

ROCZNIKI SZTUKI ŚLĄSKIEJ

MUZEUM NARODOWE WE WROCŁAWIU

ROCZNIKI
SZTUKI ŚLĄSKIEJ

XXV

WROCŁAW 2016

KOMITET REDAKCYJNY

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

REDAKCJA NAUKOWA TOMU

BOŻENA GULDAN-KLAMECKA, PIOTR OSZCZANOWSKI

Wszystkie 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

Piotr Oszczanowski

Wprowadzenie

Einführung

Foreword

Introduction

Bożena Guldán-Klamecka, Romuald Nowak

Od redakcji

Einführung durch die Herausgeber

Editors' note

Mot de la rédaction

Bożena Guldán-Klamecka (Wrocław), Romuald Nowak (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)

Spis zawartości „Roczników Sztuki Śląskiej” w latach 1959-2016

Inhaltsverzeichnis der „Jahrbücher der Schlesischen Kunst” in den Jahren 1959-2016

Roczniki Sztuki Śląskiej 1959-2016. Table of contents

Table des matières des annales „Roczniki Sztuki Śląskiej” des années 1959-2016

**MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE / QUELLENMATERIALIEN /
SOURCE MATERIALS / MATÉRIAUX SOURCE**

Alina Kowalczykova (Warszawa)

WROCŁAW 1945 – z albumów Stanisława Lorentza

BRESLAU 1945 – aus den Alben von Stanisław Lorentz

WROCŁAW 1945 – from the albums of Stanisław Lorentz

WROCŁAW 1945 – unflorilège des albums de Stanisław Lorentz

ROZPRAWY / ABHANDLUNGEN / PAPERS / MATÉRIAUX SOURCE

Emilia Kłoda (Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki)

[Wszystko oprócz malowania. Środowisko legnickich malarzy w XVII i XVIII w.](#)

[Alles außer Malen. Das künstlerische Milieu der Liegnitzer Maler im 17. und 18. Jh.](#)

[Anything except painting. Legnica painters in the 17th and 18th centuries](#)

[Tout sauf peindre. Le milieu des Peintres de Legnica aux XVIIe et XVIIIe siècles](#)

MISCELLANEA

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

[Dzieje budowy reformackiego kościoła i klasztoru św. Antoniego z Padwy we Wrocławiu](#)

[Geschichte des Baus der St. Antonius-von-Padua-Kirche und des Klosters der](#)

[Franziskaner-Reformaten in Breslau](#)

[History of the construction of the Franciscan convent of the Order of Friars Minor and the conventual Church of St Antony of Padua in Wrocław](#)

[Histoire de la construction de l'église et du couvent des frères franciscains observants Saint Antoine de Padoue à Wrocław](#)

Małgorzata Stolarska-Fronia (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych; Centrum Badań Historycznych PAN w Berlinie)

[Heinrich Tischler – ekspresjonista żydowski z przedwojennego Wrocławia](#)

[Heinrich Tischler – ein jüdischer Expressionist aus Breslau der Vorkriegszeit](#)

[Heinrich Tischler, a Jewish Expressionist in prewar Wrocław \(Breslau\)](#)

[Heinrich Tischler – expressionniste juif du Wrocław d'avant guerre](#)

Karolina Jara (Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki)

[Wrocławski *waterfront* w czasach Trzeciej Rzeszy](#)

[Die Breslauer *waterfront* in der Zeit des Dritten Reiches](#)

[Wrocław *waterfront* under the Third Reich](#)

[Le *waterfront* de Wrocław à l'époque du Troisième Reich](#)

J. Robert Kudelski (Warszawa)

[Zbiory sztuki na zamku w Karpnikach w czasie II wojny światowej](#)

[Kunstsammlungen im Schloss Fischbach während des Zweiten Weltkrieges](#)

[Art Collection in Fischbach \(Karpniki\) Castle during World War II](#)

[Collections d'art au château de Karpniki pendant la II^e guerre mondiale](#)

Zofia Bandurska (Wrocław), Magdalena Palica (Trewir)

[Przyczynek do badań nad dziełami sztuki zrabowanymi wrocławskim kolekcjonerom przez nazistów, w tym o losach obrazu *Dwóch jeźdźców na plaży* Maxa Liebermanna](#)

[Beitrag zu Untersuchungen über Kunstwerke, die den Breslauer Sammlern von den Nazis gestohlen wurden, darunter die Geschichte des Bildes *Zwei Reiter am Strand* von Max Liebermann](#)

[Regarding the works of art belonging to Jewish collectors in Breslau \(Wrocław\) and confiscated by the Nazis, especially Max Liebermann's *Two Horsemen on the Beach*](#)

[Contribution aux recherches sur les oeuvres d'art volées aux collectionnistes par les nazis, dont sur le tableau de Max Liebermann *Deux cavaliers sur la plage*](#)

Roman Olkowski (Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku)

[Rola Centralnej Komisji Zakupów w budowaniu zbiorów muzealnych w latach 1947-1956, w tym Muzeum Narodowego we Wrocławiu](#)

[Die Rolle der Zentralkommission für die Ankäufe im Aufbau der musealen Sammlungen in den Jahren 1947-1956, darunter auch der des Nationalmuseums Wrocław](#)

[The role of the Central Museum Acquisitions Commission in creating museum collections during the period 1947-1956, including the National Museum in Wrocław](#)

[Le rôle de la Commission Centrale des Achats dans la formation des collections muséales dans les années 1947-1956, dont celles du Musée National de Wrocław](#)

Marzena Smolak (Muzeum Miejskie Wrocławia)

[Najważniejsze są zdjęcia... Stefana Arczyńskiego fascynacja fotografia](#)

[Fotografien sind das Wichtigste... Stefan Arczyńskis Faszination für Fotografie](#)

[Pictures are the most important... Stefan Arczyński's fascination with photography](#)

[Les photos, c'est l'essentiel... Stefan Arczyński, une fascination pour la photographie](#)

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

Bożena Steinborn (Warszawa)

Zapamiętane

Erinnerungen

Remembered

Ce qui a été retenu

Artur Hryniewicz (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)

[Trzy inwentarze śląskich typariuszy posekularyzacyjnych](#)

[Drei Inventare der schlesischen Typare aus der Zeit nach der Säkularisierung](#)

[Three inventories of Silesian post-secularization seal matrices](#)

[Trois inventaires des matrices de sceaux provenant de couvents et de chapitres sécularisés](#)

Beata Stragierowicz (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)

[Quo vadis i zapomniane kapryjskie muzeum. W 120. rocznicę wydania powieści Henryka Sienkiewicza](#)

[Quo vadis und ein vergessenes Museum auf Capri. Zum 120. Jahrestag der Herausgabe des Romans von Henryk Sienkiewicz](#)

[Quo Vadis and its forgotten museum at Capri. On the 120th anniversary of the publication of Henryk Sienkiewicz's novel](#)

[Quo vadis et le Musée Oublié de Capri. Au 120e anniversaire de la publication du roman de Henryk Sienkiewicz](#)

KONSERWACJA / KONSERVIERUNG / CONSERVATION / CONSERVATION-RESTAURATION

Joanna Zyzik-Lubasińska (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)

[Konserwacja i restauracja obrazu Bartholomaeusa Strobla *Matka Boska Różańcowa* oraz
wynikające z nich odkrycia](#)

[Konservierung und Restaurierung des Gemäldes *Die Rosenkranz-Gottesmutter* von
Bartholomaeus Strobel und die daraus resultierenden Entdeckungen](#)

[The conservation and restoration of Bartholomaeus Strobel's *Madonna of the Rosary*
and the resulting findings](#)

[La conservation et la restauration du tableau de Bartholomaeus Strobel *Vierge du Rosaire*
et les découvertes qu'elles ont entraînées](#)

RECENZJE I OMÓWIENIA / REZENSIONEN UND BESPRECHUNGEN / REVIEWS / RECENSIONS ET COMPTES RENDUS

Izabela Machometa-Dragun (Politechnika Wrocławska, Wydział Architektury)

Współczesne spojrzenie na metaloplastykę artystyczną okresu modernizmu. Omówienie wystawy pt. „Stwórcze ręce – sztuka metalu doby modernizmu we Wrocławiu”

Die gegenwärtige Sichtweise der künstlerischen Metallplastik im Modernismus. Besprechung der Ausstellung „Schaffende Hände – Metallkunst der Epoche des Modernismus in Breslau“

Contemporary perspective on metal art of the Modernist period. *Creative Hands. Modernist Metal Art in Wrocław* (exhibition review)

Un regard contemporain sur la métallerie-feronnerie d'art de la période moderniste. Présentation de l'exposition. „Stwórcze ręce – sztuka metalu doby modernizmu we Wrocławiu” [„Les mains créatrices – l'art du métal de l'époque du modernisme à Wrocław”]

WSPOMNIENIA / ZUM GEDENKEN / MEMORIES / SOUVENIRS

Romuald Nowak (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)

Wspomnienie o Leszku Itmanie, Dyrektorze Muzeum Narodowego we Wrocławiu

In Gedenken an Leszek Itman, Direktor des Nationalmuseums Breslau

In memory of Leszek Itman, Director of the National Museum in Wrocław

Souvenir de Leszek Itman, Directeur du Musée National de Wrocław

Ewa Grochowska (Wrocław)

Wspomnienie o Profesorze Zygmuncie Świechowskim (1920-2015)

In Gedenken an Professor Zygmunt Świechowski (1920-2015)

In memory of Professor Zygmunt Świechowski (1920-2015)

Souvenir du Professeur Zygmunt Świechowski (1920-2015)

EMILIA KŁODA

(Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki)

WSZYSTKO OPRÓCZ MALOWANIA.

ŚRODOWISKO LEGNICKICH MALARZY W XVII I XVIII W.

Streszczenie

Do tej pory legniccy malarze nie cieszyli się zainteresowaniem historyków sztuki, głównie z powodu niewielkiej liczby obrazów, które można było powiązać z reprezentantami tego środowiska. Ostatnie badania pozwoliły na ponowne „odkrycie” twórczości pracującego w Legnicy Jeremiasa Josepha Knechtla i Tobiasza Willmanna, jednak ich działalność to wciąż ułamek aktywności cechu malarskiego w tym mieście. Dopiero analiza zachowanych dokumentów archiwalnych umożliwiła przyjrzenie się tej organizacji oraz poszczególnym malarzom. Na początku XVII w. liczny i rozwijający się cech malarzy i rzeźbiarzy sformułował pierwszą wersję statutów. Wojna trzydziestoletnia przerwała rozwój środowiska, a w latach pięćdziesiątych XVII w. cech praktycznie nie istniał. Koncept przepisów regulujących funkcjonowanie organizacji z 1666 r. nie różnił się zbytnio od podobnych dokumentów tego typu z innych miast europejskich, warto jednak zauważyć obecność znacznych ułatwień w przyjmowaniu do cechu przybyszów z zewnątrz i brak regulacji dotyczących karania działalności poza strukturami cechowymi, które zostały spisane dopiero w 1687 r. Być może z tego powodu liczba malarzy w Legnicy sukcesywnie rosła aż do dziesięciu osób w pierwszych dziesię-

cioleciach XVIII w. Wielu twórców pochodziło spoza Śląska i można odnieść wrażenie, że większość z nich bardzo szybko zintegrowała się ze środowiskiem, otrzymując ważne stanowiska czy realizując prestiżowe zlecenia. Wyjątkiem była historia Andreego Lokkowsky’ego, którego agresja i wybuchowy charakter doprowadziły do sporów z cechem i obywatelami miasta. Konflikty z partaczami oraz stopniowe zmniejszanie się liczby członków cechu w XVIII w. świadczą o powolnej zapaści środowiska artystycznego w mieście. Jednocześnie ciekawy przypadek działalności Antoniny della Vigni ukazuje nietypowe podejście cechu do warsztatu prowadzonego przez kobietę. Warto podkreślić, że legniccy malarze zajmowali się głównie pracami rzemieślniczymi, wykonywaniem polichromii czy malowaniem ścian, rzadko realizując obrazy. Analizując wydatki magistratu na prace malarskie można dojść do wniosku, że otrzymywane wynagrodzenie zależało od ilości użytych materiałów i nakładu pracy, a nie od rodzaju realizacji. W związku z tym nie powinno dziwić stwierdzenie mistrza Knechtla, że dla większości twórców jedynie przyjmowanie różnych typów zleceń – zarówno rzemieślniczych, jak i artystycznych – pozwalało na godne życie w Legnicy.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

EMILIA KŁODA
(Universität Breslau, Institut für Kunstgeschichte)

ALLES AUSSER MALEN.

DAS KÜNSTLERISCHE MILIEU DER LIEGNITZER MALER IM 17. UND 18. JH.

Zusammenfassung

Kunsthistoriker zeigten bisher kein Interesse an den Liegnitzer Malern, vor allem wegen der niedrigen Zahl der Bilder, die mit Vertretern dieses Kreises verbunden werden konnten. Dank der neuesten Forschungen wurde das Schaffen von Jeremias Joseph Knechtel, der in Liegnitz arbeitete, und Tobias Willmann wiederentdeckt. Ihre Tätigkeit macht jedoch nur einen Bruchteil der Aktivität der Liegnitzer Malerzunft aus. Erst die Analyse der in Archiven erhaltenen Dokumente ließ uns diese Vereinigung und einzelne Künstler näher betrachten. Die große und sich gut entwickelnde Zunft der Maler und Bildhauer erarbeitete Anfang des 17. Jh. die erste Version ihrer Satzung. Der Dreißigjährige Krieg unterbrach die Entwicklung des künstlerischen Milieus und in den 50er Jahren des 17. Jh. gab es die Zunft eigentlich nicht mehr. Das aus dem Jahr 1666 stammende Konzept der Vorschriften, die das Funktionieren der Vereinigung regelten, unterschied sich kaum von derartigen Dokumenten in anderen europäischen Städten. Bemerkenswert sind jedoch erhebliche Erleichterungen der Aufnahme von Neuankömmlingen in die Zunft wie auch die mangelnden Regelungen zur Bestrafung der Tätigkeit außerhalb der Zunftstrukturen, die erst 1687 niedergeschrieben wurden. Dies kann der Grund dafür sein, dass die Zahl der Maler in Liegnitz allmählich wuchs und in den ersten Jahrzehnten des 18. Jh. zehn Personen betrug.

Viele Schöpfer stammten von außerhalb Schlesiens und man kann vermuten, dass die meisten von ihnen sich rasch in den künstlerischen Kreis einfügten, indem sie bedeutende Stellungen erhielten oder Prestigeaufträge ausführten. Als Ausnahme gilt die Geschichte von Andreas Lökkowsky, dessen Aggressivität und aufbrausende Art zu Streitigkeiten mit der Zunft und den Stadtbürgern führten. Konflikte mit Pfuschern und die allmählich schrumpfende Zahl der Zunftmitglieder im 18. Jh. zeugen vom langsamen Zerfall des künstlerischen Milieus in der Stadt. Ein interessanter Fall der Tätigkeit von Antonina della Vigna zeigt zugleich die untypische Einstellung der Zunft gegenüber der Werkstatt, die von einer Frau geführt wurde. Es ist auch hervorzuheben, dass die Liegnitzer Maler sich grundsätzlich mit handwerklichen Arbeiten, der Ausführung der Polychromie oder dem Malen der Wände beschäftigten und nur selten Bilder malten. Auf Grund der Analyse der Aufwendungen des Stadtrates für malerische Arbeiten kann man schlussfolgern, dass ihre Vergütung von der Menge der verwendeten Materialien und dem Arbeitsaufwand und nicht von der Art des Auftrags abhing. In diesem Zusammenhang sollte uns die Feststellung des Meisters Knechtel nicht wundern, die meisten Künstler hätten nur dank der Aufnahme unterschiedlicher Aufträge – sowohl handwerklicher als auch künstlerischer Natur – anständig leben können.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

EMILIA KŁODA
(University of Wrocław, Institute of Art History)

ANYTHING EXCEPT PAINTING.
LEGNICA PAINTERS IN THE 17TH AND 18TH CENTURIE

Summary

So far, painters active in Legnica in the 17th and 18th c. have attracted little scholarly attention mostly because of the meager number of attributable paintings. In recent years, new studies have rediscovered the art of Jeremias Joseph Knechtl and Tobias Willmann but their work was but a small fragment of the activities of the town's guild of painters. The present paper examines the extant archival records to get a closer look at the guild and individual painters. In the early 17th c., the large and dynamic guild of painters and sculptors in Legnica formulated the first version of its statutes but soon the Thirty Years' War would stall the development of the local art community and by the 1650s, the guild practically ceased to function. When the new statutes regulating its activities were proposed in 1666, the provisions did not depart significantly from similar documents enacted in other European towns. Worthy of note, however, are the quite lenient regulations concerning the acceptance of those newly arrived in the town and the absence of sanctions to punish those practicing their trade outside of the guild: these would only be formulated in 1687. Perhaps for these reasons, the number of painters active in Legnica grew to reach ten

by the early 18th century. Many of them had come from outside of Silesia but they seem to have integrated quickly and successfully: they were entrusted with important offices and received prestigious commissions. The story of Andreas Lökkowsky, whose aggressive and volatile temper put him in conflict with the guild and fellow citizens, was an exception. In the 18th c., conflicts with those working outside of the guild and the gradually decreasing guild membership testify to a slow decline of the town's artistic community. At the same time, the interesting case of Antonina della Vigna showed the guild's rather unorthodox approach to a workshop operated by a woman. It is worthy of emphasis that Legnica painters were usually commissioned to do artisanal rather than artistic jobs, like painting and decorating walls, and rarely painted easel pictures. The magistrates' expenditures for painting jobs suggest that the money paid depended upon the quantity of materials used and labor involved rather than the specific kind of commission. And so, Master Knechtl's comment that the majority of local painters had to accept various jobs, both artistic and artisanal, to make a decent leaving in Legnica, seems well-founded.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

EMILIA KŁODA
(Université de Wrocław, Institut de l'Histoire de l'Art)

TOUT SAUF PEINDRE.
LE MILIEU DES PEINTRES DE LEGNICA AUX XVII^E ET XVIII^E SIÈCLES

Résumé

Jusqu'à présent les peintres de Legnica n'ont pas attiré l'attention des historiens de l'art, principalement parce que le nombre des tableaux qui pourraient être attribués aux représentants du milieu en question n'était pas significatif. Les recherches récentes ont permis de «redécouvrir» la production artistique de Jeremias Joseph Knechtel et de Tobias Willmann, tous les deux actifs à Legnica, toutefois leur activité ne constitue qu'une petite fraction de celle de la guilde des peintres dans cette ville-là. Ce n'est que l'analyse des documents d'archives qui a permis de regarder de plus près cette corporation et les peintres pris séparément. Au début du XVII^e siècle, la guilde des peintres et des sculpteurs, déjà importante et toujours en croissance, a formulé la première version de ses statuts. La guerre de Trente Ans a interrompu le développement du milieu en question et dans les années cinquante du XVII^e siècle la guilde n'existait presque pas. La conception des dispositions réglant le fonctionnement de l'organisation professionnelle de 1666 ne se distinguaient pas trop des documents des autres villes européennes, toutefois il vaut la peine de remarquer la présence de notables facilités permettant à admettre dans la guilde des personnes venues de l'extérieur et l'absence de dispositions concernant la pénalisation de l'activité exercée en dehors des structures de la guilde, qui n'ont été rédigées qu'en 1687. C'est peut-être pour cette raison que le nombre des peintres à Legnica est augmenté progressivement, jusqu'à dix personnes dans les premières décennies du XVIII^e siècle.

Beaucoup d'artistes provenaient d'en dehors de la Silésie et on peut avoir l'impression que la plus grande partie d'entre eux se sont bien intégrés avec le milieu professionnel, en obtenant des fonctions importantes ou en réalisant des commandes de prestige. Exception à la règle constitue l'histoire d'Andreas Lokkowsky, dont l'agressivité et le tempérament explosif ont provoqué des litiges avec la guilde et les citoyens. Les conflits avec les artistes marrons (non-inscrits à la corporation) et une diminution progressive du nombre des membres de la guilde au XVIII^e siècle, témoignent d'un lent déclin du milieu artistique de la ville. En même temps le cas intéressant de l'activité d'Antonia della Vigna montre une attitude non typique de la guilde envers un atelier géré par une femme. Il vaut la peine de souligner que les peintres de Legnica s'occupaient principalement de travaux artisanaux, de l'exécution de polychromies ou de la peinture des murs, ne peignant que rarement des tableaux. En analysant les dépenses du conseil municipal destinées aux travaux des peintres, on peut arriver à la conclusion que la rémunération obtenue dépendait de la quantité de matériaux utilisés et du volume du travail, et non pas du type de l'oeuvre. Par conséquent, il n'y a pas lieu d'être surpris par la déclaration du Maître Knechtel, qui affirmait que pour la plupart des artistes seulement l'acceptation de différents types de commandes – aussi bien les artisanales que les artistiques – permettait de vivre décemment à Legnica.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

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

**DZIEJE BUDOWY REFORMACKIEGO KOŚCIOŁA I KLASZTORU
ŚW. ANTONIEGO Z PADWY WE WROCŁAWIU**

Streszczenie

Celem opracowania jest przedstawienie procesu budowy reformackiego kościoła i klasztoru św. Antoniego we Wrocławiu. Podobnie jak w przypadku wyposażenia świątyni, również pod względem architektonicznym na wznoszone w latach 1680-1692 budowle, można spojrzeć nieco inaczej dzięki zbiorom praskiego Archiwum Narodowego. Prócz wykorzystywanej już na łamach „Roczników Sztuki Śląskiej” kroniki konwentu wrocławskiego, istotnym źródłem do badań reformackiej fabryki budowlanej jest kontrakt na budowę klasztoru sporządzony 26 kwietnia 1680 r. Jest on szczególnie interesujący w kontekście zakresu i rodzaju wykonywanych prac, ale nadto w odniesieniu do niewyjaśnionego do tej pory autorstwa projektu. Wszystko dzięki jego sygnatariuszom, czyli – od dawna wiążanemu z realizacją wrocławskiemu mistrzowi murarskiemu – Matthäusowi Bienerowi oraz – nieznanemu do tej pory – Martino wi Rainerowi z Pragi.

Postać drugiego z wykonawców jest szczególnie interesująca, gdyż to on był głównym kontrahentem umowy. Franciszkanie, jak wynika z tekstu dokumentu, właśnie z nim ustalali wszystkie budowlane rozwiązania, które M. Biener miał jedynie zrealizować.

Prócz faktycznego potwierdzenia udziału Bienera w pracach oraz wyznaczenia konkretnej daty, od której można mówić o rozpoczęciu budowy, umowa określa dość dokładny zakres planowanych robót. Obejmował on zatem wystawienie kościoła i klasztoru wraz z klasztornym murem, stopniowo, zgodnie z możliwościami

finansowymi ojców franciszkanów. Budowa miała być prowadzona według przedstawionego braciom projektu, określającego wysokość, długość i szerokość obiektu. Miał on być murowany, trwały i odporny na szkody, a także wykonany zgodnie ze sztuką murarską, tak jak to przystoi uczciwemu budowniczemu. Po odpowiednim wykończeniu, z dbałością o zachowanie proporcji, franciszkanie zobowiązali się zapłacić wykonawcy 10 000 guldenów, z jednoczesnym zastrzeżeniem, aby budowniczy, podobnie jak realizujący prace mistrz murarski M. Biener, nie żądał w trakcie budowy większej sumy.

Działalność praskiego mistrza Rainera wydaje się o tyle istotna w kontekście badań nad autorstwem projektu, że z jednej strony pod koniec XVII w. zrealizował on dla czeskich reformatów sporą część budowli, z drugiej zaś, podczas swego pobytu w Pradze współpracował z Carlem Lurago, architektem włoskiego pochodzenia, autorem m.in. projektu kościoła jezuitów w Pradze. Takie związki zaś pozwalają dość przekonująco wyjaśnić wielokrotnie podkreślaną w literaturze przedmiotu „włoską proveniencję projektu” czytelną zarówno w układzie, jak i formie kostiumu stylizacyjnego kościoła św. Antoniego we Wrocławiu.

Obeznanie Rainera ze specyfiką reformackiej architektury pozwala widzieć w nim, na swój sposób, twórcę zakonnego. Skłania to do przyjrzenia się powstałemu założeniu kościelno-klasztornemu z perspektywy obowiązującego w czeskiej prowincji ustawodawstwa oraz zgodnej z jego wymogami funkcjonalności budowli, dostosowanej do powszednich potrzeb konwentu.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MARCIN MUSIAŁ
(Universität Breslau, Institut für Geschichte,
Lehrstuhl für die Geschichte Schlesiens)

GESCHICHTE DES BAUS DER ST. ANTONIUS-VON-PADUA-KIRCHE
UND DES KLOSTERS DER FRANZISKANER-REFORMATEN
IN Breslau

Zusammenfassung

Das Ziel der Abhandlung ist, den Prozess des Baus der St. Antonius-von-Padua-Kirche und des Klosters der Franziskaner-Reformaten in Breslau darzustellen. Dank der Sammlungen des Prager Nationalarchivs kann man die in den Jahren 1680-1692 errichteten Bauten nicht nur in Bezug auf die Kirchengestaltung, sondern auch auf ihre Architektur ein wenig anders betrachten. Neben der bereits in den „Jahrbüchern der Schlesischen Kunst“ angeführten Chronik des Breslauer Konvents gilt der am 26. April 1680 ausgefertigte Vertrag über den Bau des Klosters als eine wesentliche Quelle für Untersuchungen der Baufabrik der Reformaten. Er ist besonders interessant nicht nur in Bezug auf den Umfang und die Art der auszuführenden Arbeiten, sondern auch auf die bisher noch nicht geklärte Urhebererschaft des Entwurfs. Und das alles dank seinen Unterzeichnern, d.h. dem seit Langem mit der Baurealisierung verbundenen Breslauer Maurermeister Matthäus Biener und dem bisher unbekanntem Martin Rainer aus Prag.

Die Person des zweiten Auftragnehmers ist besonders interessant, weil gerade er der Hauptvertragspartner war. Die Franziskaner, wie dem Text der Urkunde zu entnehmen ist, legten alle Baulösungen mit ihm fest, M. Biener sollte sie nur durchführen.

Neben der tatsächlichen Bestätigung der Beteiligung Bieners am ganzen Unternehmen und der Fixierung des konkreten Datums, ab dem man vom Beginn des Baus sprechen kann, bestimmt der Vertrag den exakten Umfang der geplanten Arbeiten. Er umfasste demnach die Errichtung der Kirche und des Klosters samt der Klostermauer, die allmählich, je nach finanziellen Möglichkeiten der Franziskaner-Väter durchgeführt werden sollte. Die Grundlage für den Bau bildete der den Ordensbrüdern vorge-

legte Entwurf, der die Höhe, Breite und Länge des Objekts bestimmte. Es sollte gemauert, beständig und widerstandsfähig sein und nach allen Regeln der Maurerkunst – wie es dem ehrlichen Baumeister geziemt – ausgeführt werden. Die Franziskaner verpflichteten sich, dem Auftragnehmer nach der entsprechenden Fertigstellung und unter Erhaltung von Proportionen, 10.000 Gulden auszuzahlen. Zugleich behielten sie sich vor, dass sowohl der Baumeister als auch der die Arbeiten ausführende Maurermeister M. Biener während des Baus keine größere Summe verlangen würden.

Die Tätigkeit des Prager Meisters Rainer scheint im Kontext der Untersuchungen zur Urhebererschaft des Entwurfs insofern wichtig zu sein, dass er einerseits Ende des 17. Jh. einen Teil des Baus für die böhmischen Reformaten errichtete, andererseits während seines Aufenthalts in Prag mit Carl Lurago, dem Architekten italienischer Herkunft und dem Schöpfer u.a. des Entwurfs der Jesuitenkirche in Prag, zusammenarbeitete. Solche Zusammenhänge lassen ziemlich überzeugend die mehrfach in der Fachliteratur hervorgehobene „italienische Provenienz des Entwurfs“ erklären, die sowohl in der Struktur als auch in der Form des stilistischen Kostüms der St. Antonius-Kirche in Breslau sichtbar ist.

Die Vertrautheit Rainers mit der Spezifik der Architektur der Reformaten lässt ihn gewissermaßen als Schöpfer des Ordens betrachten. Das muss wiederum dazu veranlassen, die entstandene Kirchen- und Klosteranlage von der Warte der in der böhmischen Provinz geltenden Gesetzgebung und der ihren Anforderungen entsprechenden Funktionalität der an die täglichen Bedürfnisse des Konvents angepassten Gebäude aus nochmals näher zu analysieren.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MARCIN MUSIAŁ

(Wrocław University, Institute of History, Department of History of Silesia)

HISTORY OF THE CONSTRUCTION
OF THE FRANCISCAN CONVENT OF THE ORDER OF FRIARS MINOR
AND THE CONVENTUAL CHURCH OF ST ANTONY OF PADUA
IN WROCLAW

Summary

The article reconstructs the process of the construction of the Franciscan convent of the Friars Minor (the Observants) in Wrocław and the conventual Church of St Antony of Padua. The files of the National Archives in Prague contain documents which provide new insights not only regarding the furnishings and décor of the church interior (subject of the author's paper published in the previous volume of *Roczniki Sztuki Śląskiej*) but also the architecture and construction of the structure erected in 1680-1692. In addition to the chronicle of the Wrocław convent referred to in the aforementioned published article, the contract for the convent's construction signed on 26 April 1680 emerges as a very important source. Informative with regards to the range and kind of construction work to be undertaken, it also sheds some new light on the hitherto unresolved question of the authorship of the architectural design of the complex. The contract is signed by Matthäus Biener, a local master bricklayer in Wrocław, whose involvement in the project has been long known, and one hitherto unknown Martin Rainer from Prague. Moreover, Rainer appears the principal signee of the contract and the document shows that it is with him that the Franciscans discuss all architectural solutions for Biener to implement.

In addition to confirming Biener's involvement in construction work and setting the specific date for the commencement of construction, the contract quite specifically describes the range of planned work. The construction of the church and convent with the surrounding

wall is to proceed according to the availability of funds and in accordance to the design submitted to the friars which set the height, length and width of the structure. It was to be constructed of brick in accordance with good building practice, solid and resilient, well finished and proportionate. Upon the job's completion, the friars agreed to pay the builder the sum of 10 000 guilders. Neither Rainer nor Biener could ask for the contractual payments to be increased during the construction process.

The involvement of master builder Rainer from Prague seems important in the context of the design's authorship because in the late 17th century he realized many building projects for the Observants in Bohemia. During his stay in Prague, he collaborated with Italian architect Carl Lurago, responsible for the design of the Jesuit Church in Prague. These connections would largely explain the "Italian provenance of the church's architectural design" often emphasized in subject literature and indeed apparent in the architectural design and historicizing costume of the Church of St Antony of Padua in Wrocław.

Rainer's familiarity with the specific character of the architecture of the Observants makes him, in a sense, a conventual architect and suggests looking at the Wrocław convent and church complex from the perspective of the regulations set by the Observants in Bohemia and their specified requirements concerning the functionality of conventual buildings in response to the practical everyday needs of monastic life.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

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

HISTORIE DE LA CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE ET DU COUVENT
DES FRÈRES FRANCISCAINS OBSERVANTS SAINT ANTOINE
DE PADOUE À WROCLAW

Résumé

L'article a pour but de présenter le processus de la construction de l'église et du couvent des frères franciscains observants Saint-Antoine-de-Padoue à Wrocław. Analogiquement au mobilier du temple, l'aspect architectural des bâtiments édifiés dans les années 1680-1692, lui aussi, peut être vu d'une manière différente grâce aux ressources des Archives Nationales de Prague. À côté de la chronique du couvent de Wrocław, déjà utilisée pour les besoins d'articles publiés sur „Roczniki Sztuki Śląskiej”, c'est le contrat concernant la construction du couvent fait le 26 avril 1680, qui est une source importante au point de vue des recherches sur la fabrique de l'église des franciscains observants. C'est particulièrement intéressant du point de vue de l'ampleur et du type des travaux réalisés, mais aussi en ce qui concerne la paternité du projet, dont l'auteur est resté inconnu jusqu'à présent. Et tout cela grâce aux signataires du contrat, à savoir: Matthäus Biener (un maître-maçon de Wrocław, dont le nom a été depuis longtemps cité dans le contexte de cette réalisation) et Martin Rainer de Prague (jusqu'à présent ignoré).

C'est ce dernier qui est un personnage particulièrement intéressant, en effet c'était lui le contractant principal. C'est avec lui (comme il résulte du texte du document), que les franciscains se mettaient en accord sur toutes les solutions de construction, que M. Biener ne devait que réaliser.

En outre de l'attestation du fait de la participation de Biener aux travaux et de l'indication de la date concrète, depuis laquelle on peut parler du commencement des travaux, le contrat détermine assez précisément l'ampleur des travaux à exécuter. Ils englobaient en effet l'édification de l'église et du couvent (avec le mur du couvent), peu à peu, proportionnellement aux possibilités financières

des pères franciscains. Le chantier devait être mis en oeuvre selon le projet proposé aux religieux, déterminant la hauteur, la longueur et la largeur du bâtiment. Il devait être en structure maçonnée, durable et résistant aux intempéries, et aussi réalisé selon les règles de l'art de maçonnerie, comme il seyait à un honnête bâtisseur. Les franciscains se sont obligés de payer à l'exécuteur, après les finitions adéquates, faites en respectant les proportions avec diligence, une somme de 10 000 guldens, en imposant en même temps la condition que le bâtisseur, autant que le maître-maçon surveillant les travaux, M. Biener, ne vienne à demander une somme plus grande pendant les travaux.

L'activité du maître pragois Rainer semble d'autant plus importante dans le contexte des études sur la paternité du projet, que d'un côté, à la fin du XVII^e siècle, il a réalisé pour les franciscains observants tchèques une grande partie de l'édifice, et de l'autre côté, pendant son séjour à Prague il a collaboré avec Carlo Lurago, architecte d'origine italienne, l'auteur entre autres, du projet de l'église des jésuites à Prague. De telles liaisons permettent, de leur côté, expliquer la «provenance italienne du projet» soulignée plusieurs fois dans la littérature sur ce sujet et lisible autant dans la disposition spatiale que dans la forme du «costume stylistique» de l'église de Saint-Antoine de Wrocław.

La connaissance, de la part de Rainer, de la spécificité de l'architecture franciscaine observante permet de le considérer un artiste «de l'ordre» à sa manière. On est donc tenté d'envisager le complexe conventuel bâti (avec l'église), sous l'aspect des dispositions légales en vigueur dans la province tchèque de l'ordre et d'une fonctionnalité du bâtiment conforme à ses exigences, adaptée aux besoins quotidiens du couvent.

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MAŁGORZATA STOLARSKA-FRONIA
(Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych;
Centrum Badań Historycznych PAN w Berlinie)

HEINRICH TISCHLER – EKSPRESJONISTA ŻYDOWSKI
Z PRZEDWOJENNEGO WROCŁAWIA

Streszczenie

Heinrich Tischler (ur. 25 maja 1892 w Koźlu – zm. 1938 we Wrocławiu) należy do pokolenia artystów zaliczanych do „zaginionego pokolenia” (verschollene Generation). Pokolenie to często opisywane jest jako uwięzione między dwiema katastrofami – niszczącym doświadczeniem I wojny światowej a Zagładą, która nie tylko oznaczała koniec życia wielu utalentowanych ludzi, ale położyła kres pewnej epoce. Zaginiona generacja jest też często kojarzona z drugim pokoleniem ekspresjonistów, w którego obrębie powstało zjawisko zwane ekspresjonizmem żydowskim. Do jego reprezentantów należeli m.in. Jakob Steinhart, Ludwig Meidner, łódzka grupa Jung Jidysz, warszawska grupa Chaliastre, czy międzynarodowe środowisko artystów zrzeszonych w utworzonej w Kijowie Kultur-lige. Twórczość Heinricha Tischlera, choć sam artysta nie był formalnie związany z żadną z tych grup, wpisuje się w to zjawisko zarówno pod względem formalnym, jak i ikonograficznym.

Niniejszy artykuł ma charakter biograficzny, a jego celem jest odtworzenie drogi artystycznej Heinricha Tischlera z zaakcentowaniem jego związków ze światopoglądem i ruchem ekspresjonistycznym. Autorka skupiła się przy tym głównie na twórczości malarskiej i graficznej Tischlera. Opisała najważniejsze momenty dla tego aspektu jego sztuki, a mianowicie studia w Königlische Akademie für Kunst und Kunstgewerbe (Królewska Akademia Sztuki i Rzemiosł Artystycznych) we Wrocławiu, zwłaszcza wpływ, jaki mieli na jego światopogląd profesorowie Fryderyk Pautsch i Hans Pöelzig, zetknięcie się i identyfikacja z rewolucyjnymi ideami reprezentowanymi przez Novembergruppe, realizowanymi także przez artystów i intelektualistów z Wrocławia, a także relacje, jakie łączyły go ze środowiskiem europejskiej awangardy oraz ekspresjonistami żydowskimi. W artykule wykorzystano nieznany i niepublikowany dotychczas badaczom materiał źródłowy – głównie prywatną korespondencję.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MAŁGORZATA STOLARSKA-FRONIA
(Nicolaus-Copernicus-Universität in Thorn, Fakultät Bildende Kunst;
Zentrum für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie
der Wissenschaften)

HEINRICH TISCHLER – EIN JÜDISCHER EXPRESSIONIST
AUS Breslau DER VORKRIEGSZEIT

Zusammenfassung

Heinrich Tischler (geb. 25. Mai 1892 in Cosel – gest. 1938 in Breslau) gehört zu den Künstlern der „verschollenen Generation“. So beschreibt man häufig die Generation zwischen zwei Katastrophen – der zerstörenden Erfahrung des Ersten Weltkrieges und dem Holocaust, der nicht nur das Ende des Lebens vieler talentierter Menschen bedeutete, sondern auch einer Epoche das Ende bereitete. Die verschollene Generation wird auch oft mit der zweiten Generation der Expressionisten in Verbindung gebracht, innerhalb derer das Phänomen des jüdischen Expressionismus entstand. Zu seinen Vertretern gehörten u.a. Jakob Steinhart, Ludwig Meidner, die Lodzer Gruppe Jung Jidysz, die Warschauer Gruppe Chaliastre oder der internationale Kreis der Künstler, die in der in Kiew entstandenen Kultur-lige organisiert wurden. Das Schaffen von Heinrich Tischler lässt sich diesem Phänomen sowohl in formaler als auch ikonografischer Hinsicht zurechnen, obwohl der Künstler mit keiner dieser Gruppen formal verbunden war.

Der vorliegende Artikel hat biografischen Charakter und sein Ziel liegt in der Rekonstruktion des künstlerischen Weges von Heinrich Tischler und der Hervorhebung seiner Beziehungen zur expressionistischen Weltanschauung und Bewegung. Die Verfasserin konzentriert sich dabei auf das malerische und grafische Schaffen Tischlers. Sie beschreibt die wichtigsten Zeitpunkte für diese Aspekte seiner Kunst und zwar das Studium an der Königlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau, hier insbesondere den Einfluss, den die Professoren Friedrich Pautsch und Hans Poelzig auf seine Weltanschauung hatten, den Kontakt und die Identifizierung mit revolutionären Ideen, die von der Novembergruppe vertreten und auch von Künstlern und Intellektuellen aus Breslau realisiert wurden, sowie seine Beziehungen zum Kreis der europäischen Avantgarde und zu den jüdischen Expressionisten. Im Artikel wird das bisher nicht bekannte und nicht veröffentlichte Quellenmaterial, d.h. vor allem Privatkorrespondenz verwendet.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MAŁGORZATA STOLARSKA-FRONIA
(The Nicolaus Copernicus University in Toruń, Fine Arts Department;
Center for Historical Studies of the Polish Academy of Sciences in Berlin)

HEINRICH TISCHLER, A JEWISH EXPRESSIONIST
IN PREWAR WROCŁAW (BRESLAU)

Summary

Heinrich Tischler (b. 25 May 1892 in Koźle – d. 1938 in Wrocław) belonged to the so-called “lost generation” (*verschollene Generation*), often described as stuck between two catastrophes: the traumatic experience of World War I and the Holocaust which not only resulted in the extermination of many talented individuals but also marked the end of an époque. The term “lost generation” is often used with regard to the second generation of the Expressionists, including those involved in the phenomenon referred to as Jewish Expressionism. Its proponents included Jacob Steinhardt, Ludwig Meidner, the Jung Jidysz group in Łódź, the Chalias-tre group in Warsaw, and the international art community gathered around the Kultur-lige initiative in Kiev. Although Heinrich Tischler was not formally associated with any of these groups, his art certainly corresponds to Jewish Expressionism in terms of formal solutions and iconography.

The focus of the present article is biographical as it aims at reconstructing Heinrich Tischler’s artistic career, particularly his connections to the Expressionist conceptions and movement. The author concentrates on his painting and graphic oeuvre. She identifies the key moments for this aspect of Tischler’s art: the years he spent as a student at the Königliche Akademie für Kunst and Kunstgewerbe (Royal Academy of Fine and Decorative Arts) in Wrocław (Breslau), the formative influence of Professors Fryderyk Pautsch and Hans Poelzig, his encountering of and subsequent identification with the revolutionary ideas propagated by the Novembergruppe and realized by local artists and intellectuals, and also his connections to the European avant-garde and Jewish Expressionists. The article is based on the material hitherto unpublished and unfamiliar to scholarship, first of all private letters.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MAŁGORZATA STOLARSKA-FRONIA
(Université Nicolas Copernic de Toruń, Faculté des Beaux-Arts;
Centre de recherche historique de Berlin l'Académie polonaise des Sciences)

HEINRICH TISCHLER – EXPRESSIONNISTE JUIF
DU WROCLAW D'AVANT GUERRE

Résumé

Heinrich Tischler (né le 25 mai 1892 à Koźle – mort le 1938 à Wrocław) appartient à la génération des artistes dite «génération perdue» (*verschollene Generation*). Cette génération est souvent décrite comme emprisonnée entre deux catastrophes – l'expérience destructive de la 1^{ère} guerre mondiale et la Shoah, qui non pas seulement impliquait la mort de beaucoup de personnes de talent, mais aussi a mis fin à une époque. La génération perdue est aussi souvent associée à la deuxième génération des expressionnistes, au sein laquelle est né le phénomène dit «expressionnisme juif». Parmi ses représentants on peut citer Jakob Steinhardt, Ludwig Meidner, le groupe Jung Jidysz de Lodz, le groupe varsovien Chaliastre, ou le milieu international des artistes appartenant à la Kultur-lige de Kiev. La production artistique de Heinrich Tischler, bien que l'artiste lui même ne soit formellement lié à aucun de ces groupes, s'inscrit dans ce phénomène tant sous l'aspect formel que du point de vue iconographique.

Notre article revêt un caractère biographique, ayant pour l'objet la reconstitution de l'itinéraire artistique de Heinrich Tischler, en mettant en relief ces liaisons avec la vision du monde et le mouvement expressionnistes. L'attention de l'auteur s'est concentrée surtout sur la production picturale et graphique de Tischler. Elle a décrit les moments les plus importants pour cet aspect de son art, à savoir les études à l'Académie Royale de l'Art et de l'Artisanat d'Art (Königliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe) à Wrocław, surtout l'influence exercée par les professeurs Fryderyk Pautsch et Hans Poelzig sur sa vision du monde, le contact et l'identification avec les idées révolutionnaires du Novembergruppe, mises en pratique aussi par les artistes et les intellectuels de Wrocław, et aussi se relations avec le milieu de l'avant-garde européenne et avec les expressionnistes juifs. Dans l'article on a utilisé un matériel consistant en sources jusqu'à présent non publiées et ignorées par les chercheurs, surtout la correspondance privée.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

KAROLINA JARA
(Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki)

WROCŁAWSKI WATERFRONT W CZASACH TRZECIEJ RZESZY

Streszczenie

Kilka z najbardziej znaczących przedsięwzięć, jakie planowano zrealizować we Wrocławiu w okresie Trzeciej Rzeszy, chciano ulokować na nabrzeżu Odry. Zamierzano tu wznieść reprezentacyjne centrum władzy prowincji (Gauforum) i nowoczesny ośrodek uniwersytecki. Obszar wokół śródmiejskiego odcinka rzeki miał ulec znacznym przekształceniom, w efekcie których uzyskałby zupełnie nowy wymiar urbanistyczny i architektoniczny.

W artykule przeanalizowane zostały kolejne koncepcje i etapy planowanej przebudowy, uwzględniające powiązanie budynków z rzeką i świadome wykorzystanie wody jako ważnego elementu urbanistycznego. W tym celu zostało wprowadzone pojęcie waterfront, które dobrze oddaje założenia, jakie przyświecały twórcom projektów. Kwestia ta nie była dotychczas przedmiotem badań w odniesieniu do nazistowskiej architektury Wrocławia, chociaż projekty i teksty źródłowe wskazują na zwrócenie architektury ku Odrze.

Analizowane zagadnienia zostały podzielone na dwa okresy, których wyróżnienie łączy się z objęciem Wrocławia ustawą o nowym ukształtowaniu miast niemieckich (Gesetz über die Neugestaltung deutscher Städte). W pierwszym etapie kształtowania nabrzeża (ok. 1935-1937) powstały projekty pojedyn-

czych obiektów na różnych jego odcinkach, które jednak zdradzają dążenia do bardziej kompleksowych rozwiązań. Drugi etap planowania frontu wodnego (1938-1939) łączy się ze zleceniem Wernerowi Marchowi przebudowy Wrocławia i staraniami o wpisanie stolicy Śląska na listę miast Rzeszy, które miały ulec gruntownemu przekształceniu. Wówczas obszar przylegający do rzeki został przeprojektowany, w celu stworzenia nowej architektonicznej wizytówki narodowosocjalistycznej stolicy Gau Schlesien. Decydujące dla dalszego rozwoju tych założeń było objęcie Wrocławia wspomnianą ustawą, co oficjalnie nastąpiło dopiero 17 lutego 1939 r.

Niejako w kontrze do propozycji berlińskiego architekta powstała wizja przekształcenia miasta Herberta Boehma, kierującego miejskim urzędem planowania. Proponowane przez niego rozwiązania realizowały ten sam program, ale przy odmiennym podejściu do kształtowania tkanki miasta. Herbert Boehm zrezygnował z utworzenia frontu wodnego przy forum partyjnym i postulował rozwiązania urbanistyczne nawiązujące do, jego zdaniem, gotyckiego charakteru miasta.

Ostatecznie z rozbudowanych założeń nadrzecznych udało się zrealizować tylko dwa obiekty – Urząd Pracy Rzeszy oraz Nową Rejencję.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

KAROLINA JARA
(Universität Breslau, Institut für Kunstgeschichte)

DIE BRESLAUER *WATERFRONT* IN DER ZEIT DES DRITTEN REICHES

Zusammenfassung

Einige der bedeutendsten Unternehmen, die in Breslau in den Zeiten des Dritten Reiches geplant wurden, sollten am Ufer der Oder angesiedelt werden. Man wollte dort ein repräsentatives Machtzentrum der Region – Gauforum – und ein modernes Universitätszentrum errichten. Das Gebiet am innerstädtischen Abschnitt des Flusses sollte in beträchtlichem Maße umgestaltet werden und dadurch ein durchaus neues urbanes und architektonisches Ausmaß erreichen.

Im Artikel werden die aufeinander folgenden Konzeptionen und Etappen des geplanten Umbaus analysiert, indem das Zusammenspiel der Gebäude mit dem Fluss wie auch die bewusste Verwendung des Wassers als einen wichtigen urbanistischen Bauteil berücksichtigt werden. Dazu wird der Begriff *waterfront* eingeführt, der die Voraussetzungen, welche den Schöpfern der Entwürfe vorschwebten, gut wiedergibt. Diese Frage war bisher noch nicht in Bezug auf die nationalsozialistische Architektur von Breslau wissenschaftlich untersucht, obwohl sowohl die Entwürfe, als auch Quellentexte darauf hinweisen, dass die Architektur sich am Fluss orientierte.

Die analysierten Probleme werden in zwei Zeiträume eingeteilt. Jene Teilung ist mit der Anwendung des Gesetzes über die Neugestaltung deutscher Städte in Breslau verknüpft. In der ersten Phase der Gestaltung des Ufers (um 1935-1937) entstanden Entwürfe einzelner Objekte in verschiedenen Uferabschnitten, an denen jedoch die Bestrebungen nach komplexeren Lö-

sungen zu sehen sind. Die zweite Phase der Planung der Wasserfront (1938-1939) verbindet sich mit dem Auftrag auf den Umbau Breslaus für Werner March und den Bemühungen um den Eintrag der Hauptstadt Niederschlesiens in die Liste der Reichsstädte, die grundsätzlich umgebaut werden sollten. Damals wurde das an den Fluss angrenzende Gebiet umgestaltet, um die neue architektonische Visitenkarte der nationalsozialistischen Hauptstadt des Gaus Schlesien zu schaffen. Ausschlaggebend für die weitere Entwicklung dieser Voraussetzungen war die Anwendung des oben erwähnten Gesetzes in Breslau, was offiziell erst am 17. Februar 1939 erfolgte.

Eine Art Gegenvorschlag zur Konzeption des Berliner Architekten stellte gewissermaßen die Vision der Umgestaltung der Stadt von Herbert Boehm dar, der das städtische Planungsamt leitete. Die von ihm vorgeschlagenen Lösungen hielten sich zwar an dasselbe Programm, betrachteten jedoch auf unterschiedliche Weise die Gestaltung des Stadtgewebes. Herbert Boehm verzichtete auf das Schaffen einer Wasserfront am Gauforum und postulierte die urbanistischen Lösungen, die seiner Meinung nach an den gotischen Charakter der Stadt anknüpften.

Von den groß angelegten Bebauungsplänen des Flussufers wurden letztendlich nur zwei Projekte tatsächlich realisiert – das Neue Arbeitsamt, Zollamt Post und Finanzamt Nord und das Neue Regierungsgebäude.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

KAROLINA JARA
(University of Wrocław, Institute of Art History)

WROCLAW WATERFRONT UNDER THE THIRD REICH

Summary

Several of the most monumental architectural projects planned in Breslau (Wrocław) under the Third Reich were to be located on the bank of the Odra River, including the new administration center of the province of Silesia (Gauforum) and modern university campus. The downtown river area was to undergo a major transformation in terms of urban planning and architecture.

The article analyzes the successive planning conceptions and stages of the envisioned transformation, especially with respect to the relation between the buildings and water and the purposeful use of water as an important element in urban design. The term *waterfront* is introduced as it seems to reflect the ideas that inspired the planners. This aspect has not been addressed in the earlier studies concerning the city's Nazi architecture although the plans and written sources suggest the planners' interest in turning the city towards the river.

Two periods have been distinguished in relation to the analyzed material in connection with the city's coming under the new planning law called *Gesetz über die Neugestaltung deutscher Städte*. During the first planning stage (ca. 1935-1937), individual structures were designed located along the riverbank, apparently with an idea of more inte-

grated approach. The second stage of waterfront planning (1938-1939) was connected to the commissioning of Werner March in Berlin to make plans for totally reshaping the city and the efforts to have the Silesian capital selected as one of German cities to be thoroughly transformed under the new regime. During this stage, a new planning conception was prepared for the downtown area adjoining the river envisioning it as the architectural symbol of Breslau as the Nazi capital of Gau Schlesien. Crucial for the continued planning was the official inclusion of Breslau among the cities to which the new law applied which only happened on 17 February 1939.

The vision presented by Herbert Boehm, head of the city's planning commission, was informed by an approach different from March's conception albeit striving for the same objective. Boehm did not envision a waterfront by the party forum and instead suggested solutions that in his view took into considerations the city's historic Gothic character.

In the end, of the monumental waterfront projects, only two buildings were realized: the Labor Office and New Government Administration Building.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

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

LE *WATERFRONT* DE WROCLAW À L'ÉPOQUE DU TROISIÈME REICH

Résumé

C'est au bord de l'Oder que l'on voulait placer quelques uns des projets les plus importants, que l'on avait l'intention de réaliser à Wrocław à l'époque du Troisième Reich. On voulait y ériger un quartier administratif prestigieux pour les autorités provinciales (Gauforum) et une cité universitaire moderne. La zone avoisinant le fleuve sur son tronçon dans le centre-ville devait subir de notables transformations, pour revêtir, en conséquence, une dimension urbanistique et architectonique toute nouvelle.

Dans l'article on a présenté les conceptions et les étapes successives de la transformation envisagée, tenant compte de la liaison des bâtiments avec le fleuve et l'utilisation délibérée de l'eau en tant qu'élément urbanistique important. On a introduit, dans ce but, la notion de *waterfront*, qui rend bien les principes qui guidaient les auteurs des projets. Cette question n'a pas fait jusqu'à présent l'objet de recherches concernant l'architecture nazi de Wrocław, bien que les projets et les textes de l'époque suggèrent une réorientation de l'architecture vers l'Oder.

Les problèmes analysés ont été divisés en deux périodes, déterminés par le biais de l'application à Wrocław de la loi sur la nouvelle forme des villes allemandes (*Gesetz über die Neugestaltung deutscher Städte*). Dans la première étape de la formation du quai (1935-1937 environ) des projets de constructions isolées sur certains de ses

tronçons sont nées, tout en manifestant une tendance vers des solutions plus complexes. La deuxième étape de l'élaboration du projet du front du fleuve (1938-1939) est liée à la mission de transformer Wrocław, dont a été chargé Werner March, et aux démarches visant l'inscription du chef-lieu de la Silésie sur la liste des villes du Reich destinées à être fondamentalement rénovées. C'est alors qu'on a fait une modification du projet de la zone voisine au fleuve, pour créer un nouveau symbole architectonique du chef-lieu national-socialiste de la province Gau Schlesien. L'application à Wrocław de la loi mentionnée ci-dessus (ce qui n'a eu lieu officiellement que le 17 février 1939) avait une importance décisive pour la continuation du développement de ces projets la vision du transformation de la ville de Herbert Boehm, responsable du bureau de projets municipal. Les solutions qu'il a proposé réalisaient le même programme, tout en présentant une autre conception de formation du tissu urbain. Herbert Boehm a renoncé au front de fleuve à côté du forum du Parti et il a postulé des solutions urbanistiques se référant, à son avis, au caractère gothique de la ville.

En fin de comptes. parmi les projets d'ampleur concernant les rives de l'Oder on a réussi à construire deux bâtiments seulement – l'Office National de l'Emploi et le Nouvel Hôtel-de-Région (Neue Regierung).

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

J. ROBERT KUDELSKI
(Warszawa)

ZBIORY SZTUKI NA ZAMKU W KARPNIKACH
W CZASIE II WOJNY ŚWIATOWEJ

Streszczenie

W czasie II wojny światowej Dolny Śląsk stał się miejscem ewakuacji niemieckich dóbr kultury z terenów zagrożonych przez alianckie naloty i działania wojenne. Do położonych tu zamków, pałaców, klasztorów i kościołów przywieziono olbrzymie ilości dzieł sztuki oraz zasobów archiwalnych i bibliotecznych. Działania mające na celu ochronę dóbr kultury podejmowały nie tylko instytucje publiczne, ale również prywatni właściciele. Tego typu zbiory ulokowano m.in. w małej sudeckiej miejscowości Fischbach (Karpniki). Znajdujący się tam zamek – będący własnością wielkich książąt heskich – stał się składnicą dużej ilości zbiorów przywiezionych m.in. z Darmstadt. Do Karpnik trafiły prywatne kolekcje książęce przechowywane w zasobach Schlossmuseum, Porzellanmuseum i Jagdmuseum. Wśród dzieł sztuki przywiezionych na Dolny Śląsk najcenniejsze były obrazy – m.in. Lucasa Cranacha Starszego, Franza Halsa, Jacoba van Ruisdaela, Davida Teniersa Młodszego i słynna Madonna burmistrza Meyera Hansa Holbeina Młodszego. Oprócz zbiorów ewakuowanych z Darmstadt do Karpnik przywieziono

również 20 000 tomów prasy niemieckiej (dzienników) – stanowiących depozyt Pruskiej Biblioteki Państwowej – oraz obrazy z Kościoła Łaski (Gnadenkirche) w Jeleniej Górze.

Z uwagi na postępy wojsk radzieckich – na początku 1945 r. – część zbiorów przechowywanych w Karpnikach (przede wszystkim obrazy i zasoby muzeów z Darmstadt) ewakuowano do Bawarii i Turynii. Pozostałe dobra kultury zabezpieczyły polskie komisje rewindykacyjne działające na Dolnym Śląsku po zakończeniu wojny. Wśród dzieł sztuki odnalezionych w Karpnikach było m.in. kilkaset szkiców (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie) autorstwa książąt pruskich Fryderyka Wilhelma Waldemara (1817-1849) i jego brata Henryka Wilhelma Adalberta (1811-1873) oraz kilkadziesiąt miniatur, a także pojedyncze egzemplarze miśnieńskiej porcelany i obrazy (dziś w Muzeum Narodowym we Wrocławiu). Polscy urzędnicy zabezpieczyli również depozyt Pruskiej Biblioteki Państwowej składający się z 20 000 niemieckich dzienników – większość tego zbioru wróciła w 1965 r. do Berlina.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

J. ROBERT KUDELSKI
(Warschau)

KUNSTSAMMLUNGEN IM SCHLOSS FISCHBACH
WÄHREND DES ZWEITEN WELTKRIEGES

Zusammenfassung

Niederschlesien wurde während des Zweiten Weltkrieges zum Aufbewahrungsort der deutschen Kulturschätze aus den Gebieten, die durch alliierte Bombardierungen und Kriegshandlungen bedroht waren. Eine riesige Menge der Kunstwerke wie auch der Archiv- und Bibliothekbestände brachte man in die hier gelegenen Schlösser, Paläste, Klöster und Kirchen. Die Handlungen, deren Ziel der Schutz der Kulturschätze war, wurden nicht nur durch öffentliche Institutionen, sondern auch durch Privateigentümer vorgenommen. Solche Kunstsammlungen wurden u.a. auch in der kleinen Ortschaft Fischbach (Karpniki) im Sudetengebirge untergebracht. Das dortige Schloss, das im Eigentum der hessischen Großherzöge stand, wurde zum Depot vieler, u.a. aus Darmstadt hierher gebrachter Kunstwerke. Die im Schlossmuseum, Porzellanmuseum und Jagdmuseum aufbewahrten Privatsammlungen gelangten nach Fischbach. Zu den wertvollsten Kunstwerken, die nach Niederschlesien gebracht wurden, gehörten Gemälde – u.a. von Lucas Cranach dem Älteren, Frans Hals, Jacob van Ruysdael, David Teniers und die berühmte *Madonna des Bürgermeisters Meyer* von Hans Holbein dem Jüngeren. Außer den aus Darmstadt evakuierten Sammlun-

gen wurden dorthin auch 20.000 Bände der deutschen Presse (Tageszeitungen), die sich im Depositum der Preußischen Staatsbibliothek befanden, und Gemälde aus der Gnadenkirche in Hirschberg gebracht.

Anfang 1945 wurde angesichts des erfolgreichen Vormarschs der sowjetischen Truppen ein Teil der in Fischbach aufbewahrten Sammlungen (insbesondere Gemälde und Bestände der Museen aus Darmstadt) nach Bayern und Thüringen evakuiert. Sonstige Kulturgüter wurden durch polnische Revindikationskommissionen, die nach dem Kriegsende in Niederschlesien tätig waren, sichergestellt. Unter den in Fischbach gefundenen Kunstwerken befanden sich u.a. mehrere Hunderte Skizzen von den preußischen Prinzen Friedrich Wilhelm Waldemar (1817-1849) und seinem Bruder Heinrich Wilhelm Adalbert (1811-1873) und einige Dutzende Miniaturen wie auch einzelne Exemplare Meissener Porzellans und Bilder (heute in den Sammlungen des Nationalmuseums Warschau). Das Depositum der Preußischen Staatsbibliothek, das aus 20.000 deutschen Tageszeitungen bestand, wurde auch durch polnische Beamte sichergestellt. Der Großteil dieser Sammlung kehrte 1965 nach Berlin zurück.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

J. ROBERT KUDELSKI
(Warsaw)

ART COLLECTION IN FISCHBACH (KARPNIKI) CASTLE
DURING WORLD WAR II

Summary

During World War II, works of art and cultural assets from the areas of Germany threatened by allied air bombardment and military action were evacuated to Lower Silesia. Local castles, palaces, monasteries, and churches were turned into temporary vaults to accommodate numerous artworks, archives and library collections. Efforts aimed at protecting their holdings were undertaken by public institutions as well as private owners. The castle of the Hessian Great Princes at Fishbach (Karpniki), a small village in the Sudetes, accommodated a number of collections from Darmstadt, including the private collections deposited with the local Schlossmuseum, Porzellanmuseum, and Jagdmuseum. The most precious among the artworks deposited in the castle were paintings, among them works by Lucas Cranach the Elder, Frans Hals, Jacob von Ruisdael, David Teniers and the famous *Darmstadt Madonna* (*Madonna of Jacob Meyer zum Hasen*) by Hans Holbein the Younger. Alongside the collections evacuated from Darmstadt, some 20 000 volumes of German journals belonging to the Prussian State Library and the paintings

from the Church of Grace (Gnadenkirche) in nearby Jelenia Góra (Hirschberg) were stored at Fischbach castle.

In early 1945, as the Red Army was rapidly advancing, some collections stored at Fischbach Castle, especially the paintings and holdings of the Darmstadt museums, were evacuated to Bavaria and Thuringia. Those left behind were later taken over and secured by Polish government agencies operating in Lower Silesia after the end of World War II. Among the artworks found in the castle were several hundred drawings by Prussian Princes Friedrich Wilhelm Waldemar (1817-1849) and his brother Heinrich Wilhelm Adalbert (1811-1873), today in the collection of the National Museum in Warsaw, several dozen miniatures as well as assorted specimens of Meissen porcelain and paintings (today in the collection of the National Museum in Wrocław). The Polish authorities also secured the deposit of the Prussian State Library (20 000 volumes of German journals). In 1965, the majority of items from this collection returned to Berlin.

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

J. ROBERT KUDELSKI
(Varsovie)

COLLECTIONS D'ART AU CHÂTEAU DE KARPNIKI
PENDANT LA II^E GUERRE MONDIALE

Résumé

Pendant la II guerre mondiale la Basse-Silésie est devenue le lieu d'évacuation des biens de la culture allemands transférés des zones menacées par les bombardements aériens et les opérations guerrières. On a ramené des quantités énormes d'oeuvres d'art et de ressources d'archives et de bibliothèques dans les châteaux-forts, palais, couvents et églises. Les opérations ayant pour but la protection des biens culturels n'étaient pas entreprises seulement par les institutions publiques, mais aussi par les propriétaires privés. Certaines collections de ce type ont été stockées, entre autres, dans la petite localité de Fischbach (Karpniki) au pied des Sudètes. Le château qui s'y trouvait – propriété des Grands-Ducs de Hesse – est devenu dépôt d'une grande quantité de collections, ramenées, entre autres, de Darmstadt. C'est à Karpniki que les collections duciales privées des musées: Schlossmuseum, Porzellanmuseum et Jagdmuseum se sont trouvées. Parmi les oeuvres d'art ramenées en Basse-Silésie les plus précieux étaient les tableaux de Lucas Cranach l'Ancien, Frans Hals, Jacob van Ruisdael, David Teniers, entre autres, et la célèbre *Madone du bourgmestre Meyer (La Vierge et l'Enfant avec la famille du bourgmestre Meyer)*. À côté des collections évacuées de Darmstadt, on a ramené à Karpniki

aussi 20 000 volumes de la presse allemande quotidienne (un dépôt de la Bibliothèque d'État prussienne) et des tableaux provenant de l'église de la Grâce (Gnadenkirche) de Jelenia Góra.

Face à l'avancée de l'armée soviétique, au début de 1945 une partie des collections conservées à Karpniki (surtout les tableaux et les ressources des musées de Darmstadt) ont été évacuées en Bavière et en Thuringe. Les autres biens culturels ont été mis en sécurité par les commissions de restitution polonaises actives en Basse-Silésie après la fin de la guerre. Parmi les oeuvres d'art retrouvées à Karpniki il y avait, entre autres, plusieurs centaines d'esquisses (actuellement faisant partie des collections du Musée National à Varsovie) dont les auteurs étaient les princes prussiens: Frédéric Guillaume Waldemar (1817-1849) et son frère Henri Guillaume Adalbert (1811-1873), plusieurs dizaines de miniatures, et aussi quelques pièces de porcelaine de Meissen et quelques tableaux (aujourd'hui au Musée National de Wrocław). Les fonctionnaires polonais ont mis en sécurité aussi le dépôt de la Bibliothèque d'État prussienne composé de 20 000 quotidiens allemands – la majeure partie de ce recueil est rentrée à Berlin en 1965.

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ZOFIA BANDURSKA
(Wrocław)

MAGDALENA PALICA
(Trewir)

PRZYCZYNEK DO BADAŃ NAD DZIEŁAMI SZTUKI
ZRABOWANYMI WROCŁAWSKIM KOLEKCJONEROM PRZEZ NAZYSTÓW,
W TYM O LOSACH OBRAZU *DWÓCH JEŹDźCÓW NA PLAŻY*
MAXA LIEBERMANNA

Streszczenie

Zanim nazistowskie władze Wrocławia podjęły działania w celu przejęcia artystycznego mienia należącego do tutejszych kolekcjonerów żydowskich w 1939 r., część dzieł już została wywieziona z miasta. Nałożone na Żydów obciążenia finansowe, a częstokroć także zakaz wykonywania zawodu zmusił zbieraczy do pozbywania się dzieł sztuki, najczęściej poprzez wyspecjalizowane domy aukcyjne. Za ich pośrednictwem spieniężyć musieli część swoich dóbr m. in. Max Silberberg, Leo Lewin, Hans Pototzky i Thea Goldschmidt. Zanim doszło do wyprzedaży części najlicniejszej wrocławskiej kolekcji, jej twórca Ismar Littmann odebrał sobie życie. Zasłużeni dla miasta mecenasi pochodzenia żydowskiego, przestali być mile widziani w instytucjach, które wspierali przez lata. Carl Sachs został wykluczony z Rady Nadzorczej Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych (Kuratorium des Schlesischen Museums der bildenden Künste), któremu podarował swój zbiór grafiki i rysunków. Towarzystwo Przyjaciół Sztuki we Wrocławiu (Gesellschaft der Kunstfreunde in Breslau) zostało zlikwidowane, a jego zbiory przekazane Śląskiemu Muzeum Sztuk Pięknych. W 1937 r. liczne dzieła z tej grupy zostały zarekwirowane w akcji oczyszczenia zbiorów muzealnych z tzw. „sztuki zwyrodniałej”; wśród handlarzy upoważnionych do detalicznej sprzedaży skonfiskowanych dzieł znalazł się m.in. Hildebrand Gurlitt. Rok 1939 przyniósł zdecydowane działania lokalnych władz, które w posiadanych przez Żydów dziełach sztuki dostrzegły łatwy łup. Systematyczna „inwentaryzacja” zbiorów sztuki była jednym z ostatnich etapów „aryzacji” żydowskiego mienia we Wrocławiu. Najbardziej zainteresowani zbiorami, a często ich ceną rynkową, byli ci, którzy od dawna wiedzieli o ich istnieniu i wartości. Należeli do nich muzealnicy, w tym dyrektor Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych, Cornelius Müller-Hofstede oraz kierujący Miejskimi Zbiorami Sztuki w Görlitz

(Städtische Kunstsammlungen Görlitz) Siegfried Asche. Począwszy od 1939 r. zaczęły się konfiskaty na dużą skalę. Dotknęły one m.in. Maxa Silberberga, a także Emila Kaima, rodzinę Thei i Fritza Goldschmidtów, Davida Friedmanna, Maxa Pinkusa, Wilhelma i Helene Perlhöfterów, Richarda Bittmanna oraz braci Paula i Richarda Ehrlichów. Dyrektorzy muzeów w Görlitz i we Wrocławiu zabiegali o przekazanie do zbiorów poszczególnych dzieł często z chęcią ich natychmiastowego spieniężenia. Znamienny jest przykład znanego dziś szeroko dzięki sprawie Gurlitta płótna Maxa Liebermanna *Dwóch jeźdźców na plaży*, które wraz z akwarelą malarza zostało skonfiskowane w 1939 r. ze zbiorów Davida Friedmanna. Oba dzieła za pośrednictwem licytatora Hermanna Petschela trafiły do Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych w lipcu 1942 r. W tym czasie prace słynnego malarza, ze względu na jego żydowskie pochodzenie, były uznane za „Museum unbrauchbar” czyli „nieekspozycyjne”, jak określa się je w ówczesnych źródłach. Muzea chętnie je spieniężały. Odnośnie do obrazu Liebermanna zachował się list, w którym Müller-Hofstede proponuje Gurlittowi nabycie płótna i jednego pastelu artysty przedstawiającego wyplatających kosze. Do transakcji musiało dojść, ponieważ w 2013 r. płótno zostało odnalezione w monachijskim mieszkaniu Corneliusa Gurlitta, syna Hildebranda, i jego zdjęcie, jako jednego z najwcześniej upublicznionych, obiegło światowe media.

Zagłada wrocławskich Żydów i powojenna zmiana granic sprawiły, że zniknęli oni na wiele lat z historii miasta. Luki w stanie wiedzy o pejzażu kulturowym przedwojennego Wrocławia wypełniają badania prowadzone w ramach projektu naukowego „Śląskie kolekcje sztuki”. Do tej pory udało się opisać kilkanaście kolekcji zgromadzonych przez wrocławskich Żydów, z których większość została rozproszona na skutek nazistowskich prześladowań ich twórców.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ZOFIA BANDURSKA

(Breslau)

MAGDALENA PALICA

(Trier)

BEITRAG ZU UNTERSUCHUNGEN ÜBER KUNSTWERKE,
DIE DEN BRESLAUER SAMMLERN VON DEN NAZIS GESTOHLLEN
WURDEN, DARUNTER DIE GESCHICHTE DES BILDES
ZWEI REITER AM STRAND VON MAX LIEBERMANN

Zusammenfassung

Bevor die Naziregierung Breslaus im Jahr 1939 entsprechende Maßnahmen vornahm, um die künstlerischen Bestände der hiesigen jüdischen Sammler zu übernehmen, war bereits ein Teil der Werke aus der Stadt ausgeführt worden. Die den Juden auferlegten finanziellen Belastungen und nicht selten auch das Verbot der Berufsausübung zwangen die Sammler zum Verkauf der Kunstwerke, am häufigsten über spezialisierte Aktionshäuser. Durch ihre Vermittlung mussten u.a. Max Silberberg, Leo Lewin, Hans Pototzky und Thea Goldschmidt einen Teil ihrer Güter zu Geld machen. Bevor es zum Ausverkauf eines Teils der größten Breslauer Sammlung kam, hatte sich ihr Schöpfer, Ismar Littmann, das Leben genommen. Verschiedene Institutionen, die von den um die Stadt verdienten Mäzenen jüdischer Herkunft lange Jahre unterstützt wurden, begannen sie als unerwünschte Personen zu betrachten. Carl Sachs wurde aus dem Kuratorium des Schlesischen Museums der bildenden Künste ausgeschlossen, dem er seine Sammlung von Grafiken und Zeichnungen schenkte. Die Gesellschaft der Kunstfreunde in Breslau wurde aufgelöst und ihre Sammlungen wurden dem Schlesischen Museum der bildenden Künste übergeben. Zahlreiche Werke aus dieser Gruppe wurden 1937 während der Aktion der Reinigung der musealen Sammlungen von der sog. „entarteten Kunst“ beschlagnahmt. Unter den Händlern, die zum Einzelverkauf der konfiszierten Werke berechtigt wurden, befand sich u.a. Hildebrand Gurlitt. Das Jahr 1939 brachte verschiedene Maßnahmen der lokalen Behörden, die in den Kunstwerken im Besitz von Juden eine leichte Beute sahen. Die systematische „Inventarisierung“ der Kunstsammlungen war eine der letzten Etappen der „Arisierung“ der jüdischen Güter in Breslau. Das größte Interesse für die Sammlungen und häufig auch für ihren Marktpreis hatten diejenigen, die seit Langem von ihrer Existenz und ihrem Wert wussten. Zu ihnen gehörten Museumsbeamte, unter ihnen der Direktor des Schlesischen Museums der bildenden Künste Cornelius Müller-Hofstede und der Leiter der Städtischen Kunstsammlungen

Görlitz Siegfried Asche. Von 1939 an begannen Konfiszierungen in großem Umfang. Sie betrafen u.a. Max Silberberg wie auch Emil Kaim, die Familie von Thea und Fritz Goldschmidt, David Friedmann, Max Pinkus, Wilhelm und Helene Perlhöfner, Richard Bittmann und Gebrüder Paul und Richard Ehrlich. Die Direktoren der Museen in Görlitz und Breslau bemühten sich um Übergabe einzelner Werke an ihre Institutionen, nicht selten mit der Absicht, sie sofort zu veräußern. Charakteristisch dafür ist das Beispiel des heute dank der Sache Gurlitt weit und breit bekannten Bildes *Zwei Reiter am Strand* von Max Liebermann, das 1939 zusammen mit einem Pastell aus der Sammlung von David Friedmann konfisziert wurde. Die beiden Werke gelangten im Juli 1942 durch Vermittlung des Versteigerers Hermann Petschel ins Schlesische Museum der bildenden Künste. Die Arbeiten des berühmten Malers galten damals wegen seiner jüdischen Herkunft als „Ballast, wertlos, entbehrlich“, wie sie in damaligen Quellen bezeichnet wurden. Die Museen verkauften sie gerne. Ein Brief bezüglich dieses Bildes von Liebermann ist erhalten geblieben, in dem Müller-Hofstede Gurlitt den Erwerb des Werkes und eines Pastells des Künstlers, das Korbflchtende darstellt, vorschlägt. Die Transaktion muss zustande gekommen sein, weil 2013 das Bild in der Münchener Wohnung Cornelius Gurlitts, Sohn von Hildebrand, gefunden wurde und sein Foto, als eines der am schnellsten publik gemachten, durch die Medien in aller Welt ging.

Die Vernichtung der Breslauer Juden und die nach dem Krieg vollzogene Grenzänderung waren der Grund dafür, dass sie für viele Jahre aus der Geschichte der Stadt verschwanden. Die Untersuchungen, die im Rahmen des wissenschaftlichen Projektes „Schlesische Kunstkollektionen“ geführt werden, schließen die Lücken im Wissen über die Kulturlandschaft von Breslau in der Vorkriegszeit. Es ist bisher gelungen, ein Dutzend der von den Breslauer Juden gesammelten Kollektionen zu beschreiben, von denen die meisten infolge der Verfolgung ihrer Schöpfer durch die Nazis zerstreut wurden.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ZOFIA BANDURSKA
(Wrocław)

MAGDALENA PALICA
(Trier)

REGARDING THE WORKS OF ART BELONGING TO JEWISH COLLECTORS
IN Breslau (Wrocław) AND CONFISCATED BY THE NAZIS,
ESPECIALLY MAX LIEBERMANN'S *TWO HORSEMEN ON THE BEACH*

Summary

Before the Nazi authorities in Breslau (Wrocław) embarked upon confiscating the artworks owned by local Jewish collectors in 1939, some pieces had already left the city. Financial burdens levied upon the Jews and in many cases also banning them from practicing their professions had forced many collectors, like Max Silberberg, Leo Lewin, Hans Pototzky and Thea Goldschmidt, among others, to sell their holdings, most often through specialized auction houses. Ismar Littmann, the owner of the city's biggest art collection, had killed himself before his collection went on sale. Jewish patrons who had for years generously supported various cultural institutions were no longer welcome there. Carl Sachs was removed from the Curatorial Board of the Silesian Museum of Fine Arts (Kuratorium des Schlesischen Museums der bildenden Künste) to which he had earlier gifted his collection of prints and drawings. The local Society of the Friends of the Arts (Gesellschaft der Kunstfreunde Breslau) was closed down and its collection transferred to the Silesian Museum of Fine Arts. In 1937, many of the transferred works were requisitioned during the action of "purging" museum collections of the so-called "degenerated art." Hildebrand Gurlitt, among others, was among the art dealers authorized to handle the retail sale of requisitioned works. The year 1939 brought the energetic action of the local authorities who saw the works in the possession of local Jewish collectors as an easy prey. The systematic "inventorying" of art collections would be one of the final stages of the "Aryanization" of Jewish property in Breslau. Particularly interested in these artworks and often also their market price were those aware of their existence and value, especially museum curators, among them Cornelius Müller-Hofstede, Director of the Silesian Museum of Fine Arts, and Siegfried Asche, Director of the Municipal Art Collections in

Görlitz (Städtische Kunstsammlungen Görlitz). From 1939 onwards, confiscations began in serious, and affected, among others, Max Silberberg, Emil Kaim, the family of Thea and Frotz Goldschmidt, David Friedmann, Max Pinkus, Wilhelm and Helene Perlhöfter, Richard Bittmann and brothers Paul and Richard Ehrlich. The aforementioned museum directors in Breslau and Görlitz tried to obtain selected works for the respective museums' collections, often with the intention of selling them right away. Among these works was Max Liebermann's *Two Horsemen on the Beach* which has recently received much publicity in connection with the notorious Gurlitt case. Part of the collection of David Friedmann, it was confiscated, along with Liebermann's pastel, in 1939. Through auctioneer Hermann Petschel, both pieces were acquired by the Silesian Museum of Fine Arts in July 1942. At this time, works by Liebermann were considered "Museum unbrauchbar" (the formula used in period sources meaning "unsuitable for exhibiting") because of the painter's Jewish roots. Museums were thus eager to sell them for cash. A letter has survived in which Müller-Hofstede offers the canvas to Gurlitt along with a pastel by the artist depicting basket weavers. The transaction must have been concluded as the painting was found in the apartment of Hans Gurlitt's son Cornelius in Munich in 2013. Its photograph was one of the first published in this world-famous case.

The extermination of the Jewish community in Breslau and the political changes in the aftermath of World War II resulted in the memory of local Jews and their role in the city's cultural landscape prior to 1945 having been erased from public awareness for many years. Presently, the "Silesian Art Collections" research project is an attempt to fill in the gap. So far, the inventories of a dozen or so Jewish collections, the majority of which were dispersed under the Nazis, have been reconstructed.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ZOFIA BANDURSKA

(Wrocław)

MAGDALENA PALICA

(Trèves)

CONTRIBUTION AUX RECHERCHES SUR LES OEUVRES D'ART VOLÉES
AUX COLLECTIONNISTES PAR LES NAZIS, DONT SUR LE TABLEAU
DE MAX LIEBERMANN *DEUX CAVALIERS SUR LA PLAGE*

Résumé

Avant que les autorités nazies de Wrocław aient entrepris, en 1939, des opérations pour saisir le patrimoine artistique appartenant aux collectionneurs juifs locaux, une partie des oeuvres avaient déjà été évacuées en dehors de la ville. Les charges financières imposées aux Juifs, et souvent aussi la défense de l'exercice de la profession ont contraint les collectionneurs de se priver des oeuvres d'art, le plus souvent en les faisant vendre par des maisons de ventes aux enchères spécialisées. C'est par leur intermédiaire qu'ont dû monnayer une partie de leur biens entre autres: Max Silberberg, Leo Lewin, Hans Pototzky et Thea Goldschmidt. Avant la liquidation d'une partie de la plus grande collection artistique de Wrocław, son créateur Ismar Littmann s'est suicidé. Les mécènes d'art d'origine juive, avec des mérites pour la ville, ont cessé d'être bien vus dans les institutions qu'ils avaient aidées pendant des années. Carl Sachs a été exclu du Conseil de Surveillance du Musée Silésien des Beaux-Arts (Kuratorium des Schlesischen Museums der bildenden Künste), auquel il avait fait don de sa collection d'estampes et de dessins. La Société des Amis de l'Art de Wrocław (Gesellschaft der Kunstfreunde in Breslau) a été supprimé, et ses collections ont été transférées au Musée Silésien des Beaux-Arts. En 1937 beaucoup de ces oeuvres-là ont été confisquées dans le cadre de l'action de l'épuration des collections muséales pour éliminer l'ainsi dit «art dégénéré»; parmi les marchands autorisés à vendre en détail les oeuvres confisquées s'est trouvé, entre autres Hildebrand Gurlitt. L'an 1939 s'est distingué par les opérations décidées des autorités locales, qui ont vu dans les oeuvres en possession des Juifs une proie facile. L'«inventaire» systématique des collections d'art constituait l'une des dernières étapes de l'«aryanisation» du patrimoine juif à Wrocław. C'étaient ceux qui depuis longtemps en connaissaient l'existence et la valeur, qui se sont montrés les plus intéressés aux collections, et souvent à leur prix de marché. Parmi eux il y avait des personnes travaillant dans les musées, dont le directeur Musée Silésien des Beaux-Arts, Cornelius Müller-Hofstede et le responsable des Collections Municipales d'Art de Görlitz (Städtische Kunstsammlungen

Görlitz) Siegfried Asche. À partir du 1939 des confiscations sur une grande échelle ont commencé. Entre autres Max Silberberg, et aussi Emil Kaim, la famille de Thea et de Fritz Goldschmidt, David Friedmann, Max Pinkus, Wilhelm et Helene Perlhöfter, Richard Bittmann et les frères Paul et Richard Ehrlich en ont été touchés. Les directeurs des musées de Görlitz et de Wrocław ont sollicité le transfert dans leurs collections de certaines oeuvres, souvent avec l'intention de les vendre sur-le-champ. Un exemple (aujourd'hui largement connu grâce à l'affaire Gurlitt), c'est le cas de la toile de Max Liebermann *Deux cavaliers sur la plage*, qui a été confisquée en 1939, avec un pastel, aux collections de David Friedmann. Les deux oeuvres, par l'intermédiaire du commissaire-priseur Hermann Petschel ont été adjugées au Musée Silésien des Beaux-Arts en juillet 1942. À cette époque-là les oeuvres de cet artiste célèbre étaient considérées, à cause de origines juives de ce dernier, «Museum unbrauchbar» c'est-à-dire «ne se prêtant pas à l'exposition» (*littéralement «inutilisable pour le musée» n.d.t.*), selon la terminologie des sources écrites de l'époque. Les musées les vendaient volontiers. S'il s'agit du tableau de Liebermann, il s'est conservé une lettre où Müller-Hofstede propose à Gurlitt l'achat de la toile et d'un pastel de l'artiste, représentant des vanniers. La transaction doit avoir eu lieu, car en 2013 la toile a été retrouvée dans l'appartement munichois de Cornelius Gurlitt, fils de Hildebrand, et sa photo, étant l'une des premières qui soient publiées, a fait le tour des médias mondiaux.

L'anéantissement des Juifs de Wrocław et les changements des frontières au lendemain de la guerre les ont fait disparaître pour bien des années de l'histoire de la ville. Les lacunes dans le savoir sur le paysage culturel du Wrocław d'avant-guerre sont en train d'être comblées par les recherches dans le cadre du projet scientifique «Collections d'art silésiennes». Jusqu'à présent on a réussi à décrire plus d'une dizaine des collections rassemblées par les Juifs de Wrocław, en plus grande partie dispersées suite aux persecutions de leurs créateurs de la part des nazis.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ROMAN OLKOWSKI
(Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku)

ROLA CENTRALNEJ KOMISJI ZAKUPÓW
W BUDOWANIU ZBIORÓW MUZEALNYCH W LATACH 1947-1956,
W TYM MUZEUM NARODOWEGO WE WROCŁAWIU¹

Streszczenie

W nowej rzeczywistości geopolitycznej, po zakończeniu II wojny światowej, jednym z zadań resortu kultury było prowadzenie polityki nabywania zbiorów do muzeów w kraju. Ministerstwo Kultury i Sztuki (dalej: MKiS) poprzez kupowanie dzieł polskich mistrzów organizowało na Ziemiach Odzyskanych galerie sztuki polskiej. Zapoczątkowywało też tworzenie zbiorów sztuki współczesnej, jednocześnie wspierając artystów materialnie.

Jednym z organów ministerstwa, które realizowało politykę zakupów, była działająca w latach 1947-1956 komisja, utworzona przy Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków (dalej: NDMiOZ), nazywana Komisją Zakupu Muzealiów dla Muzeów Pozawarszawskich lub Centralną Komisją Zakupu Muzealiów (dalej: CKZM). Pierwsze posiedzenie komisji odbyło się 12 kwietnia 1947 r.

Została ona powołana, by zajmować się zakupami muzealiów dla wszystkich muzeów w kraju, podległych Ministerstwu Kultury i Sztuki, z wyjątkiem Muzeum Narodowego w Warszawie i – także stołecznego – Państwowego Muzeum Archeologicznego. W późniejszym czasie zasada ta została złamana.

Dzięki CKZM, ministerstwo miało bezpośredni wpływ i kontrolowało na jakie cele wydawane są państwowe fundusze, uzyskane z kredytów inwestycyjnych przydzielanych poszczególnym resortom przez Centralny Urząd Planowania. Kwoty te, na początku działania komisji, były jedynymi środkami finansowymi przeznaczanymi na zakupy muzealiów. Komisja decydowała o przydziale zakupionych zabytków do poszczególnych muzeów, zgodnie z ich profilem, ale także wpływała na kształt

muzealnych kolekcji. Jej szczególną rolą miało być „spolszczenie zbiorów na Ziemiach Odzyskanych oraz aktywizacja muzeów pod względem społecznym”. W myśl tych – politycznych – zasad powstały galerie sztuki polskiej w muzeach we Wrocławiu, w Gdańsku, Olsztynie i Szczecinie. Jednymi z priorytetowych działań komisji były zakupy przedmiotów z dziedziny etnografii, a także nabywanie dzieł artystów współczesnych. Komisja odbywała swoje posiedzenia w gmachu warszawskiego Muzeum Narodowego oraz sporadycznie w „Zachęcie” – siedzibie NDMiOZ. Przedmioty zakupione przez CKZM były ewidencjonowane w inwentarzu NDMiOZ, w którym zapisano ponad 7000 pozycji. Dokumentacja komisji zawiera informacje na temat badania proveniencji nabywanych obiektów – z uwagi na rozproszenie polskich zbiorów w czasie II wojny światowej – oraz legalności ich nabywania. Oferenci byli zobowiązani do przedstawienia dowodów potwierdzających prawo własności oferowanych na sprzedaż przedmiotów.

Formalne rozwiązanie CKZM nastąpiło na mocy Zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki nr 56 z dnia 8 maja 1956 r. W wyniku podjętych przez komisję decyzji do ówczesnego Muzeum Śląskiego (ob. Muzeum Narodowe) we Wrocławiu trafiło 187 zabytków (oprócz etnograficznych), które zostały wymienione w aneksie do niniejszego opracowania.

¹ Początki kształtowania się zbiorów obecnego Muzeum Narodowego we Wrocławiu sięgają 1947 r., kiedy to 27 III MKiS powołało do życia Muzeum Państwowe we Wrocławiu (w organizacji), które 11 VII 1948 r. zostało otwarte pod nazwą Muzeum Państwowe, a 1 I 1950 – przemianowane na Muzeum Śląskie. Dwadzieścia lat później, 21 XI 1970 r., wrocławska placówka muzealna została podniesiona do rangi Muzeum Narodowego.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ROMAN OLKOWSKI
(Józef Piłsudski-Museum in Sulejówek)

DIE ROLLE DER ZENTRAALKOMMISSION
FÜR DIE ANKÄUFE IM AUFBAU DER MUSEALEN SAMMLUNGEN
IN DEN JAHREN 1947-1956,
DARUNTER AUCH DER DES NATIONALMUSEUMS WROCŁAW¹

Zusammenfassung

In der neuen geopolitischen Wirklichkeit nach Ende des Zweiten Weltkrieges gehörte es zu den Aufgaben des Ressorts für Kultur, die Politik des Erwerbs von Werken für die Museen in Polen zu führen. Das Ministerium für Kunst und Kultur (im Folgenden „MKiS“, alle Abkürzungen im Text werden von polnischen Bezeichnungen abgeleitet) gründete Galerien der polnischen Kunst in den sog. Wiedergewonnenen Gebieten durch Einkäufe von Werken der polnischen Künstler. Es begann auch, auf diese Weise Sammlungen der modernen Kunst zu bilden und zugleich Künstler materiell zu unterstützen.

Eines der Organe des Ministeriums, das die Politik der Ankäufe realisierte, war die in den Jahren 1947-1956 tätige, bei der Oberdirektion für Museen und Denkmalschutz (im Folgenden „NDMiOZ“) berufene Kommission, als Kommission für Ankäufe von Musealien für Museen außerhalb von Warschau oder Zentralkommission für Ankäufe von Musealien (im Folgenden „CKZM“) bezeichnet. Die erste Sitzung der Kommission fand am 12. April 1947 statt.

Sie wurde dazu ernannt, sich mit den Ankäufen der Musealien für alle polnischen, dem Ministerium für Kunst und Kultur unterstellten Museen bis auf das Nationalmuseum Warschau und das Staatliche Archäologische Museum (auch in der Hauptstadt Polens) zu beschäftigen. Diese Regel wurde später gebrochen.

Das Ministerium konnte dank der CKZM einen direkten Einfluss auf alle Museen ausüben und kontrollieren, für welche Zwecke staatliche Mittel ausgegeben wurden, die man aus den durch das zentrale Planungsamt einzelnen Ressorts zugewiesenen Investitionskrediten erzielte. Zu Beginn der Tätigkeit der Kommission galten diese Summen als die einzigen Mittel, die für Ankäufe der Musealien bestimmt wurden. Die Kommission entschied nicht nur über die Zuweisung der erworbenen Kunstwerke für einzelne Museen, je nach ihrem Profil, sondern auch über die Gestalt der musealen Sammlungen. Ihre besondere Rolle

sollte „die Polonisierung der Sammlungen in den Wiedergewonnenen Gebieten und die Aktivierung der Museen in sozialer Hinsicht“ sein. Nach diesen – politischen – Regeln entstanden Galerien der polnischen Kunst in den Museen in Breslau, Danzig, Allenstein und Stettin. Zu den wichtigsten Aufgaben der Kommission gehörten Ankäufe von ethnografischen Gegenständen wie auch von Werken moderner Künstler. Die Sitzungen der Kommission fanden im Gebäude des Nationalmuseums Warschau und gelegentlich auch in der Nationalen Kunstgalerie „Zachęta“, dem Sitz der NDMiOZ, statt. Die durch die CKZM erworbenen Gegenstände wurden ins Inventar der NDMiOZ eingetragen, in dem über 7000 Positionen registriert sind. Die Unterlagen der CKZM enthalten Informationen über Untersuchungen zur Provenienz der gekauften Objekte (wegen der Zerstreung der polnischen Sammlungen während des Zweiten Weltkrieges) und Legalität ihres Erwerbs. Die Anbieter wurden verpflichtet, Nachweise über das Eigentumsrecht zu den zum Verkauf angebotenen Gegenständen vorzulegen.

Die formale Auflösung der Kommission erfolgte kraft der Verordnung Nr. 56 des Ministers für Kunst und Kultur vom 8. Mai 1956. Infolge der durch die Kommission getroffenen Entscheidungen gelangten 187 Kunstwerke (außer den ethnografischen Gegenständen) ins damalige Schlesische Museum (das heutige Nationalmuseum) in Breslau, die im Anhang zur vorliegenden Abhandlung aufgezählt werden.

¹ Die Anfänge der Gestaltung der Sammlungen des heutigen Nationalmuseums Wrocław gehen auf das Jahr 1947 zurück, als das Ministerium für Kunst und Kultur am 27. März das Staatsmuseum in Wrocław (in Entstehung) ins Leben rief. Es wurde am 11. Juli 1948 als Staatsmuseum eröffnet und am 1. Januar 1950 in Schlesisches Museum umbenannt. Zwanzig Jahre später, am 21. November 1970, wurde die museale Institution in Wrocław zum Nationalmuseum erhoben.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ROMAN OLKOWSKI
(The Józef Piłsudski Museum at Sulejówek)

THE ROLE OF THE CENTRAL MUSEUM ACQUISITIONS COMMISSION
IN CREATING MUSEUM COLLECTIONS DURING THE PERIOD 1947-1956,
INCLUDING THE NATIONAL MUSEUM IN WROCŁAW¹

Summary

In the new geopolitical reality after the end of World War II, it became one of the tasks of the Ministry of Culture and Art to realize the centralized acquisitions policy for Polish museums. By acquiring works by Polish artists, the Ministry organized galleries of Polish art in the so-called Regained Territories. It also started collections of contemporary art at the same time supporting the artists financially.

One of the ministerial agencies entrusted with realizing the acquisitions policy was a collegiate body active from 1947 to 1956 and affiliated with the National Directorate of Museums and Protection of Historic Monuments (NDMiOZ) called the Acquisitions Commission for Museums outside Warsaw or the Central Museum Acquisitions Policy Commission (CKZM). Its first meeting took place on 12 April 1947.

The Commission was established to control acquisitions for all museums in Poland of which the Ministry of Art and Culture was in charge except for the National Museum in Warsaw and the State Archaeological Museum in Warsaw. Later, this principle would be broken.

Through the Commission, the Ministry of Culture and Art had a direct influence upon and control of the spending of the state funds derived from the investment credits and allocated to the ministries by the Central Planning Office. At the beginning, these funds were the only ones spent on museum acquisitions. The Commission distributed the acquired works to individual museums, in accordance with their respective profiles, and also influenced the character of museum collections. Its special task was “the Polonization of the collections in the Regained Territories and making the museums more active in their communities.” Informed by

these policy – and political objectives – the permanent galleries of Polish art were established at the state museums in Wrocław, Gdańsk, Olsztyn, and Szczecin. The Commission placed special emphasis on the acquisition of ethnographic artefacts and works by contemporary artists. The Commission usually met at the National Museum in Warsaw and sporadically at the Zachęta Gallery in Warsaw which was the seat of the NDMiOZ. The objects acquired by the Commission were listed in the NDMiOZ inventory encompassing over 7000 items. The Commission’s files also contain information on their efforts regarding establishing the objects’ provenance, particularly taking into consideration the fact that many a Polish collection had become dispersed during the war, and examining the legality of prospective purchases. The sellers were obliged to prove their ownership of the offered objects.

The Commission was formally closed down by Order No. 56 issued by the Minister of Culture and Art on 8 May 1956. Before that happened, the Commission had allocated 187 objects to the then Silesian Museum (today National Museum) in Wrocław (not counting ethnographic artefacts) which are listed in the present article.

¹ The collections of the present National Museum in Wrocław hark back to 1947 and the establishment of the then State Museum (under organization) by the Ministry of Culture and Art on 27 March 1947. On 11 July 1948 it opened as the State Museum and on 1 January 1950 was renamed the Silesian Museum. Twenty years later, on 21 November 1970, it was elevated to the rank of National Museum and became the National Museum in Wrocław.

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ROMAN OLKOWSKI
(Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku)

LE RÔLE DE LA COMMISSION CENTRALE DES ACHATS
DANS LA FORMATION DES COLLECTIONS MUSÉALES
DANS LES ANNÉES 1947-1956,
DONT CELLES DU MUSÉE NATIONAL DE WROCŁAW¹

Résumé

Dans la nouvelle réalité géopolitique après la fin de la IIe guerre mondiale, le ministère responsable de la culture avait parmi ses devoirs la gestion de la politique d'achat des collections pour les musées se trouvant en Pologne. Le Ministère de la culture et de l'art, en achetant des oeuvres d'artistes polonais, a organisé des galeries d'art polonais dans les Territoires Recouvrés. Il a commencé aussi la création de collections d'art contemporain, en même temps aidant les artistes matériellement.

L'un des organes du ministère, celui qui était responsable de la politique des achats, était une commission active dans les années 1947-1956, créée auprès de la Direction principale des musées et de la protection des monuments, appelée «Commission des achats de collections pour les musées non-varsoviens» ou «Commission centrale des achats de collections des musées». La première réunion de la commission a eu lieu le 12 avril 1947 r.

Elle a été créée pour se charger d'achat de collections pour tous les musées sur le territoire national, soumis au Ministère de la culture et de l'art, sauf pour le Musée National de Varsovie et le Musée Archéologique d'État, aussi situé dans la capitale. Dans l'avenir, cette règle a cessé d'être respectée.

Grâce à la commission, le ministère influençait et contrôlait directement les fins auxquelles étaient destinés les fonds d'état, obtenus grâce aux crédits d'investissement attribués à chaque ministère par le Bureau Central de Planification. Les sommes, au début de l'activité de la Commission, étaient les seules ressources financières destinées aux acquisitions d'objets pour les musées. La Commission décidait de la distribution des objets achetés parmi les musées, conformément à leurs profils, mais elle influençait aussi la forme des collections.

Son rôle spéciale devait être «polonisation des collections dans les Territoires Recouvrés et

l'activation sociale des musées». En accord avec ces principes - bien politiques - les galeries de l'art polonais dans les musées de Wrocław, de Gdańsk, d'Olsztyn et de Szczecin sont nées. Parmi les priorités de la Commission il y avait des achats d'objets ethnographiques, et aussi l'acquisition d'oeuvres d'artistes contemporains. La Commission tenait ses réunions dans le siège du Musée National varsovien et - exceptionnellement - dans le bâtiment de «Zachęta», où siégeait la Direction principale des musées et de la protection des monuments. Les objets achetés par la Commission étaient enregistrés dans l'inventaire de la Direction Principale, où plus de 7000 articles ont été inscrits. La documentation de la Commission contient des informations concernant les études sur la provenance des objets achetés (face à la dispersion des collections polonaises pendant la II^e guerre mondiale) et de la légalité de leurs acquisitions. Les vendeurs potentiels étaient tenus de produire les preuves du droit de propriété des objets offerts.

Du point de vue formel, la Commission centrale des achats des collections des musées a été dissoute en vertu de l'arrêté du Ministre de la culture et de l'art n° 56 du 8 mai 1956. Suite aux décisions prises par la Commission, le Musée Silésien d'alors (actuellement le Musée National) de Wrocław s'est enrichi de 187 objets d'arts (sans compter les objets ethnographiques), qui ont été énumérés dans l'annexe au présent article.

¹ Les débuts de la formation des collections du Musée National de Wrocław actuel remontent à 1947. Le 27 mars de cette année-là le Ministère de la culture et de l'art a donné naissance au Musée d'état de Wrocław (en organisation), qui a été ouvert le 11 juillet 1948 sous le nom de Musée d'état et rebaptisée Musée Silésien (*Muzeum Śląskie*) le 1 janvier 1950. Vingt ans après, le 21 novembre 1970 l'institution muséale wroclawienne a été élevée au rang de Musée National.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MARZENA SMOLAK
(Muzeum Miejskie Wrocławia)

NAJWAŻNIEJSZE SĄ ZDJĘCIA...
STEFANA ARCZYŃSKIEGO FASCYNACJA FOTOGRAFIA

Streszczenie

Stefan Arczyński, wybitny polski fotografik, nestor fotografii wrocławskiej, urodził się 31 lipca 1916 r. w Essen w rodzinie polskich emigrantów z Wielkopolski. Od 1934 r. uczył się zawodu, a następnie pracował w zakładzie fotograficznym w Essen. Jedne z pierwszych zdjęć zrobił podczas meczu Anglia – Niemcy w Londynie w 1935 r. Rok później w Berlinie fotografował sportowców na Letnich Igrzyskach Olimpijskich.

Od 1950 r. mieszka we Wrocławiu, w roku 1951 został członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików. Dokumentował zniszczenia i odbudowę Wrocławia oraz Dolnego Śląska. Był kronikarzem także kolejnych wrocławskich dekad. Od początku lat pięćdziesiątych XX w. stale współpracował z wydawnictwami i prasą. Z aparatem fotograficznym przemierzył całą Polskę. Jego nastrojowe, świetnie zakomponowane zdjęcia można znaleźć w wielu albumach i książkach poświęconych historii, sztuce i kulturze Wrocławia, Dolnego Śląska oraz innych regionów Polski. Fotografie Stefana Arczyńskiego często zdobiły okładki znanych polskich czasopism, m.in. „Przekroju”. Były także wydawane w postaci pocztówek. Stefan Arczyński przez lata dokumentował pracę Henryka Tomaszewskiego, twórcy Wrocławskiej Pantomimy. W niezwykle interesujących obrazach uwiecznił wielkich twórców teatru oraz solistów baletu Opery Wrocławskiej.

Dużo podróżował. Podróże, obok fotografii, to wielka pasja Stefana Arczyńskiego. Z każdej przywoził bogaty materiał na ko-

lejne wystawy: pejzaże, portrety dorosłych i dzieci, zdjęcia architektury. Ale najbardziej ulubionym motywem bogatej i różnorodnej twórczości artysty pozostały drzewa. Były to zarówno drzewa egzotyczne, jak i swojskie dęby, brzozy, topole. Fascynowała go struktura pnia z licznymi spękaniem, sękami, faktura kory. Często fotografował drzewa okaleczone i martwe, pokazane w krajobrazie górskim, surowym, pośród zniszczonych erozją skał.

Od 1956 r. regularnie wystawia swoje prace. Brał udział w wystawach krajowych i zagranicznych, na których wielokrotnie nagradzano jego fotogramy. Miał kilkadziesiąt wystaw indywidualnych. Za wybitne osiągnięcia w sztuce fotografowania otrzymał międzynarodowe odznaczenie Excellence FIAP. Jest dwukrotnym laureatem Nagrody Miasta Wrocławia, w 1992 r. otrzymał Śląską Nagrodę Kulturalną przyznawaną przez rząd Dolnej Saksonii, a w 2011 r. został uhonorowany Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Stefan Arczyński, człowiek szalenie skromny i pogodny, przez całe swoje twórcze życie pozostał wierny klasycznej czarno-białej fotografii, której technikę opanował w sposób mistrzowski. Jego zdjęcia to zawsze świetnie zakomponowane kadry z dużą dbałością o każdy szczegół, grę światła i cienia, odznaczające się elegancją, przepojone humanizmem i dobrocią. Wrażliwy na piękno otaczającego świata pokazuje go w swoich fotografiach najpiękniej jak potrafi.

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MARZENA SMOLAK
(Stadtmuseum Breslau)

FOTOGRAFIEN SIND DAS WICHTIGSTE...
STEFAN ARCZYŃSKIS FASZINATION FÜR FOTOGRAFIE

Zusammenfassung

Stefan Arczyński, ein hervorragender polnischer Fotografiker, Nestor der Breslauer Fotografie, wurde am 31. Juli 1916 in Essen in eine Familie von polnischen Emigranten aus Großpolen geboren. Er begann 1934 seine Ausbildung und arbeitete anschließend in einem Fotobetrieb in Essen. Eine seiner ersten Aufnahmen entstand 1935 in London bei einem Fußballspiel zwischen England und Deutschland. Ein Jahr danach fotografierte er Sportler während der Sommerolympiade in Berlin.

Arczyński lebt seit 1950 in Breslau und wurde 1951 zum Mitglied des Verbands Polnischer Kunstfotografen. Er dokumentierte die Zerstörung und den Wiederaufbau von Breslau und Niederschlesien. Er war auch Chronist der aufeinander folgenden Jahrzehnte in dieser Stadt. Seit Anfang der 50. Jahre arbeitete er ständig mit Verlagen und der Presse zusammen. Mit dem Fotoapparat streifte er durch ganz Polen. Seine stimmungsvollen, exzellent komponierten Fotografien kann man in vielen Alben und Büchern über die Geschichte, Kunst und Kultur von Breslau, Niederschlesien und anderen Regionen Polens finden. Fotografien von Stefan Arczyński schmückten oft Deckblätter populärer polnischer Zeitschriften wie z.B. „Przekrój“. Sie wurden auch in Form von Ansichtskarten veröffentlicht. Über Jahre hinweg dokumentierte Arczyński das Werk von Henryk Tomaszewski, dem Begründer des Breslauer Pantomimetheaters. Auf seinen äußerst interessanten Bildern verewigte er große Theaterkünstler und Solisten des Balletts der Breslauer Oper.

Arczyński reiste viel und gerne. Reisen – neben der Fotografie – sind seine große Pas-

sion. Von jeder Reise brachte er reiches Material für weitere Ausstellungen mit: Landschaften, Porträts der Erwachsenen und Kinder, Aufnahmen der Architektur. Das Lieblingsmotiv des Künstlers sind aber nach wie vor Bäume – sowohl exotische Bäume wie auch heimische Eichen, Birken, Pappeln. Die Struktur des Stammes mit seinen zahlreichen Rissen, Astansätzen, die Oberflächenstruktur der Rinde faszinierte ihn. Arczyński fotografierte oft verstümmelte und tote Bäume, in der rohen Berglandschaft, zwischen durch Erosion zerstörten Felsen.

Seit 1956 stellt er seine Werke regelmäßig aus. Er nahm an in- und ausländischen Ausstellungen teil, an denen er häufig für seine Fotogramme ausgezeichnet wurde. Er hatte Dutzende individuelle Ausstellungen. Für seine hervorragenden Leistungen in der Kunst des Fotografierens bekam er die internationale Auszeichnung Excellence FIAP. Ihm wurde zweimal der Preis der Stadt Breslau verliehen, 1992 erhielt er den ihm von der Niedersächsischen Landesregierung zuerkannten Schlesischen Kulturpreis und 2011 wurde er mit der Goldmedaille „*Verdient um die Kultur – Gloria Artis*“ geehrt.

Stefan Arczyński, ein sehr bescheidener und positiver Mensch, blieb sein ganzes künstlerisches Leben der schwarz-weißen Fotografie treu, welche Technik er meisterhaft beherrschte. Seine Aufnahmen sind immer sehr gut komponiert, mit großer Sorgfalt um jedes Detail und das Licht-Schatten-Spiel, mit Humanismus und Güte erfüllt, sie weisen Eleganz auf. Der für die Schönheit der ihn umgebenden Welt sensible Künstler zeigt sie in seinen Fotografien so schön wie er nur kann.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MARZENA SMOLAK
(City Museum in Wrocław)

PICTURES ARE THE MOST IMPORTANT...
STEFAN ARCZYŃSKI'S FASCINATION WITH PHOTOGRAPHY

Summary

Stefan Arczyński, a distinguished Polish photographer and doyen of photography in Wrocław, was born on 31 July 1916 in Essen (Germany) in the family of Polish migrants from Greater Poland. He began his professional training in 1934 and then worked at a photography studio in Essen. Some of his earliest photographs were taken during the famous football match between Germany and England in 1935. The following year he photographed athletes competing at the Summer Olympics.

Arczyński has lived in Wrocław since 1950. In 1951, he became a member of the Union of Polish Artists Photographers. He documented the ravages of war in Wrocław and Lower Silesia the postwar reconstruction. He chronicled the successive decades in the city's history. From the early 1950s, he has regularly collaborated with publishers and the press. He has made numerous photographic trips across the country and his evocative, exquisitely framed pictures grace many albums and books on the history, art and culture of Wrocław, Lower Silesia and other Polish regions. Photographs by Stefan Arczyński were often featured on the cover of Poland's most popular magazines, like *Przekrój* and were also published as postcards. For many years, Stefan Arczyński documented the work of Henryk Tomaszewski, the founder of the world famous Wrocław Mime Theatre (Pantomima). He portrayed many outstanding theatre actors, directors and ballet dancers of the Opera Theatre in Wrocław.

He has travelled extensively. In fact, travelling has been Arczyński's biggest passion alongside photography. From every trip, he would bring great material for the next exhibition: landscapes, portraits of grown-ups and children, architectural motifs. Through the decades and variety of subjects, he has remained faithful to his favorite motif: trees, both exotic and familiar, like the oak, birch, and linden. He has been fascinated with the tree trunk's structure, with its cracks, knots, and crevices, the tree bark's texture. He would often photograph dead and damaged trees, in a stark mountainous landscape, rising among eroded rocks.

He has exhibited regularly and extensively, nationally as well as internationally, since 1956. He has had dozens of individual exhibitions and won numerous awards and honors. For his lifetime achievement he was honored with the international Excellence FIAP distinction and twice with the Award of the City of Wrocław. In 1992, he received the Silesian Cultural Award from the Government of Lower Saxony and the *Gloria Artis* Gold Medal for Cultural Achievement in 2011.

An unassuming and good-natured man, Stefan Arczyński has for the whole of his artistic career remained faithful to black-and-white photography, the medium he has mastered to absolute perfection. His photographs are always perfectly and elegantly framed, with attention to every detail and the subtle play of light and shadow, his vision informed by humanity and tenderness. Superbly sensitive to the beauty of the world, he has captured it in his photographs.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MARZENA SMOLAK
(Musée da la Ville de Wrocław)

LES PHOTOS, C'EST L'ESSENTIEL...

STEFAN ARCZYŃSKI, UNE FASCINATION POUR LA PHOTOGRAPHIE

Résumé

Stefan Arczyński, un éminent photographe d'art polonais, le doyen des photographes de Wrocław, est né le 31 juillet 1916 à Essen dans une famille d'émigrés originaire de la région de la Grande-Pologne. Depuis 1934 il a été apprenti et ensuite il a travaillé dans un atelier photographique à Essen. Les photos qu'il a faites pendant la partie de football Angleterre – Allemagne à Londres en 1935 ont été parmi ses premières réalisations. Un an après, à Berlin, il a photographié des sportifs aux Jeux Olympiques d'été.

Depuis 1950 il habite à Wrocław, en 1951 il est devenu membre de l'Association des photographes d'art polonais (ZPAF). Il a documenté la destruction et la reconstruction de Wrocław et de la Basse-Silésie. De même, s'il s'agit des décennies suivantes de l'histoire de Wrocław, ses photos en sont une chronique. Dès le début des années cinquante du XX^e siècle il a coopéré en continu avec des maisons d'éditions et des journaux. Il a parcouru toute la Pologne avec son appareil photo. Ses photos créant une ambiance romantique, d'une composition parfaite, se trouvent dans beaucoup d'albums et livres consacrés à l'histoire, l'art et la culture de Wrocław, de la Basse-Silésie et des autres régions de la Pologne. Les photos de Stefan Arczyński ont souvent embelli les couvertures de magazines polonais bien connus, entre autres de «Przekrój». Elles ont été publiées aussi sous forme de cartes postales. Stefan Arczyński a documenté pendant des années de travail de Henryk Tomaszewski, le fondateur du Théâtre de la Pantomime de Wrocław. Il a immortalisé dans ses images de grands créateurs théâtraux et des solistes du ballet de l'Opéra de Wrocław.

Il a beaucoup voyagé. Les voyages, a côté de la photographie, sont une grande passion de Ste-

fan Arczyński. De chaque voyage il ramenait un matériel photographique pour les expositions successives: paysages, portraits d'adultes et d'enfants, photos d'architecture. Toutefois ce sont les arbres qui sont restés le motif préféré de la production artistique riche et variée de l'artiste. C'étaient aussi bien des arbres exotiques que des chênes, bouleaux, peupliers familiers. Il était fasciné par la structure du tronc avec ses crevasses et noeuds, par l'aspect de la surface de l'écorce. Il a souvent photographié des arbres mutilés et morts, dans un paysage de montagne, austère, parmi des rochers érodés.

Depuis 1956 il expose régulièrement ses travaux. Il a participé à des expositions nationales et à l'étranger, où ses images photographiques ont souvent obtenu des prix. Il a réalisé plusieurs dizaines d'expositions individuelles. Pour ses performances excellentes dans le domaine de l'art de photographie il s'est vu décerner la distinction internationale *Excellence FIAP*. Il a été distingué deux fois avec le Prix de la Ville de Wrocław, en 1992 il a reçu le Prix Culture de la Silésie décerné par le gouvernement de la Basse-Saxe, et en 2011 il a été honoré par la médaille d'or «Zasłużony Kulturze Gloria Artis» (Pour le mérite culturel Gloria Artis).

Stefan Arczyński, un homme énormément humble et serein, pendant toute sa vie active est resté fidèle à la photographie classique en blanc et noir; il en a maîtrisé la technique d'une manière remarquable. Ses photos sont toujours des cadres bien composés avec le soin de chaque détail, un jeu de la lumière et de l'ombre, se distinguant par leur élégance, pleines d'humanisme et de bonté. Sensible à la beauté du monde environnant, il le montre sur ses photos de la meilleure manière possible.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ARTUR HRYNIEWICZ
(Muzeum Narodowe we Wrocławiu)

TRZY INWENTARZE ŚLĄSKICH TYPARIUSZY POSEKULARYZACYJNYCH
Streszczenie

W zbiorach sfragistycznych Muzeum Narodowego we Wrocławiu znajdują się trzy zestawy lakowych odcisków pieczętnych wykonanych tłokami pochodzącymi z sekularyzowanych na Śląsku w latach 1810-1812 kolegiat i klasztorów. Typariusze te decyzją z roku 1822 przypisane zostały na stałe nowo utworzonemu Archiwum Prowincji Śląskiej (Schlesisches Provinzialarchiv), przekształconemu później w Królewskie Archiwum Państwowe we Wrocławiu (Königliche Staatsarchiv zu Breslau). Tam też zostały wykonane dwa pierwsze z omawianych tu zespołów pieczętnych – jeden na luźnych kartkach, drugi w solidnie oprawionym poszycie. Oba mają po 338 lakowych odcisków. Wynikiem przeprowadzonych badań jest postawiona przez autora teza, że są to inwentarze odciskowe, z których ten pierwszy ma charakter typowo magazynowy. Drugi – przypominający swoim charakterem kolekcjonerski album sfragistyczny – mógł służyć Johannowi Gustavowi Gottliebowi Büschingowi do celów dydaktycznych, dlatego też po jego śmierci trafił do Berlina. Powrócił później do Wrocławia w formie daru i od roku 1877 pozostaje w zbiorach muzealnych. Autor przeprowadzonych badań dochodzi do wniosku, że oba

inwentarze wykonane zostały przed rokiem 1824, przez młodego archiwistę Johanna Ernesta Beinlinga.

W 1893 r. cała posekularyzacyjna kolekcja tłoków pieczętnych przekazana została w formie depozytu Muzeum Starożytności Śląskich (Museum Schlesischer Altertümer), przekształconemu później w Śląskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer) we Wrocławiu. Tam też na początku XX w. wykonany został tymi typariuszami trzeci zespół odcisków pieczętnych. Rozmieszczone zostały na 27 niewielkich drewniano-tekturowych tablicach i oznaczone numerami, które przypisano odpowiadającym im 363 tłokom pieczętnym. Jest to trzeci i najpełniejszy inwentarz odciskowy tego zespołu. W okresie powojennym inwentarze te razem z całą sfragistyczną kolekcją trafiły do zbiorów Muzeum Państwowego we Wrocławiu (od 1948 r.), przekształconego później w Muzeum Śląskie (od 1950 r.) i następnie w Muzeum Narodowe we Wrocławiu (od 1970 r.). W chwili obecnej możemy dzięki nim m.in. oszacować wojenne straty, które w przypadku typariuszy posekularyzacyjnych odpowiadają mniej więcej 10% stanu początkowego.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ARTUR HRYNIEWICZ
(Nationalmuseum Wrocław/Breslau)

DREI INVENTARE DER SCHLESISCHEN TYPARE
AUS DER ZEIT NACH DER SÄKULARISIERUNG

Zusammenfassung

In den sphragistischen Sammlungen des Nationalmuseums Breslau befinden sich drei Sätze Siegelabdrücke aus Lack, die mit den aus den in den Jahren 1810-1812 in Schlesien säkularisierten Stiftskirchen und Klöstern stammenden Siegelstempeln ausgeführt wurden. Diese Typare wurden laut Beschluss von 1822 auf Dauer dem neu gegründeten Schlesischen Provinzialarchiv zugewiesen, das man später ins Königliche Staatsarchiv zu Breslau umwandelte. Dort wurden auch zwei erstere der hier besprochenen Sätze der Siegelabdrücke ausgeführt – der eine auf losen Blättern, der andere als ein fest eingebundenes Heft. Die beiden Sätze haben je 338 Lackabdrücke. Das Ergebnis der durchgeführten Untersuchungen ist die vom Verfasser des Textes aufgestellte These, dass es Inventare der Siegelabdrücke sind und der erstere wie ein typisches Lagerinventar aussieht. Den anderen, der an ein sphragistisches Sammleralbum erinnert, dürfte Johann Gustav Gottlieb Büsching zu didaktischen Zwecken verwendet haben und deswegen gelangte er nach seinem Tod nach Berlin. Er kam später als Schenkung nach Breslau zurück und befindet sich seit 1877 in den musealen Sammlungen. Der Verfasser und

zugleich Forscher kommt zum Schluss, dass die beiden Inventare vor 1824 vom jungen Archivar Johann Ernst Beinling erstellt wurden.

1893 wurde die ganze Sammlung der nach der Säkularisierung entstandenen Siegelstempel dem Museum Schlesischer Altertümer, später ins Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau umgewandelt, in Form eines Depositums übergeben. Dort wurde auch zu Beginn des 20. Jh. der dritte Satz der Siegelabdrücke mit diesen Typaren ausgeführt. Sie befinden sich auf 27 kleinen Tafeln aus Holz und Karton und sind mit Nummern versehen, die 363 Siegelstempeln entsprechen. Das ist das dritte und kompletteste Inventar der Siegelabdrücke für diesen Satz. In der Nachkriegszeit gelangten die Inventare zusammen mit der ganzen sphragistischen Sammlung ins Staatsmuseum in Breslau (seit 1948), später ins Schlesische Museum (1950) umgewandelt, und dann ins Nationalmuseum Breslau (seit 1970). Heute können wir dank ihnen u.a. Kriegsverluste schätzen, die sich im Fall der nach der Säkularisierung entstandenen Typare auf etwa 10% des Anfangsbestandes belaufen.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ARTUR HRYNIEWICZ
(National Museum in Wrocław)

THREE INVENTORIES OF SILESIAN POST-SECULARIZATION SEAL MATRICES

Summary

The sphragistics collection of the National Museum in Wrocław contains three sets of lacquer seal impressions made with seal matrices coming from Silesian collegiate churches and monasteries secularized in 1810-1822. In 1822, the administrative decision was taken transferring them to the newly-established Silesian Provincial Archives (Schlesisches Provinzialarchiv) which would later become the Royal State Archives in Wrocław (Königliche Staatsarchiv zu Breslau). There the first two of the three sets of seal impressions were made: one on loose paper sheets, the other as a bound book. Both comprise 338 lacquer impressions each. The research conducted by the author of the present article suggests that they were made as inventory lists. The first one seems intended for practical documentation purposes, the other – resembling a collector's album – was possibly used by Johann Gustav Gottlieb Büsching as a teaching aid and was then transferred to Berlin following his death. It returned to Wrocław (Breslau) as a gift and from 1877 has been part of museum holdings. The author concludes that both inventories were

made prior to 1824 by young archivist Johann Ernst Beinling.

In 1893, the whole collection of seal matrices from the secularized church institutions was deposited with the Museum of Silesian Antiquities (Museum Schlesischer Altertümer) which later became the Silesian Museum of Decorative Arts and Antiquities (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer) in Wrocław (Breslau). There, in the early 20th c., another set of impressions was made using the same seal matrices. The impressions were arranged on twenty-seven (27) small wood-cum-cardboard tablets and marked with numbers corresponding to the 363 seal matrices. This is the third and most complete impression inventory of the collection. After World War II, all three inventories together with the whole sphragistics collection were transferred to the State Museum in Wrocław (from 1948) which became the Silesian Museum in 1950 and then the National Museum in Wrocław in 1970. Today, they make it possible to estimate the extent of war losses which with regard to post-secularization seal matrices constitute some 10% of the original collection.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ARTUR HRYNIEWICZ
(Musée National de Wrocław)

TROIS INVENTAIRES DES MATRICES DE SCEAUX PROVENANT
DE COUVENTS ET DE CHAPITRES SÉCULARISÉS

Résumé

Dans les collections sigillographiques du Musée National de Wrocław on trouve trois ensembles d'empreintes de sceaux sur laque, réalisées avec les matrices provenant des collégiales et des couvents sécularisés en Silésie dans les années 1810-1812. Ces matrices, en vertu d'une décision de 1822, ont été définitivement attribuées aux Archives de la Province de Silésie (Schlesisches Provinzialarchiv) récemment créées, transformées ensuite en Archives Royales d'État à Wrocław (Königliche Staatsarchiv zu Breslau). C'est là que les deux premiers des ensembles en question ont été réalisés – l'un sur des feuilles séparées, l'autre dans un cahier solidement relié. Ils contiennent 338 empreintes sur laque chacun. Le résultat des analyses effectuées est la thèse avancée par l'auteur: notamment qu'il s'agit des inventaires des empreintes, dont le premier a un caractère typique d'un inventaire d'entrepôts de musée. L'autre – qui rappelle par son caractère un album sigillographique de collectionneur – peut avoir servi à Johann Gustav Gottlieb Büsching pour ses objectifs didactiques, c'est pourquoi après son décès il s'est trouvé à Berlin. Il est rentré ensuite à Wrocław en tant que don et il reste dans les collections muséales depuis 1877. L'auteur des recherches arrive à la conclusion que les deux inventaires ont été effectués avant

1824, par le jeune archiviste Johann Ernst Beinling.

En 1893 toute la collection des matrices de sceaux provenant de couvents et de chapitres sécularisés a été transféré comme dépôt au Musée des Antiquités Silésiennes (Museum Schlesischer Altertümer), renommé ensuite Musée Silésien des Arts Décoratifs et des Antiquités (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer) de Wrocław. C'est bien là qu'au début du XX^e siècle on a réalisé, à l'aide des mêmes matrices, le troisième ensemble des empreintes de sceaux. Elles ont été distribuées sur 27 petits panneaux de bois et de carton et marquées avec les numéros attribués aux 363 matrices. C'est le troisième inventaire des empreintes, le plus complet. Après la guerre les inventaires, avec toute la collection sigillographique se sont trouvées au Musée d'état de Wrocław (depuis 1948), transformé ensuite en Musée Silésien (depuis 1950) et successivement en Musée National de Wrocław (depuis 1970). Grâce à eux nous pouvons maintenant, entre autres, évaluer les dommages de guerre qui, s'il s'agit des matrices de sceaux provenant de couvents et de chapitres sécularisés, s'élèvent à plus ou moins 10% de l'état initial.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BEATA STRAGIEROWICZ
(Muzeum Narodowe we Wrocławiu)

QUO VADIS I ZAPOMNIANE KAPRYJSKIE MUZEUM.
W 120. ROCZNICĘ WYDANIA POWIEŚCI HENRYKA SIENKIEWICZA

Streszczenie

Szkic na temat Museo Quo vadis na Capri powstał z okazji – obchodzonej w 2016 r. – 120. rocznicy wydania bestsellerowej powieści Henryka Sienkiewicza *Quo vadis*.

W tekście przypomniano dzieje panoramy *Męczeństwo chrześcijan w cyrku Nerona* namalowanej przez Jana Stykę w 1899 r. Paryski sukces malowidła zaowocował współpracą Styki ze znanym francuskim wydawcą Ernestem Flammarionem, dla którego zilustrował on dwa dzieła Sienkiewicza *Pójdźmy za Nim!* i *Quo vadis*, których akcja rozgrywa się w starożytnym Rzymie. Poza tym Styka namalował również cykl obrazów z epizo-

dami z *Quo vadis*. Po wielu perturbacjach obrazy i rysunki na podstawie, których wykonano ilustracje, trafiły do muzeum zorganizowanego przez artystę w jego kapryjskiej rezydencji, gdzie były udostępniane zwiedzającym do ok. 1928 r.

W artykule przedstawiono historię Museo Quo Vadis na Capri, które było swoistym fenomenem wśród polskich placówek kulturalnych powstałych poza granicami Rzeczypospolitej. Autorka podjęła również próbę prześledzenia losów płócien ekspozycyjnych na Capri po zlikwidowaniu muzeum.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BEATA STRAGIEROWICZ
(Nationalmuseum Wrocław/Breslau)

QUO VADIS UND EIN VERGESSENES MUSEUM AUF CAPRI.
ZUM 120. JAHRESTAG DER HERAUSGABE DES ROMANS
VON HENRYK SIENKIEWICZ

Zusammenfassung

Die Skizze über Museo Quo vadis auf Capri entstand anlässlich des 120. Jahrestags der Herausgabe des Bestsellerromans *Quo vadis* von Henryk Sienkiewicz, der 2016 begangen wurde.

Im Text wird die Geschichte des Panoramas *Martyrium der Christen im Cirkus des Nero*, 1899 von Jan Styka gemalt, wieder in Erinnerung gebracht. Der Erfolg des Gemäldes in Paris bedeutete die Zusammenarbeit Stykas mit dem bekannten französischen Verleger Ernest Flammarion, für den der Künstler zwei sich im antiken Rom abspielende Romane von Sienkiewicz – *Pójdźmy za Nim! (Folgen wir Ihm)* und *Quo vadis* illustrierte. Außerdem malte er auch

einen Zyklus der Bilder mit Episoden aus *Quo vadis*. Diese Bilder und Zeichnungen, die den Illustrationen zugrunde lagen, gelangten nach vielen Komplikationen ins durch den Künstler in seiner Residenz auf Capri eingerichtete Museum und wurden dort bis etwa 1928 Besuchern zugänglich gemacht.

Im Artikel wird die Geschichte des Museo Quo vadis auf Capri dargestellt, das als ein einzigartiges Phänomen unter den polnischen kulturellen Einrichtungen galt, die außerhalb Polens entstanden. Die Verfasserin versucht auch, die Geschichte der auf Capri nach der Schließung des Museums ausgestellten Gemälde zu verfolgen.

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BEATA STRAGIEROWICZ
(National Museum in Wrocław)

**QUO VADIS AND ITS FORGOTTEN MUSEUM AT CAPRI.
ON THE 120TH ANNIVERSARY OF THE PUBLICATION
OF HENRYK SIENKIEWICZ'S NOVEL**

Summary

The paper on the Museo Quo Vadis at Capri was written in connection with the 120th anniversary of the publication of Henryk Sienkiewicz's bestseller which was celebrated in 2016.

The text recalls the history of the *Martyrdom of Christians in Nero's Circus* painted by Jan Styka in 1899. The painting's success in Paris led to Styka's collaboration with well-known Parisian publisher Ernest Flammarion for whom he illustrated two works by Sienkiewicz whose plot is set in ancient Rome: *Let's Follow Him!* and *Quo vadis*. Styka also painted a series of compositions

rendering episodes from *Quo vadis*. Following many perturbations, the paintings and drawings made as the basis for illustrations were gathered in a museum set up by Styka in his residence at Capri where they remained accessible to the public to ca. 1928.

The article reconstructs the history of the Museo Quo Vadis at Capri which was an exceptional initiative among the Polish cultural centers outside of Poland. The author has also attempted to reconstruct the history of the paintings displayed there after the museum had closed.

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BEATA STRAGIEROWICZ
(Musée National de Wrocław)

QUO VADIS ET LE MUSÉE OUBLIÉ DE CAPRI.
AU 120^E ANNIVERSAIRE DE LA PUBLICATION DU ROMAN
DE HENRYK SIENKIEWICZ

Résumé

L'esquisse consacrée au musée de Quo vadis (Museo Quo vadis) situé à Capri a été écrite à l'occasion du 120^e anniversaire de la publication du roman *Quo vadis* de Henryk Sienkiewicz, célébré en 2016.

Dans le texte l'auteur a rappelé l'histoire du panorama *Martyre de chrétiens dans le cirque de Néron* peint par Jan Styka en 1899. Le succès parisien de la peinture a entraîné une coopération de Styka avec le célèbre éditeur français Ernest Flammarion, pour qui il a illustré deux oeuvres de Sienkiewicz: *Suivons-le!* et *Quo vadis*, dont l'action se déroule dans l'ancienne Rome. Outre cela, Styka a peint aussi un cycle de tableaux représentant des épisodes de

Quo vadis. Après beaucoup de péripéties, les tableaux et les dessins, sur la base desquels les illustrations avaient été réalisées, ont trouvé leur place dans le musée organisé par l'artiste dans sa résidence à Capri, où ils sont restés accessibles aux touristes jusqu'en 1928 environ.

L'article décrit l'histoire du musée (Museo Quo Vadis) à Capri, un phénomène particulier parmi les centres de la culture polonaise ayant existé en dehors des frontières de la République de Pologne. L'auteur a tenté aussi de suivre le destin des toiles, exposées à Capri, après la suppression du musée.

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

JOANNA ZYZIK-LUBASIŃSKA
(Muzeum Narodowe we Wrocławiu)

KONSERWACJA I RESTAURACJA OBRAZU
BARTHOLOMAEUSA STROBLA *MATKA BOSKA RÓŻAŃCOWA*
ORAZ WYNIKAJĄCE Z NICH ODKRYCIA

Streszczenie

Do pracowni konserwacji Muzeum Narodowego we Wrocławiu w kwietniu 2016 r. trafił obraz *Matka Boska Różańcowa* z kościoła św. Jadwigi w Grodzisku Wielkopolskim. Był on przygotowywany na wystawę „Wrocławska Europa”. Mimo że początkowy plan był inny, a czasu było mało, ostatecznie przeprowadzono pełną konserwację-restaurację malowidła. Stało się tak z powodu złego stanu zachowania obrazu: płótno było bardzo brudne, wtórny werniks pociemniały, dublaż nie spełniał funkcji nośnej, a powierzchnię dzieła niemal w całości pokrywały dziewiętnastowieczne przemalowania.

Wokół dziejów wizerunku grodziskiej Madonny panuje spore zamieszanie. Obraz bywał różnie datowany, rozmaicie interpretowany od strony formalnej, kwestią sporną jest nawet jego pochodzenie. Utrwalił się szczególnie pogląd, że malowidło trafiło do Grodziska Wielkopolskiego ze zburzonego w 1834 r. kościoła Dominikanów w Toruniu. Miało to nastąpić w 1864 r., tuż po pożarze grodziskiego kościoła.

Podczas wykonywania odkrywek odnaleziona została sygnatura Bartholomaeusa Strobla. W trakcie konserwacji usunięto

zabrudzenia z odwrocenia i lica obrazu oraz pociemniały werniks. Malowidło rozdublowano. Z lica obrazu zdjęto przemalowania oraz uzupełnienia zaprawy. W ubytki płótna wklejono wstawki, a braki w warstwie zaprawy wypełniono kitówką. Wykonano nowy dublaż. Obraz naciągnięto na stare krosna. Lico obrazu zabezpieczono werniksem i uzupełniono ubytki warstwy malarzkiej.

Podczas konserwacji odkryto, że obraz nosi ślady po zawieszanych na nim koszulkach i wotach, co świadczy o kultowym znaczeniu wizerunku. Z toruńskim kościołem Dominikanów malowidło to jednak z pewnością nie było związane. Osiemnastowieczne rękopisy z wizytacji kościoła w Grodzisku potwierdzają, że znajdowało się tam wówczas malowidło Matki Boskiej Różańcowej, a jego opis jest zgodny ze Strobłowską kompozycją. Po usunięciu przemalowań ukazały się także ślady świadczące o narażeniu obrazu na działanie ognia i dymu. Mógł on zatem ocaleć z pożaru grodziskiego kościoła. Został potem oddany w ręce malarza-renowatora Paula Stankiewicza, który dzieło Strobla całkowicie przemalował.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

JOANNA ZYZIK-LUBASIŃSKA
(Nationalmuseum Wrocław/Breslau)

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG
DES GEMÄLDES *DIE ROSENKRANZ-GOTTESMUTTER*
VON BARTHOLOMAEUS STROBEL
UND DIE DARAUS RESULTIERENDEN ENTDECKUNGEN

Zusammenfassung

Im April 2016 gelangte das Gemälde *Die Rosenkranz-Gottesmutter* aus der St. Hedwig-Kirche in Grätz/ Grodzisk Wielkopolski in die Konservierungswerkstatt des Nationalmuseums Wrocław. Es sollte auf der Ausstellung „Breslauer Europa“ zur Schau gestellt werden. Der ursprüngliche Plan sah zwar anders aus, die Zeit war knapp, trotzdem beschloss man letztendlich, die gesamte Konservierung und Restaurierung des Werkes durchzuführen. Der Grund dafür lag in seinem schlechten Erhaltungszustand: die Leinwand war stark verschmutzt, der sekundäre Firnis war dunkel geworden, die Doublierung erfüllte ihre tragende Funktion nicht und die Oberfläche des Werkes war fast vollständig mit aus dem 19. Jh. stammenden Übermalungen bedeckt.

Um die Geschichte des Bildnisses der Madonna aus Grätz herrscht eine ziemlich große Verwirrung. Das Gemälde wurde unterschiedlich datiert und von der formalen Seite her unterschiedlich interpretiert, sogar seine Herkunft ist zweifelhaft. Es verbreitete sich insbesondere die Meinung, dass das Bild aus der 1834 zerstörten Dominikanerkirche in Thorn nach Grätz gelangte. Dies soll 1864, gleich nach dem Brand der Grätzer Kirche, erfolgt sein.

Bei den restauratorischen Untersuchungen wurde die Signatur von Bartholomaeus Strobel entdeckt. Während der Konservierung wurden die Verschmutzungen auf der Vorder- und Rückseite des Gemäldes

wie auch der dunkel gewordene Firnis entfernt. Die Doublierung wurde beseitigt. Die Übermalungen und Ergänzungen der Grundierung auf der Vorderseite des Werkes wurden abgenommen. Risse in der Leinwand wurden mit neuen Einsätzen hinterklebt, Fehlstellen in der Grundierung wurden mit Kittung gefüllt. Die neue Doublierung wurde ausgeführt. Das Gemälde wurde wieder auf seinen alten Keilrahmen aufgespannt. Die Vorderseite des Werkes wurde mit Firnis überzogen und alle Fehlstellen in der Malschicht wurden ergänzt.

Während der Konservierungsarbeiten entdeckte man, dass das Gemälde Spuren von an ihm aufgehängten Kleidern und Weihgeschenken aufweist, was von der kultischen Bedeutung des Bildnisses zeugt. Dieses Werk war jedoch bestimmt nicht mit der Thorner Dominikanerkirche verbunden. Die aus dem 18. Jh. stammenden Manuskripte über Visitationen der Kirche in Grätz bestätigen, dass sich dort damals ein Bild der Rosenkranz-Gottesmutter befand und seine Beschreibung der Komposition Strobels entspricht. Nach der Entfernung der Übermalungen wurden auch Spuren sichtbar, die von den Auswirkungen von Feuer und Rauch zeugen. Es dürfte also aus dem Brand gerettet worden sein. Später wurde es in die Hände des Malers und Konservators Paul Stankiewicz gegeben, der Strobels Werk völlig übermalte.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

JOANNA ZYZIK-LUBASIŃSKA
(National Museum in Wrocław)

THE CONSERVATION AND RESTORATION
OF BARTHOLOMAEUS STROBEL'S *MADONNA OF THE ROSARY*
AND THE RESULTING FINDINGS

Summary

The Madonna of the Rosary, a painting by Bartholomaeus Strobel from St Hedwig's Church in Grodzisk Wielkopolski, was delivered to the Conservation Department at the National Museum in Wrocław in April 2016 to be prepared for display in connection with *The Wrocław Europe* exhibition. Although there were no initial plans for its comprehensive conservation and restoration and the deadline was short, in the end the painting's poor state of preservation made it necessary. The canvas was very dirty, the non-original varnish darkened, the lining had lost its structural function and the surface of the painting was almost completely covered with 19th-century overpainting.

There are many gaps and uncertainties concerning the history of *The Madonna of the Rosary* from Grodzisk Wielkopolski, its dating and formal solutions, and even its provenance. Presumably the painting was transferred to Grodzisk Wielkopolski from the Dominican Church in Toruń dismantled in 1834, most likely in 1864, just after the fire that had damaged the church in Grodzisk Wielkopolski.

During the initial stage of the conservation process, the exploratory removal of aged darkened varnish revealed Bartholomaeus Strobel's signature. The painting's conservation involved the cleaning of the painting's surface and the verso, the remov-

al of all age darkened varnish, the removal of the lining, overpainting and fillers in the ground layer. Then the missing fragments of the original canvas were repaired with new patches and the ground layer was repaired with replacement fillers. Then the new lining was applied and the painting was stretched over the extant stretcher. The damaged areas in the paint layer were repaired and new varnish applied to the whole surface of the painting.

During conservation, a number of marks were revealed left by *ex votos* and *rizas* (bejeweled metal covers) once attached to the painting and testifying to the cult that surrounded it. Contrary to the accepted view, the painting could not have come from the Dominican Church in Toruń: 18th-century manuscripts containing the records of the visitation of St Hedwig's Church in Grodzisk confirm that the church contained a picture of the Madonna of the Rosary and its description corresponds to the painting by Strobel. Moreover, once the overpainting was removed, the picture revealed the effects of fire and smoke which suggests that it had in fact survived the aforementioned fire of the church in Grodzisk. It was subsequently entrusted to painter-cum-conservator Paul Stankiewicz who completely overpainted Strobel's original composition.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

JOANNA ZYZIK-LUBASIŃSKA
(Musée National de Wrocław)

LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION DU TABLEAU
DE BARTHOLOMAEUS STROBEL *VIERGE DU ROSAIRE*
ET LES DÉCOUVERTES QU'ELLES ONT ENTRAÎNÉES

Résumé

En avril 2017 dans l'atelier de restauration du Musée National de Wrocław s'est trouvé le tableau *Vierge du rosaire* provenant de l'église Sainte-Hedwige de Grodzisk Wielkopolski. Il était préparé à être montré à l'exposition «Wrocławska Europa» (*Une Europe wroclawienne*). Bien que le plan initial ait été différent, et qu'il ne soit plus resté beaucoup de temps, en fin de compte on a fait une restauration complète de la peinture. La raison en était le mauvais état de conservation du tableau: la toile était très sale, le vernis secondaire devenu foncé, le doublage ne remplissait plus sa fonction de support, tandis que la surface de l'oeuvre était presque totalement couverte par les modifications du XIX^e siècle.

Il y a une grande confusion autour de l'histoire de la Madone de Grodzisk. Le tableau était daté de manière différente, son côté formel était diversement interprété, même son origine suscite des disputes. En particulier, s'est affirmée l'opinion selon laquelle la peinture était arrivée à Grodzisk Wielkopolski de l'église des Dominicains de Toruń, détruite en 1834. Cela aurait eu lieu en 1864 tout de suite après l'incendie de l'église de Grodzisk.

En nettoyant des fragments de la toile on a trouvé la signature de Bartholomaeus Strobel. Au cours des travaux on a enlevé les impuretés de l'envers et de l'endroit du tableau

et aussi le vernis devenu foncé. On a enlevé le doublage. On a enlevé de l'endroit de la toile les modifications picturales et les rajouts de l'apprêt. On a repris les trous de la toile en y collant des entre-deux, tandis que les lacunes de la couche d'apprêt manquant ont été remplies au mastic. On a effectué un nouveau doublage. Le tableau a été étiré sur son ancien châssis. L'endroit du tableau a été en outre protégé par le vernis et on a complété les pertes de la couche de peinture.

Pendant la restauration on a vu que le tableau portait des traces de draperies (rizas, [dites «chemises» ou «robes», n.d.t.]) et d'ex-voto qui y avaient été attachés, ce qui confirme l'idée de son importance pour le culte. Il est de toute façon sûr que la peinture n'était pas liée avec l'église des dominicains. Les manuscrits du XVIII^e siècle concernant une inspection de Grodzisk confirment qu'on y trouvait alors un tableau de Notre-Dame du Rosaire, et sa description est conforme à la composition de Strobel. Après l'élimination des modifications on a vu aussi des traces de l'exposition du tableau à l'action du feu et de la fumée. Il était donc possible qu'il ait été sauvé de l'incendie de l'église de Grodzisk. Ensuite il fut confié au peintre-restaurateur Paul Stankiewicz, qui modifia totalement la peinture de Strobel.

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)