmentarycznie rachunki dworu w Żółkwi zawierają bardzo skromne informacje na temat artystów-malarzy i spraw związanych ze sztuką malarską.

Zegar znajdujący się w dziesławskim kościele stanowi cenny przykład barokowego malarstwa batalistycznego, a będąc dziełem powstałym w czasach współczesnych Janowi III, posiada istotną wartość także jako dokument historyczny. Ten nieznan dotąd zabytek wzbogaca znaną dotychczas listę dzieł stanowiących ikonografię wojenną króla Jana III Sobieskiego, dopełniając tym samym obraz kultury i sztuki epoki baroku w Polsce.

---

wrót do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MARIA FELIKS**  
**(Museum in Praschkau; Universität Wrocław, Vollzeit-Doktoratsstudium**  
**für Kulturwissenschaften)**

DIE KOSTBARE GABE DES KÖNIGS JOHANN III. SOBIESKI  
IN NIEDERSCHLESISIEN – SCHLACHT BEI PÁRKÁNY  
AUF DEM ZIFFERBLATT EINER UHR IN DER FILIALKIRCHE  
MARIÄ HIMMELFAHRT IN DEICHS LAU

Inhaltsverzeichnis

In der Kirche Mariä Himmelfahrt in Deichslau, unweit von Steinau an der Oder entfernt, befindet sich eine bisher eher unbekannte Darstellung der Schlacht bei Párkány. Dieses Gemälde ist auf dem Zifferblatt einer im 17. Jh. hergestellten Zifferblattuhr gemalt, die aus der Kirche Mariä Himmelfahrt in Rudki in den ehemaligen Ostgebieten Polens stammt und nach dem Zweiten Weltkrieg nach Schlesien gebracht wurde. Als zusätzlicher Wert dieses Kunstobjektes gilt die Verbindung mit dem König Johann III. Sobieski, der nach einer über Generationen weitergegebenen Legende Stifter dieser Uhr gewesen sein soll.

Die auf dem Zifferblatt der Uhr in Deichslau gezeigte Darstellung der Schlacht bei Párkány knüpft an andere malerische Vorstellungen dieses Ereignisses an, die aus dem 17. Jh. stammen, insbesondere in Hinsicht auf die Darstellung der Topografie des Geländes, auf dem die Schlacht stattfand.

Eine genauere Betrachtung des Feldzugs von Johann III. Sobieski lässt auch das Entstehungsdatum des Werkes näher bestimmen. Als frühestes Datum kann man zweifellos 1684 annehmen. Das polnische Heer

überschritt nämlich erst am 13.12.1683 die Grenze zur Republik Polen, als es nach der siegreichen Wiener Kampagne nach Hause zurückkehrte. Größere Probleme bereitet jedoch die Tatsache, dass der Schöpfer dieses Gemäldes unbekannt bleibt. Wir wissen, dass der König sich gerade nach dem beendeten Feldzug über längere Zeit im Schloss Zólkiew/ Schowkwa aufhielt. Demzufolge ist es höchst wahrscheinlich, dass einer der zahlreichen Hofkünstler in Schowkwa mit der Ausführung der Uhr betraut wurde. Die nur unvollständig erhaltenen Rechnungen des Hofes enthalten leider sehr bescheidene Informationen über Maler und mit der Malerei verbundene Angelegenheiten.

Die in der Deichslauer Kirche befindliche Uhr stellt ein wertvolles Beispiel der Schlachtenmalerei des Barocks dar und hat auch einen wesentlichen Wert als historisches Zeugnis, weil sie zu Lebzeiten von Johann III. entstand. Dieses bisher unbekanntes Kunstwerk bereichert die Liste der zur Kriegssikonographie des Königs Johann III. Sobieski gehörenden Werke und ergänzt somit das Bild der Barockkunst und -kultur in Polen.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MARIA FELIKS**  
**(Museum in Praszka; University of Wrocław,**  
**Stationary Doctoral Studies Program in Cultural Studies)**

THE PRECIOUS GIFT OF KING JAN III SOBIESKI IN SILESIA:  
*THE BATTLE OF PARKANY ON THE FACE DIAL OF THE CLOCK*  
FROM THE CHURCH OF THE ASSUMPTION OF THE BVM AT DZIESŁAW

Contents

The Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary at Dziesław near Ścinawa in Lower Silesia contains a little known depiction of the Battle of Parkany fought by King Jan III Sobieski of Poland with Turks on his return after the famous and victorious Battle of Vienna in 1683. The painting decorates the face dial of the 17<sup>th</sup>-century clock originally located in the Church of the Assumption of the BVM at Rudki in Poland's Eastern Borderlands and transferred to Lower Silesia after World War II. The connection of the clock and image to King Jan III Sobieski, who had commissioned the clock according to tradition, makes it an object of special historical value.

The rendering of the Battle of Parkany on the dial of the clock now located at Dziesław refers to other 17<sup>th</sup>-century depictions of the event, especially with respect to the topography of the terrain in which the battle was fought.

The date of the painting's creation may be approximately established in the context of the timeline of Jan III's military campaign.

The year 1684 emerges at the earliest possible date as the Polish army returning from the victorious Viennese campaign crossed the border of the Polish-Lithuanian Commonwealth on 13 December 1683. The question of attribution is more difficult. After the campaign had ended, the king is known to have spent some time in the castle at his native Żółkiew in Ukraine so one of the many court artists active there could have been commissioned to decorate the clock. Unfortunately, the financial records of the Żółkiew court have been only fragmentarily preserved and provide very little information on the painters active there and their works.

The scene decorating the clock is a precious specimen of Baroque battle paintings, its historical and source value greatly enhanced by the time of its creation so soon after the events depicted. This hitherto little known object complements the iconography of Sobieski's military campaigns and thus contributes to the overall picture of the culture and art of the Baroque era in Poland.

---

wrót do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MARIA FELIKS**  
**(Musée de Praszka; Université de Wrocław,**  
**Études de doctorat /régime présentiel/ en Sciences de la culture)**

UN DON PRÉCIEUX DU ROI JEAN III SOBIESKI SE TROUVANT EN  
BASSE-SILÉSIE: «LA BATAILLE DE PÁRKÁNY» SUR LE CADRAN  
DE L'HORLOGE DANS L'ÉGLISE FILLIALE D'ASSOMPTION  
DE LA VIERGE MARIE À DZIESŁAW

Résumé

Dans l'église d'Assomption de la Vierge Marie à Dziesław près de Ścinawa en Basse-Silésie se trouve une représentation - jusqu'à présent mal connue du grand public - de la bataille de Párkány. Cette peinture recouvre le cadran d'une horloge de XVII<sup>e</sup> siècle, provenant de l'église de l'Assomption de la Vierge Marie à Rudki (localité dans les territoires orientaux perdus par la Pologne suite à la II<sup>e</sup> guerre mondiale) et transférée en Silésie après la II<sup>e</sup> guerre mondiale. Une valeur supplémentaire de cet objet est sa liaison avec le roi Jean III Sobieski, qui - selon une légende transmise de génération en génération) aurait été le fondateur de l'horloge.

La représentation de la bataille de Párkány sur le cadran de l'horloge à Dziesław se réfère à d'autres visions picturales de cet événement provenant du XVII<sup>e</sup> siècle, surtout s'il s'agit de l'illustration de la topographie du terrain, où les combats se sont déroulés.

Une étude du parcours guerrier de Jean III Sobieski nous permet aussi de définir approximativement la date de la création de cette oeuvre. Comme terminus a quo on peut retenir sans aucun doute l'an 1684, l'armée polonaise, revenant de

la campagne de Vienne victorieuse n'ayant traversé la frontière polonaise que le 13 XII 1683. L'identification de l'auteur de la peinture est pourtant plus difficile. On sait que le roi, tout de suite après la campagne de Vienne, séjourna pendant longtemps au château de Jovkva [*en polonais* Żółkiew, *ndt*]. L'exécution de l'horloge peut avoir été confiée avec une grande probabilité à l'un des nombreux artistes de la cour de Jovkva. Malheureusement, les comptes de la cour de Jovkva, ne conservés que partiellement, contiennent des informations très pauvres sur les artistes-peintres et les matières liées à l'art de la peinture.

L'horloge se trouvant à l'église de Dziesław est un exemple précieux de la peinture de bataille baroque, et en tant qu'oeuvre réalisée à l'époque contemporaine à Jean III, a une valeur importante aussi comme document d'histoire. L'objet historique en question, jusqu'à présent inconnu, enrichit la liste des oeuvres connues auparavant, constituant l'iconographie guerrière du roi Jean III Sobieski, en complétant ainsi l'image de la culture et de l'art baroques en Pologne.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**BARTŁOMIEJ ŁYCZAK**  
(Toruń)

W KWESTII POCHODZENIA WROCŁAWSKIEGO RZEźBIARZA  
FRANZA JOSEPHA MANGOLDTA

Streszczenie

W literaturze przedmiotu istnieją różne poglądy o pochodzeniu Franza Josepha Mangoldta, jednego z najważniejszych rzeźbiarzy działających we Wrocławiu w XVIII w. W opracowaniach z początku XX w. utożsamiano go z Josephem Mangoldtem prowadzącym swój warsztat w Brnie, gdzie około 1700 r. należał do Bractwa św. Łukasza. Adam Więcek zaprzeczył tej tezie uznając wrocławskiego mistrza za przybysza z miejscowości Rottenbuch w Górnej Bawarii – być może urodzonego tam w 1695 r. Josepha, syna Joachmia i Euphrosiny Mangoldów. Późniejsi badacze opowiadali się za jedną z tych

propozycji lub dokonywali dowolnych ich kompilacji.

Kwerenda w księgach metrykalnych parafii katolickiej św. Jakuba w Brnie pozwoliła ustalić, że Franz Joseph Mangoldt został tam ochrzczony dnia 9 listopada 1701 r. Był synem Josepha oraz Marii z domu Cronhardt. Ojciec wrocławskiego rzeźbiarza – wykonujący ten sam zawód – uzyskał obywatelstwo Brna w 1694 r. jako przybysz z Rottenbuchu; w tym samym roku ożenił się. Według wypisów Cecilie Hálovej-Jahodovej zmarł w 1709 r. Franz Joseph okres nauki odbył zatem zapewne w innym, nieustalonym dotąd warsztacie.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**BARTŁOMIEJ ŁYCZAK**  
(Toruń)

ZUR HERKUNFT DES BRESLAUER BILDHAUERS

FRANZ JOSEPH MANGOLDT

Inhaltsverzeichnis

In der Forschungsliteratur gibt es unterschiedliche Meinungen über die Herkunft von Franz Joseph Mangoldt, einem der bedeutendsten Bildhauer, die im 18. Jh. in Breslau tätig waren. In Studien aus dem frühen 20. Jh. wurde er mit Joseph Mangoldt identifiziert, der seine Werkstatt in Brünn hatte und um 1700 Mitglied der dortigen St.-Lukas-Bruderschaft war. Adam Więcek widersprach dieser Hypothese, indem er den Breslauer Meister für Joseph, Sohn von Joachim und Euphrosine Mangoldt, hielt, der von Rottenbuch in Oberbayern ankam, wo er 1695 wahrscheinlich geboren wurde. Spätere Forscher sprachen sich für diesen oder jenen Vorschlag aus oder kombinierten sie beliebig miteinander.

Eine Recherche in den Kirchenbüchern der katholischen Pfarrei St. Jakob in Brünn ergab, dass Franz Joseph Mangoldt dort am 9. November 1701 getauft wurde. Er war Sohn von Joseph und Maria, geborene Cronhardt. Der Vater des Breslauer Bildhauers (auch Bildhauer) erwarb 1694 als Zuzügler von Rottenbuch die Bürgerschaft der Stadt Brünn und heiratete in demselben Jahr. Nach den archivalischen Auszügen von Cecilie Hálová-Jahodová starb er 1709. Franz Joseph müsste also seine Lehrjahre in einer anderen, bis heute noch nicht bekannten Werkstatt verbracht haben.

---

wróc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**BARTŁOMIEJ ŁYCZAK**  
(Toruń)

ON THE QUESTION OF THE DESCENT  
OF WROCLAW SCULPTOR FRANZ JOSEPH MANGOLDT

Contents

In subject literature, there are different views expressed on the descent and background of Franz Joseph Mangoldt, one of the leading sculptors active in Wrocław in the 18<sup>th</sup> c. In early-20<sup>th</sup>-century studies he is identified as the same Joseph Mangoldt known to have operated a workshop in Brno and belonged to St Luke's Brotherhood there ca. 1700. Adam Więcek rejects this hypotheses arguing that Mangoldt was a native of Rottenbuch in Upper Bavaria and perhaps was the same person as one Joseph, the son of Joachim and Euphrosyne Mangoldt, born in 1695. Later authors have either accepted one of these views or tried to reconcile them in various ways.

The query of the registers of the Catholic Parish of St James in Brno conducted by the author of the present article has revealed that Franz Joseph Mangoldt was baptized there on 9 November 1701. He was the son of Joseph and Maria née Cronhardt. His father, who was a sculptor as his son would be, was granted citizenship in Brno in 1694 after he had arrived there from Rottenbuch and married in the same year. According to the register copy made by Cecilie Hálová-Jahodová, he died in 1709. Thus, Franz Joseph likely trained in another, yet unidentified workshop.

---

wróc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**BARTŁOMIEJ ŁYCZAK**  
(Toruń)

SUR LA QUESTION DES ORIGINES DU SCULPTEUR WROCLAWIEN  
FRANZ JOSEPH MANGOLDT

Résumé

Dans la littérature spécialisée on trouve diverses opinions sur les origines de Franz Joseph Mangoldt, l'un des sculpteurs les plus importants actifs à Wrocław au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans les études du début du XX<sup>e</sup> siècle il était identifié avec Joseph Mangoldt ayant son atelier à Brno, où aux alentours de 1700 il appartenait à la Confrérie de Saint-Luc. Adam Więcek a nié cette thèse, en considérant l'artiste comme un originaire de Rottenbuch en Haute-Bavière – peut-être Joseph, fils de Joachim et d'Euphrosina Mangoldt, né là en 1695. Les chercheurs ultérieurs se prononçaient pour une ou l'autre de ces propositions ou bien ils en faisaient des compilations libres.

Une enquête dans les registres de la paroisse catholique Saint-Jacques à Brno ont permis d'établir que Franz Joseph Mangoldt y avait été baptisé le 9 novembre 1701. Il était fils de Joseph et de Maria née Cronhardt. Le père du sculpteur wroclawien – travaillant dans la même profession – a reçu le droit de cité de Brno en 1694 en tant qu'un immigré de Rottenbuch; il s'est marié la même année. Selon les extraits faits par Cecilie Hálová-Jahodová, il est mort en 1709. Par conséquent, Franz Joseph a appris le métier probablement dans un autre atelier, jusqu'à présent non identifié.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

## IDEOWY I ARTYSTYCZNY KONTEKST TRIUMFU KRZYŻA ŚWIĘTEGO W LEGNICKIM POLU

Streszczenie

Artykuł ma na celu nakreślenie szerszego kontekstu literacko-źródłowego, historycznego i symbolicznego fresków zdobiących wnętrze kościoła pobenedyktyńskiego pw. Krzyża Świętego i św. Jadwigi w Legnickim Polu. W tekście scharakteryzowano strukturę programu ideowego z wyeksponowanym głównym wątkiem, obrazującym *Znalezienie Krzyża Świętego*, oraz podporządkowanymi mu pobocznymi motywami związanymi: z bitwą legnicką, fundacją kościoła na jej miejscu i przekazaniem go zakonowi benedyktynów z Opatowic, realizujących misję swojego macierzystego klasztoru na Monte Casino. W obszerny sposób omówiono podstawę źródłową programu w postaci: hymnu *O Crux ave, spes unica*, śpiewanego podczas uroczystości Znalezienia i Podwyższenia Krzyża Świętego, a także *Mowy na zgon Teodozjusza I* autorstwa św. Ambrożego. Doprecyzowano wymowę malowidła na sklepieniu przęsła pośredniego, ukazującego *Wizję św. Benedykta* w otoczeniu przedstawicieli zakonów i władców związanych z ideą krucjat. Na głównym

fresku pośród rzesz pielgrzymów do Krzyża Świętego wskazano nieidentyfikowany dotychczas orszak królowej Saby. Pogłębiłno także znacząco interpretację obecnego w tych malowidłach wątku mariologicznego. Wyartykułowano też przewijający się w różnych partiach malowideł motyw walki ze złem i herezją. W ogólnym przesłaniu programu wskazano również wyraźne odniesienia do Kościoła Pielgrzymującego, Walczącego i Triumfującego, wspieranego od czasów Konstantyna Wielkiego po Habsburgów przez Cesarstwo. Oprócz tego podkreślono wątek apoteozy zakonu benedyktynów i legitymizacji jego obecności w Legnickim Polu. Cały program ukazano na tle tradycji ikonograficznej *Legendy o Krzyżu Świętym* i przykładów jej wizualizacji na Śląsku, w Czechach i Austrii. Dokonano również rozwarstwienia stylistycznego iluzjonistycznej architektury Bazyliki Grobu Pańskiego w Jerozolimie i wzniesionej obok Wieży Krzyżowców, w których wyodrębniono zarówno elementy romańskie, gotyckie, jak i barokowe.

---

wrót do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

IDEEN- UND KUNSTKONTEXT DES TRIUMPHS  
DES HEILIGEN KREUZES IN WAHLSTATT

Inhaltsverzeichnis

Ziel des Artikels ist es, die das Innere der ehemaligen Benediktinerkirche Hl. Kreuz und St. Hedwig in Wahlstatt schmückenden Fresken in einem breiteren literarischen, historischen und symbolischen Kontext zu präsentieren. Der Text schildert die Struktur des Ideenprogramms mit dem hervorgehobenen Hauptmotiv der Kreuzauffindung und einigen untergeordneten Nebenmotiven, die mit der Schlacht bei Wahlstatt, der auf dem Schlachtfeld errichteten Kirche und deren Übergabe an die Benediktiner aus dem Kloster Opatowitz, die die Mission ihres Mutterklosters Monte Cassino fortsetzten, verbunden sind. Weiterhin wird die Quellengrundlage des Programms umfassend besprochen: der am Fest der Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung gesungene Hymnus *O Crux ave, spes unica* und die *Leichenpredigt des Ambrosius' von Mailand für Theodosius I.* Die Botschaft des Gemäldes im Gewölbe des Querschiffs, das die *Glorie des hl. Benedikt* zeigt, umgeben von Vertretern der Orden und mit der Idee der Kreuzzüge verbundenen Herrschern, wird näher bestimmt. Es wird auch darauf hingewiesen, dass die bisher nicht identifizierte Königin von Saba

mit ihrem Gefolge unter zahllosen Pilgern auf dem Hauptfresko abgebildet ist. Es wird die Interpretation eines in diesen Gemälden vorhandenen mariologischen Motivs beträchtlich vertieft und ein immer wieder in verschiedenen Partien der Gemälde auftretendes Motiv des Kampfes mit dem Bösen und der Häresie hervorgehoben. In der allgemeinen Botschaft des Programms kann man auch deutliche Hinweise auf die Pilgernde, die Kämpfende und die Triumphierende Kirche finden, die von Konstantin dem Großen bis zu den Habsburgern durch das Kaiserreich unterstützt wurde. Außerdem wird das Motiv der Apotheose des Benediktinerordens und der Legitimierung seiner Anwesenheit in Wahlstatt unterstrichen. Das ganze Programm wird vor dem Hintergrund der ikonografischen Tradition der *Legende vom Heiligen Kreuz* und einiger ausgewählter Visualisierungen in Schlesien, Böhmen und Österreich dargestellt. Schließlich wird auch die Aufsichtung romanischer, gotischer und barocker Stilelemente der illusionistischen Architektur der Jerusalemer Grabeskirche und des daneben errichteten Kreuzfahrerturms gezeigt.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

THE IDEOLOGICAL AND ARTISTIC CONTEXT  
OF THE TRIUMPH OF THE HOLY CROSS AT LEGNICKIE POLE

Contents

The article is concerned with reconstructing the broader source, literary, historical and symbolic context of the frescoes adorning the interior of the former Benedictine Church of the Holy Cross and St Hedwig at Legnickie Pole. The author analyzes how the cycle's iconography is structured to make an ideological statement, with the principal theme of *The Finding of the True Cross of Christ* and auxiliary topics connected to: the Battle of Legnica (fought against the Mongol invaders in 1241), the foundation of the church on the site of the battle, and presenting it to the Benedictine monks from Opatovice realizing the mission of their mother monastery on Monte Cassino. The source basis for the cycle's iconography is discussed: a hymn to the True Cross of Christ sung in celebration of the Feast of the Finding and Elevation of the Holy Cross, beginning with the famous stanza *O Crux ave, spes unica* ("Hail to the Cross, our only hope") and St Ambrose's funeral oration in honor of the Christian Emperor Theodosius *De obitu Theodosii*. The author elaborates on the message of the scene of *The Vision of St Benedict* that takes place in the presence

of members of religious orders and rulers connected to the idea of the crusades. In the principal fresco, he discovers the hitherto unidentified retinue of the Queen of Sheba rendered among the crowds of pilgrims venerating the Holy Cross. The cycle's interpretation of Mariological theme is analyzed in depth and likewise the motif of fight against evil and heresy is articulated as recurring throughout the cycle. The author also points to the importance of references to the Church Militant, Penitent and Triumphant which was supported by the empire from Constantine the Great to the Habsburgs. Another theme woven into the cycle's iconography is the apotheosis of the Benedictine order and legitimizing its presence at Legnickie Pole. The cycle's program is analyzed in the context of the iconographic tradition of *The Legend of the True Cross* and its select visualizations in Silesia, Bohemia, and Austria. The painted illusionist architecture of the Church of the Holy Sepulcher and the nearby Tower of the Crusaders is analyzed and its eclectic style shown to comprise Romanesque, Gothic and Baroque elements.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

## LE CONTEXTE IDÉOLOGIQUE ET ARTISTIQUE DU TRIOMPHE DE LA SAINTE CROIX À LEGNICKIE POLE

### Résumé

L'article a comme objectif d'esquisser un contexte plus large: historique, symbolique et celui concernant les sources littéraires - des fresques ornant l'intérieur de l'église ex-bénédictine de la Sainte-Croix et Sainte-Hedwige à Legnickie Pole. Dans le texte on a caractérisé la structure du programme idéologique avec sa trame principale, représentant le *Recouvrement de la Croix*, et les motifs secondaires subordonnés à celle-là et liés: à la bataille de Legnica, à la fondation de l'église sur le champ de la bataille et sa remise à l'ordre des bénédictins provenant d'Opatovice, réalisant une mission de leur couvent-mère, celui du Mont-Cassin. On a traité largement la base du programme, dont on retrouve les sources dans l'hymne *O Crux ave, spes unica*, chanté pendant la fête du *Recouvrement et de l'Exaltation de la Croix*, et aussi dans l'*Oraison funèbre de Théodose I* de Saint Ambroise. On a précisé le message représenté par la peinture sur la voûte de la travée médiane, montrant la *Vision de saint Benoît*, entouré par les représentants des ordres religieux et par les monarques engagés dans l'idée des croisades. On a indiqué sur le fresque principale,

parmi les foules des pèlerins venus vénérer la Sainte Croix, le cortège de la reine de Saba, jusqu'à présent ignoré. On a aussi approfondi notablement l'interprétation de la trame mariale présente dans les peintures en question. On a défini aussi le motif de la lutte du bien contre le mal et l'hérésie, visible dans diverses parties de la peinture. On a indiqué, dans le message général, une référence explicite à l'Église en Pèlerinage, Militante et Triomphante, supportée par l'Empire depuis l'époque de Constantin le Grand jusqu'à celle des Habsbourgs. En plus, on a souligné la trame de l'apothéose de l'ordre des bénédictins et de la légitimation de sa présence à Legnickie Pole.

Le programme tout entier a été représenté sur le fond de la tradition de la *Légende de la Sainte Croix* et des exemples de sa visualisation en Silésie, en Tchéquie et en Autriche. On a procédé aussi à la stratification stylistique de l'architecture du Saint-Sépulcre à Jérusalem et de la Tour des Croisés bâtie dans les environs, où on a distingué des éléments romans et gothiques aussi bien que baroques.

---

wróc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAŁGORZATA KORŻEL-KRAŚNA**  
**(Muzeum Narodowe we Wrocławiu)**

**STOŁY ROZSUWANE Z FABRYKI MEBLI ROBERTA RUSCHEWEYHA**  
**W OLSZYNIE I INNYCH WYTWÓRCÓW Z DOLNEGO ŚLĄSKA**

Streszczenie

Zakład produkcji mebli Ruscheweyha w Olszynie koło Lubania, czynny od 2. połowy XIX w. do końca II wojny światowej, zasłynął z produkcji rozsuwanych stołów przeznaczonych do jadalni. Jego wyroby znane były w całej Europie.

Założycielem wytwórni był Robert Wilhelm Ruscheweyh (1822–1899), urodzony w Olszynie. Uczył się zawodu cieśli i tolarza. Po odbyciu stażu na terenie Niemiec, powrócił do rodzinnej Olszyny w 1848 r. i założył tam mały warsztat stolarski. W 1870 r. przekształcił go w fabrykę mebli *R. Ruscheweyh's Mobil – Fabrik im Langenols*.

W 1879 r. Robert Ruscheweyh zarejestrował pierwszy patent na rozsuwany stół i rozpoczął jego produkcję. Skonstruował stół, w którym można wydłużyć blat nawet o 400 procent (numer patentowy „D.R.P. nr 3723”). System zaproponowany przez Ruscheweyha był rewolucyjny, ponieważ opierał się na zasadzie, że wszystkie dodatkowe blaty stołu i podpory były ukryte w jego oskrzynieniu (w związku z tym był bardziej praktyczny niż najpopularniejszy dotychczas system teleskopowy stworzony przez Richarda Gillowa w 1800 r.). Po pociągnięciu za specjalne uchwyty zamontowane przy krótszych bokach mebla łatwo się on powiększał. Już zaledwie po dwóch latach produkcji stołu patent doceniono w Niemczech, Anglii, Szwecji, Norwegii, Danii, Rosji, Holandii i Belgii.

W fabryce Ruscheweyha stale udoskonalano ten pierwszy system rozsuwania stołu, ponadto od początku XX w. wytwarzano

modele o innych mechanizmach rozsuwania. Fabryka czynna była do 1940 r. (nie licząc małej przerwy w latach 1933–1935).

Sukces odniesiony przez Roberta Ruscheweyha zachęcił Richarda Augusta Hainke (1852–1933) do założenia w 1892 r. drugiej fabryki mebli w Olszynie (czynnej do 1940 r.). W 1902 r. zarejestrował on własny patent na rozsuwany stół do jadalni i rozpoczął jego produkcję.

Na początku XX w. w Legnicy produkcję rozkładanych stołów rozpoczęły dwie wytwórnie meblarskie. Około 1918 r. stoły rozsuwane według własnych patentów oferowały tam firmy: *H. Fritsche & Co. Fabrik feiner Holzwaaren und Luxusmobil* oraz zakład prowadzony przez Josefa Seilera, prawdopodobnie syna Eduarda Seilera (1814–1875), założyciela słynnej fabryki fortepianów i pianin, czynnej w Legnicy od 1849 r.

Kolejną znaną z produkcji rozsuwanych stołów była na Dolnym Śląsku, założona we Wleniu w 1921 r., firma *Schlesische Actien – Gesellschaft für Mobelfabrikation Lahn i. Riesengebirge* – filia fabryki w Neugersdorf w Saksonii (założonej w 1900 r.).

Muzeum Narodowe we Wrocławiu w 2019 r. pozyskało do zbiorów stół rozsuwany, sygnowany jako wyrób fabryczny firmy *Ruscheweyh Tisch- und Möbel-Fabrik. Aktiengesellschaft*, wyprodukowany w latach trzydziestych XX w. To bardzo ważny eksponat w kolekcji dawnych mebli, ponieważ związany jest z wyjątkową śląską firmą, która na trwale zapisała się w historii meblarstwa.

---

wrót do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAŁGORZATA KORŻEL-KRAŚNA**  
**(Nationalmuseum Wrocław)**

**AUSZIEHTISCHE AUS DER FABRIK ROBERT RUSCHEWEYHS**  
**IN LANGENÖLS UND VON ANDEREN HERSTELLERN**  
**IN NIEDERSCHLESISIEN**  
Inhaltsverzeichnis

Die von der Mitte des 19. Jh. bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges tätige Möbelfabrik Ruscheweyhs in Langenöls bei Lauban wurde in ganz Europa für die Herstellung der Ausziehtische für Esszimmer bekannt.

Gründer der Fabrik war der in Langenöls geborene Robert Wilhelm Ruscheweyh (1822–1899). Er lernte den Beruf des Zimmermanns und des Tischlers. Nach seiner Wanderschaft durch Deutschland kehrte er 1848 nach Langenöls zurück, wo er eine kleine Tischlerwerkstatt einrichtete. 1870 wandelte er sie in die *R. Ruscheweyhs Möbel-Fabrik in Langenöls* um.

Robert Ruscheweyh meldete 1879 sein Patent für einen Ausziehtisch an und begann mit dessen Produktion. Er konstruierte den Tisch, dessen Blatt sogar um 400% verlängert werden kann (Patentnummer: „D.R.P. Nr. 3723“). Das von Ruscheweyh vorgeschlagene System war revolutionär, weil es auf dem Prinzip basierte, dass alle zusätzlichen Platten und Stützen im Inneren des Tisches deponiert wurden (es war also viel praktischer als das 1800 von Richard Gillow geschaffene Teleskopsystem). Der Tisch ließ sich durch Ziehen an den speziellen, an den kürzeren Seiten des Möbelstücks angebrachten Griffen leicht vergrößern. Bereits nach zwei Jahren der Produktion wurde das neue Patent in Deutschland, England, Schweden, Norwegen, Dänemark, Russland, Belgien und den Niederlanden hoch geschätzt.

Dieses erste Ausziehsystem wurde in der Fabrik Ruscheweyhs ständig verbessert, darüber hinaus stellte man dort seit dem frühen 20. Jh. Modelle mit anderen Auszieh-

mechanismen her. Die Fabrik arbeitete bis 1940 (nur mit einer kleinen Pause in den Jahren 1933-1935).

Der Erfolg Robert Ruscheweyhs ermunterte Richard August Hainke (1852–1933) zur Gründung der zweiten Möbelfabrik in Langenöls im Jahr 1892 (bis 1940 in Betrieb). 1902 meldete er sein eigenes Patent für einen ausziehbaren Esszimmertisch an und begann mit der Herstellung dieses Modells. Zu Beginn des 20. Jh. produzierten auch zwei andere Möbelbetriebe in Liegnitz Ausziehtische. Um 1918 boten zwei Liegnitzer Firmen ausziehbare Tische nach eigenen Patenten an: *H. Fritsche & Co. Fabrik feiner Holzwaaren und Luxusmöbel* und die von Josef Seiler betriebene Fabrik. Ihr Eigentümer war wahrscheinlich Sohn von Eduard Seiler (1814–1875), dem Gründer der berühmten Flügel- und Klavierfabrik, die in Liegnitz seit 1849 in Betrieb war.

Die weitere für die Herstellung von Ausziehtischen bekannte Firma war die 1921 in Lähn eröffnete *Schlesische Actien – Gesellschaft für Möbelfabrikation Lähn i. Riesengebirge*, eine Filiale der Fabrik in Neugersdorf in Sachsen (gegründet 1900). Das Nationalmuseum Wrocław hat 2019 einen in den Dreißigerjahren des 20. Jh. hergestellten Ausziehtisch erworben, der als Fabrikat der *Ruscheweyh Tisch- und Möbel-Fabrik. Aktiengesellschaft* bezeichnet wurde. Das ist ein sehr wichtiges Exponat in der Sammlung alter Möbelstücke, weil es mit der außergewöhnlichen schlesischen Firma verbunden ist, die sich in die Geschichte der Möbelherstellung dauerhaft eingeschrieben hat.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAŁGORZATA KORŻEL-KRAŚNA**  
**(National Museum in Wrocław)**

**EXTENSION TABLES BY THE FURNITURE FACTORY  
OF ROBERT RUSCHEWEYH AT OLSZYNA  
AND OTHER MANUFACTURERS IN LOWER SILESIA**

Contents

The furniture factory of Robert Ruscheweyh at Olszyna near Lubań, operating from the 2<sup>nd</sup> half of the 19<sup>th</sup> c. until the end of World War II in 1945, became famous for its extendable dining room tables successfully marketed all over Europe.

The factory was established by Robert Wilhelm Ruscheweyh (1822-1899). He was born at Olszyna and trained as a joiner and carpenter. After an apprenticeship in Germany, he returned to his native Olszyna in 1848 and opened a small carpenter workshop. In 1870, it was expanded into a furniture factory named *R. Ruscheweyh's Möbel – Fabrik im Langenois*.

In 1879, Robert Ruscheweyh registered his first extension table patent (D.R.P. no. 3273) and began its production. The system invented by Ruscheweyh was revolutionary. The object of his invention was the construction of a dining table that could be expanded to any desired length (even by 400%) without the use of any additional loose and detachable leaves. The extension leaves were instead hinged to a part of the table and drawn out from below its main portion. This could be accomplished quickly and easily by simply pulling the special handles mounted on the table's shorter side. The construction was much more practical than the telescopic system invented by Richard Gillow in 1800. It took only two years of production for the new type of extension table to be appreciated in Germany, England, Sweden, Norway, Denmark, Russia, Holland, and Belgium.

Over time, the construction was perfected at the Ruschenweyh factory and in the early 20<sup>th</sup> c. models with new extension systems were introduced. The factory continued until the end of World War II except for the short period of suspended operations in 1933-1935. From 1940, it did not produce for the civilian market.

Robert Ruscheweyh's success encouraged Richard August Hainke (1852-1933) to establish the second furniture factory at Olszyna in 1892. It would continue until 1940. In 1902, Hainke registered his own patent for an extendable dining table and began its manufacturing. In the early 20<sup>th</sup> c., two furniture factories in Legnica started the production of extension tables. Ca. 1918, these local firms offered extension tables based on their own patents: one of *H. Fritsche & Co. Fabrik feiner Holzwaaren und Luxusmöbel* and the other of Josef Seiler, probably the son of Eduard Seiler (1814-1875), the founder of the famous piano factory in Legnica operating from 1849. Another well-known Lower Silesian manufacturer of extension dining tables was the firm of *Schlesische Actien – Gesellschaft für Möbelfabrikation Lahn i. Riesengebirge* established in 191 as a branch of the factory in Neugersdorf, Saxony (est. 1900). In 2019, the National Museum in Wrocław acquired an extension table marked as made by *Ruscheweyh Tisch- und Möbel-Fabrik. Aktiengesellschaft*. It dates to the 1930s. It is a very important specimen because of its connection to the exceptional Silesian enterprise that made furniture history.

---

wróc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**MAŁGORZATA KORŻEL-KRAŚNA**  
(Musée National de Wrocław)

**TABLES À RALLONGES DE L'USINE DE MEUBLES  
DE ROBERT RUSCHEWEYH À OLSZYNA  
ET CELLES DES AUTRES PRODUCTEURS DE BASSE-SILÉSIE**  
Résumé

L'usine de meubles de Ruscheweyh à Olszyna près de Lubań, active depuis la 2. moitié du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin de la II<sup>e</sup> guerre mondiale, est devenue célèbre grâce à la production des tables destinés à la salle à manger. Ses produits étaient connus dans l'Europe toute entière.

Le fondateur de l'usine fut Robert Wilhelm Ruscheweyh (1822–1899), né à Olszyna. Il apprit le métier de charpentier et de menuisier. Après avoir suivi un stage en Allemagne, il retourna à son Olszyna natale en 1848 et il y fonda une petite menuiserie. En 1870 il le transforma en usine de meubles *R. Ruscheweyh's Mobil – Fabrik im Langenols*.

En 1879 Robert Ruscheweyh enregistra son premier brevet de table à rallonges et en commença la production. Il construisit une table, dont le plateau pouvait être rallongé même de 400 pour cent (numéro de brevet «D.R.P. nr 3723»). Le système proposé par Ruscheweyh était révolutionnaire, car il se basait sur le principe, que tous les plateaux et supports de la table étaient cachés dans sa ceinture (en conséquence il était plus pratique que le système le plus répandu jusqu'alors, dit «télescopique», créé par Richard Gillow en 1800). En tirant les poignées spéciales montées au côtés courts du meuble on l'augmentait facilement. Après seulement deux années de production de cette table, le brevet de la table fut apprécié en Allemagne, en Angleterre, en Suède, en Norvège, au Danemark, en Russie, aux Pays-Bas et en Belgique.

Ce premier système d'allongement de la table continua à être toujours plus perfectionné à l'usine de Ruscheweyh, en outre, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle on y a produit des modèles

munis de différents mécanismes de rallonge. L'usine est resté active jusqu'en 1940 (si l'on ne compte pas une brève pause dans les années 1933-1935).

Le succès de Robert Ruscheweyh encouragea Richard August Hainke (1852–1933) à fonder en 1892 une seconde fabrique de meubles à Olszyna (active jusqu'en 1940). En 1902 il enregistra son propre brevet de table à manger à rallonges et en commença la fabrication.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle deux entreprises productrices de meubles commencèrent la production de tables à rallonges à Legnica. Vers 1918 des tables à rallonges, faites selon leur propres brevets étaient offertes par les firmes suivantes: *H. Fritsche & Co. Fabrik feiner Holzwaren und Luxusmobil* et l'entreprise gérée par Josef Seiler, probablement le fils d'Eduard Seiler (1814–1875), fondateur de la célèbre usine de pianos, active à Legnica depuis 1849.

Une autre usine connue pour la production de tables à rallonges en Basse-Silésie était l'entreprise fondée à Wleń en 1921, *Schlesische Actien – Gesellschaft für Mobelfabrikation Lahn i. Riesengebirge* – filiale de l'usine à Neugersdorf en Saxe (fondée en 1900).

Le Musée National de Wrocław a acquis, en 2019, pour ses collections, une table à rallonges, signée en tant que produit manufacturé de la firme *Ruscheweyh Tisch- und Möbel-Fabrik. Aktiengesellschaft*, réalisé dans les années trente du XX<sup>e</sup> siècle. C'est un pièce très importante au sein de la collection de meubles anciens, étant liée à une entreprise silésienne exceptionnelle, qui s'est inscrite d'une manière durable dans l'histoire de l'industrie du meuble.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**TOMASZ MIKOŁAJCZAK**  
(Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu)

WNĘTRZA PAWILONÓW NA WYSTAWIE ZIEM ODZYSKANYCH

Streszczenie

Zorganizowana w 1948 r. ze spektakularnym rozmachem Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu otwierała nowy rozdział historii ziem, które na mocy postanowień konferencji poczdamskiej zostały przyznane Polsce. Przechowywany w Archiwum Akt Nowych w Warszawie tzw. *Projekt schematyczny* wystawy wrocławskiej zakładał, że „wystawa musi mieć charakter dynamiczny zarówno w swej treści, jak i w doborze środków. Stąd należy w niej zastosować najbardziej nowoczesne środki, jak głos, światło, ruch – jako organiczne elementy wystawy [...]. Do pewnego stopnia uwzględnić należy także przy realizowaniu projektu próbę nadania wystawie charakteru «Wystawy – Książki», którą należy oglądać (jak książkę czytać) w określonej kolejności stoisk i ekspozycji”. W rezultacie wystawa zyskała trzyczęściowy podział, uwzględniający część problemową, tzw. „A”, prezentującą Ziemie Odzyskane w kontekście gospodarczym, politycznym i społecznym, część gospodarczo-handlową „B”, która miała na celu prezentację panoramy prężnie rozwijającej się polskiej przedsiębiorczości. Trzecim ogniwem Wystawy, zwanym częścią „C”, były tereny historycznego centrum Wrocławia, ukazujące dynamikę odbudowy miasta.

Biorącym udział w przedsięwzięciu zespołom artystów i artystek, reprezentujących różne dziedziny sztuk plastycznych, w aranżacjach wnętrz pawilonów wystawowych udało się osiągnąć imponującą jak na czasy powojenne syntezę sztuk i wielość użytych środków artystycznych, o które postulowało kierownictwo Wystawy. Na szczególną uwagę zasługiwały zastosowane na dużą skalę środki multimedialne. Prócz wykorzystania tradycyjnych technik artystycznych w postaci malarstwa, rzeźby, grafiki i fotografii, do wykonania aranżacji wnętrz wystawowych posłużyły także: węgiel, szkło, metal, podświetlane infografiki, świecące żarówki, płynąca w długim korycie woda oraz projekcje filmowe. Dużym osiągnięciem wrocławskiej Wystawy było przybliżenie masowemu odbiorcy sztuki dotychczas uważanej za elitarną, stąd m.in. wykorzystanie we wnętrzach wystawowych form abstrakcyjnych, przetwarzanych w zrozumiałe dla ogółu znaki. Duch doświadczeń przedwojennej awangardy obecny był w prezentowaniu dzieł gotowych, m.in. w postaci elementów przemysłowych, technologicznych i przedmiotów codziennego użytku, którym poprzez oryginalne konteksty plastyczne nadawano nowe znaczenia.

---

wrót do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**TOMASZ MIKOŁAJCZAK**  
**(Eugeniusz-Geppert-Akademie der Bildenden Künste in Wrocław)**

INNENRÄUME DER PAVILLONS AUF DER AUSSTELLUNG  
DER WIEDERGEWONNENEN GEBIETE

Inhaltsverzeichnis

Die 1948 auf spektakuläre Weise veranstaltete Ausstellung der Wiedergewonnenen Gebiete in Wrocław eröffnete ein neues Kapitel in der Geschichte der Region, die gemäß den Bestimmungen der Potsdamer Konferenz Polen zugewiesen wurde. Das im Archiv für Neuere Akte in Warschau aufbewahrte *Projekt schematyczny wystawy wrocławskiej* [*Projekt der Breslauer Ausstellung*] ging davon aus, dass „die Ausstellung – sowohl den Inhalt als auch die Wahl der Mittel betreffend – einen dynamischen Charakter aufzuweisen hat. Daher müssen die modernsten Mittel wie Stimme, Licht, Bewegung angewendet werden – als organische Bestandteile der Ausstellung [...]. Bei der Umsetzung des Projektes soll man sich auch bis zu einem gewissen Grad darum bemühen, der Ausstellung den Charakter eines Buches zu verleihen; sie soll in einer bestimmten Reihenfolge der Stände und Exponate (ähnlich der Lektüre eines Buches) betrachtet werden“. Aus diesem Grund gliederte sich die Ausstellung in drei, unterschiedlichen Problemen gewidmete Teile. Der sog. Teil „A“ präsentierte die Wiedergewonnenen Gebiete im wirtschaftlichen, politischen und sozialen Zusammenhang, Ziel des wirtschaftlich-kaufmännischen Teils „B“ war dagegen die Darstellung des gesamten Spektrums des sich energisch entwickelnden polnischen Unternehmertums. Zum dritten Element der Ausstellung, als Teil „C“ bezeichnet, wurden Gebiete des historischen

Stadtzentrums, an denen die Dynamik des Wiederaufbaus von Wrocław zu sehen war. Gruppen der Künstler und Künstlerinnen, die an der Ausstellung teilnahmen und verschiedene Bereiche der bildenden Künste vertraten, gelang es, beim Gestalten der Innenräume der Ausstellungspavillons eine für die Nachkriegszeit beeindruckende Synthese der Künste zu kreieren wie auch die von der Leitung der Ausstellung postulierte Vielfalt der künstlerischen Mittel zu verwenden. Besondere Aufmerksamkeit verdienten in großem Umfang eingesetzte multimediale Mittel. Zum Gestalten der Innenräume der Pavillons verwendete man neben den traditionellen künstlerischen Techniken wie Malerei, Plastik, Grafik und Fotografie auch Kohle, Glas, beleuchtete Infografiken, leuchtende Glühbirnen, das in einem langen Trog fließende Wasser und Filmvorführungen. Es ist als eine große Leistung der Ausstellung in Wrocław zu bewerten, dass sie dem Massenempfänger die bisher als elitär angesehene Kunst näher brachte. Gerade aus diesem Grund erschienen u.a. abstrakte, zu für die Allgemeinheit verständlichen Zeichen verarbeitete Formen in Innenräumen der Ausstellung. Der experimentierende Geist der Avantgarde der Vorkriegszeit war im Präsentieren der Fertigwaren zu spüren, u.a. in Form von industriellen und technologischen Elementen oder alltäglichen Gegenständen, denen durch eigenartige künstlerische Kontexte eine neue Bedeutung verliehen wurde.

---

wrót do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**TOMASZ MIKOŁAJCZAK**  
**(The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław)**

**INTERIOR DESIGN OF THE PAVILIONS**  
**OF THE EXHIBITION OF THE RECOVERED TERRITORIES**

Contents

The monumental Exhibition of the Recovered Territories organized in Wrocław in 1948 opened a new chapter in the history of the territories that in accordance with the provisions of the Potsdam Conference became part of Poland in the aftermath of World War II. The document entitled *Projekt schematyczny wystawy wrocławskiej* (“Schematic design for the Wrocław exhibition”) in the files of Archiwum Art Nowych in Warsaw implored: “the exhibition’s character has to be dynamic with regard to its contents and choice of expressive means. Hence, the most modern media – like sound, light, and movement – have to be employed as the exhibition’s organic element. [...] To some degree, the realization of its design should be informed by the ‘exhibition as a book’ concept – to be read, like a book, as a predefined sequence of booths and exhibits.” As a result, the exhibition’s structure was tri-partite. The topical Section “A” presented the Recovered Territories in the economic, political and social context. Section “B” was focused on the local industry and commerce revitalized under Polish rule while Section “C”, set up in the historic

center of Wrocław, showcased the dynamic postwar reconstruction. The teams of artists involved in the project successfully integrated various disciplines and media in the design of the interiors of the exhibition pavilions as requested by the organizers. This was an impressive achievement in the challenging circumstances so soon after the end of the war. Particularly worthy of attention was the bold use of multimedia. Alongside the traditional media of painting, sculpture, graphic art and photography, the pavilions’ design also incorporated: coal, glass, metal, illuminated infographics, electric lights, a long course of running water, and film projections. The Exhibition of the Recovered Territories impressively succeeded in getting the mass audience to appreciate what was regarded as essentially elitist modern art, for example by transforming abstract forms into universally comprehensive signs. The spirit of the prewar avant-garde informed the presentation of ready-mades. Industrial and technological elements and utilitarian objects were cleverly arranged and put into new aesthetic contexts to give them new meanings.

---

wrót do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

**TOMASZ MIKOŁAJCZAK**  
(Académie de Beaux Arts «Eugeniusz Geppert» à Wrocław)

LES INTÉRIEURS DES PAVILLONS  
À L'EXPOSITION DES TERRITOIRES RECOUVRÉS

Résumé

Organisée en 1948 avec un élan spectaculaire, l'Exposition des Territoires Recouvrés à Wrocław ouvrait un nouveau chapitre de l'histoire des terres qui, en vertu des décisions de la conférence de Potsdam, avaient été assignées à la Pologne. Le *Projet schématique de l'exposition de Wrocław*, conservé aux Archives des Actes Nouveaux à Varsovie, fixait l'objectif suivant: «L'exposition doit avoir un caractère dynamique autant quant à son contenu, que quant au choix des moyens. Par conséquent, il faut y utiliser les moyens les plus modernes, comme la voix, la lumière, le mouvement – en tant qu'éléments organiques de l'exposition [...]. Pendant la réalisation du projet il faut aussi prendre en considération, dans une certaine mesure, une tentative de conférer à l'exposition un caractère d'«Exposition-Livre», qui doit être visitée dans un ordre déterminé des stands et des pièces exposées (comme on lit un livre)». En conclusion, l'exposition a été divisée en trois parties: l'ansi dite partie «A» («Problèmes»), qui présentait les Territoires Recouvrés dans un contexte économique, politique et social, la partie «B» («Economie et Commerce»), qui devait présenter un panorama de l'industrie polonaise en pleine croissance tandis que le troisième chaînon de l'exposition, la partie «C», étaient les terrains du centre historique de Wrocław, montrant le dynamisme de la reconstruction de la ville. Les ensembles

des artistes, hommes et femmes, participant au projet, représentant divers domaines des arts plastiques, ont réussi, à l'arrangement des intérieurs des pavillons d'exposition, à atteindre une synthèse des arts (imposante pour une période après-guerre) et une multitude des moyens d'expression artistique, demandées par la direction de l'Exposition. Les moyens multimédias, largement utilisés, méritaient une attention spéciale. A côté des techniques artistiques traditionnelles (peinture, sculpture, graphique et photographie), pour réaliser l'arrangement intérieur des salles d'exposition on s'est servi aussi: du charbon, du verre, du métal, d'infographies lumineuses, d'ampoules allumées, d'eau coulant dans un long canal et des projections cinématographiques. Un grand succès de l'exposition wroclawienne était d'avoir fait connaître l'art jusqu'alors considéré «d'élite» à un public de masse, dont, entre autres, l'utilisation des formes abstraites, transformées en signes compréhensibles pour le commun des visiteurs dans les intérieurs d'exposition. L'esprit des expériences de l'avant-garde d'avant-guerre se retrouvait dans la présentation des oeuvres créées avant l'exposition, entre autres sous forme d'éléments industriels, technologiques et d'objets d'utilisation quotidienne, auxquels on conférait de nouvelles significations à travers des contextes plastiques peu conventionnels.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)