

ROCZNIKI SZTUKI ŚLĄSKIEJ

MUZEUM NARODOWE WE WROCŁAWIU

ROCZNIKI
SZTUKI ŚLĄSKIEJ

XXI

WROCŁAW 2012

KOMITET REDAKCYJNY

BOŻENA GULDAN-KLAMECKA (redaktor naczelny), MARIUSZ HERMANDORFER,
BARBARA ILKOSZ (sekretarz redakcji), ROMUALD NOWAK,
PIOTR OSZCZANOWSKI, 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

MISCELLANEA/ MISZELLANEEN / MISCELLANEA

Krzysztof Przylicki (Lublin)

[Kolekcja średniowiecznej rzeźby śląskiej w zbiorach artystycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II \(streszczenie\)](#)

[Die Kollektion der mittelalterlichen schlesischen Skulpturen in den Kunstsammlungen der Katholischen Universität Lublin Johannes Paul II \(Zusammenfassung\)](#)

[Mediaeval Silesian sculpture in the collection of the John Paul II Catholic University of Lublin \(Poland\) \(summary\)](#)

Katarzyna Gąsienica (Jawornik)

[Budowa technologiczna oraz przebieg prac konserwatorskich przy skrzydłach późnogotyckiego retabulum z kościoła św. św. Piotra i Pawła w Legnicy \(streszczenie\)](#)

[Die technologische Konstruktion der Flügel des spätgotischen Retabels in der St. Peter und Paul-Kirche in Liegnitz/Legnica und der Verlauf der Konservierungsarbeiten \(Zusammenfassung\)](#)

[Technology and conservation of the wings of the Late Gothic retable from the Church of Sts Peter and Paul in Liegnitz/Legnica \(summary\)](#)

Paweł Migasiewicz (Warszawa, Paryż)

[Życiorys własny Johanna Riedla. Źródło historyczne do badań nad praktyką zawodową i kondycją społeczną rzeźbiarzy w dobie nowożytnej \(streszczenie\)](#)

[Autobiografie von Johann Riedel. Eine historische Quelle für Untersuchungen zur beruflichen Praxis und gesellschaftlichen Kondition der Bildhauer in der neueren Zeit \(Zusammenfassung\)](#)

[A historical source in the study of the sculptor's studio practice and social status in the Early Modern era \(summary\)](#)

Andrzej Kozieł (Wrocław)

[O nowo odkrytych malowidłach freskowych w budynku dawnego probostwa Cystersów w Cieplicach Śląskich-Zdroju \(streszczenie\)](#)

[Über Die neu entdeckten Freskogemälde in der ehemaligen Propstei der Zisterzienser in Bad Warmbrunn/Cieplice Śląskie-Zdrój \(Zusammenfassung\)](#)

[On the newly-discovered frescoes at the former Cistercian presbytery in Cieplice Śląskie-Zdrój \(summary\)](#)

Jacek Gernat (Gorzów Wielkopolski, Poznań)

[Rokokowy model ołtarza w zbiorach kurii arcybiskupiej we Wrocławiu – nieznanie dzieło Michaela Ignaza Klahra \(1727-1807\) \(streszczenie\)](#)

[Das Modell eines Rokoko-Altars in den Sammlungen des Erzbischöflichen Ordinariats in Breslau/Wrocław – ein unbekanntes Werk Michael Ignaz Klahrs \(1727-1807\) \(Zusammenfassung\)](#)

[Rococo altar model in the collection of the Episcopal Curia in Wrocław. An unknown work of Michael Ignaz Klahr \(1727-1807\) \(summary\)](#)

Maria Zwierz (Wrocław)

[Wystawa rzemiosła i rzemiosła artystycznego we Wrocławiu w 1904 roku \(streszczenie\)](#)

[Die Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe in Breslau/Wrocław im Jahre 1904 \(Zusammenfassung\)](#)

[The Decorative Arts and Crafts Exhibition in Wrocław in 1904 \(summary\)](#)

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

Małgorzata Korżel-Kraśna (Wrocław)

[Drewniane sprzęty do gier planszowych w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu \(streszczenie\)](#)

[Hölzernes Zubehör für Brettspiele in den Sammlungen des Nationalmuseums Wrocław \(Zusammenfassung\)](#)

[Wooden utensils for board games in the collection of the National Museum in Wrocław \(summary\)](#)

Beata Stragierowicz (Wrocław)

[Szkice do panoram batalistycznych autorstwa Jana Styki. Dar Marii i Andrzeja Styków \(streszczenie\)](#)

[Skizzen zu Schlachtenpanoramen von Jan Styka. Schenkung von Maria und Andrzej Styka \(Zusammenfassung\)](#)

[Jan Styka's studies for his battle panoramas. The gift of Maria and Andrzej Styka \(summary\)](#)

Barbara Banaś (Wrocław)

Sprawozdanie z działalności Muzeum Narodowego we Wrocławiu za lata 1988-1998

Bericht über die Tätigkeit des Nationalmuseums Wrocław in den Jahren 1988-1998

National Museum in Wrocław: activity report for 1988-1998

**RECENZJE I OMÓWIENIA / REZENSIONEN UND BESPRECHUNGEN /
REVIEWS**

Marek Pierzchała (Wrocław)

O śląskim malarstwie i jego katalogu raz jeszcze. W odpowiedzi na głosy recenzentów

Ein weiteres Mal: Über die schlesische Malerei und ihren Katalog. Als Antwort auf
Meinungen der Rezensenten

About Silesian painting and its catalogue once more. Replaying the reviewers

KRZYSZTOF PRZYLIICKI

(LUBLIN)

KOLEKCJA ŚREDNIOWIECZNEJ RZEŻBY ŚLĄSKIEJ
W ZBIORACH ARTYSTYCZNYCH
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO JANA PAWŁA II
Streszczenie

Początki zbiorów sztuki w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim sięgają roku 1932 i związane są z osobą księdza kanonika Jana Władzińskiego (1861-1935). Znany w środowisku lubelskim patriota, regionalista i propagator idei opieki nad zabytkami przekazał Uniwersytetowi „w drodze darowizny rękodajnej” kolekcję „różnych przedmiotów o charakterze muzealnym, które gromadził i zebrał sam w ciągu swego życia”. Przewiezienie zbiorów do KUL i „ulokowanie ich w sali muzealnej kosztem i staraniem Uniwersytetu”, nastąpiło we wrześniu 1932 r.

Dobra passa dla powiększających się systematycznie zbiorów Muzeum zakończyła się wraz z wybuchem II wojny światowej. W grudniu 1939 r. zostały one „sichergestellt” przez gestapo pod nadzorem Josepha Mühlmanna (1886-1972) i ślad po nich zaginął.

Po zakończeniu II wojny światowej w wyniku całkowitej utraty kolekcji muzealnej władze uniwersyteckie podjęły trud stworzenia jej na nowo. Inicjatorem tych działań był ks. rektor Józef Iwanicki (1902-1995), który w 1956 r. skierował list do biskupów diecezjalnych z apelem o wytypowanie z podległych im muzeów sztuki sakralnej obiektów dla KUL. I tu właśnie znajdujemy odpowiedź, skąd w murach naszego Uniwersytetu znalazła się kolekcja średniowiecznej sztuki śląskiej. Do apelu rektora pozytywnie ustosunkowała się bowiem jedynie Kuria Arcybiskupia we Wrocławiu. Na polecenie Jego Ekscelencji ks. Kazimierza Lagosza (1888-1961), ordynariusza wrocławskiego, specjalna komisja kurialna wytypowała ze zbiorów dawnego Erzbischöfliches Diözesmuseum 26 obiektów, w tym 14 przykładów śląskiej plastyki XV-XVI w.

Niniejszy artykuł jest pierwszą próbą usystematyzowania wiedzy na temat przechowy-

wanych w KUL średniowiecznych rzeźb śląskich.

Najcenniejszym obiektem w uniwersyteckiej kolekcji rzeźb jest figura św. Katarzyny Aleksandryjskiej, tzw. Złotej Katarzyny z Katternecke (nr inw. MU KUL III-1552) z pocz. XVI w., z warsztatu Jakoba Beinharta (około 1460-1525), stanowiąca pierwotnie dekorację rzeźbiarską narożnej kamienicy przy przedwojennych Breite- i St. Katharinenstraße na Katternecke we Wrocławiu, mieszczącej od niepamiętnych czasów karczmę Pod Złotą Katarzyną.

Niezwykle są też losy figury św. Sebastiana (nr inw. MU KUL III-359). Zabytek dopiero przed dwoma laty utożsamiony został z reprodukowaną przez Braunego i Wiesego figurą z kościoła św. Mikołaja w Mycielinie (niem. Metschlau), którą przedwojenni badacze przypisali warsztatowi Mistrza Ołtarza z Gościszowic.

Warta przytoczenia jest również ponadnaturalnej wielkości figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem (nr inw. MU KUL III-1687) z Olszany (niem. Ölse). W jej przypadku intrygować mogą odręczne napisy gotykiem: „Striegau” we wnętrzu figury oraz na pleckach Dzieciątka. Biorąc pod uwagę wielkość naszej figury, a także sposób modelowania szat i rysunek fałdów płaszcza – sytuujących czas powstania rzeźby na lata 80. XV w. – trudno nie pokusić się o przypuszczenie, że pierwotnie zabytek nasz mógł stać w centrum szafy ołtarza Mistrza Lat 1486-1487 w dawnym kościele pojoannickim św. św. Piotra i Pawła w Strzegomiu (niem. Stiegau), który w 1810 r. na wniosek Głównej Komisji Sekularyzacyjnej rozłożony został na części. Malowane kwatery nastawy (zachowanych jest sześć) przeniesione zostały do Wrocławia, natomiast pozostałe zaginęły.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

KRZYSZTOF PRZYLIICKI
(Lublin)

DIE KOLLEKTION DER MITTELALTERLICHEN SCHLESISCHEN SKULPTUREN IN DEN KUNSTSAMMLUNGEN DER KATHOLISCHEN UNIVERSITÄT LUBLIN JOHANNES PAUL II

Zusammenfassung

Die Anfänge der Kunstsammlungen der Katholischen Universität Lublin reichen zurück in das Jahr 1932 und sind mit dem Priester-Kanoniker Jan Władziński (1861-1935) verbunden. Dieser in Lublin bekannte Patriot, Regionalist und Förderer der Idee der Pflege von Sehenswürdigkeiten übergab der Universität „als Handschenkung“ seine Kollektion von „verschiedenen Gegenständen musealen Charakters, die er im Laufe seines Lebens sammelte“. Der Transport der Sammlung zu der Katholischen Universität Lublin und „ihre Unterbringung in einem Museumssaal“ erfolgte im September 1932 „auf Kosten und Verantwortung der Universität“.

Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges endeten die günstigen Umstände für die systematisch erweiterten Museumssammlungen. Sie wurden im Dezember 1939 von der Gestapo unter der Leitung von Joseph Mühlmann (1886-1972) „sichergestellt“ und verschwanden spurlos.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges begann die Universitätsverwaltung mit dem Aufbau der neuen Museumssammlung an Stelle der komplett verloren gegangenen Kollektion. Der Initiator dieser Aktion war der Rektor, Priester Józef Iwanicki (1902-1995), der 1956 einen Brief an Diözesanbischofe mit der Bitte richtete, geeignete Objekte für die Katholische Universität Lublin aus den ihnen unterstellten Museen der sakralen Kunst auszuwählen. Und hier finden wir die Antwort auf die Frage, auf welche Weise eine Kollektion der mittelalterlichen schlesischen Skulpturen in den Besitz unserer Universität gelangt ist. Zur Bitte des Rektors stellte sich nur die Erzbischofskurie in Breslau/Wrocław positiv. Auf Anweisung seiner Exzellenz des Priesters Kazimierz Lagosz (1888-1961), Kapitularordinarius, wurden 26 Objekte aus den ehemaligen Sammlungen des Erzbischöflichen Museums zu Breslau, darunter 14 Werke der schlesischen Bildhauerkunst aus dem 15.-16. Jh., von einer speziellen kurialen Kommission ausgewählt.

Der vorliegende Artikel ist ein Versuch, die Kenntnisse zu den mittelalterlichen schlesischen

Skulpturen, die an der Katholischen Universität Lublin aufbewahrt werden, zu systematisieren.

Das wertvollste Objekt in der Universitätssammlung von Skulpturen ist die Figur der hl. Katharina von Alexandrien (vgl. Nr. 1.3), die sog. *Goldene Katharina von der Katternecke zu Breslau*, vom Anfang des 16. Jh., aus der Werkstatt von Jakob Beinhart (um 1460-1525), die ursprünglich eine plastische Verzierung eines Mietshauses an der Ecke der Breitestraße und St. Katharinenstraße an der Katternecke zu Breslau bildete. In diesem Gebäude war seit undenklichen Zeiten das Kretschamhaus zur Goldenen Katharina.

Die Geschichte der Figur des hl. Sebastian (vgl. Nr. 3.8) ist auch ungewöhnlich. Dieses Kunstwerk wurde erst vor zwei Jahren als die von Heinz Braune und Erich Wiese reproduzierte Figur aus der St. Nikolaus-Kirche in Metschlau/Mycielin identifiziert. Sie wurde von den Forschern aus der Vorkriegszeit der Werkstatt des Meisters des Gießmandorfer Altars zugeschrieben.

Nennenswert ist weiterhin die übernatürlich große Figur der Gottesmutter mit Kind (vgl. Nr. 3.3) von Ölse/Olszany. In ihrem Fall können die handschriftlichen Aufschriften in gotischer Schrift „Striegau“ im Inneren der Figur und auf dem Rücken des Kindes Neugier erregen. In Hinsicht auf die Größe der Figur, die Art und Weise der Modellierung der Gewänder und die Faltenlinien des Mantels, was die Entstehungszeit der Skulptur auf die 80. Jahre des 15. Jh. schätzen lässt, kann man der Annahme nicht erwehren, dass das Kunstwerk einst im Zentrum des Retabels des Altars des Meisters der Jahre 1486-1487 in der Johanniterkirche (St. Peter-und-Paul-Kirche) in Striegau/Strzegom gestanden haben dürfte. Der Altar wurde 1810 auf Antrag der Hauptkommission (des „General-Kommissariums“) für Bibliotheken, Archive, Münzsammlungen und Kunstgegenstände aller Art (Säkularisationskommission) in Einzelteile zerlegt. Die bemalten Tafelbilder des Altaraufsatzes (nur sechs Tafelbilder haben sich erhalten) wurden nach Wrocław/Breslau transportiert, die anderen gingen verloren.

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

KRZYSZTOF PRZYLIICKI
(Lublin)

MEDIAEVAL SILESIA SCULPTURE IN THE COLLECTION
OF THE JOHN PAUL II
CATHOLIC UNIVERSITY OF LUBLIN (POLAND)

Summary

The beginnings of the art collection at the Catholic University in Lublin (KUL) date to 1932 and are connected to the person of Canon Jan Władziński (1861-1935). This respected patriot, regionalist and promoter of the idea of cultural heritage protection presented the University with the collection of various museum-type objects he had gathered over the years. In 1932, the collection was transferred to the University and displayed in a museum-type exhibition organized and financed by the University.

The collection continued to expand until the outset of World War II. In December 1939, it was "secured" (*sichergestellt*) by the Gestapo under Joseph Mühlmann (1886-1972) and perished.

Faced with this irretrievable loss, the University undertook to create a new art collection on the initiative of Rector Father Józef Iwanicki (1902-1995) who approached diocesan bishops to select objects for the University's art collection from the holdings of ecclesiastical art in the museums in their respective dioceses. Only the Episcopal Curia in Wrocław responded to the appeal and under the auspices of Ordinary Kazimierz Lajos (1888-1961), a special committee selected 26 objects, including 14 sculptures dating to the 15th-16th century, from the holdings of the former Erzbischöfliches Museum zu Breslau.

The present article is the first attempt to review and organize the state of research on the medieval Silesian sculptures in the KUL collection. The earliest work is the

statue of St Catherine of Alexandria (No. 1.3), the so-called *Goldene Katharina von der Katternecke zu Breslau*, from the early 16th century, by the workshop of Jacob Beinhart (ca. 1460-1525). Originally, it graced the façade of the townhouse located at the corner of the former Breitestrasse and St. Katharinestrasse (the place called Katternecke), where the Kretschamhaus zur Goldenen Katharina (Gold Catherine Inn) used to be located.

The statue of St Sebastian (No. 3.8) has only recently been identified as the statue from St Nicolaus' Church at Mycielin (Metschlau) reproduced by Heiz Braune and Erich Wiese and attributed to the workshop of the Master of the Gościszowice (Giessmansdorf) Altar.

Worthy of note is also the larger-than-life statue of the Virgin and Child (No. 3.3) from Olszany (Ölse). Intriguingly, the statue's inside and the Child's back are inscribed "Striegau", in handwritten "gothic" letters. The figure's monumental size and the modeling of drapery, which confirm the work's dating to the 1480s, suggest a tempting possibility that it might have originally featured as the central element in the retable of the altar by the Master of the Year 1486-1487 in the Johannitenkirche (Church of Sts Peter and Paul) in Strzegom (Striegau). In 1810, the Main Secularization Commission had the altar dismantled. The painted panels were brought to Wrocław (six have been preserved) while the remaining parts have been lost.

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

KATARZYNA GĄSIENICA
(JAWORNIK)

BUDOWA TECHNOLOGICZNA
ORAZ PRZEBIEG PRAC KONSERWATORSKICH
PRZY SKRZYDŁACH PÓŻNOGOTYCKIEGO RETABULUM
Z KOŚCIOŁA ŚW. ŚW. PIOTRA I PAWŁA W LEGNICY

Streszczenie

Przedmiotem niniejszego opracowania są cztery dwustronnie malowane skrzydła, będące pozostałością późnogotyckiego retabulum o nieustalonym wezwaniu, pochodzącego z kościoła dawniej parafialnego, obecnie katedralnego św. św. Piotra i Pawła w Legnicy. Na awersach skrzydeł wewnętrznych przedstawione zostały św. Anny Samotrzeć z donatorem i św. Jadwiga, na ich odwrotach i awersach skrzydeł zewnętrznych – sceny pasyjne, na rewersach zewnętrznej pary skrzydeł – Zwiastowanie. Przyjmuje się, że skrzydła powstały w pracowni malarza śląskiego (legnickiego?) w ostatnim dziesięcioleciu XV w.

Skrzydła zostały przekazane, z początkiem 2011 r. przez parafię katedralną do pracowni konserwatorskiej, w celu przeprowadzenia kompleksowych zabiegów renowacyjnych. Po zakończeniu prac tablice powróciły do ekspozycji w kaplicy legnickiej katedry.

W ramach prac konserwatorskich przeprowadzono szereg badań fizykochemicznych, mających pomóc w rozpoznaniu budowy technologicznej dzieła, oraz w doprecyzowaniu programu prac konserwatorskich. W pierwszej kolejności obiekt poddano analizie wizualnej, której dopełnieniem była szczegółowa dokumentacja fotograficzna. Następnie pobrano próbki do badań laboratoryjnych i wykonano zdjęcia w promieniowaniu ultrafioletowym UV, podczerwonym IR oraz rentgenowskim Rtg. Wyniki przeprowadzonych analiz umożliwiły określenie budowy drewnianego podobrazia, gęstości i rozmieszczenia płótna na poszczególnych kwaterach; składu i grubości zapraw oraz rodzaju użytych pigmentów, folii szlachetnych i spoiw w poszczególnych warstwach składowych badanego dzieła. Materiał fotograficzny uzyskany po wykonaniu zdjęć w promieniowaniu podczerwonym i rentgenowskim pozwolił przeanalizować charakterystyczne cechy rysunku autorskiego wykonywanego we wczesnej fazie powstawania malowidła oraz sposób, w jaki arty-

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

sta modelował farbą poszczególne partie dzieła. W ramach wykonanych badań, prócz rozpoznania budowy technologicznej omawianego retabulum i próby wyodrębnienia cech charakterystycznych dla warsztatu, w którym powstało, zidentyfikowano również materiały użyte we wcześniejszych konserwacjach oraz zakresy ich występowania w obiekcie. Wyniki przeprowadzonych analiz i wyciągnięte z nich wnioski pozwoliły na przystąpienie do zasadniczych prac konserwatorskich. Przeprowadzone zabiegi podzielono na prace z zakresu konserwacji technicznej i estetycznej. Konserwacja techniczna obejmowała demontaż skrzydeł i zabezpieczenie ich na czas transportu do pracowni, podklejenie odspojonych łusek malatury, usunięcie wtórnych przekształceń, tj. metalowych gwoździ, woskowych kitów, przemalowań partii malarskich i złoconych, wtórnych, pociemniałych werniksów, korektę deformacji podobrazia jednego z czterech skrzydeł oraz impregnację strukturalną osłabionego drewna. Następnie uzupełniono ubytki w podobrazii, ramach oraz w warstwach zapraw i malatury. Po wykonaniu wszystkich zabiegów z zakresu konserwacji technicznej przystąpiono do przywrócenia pierwotnej estetyki dzieła. Konserwacja estetyczna obejmowała zrekonstruowanie ubytków ornamentyki w grawerowanych zaprawach i doczyszczanie miejscowych zabrudzeń, rekonstrukcję złocień i srebrzeń wraz z laserunkami w partiach, w których występowały pierwotnie, uzupełnienie ubytków malatury poprzez domalowanie brakujących powierzchni techniką punktowania.

Według wcześniejszych założeń w porozumieniu z właścicielem obiektu zaprojektowano i wykonano stalowy stelaż ekspozycyjny wraz z nowymi zawiasami. Po zakończeniu prac skrzydła retabulum przewieziono do katedry i zamontowano na wspomnianym stelażu w jednej z kaplic kościelnych. Do całości prac wykonano dokumentację konserwatorską.

KATARZYNA GAŚIENICA
(JAWORNIK)

DIE TECHNOLOGISCHE KONSTRUKTION DER FLÜGEL DES SPÄTGOTISCHEN RETABELS IN DER ST. PETER UND PAUL-KIRCHE IN LIEGNITZ (LEGNICA) UND DER VERLAUF DER KONSERVIERUNGSARBEITEN

Zusammenfassung

Gegenstand der vorliegenden Abhandlung sind vier beidseitig bemalte Flügel, die Überreste des spätgotischen Retabels unbekanntem Namens aus der ehemaligen St. Peter und Paul-Pfarrkirche (heute St. Peter und Paul-Dom) sind. Auf den Vorderseiten der inneren Flügel sind die hl. Anna selbdritt mit dem Donator und die hl. Hedwig dargestellt, auf den Rückseiten und den Vorderseiten der äußeren Flügel – Passionsszenen und auf den Rückseiten des Paares von den äußeren Flügeln – Maria Verkündigung. Es wird angenommen, dass die Flügel in der letzten Dekade des 15. Jh. in der Werkstatt eines schlesischen Malers (aus Liegnitz/Legnica?) entstanden sind.

Die Flügel wurden Anfang 2011 von der Dom-pfarrei der Konservierungswerkstatt zur ganzheitlichen Konservierung übergeben. Nach Beendigung der Arbeiten wurden sie erneut in der Kapelle des Liegnitzer Doms ausgestellt.

Im Rahmen der Konservierung wurde eine Reihe von physikalisch-chemischen Untersuchungen durchgeführt, um die technologische Konstruktion des Werkes kennen zu lernen und die Konservierungspläne zu präzisieren. Zuerst wurde das Objekt einer visuellen, durch eine ausführliche fotografische Dokumentation ergänzten Analyse unterzogen. Weiterhin wurden die Proben für Laboruntersuchungen entnommen und die UV-, IR- und Röntgenfotografien gemacht. Die Ergebnisse der durchgeführten Analysen ließen den Bau der Holzmalunterlage, die Dichte und die Verteilung der Leinwand auf einzelne Tafeln, die Zusammensetzung und die Dicke der Grundierungen wie auch die Arten der benutzten Pigmente, edlen Folien und Bindemittel in einzelnen Bestandteilschichten des untersuchten Werkes bestimmen. Dank der im IR- und Röntgenlicht gemachten Fotografien konnte man die charakteristischen Merkmale der in der frühen Entstehungsphase angefertigten Zeichnung des Schöpfers analysieren wie auch die Art und Weise, wie der Künstler einzelne Teile des Werkes mit der Farbe modellierte. Im Rahmen der durchgeführten Untersuchungen wurden nicht nur die technolo-

gische Konstruktion des oben besprochenen Retabels festgestellt und der Versuch aufgenommen, die charakteristischen Merkmale für die Werkstatt, in der es entstand, auszusondern, sondern auch die in den früheren Konservierungsarbeiten benutzten Materialien und die Bereiche ihrer Verwendung im Objekt identifiziert. Die aufgenommenen Maßnahmen wurden in technische und ästhetische Konservierungsarbeiten aufgeteilt. Die Ersteren umfassten die Demontage der Flügel und deren Sicherung für den Transport in die Werkstatt, das Aufkleben der abgelösten Farbblättchen, die Beseitigung der sekundären Umänderungen, d.h. der Metallnägel, Wachskitte, Übermalungen der gemalten und der vergoldeten Teile, der sekundären, eingetrübten Firnisse, die Korrektur der Deformationen der Malunterlage eines der vier Altarflügel und die strukturelle Imprägnierung des geschwächten Holzes. Weiterhin wurden die fehlenden Stellen in der Malunterlage, im Rahmen und in den Grundierungs- und Malschichten ergänzt. Nachdem alle technischen Konservierungsarbeiten ausgeführt worden waren, begann man mit der Wiederherstellung der ursprünglichen Ästhetik des Werkes. Zu den ästhetischen Konservierungsarbeiten zählten die Rekonstruktion der fehlenden Stellen an der Ornamentik in den gravierten Grundierungen und die gründliche Reinigung der lokalen Verschmutzungen, die Rekonstruktion der Vergoldungen und Versilberungen wie auch der Lasuren an diesen Teilen, in denen sie ursprünglich vorhanden waren, und die Ergänzung der fehlenden Stellen in den Malschichten, indem die fehlenden Flächen mit der Punktierungstechnik hinzugemalt wurden.

Im Einvernehmen mit dem Eigentümer des Objektes wurde eine stählerne Ausstellungsstellage mit neuen Scharnieren gemäß den früheren Annahmen entworfen und ausgeführt. Nach Beendigung der Arbeiten wurden die Flügel des Retabels in den Dom transportiert und auf der erwähnten Stellage in einer der Kapellen montiert. Es wurde die konservatorische Dokumentation aller Arbeiten angefertigt.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

KATARZYNA GAŚIENICA
(JAWORNIK)

TECHNOLOGY AND CONSERVATION OF THE WINGS
OF THE LATE GOTHIC RETABLE FROM THE CHURCH
OF STS PETER AND PAUL IN LIEGNITZ/LEGNICA

Summary

The article concerns four wings, featuring panels painted on the obverse and reverse, originally from the Late Gothic retable, devoted to an unidentified saint, from the former parish Church of Sts Peter and Paul, today Legnica Cathedral. The obverses of the inner wings featured the Virgin and Child with St Anne and the founder and St Hedwig. Their versos and the obverses of the outer wings feature scenes from the Passion of Christ while the versos of the outer wings depict the Annunciation. Hypothetically, the wings are the work of a Silesian (Legnica) painter in the 1490s.

In early 2011, the cathedral parish commissioned the comprehensive conservation of the wings. Upon its completion, the wings were reinstalled at a chapel at Legnica Cathedral.

Conservation work was preceded by scientific tests and analyses aimed at identifying the pieces' structure in terms of technology in order to develop a conservation program. Visual inspection was followed by detailed photographic documentation. Then, samples for lab tests were collected and UV, IR and RTG pictures were taken. The results of conducted tests revealed the structure of the wooden support, density and arrangement of canvas on individual panels, the chemical composition and thickness of the grounds and the kinds of pigments, precious metal foils and binders used in every layer. The RTG and IR pictures revealed the characteristic features of the artist's draw-

ing executed at an early stage of the painting process and the way forms were modeled. In addition to analyzing the retable's technology, an attempt was made to identify the features characteristic of the workshop which had produced it. The scope of earlier conservations and the materials used were also identified. The results were analyzed to develop a detailed conservation program divided into two stages: technical and aesthetic. The former comprised the dismantling of the wings and securing them for transportation, fixing (glue) of flaking paint layer, reversal of non-original modifications (removing metal nails, wax fillers, overpainting, darkened varnish). The deformation of the wooden support of one wing was corrected and the wooden support of all four panels impregnated. Then damaged areas in the wooden support, frames, picture layer (ground and paint layer) were repaired. The next stage focused on restoring the pieces' original appearance. Ornaments engraved in the ground were restored and cleaned, gilt and silvered effects were reconstructed and tinted according to the original design. The damaged areas in the paint layer were restored (spot inpainting).

As it had been agreed earlier, a new metal hinged frame was designed and made for displaying the conserved wings. They were brought back to the Cathedral and mounted in one of the chapels. Photographic documentation was made for the entire conservation process.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

PAWEŁ MIGASIEWICZ
(WARSZAWA, PARYŻ)

ŻYCIORYS WŁASNY JOHANNA RIEDLA
ŹRÓDŁO HISTORYCZNE DO BADAŃ NAD PRAKTYKĄ ZAWODOWĄ
I KONDYCJĄ SPOŁECZNĄ RZEŹBIARZY W DOBIE NOWOŻYTNEJ
Streszczenie

Zapiski autobiograficzne artystów należą do najrzadszych i najcenniejszych typów źródeł, z jakimi mają do czynienia badacze sztuki nowożytnej. Jednym z nielicznych środkowoeuropejskich przykładów takiego dokumentu jest życiorys spisany przez jezuickiego rzeźbiarza Johanna Riedla. Tekst ten, liczący w oryginalnej wersji sześć stron rękopisu, obfituje w ważne informacje, wartościowe tym bardziej, że pochodzące z pierwszej ręki. Mimo to dotychczas źródło było w znikomym stopniu wykorzystane przez badaczy. Tymczasem życiorys śląskiego artysty stanowi doskonały materiał porównawczy w rozważaniach nad wykształceniem, praktyką zawodową, zasięgiem podróży edukacyjnych, kompetencjami oraz kondycją intelektualną i społeczną innych rzeźbiarzy nowożytnych. Rękopis zaginął podczas II wojny światowej, został jednak opublikowany przez Hermanna Hoffmanna w 1930 r. Niniejsze opracowanie ma na celu reedycję cennego tekstu źródłowego wraz z tłumaczeniem na język polski i omówieniem jego zawartości.

Autobiografia powstała w 1682 r. przy okazji wstąpienia Johanna Riedla do zakonu jezuitów, na polecenie ówczesnego prowincjała Wentzeslausa Sattenwolffa. Przeznaczenie życiorysu z pewnością wpłynęło na jego treść i formę. Autor pisze wiele o

swoim powołaniu do zakonu i głębokiej pobożności, sprawy artystyczne odgrywają natomiast drugorzędną, jednak istotną rolę. Z punktu widzenia historyka sztuki najważniejszą informacją, która wypływa z omawianego tekstu, jest zakres podróży studyjnej Riedla i sposób jej odbywania. W odniesieniu do większości innych rzeźbiarzy środkowoeuropejskich w tym samym okresie brakuje podobnie szczegółowych wiadomości, w przypadku Riedla natomiast znane są najważniejsze miejsca jego pobytu, choć niestety pisze on o nich bardzo lakonicznie i nie wymienia konkretnych obiektów, które oglądał. Podkreślić trzeba wreszcie wielki zakres podróży Riedla, który przemierzył dużą część Europy i prawie dwa lata spędził we Francji. Tekst powstał przed najbardziej twórczym, dojrzałym okresem w życiu rzeźbiarza, toteż niewiele jest w nim informacji o jego produkcji artystycznej. Niektóre fragmenty życiorysu trzeba traktować z dużą dozą sceptycyzmu, zachowując ostrożność w ich interpretacji, nie zmienia to jednak faktu, że prezentowane źródło wydaje się wiarygodne, a ukazana w niej biografia i sama osoba Riedla pod kilkoma względami nieprzeciętna, zwłaszcza jako przykład nadzwyczajnej kariery i awansu w hierarchii ówczesnego społeczeństwa.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

PAWEŁ MIGASIEWICZ
(WARSZAWA, PARYŻ)

AUTOBIOGRAFIE VON JOHANN RIEDEL.
EINE HISTORISCHE QUELLE FÜR UNTERSUCHUNGEN
ZUR BERUFLICHEN PRAXIS UND GESELLSCHAFTLICHEN KONDITION
DER BILDHAUER IN DER NEUEREN ZEIT
Zusammenfassung

Die autobiographischen Notizen der Künstler gehören zu den seltensten und wertvollsten Quellentypen, mit denen Forscher der neueren Kunst zu tun haben. Eines der wenigen mitteleuropäischen Beispiele für solche Urkunden ist die Biographie, die vom jesuitischen Bildhauer Johann Riedel (1654 – 1736) geschrieben wurde. Der Text, der in der Originalversion sechs Seiten im Manuskript zählt, ist reich an wichtigen Informationen, die umso wertvoller sind, weil sie aus erster Hand stammen. Trotzdem wurde die Quelle bisher nur in geringem Maße von Forschern verwendet. Und die Biographie des schlesischen Künstlers stellt doch ein ausgezeichnetes Vergleichsmaterial für Überlegungen über die Ausbildung, die berufliche Praxis, den geographischen Umfang der Bildungsreisen, Kompetenzen und die intellektuelle und gesellschaftliche Kondition anderer Bildhauer in der neueren Zeit dar. Das Manuskript ging während des Zweiten Weltkrieges verloren, es war aber 1930 von Hermann Hoffmann veröffentlicht worden. Der Zweck dieser Abhandlung ist die Neuausgabe des wertvollen Quellentextes zusammen mit der Übersetzung ins Polnische und der Besprechung seines Inhalts.

Die Autobiografie entstand im Jahre 1682 anlässlich des Beitritts von Johann Riedel zum Jesuitenorden. Das Ziel der Verfasserung dieses Lebenslaufs hat mit Sicherheit auch dessen Inhalt und Form beeinflusst.

Der Verfasser schreibt viel über seine Berufung zum Orden und seine tiefe Frömmigkeit, die künstlerischen Sachen spielen eine zweitrangige, jedoch bedeutende Rolle. Die wichtigste Information, die sich aus dem Text ergibt, ist für den Kunsthistoriker diejenige, die den geographischen Umfang der Studienreise Riedels und ihren Ablauf betrifft. Bei den meisten Bildhauern aus Mitteleuropa aus diesem Zeitraum fehlt es an solchen ausführlichen Informationen, bei Riedel sind jedoch seine wichtigsten Aufenthaltsorte bekannt, obwohl er leider sehr lakonisch dazu schreibt und keine konkreten Objekte nennt, die er besichtigte. Man muss aber auch den beträchtlichen geographischen Umfang der Reise Riedels betonen, der einen großen Teil Europas durchwanderte und beinahe zwei Jahre in Frankreich lebte. Der Text entstand noch vor dem kreativsten, reifen Zeitraum im Leben des Bildhauers, deswegen gibt es dort nur wenige Informationen über seine künstlerische Produktion. Einige Abschnitte der Biographie sind mit großer Skepsis zu betrachten und nur mit Vorsicht zu interpretieren, was nichts an der Tatsache ändert, dass die präsentierte Quelle glaubwürdig und die dort dargestellte Biographie und Riedel selbst in manchen Aspekten überdurchschnittlich zu sein scheint, insbesondere als Beispiel einer außergewöhnlichen Karriere und eines Aufstiegs in der Hierarchie der damaligen Gesellschaft.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

PAWEŁ MIGASIEWICZ
(WARSZAWA, PARYŻ)

JOHANN RIEDEL'S CURRICULUM VITAE.
A HISTORICAL SOURCE IN THE STUDY
OF THE SCULPTOR'S STUDIO PRACTICE
AND SOCIAL STATUS IN THE EARLY MODERN ERA
Summary

The artists' autobiographical records are among particularly rare and precious types of sources consulted in the study of Early Modern art. The curriculum vitae written by Jesuit sculptor Johann Riedel (1654-1736) is one of few Central European examples of such documents. The original manuscript numbering six pages, it is a mine of valuable, first-hand information. So far, it has not been explored by scholars despite the fact that it provides a wealth of comparative material concerning the artist's training, professional practice, educational trips, competences and intellectual background and social status which may be referred to in research concerning other sculptors active during this period. The original manuscript perished during World War II but prior to this loss it had been published by Hermann Hoffmann in 1930. The present article contains a new edition of this precious source alongside its translation into Polish and a commentary.

The autobiography was written in 1682 on the occasion of Johann Riedel taking vows and becoming a Jesuit. This circum-

stance certainly influenced its contents and form. The author at length discusses his vocation and deep piety while artistic issues play a secondary but still prominent role. From an art-historical perspective, the most important is the information on the route of Riedel's educational journey and how he went about it. We have no such detailed data on the majority of contemporaneous Central European sculptors. We learn about the principal places visited by Riedel although he is rather laconic and does not mention specific objects he saw. Nevertheless, the impressive scope of his journey is confirmed: he travelled across much of Europe and spent almost two years in France. The text was written prior to the most mature period of his career and it thus contains scarce information on his artistic activity. Some fragments of his biography should be approached with a dose of skepticism but in general the source appears trustworthy. In many respects, the featured autobiography, as well as the author himself, appears exceptional, particularly as an example of a brilliant artistic career and the sculptor's rising social status.

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

ANDRZEJ KOZIEŁ

(WROCŁAW)

O NOWO ODKRYTYCH MALOWIDŁACH FRESKOWYCH W BUDYNKU DAWNEGO PROBOSTWA CYSTERSÓW W CIEPLICACH ŚLĄSKICH-ZDROJU

Streszczenie

Na początku 2011 r. w budynku dawnego probostwa krzeszowskich Cystersów w Cieplicach Śląskich-Zdroju, dzielnicy Jeleniej Góry, dokonano odkrycia barokowych malowideł freskowych. Miało to miejsce podczas prac adaptacyjnych części budynku na siedzibę Muzeum Przyrodniczego. Malowidła te, pokryte tynkiem w 1812 r., obecnie zostały odsłonięte oraz poddane konserwacji i rekonstrukcji.

Dekorację freskową w remontowanej części budynku tworzą nie mniej niż 83 przedstawienia. Składa się ona z kilku wątków tematycznych. Przy trzech wejściach do budynku znajdują się przedstawienia heraldyczne i patronackie odnoszące się do krzeszowskich cystersów oraz Marii jako patronki zakonu. W korytarzu na parterze namalowano cykl malowideł ze scenami z legendy św. Bernarda z Clairvaux. W sali w północno-wschodnim narożniku wątek bernardiański został dopełniony scenami adoracji Marii i Trójcy Świętej. Powyżej na piętrze w sali w północno-wschodnim narożniku ukazane zostały sceny o tematyce pasyjnej, w tzw. sali z balustradą dominuje wątek trynitarny, a w sali w północno-zachodnim narożniku ukazane zostały sceny kosmologiczne i chrystologiczne, które połączono z przedstawieniami archaniołów. Stan zachowania pozostałych malowideł uniemożliwia pełne rozpoznanie ich tematyki.

Dekoracja freskowa powstała w latach 1687-1689 w ramach barokowej przebu-

dowy cieplickiego probostwa po pożarze w 1671 r. Została ona podjęta na początku lat osiemdziesiątych XVII w. i trwała do 1684 r. Po zakończeniu prac architektonicznych i sztukatorskich we wnętrzu budynku cieplickiego probostwa do pracy przystąpili malarze. Fundatorem barokowej przebudowy oraz autorem programu ikonograficznego dekoracji freskowej był ówczesny opat klasztoru Cystersów w Krzeszowie, Bernhard Rosa. Głównym wykonawcą dekoracji freskowej był anonimowy malarz z Vrchlábí w Czechach, który w tym czasie współpracował z krzeszowskimi cystersami. Większość cieplickich malowideł namalował on według graficznych pierwowzorów. Były to ilustracje z *Sancti Bernardi Melliflui Doctoris Ecclesiae Pulcherrima et Exemplaris Vitae* (1653), *Officia propria* (1688), *Schmerzhaffter Lieb und Kreuzweg* (1682) oraz samodzielne grafiki wg M. Willmanna.

Choć cieplickie malowidła prezentują przeciętny poziom artystyczny, to jednak wyróżnia je wczesny czas powstania oraz zdumiewająco duża ilość. Pod względem ikonograficznym uwagę zwraca cykl scen z legendy św. Bernarda – największy znany nam na Śląsku barokowy zespół przedstawień związanych z osobą świętego. Cieplickie malowidła stanowią obecnie unikatowy dokument duchowości krzeszowskich cystersów z czasów rządów opata Rosy.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

ANDRZEJ KOZIEŁ

(WROCŁAW)

ÜBER DIE NEU ENTDECKTEN FRESKOGEMÄLDE
IN DER EHEMALIGEN PROPSTEI DER ZISTERZIENSER
IN BAD WARMBRUNN/CIEPLICE ŚLĄSKIE-ZDRÓJ
Zusammenfassung

Anfang 2011 wurden die barocken Freskogemälde in der ehemaligen Propstei der Zisterzienser aus Grüssau/Krzeszów in Bad Warmbrunn, einem Stadtteil von Hirschberg/Jelenia Góra, entdeckt. Die Entdeckung fand während des Umbaus eines Teils des Gebäudes zum Sitz des Naturmuseums statt. Die 1812 mit Putz bedeckten Gemälde kamen jetzt zum Vorschein, sie wurden konserviert und rekonstruiert.

Die Freskodekoration im renovierten Gebäudeteil besteht aus nicht weniger als 83 Darstellungen, die sich aus einigen Themenmotiven zusammensetzen. An den drei Eingängen zum Gebäude befinden sich die heraldischen Darstellungen und die der Schutzheiligen, die sich entsprechend auf die Grüssauer Zisterzienser und Gottesmutter Maria als die Schutzherrin des Ordens beziehen. Im Flur des Erdgeschosses wurde ein Gemäldezyklus mit den Szenen aus der Legende des hl. Bernard von Clairvaux gemalt. Im Saal in der nordöstlichen Ecke des Gebäudes wurde das Motiv des hl. Bernard um die Szenen der Anbetung von Maria und der Dreifaltigkeit ergänzt. Oben im ersten Stockwerk im Saal in der nordöstlichen Ecke wurden die Passionsszenen gezeigt, in dem sog. Saal mit der Balustrade herrscht das Motiv der Dreifaltigkeit und im Saal in der nordwestlichen Ecke wurden die kosmologischen und christologischen Szenen präsentiert, die mit den Darstellungen der Erzengel verbunden sind. Der Stand der Erhaltung der übrigen Gemälde macht es unmöglich, ihre Thematik zur Gänze zu erkennen.

Die Freskodekoration entstand in den Jahren 1687-1689 im Rahmen des Barockumbaus der Propstei in Bad Warmbrunn nach dem Brand im Jahre 1671. Der Umbau begann Anfang der Achtziger Jahre des 17. Jh. und dauerte bis 1684. Nach Beendigung der architektonischen und Stuckateursarbeiten im Gebäude der Propstei machten sich die Maler an die Arbeit. Der Stifter des Barockumbaus und Verfasser des ikonographischen Programms der Freskodekoration war der damalige Abt des Zisterzienserklosters in Grüssau, Bernhard Rosa. Der Hauptausführende der Freskodekoration war ein anonymes Maler aus Vrchlabi in Böhmen, der zu jener Zeit mit den Grüssauer Zisterziensern zusammenarbeitete. Die meisten Gemälde in Bad Warmbrunn malte er nach graphischen Vorbildern. Es waren die Illustrationen aus dem *Sancti Bernardi Melliflui Doctoris Ecclesiae Pulcherrima et Exemplaris Vitae* (1653), *Officia propria* (1688), *Schmerzhafter Lieb= und Kreuz=Weeg* (1682) wie auch selbständige Graphiken nach M. Willmann.

Die Gemälde aus Bad Warmbrunn stellen zwar ein durchschnittliches Niveau dar, sie sind jedoch wegen ihrer frühen Entstehungszeit und erstaunlich großen Anzahl bemerkenswert. In ikonographischer Hinsicht verdient der Zyklus von Szenen aus der Legende des hl. Bernard Aufmerksamkeit, da er als der größte uns bekannte Barockkomplex von den mit der Person des Heiligen verbundenen Darstellungen in Schlesien gilt. Die Gemälde aus Bad Warmbrunn sind heute als ein einzigartiges Zeugnis der Geistigkeit der Grüssauer Zisterzienser aus der Regierungszeit des Abtes Rosa zu betrachten.

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

ANDRZEJ KOZIEŁ

(WROCŁAW)

ON THE NEWLY-DISCOVERED FRESCOES
AT THE FORMER CISTERCIAN PRESBYTERY
IN CIEPLICE ŚLĄSKIE-ZDRÓJ
Summary

In early 2011, Baroque fresco paintings were discovered in the building of the former presbytery of Krzeszów Cistercians in Cieplice Śląskie-Zdrój, a district of Jelenia Góra. The discovery was made in the process of adapting a part of the building for the Natural History Museum in Cieplice. Plastered over in 1812, the frescoes have been revealed, conserved and reconstructed.

The fresco decoration of the renovated part of the building comprises no fewer than 83 images creating several topical themes. At the three entrances to the building, there are heraldic and patronage motifs referring to the Cistercians of Krzeszów and the Virgin as the order's patron. The ground floor corridor features a series of scenes from the life of St Bernard of Clairvaux complemented in the north-eastern corner room with the scenes of Adoration of the Virgin and Holy Trinity. The room above features the scenes of the Passion of Christ. The so-called Balustrade Room is dominated by the themes of the Holy Trinity and the room in the north-western corner contains cosmological and Christological images punctuated by the figures of Archangels. The remaining frescoes' poor

state of preservation renders their subject matter unidentifiable.

The frescoes were painted in 1687-1689 during the Baroque remodeling of the presbytery after the fire of 1671. It started in the early 1680s. Construction work, rendering and stucco jobs continued through 1684. The Baroque remodeling was funded by Abbot Bernhard Rosa of Krzeszów Abbey who also authored the frescoes' iconographical program. An anonymous painter from Vrchlabi in Bohemia, who at the time worked for the Cistercians in Krzeszów, executed the majority of images after prints: the illustrations to *Sancti Bernardi Mellifui Doctoris Ecclesiae Pulcherrima et Exemplaris Vitae* (1653), *Officia propria* (1688), *Schmerzhafter Lieb= und Kreuz=Weeg* (1682) and prints designed by Willmann.

Although the artistic merit of Cieplice murals does not seem impressive, they are noteworthy for their early dating and amazingly large number. In terms of iconography, the series of the legend of St Bernard is interesting as the most extensive work in Silesia referring to him. Today, the Cieplice murals are a unique document of the spirituality of the Cistercians of Krzeszów under Abbot Rosa.

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

JACEK GERNAT

(GORZÓW WIELKOPOLSKI, POZNAŃ)

ROKOKOWY MODEL OŁTARZA

W ZBIORACH KURII ARCYBISKUPIEJ WE WROCŁAWIU

– NIEZNANE DZIEŁO MICHAELA IGNAZA KLAHRA (1727-1807)

Streszczenie

Wśród dzieł sztuki przechowywanych we Wrocławskiej Kurii Arcybiskupiej możemy odnaleźć szczególnie interesujący, doskonale zachowany rokokowy model (*modelletto*) ołtarza. Obiekt ten, zupełnie pomijany przez dotychczasową literaturę z zakresu historii sztuki, należy do nielicznie zachowanych na Śląsku XVIII-wiecznych modelletti ołtarzy oraz innych modeli rzeźbiarskich, stanowiących bezcenne dokumenty praktyki warsztatowej snycerzy doby baroku, typowej również dla twórców śląskich.

Pomimo braku bezpośrednich wiadomości źródłowych, omawiany ołtarzyk na podstawie analizy stylistyczno-porównawczej udało mi się zidentyfikować jako dzieło Michała Ignacego Klahra, zwanego również Młodszym (1727-1807) – czołowego rzeźbiarza drugiej połowy XVIII w. w Kotlinie Kłodzkiej, działającego również na obszarach Śląska Opawsko-Karniowskiego. Co więcej, możemy go uznać za modelletto dla nieistniejącego ołtarza głównego kościoła parafialnego w Łądku, zrealizowanego przez warsztat Klahra Młodszego w 1791 r. Dowodzą tego wiadomości historyczne o wykonaniu przez rzeźbiarza modelu do tego ołtarza, a szczególnie analogie formalne wrocławskiego modelletta i znanego z fotografii archiwalnych, usuniętego w 1903 r. łądeckiego retabulum.

W artykule dokonano charakterystyki formalno-stylistycznej wrocławskiego ołtarzyka, zwracając uwagę na jego analogie z potwierdzonymi dziełami snycerki Michała Ignacego Klahra. Analogie te widoczne są szczególnie w zakresie wystroju figuralnego obiektu, z którego m.in. figurki Abrahama i Dawida stanowią wierną kopię (także w rozwiązaniach warsztatowych) starszych rzeźb tych samych proroków wykonanych przez Klahra dla ołtarza głównego w Różance w 1768 r.

Na tej podstawie w dalszej części porównano omawiany model ze zrealizowanym ołtarzem w kościele w Łądku. Analiza porównawcza obu

obiektów wykazuje bliskie analogie między nimi w zakresie kompozycji ołtarzowej i wystroju rzeźbiarskiego, choć zarazem ujawnia znaczne różnice w dekoracji pomiędzy rokokowym modelem a klasycystycznymi formami ostatecznie zrealizowanego retabulum. Podejmując próbę rozwikłania tego problemu, autor wskazuje na możliwość modyfikacji pierwotnego projektu na życzenie zlecniodawcy bądź ewentualny wpływ stolarza Leopolda Ludwiga, według informacji źródłowych wykonawcy robót stolarskich łądeckiej nastawy.

Niemal identyczne z rzeźbami ołtarza z Łądka są natomiast figurki modelu, co pozwala na bardziej precyzyjne określenie stylistyki niezachowanych figur jednej z największych realizacji ołtarzowych Klahra Młodszego. Ponadto wysoki poziom wykonania rzeźbiarskich przedstawień ołtarzyka wskazuje na wykonanie go (w znacznym stopniu) przez mistrza. Na tej podstawie omawiane miniatury rzeźb autor uznaje za reprezentatywne stylistycznie dla snycerki figuralnej łądeckiego rzeźbiarza, do pewnego stopnia dające nawet wgląd w niektóre jego rozwiązania warsztatowe.

Na koniec dokonano analizy obiektu pod kątem jego funkcji, porównując wrocławski ołtarzyk z innymi śląskimi obiektami tego typu, m.in. modellettem ołtarza z kościoła parafialnego w Chełmsku bądź modelami ołtarzy z Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu. W artykule przede wszystkim wskazano rolę ołtarzyka w warsztatowym procesie realizacji dzieła jako modelletta przyszłego ołtarza głównego – przygotowanego dla zlecniodawcy wraz z projektowanym obrazem ołtarzowym (prawdopodobnym szkicem malowidła wykonanego dla Łądka przez malarza Bernarda Krausego), a nawet modelami lichtarzy na mense – a do pewnego stopnia być może również wzorca realizacyjnego dla pełnowymiarowego dzieła.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

JACEK GERNAT

(GORZÓW WIELKOPOLSKI, POZNAŃ)

DAS MODELL EINES ROKOKO-ALTARS IN DEN SAMMLUNGEN
DES ERZBISCHÖFLICHEN ORDINARIATS IN BRESLAU/WROCŁAW
– EIN UNBEKANNTES WERK MICHAEL IGNAZ KLAHRS (1727-1807)
Zusammenfassung

Der Artikel behandelt das Modell eines Rokoko-Altars, das sich in den Sammlungen des Erzbischöflichen Ordinariats in Breslau (Wrocławska Kuria Metropolitalna) befindet. Der Verfasser der Untersuchung identifiziert – gestützt auf eine vergleichende Stilanalyse – das Altärchen als ein Werk des schlesischen Bildhauers Michael Ignaz Klahr, auch genannt der Jüngere (1727-1807). Dieses Objekt können wir darüber hinaus als Modell (*modelletto*) für den nicht mehr erhaltenen Hochaltar der Pfarrkirche in Bad Landeck/Lądek-Zdrój im Glatzer (Kłodzko) Bergland ansehen, der von der Werkstatt Klahrs im Jahr 1791 geschaffen wurde. Belegt wird dies durch historische Nachrichten über die Anfertigung eines Modells für den genannten Altar durch den Bildhauer, sowie durch den Vergleich des Breslauer Modelletto mit Archivbildern des 1903 abgebrochenen Landecker Altarretabels. Dies erlaubt die Datierung des Breslauer Modelletto in die Zeit um 1790.

Im Artikel wurde eine formal-stilistische Charakterisierung des Altärchens vorgenommen. Die Analyse weist Ähnlichkeiten zwischen dem Modell und dem Landecker Altar im Bereich der Architektur-Komposition nach. Sie enthüllt zugleich einige

stilistische Unterschiede, die auf eine klassizistische Überarbeitung des ursprünglichen Entwurfs hindeuten.

Ein eigener Abschnitt wurde der Besprechung einzelner, wesentlicher Details des Modelletto gewidmet, wie den Modellen der Skulpturen, des Tabernakels und des Altarbildes. Sie bestätigen den Zusammenhang des Modells mit der Ausführung in Landeck, besonders die mit den Figuren in Originalgröße nahezu identischen Figurenmodelle. Die für die Schnitzkunst des jüngeren Klahr typische Stilistik der Figürchen sowie das hohe Niveau der Ausführung erlauben, sie für das Schaffen des Bildhauers als repräsentativ anzusehen.

Am Ende wurde eine Analyse der Funktion des Objekts im Vergleich mit anderen schlesischen Altarmodellen des 18. Jh. durchgeführt. Der Verfasser hebt die Rolle des Altärchens im Schaffensprozess der Werkstatt hervor als Modelletto des künftigen Hochaltars – hergestellt für den Auftraggeber zusammen mit dem geplanten Altarbild (höchstwahrscheinlich eine Mal-skizze von der Hand Bernhard Krauses) – und vielleicht bis zu einem bestimmten Grade auch als Arbeitsvorlage für das eigentliche Werk.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

JACEK GERNAT
(GORZÓW WIELKOPOLSKI, POZNAŃ)

ROCOCO ALTAR MODEL IN THE COLLECTION
OF THE EPISCOPAL CURIA IN WROCŁAW.
AN UNKNOWN WORK OF MICHAEL IGNAZ KLAHR (1727-1807)
Summary

The article concerns the Rococo altar model in the collection of the Episcopal Curia in Wrocław (Kuria Metropolitalna Wrocławska). Based on stylistic and comparative analysis the author identifies it as the work of Silesian sculptor Michael Ignatz Klahr called the Younger (1727-1807). The object appears the model (*modelletto*) of the no-longer extant High Altar from the parish church in Łądek-Zdrój, Kłodzko Valley, execute by Klahr's workshop in 1791. The identification is supported by historical sources recording the fact of such a model having been executed by the sculptor and the similarity of the Wrocław *modelletto* to the archival photographs of the Łądek retable which had been removed in 1903. This suggests the dating of the *modelletto* to ca. 1790.

The author analyzes the *modelletto*'s form and style and points to the analogies to the Łądek altar in terms of architectural composition. At the same time, there exist cer-

tain stylistic differences which suggest that the original design was later modified in the spirit of Neo-Classicism.

The *modelletto* is discussed in detail: the models of sculptures, tabernacle and altar picture. The analysis of details supports the connection between the model and its execution at Łądek, particularly the figurines which appear almost identical to the Łądek sculptures. Typical of Klahr's style and virtuoso woodcarving, the figurines appear representative of his oeuvre.

In the end, the *modelletto*'s function is analyzed in the context of other models of 18th-century Silesian altars. The author points to its role in the artist's studio practice and the process of executing the commission. It was the model of the High Altar prepared for the patron alongside the design for the altar picture, probably in the form of a study by Bernard Krause, but it also could have been a model referred to in the process of executing the project.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

MARIA ZWIERZ

(WROCŁAW)

WYSTAWA RZEMIOSŁA I RZEMIOSŁA ARTYSTYCZNEGO WE WROCŁAWIU W 1904 ROKU

Streszczenie

Wystawy – zarówno światowe, jak i lokalne – były jednym z ciekawszych zjawisk występujących w XIX i na początku XX w. Stanowiły okazję do prezentacji osiągnięć człowieka w różnych dziedzinach działalności, szczególnie w rzemiośle i przemyśle. Ich zadaniem było nie tylko ukazywanie postępu i nowych wynalazków, ale również zabawianie publiczności, czemu służyły czasem dosyć rozległe tereny rekreacyjne.

We Wrocławiu wzorem innych miast europejskich już od 1818 r. organizowano wystawy rzemiosła i przemysłu. Początkowo były one niewielkie, jednak od 1852 r. urządzano je z coraz większym rozmachem, zwiększając liczbę wystawców i prezentowanych produktów.

Wystawa Rzemiosła i Rzemiosła Artystycznego 1904 r., która odbyła się we Wrocławiu na Friebebergu (rejon obecnego pl. i ul. Powstańców Śląskich) była dużym wydarzeniem w życiu miasta. Jej najważniejszą budowlę stanowił dom wzorcowy projektu Hansa Poelziga, który wywołał ożywioną dyskusję na temat budownictwa jednorodzinnego. Tak różniący się od historyzujących i reprezentacyjnych willi, był on wzorem kameralnego, funkcjonalnego domu ściśle połączonego z ogrodem. Także ogród, założony zgodnie z wrażliwością malarską, stanowił przykład nowych prądów w projektowaniu zieleni.

Dydaktyczna rola wystawy 1904 r. polegała na podkreśleniu znaczenia różnorodnego rzemiosła. Zaprezentowano wyroby

ginących już wówczas rzemiosł, ale także wskazano na szerokie możliwości wykorzystania rzemiosła artystycznego we wnętrzach mieszkalnych. Prace te, pokazane w autentycznym domu mieszkalnym, wykonane zostały przez artystów Wrocławskiej Szkoły Sztuki i przez to prezentowały wysoki poziom artystyczny.

W przeciwieństwie do modernistycznego domu Poelziga architektura pozostałej części wystawy, projektu Karla Grossera i Hermanna Wahlich, odwoływała się do geometrycznej secesji. W tym duchu zaprojektowany był pawilon główny i hala maszyn oraz bramy wejściowe. Były też obiekty nawiązujące do egzotycznych wzorów i kultur. Dużą rolę w kompozycji wystawy odegrały kontrasty kolorystyczne. Miały one znaczenie nie tylko w aranżacji kwiatów i zieleni ogrodu, gdyż równie intensywne kolory użyto na elewacjach hali maszyn (niebieski i biały) oraz pawilonu głównego (czerwień i biel).

Nowością, która znalazła zastosowanie na Wystawie 1904 r., była elektryczność. Iluminowano bramy wejściowe oraz wnętrze pawilonu „Zamek Wrózek” z podświetloną, bajecznie kolorową fontanną. Woda, jako element kompozycyjny, została użyta także w innych miejscach wystawy.

Doświadczenia ekspozycji 1904 r. zostały wykorzystane w roku 1913 przy organizacji Wystawy Stulecia, na którą już stałe i do tej pory istniejące budowle projektowali Max Berg oraz Hans Poelzig.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

MARIA ZWIERZ

(WROCŁAW)

DIE AUSSTELLUNG FÜR HANDWERK UND KUNSTGEWERBE IN BRESLAU/WROCŁAW IM JAHRE 1904

Zusammenfassung

Die Ausstellungen, die sowohl weltweit als auch lokal stattfanden, zählten zu den interessanteren Erscheinungen im 19. und zu Beginn des 20. Jh. Sie boten Gelegenheit zur Darstellung der Leistungen des Menschen in verschiedenen Tätigkeitsbereichen, insbesondere im Gewerbe und in der Industrie. Ihre Aufgabe bestand darin, nicht nur den Fortschritt und neue Erfindungen zu präsentieren, sondern auch das Publikum zu unterhalten. Diesem Zweck dienten die manchmal ziemlich weitläufigen Erholungsgelände.

In Breslau/Wrocław wurden schon seit 1818 nach dem Vorbild anderer Städte die Gewerbe- und Industrieausstellungen veranstaltet. Anfänglich ziemlich klein, wurden sie seit 1852 immer großzügiger angelegt, indem die Anzahl der Aussteller und der präsentierten Produkte systematisch wuchs.

Die Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe, die 1904 auf dem Friebeberg in Breslau (heute die Gegend um den Powstańców-Śląskich-Platz und die Powstańców-Śląskich-Straße) stattfand, war ein großes Ereignis im Leben der Stadt. Das wichtigste Gebäude der Ausstellung war das Musterhaus nach dem Entwurf von Hans Poelzig, das eine rege Diskussion über den Einfamilienhausbau hervorrief. Im großen Unterschied zu historisierenden und repräsentativen Villen galt es als Muster für ein kleines, funktionales Haus, eng mit dem Garten verbunden. Dieser Garten, mit malerischer Sensibilität angelegt, diente auch als Beispiel der neuen Trends in der Gestaltung der Grünflächen.

Die didaktische Rolle der Ausstellung im Jahre 1904 beruhte darauf, dass sie die Bedeutung der unterschiedlichen Handwerksbereiche betonte. Dort wurden nicht nur die Erzeugnisse

der zu jener Zeit aussterbenden Gewerbebranche präsentiert, sondern auch viele Möglichkeiten gezeigt, wie das Kunstgewerbe in Wohnungen verwendet werden kann. Diese Arbeiten, in einem authentischen Haus dargestellt, wurden von den Künstlern von der Königlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule angefertigt und wiesen deswegen ein hohes künstlerisches Niveau aus.

Im Gegensatz zum modernistischen Haus Poelzigs bezog sich die Architektur des übrigen Teils der Ausstellung (nach dem Entwurf von Karl Grosser und Hermann Wahlich) auf die geometrische Sezession. In diesem Geist wurden auch der Hauptpavillon, die Maschinenhalle und die Eingangstore entworfen. Es gab ebenfalls Objekte, die an exotische Muster und Kulturen anknüpften. Farbige Kontraste spielten auch eine große Rolle in der Komposition der Ausstellung. Sie waren nicht nur in den Blumenarrangements oder im Gartengrün von Bedeutung, genauso intensive Farben wurden an den Fassaden der Maschinenhalle (blau und weiß) und des Hauptpavillons (rot und weiß) benutzt.

Als Neuigkeit galt die Elektrizität, die auf der Ausstellung im Jahre 1904 Anwendung fand. Die Eingangstore und das Innere des Pavillons „Feenschloss“ wurden mit einem beleuchteten, fabelhaft bunten Springbrunnen illuminiert. Das Wasser als Kompositionselement wurde auch an anderen Stellen der Ausstellung verwendet.

Die Erfahrungen aus der Ausstellung 1904 wurden 1913 bei der Organisation der Jahrhundertausstellung genutzt, für welche Max Berg und Hans Poelzig die dauerhaften und bis heute erhaltenen Bauten entwarfen.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

MARIA ZWIERZ

(WROCŁAW)

THE DECORATIVE ARTS AND CRAFTS EXHIBITION IN WROCŁAW IN 1904 Summary

World expos and local exhibitions were an interesting phenomenon in the 19th and early 20th century. They showcased human achievements in various fields, particularly crafts and industry. They were intended not only as vehicles for hailing progress and new inventions but also as mass entertainment. The latter aspect was reflected in designing vast recreational facilities as part of exhibition grounds.

In Wrocław, like in many other European cities, craft and industrial exhibitions were already being organized from the earlier 19th century, with the first such event taking place in 1818. Initially, their scope and scale were rather limited but starting from 1852 they became much more ambitious projects with the number of exhibitors and presented products systematically growing.

The Decorative Arts and Crafts Exhibition, organized in Friebeberg in Wrocław (the area of today's Powstańców Śląskich Street and Square) became a major event. Its principal object was the model home designed by the famous architect Hans Poelzig which inspired heated discussions on the design of single-family houses. Departing from the idiom of monumental historicizing villas, it exemplified a modest-scale house integrated with its surrounding garden. The garden's design, informed by the idea of picturesque beauty and painterly sensitivity, exemplified innovative tendencies in landscape architecture.

The exhibition's educational role consisted in emphasizing the importance and

diversity of handicrafts. Alongside traditional and disappearing crafts, new possibilities of introducing handicrafts in interior design were showcased. The pieces, executed by the faculty and students of the local Art Academy, were of supreme aesthetic quality.

In contrast to Poelzig's Modernist house, the remainder of the exhibition architecture, designed by Karl Grosser and Hermann Wahlich, referred to the geometrical edition of Art Nouveau. The style informed the Main Pavilion, the Machinery Hall and entrance gates. There were also structures referring to exotic architecture and cultures. Color contrasts played a major role in the exhibition's conception, not only in landscape architecture and florist arrangements but also in the color design of elevations: the walls of the Machinery Hall were painted blue and white and the Main Pavilion was white and red.

Electricity was a novelty prominently featured at the 1904 exhibition. The gates were illuminated and the pavilion called Castle of Fairies was graced by a fantastic, colorful fountain. Water as a compositional element was also employed elsewhere on the exhibition grounds.

The experience gathered in the process of designing and staging the 1904 Decorative Arts and Crafts Exhibition would be later referred to in connection with the Centennial Exhibition of 1913 designed by Max Berg and Hans Poelzig.

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

MAŁGORZATA KORŻEL-KRAŚNA

(WROCŁAW)

DREWNIANE SPRZĘTY DO GIER PLANSZOWYCH W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO

WE WROCŁAWIU

Streszczenie

W zbiorach Działu Mebli Galerii Rzemiosł Artystycznych i Kultury Technicznej Muzeum Narodowego we Wrocławiu znajduje się cenny zespół zabytków związanych z różnymi gramami planszowymi, który obrazuje mody zachodzące w sprzętach do gier od XVI do XX wieku. W skład zespołu wchodzi: dwie przenośne kasety do gier, cztery stoliki do szachów oraz grupa siedemdziesięciu dwóch pionków. Zabytki te są także ściśle związane z przemianami stylowymi w meblarstwie oraz reprezentują różnorodność materiałów, technik i dekoracji stolarskich. Zwykle cechują je wyszukana forma oraz staranność wykonania.

Najstarsze zestawy utensyliów do gier planszowych przybierały formę przenośnych kaset, w których pola do gry umieszczano na ich zewnętrznych lub wewnętrznych ściankach. Elementy ruchome przechowywano w nich luzem jak w pojemniku. Najczęściej za pomocą jednej kasety można było rozgrywać kilka gier: w szachy, warcaby, tryktraka lub w młynek. Przykładem takiego rozwiązania jest w zbiorach wrocławskich między innymi kasetka wykonana w latach 1670-1680 w słynnym ośrodku stolarstwa w Egerze (obecnie miejscowość Cheb w Czechach). Zaopatrzona jest w dwa pola do gier oraz w dwadzieścia siedem pionków do gry. Frontową ściankę zdobi scena bitwy Konstantyna Wielkiego przy moście Mulwijskim, wykonana w charakterystycznej dla Egeru intarsji reliefowej. W podobnej technice wykonano pionki, a plansze do

gry, ze względów praktycznych (konieczne są gładkie powierzchnie), zdobi intarsja.

Dla większej wygody graczy od XVII w. we Francji i w Hiszpanii zaczęto produkować różnorodne stoliki przeznaczone do gier, a wielka moda na takie sprzęty nastąpiła w wieku następnym w całej Europie. Stoliki te zwykle miały małe rozmiary, przykryte były prostokątnymi, kwadratowymi lub trójkątnymi blatami, umocowanymi na stałe lub ruchomymi, i wsparte były na czterech nogach. Bardzo często wykonywano wielofunkcyjne stoliki, które po przekształceniu nadawały się do kilku gier, a w czasie gdy były złożone pełniły funkcję przyściennych konsoli. Blaty stołów zaopatrywano w intarsjowane lub inkrustowane szachownice i inne tablice do zabaw salonowych. Sprzęty te nierzadko wychodziły z najsłynniejszych warsztatów stolarskich i reprezentowały najwyższy kunszt ebenistów. Stoliki te znalazły stałe miejsce w historii meblarstwa, ponieważ produkowane są nieprzerwanie od XVIII w. do dzisiaj. W różnych okresach miały wielorakie rozwiązania konstrukcyjne, ale zawsze ich forma dostosowana była do obowiązującej mody. Interesującym zabytkiem w kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu jest brzożowy stolik wykonany w latach 1810-1820 na Śląsku, będący połączeniem kasety i stolika do gier. Ten stolik, wsparty na czterech wysokich wąskich szablanych nogach, nie posiada płyty wierzchniej, a w oskrzyni mieści szufladę-kasetę, której ścianki wierzchnia i spódna

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

pełnią funkcję blatów. Ponadto po wyjęciu szuflady-kasety i jej rozłożeniu odgrywa ona rolę blatu, z polem do gry w tryktraka. W wersji rozłożonej mebel nawiązuje do siedemnastowiecznego modelu składanego stołu zwanego *a libro*.

W komplecie z kasetami i stolikami do gier były zawsze pionki. Podobnie jak większe sprzęty, zdobiono je bogato, stosując zarówno tradycyjne, jak i oryginalne techniki obróbki drewna. W cennym zespole siedemdziesięciu dwóch kamieni do gier ze zbiorów wrocławskiego Muzeum, znajdują się obiekty powstałe od drugiej połowy XVI do XVIII w. Zostały one wykonane nową techniką, odkrytą około 1540 roku, polegającą na wyłaczaniu zdobień przy zastosowaniu prasy, zbliżonej do tej, którą wykorzystywano do bicia monet i medali. Sposób ten stał się dominujący w produkcji tych drobnych drewnianych przedmiotów przez następne dwieście lat. Za wynalazcę tej techniki uznaje się Leonharda Dannera (ur. 1497 lub 1507 – zm. 1585) – medaliera, mechanika i stolarza działającego w Norymberdze. W grupie najstarszych pionków znajduje się jeden autorstwa tego artysty. Stworzony przez niego typ dekoracji kamieni został

przejęty z medalierstwa, zawierał wizerunki władców, a stosowany był aż do XVIII w. Podobnie jak na medalach umieszczano tam też postaci ze świata antycznego, alegorie, sceny z bitew (sześć norymberskich z około 1686 r. ma sceny walki rycerstwa europejskiego z najazdem tureckim w drugiej połowie XVII w.). W kilku przypadkach udało się odnaleźć pierwowzory dekoracji pionków w pracach słynnych medalierów: Martina Brunnera, Hansa Jacoba Wolraba i Lazarusa Gottlieba Laufera (niekiedy nawet należy uznać ich za autorów pionków). W kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu bardzo oryginalne zdobienia, odbiegające od schematu stworzonego przez Leonharda Dannera, znajdują się na komplecie trzynastu pionków wykonanych w norymberski lub augsburskim warsztacie w drugiej połowie XVI w. Kamienie te zdobią wyobrażenia tańczących par i muzykantów, wzorowane na cyklu Hansa Sebaldta Behama (1500-1550) pod tytułem *Wesele chłopskie* (lub *Dwanaście miesięcy*) z 1547 r.

Sprzęty do gier planszowych w zbiorach wrocławskiego Muzeum ilustrują najważniejsze przemiany zachodzące w tego rodzaju przedmiotach na przestrzeni dziejów.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

MAŁGORZATA KORŻEL-KRAŚNA
(WROCLAW)

HÖLZERNE ZUBEHÖR FÜR BRETTSPIELE IN DEN SAMMLUNGEN DES NATIONALMUSEUMS WROCLAW Zusammenfassung

In den Sammlungen der Abteilung für Möbel in der Galerie für Kunstgewerbe und Technische Kultur im Nationalmuseum Wroclaw befindet sich eine wertvolle Gruppe von historischen, mit verschiedenen Brettspielen verbundenen Gegenständen, die die Modeströmungen bei Brettspielen vom 16. bis zum 20. Jh. veranschaulicht. Zu dieser Gruppe gehören: zwei tragbare Spielkästchen, vier Schachtische und eine Gruppe von 72 Spielfiguren. Diese Gegenstände sind auch mit den Stilveränderungen in der Möbelherstellung eng verknüpft und stellen die Vielfalt von Materialien, Techniken und Tischlerverzierungen dar. Üblicherweise sind sie durch eine ausgefallene Form und die Sorgfältigkeit der Ausführung gekennzeichnet.

Die ältesten Sätze Utensilien für Brettspiele nahmen die Form der tragbaren Kästchen an, in denen die Spielfelder auf den äußeren oder den inneren Wänden untergebracht wurden. Die beweglichen Elemente wurden wie in einem Behälter lose aufbewahrt. Ein Kästchen ließ meistens Schach, Dame, Tricktrack oder Mühle spielen. In den Breslauer Sammlungen kann als Beispiel solcher Lösung u.a. ein Kästchen dienen, das in den Jahren 1670-1680 im berühmten Tischlerzentrum in Eger (heute Cheb in Tschechien) hergestellt wurde. Es ist mit zwei Spielfeldern und 27 Spielfiguren versehen. Die Vorderwand ist mit einer Szene der Schlacht Kaiser Konstantins an der Milvischen Brücke geschmückt, die mit der für Eger charakteristischen Relief-

intarsie angefertigt wurde. Mit einer ähnlichen Technik wurden auch Spielfiguren gemacht und die Spielbretter sind aus praktischen Gründen (es sind glatte Flächen nötig) mit Intarsien verziert.

Für größeren Spielkomfort begann man seit dem 17. Jh. in Frankreich und Spanien unterschiedliche Spieltische zu produzieren, und im darauffolgenden Jahrhundert kamen solche Geräte in ganz Europa sehr in Mode. Diese Tischleine waren für gewöhnlich von kleiner Größe, mit rechteckigen, quadratischen oder dreiseitigen, fest montierten oder beweglichen Platten ausgestattet und hatten vier Beine. Sehr oft wurden Mehrzwecktische hergestellt, die sich nach der Umgestaltung für mehrere Spiele eigneten und nach dem Zusammenklappen die Funktion von Wandkonsolen erfüllten. Die Tischplatten wurden mit intarsierten oder inkrustierten Schachbrettern und anderen Brettern für Salonspiele versehen. Diese Geräte stammten nicht selten aus den berühmtesten Tischlerwerkstätten und repräsentierten die höchste Kunst der Ebenisten. In einzelnen Epochen wurden verschiedene Konstruktionslösungen der Tische verwendet, jedoch wurde ihre Form immer der neuesten Mode angepasst. Ein interessantes historisches Gegenstand in der Kollektion des Nationalmuseums Wroclaw ist ein Birkentisch, in den Jahren 1810-1820 in Schlesien angefertigt, weil er eine Verbindung eines Kästchens und eines Spieltischleins darstellt.

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

Zusammen mit Spielkästchen und -tischlein erschienen immer Spielfiguren. Sie wurden wie größere Geräte reich geschmückt, indem sowohl traditionelle als auch innovative Techniken der Holzbearbeitung angewendet wurden. Im wertvollen Satz von 72 Spielfiguren in den Sammlungen des Nationalmuseums Wrocław befinden sich Objekte, die zwischen der Mitte des 16. und dem 18. Jh. entstanden sind. Sie wurden mit einer neuen, gegen 1540 erfundenen Technik angefertigt, d.h. Verzierungen wurden mittels einer Presse geprägt, die derjenigen Presse ähnelt, die zur Prägung von Münzen und Medaillen verwendet wurde. Diese Methode der Herstellung dieser kleinen Holzgegenstände wurde über die nächsten 200 Jahre dominierend. Als ihr Erfinder gilt Leonhard Danner (1497/1507-1585), Medailleur, Mechaniker und Tischler aus Nürnberg. In der Gruppe der ältesten Spielfiguren befindet sich einer, der von diesem Künstler angefertigt wurde. Der von ihm erfundene Verzierungstyp der Spielfiguren, der die Porträts der Herrscher darstellte, wurde

von der Medaillenkunst übernommen und bis zum 18. Jh. verwendet. Ähnlich wie auf Medaillen wurden auch auf Spielfiguren Darstellungen der Gestalten aus der Antike, Allegorien, Schlachtszenen gezeigt (sechs Nürnberger Spielfiguren von ungefähr 1686 sind mit Szenen des Kampfes des europäischen Rittertums gegen die Türken in der zweiten Hälfte des 17. Jh. geschmückt). In einigen Fällen ist es gelungen, die Prototypen der Verzierungen auf den Spielfiguren in den Arbeiten der berühmten Medailleurs Martin Brunner, Hans Jacob Wolrab und Lazarus Gottlieb Laufer zu finden. In den Sammlungen des Nationalmuseums Wrocław befinden sich besonders originelle Verzierungen, die vom von Leonhard Danner geschaffenen Schema abweichen, auf einem Satz von 13 Spielfiguren, der in der zweiten Hälfte des 16. Jh. in einer Nürnberger oder Augsburger Werkstatt hergestellt wurde. Sie sind mit den Bildern der Tanzpaare und der Musikanten nach dem Vorbild des Zyklus von Hans Sebald Beham (1500-1550) *Das Bauernfest oder die zwölf Monate* geschmückt.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

MAŁGORZATA KORŻEL-KRAŚNA

(WROCLAW)

WOODEN UTENSILS FOR BOARD GAMES IN THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN WROCLAW

Summary

The Department of Furniture, part of the Gallery of Decorative Arts and Technical Culture at the National Museum in Wrocław, has an interesting collection of objects related to various board games showing how the game utensils changed over the period of the 16th-20th century. The collection features two portable game boxes, four chess tables and 72 counters/pawns/draughts. The objects also reflect stylistic changes in furniture and represent a variety of materials, techniques and decorations. Most of them are elegant and beautifully made.

The earliest utensils for board games were portable boxes fitted with a board on their inner or outer walls, while the inside was used as a container to hold the counters. Usually, the same box was adapted to the game of chess, draughts and backgammon. The box made at Eger (today Cheb in the Czech Republic) in 1670-1680 is a beautiful example. It is fitted with two boards and 27 counters. The front is decorated with the scene of Constantine the Great's battle at the Milvian Bridge rendered in the technique of relief intarsia for which Eger was famous. The same technique was employed to make the counters while the boards are inlaid (the smooth surface being essential).

For the sake of the players' convenience, new types of game tables were introduced in the 17th century in France and Spain and the following century saw the fashion for this kind of furniture spread all over Eu-

rope. The tables were usually small, fitted with rectangular, square or triangular tabletops fixed or movable, supported on four legs. Multifunctional tables were popular which could be adjusted to several different games and when not in use transformed into a console propped against the wall. Tabletops featured inlaid (intarsia, incrustation) chessboards or boards for other parlor games. They were often particularly precious and refined. Made by famous workshops, the showcased the maker's skill. Various of structural solutions were used over the discussed period but the table's form always reflected the currently fashionable style. A birch table executed in Silesia ca. 1810-1820 is a very interesting example as it is a combination of game box and game table.

The Counters always went with the game box or table. Like larger furnishings, they were decorated using the same woodworking techniques. Our collection of 72 such items spans the period from the 2nd half of the 16th century through the 18th century. A new technique consisting in embossing ornaments (in a manner similar to striking coins or medals), was employed first ca. 1540 to dominate over the following two centuries. The invention is attributed to Leonhard Danner (1497/1507-1585), medal artist, mechanic and carpenter active in Nuremberg. One of the earliest counters in our collection is by him. The type of decoration introduced by Danner was inspired by medals and featured portraits

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

of monarchs. It remained in use through the 18th century. Other subjects featuring on counters were also inspired by medals: mythological figures, allegories, and battle scenes. (characteristically of the 2nd half of the 17th century, six Nuremberg counters from ca. 1686 are decorated with images of battles between European knights and the Turks). Several counters have been identified as modeled after the works of famous

medal artists: Martin Brunner, Hans Jacob Wolrab and Lazarus Gottlieb Laufer. The set of 13 counters, made by a Nuremberg or Augsburg workshop in the 2nd half of the 16th century, features very interesting motifs departing from Danner's scheme: they depict dancing couples and musicians patterned after Hans Sebald Beham's (1500-155) *Peasant Wedding (Twelve Months)* from 1547.

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

BEATA STRAGIEROWICZ

(WROCŁAW)

SZKICE DO PANORAM BATALISTYCZNYCH

AUTORSTWA JANA STYKI

DAR MARII I ANDRZEJA STYKÓW

Streszczenie

Rodzina pomysłodawcy i inicjatora *Panoramy Racławickiej* – Jana Styki interesowała się losem malowidła przez cały okres powojenny. Synowa malarza, Wanda Stykowska, od 1946 r. mieszkająca z rodziną w Stanach Zjednoczonych, odwiedziła Wrocław w 1972 r. Obejrzała płótno *Panoramy*, które było wówczas poddawane pracom konserwatorskim i była na placu budowy rotundy.

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w. – już po ponownym udostępnieniu malowidła – rodzina Styków pozostawała w stałym kontakcie z Muzeum Narodowym we Wrocławiu, które sprawuje pieczę nad *Panoramą Racławicką*. Wnuk malarza Andrzej Styka – z wykształcenia chemik – kilkakrotnie odwiedzał Wrocław. Po-

były te zawsze owocowały pozyskaniem do zbiorów muzealnych rysunków, fotografii bądź archiwaliów z bogatego archiwum rodzinnego. Największy dar został przekazany przez Marię i Andrzeja Styków w 1992 r. Znalazły się w nim m.in. interesujące szkice do panoram namalowanych przez Jana Stykę. Zostały one zaprezentowane na wystawie „Jan Styka – twórca panoram”, którą zorganizowano w Muzeum w 1993 r.

W artykule krótko przedstawiono historię powstania panoram: *Racławice* oraz *Bem w Siedmiogrodzie* – przede wszystkim korzystając z niepublikowanych dotychczas pamiętników Styki spisanych w 1911 r. – a także omówiono najciekawsze szkice do obu panoram pochodzące z daru Marii i Andrzeja Styków.

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

BEATA STRAGIEROWICZ

(WROCLAW)

SKIZZEN ZU SCHLACHTENPANORAMEN VON JAN STYKA.

SCHENKUNG VON MARIA UND ANDRZEJ STYKA

Zusammenfassung

Die Familie des Ideengebers und Initiators des *Panorama von Raclawice* – Jan Styka – interessierte sich die ganze Nachkriegszeit über für das Schicksal des Gemäldes. Die Schwiegertochter des Malers, Wanda Stykowa, die seit 1946 mit ihrer Familie in den Vereinigten Staaten lebte, besuchte Wrocław im Jahre 1972. Sie sah sich die Leinwand des damals konservierten *Panoramas* an und war auf der Baustelle der Rotunde.

In den Achtziger und Neunziger Jahren des 20. Jh. – bereits nach der erneuten Zurschaustellung des Panoramas – stand die Familie Styka in dauerndem Kontakt mit dem Nationalmuseum Wrocław, das das Gemälde in seiner Obhut hat. Andrzej Styka, Enkel des Malers und von Beruf Chemiker, kam mehrmals nach Wrocław. Diese Besuche bedeuteten für das Museum im-

mer neue Zeichnungen, Fotografien oder archivalische Materialien aus dem reichen Familienarchiv. Das größte Geschenk wurde 1992 von Maria und Andrzej Styka überreicht. Es enthielt u.a. interessante Skizzen zu den von Jan Styka gemalten Panoramen. Sie wurden in der 1993 im Museum organisierten Ausstellung „Jan Styka – twórca panoram“ („Jan Styka – Schöpfer der Panoramen“) präsentiert.

Im Artikel wird die Entstehungsgeschichte von zwei Panoramen – *Panorama von Raclawice* und *Bem w Siedmiogrodzie* (*Bem in Siebenbürgen*) – in Anlehnung vor allem an die noch nie publizierten, 1911 geschriebenen Tagebücher von Jan Styka kurz dargestellt. Es werden auch die interessantesten Skizzen zu den beiden Panoramen besprochen, die aus der Schenkung von Maria und Andrzej Styka stammen.

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

BEATA STRAGIEROWICZ

(WROCLAW)

JAN STYKA'S STUDIES FOR HIS BATTLE PANORAMAS.

THE GIFT OF MARIA AND ANDRZEJ STYKA

Summary

The family of Jan Styka, the initiator and moving force behind the project of the *Raclawice Panorama*, continued to follow the painting's fortunes also after World War II. Wanda Styka, the painter's daughter-in-law, who had lived with her family in the United States from 1946, visited Wrocław in 1972. She inspected the canvas which at the time underwent conservation and saw the construction site of the Rotunda of the Raclawice Panorama, purpose-designed to showcase the work.

In the 1980s and 1990s, after the *Raclawice Panorama* had been made accessible to the public, the Styka family remained in touch with the painting's current owner National Museum in Wrocław. The painter's grandson chemist Andrzej Styka visited Wrocław on

several occasions and each visit resulted in his generous gifts presented to the Museum: drawings, photographs, documents from the family files. The biggest gift was presented in 1992 by Maria and Andrzej Styka. It contained interesting studies for the panoramas painted by Jan Styka. They were presented at the *Jan Styka Painter of Panoramas* exhibition staged at the Museum in 1993.

The article briefly presents the history of the creation of two Panoramas by Styka: the *Raclawice Panorama* and *Bem in Transylvania* based on Styka's unpublished memoirs written in 1911 and discusses the most interesting of the studies for both panoramas included in the gift of Maria and Andrzej Styka in 1993.

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)