



1.
Epitafium Johanna von Götz und Schwanenfließ (zm. 1677); kościół św. Elżbiety we Wrocławiu, kaplica rodu Dumlosych.
Fot. R. Kaczmarek, 2017

Johann von Götz und Schwanenfließ epitaph (d. 1677); St. Elisabeth Church in Wrocław, the Dumlose Family chapel.
Photo: R. Kaczmarek, 2017

Malarz śląski Johann Lichtenstein (1610 – po 1672) i jego epitafium Johanna von Götz und Schwanenfließ, prezesa rady miasta Wrocławia*

Silesian painter Johann Lichtenstein (1610 – after 1672) and his epitaph for Johann von Götz und Schwanenfließ, president of the city council of Wrocław*

Romuald Kaczmarek

Uniwersytet Wrocławski / University of Wrocław

„*Inter arma silent Musae*” – głosi (w nieco zmodyfikowanej wersji) znana fraza Cicerona. Lecz gdy Europą i Śląskiem wstrząsały raz za razem okropności wojny trzydziestoletniej, a w miarę zgodne wcześniej współzycie ludzi różnych wyznań przeistaczało się niekiedy w wyraźną wrogość, we Wrocławiu kształcili się i pracowali malarze. Niektórzy próbowali znajdować zatrudnienie na miejscu, inni korzystali z okazji do wyjazdu i bywało, że w tym trudnym okresie otrzymywali pewniejsze zlecenia poza ojczyzną. Więcej ich nazwisk odczytujemy w źródłach niż na zachowanych dziełach¹.

Johann Lichtenstein, twórca czynny w środkowej tercji XVII w., był jeszcze kilkanaście lat temu postacią nader tajemniczą – znaną jedynie z sygnatur pozostawionych na dwóch obrazach we wrocławskich kościołach². O jego

“*Inter arma silent Musae*” – goes (in a slightly modified version) a well-known phrase by Cicero. But when Europe and Silesia were repeatedly disrupted by the horrors of the Thirty Years' War, and the previously harmonious co-existence of people of different faiths sometimes turned into open hostility, painters trained and worked in Wrocław. Some tried to find employment locally, others took the opportunity to leave and sometimes received more secure assignments outside their homeland during this difficult period. We know their names more from sources than from surviving paintings¹.

Johann Lichtenstein, an artist active in the middle third of the 17th c., was until relatively recently an extremely mysterious figure known only from the signatures left on two paintings

zyciu nie mieliśmy choćby skąpych informacji, jakie o najmniejszych nawet malarzach zebrał w XIX w. zasłużony Alwin Schultz. W cechowych i miejskich dokumentach, na których przede wszystkim oparł on swe opracowanie, najwyraźniej Lichtenstein nie występował. Na żaden ślad po nim nie natrafili również autorzy pionierskiej publikacji sprzed lat 20, poświęconej rysunkom i grafikom śląskich artystów tego czasu³.

Dzisiaj, dzięki odnalezionemu przed ćwierć wiekiem odpisowi sporządzonej przez samego Lichtensteina obszernej relacji kolei jego burzliwego życia, wiemy o tym malarzu dużo więcej niż o wielu innych śląskich artystach tego czasu⁴. Trafił on również po raz pierwszy do publikacji o charakterze słownikowym⁵, ale szerzej pozostawał nieznany⁶, co ma szansę ulec zmianie w związku z pojawieniem się go w monumentalnym opracowaniu malarstwa barokowego na Śląsku⁷.

Na razie mamy więc do czynienia z nadzwyczaj frapującymi, ale niestety nadal tylko suchymi faktami, które trudno powiązać z dziełami sztuki. Z dwóch bowiem sygnowanych obrazów Lichtensteina, zachowanych do 1945 r., jeden spłonął w ostatnim roku wojny w pożarze kościoła Najświętszej Panny Marii na Piasku, a drugi, już wtedy będący w nie najlepszym stanie obraz epitafijny w kościele św. Elżbiety, poddano w latach 60. XX w. zabiegom renowacyjnym, które zapewne jeszcze bardziej naruszyły jego oryginalny charakter. To okoliczności w znaczący sposób ograniczające potencjał pewnego wypowiedzenia się na temat indywidualnego stylu malarza, genezy artystycznej jego twórczości oraz wartości estetycznej jego prac. W sytuacji, gdy jedno z potwierdzonych sygnaturą płócien nie istnieje, a drugie uległo wręcz katastrofalnym zmianom, niemal niemożliwe zdają się rozważania na temat obrazów, które moglibyśmy czy chcielibyśmy temu mistrzowi przypisać. Należy uprzedzić, że chodzi obecnie o zasadniczo tylko dwa takie malowidła. W niniejszym tekście wypada więc bardzo wyraźnie oddzielić tę część, która opiera się na wspomnianej relacji samego malarza lub jest opisem faktów dotyczących konkretnych jego dzieł,

in Wrocław churches². We did not have even the scant information about his life that the distinguished Alwin Schultz collected about even the smallest painters in the 19th century. Lichtenstein seems to be absent from the guild and municipal documents on which Schultz primarily based his study. Similarly, the authors of a pioneering publication from 20 years ago, devoted to drawings and prints by Silesian artists of that time, found no trace of him³.

Today, thanks to a copy of Lichtenstein's own extensive account of his turbulent life, discovered a quarter of a century ago, we know much more about this painter than about many other Silesian artists of the time⁴. He also found his way into a dictionary publication for the first time⁵, but remained unknown to the wider public⁶, which is now likely to change with his appearance in a monumental study of Baroque painting in Silesia⁷.

For the time being, then, we are dealing with remarkably intriguing, yet, unfortunately, only dry facts that are difficult to relate to works of art. Actually, of the two signed Lichtenstein's paintings that survived until 1945, one was burnt down in the last year of the war in the fire at the Church of St. Mary on the Sand in Wrocław, and the other, the epitaph painting in the Church of St. Elizabeth, already in poor condition at the time, underwent restoration work in the 1960s, which probably further damaged its original character. These are circumstances that significantly limit the possibility of confidently commenting on the painter's individual style, the artistic genesis of his work and the aesthetic value of his creations. In a situation where one of the canvases confirmed by the signature does not exist and the other has undergone downright catastrophic changes, it seems almost impossible to discuss the paintings we could or would like to attribute to this artist. It should be noted that there are now essentially only two such paintings. In this text, it is therefore necessary to make a very clear distinction between that part which is based on the aforementioned account of the painter himself or is a description of facts concerning specific works, and those parts which, for obvi-

od tych partii, które z oczywistych względów muszą być traktowane jako przypuszczenia i hipotezy.

W literaturze powstałej do lat 30. ubiegłego wieku wyliczyć można raptem kilka drobnych odniesień do malarza, a właściwie do jego dwóch sygnowanych obrazów. Pierwszy z nich, opatrzony też datą wykonania w 1670 r., to znacznych rozmiarów płótno ujęte barokową, architektoniczno-rzeźbiarską ramą [il. 1]. Obraz ten był głównym nośnikiem treści religijnych w epitafium rajcy wrocławskiego Johanna von Götz und Schwanenfließ (zm. 1677), powstałym jeszcze za jego życia. Wisiało ono na wschodniej ścianie kaplicy rodu Saurmannów przy południowej nawie fary św. Elżbiety. W dolnej partii obramowania umieszczony był owalny portret upamiętnionego, malowany na desce⁸. Drugi z sygnowanych obrazów wisiał w północnej nawie kościoła kanoników regularnych św. Augustyna pw. Najświętszej Marii Panny na Piasku. Według literatury przedstawiał *Złożenie Chrystusa do grobu* i nosił datę 1677⁹. Na przełomie pierwszej i drugiej ćwierci XIX w. mniej więcej naprzeciw *Złożenia*... wisiało inne płótno, ze *Wskrzeszeniem Łazarza*, na którym znajdowała się obszerna inskrypcja będąca wcześniej nieznanym, a teraz podstawowym źródłem informacji o Lichtensteinie. Opis dzieła oraz odpis inskrypcji posiadamy w manuskrypcie Christiana Friedricha Paritiusa¹⁰. Przytoczmy w całości odpowiedni fragment tekstu w tłumaczeniu i w oryginale:

LXXVI. Poniżej między dwoma poprzednimi obrazami¹¹ wisi także wielki obraz olejny na płótnie, *Wskrzeszenie Łazarza*. W rogu odmalował się w półfigurze sam malarz tego obrazu, w jednej ręce ma paletę i pędzel¹², przed nim zaś leży kartka z następującym, częściowo już nieczytelnym napisem: „Johann Lichtenstein z Kątów, malarz i portrecista, przewędrował sam we własnej osobie oraz z kilkoma innymi znanymi osobami przeróżne krainy i zobaczył wiele znakomitych miejsc, jako to: roku 1633 Prusy, [...] roku 1634 Gdańsk, Królewiec, Lubekę, Hamburg, [...] Kopenhagę, Amsterdam, Utrecht, [...] Emmerich, roku 1636 Antwepię, w której byłem u powszechnie znane-

ous reasons, must be treated as conjectures and hypotheses.

In the literature written up to the 1930s, one can enumerate only a few minor references to the painter, or rather to his two signed paintings. The first, which also bore the date of execution in 1670, is a substantial canvas framed by a Baroque architectural and sculptural frame [Fig. 1]. This image was the main carrier of religious content in the epitaph of the councillor of Wrocław Johann von Götz und Schwanenfließ (d. 1677), which was created still during his lifetime. It hung on the eastern wall of the Saurmann family chapel in the south aisle of St. Elisabeth's Church. In the lower part of the frame was an oval portrait of the commemorated person, painted on a board⁸. The second signed painting hung in the north aisle of the Canons Regular of St. Augustine's Church of St. Mary on the Sand. According to the literature, it depicted the *Entombment of Christ* and bore the date 1677⁹. At the turn of the first and second quarters of the 19th c., more or less opposite *The Entombment*... hung another canvas with the *Raising of Lazarus*, which featured an extensive inscription that was previously unknown but is now a primary source of information about Lichtenstein. The description of the work and a copy of the inscription are available in the manuscript of Christian Friedrich Paritius¹⁰. Let us quote in full the relevant passage of the text in translation and then in the original:

LXXVI. Below, between two previous paintings¹¹ is also a huge oil painting, *Raising of Lazarus*. In the corner, the painter himself is portrayed in half-figure, with a palette and brush in one hand,¹² in front of him lies a sheet of paper with the following partially illegible inscription: “Johann Lichtenstein of Kąty, painter and portraitist, travelled alone and with several other famous people through various lands and saw many outstanding places, that is: in 1633 Prussia, [...] in 1634 Gdańsk, Königsberg, Lübeck, Hamburg, [...] Copenhagen, Amsterdam, Utrecht, [...] Emmerich, in 1636 Antwerp, where I visited a widely known painter, Peter Paul Rubens, Brussels, Mechelen, in 1637 [...] Aachen,

go malarza Piotra Pawła Rubensa, Brukselę, Mecheln, roku 1637 [...] Akwizgran, [...] Maastricht. W latach 1638, 1639 [służyłem] u pana hrabiego Piccolominiego¹³. W latach od 1640 do 1647 u pana hrabiego Lambey¹⁴, z którym w tym czasie podobnie przeróżne prowincje przemierzyłem i widziałem wiele znakomitych miast, w ostatnim jednak roku odszedłem od niego i powróciłem do mojej ojczyzny, na Śląsk, lata 1648, 1649 we Wrocławiu, Wiedniu i na Węgrzech, roku 1650 u pana hrabiego Buschheimb¹⁵, następnie sportretowałem Jego Książęcą Mość, Jaśnie Oświeconego Pana Karola Ferdynanda, księcia polskiego i szwedzkiego, biskupa wrocławskiego i plockiego¹⁶, następnie także wszystkich książąt na Śląsku¹⁷ i wielu innych hrabiów. W latach 165[?] do 1655 [służyłem] u [...], w ostatnim roku jednak zrezygnowałem, w roku 1658 zamieszkałem we Wrocławiu na Piasku¹⁸, roku 1665 [byłem] w Wiedniu i we Wrocławiu, 1666, 1667 w Ratzbonie, Linzu i Passawie, roku 1668, 1669 w Ingolstadt, Monachium [...], w roku 1670 będę miał 60 równo lat, mam nadzieję moje podróże [...].”

LXXVII. Naprzeciw, na tylnej ścianie stalli, jest wielki obraz olejny na płótnie, *Złożenie Chrystusa do grobu*. Przy grobie widnieje: „Józef, człowiek dobry i prawy, uprosił Piłata o ciało Jezusa i zdjął je z krzyża i owinał je w płótno, i złożył je w wykutym grobie, w którym nikt nie był pochowany. Łukasz w rozdziale 23”.

W narożniku widnieje jeszcze: „Johann Lichtenstein z Kątów namalował roku 1672”.

W brzmieniu oryginalnym¹⁹:

LXXVI. Darunter zwischen den beyden vorigen Gemälden, hängt auch ein grosses Oehlgemaelde an Leinwand, eine Erweckung Lazari. In der einen Ecke hat sich der Maler dieses Bildes selbst in halber Figur abgemahlt, hat in der einen Hand ein Palet und Pinsel, vor ihm liegt ein Zettel mit folgender schon theils unleserlichen Schrift: „Johann Lichtenstein von Canth, Mahler und Contrafactor, hat vor seine Persohn / und mit etlichen Gene=ralen Persohnen unterschiedliche Landschaften durch=reiset und viel vor=/nehme Städte besehen, alls: / A^o 1633. Preußen, [...] A^o 1634. Dantzic, Königsberg, Lübeck, Hamburg, [...] Coppenhagen

[...] Maastricht. In the years 1638, 1639 I served under Count Piccolomini¹³. Between 1640 and 1647 under Count Lambey¹⁴, with whom, at that time, I had similarly traversed various provinces and seen many excellent cities; in the last year, however, I left him and returned to my homeland, Silesia; the years 1648, 1649 I was in Wrocław, Vienna and Hungary, in 1650 at Count Buschheimb's¹⁵, then I portrayed His Royal Highness, His Lordship Charles Ferdinand, Duke of Poland and Sweden, Bishop of Wrocław and Plock¹⁶, then also all the princes in Silesia¹⁷ and many other counts. In the years from 165[?] to 1655 [I served] under [...], in the final year, though, I resigned, and in 1658 I settled in Wrocław, on the on the Sand island¹⁸, in 1665 [I was] in Vienna and in Wrocław, 1666, 1667 in Regensburg, Linz and Passau, in 1668, 1669 in Ingolstadt, Munich [...], in 1670 I am exactly 60 years old, I hope my travels [...].”

LXXVII. Opposite, on the back wall of the stalls, is a large oil painting on canvas, *The Entombment of Christ*. At the grave there is an inscription: “Joseph, a good and upright man, begged Pilate for the body of Jesus and took it down from the cross and wrapped it in linen cloth and placed it in a tomb cut in the rock, one in which no one had yet been laid. Luke, 23”.

In the corner it is further inscribed: “Johann Lichtenstein of Kąty painted in 1672”.

In the original version¹⁹:

LXXVI. Darunter zwischen den beyden vorigen Gemälden, hängt auch ein grosses Oehlgemaelde an Leinwand, eine Erweckung Lazari. In der einen Ecke hat sich der Maler dieses Bildes selbst in halber Figur abgemahlt, hat in der einen Hand ein Palet und Pinsel, vor ihm liegt ein Zettel mit folgender schon theils unleserlichen Schrift: “Johann Lichtenstein von Canth, Mahler und Contrafactor, hat vor seine Persohn / und mit etlichen Gene=ralen Persohnen unterschiedliche Landschaften durch=reiset und viel vor=/nehme Städte besehen, alls: / A^o 1633. Preußen, [...] A^o 1634. Dantzic, Königsberg, Lübeck, Hamburg, [...] Coppenhagen, Amsterdam, Utrecht, [...], Emerich, / A^o 36. Antwerpen, darinnen ich bey dem weit und breit berühmten Mahler Peter Paul Rubens gewesen, Brüssel, Mecheln, A^o

gen, Amsterdam, Utrecht, [...], Emerich, / A^o 36. Antwerpen, darinnen ich bey dem weit und breit berühmten Mahler Peter Paul Rubens gewesen, Brüssel, Mecheln, A^o 37. [...] Achen, [...] / Mastrich. A^o 38.39. bey dem Herren Graf Picco=lomini. A^o 1640 bis 1647. bey Herrn Graf Lambey mit deme ich in solcher Zeit ingleichen / unterschiedene Pro-
vintzen durchzogen und viel vornehme Städte be-
sehen, in letzterem Jahre aber von Ihme weg und
in Mein Vaterland Schlesien begeben, A^o 48. 49. in
Breslau, Wien, Ungarn, A^o 1650. beym Herrn Graf
Buschheimb, / Danne ich Ihro Hochfürst[ichen]
Durch[autigen] Carolum Ferdinandum Printzen
von Pohlen und Schwe=den Bischoffen zur Bres=
/ lau und Plotzke, dan~ alle Fürsten in Schlesien
abcontrafajet und andre Grafen mehr. A^o 5[?] bis
55. bey / [...], im letzteren aber resigniret, A^o 58.
auf dem Sande zum Breslau gewohnet, A^o 65. zun
/ Wien und Breslau, A^o 66. 67. Regenspurg, Lintz
und Paßau, A^o 68. 69. Ingolstadt, München, [...], /
A^o 70. bin ich gleich 60. Jahre meines alters, verho-
fte meine Reisen [...].

LXXVII. Gegenüber an der Rückwand der Chor-
stühle ist ein großes Oehlgemählde auf Leinwand,
ein Begräbnis Christi. Am Grabe steht: „Joseph ein
gutter ge=/rechter Man bat Pilatum / umb den leib
Jesu / und nam ihn ab vom Creutz / und wickelt
ihn in ein leinwat, / und leget ihn in ein gehauen /
grab; darinnen Niemand in / gelegen war. Luca am
/ 23. Capit[ulo]“.

In einer Ecke steht noch: „Johann Lichtenstein
V[on] C[anth] / Pinxit An[n]o 1672“.

Spróbujmy przeanalizować tę krótką auto-
biografię, w której więcej miejsca poświęcono
„podrózniczemu” aspektowi życia malarza niż
osiągnięciom czy doświadczeniom artystycz-
nym. Wyjazd Lichtensteina z Wrocławia w 1633 r.
i pierwsze odcinki trasy jego wędrówki noszą
cechy typowej wyprawy podjętej w celu uzupeł-
nienia wykształcenia, potrzebnego do zdobycia
tytułu mistrza. Urodzony w Kątach Wrocław-
skich najpewniej w 1610 r., mógł ok. 1623–1625 r.
podjąć naukę, która trwała lat minimum 5,
ale mogła przedłużyć się do 7, a następnie, do
czasu wykonania „majstersztyku”, trzeba było
jeszcze co najmniej 2 lata czeladnikować²⁰. Jeśli
zatem przyjąć – mimo braku takiej informacji

37. [...] Achen, [...] / Mastrich. A^o 38.39. bey dem
Herren Graf Picco=lomini. A^o 1640 bis 1647. bey
Herrn Graf Lambey mit deme ich in solcher Zeit
ingleichen / unterschiedene Provintzen durchzogen
und viel vornehme Städte besehen, in letzterem
Jahre aber von Ihme weg und in Mein Vaterland
Schlesien begeben, A^o 48. 49. in Breslau, Wien,
Ungarn, A^o 1650. beym Herrn Graf Buschheimb, /
Danne ich Ihro Hochfürst[ichen] Durch[autigen]
Carolum Ferdinandum Printzen von Pohlen und
Schwe=den Bischoffen zur Bres=
/ lau und Plotzke, dan~ alle Fürsten in Schlesien
abcontrafajet und andre Grafen mehr. A^o 5[?] bis
55. bey / [...], im letzteren aber resigniret, A^o 58.
auf dem Sande zum Breslau gewohnet, A^o 65. zun
/ Wien und Bre-
slau, A^o 66. 67. Regenspurg, Lintz und Paßau, A^o
68. 69. Ingolstadt, München, [...], / A^o 70. bin ich
gleich 60. Jahre meines alters, verhoftete meine Rei-
sen [...].

LXXVII. Gegenüber an der Rückwand der
Chorstühle ist ein großes Oehlgemählde auf Lein-
wand, ein Begräbnis Christi. Am Grabe steht: “Jo-
seph ein gutter ge=/rechter Man bat Pilatum / umb
den leib Jesu / und nam ihn ab vom Creutz / und
wickelt ihn in ein leinwat, / und leget ihn in ein ge-
hauen / grab; darinnen Niemand in / gelegen war.
Luca am / 23. Capit[ulo]“.

In einer Ecke steht noch: “Johann Lichtenstein
V[on] C[anth] / Pinxit An[n]o 1672”.

Let us try to analyse this short autobiog-
raphy, which devotes more space to the “trav-
elling” aspect of the painter’s life than to his
artistic achievements or experiences. Lichten-
stein’s departure from Wrocław in 1633 and the
first sections of his itinerary bear the hallmarks
of a typical expedition undertaken to complete
the education needed to become a master. Born
in Kąty Wrocławskie, probably in 1610, he may
have started his education around 1623–1625,
which lasted a minimum of 5 years, but could
have extended to 7, and then, by the time his
“masterpiece” was made, his apprenticeship
must have continued for at least 2 more years²⁰.
If it is therefore assumed, despite the lack of
such information, that Lichtenstein received
this training in Wrocław, so he probably did not
yet hold a master’s title in 1633. He left at the

– że Lichtenstein odbył te nauki we Wrocławiu, to w 1633 r. najpewniej nie posiadał jeszcze tytułu mistrzowskiego. Wyjechał w wieku 23 lat. W podobnym okresie życia i w podobnym celu wyruszył 20 lat później z Królewca Michael Willmann. Trasa prowadziła Lichtensteina na północ. Pierwsze cele jego podróży leżały w Prusach, na terenie których przebywał także w następnym roku (Gdańsk, Królewiec).

Ciekawe, że przypuszczalnie na koniec tego samego 1633 r. przypadł wyjazd z Wrocławia w te strony Bartłomieja Strobla młodszego²¹. Ten opuścił Śląsk jako malarz już uznany, a edukację w tej dziedzinie ukończył na parę lat przed okresem, w którym Lichtenstein mógł zacząć pobieranie nauk. Strobel był protestantem o umiarkowanych poglądach religijnych, pracującym również dla katolickich zleceniodawców. Przynależność konfesyjna Lichtensteina nie jest nam znana, ale wszyscy późniejsi jego opiekunowie czasu wojny reprezentowali stronę katolicką. Potem artysta pracował jednak zarówno dla katolików, jak i protestantów. W przypadku Strobla wszystko wskazuje na to, że wśród przyczyn, które ostatecznie zmotywowały go do decyzji o wyjeździe, znalazło się narastanie niesprzyjającej atmosfery w mieście, wpływające z polityczno-religijnych konfliktów doby wojennej²².

Czy jest prawdopodobne, że wyjazd obu tych malarzy – jednego o zdecydowanie ugruntowanej pozycji, dysponującego od niemal 10 lat cesarskim „wolnym listem” w zakresie prowadzenia działalności malarskiej²³, który w wyprawie widział być może (w tym niespokojnym okresie) szansę na pewniejsze i spełniające jego ambicje zatrudnienie oraz na lepszych protektorów, i drugiego, który świeżo po ukończeniu nauk malarskich wybierał zapewne raczej przygodę, mając niewiele do stracenia, a więcej do zyskania – był do pewnego momentu wspólny? Nie wydaje się to nieprawdopodobne²⁴. Strobel kilkanaście lat wcześniej (1618), już jednak jako młody malarz, wyruszył w podróż do Gdańska w towarzystwie wrocławskiego czeladnika malarskiego, Hieronima Degen²⁵. Swoją późniejszą karierę Lichtenstein kształtował trochę podobnie jak Strobel – jako malarz i portrecista,

age of 23. At a similar time in his life and with a similar aim, Michael Willmann set off 20 years later from Königsberg. The route took Lichtenstein northwards. His first destinations lay in Prussia, where he also stayed the following year (Gdańsk, Königsberg).

It is interesting to note that perhaps the end of the same year, 1633, saw the departure of Bartholomeus Strobel the Younger from Wrocław to that region²¹. He left Silesia as an already recognised painter and completed his education in this field a few years before Lichtenstein was able to begin his studies. Strobel was a Protestant with moderate religious views, also working for Catholic principals. Lichtenstein's confessional affiliation is not known to us, but all his later wartime mentors represented the Catholic side. Later, however, the artist worked for both Catholics and Protestants. In Strobel's case, all the evidence suggests that among the reasons that ultimately motivated his decision to leave was the growing unfavourable atmosphere in the city, stemming from the political and religious conflicts of the war era²².

Is it likely that both of these painters – one firmly established, having had an imperial “letter of freedom” for almost 10 years to carry out painting activities²³, who perhaps saw in the expedition an opportunity (in this troubled period) to find more secure and fulfilling work and better protectors, and the other, who, newly graduated in painting, probably opted rather for adventure, with little to lose and more to gain – shared, up to a certain point, their journey? That would not be unfeasible²⁴. Several years earlier (1618), Strobel, already a young painter, had travelled to Gdańsk in the company of a Wrocław-based painting apprentice, Hieronim Degen²⁵. Lichtenstein shaped his later career a little along the same lines like Strobel: as a painter and portraitist, seeking out wealthy patrons. Who knows, it is possible that he even mentioned him under 1633 in an inscription destroyed at this place.

Of course, these considerations must be treated as mere speculation, afforded by the gaps in the documented history of the two painters. In any case, Strobel first stayed in Gdańsk,

poszukując możliwych opiekunów. Kto wie, czy nawet go nie wymienił pod 1633 r. w zniszczonej w tym miejscu inskrypcji?

Oczywiście należy te rozważania traktować wyłącznie jako spekulacje, na które pozwalają luki w udokumentowanej historii obu malarzy. W każdym razie Strobel najpierw zatrzymał się w Gdańsku, bywając też w Toruniu²⁶, czyli na terenie Prus (Królewskich), uwzględnionych w autobiograficznej inskrypcji Lichtensteina. Tam też, zapewne najpóźniej od połowy 1636 r., był już malarzem nadwornym króla polskiego Władysława IV Wazy²⁷. Natomiast Lichtenstein już wcześniej, w 1634 r., tamte strony opuścił, wybierając własną ścieżkę. Wędrował zatem najpierw pobrażami Bałtyku, najprawdopodobniej zatrzymując się na krótko w Gdańsku i Królewcu, by następnie, zawróciwszy, posuwać się dalej na zachód wzdłuż brzegów Morza Północnego: przez Kopenhagę, Lubekę i Hamburg dalej, do Niderlandów – mekki malarzy.

Być może ostatnim lub jednym z ostatnich akordów tej przypuszczalnej artystycznej wędrówki Lichtensteina była wizyta w 1636 r. u Petera Paula Rubensa, wówczas blisko 60-letniego. W zachowanej do dziś niepełnej wersji inskrypcji autobiograficznej to jest jedyne wyróżnione doświadczenie o charakterze artystycznym, abstrahując od innych aspektów tego rodzaju wizyt w antwerpskim domu i pracowni wielkiego mistrza. Do niego skierowała liczącego wtedy 26 lat wrocławskiego twórcę z pewnością ciekawość zawodowa, ale pamiętać trzeba, że takich przelotnych wizyt w domu i pracowni Rubensa, „powszechnie znanego malarza”, składanych było wówczas wiele i czynili to nie tylko artyści²⁸. Rok przed Lichtensteinem spotkali się z Rubensem dwaj inni wrocławscy przedstawiciele cechu malarskiego, Georg Scholtz starszy i Martin Fest²⁹, których również mogło tu wieść profesjonalne zainteresowanie, mimo że przybywali jako już ukształtowani, ponad 40-letni mistrzowie. Jedyne wszakże zachowane świadectwo ich spotkania z Rubensem dotyczy sprawy bardzo prozaicznej: na ich usilne prośby i życzenie mistrz poświadczył przed ławnikami antwerpskimi fakt śmierci innego wrocławskiego malarza, Balthasara Steinman-

also visiting Toruń²⁶, the area of (Royal) Prussia included in Lichtenstein's autobiographical inscription. There, probably from mid-1636 at the latest, he was already court painter to the Polish King Władysław IV Vasa²⁷. Lichtenstein, on the other hand, had already left that area earlier, in 1634, choosing his own path. He therefore travelled first along the shores of the Baltic Sea, most probably stopping briefly in Gdańsk and Königsberg, before turning back and continuing west along the shores of the North Sea: via Copenhagen, Lübeck and Hamburg, on to the Netherlands, the mecca of painters.

Perhaps the last or one of the last stages of Lichtenstein's supposed artistic journey was a visit in 1636 to Peter Paul Rubens, then nearly 60 years old. In the incomplete version of the autobiographical inscription as we know it, this is the only highlighted experience of an artistic nature, abstracting from other aspects of this kind of visit to the grand master's home and studio in Antwerp. The 26-year-old Wrocław artist certainly turned to him out of professional curiosity, but it should be remembered that such fleeting visits to the home and studio of Rubens, "a well-known painter", were made in large numbers at the time, and not only by artists²⁸. A year before Lichtenstein the two other Wrocław representatives of the painters' guild, Georg Scholtz the Elder and Martin Fest, met with Rubens²⁹. They too may have been led here by a professional interest, even though they arrived as already-formed masters in their early forties. After all, the only surviving testimony of their meeting with Rubens concerns a very prosaic matter: at their earnest request and wish, the master certified before the Antwerp jurors the fact of the death of another painter from Wrocław, Balthasar Steinmann. He was said to have died sometime before 1625 and was buried in the local church of the Discalced Carmelites³⁰.

Lichtenstein continued to travel through Flanders and the borderlands of the Netherlands and the Lower Rhineland for two more years, where fate, probably at the end of 1637 or in 1638, brought him into contact with the imperial general Ottavio Piccolomini. The lat-

na. Miał on umrzeć jakiś czas przed 1625 r. i zostać pochowany w tutejszym kościele Karmelitów Bosych³⁰.

Lichtenstein jeszcze 2 lata przemierzał Flandrię oraz pogranicza Niderlandów i Dolnej Nadrenii, gdzie los – zapewne pod koniec 1637 lub w 1638 r. – zetknął go z cesarskim generałem Ottavim Piccolominim. Ten polecił go bez wątpienia następnemu wojskowemu protektorowi. Odtąd przez lat 12 wrocławski twórca pozostawał w służbach trzech kolejnych panów parających się rzemiosłem wojskowym, na zmianę prowadzących do ataku, wycofujących się, oblegających i werbujących do armii. Jakie były zadania „malarza i portrecisty” w tych służbach?³¹

Kiedy lat bez mała 30 po podpisaniu w Münster pokoju kończącego wojnę, w biografii Joachima von Sandrarta, spisanej podług jego wskazówek, napomyka się o tamtych ciężkich czasach, brzmi to następująco:

Królowa Germania widziała swe ozdobione wspaniałymi obrazami pałace i kościoły trawione ogniem, a jej oczy były do tego stopnia przesłonięte dymem i łzami, że już sił ani pragnienia nawet nie miała, by je ku tej [malarskiej] sztuce zwrócić; ta z kolei, wydawać by się mogło, że chciała na długą i wieczną noc zasnąć. Odeszła zatem w zapomnienie podobnie jak ci, którzy z niej zawód swój uczynili, popadli w biedę i pogardę; stąd porzucali oni paletę i zamiast za pędzel zmuszeni byli chwycić za pikę albo żebraczy kij, gdyż nawet ludzie szlachetni wstydzili się swoje dzieci posyłać na naukę do tak wzgardzonych osób³².

Sandrart, niemal rówieśnik Lichtensteina, spędził ów czas w Italii i Amsterdamie³³, Lichtenstein radził zaś sobie, jak umiał. Z bronią czy z pędzlem w ręku? Wolno domniemywać, że malowanie portretów nie było w tym okresie jego głównym zajęciem, niewykluczone, iż tym gatunkiem zajął się w większym stopniu dopiero po powrocie na Śląsk. Czy istnieją przesłanki, aby przypuszczać, że wykorzystywano jego umiejętności rysunku i malarstwa do sporządzania widoków pól bitewnych, a być może do odwzorowywania umocnień twierdz i rysowa-

ter undoubtedly recommended him to the next military protector. From then on, for 12 years, the Wrocław artist served three successive lords engaged in the craft of war, alternately leading the attack, retreating, besieging and recruiting for the army. What were the tasks of the “painter and portraitist” in these services?³¹

When, almost 30 years after the signing of the peace ending the war in Münster, Joachim von Sandrart’s biography, written according to his instructions, hints at those hard times, it reads as follows:

Queen Germania saw her palaces and churches, adorned with splendid paintings, consumed by fire, and her eyes were so obscured by smoke and tears that she no longer had the strength or desire even to turn them towards this [artistic] art; this one, in turn, seemed to want to fall asleep for a long and eternal night. Thus it passed into oblivion just as those who made it their profession fell into poverty and contempt; hence they abandoned their palette and instead of using a paintbrush they were forced to grab a pike or a beggar’s stick, because even noble people were ashamed to send their children for education to such despised people³².

Sandrart, almost a peer of Lichtenstein, spent that time in Italy and Amsterdam³³. Lichtenstein, in contrast, did as well as he could. With weapon or a brush in hand? It can be assumed that portrait painting was not his main occupation at this time, and it is possible that he took up this genre to a greater extent only after his return to Silesia. Are there indications that his drawing and painting skills were used to draft views of battlefields, and perhaps to map fortifications and draw maps? That he acted as a civilian *aide-de-camp*? His tasks would then be of an intelligence nature. At this point one recalls the arrest – less than a century later – of the Silesian cityscape artist Friedrich Bernhard Werner on suspicion of espionage when he was caught sketching a fortress in Mantua³⁴.

Lichtenstein did not actually return to his native Silesia and to Wrocław until after the

nia map? Że pełnił przy tym funkcję cywilnego adiutanta? Jego zadania miałyby wtedy charakter wywiadowczy. Tu przypomina się aresztowanie – w niecały wiek później – śląskiego rysownika-weducisty Friedricha Bernharda Wenera pod zarzutem szpiegostwa, kiedy przyłapano go na szkicowaniu twierdzy w Mantui³⁴.

Na Śląsk rodzinny i do Wrocławia Lichtenstein powrócił właściwie dopiero po zakończeniu wojny trzydziestoletniej. Wytrzymał ten osiadły tryb życia jakieś 2 lata (1648–1649) i ponownie ruszył w podróż. Być może wracał na krótko do ojczyzny, ale próbę osadzenia się na dłużej we Wrocławiu podjął dopiero w r. 1658. Zamieszkał wówczas na Wyspie Piaskowej, co dosyć jednoznacznie wskazuje, że wołał nie mieć do czynienia z obostrzeniami narzucanymi przez organizację cechową. Najwyraźniej chciał pozostawać pod jurysdykcją biskupią, a nie miejską, i pracować dla zleceniodawców katolickich. Wielu artystów dokonywało takiego wyboru z powodów czysto zawodowych. W przypadku Lichtensteina jednak możemy z dużą pewnością zakładać, że i przynależność konfesyjna odgrywała tu jakąś rolę. Musiał on być raczej katolikiem niż protestantem, inaczej trudno sobie wyobrazić jego służbę u wysokich rangą dowódców strony cesarskiej w czasie wojny religijnej.

Po paru latach pobytu we Wrocławiu zaczął Lichtenstein znowu podejmować podróże po Rzeszy i zapewne ok. 1670 r. postanowił się ustatkować. Wtedy to otrzymał prestiżowe niewątpliwie zlecenie namalowania obrazu do okazałego epitafium prezesa rady miasta Wrocławia, Johanna von Götza. Wtedy też, mając lat 60, uznał – sądząc z jego wypowiedzi – że kres żywota jest już bliski. Miał się mylić, bo jeszcze 2 lata później sygnował obraz dla kościoła na Piasku. Czy ostatni, tego nie wiemy.

Zajmijmy się teraz wrocławskimi obrazami Lichtensteina. Oba płótna z kościoła Najświętszej Marii Panny na Piasku dziś już nie istnieją. W przedwojennych opracowaniach jako datę powstania *Złożenia do grobu* wymieniano r. 1677. Wydaje się jednak, że należy tu zaufać lekcji Paritiusa, który odczytywał całą sygnaturę z datą 1672, a oglądał płótno na niewątpli-

end of the Thirty Years' War. He endured this sedentary lifestyle for some two years (1648–1649) and then set off again. He may have returned to his homeland for a short time, but it was not until 1658 that he attempted to settle in Wrocław for a longer period of time. At that time, he settled on Piasek island, which quite clearly indicates that he preferred not to have to deal with the restrictions imposed by the guild organisation. He clearly wanted to remain under episcopal, rather than municipal, jurisdiction and work for Catholic principals. Many artists made this choice for purely professional reasons. In Lichtenstein's case, however, we can assume with a high degree of certainty that confessional affiliation also played a role. He must have been a Catholic rather than a Protestant, otherwise it is difficult to imagine him serving with the high-ranking commanders of the imperial side during a religious war.

After a few years in Wrocław, he began to undertake travels around the Reich again and probably decided to settle down around 1670. It was then that he received an undoubtedly prestigious commission to paint a picture for a sizeable epitaph of the president of the Wrocław City Council, Johann von Götz. Then, at the age of 60, he decided, judging from his words, that the end of his life was near. He had been wrong, because he would still sign the painting for the Church of St. Mary on the Sand two years later. Whether it was the last one, we do not know.

Let us now turn to Lichtenstein's Wrocław paintings. Neither canvas from the Church of St. Mary on the Sand exists today. According to pre-war studies, the date of the creation of *The Entombment of Christ* was 1677. However, it seems that one should trust the lesson of Paritius here, who read the entire signature with the date 1672, and viewed the canvas in an undoubtedly better state of preservation. In the 1930 inventory, this canvas was juxtaposed with another one hanging nearby at the time, also not surviving today, of analogous dimensions (1.75 × 2.50 m), showing *The Mourning of Christ* and dated 1668. The connection between the two works was clearly suggested when describing the latter as follows: "As a pen-

wie lepszym stanie zachowania. W inwentarzu z 1930 r. płótno to zestawione zostało z innym, wiszącym wtedy w pobliżu, również nieprze-trwałym do dziś, o analogicznych wymiarach (1,75 × 2,50 m), ukazującym *Oplakiwanie Chrystusa* i datowanym 1668. Związek obu tych dzieł wyraźnie zasugerowano, pisząc o tym ostatnim: „Jako *pendant* do wcześniejszego, w takich samych ciężkich barokowych ramach, ale jako obraz znacząco lepszy niż poprzedni”³⁵. U dzisiejszego czytelnika, nieznającego żadnego z nich, budzi to wrażenie, że prace te stanowiły jakiś komplet, niewykluczone, iż nawet wykonany przez tego samego autora. Na podstawie tekstu w rękopisie Paritiusa można tę niejasność usunąć. Nie był to z pewnością bardziej udany obraz naszego malarza, gdyż – jak już wiemy – tym odpowiednikiem dla *Złożenia do grobu* było *Wskrzeszenie Łazarza*. *Oplakiwanie...* określił nadto Paritius jako powstałe „nach *Annibal Caracci*” i nie wymienił żadnej autorskiej sygnatury³⁶. Pamiętajmy także, że Lichtenstein w latach 1666–1669 przebywał w południowych Niemczech. Tym, co w badaczach inwentaryzujących przed wojną wyposażenie kościoła wzbudziło wrażenie łączności obu płócien, wiszących blisko siebie w północnej nawie, były zapewne owe analogiczne ramy oraz wymiary. Wzmacniać to przecucie mogła zbieżna tematyka, niewykluczone, że sugerująca kontynuowanie narracji. Jednak obrazy zmieniały swoje miejsce w obrębie kościoła – w czasach Paritiusa *Oplakiwanie...* wisiało zapewne w większej odległości od *Złożenia do grobu*³⁷, a podobne ramy do płócien powstających w różnych okresach były prawdopodobnie zamawiane odrębnie, także by ujednoczyć wyposażenie wnętrza.

Zastanawia standardowość wymiarów, zwłaszcza że mocno zbliżoną wielkość jak utracone obrazy z kościoła na Piasku ma dzieło Lichtensteina z epitafium Johanna von Götza z kościoła św. Elżbiety – ale nie jest to przecież dowód na łączność warsztatową. Niestety, wszystko wskazuje, że przed 1945 r. nie wykonano żadnych fotografii dokumentacyjnych płócien Lichtensteina do kościoła kanoników regularnych św. Augustyna. Udało się odnaleźć jedynie wielkoformatowe odbitki fotograficzne, na których

dant to the earlier one, in the same heavy Baroque frame, but as a significantly better painting than the previous one”³⁵. To today’s reader, unfamiliar with any of them, this gives the impression that these works constituted some kind of set, possibly even made by the same author. This ambiguity can be removed on the basis of the text in the Paritius manuscript. It was certainly not a more successful painting by our painter, since, as we already know, the counterpart to *The Entombment* was the *Raising of Lazarus*. What is more, *Mourning...* was described by Paritius as created “nach *Annibal Caracci*” and did not mention any authorship³⁶. It should also be remembered that between 1666 and 1669 Lichtenstein resided in southern Germany. It was probably these analogous frames and dimensions that gave researchers making an inventory of the church furnishings before the war the impression that the two canvases, hanging close together in the north aisle, were connected. This feeling may have been reinforced by the converging themes, possibly suggesting a continuing narrative. However, the paintings changed their place within the church – in the time of Paritius, *The Mourning...* probably hung at a greater distance from *The Entombment*³⁷, and similar frames for canvases created in different periods were probably ordered separately, also to unify the interior decor.

The standardisation of the dimensions is puzzling, especially since a work by Lichtenstein of the epitaph of Johann von Götz from St. Elisabeth’s Church bears a strong resemblance in size to the lost paintings from the Church of St. Mary on the Sand; yet this is not, after all, evidence of a workshop connection. Unfortunately, everything indicates that no documentary photographs of Lichtenstein’s canvases for the Canons Regular of St. Augustine were taken before 1945. Only large-format photographic prints were found, which show, from different directions, the pulpit, where one can see the painting of interest in the background, with the scene of *The Entombment* in the north aisle, enclosed in a frame decorated with wood-carving ornaments [Fig. 2]³⁸. A comparison with

widać – z różnych kierunków – ambonę, gdzie w tle zauważyć daje się interesujący nas obraz *Złożenia do grobu* w północnej nawie, ujęty w ramę dekorowaną ornamentami snycerskimi [il. 2]³⁸. Porównanie z sumarycznym opisem kompozycji o tym temacie, jaki zawarto w inwentarzu z 1930 r., przekonuje, że na zdjęciu utrwalono właśnie dzieło Lichtensteina:

ciało Chrystusa zawinięte w całun niesione jest przez Józefa z Arymatei i pomocnika, za nim klęczą obie Marie, Maria Magdalena z uniesionymi ramionami; u stóp ciała stoją Maria i Jan, przed nimi klęcząca postać widziana od pleców³⁹.

Fotografie ukazują obraz o poziomym formacie, z wielofigurową kompozycją rozłożoną na dwie grupy. Na skraju prawej strony matka Chrystusa w omdleniu odchyła się lekko do tyłu, skręciwszy głowę w lewo i wyciągając ręce przed siebie w kierunku ciała Syna, niesionego w całunie przez grupę osób. Po jej prawej ręce, nieco z tyłu, stoi św. Jan Ewangelista, który obrócił i lekko pochylił głowę w przeciwnym kierunku, ale jednocześnie zdaje się podtrzymywać delikatnie Marię. Przed nimi, na pierwszym planie, klęczy obrócona tyłem do widza niewiasta z odsłoniętą głową, wyciągająca ramiona w stronę Matki Chrystusa. Jan nawiązuje kontakt wzrokowy z osobą w turbanie na głowie, stojącą bliżej centrum obrazu – zapewne z Józefem z Arymatei, który w opuszczonych rękach trzyma skraje całunu w okolicy odsłoniętych spod niego stóp Chrystusa. Na lewo od Józefa pojawiają się kolejne dwie postaci kobiece, z których bliżej stojąca zdaje się ujmować ręką nogi Chrystusa w okolicach kolan, a druga w dramatycznym geście wyrzuca ramiona w górę. Wreszcie przy lewym skraju kompozycję zamyka postać w turbanie (Nikodem?), zwrócona bokiem do widza i trzymająca drugi koniec całunu⁴⁰. Na podstawie czarno-białej fotografii tego fragmentu obrazu nadzwyczaj ostrożnie można stwierdzić, że figury tej dosyć klarownej kompozycji malowane były bardzo wyraziście, z jakimś rysem klasycznym, widocznym także w typach twarzy Marii i ucznia Chrystusa. Dosyć twarde sfaldowania szat tworzą linearną



2.
Johann Lichtenstein, *Złożenie do grobu*, 1672; kościół Najświętszej Marii Panny na Piasku. Fot. Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Zbiór Ikonograficzny, ok. 1900

Johann Lichtenstein, *The Entombment*, 1672; Church of St. Mary on the Sand in Wrocław. Photo: State Archive in Wrocław, Iconographic Collection, around 1900

the 1930 inventory's summary description of compositions with this theme argues that it is Lichtenstein's work that was captured in the photograph:

the body of Christ, wrapped in a shroud, is carried by Joseph of Arimathea and a helper; behind him kneel the two Marys, Mary Magdalene with her arms raised; at the feet of the body stand Mary and John, in front of them a kneeling figure seen from the back³⁹.

The photographs show an image with a horizontal format, with a multi-figure composition arranged in two groups. At the far right, Christ's mother leans back slightly in a man-



3.
Johann Lichtenstein, *Chrystus Salwator i pokutnicy Starego i Nowego Testamentu*, obraz główny z epitafium Johanna von Götz und Schwanenfließ, 1670; kościół św. Elżbiety we Wrocławiu. Fot. R. Kaczmarek, 2016

Johann Lichtenstein, *Christ the Saviour and the penitents of the Old and New Testaments*, the main painting in the Johann von Götz und Schwanenfließ epitaph, 1670; St. Elisabeth Church in Wrocław. Photo: R. Kaczmarek, 2016

strukturę wydobytą walorowym rozjaśnieniem krawędzi grzbietów.

Kilkanaście lat temu pojawiła się informacja, że w tej samej świątyni na Piasku znajdować się miały jeszcze inne dzieła Lichtensteina, a mianowicie „obrazy z życia świętych zakonu Augustianów”⁴¹. Tę sugestię wypada jednak odrzucić. Oparto ją bowiem na niejasnym opisie z początku XIX w., w którym po wzmiance mówiącej o wypełnieniu ścian naw bocznych kościoła licznymi obrazami, przedstawiającymi w większości historię świętych zakonu, w następnym zdaniu podawano, że na dolnych obrazach widoczne było nazwisko „Lichtenstein”, a na górnych „Johann Jakob Eibenweiser”⁴². Jednocześnie towarzyszyła temu uwaga, iż malowidła w większości są bardzo przeciętne, a na domiar mocno już nieczytelne⁴³. Dużo prawdopodobiejsze zatem, że autor opisu odczytał nazwisko Lichtensteina na tych samych dwóch obrazach, o których wspominał również Paritius, ale ich tematykę, odmienną od augustiańskich historii, które może dominowały na pozostałych malowidłach, po prostu pominął.

Wobec utraty płócien Lichtensteina z kościoła Najświętszej Marii Panny na Piasku dysponujemy obecnie jedną tylko pracą, co do której związku z tym malarzem jesteśmy pewni – przynajmniej w jej pierwotnym stanie. Chodzi o wzmiankowane już na początku tekstu części malarskie epitafium Johanna von Götz und Schwanenfließ. Gdyby stan zachowania głównego, powstałego na płótnie i sygnowanego niegdyś obrazu był lepszy, mógłby on zbliżyć nas do odpowiedzi na pytanie o styl, w jakim tworzył Lichtenstein [il. 3]. Niestety, trzeba przypomnieć, że i w tym przypadku będziemy się poruszać na nadzwyczaj niepewnym gruncie, oryginalna warstwa malarska obrazu przetrwać bowiem miała w ok. 15%⁴⁴.

Zlecenie otrzymane przez Lichtensteina niewątpliwie zaliczało się do prestiżowych. Zamawiającym była rada miejska, a niezwyklej pomnikiem honorowała za życia swojego członka, Johanna (Hansa) von Götz und Schwanenfließ (1600–1677). Ów kupiec pochodzący z niewielkiego Prichsenstadt (Brixenstadt) w Dolnej Frankonii, choć nie należał do lokalnych, sta-

ner of fainting, turning her head to the left and stretching her arms out in front of her towards the body of her Son, carried in a shroud by a group of people. On her right hand, slightly behind, stands St. John the Evangelist, who has turned and slightly inclined his head in the opposite direction, but at the same time appears to be supporting Mary gently. In front of them, in the foreground, a woman with her back turned to the viewer kneels with her head uncovered and extending her arms towards the Mother of Christ. John makes eye contact with a person wearing a turban on his head, standing closer to the centre of the painting, presumably Joseph of Arimathea, who holds the edges of the shroud in his hands lowered near the feet of Christ exposed from beneath. Two more female figures appear to the left of Joseph, the closer of whom appears to be embracing Christ's legs near the knees with her hand, while the other throws her arms upwards in a dramatic gesture. Finally, near the left edge of the painting, the composition closes with a figure in a turban (Nicodemus?), facing the viewer sideways and holding the other end of the shroud⁴⁰. Judging from the black-and-white photograph of this fragment of the painting, one may cautiously conclude that the figures of this rather clear composition were painted very expressively, with some classical traits also evident in the facial types of Mary and the disciple of Christ. The relatively hard folds of the robes create a linear structure brought out by the value-lightening along the edges of the figures' backs.

A couple of years ago, it was reported that other works by Lichtenstein were allegedly housed in the same Church of St. Mary on the Sand, namely “paintings from the lives of the saints of the Augustinian order”⁴¹. However, this suggestion must be rejected. It was based on a vague description from the early 19th c., which, after mentioning that the walls of the aisles of the church were filled with numerous paintings, mostly depicting the history of the Order's saints, stated in the next sentence that the lower paintings bore the name “Lichtenstein” and the upper ones “Johann

rych rodzin patrycjuszowskich, w ciągu 45 lat pobytu we Wrocławiu znakomicie potrafił zbudować swoją pozycję⁴⁵. Jego przodkowie byli rajcami i burmistrzami, on jednak jako 25-latek porzucił możliwość kariery w rodzinnym mieście. Nie wiemy, co zmusiło go do tej decyzji. Nie wspomniał o tym w swoim krótkim opisie życia, ale prawdopodobnie rok wcześniej przybył tutaj również jego brat, Sebastian⁴⁶. We Wrocławiu Johann rozpoczął działalność w wynajętym kantorze kupieckim przy lub w sukiennicach. W 1636 r. ożenił się z Magdaleną Hain. W latach 40. XVII w. zaczął piastować różne urzędy miejskie – w 1643 r. mianowano go starszym składu; w 1645 r. wybrano go ławnikiem w radzie miasta i cały czas pełnił też dodatkowe funkcje; w 1656 został konsulem w radzie. Cesarz Leopold I nobilitował go 13 czerwca 1662, włączając do stanu dziedzicznej szlachty czeskiej, a jego nazwisko wzbogacone zostało dodatkiem „von Schwanenfließ”. W związku z tym i pozyskaniem dóbr ziemskich von Götz zaczął tytułować się dziedzicem na Höfichen (Hoefgen; obecnie osiedle Dworek na południu Wrocławia), Peltschütz (Pelczyce, gm. Domaniów) i Polnisch Marchwitz (Smarchowice Śląskie, gm. Namysłów). W 1671 r. wybrano go prezesem rady miasta Wrocławia⁴⁷ i jako ten pełnił również funkcję starosty księstwa wrocławskiego⁴⁸. W celu uhonorowania jego zasług cesarz nadał mu w 1672 r. tytuł radcy cesarskiego. Johann był też wtedy „dyrektorem”, czyli zarządcą zamku w Namysłowie, który od XVI w. stanowił lenno rady miejskiej Wrocławia.

Te godności wymienia łacińska inskrypcja epitafium sprawionego w 1670 r., na 7 lat przed śmiercią, choć – jak wynika z zestawienia wymienionych w niej dat i funkcji – samą inskrypcję musiano wypisać bądź zmodyfikować jednak po 1672 r., najpewniej w roku śmierci Johanna⁴⁹. Urząd prezesa rady piastował on niemal do śmierci. W mowie pogrzebowej Elias Thomae, rektor gimnazjum św. Elżbiety, opiewał jego wspaniałe cechy jako męża opatrnościowego republiki mieszczańskiej⁵⁰. Von Götz znać się zatem musiał z grupą najbardziej wykształconych obywateli miasta i poetów, takich jak Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau,

Jakob Eibenweisser⁴². At the same time, this remark was accompanied by the observation that the paintings are mostly very average and, on top of that, extremely illegible⁴³. It seems much more likely, therefore, that the author of the description read Lichtenstein's name on the same two paintings also mentioned by Paritius, but their subject matter, different from the Augustinian stories that may have dominated the other paintings, he simply omitted.

In view of the loss of Lichtenstein's canvases from the Church of St. Mary on the Sand, we now have only one work for which we are certain of a connection to this painter (at least in its original state). Namely, the artistic epitaph of Johann von Götz und Schwanenfließ mentioned at the beginning of the text. If the state of preservation of the main painting, created on canvas and once signed, had been better, it might have brought us closer to answering the question of Lichtenstein's style of working [Fig. 3]. Unfortunately, it must be recalled that in this case, too, we will be treading on extremely uncertain ground, as the original paint layer of the picture was supposed to have been preserved in approximately 15%⁴⁴.

The commission received by Lichtenstein was undoubtedly one of the prestigious ones. The ordering party was the city council, and it honoured its member, Johann (Hans) von Götz und Schwanenfließ (1600–1677) during his lifetime with an unusual monument. This merchant from the small town of Prichsenstadt (Brixenstadt) in Lower Franconia may not have belonged to the old local patrician families, but in the 45 years of his life in Wrocław he was able to build up his position brilliantly⁴⁵. His ancestors were councillors and mayors, but at the age of 25 he abandoned the possibility of a career in his hometown. We do not know what compelled him to make this decision. He did not mention it in his brief account of his life, but it is likely that his brother, Sebastian, had also arrived here a year earlier⁴⁶. In Wrocław, Johann started his business in a rented merchant's office or in the Cloth Hall. In 1636 he married Magdalena Hain. In the 1640s he began to hold various municipal offices, namely: in 1643 he was ap-

który zresztą w 1666 r. ułożył *Epithalamium* na ślub syna Johanna, Magnusa Antona, z Anną Margharetą Rosarinn von Rosenberg⁵¹, czy młodszy nieco Daniel Casper von Lohenstein.

O prywatnych upodobaniach von Götza wiemy, iż niezwykłą przyjemność sprawiało mu uczestniczenie w nabożeństwach, którym towarzyszyła piękna muzyka⁵². Znakiem tego może być również ufundowanie w 1669 r. organów dla kościoła w rodzinnym Prichsenstadt, które zresztą – zachowane do dzisiaj – zdobi herb fundatora⁵³. Wcześniej, w 1667 r., Johann sprawił nowy ołtarz do kaplicy szpitala Trójcy Świętej, który nadzorował, a w autobiografii odnotował „piękną i pełną wdzięku muzykę na lutnie, skrzypce, flety, puzony, viole da gamba, teorbany i tym podobne instrumenty, nie mówiąc już o dobrym śpiewie”, towarzyszącą uroczystości poświęcenia⁵⁴. Można zatem zaryzykować słabo udokumentowane stwierdzenie, że robota malarska wykonana w celu uhonorowania von Götza poświadcza, iż także Lichtenstein obracał się w kręgu intelektualistów i poetów, jak kilkadziesiąt lat wcześniej Strobel.

Ukształtowane z przesadnym wręcz bogactwem różnorodnych form, złożone architektoniczno-roślinne ramy epitafium, mierzącego ok. 6 m wysokości, zawierały dwa obrazy: główny, o treści religijnej, na płótnie w formacie stojącego prostokąta o wymiarach 170,5 × 261 cm, oraz nieduży (34,5 × 42,5 cm) owalny portret upamiętnionego, na dębowej desce o grubości 18 mm, umieszczony w dolnej części ramy w odrębnym wieńcu laurowym, między obrazem głównym a tablicą inskrypcyjną. Pierwsze poważne uszkodzenia epitafium, w tym obrazu głównego, powstały w wyniku ostrzału Wrocławia w czasie oblężenia miasta przez wojska francuskie w grudniu 1806⁵⁵. Prawdopodobnie ucierpiała wówczas zwłaszcza górna partia malowidła, która w konsekwencji, po zapewne wielu naprawach, niemal nie zachowała elementów oryginalnych⁵⁶.

Według krótkiej deskrypcji obrazu pochodzącej z 1933 r. jego barwy były blade lub też wyblakłe. Ikonografia została opisana następująco:

pointed warehouse supervisor; in 1645 he was elected a juror in the city council and continued to perform additional functions; In 1656 he became a consul. Emperor Leopold I ennobled him on 13 June 1662, incorporating him into the hereditary nobility of Bohemia, and his name was enriched with the addition “von Schwanenfließ”. In connection with the above and the acquisition of the landed estate, von Götz began to title himself heir to the Höfichen (Hoefgen; presently the Dworek settlement in the south of Wrocław), Peltschütz (Pełczyce, municipality of Domaniów) and Polnisch Marchwitz (Smarchowice Śląskie, municipality of Namysłów). In 1671 he was elected president of the city council of Wrocław⁴⁷ and as such also served as the *capitaneus* (*Hauptmann*) of the Duchy of Wrocław⁴⁸. As an acknowledgement of his merits, the Emperor granted him the title of Imperial Councillor in 1672. At that time, Johann was also the “director” or manager of the castle in Namysłów, which had been a fief of the city council of Wrocław since the 16th century.

These titles are mentioned in the Latin inscription of an epitaph made in 1670, seven years before his death, although, as can be seen from the list of dates and functions mentioned in it, the inscription itself must have been written or modified after 1672, most probably in the year of Johann’s death⁴⁹. He held the office of president of the council almost until his death. In his funeral eulogy, Elias Thomae, rector of St. Elizabeth’s Gymnasium, praised his fine qualities as a providential man of the bourgeois republic⁵⁰. Von Götz must therefore have been acquainted with a group of the city’s most educated citizens and poets, such as Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau, who in 1666 composed *The Epithalamium* for the wedding of Johann’s son, Magnus Anton to Anna Margharet Rosarinn von Rosenberg⁵¹, as well as a somewhat younger Daniel Casper von Lohenstein.

What we do know about von Götz’s private tastes is that he took great pleasure in attending services accompanied by beautiful music⁵². A sign of this can also be seen in the founding



4.
Johann Lichtenstein, *Chrystus Salwator i pokutnicy Starego i Nowego Testamentu* (fragment z pokutnikami), obraz główny z epitafium Johanna von Götz und Schwanenfließ, 1670; kościół św. Elżbiety we Wrocławiu. Fot. Herder-Institut, Marburg, przed 1903

Johann Lichtenstein, *Christ the Saviour and the penitents of the Old and New Testaments* (fragment with penitents), the main painting in the Johann von Götz und Schwanenfließ epitaph, 1670; St. Elisabeth Church in Wrocław. Photo: Herder-Institut, Marburg, before 1903

5.
Johann Lichtenstein, *Chrystus Salwator i pokutnicy Starego i Nowego Testamentu* (fragment z pokutnikami), obraz główny z epitafium Johanna von Götz und Schwanenfließ, 1670; kościół św. Elżbiety we Wrocławiu. Fot. R. Kaczmarek, 2016

Johann Lichtenstein, *Christ the Saviour and the penitents of the Old and New Testaments* (fragment with penitents), the main painting in the Johann von Götz und Schwanenfließ epitaph, 1670; St. Elisabeth Church in Wrocław. Photo: R. Kaczmarek, 2016



Chrystus unoszący się w czerwonym płaszczu i stalowoniebieskiej szacie, u jego stóp z lewej Trzech Króli *Starego Testamentu*, z prawej troje świętych *Nowego Testamentu* (m.in. Magdalena i Piotr) klęczący. W tle z lewej Adam i Ewa, nad którymi unosi się Bóg Ojciec z Gołębicą. Na dolnym brzegu sygnatura: „L. Lichtenstein, V, G, C (?) Pinxit Anno 1670”⁵⁷.

Mimo zdecydowanie gorszego obecnie zachowania, porównując płótno i jego przedwo-

of the organ for the church in his home town of Prichsenstadt in 1669, which, preserved to this day, is decorated with the founder’s coat of arms⁵³. Earlier, in 1667, Johann provided a new altar for the chapel of the Holy Trinity Hospital, which he oversaw, and in his autobiography he noted the “beautiful and graceful music for lutes, violins, flutes, trombones, viole da gamba, torbans and similar instruments, not to mention good singing” accompanying the ceremony of consecration⁵⁴. It is therefore possible to venture a weakly documented observation that the painting work done to honour von Götz attests that Lichtenstein also revolved around intellectuals and poets, as Strobel had decades earlier.

Shaped with an almost excessive variety of forms, the gilded architectural and floral frames of the epitaph, measuring approximately 6 m of height, contained two paintings: the main one, with religious content, on canvas in the format of a standing rectangle measuring 170.5 × 261 cm, and a small (34.5 × 42.5 cm) oval portrait of the commemorated person, on an oak board 18 mm thick, placed in the lower part of the frame in a separate laurel wreath, between the main picture and the inscription panel. The first serious damage to the epitaph, including the main painting, was caused by the shelling of Wrocław during the siege of the city by French troops in December 1806⁵⁵. Presumably it was particularly the upper part of the painting that suffered at the time. Consequently, after undoubtedly many repairs, it has hardly retained its original elements⁵⁶.

According to a brief report of the painting in 1933, its colours were pale or faded. The iconography was described as follows:

Christ hovering in a red mantle and a steel-blue robe, at his feet on the left the Three Kings of *The Old Testament*, on the right three saints from *The New Testament* (i.a. Magdalene and Peter) kneeling. In the background on the left, Adam and Eve, above whom God the Father is hovering with the Dove. On the lower edge there is signature: L. Lichtenstein, V, G, C (?) Pinxit Anno 1670⁵⁷.

jenną fotografię, w znacznej części możemy potwierdzić takie rozpoznanie, ale w odniesieniu do niektórych elementów zająć krytyczne lub ostrożniejsze stanowisko [il. 4–5]. Tematyka obrazu jest niewątpliwie erudycyjna i złożona⁵⁸. Nie ilustruje on sceny biblijnej, lecz wyklada prawdy wiary dotyczące zbawienia. Niewykluczone, że koncepcja dzieła nie powtarza jakiegось istniejącego wzoru, lecz została ułożona w gronie osób zaangażowanych w proces tworzenia epitafium ze strony miasta. Kimś takim mógł być np. członek zespołu gimnazjum św. Elżbiety, jak choćby jego rektor od 1669 r., Elias Thomae, późniejszy autor mowy pogrzebowej Götza, czy w tymże roku ustanowiony pastorem w św. Elżbiecie Johannes Acoluthus – obaj doświadczeni i wykształceni teolodzy i kaznodzieje⁵⁹.

Połączona analiza archiwalnej fotografii oraz obrazu w jego obecnej postaci pozwala na takie oto opisanie przedstawienia. Centralnie zstępujący z góry Chrystus w niebieskiej szacie i rozwianym czerwonym płaszczu rozpościera ramiona, obejmując niejako dwie grupy osób zakomponowane po bokach. Powyżej niego, w prawym narożniku, widnieje grupa śpiewających z nut i grających na instrumentach aniołów (viola da gamba, lutnia, flet?). W lewym narożniku, w niebiesko-czerwonej plamie (szaty) możemy domyślać się wizerunku opisanego przed II wojną – Boga Ojca, któremu towarzyszą kolejne małe figury trzech aniołów w chmurach. Pod stopami Chrystusa, na osi i pomiędzy grupami zgromadzonych niżej osób, widać ustawioną pionowo płytę czy wieko, zaopatrzone w antabę i zamek z trójkątnym szyldzikiem. To zapewne wrota piekieł (otchłani). Po prawicy Chrystusa, u dołu, na drugim planie, stoją widoczne do połowy nagie sylwetki Adama i Ewy. Ta lewą ręką podaje mu przyjmowane przez niego jabłko, a drugą bierze kolejne, być może z paszczy węża w splotach drzewa pomiędzy nimi, w których wyżej widnieje czaszka.

Przed ową parą klęczą na pierwszym planie, jedna za drugą, ukazane bokiem do obserwatora trzy brodate postaci męskie w koronach na głowach i w bogatych szatach [il. 4–5]. Dwóch królów z lewej nosi korony radialne, a klęczący

Despite the now decidedly worse state of preservation, comparing the canvas and its pre-war photograph, we can for the most part confirm this identification, but with regard to some elements assume a critical or a more cautious position [Figs. 4–5]. The theme of the painting is undoubtedly erudite and complex⁵⁸. It is not an illustration of a Biblical scene, but an interpretation of the truths of faith concerning salvation. It is possible that the concept of the work does not repeat an existing pattern, but was composed by those involved in the creation of the epitaph on the part of the city. One such person could have been, for example, a member of the staff of St. Elisabeth's Gymnasium, such as its rector from 1669 onwards, Elias Thomae, a later author of Götz's funeral eulogy, or Johannes Acoluthus, who was appointed pastor at St. Elisabeth's that year – both experienced and trained theologians and preachers⁵⁹.

The combined analysis of the archival photograph and the painting in its current state allows the representation to be described in the following way. Centrally descending from above, Christ, in a blue robe and unfurled red mantle, spreads out his arms, embracing, as it were, two groups of people composed on the sides. Above Him, in the right-hand corner, is a group of angels singing from sheet music and playing instruments (viola da gamba, lute, flute?). In the left corner, in a blue and red patch of the robe, we can guess the image described before the World War II, i.e. God the Father, accompanied by other small figures of three angels in clouds. Beneath Christ's feet, on the axis and between the groups of people gathered below, a vertically positioned panel or lid can be seen, fitted with a door knocker and a lock with a triangular escutcheon plate. This is probably the gates of hell (abyss). To the right of Christ, in the background at the bottom, stand the half-visible naked figures of Adam and Eve. With her left hand, Eve is handing Adam the apple he is about to accept, while with the other she is taking another apple, perhaps from the snake's mouth in the tangles of the tree between them, where a skull is visible above.



6.
Johann Lichtenstein, *Chrystus Salwator i pokutnicy Starego i Nowego Testamentu* (fragment z królami biblijnymi), obraz główny z epitafium Johanna von Götz und Schwanenfließ, 1670; kościół św. Elżbiety we Wrocławiu. Fot. R. Kaczmarek, 2016

Johann Lichtenstein, *Christ the Saviour and the penitents of the Old and New Testaments* (fragment with Biblical kings), the main painting in the Johann von Götz und Schwanenfließ epitaph, 1670; St. Elisabeth Church in Wrocław. Photo: R. Kaczmarek, 2016

na przedzie ma bogato kameryzowaną koronę z fleuronami [il. 6]. W prawicy trzyma berło i jednocześnie podtrzymuje nią harfę, której górne ramię (szyjka) ozdobione jest rzeźbą uskrzydłonej głowy anielskiej. Te atrybuty pozwalają zidentyfikować postać jako Dawida, a w konsekwencji – innych królów również jako biblijnych. Jeden z nich, skrajny z lewej, ma ręce spętane łańcuchem. Spośród kilku monarchów starotestamentowych, w których życiu wystąpił motyw spętania, najbardziej prawdopodobnym tu ukazany jest Manasses, władca Judy⁶⁰. Obaj są starotestamentowymi figurami skruchy i żalu grzeszników.

Po prawej stronie obrazu znajduje się grupa sześciu osób, z których nie wszystkie dają się zidentyfikować bez wątpliwości. Na pierwszym planie przykłęka niezgrabnie na jednym kolanie brodaty mężczyzna odziany w lekko antykizowany ubiór, w narzuconym na ramiona brokatowym płaszczu z czerwoną podszewką i w krótkiej tunice odsłaniającej nogę w bucie sięgającym połowy łydki. Spod poły płaszcza wyziera rękojeść białej broni. Mężczyzna spogląda w górę ku Chrystusowi, przyciskając zgiętą prawą rękę do piersi, a w wyprostowanej lewej, opartej o kolano, trzyma, prezentując, prostokątny list lub dokument zaopatrzony w dwie zwisające na paskach pieczęcie, odcisnięte na kwadratowych kawałkach pergaminu czy papieru. W kontekście postaci ucieleśniających ideę skruchy i żalu, jak i uwierzenia, a jednocześnie występujących w *Nowym Testamencie*, oraz biorąc pod uwagę temat omawianego obrazu, figura ta mogłaby stanowić wizerunek albo setnika Longina, który się nawrócił, albo setnika z Kafarnaum, proszącego o uzdrowienie sługi. W tym ostatnim przypadku kompozycja męża przykłękającego przed Chrystusem może się kojarzyć z przedstawianiem tej ewangelicznej sceny (Mt 8, 5–13; Łk 7, 1–10) w sztuce nowożytnej. Za żołnierską profesję mężczyzny przemawiałyby *quasi*-wojskowy, antyczny strój oraz tarcza (?) widoczna fragmentarycznie w rogu obrazu na archiwalnej fotografii.

Nie można też wykluczyć – jako równie prawdopodobnej interpretacji – że w ten sposób scharakteryzowano poborcę podatków, celnika.

In the foreground, in front of the couple, three bearded male figures in crowns on their heads and in rich robes kneel, one behind the other, facing the observer [Figs. 4–5]. The two kings on the left are wearing radiate crowns, while the kneeling one at the front has a richly studded crown with fleurons [Fig. 6]. In his right hand he is holding a sceptre and at the same time supporting a harp, whose upper arm (neck) is decorated with a carving of a winged angelic head. These attributes allow the figure to be identified as David and, consequently, the other kings as Biblical as well. One of them, furthest left, has his hands chained. Of the several Old Testament monarchs in whose lives the motif of chaining occurred, the most likely one shown here is Manasseh, ruler of Judah⁶⁰. Both are Old Testament figures of the repentance and sorrow of sinners.

To the right of the painting is a group of six people, not all of whom can be unambiguously identified. In the foreground, a bearded man is kneeling awkwardly on one knee, dressed in slightly antique clothing, wearing a brocade coat with a red lining over his shoulders and a short tunic revealing a leg in a mid-calf-length shoe. The hilt of a cold steel protrudes from under the hem of his coat. The man is looking up towards Christ, pressing his bent right hand to his chest, and in his upright left hand, resting on his knee, he is holding, presenting, a rectangular letter or document bearing two seals hanging on strips, imprinted on square pieces of parchment or paper. In the context of figures embodying the idea of repentance and regret as well as belief, while also appearing in *The New Testament*, and given the theme of the painting in question, the figure could represent either the centurion Longinus, who was converted, or the centurion of Capernaum, asking for his servant to be healed. In the latter case, the composition of the man kneeling before Christ may be associated with the depiction of this Gospel scene (Mt 8:5–13; Lk 7:1–10) in early modern art. The man's soldierly profession would be supported by the quasi-military, antique costume and the shield (?) visible fragmentarily in the corner of the painting in the archive photograph.

Wśród nowotestamentowych postaci funkcję taką pełnili Zacheusz, zwierzchnik celników w Jerozolimie, oraz Lewi, syn Alfeusza, później ewangelista Mateusz. Obaj po spotkaniu z Chrystusem zmienili swoje życie. Za dostrzeżeniem poborcy w tej namalowanej na pierwszym planie osobie przemawia bogaty ubiór i trzymany w ręku – w charakterze atrybutu – dokument, który należałoby identyfikować ze spisem należności podatkowych⁶¹. Dokumenty i księgi podatkowe to stały element w malarzskich przedstawieniach tematu poborcy w sztuce niderlandzkiej XVI stulecia. Zacheusz wystąpił również w tej samej serii rycin według Maertena de Vosa, ukazujących skruszonych grzeszników, co król Manasses. Istotne w tym przypadku jest także to, że temat poborcy podatkowego był bardzo popularny w malarstwie kupieckich miast Niderlandów i rozumiano go alegorycznie⁶², a na skrzydłach ołtarza ufundowanego w katedrze w Antwerpii przez cech kupców wyobrażone były sceny powołania obu celników przez Chrystusa⁶³.

Częściowo przesłonięty przez tę pierwszoplanową postać widnieje nagi, klęczący na krzyżu mężczyzna, odwrócony plecami, z twarzą w cieniu i częściowo zakrytą barkiem. Odziany jest tylko w obszerną przepaskę biodrową. To bez wątpienia dobry łotr, Dyzma, który zwrócił się do Chrystusa na krzyżu przed śmiercią i otrzymał obietnicę zbawienia⁶⁴. Kolejna grupa jawi się na drugim planie, gdzie widoczne są górne partie sylwetek lub tylko głowy. Po prawej stoi brodaty mężczyzna o siwych włosach. Na wysokości jego barku połyskują metalicznie przedmioty, które dzięki archiwalnej fotografii można zidentyfikować jako klucze, co pozwala na rozpoznanie św. Piotra Apostoła. Na lewo od niego ukazana jest postać kobieca o nagich ramionach okrytych długimi włosami. To, w połączeniu z trzymaną przez nią na przedzie puszką na wonności, o barokowych formach – z puklowaną stopą, czaszą i pokrywą – sugeruje św. Marię Magdalene. Dalej, na lewo i w głębi, widać profil głowy mężczyzny z krótką brodą i wąsami. Archiwalne zdjęcie pozwala dostrzec, że jego prawa ręka trzymała jakiś przedmiot. Czy był to kostur, czy coś bardziej wyrafinowa-

Alternatively, as an equally plausible interpretation, it cannot be ruled out that this is how a tax collector was represented. Among the New Testament figures this function was performed by Zacchaeus, head of the tax collectors in Jerusalem, and Levi, son of Alphaeus, later the evangelist Matthew. Both changed their lives after their encounter with Christ. The rich clothing and the document held in his hand – as an attribute – which should be identified with a tax register, support the identification of the figure in the foreground as the tax collector⁶¹. Documents and tax books are a constant element in artistic representations of the topic of the tax collector in the 16th c. Dutch art. Zacchaeus also appeared in the same series of engravings according to Maerten de Vos, showing repentant sinners, as King Manasseh. Also relevant in this case is the fact that the theme of the tax collector was very popular in the painting of the merchant cities of the Netherlands and was understood allegorically⁶²; along the same lines, the wings of the altarpiece in the Antwerp Cathedral funded by the merchants' guild depicted scenes of the calling of the two tax collectors by Christ⁶³.

Partially covered by this foreground figure is a naked man kneeling on a cross, his back turned, his face in shadow and somewhat concealed by his shoulder. He is clad only in a broad hip-band. This is undoubtedly the Good Thief, Dismas, who turned to Christ on the cross before dying and received the promise of salvation⁶⁴. Another group appears in the background, where only the upper parts of the figures or only the heads are visible. On the right stands a bearded man with grey hair. At the level of his shoulder, metallic objects shine, which, thanks to an archival photograph, can be identified as keys, making it possible to recognise St. Peter the Apostle. To his left is depicted a female figure with bare shoulders covered by long hair. This, coupled with the fragrance tin she is holding at the front, of Baroque forms – with an embossed foot, bowl and lid – suggests St. Mary Magdalene. Further to the left and in the background, the profile of a man's head with a short beard and moustache



7

a-b. Johann Lichtenstein, *Autoportret w obrazie Chrystus Salwator i pokutnicy Starego i Nowego Testamentu*, epitafium Johanna von Götz und Schwanenfließ, 1670; kościół św. Elżbiety we Wrocławiu. Fot. Herder-Institut, Marburg, przed 1903 (a); R. Kaczmarek, 2016 (b)

a-b. Johann Lichtenstein, *Selfportrait within the painting Christ the Saviour and the penitents of the Old and New Testaments*, the main painting in the Johann von Götz und Schwanenfließ epitaph, 1670; St. Elisabeth Church in Wrocław. Photo: Herder-Institut, Marburg, before 1903 (a); R. Kaczmarek, 2016 (b)

nego, trudno orzec. W pierwszym przypadku mogłoby to wskazywać na wyobrazenie syna marnotrawnego, ale wątpliwości budzi jego postawa, wiek – sygnalizowany zarostem – i okryte (?) ciało. Może chodzi o apostoła (Tomasz, Mateusz?).

Ostatnia postać to mężczyzna, którego głowa widnieje na skraju prawej strony obrazu, powyżej innych osób. Ma krótkie włosy i zarost – wydaje się, że szpiczasto przystrzyżoną brodę (wyraźniejszą na fotografii archiwalnej) i płowe wąsy. Dwa inne szczegóły powodują, że nie pasuje on do grupy wyobrażonych biblijnych bohaterów. Pierwszy to zachowane na oryginale esowate, kremowobiałe linie pod szyją, które dzięki zestawieniu ze starą fotografią można z pewnością odczytać jako kryzę, a zatem element ubioru aktualny w czasie tworzenia malowidła i pasu-

can be seen. The archive photograph allows us to see that his right hand was holding an object. It is difficult to tell whether it was a walking stick or something more sophisticated. In the first case, this could point to a depiction of the Prodigal Son, but his posture, age – signalled by his beard – and covered (?) body cast doubts. Perhaps it is an apostle (Thomas, Matthew?).

The final figure is a man whose head appears at the far right of the painting, above the other people. He has short hair and facial hair, seemingly a pointed beard (more evident in the archive photograph) and a fawn-coloured moustache. Two other details make him incompatible with the group of imagined Biblical characters. The first is the sinuous, creamy white lines under the neck, preserved on the original, which, thanks to the comparison with the old photo-

jący też do uformowania brody. Drugi to spojrzenie tej postaci: jako jedyna patrzy ona na widza [il. 7a–b]. To bardzo często stosowany przez malarzy sposób wyodrębnienia i wyróżnienia osoby należącej do innego czasu i kategorii w obrębie danego dzieła – w celu wprowadzenia auto- lub kryptoportretu. Jak wiemy, swoją podobiznę w półfigurze, z atrybutami malarskimi, wkomponował Lichtenstein w scenę *Wskrzeszenia Łazarza*. Jest bardzo prawdopodobne, że i tutaj mamy do czynienia z jego wizerunkiem.

Dolna partia obrazu, gdzie znajdowała się przytoczona już sygnatura autora, została praktycznie utracona. Dawna fotografia unaocznia, że na podłożu leżały rozrzucone różnobarwne kwiaty, najpewniej róże, a prawy róg wypełniał metaliczny przedmiot ukazany fragmentarycznie – wspomniana już tarcza (?) bądź misa (?).

Jak można określić wymowę obrazu? Istotna dla jego koncepcji musiały być funkcje komemoracyjna i epitafijna⁶⁵. Chrystus jawi się jako przybywający miłosierny zbawca, zwycięzca piekła i szatana, rozpościerający ramiona, by objąć nimi przedstawione postaci grzeszników. Są to bohaterowie biblijni, zarówno Starego, jak i Nowego Przymierza. Wśród nich przeważają osoby, w których życiu istotne były cierpienie, pokuta i żal za popełnione grzechy, ale także to, że dzięki aktowi skruchy dostąpiły one odpuszczenia win oraz łaski miłości Bożej. Indywidualny aspekt, jaki aluzyjnie odnieść by można do upodobań osoby upamiętnionego, stanowią wątki muzyczne – anielska orkiestra z ciekawym składem instrumentów oraz król Dawid, eksponujący piękną harfę. Wiemy przecież z autobiografii prezesa wrocławskiej rady miejskiej, że niezwykle silnie oddziaływała na niego sztuka muzyczna⁶⁶. Gdyby nie obecny stan zachowania obrazu, warto by się nawet pokusić o rozważania, czy wizerunek Dawida nie był zamierzony jako kryptoportret von Götza. W jego przypadku również wybór postaci celnika, osoby zajmującej się zbieraniem podatków, mógł być nie bez znaczenia, skoro on sam przez lat kilkanaście kierował kasą miejską – urzędem zajmującym się zbieraniem należności.

Co do źródeł inspiracji decydujących o wyborze takiego właśnie tematu – poza *Pismem*

graph, can certainly be interpreted as a ruff and therefore an element of clothing contemporary to the time of the painting and also matching the shape of the beard. The second is the gaze of this person: he is the only one who is looking at the viewer [Figs. 7a–b]. This is a very common way for painters to isolate and distinguish a person belonging to a different time and category within a given representation in order to introduce a self- or cryptoportrait. As we know, Lichtenstein incorporated his image in half-figure, with professional attributes, into the scene of *The Raising of Lazarus*. It is very likely that his portrait is featured here, too.

The lower part of the painting, containing the previously quoted author's signature, has been virtually lost. The old photograph shows that on the ground lay scattered multicoloured flowers, probably roses, and the right-hand corner was filled with a metallic object shown in fragments – the aforementioned shield (?) or bowl (?).

How can the meaning of the painting be defined? Essential to its conception must have been commemorative and epitaphic functions⁶⁵. Christ is shown as the arriving merciful saviour, conqueror of hell and Satan, spreading his arms to embrace the depicted figures of sinners. These are Biblical protagonists of both the Old and New Covenants. Predominant among them are those whose lives were marked by suffering, repentance and sorrow for their sins, but also by the fact that, through an act of repentance, they received forgiveness of guilt and the grace of God's love. An individual aspect that could be allusively related to the likings of the person commemorated are the musical themes: an angelic orchestra with an interesting array of instruments and King David displaying a beautiful harp. After all, we know from the autobiography of the president of the Wrocław city council that he was strongly influenced by the art of music⁶⁶. Were it not for the painting's current state of preservation, it might even be tempting to consider whether the image of David was intended as a cryptoportrait of von Götze. In his case, too, the choice of the figure of the tax collector may not

Świątym i jego eksplikacją – słusznym będzie, co może zaskakiwać, wskazanie na malarstwo katolickiej Flandrii i Brabancji. W okresie kontrynformacji pewną popularność zdobyło tam przedstawienie ahistorycznej, alegorycznej sceny religijnej, grupującej wokół Chrystusa nawróconych grzeszników. Takim dziełem jest pochodzący z 1605–1607 r. *Chrystus ze skruszonymi grzesznikami* Ottona van Veena (1565–1629), nauczyciela Rubensa. Wokół stojącego z krzyżem Chrystusa Zmartwychwstałego zgromadzeni są: po Jego prawicy na pierwszym planie klęczący król Dawid z harfą i dobry łotr wsparty na swoim krzyżu, a po lewicy – klęcząca para stworzona przez syna marnotrawnego i św. Marię Magdalenę [il. 8]. U góry, w prześwicie w obłokach, chwałę Pana głosi orkiestra złożona ze świętych i aniołów⁶⁷. Również Rubens podjął ten temat kilkakrotnie, choć w inny sposób. Jedną z takich kompozycji to, co istotne, obraz epitafijny, namalowany w latach 1613–1615 dla burmistrza Antwerpii, Nicolaasa Rockoxa, ukazujący zmartwychwstałego Chrystusa z trzema apostołami, wśród których obok św. Jana Ewangelisty wyróżniają się św. Piotr i – zapewne – św. Tomasz⁶⁸. Kompozycję tę mistrz częściowo wykorzystał kilka lat później (1616–1618), malując płótno znajdujące się dzisiaj w monachijskiej Pinakotece i niewykluczone, że pierwotnie również przeznaczone do epitafium. W tym dziele wśród czterech postaci, które garną się do Zmartwychwstałego Pana, możemy rozpoznać św. Marię Magdalenę, św. Piotra, św. Dymitry wspierającego się na krzyżu, czyli dobrego łotra, oraz – w głowie brodacza w koronie – króla Dawida⁶⁹. W kolejnej odsłonie tego tematu (z ok. 1619 r.) postać Chrystusa z ranami pasyjnymi zastąpiła Maria z Jezusem, przed nimi zaś zgromadziło się siedmioro różnorodnych pokutujących grzeszników oraz świętych. Dla nas istotne jest pojawienie się wśród nich św. Marii Magdaleny i króla w radialnej koronie, identyfikowanego z Dawidem, a także kornie zgiętego, półnagiętego syna marnotrawnego⁷⁰ – postaci podobnie zakomponowanej, jak dobry łotr w obrazie wrocławskim.

Warto w tym miejscu odnotować istnienie na Śląsku przynajmniej trzech jeszcze obrazów



8. Otto van Veen, *Chrystus ze skruszonymi grzesznikami*, 1605–1607; obraz centralny z ołtarza kaplicy cechu kupców w katedrze w Antwerpii, obecnie Landesmuseum w Moguncji. Fot. za: *Beutekunst unter Napoleon. Die französische Schenkung an Mainz 1803* [Ausstellungskat.], Hrsg. S. Paas, S. Mertens, 25 października 2003 – 14 marca 2004, Landesmuseum Mainz, Mainz am Rhein 2003, s. 278

Otto van Veen, *Christ with Repentant Sinners*, 1605–1607; central painting from the Merchants' Guild altar in the Antwerp cathedral, currently in Landesmuseum in Mainz. Photo from: *Beutekunst unter Napoleon. Die französische Schenkung an Mainz 1803* [exhibition cat.], Ed. S. Paas, S. Mertens, 25 October 2003 – 14 March 2004, Landesmuseum Mainz, Mainz am Rhein 2003, p. 278

have been insignificant, given that he himself had been in charge of the town's coffers – the tax collection office – for a dozen years.

As for the sources of inspiration determining the choice of such a theme, apart from *The Holy Bible* and its explication, it will be appropriate, perhaps surprisingly, to point to the painting of Catholic Flanders and Brabant. During the Counter-Reformation period, the depiction of an ahistorical and allegorical religious scene grouping converted sinners around Christ gained some popularity there. *Christ with Repentant Sinners* by Otto van Veen (1565–1629), Rubens' teacher, dating from



9. Nieznany malarz, *Chrystus z grzesznikami – Sacra poenitentia*, druga połowa XVII w.; Muzeum Diecezjalne, Opole. Fot. R. Kaczmarek

Painter unknown, *Christ with sinners – Sacra poenitentia*, second half of the 17th c.; Diocesan Museum in Opole. Photo: R. Kaczmarek

o analogicznym temacie, acz odmiennej kompozycji. Starszy z nich, malowany na podłożu drewnianym, znajduje się obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Opolu [il. 9], dokąd trafił z plebanii poddominikańskiego kościoła w Nysie⁷¹. Jego pierwotne pochodzenie nie jest znane. Do dominikanów, którzy zjawili się w Nysie w 1748 r. i wtedy też zaczęli powoli wznosić swój kościół, dostał się już wtórnie⁷². Stanowi dosyć dokładne powielenie miedziorytu wykonanego przez Jacoba Neefsa (1610 – po 1661) według pomysłu Gerarda Seghersa (1591–1651), który sam określił temat jako *Sacra poenitentia*. Ukazani grzesznicy to według podpisu na grafice: św. Piotr, św. Maria Magdalena, celnik Zachaeusz, dobry łotr, król Dawid, syn marnotrawny. Obaj twórcy byli czynni w Antwerpii. Znajomo-

1605–1607, is such a work. Gathered around the Resurrected Christ standing with the cross are the following: to His right, in the foreground, kneeling King David with a harp and the Good Thief leaning on his cross; and on the left, the kneeling couple formed by the Prodigal Son and St. Mary Magdalene [Fig. 8]. Above, in a clearance in the clouds, the glory of the Lord is proclaimed by an orchestra of saints and angels⁶⁷. Rubens also explored this topic several times, although in a different way. One such composition is, significantly, an epitaph painting, produced between 1613 and 1615 for the mayor of Antwerp, Nicolaas Rockox, showing the risen Christ with the three apostles, prominent among whom, in addition to St. John the Evangelist, are St. Peter and – probably –



10. Johann Lichtenstein, *Złożenie do grobu*, 1672; kościół Najświętszej Marii Panny na Piasku we Wrocławiu. Fot. Herder-Institut, Marburg, 1929

Johann Lichtenstein, *The Entombment*, 1672; Church of St. Mary on the Sand in Wrocław. Photo: Herder-Institut, Marburg, 1929

ści flamandzkiego malarstwa nie można odmówić autorowi nyskiego dzieła, które słusznie datuje się na drugą połowę w. XVII. Kolejne dwa płótna są znacznie młodsze. Obraz pędzla Johanna Melchiora Brandeisa znajduje się w ołtarzu głównym z 1746 r. w kościele filialnym św. Marii Magdaleny w Skałce koło Samotworu pod Wrocławiem. Malowany na płótnie, ma pionową kompozycję, a jego sens objaśnia werseł z *Ewangelii św. Łukasza*, z przypowieści o zagubionej owcy (Łk 15, 2) – „Ten przyjmuje grzeszników” – umieszczony w kartuszu ramy⁷³. Wokół Zmartwychwstałego Chrystusa widać św. Marię Magdalene, setnika Longina, króla Dawida, syna marnotrawnego, św. Piotra i dobrego łotra (Dyzmę). Z podobnego czasu może pochodzić obraz, najpewniej ołtarzowy, na plebanii kościoła parafialnego Najświętszej Marii Panny Matki Pocieszenia w Oławie⁷⁴. Grzesznicy (Dawid, Zacheusz, Dyzma, Maria Magdalena, Piotr, syn marnotrawny) zakomponowani na schodach adorują Chrystusa, unoszącego się ponad nimi na chmurach i pośród aniołów. Słabo czytelna inskrypcja u dołu określa scenę: „*Christus Salus Peccatorum*”.

Czy na wybór tematu obrazu epitafijnego dla von Götza miała wpływ znajomość flamandzkiego wzoru – i przez kogo: malarza, zleceniodawcę

St. Thomas⁶⁸. The master made partial use of this composition a few years later (1616–1618), painting a canvas that is today in Munich’s Pinakothek and perhaps originally also intended for an epitaph. In this work, among the four figures flocking to the Risen Lord, we can recognise St. Mary Magdalene, St. Peter, St. Dismas, the Good Thief, leaning on the cross, and, in the head of the bearded man with the crown, King David⁶⁹. In the next version of this theme (from around 1619), the figure of Christ with the passion wounds was replaced by Mary with Jesus, while seven different penitent sinners and saints were gathered in front of them. What is relevant for us is the appearance of St. Mary Magdalene and a king wearing a radiate crown, identified with David, as well as a bent, half-naked Prodigal Son⁷⁰, a figure composed similarly to the Good Thief in the Wrocław painting.

It is worth noting here the existence of at least three other paintings in Silesia with analogous themes, but different compositions. The older of these, painted on a wooden background, is now in the Diocesan Museum in Opole [Fig. 9], where it came from the rectory of the former Dominican church in Nysa⁷¹. Its original location is unknown. It was passed to the Dominicans, who arrived in Nysa in 1748 and then slowly began to build their church⁷². The Nysa painting reproduces quite exactly a copperplate engraving made by Jacob Neefs (1610 – after 1661) according to an idea by Gerard Seghers (1591–1651), who himself described the subject as *Sacra poenitentia*. The sinners depicted are, according to the caption on the engraving: St. Peter, St. Mary Magdalene, the tax collector Zacchaeus, the Good Thief, King David, the prodigal son. Both artists were active in Antwerp. The author of the Nysa work, which is rightly dated to the second half of the 17th c., cannot be denied his knowledge of Flemish painting either. The other two paintings are much younger. The one by Johann Melchior Brandeis, is located in the main altar dating from 1746 in the filial church of St. Mary Magdalene in Skałka near Samotwór, near Wrocław. Painted on canvas, it has a vertical composition and its meaning is explained by a verse from



11. Otto van Veen, *Złożenie do grobu*, pierwsza tercja XVII w.; ol. deska, 93,5 × 148 cm. Fot. za: *The Entombment*, <https://www.bonhams.com/auction/19789/lot/245/otto-van-veen-leiden-1556-1629-brussels-the-entombment-unframed> (data dostępu: 2.08.2024)

Otto van Veen, *The Entombment*, first third of the 17th c., oil on board, 93,5 × 148 cm. Photo from: *The Entombment*, <https://www.bonhams.com/auction/19789/lot/245/otto-van-veen-leiden-1556-1629-brussels-the-entombment-unframed> (accessed on: 2.08.2024)

z grona rady miejskiej czy samego upamiętnionego? Nie wiadomo nic o wzorcu graficznym, jaki na miejscu we Wrocławiu mógłby posłużyć jako precyzyjna inspiracja dla którejś z tych osób. Jest zatem prawdopodobne, że wrocławianie zetknęli się z tym typem kompozycji ikonograficznej w prowincjach niderlandzkich. Wspomniane dzieło van Veena namalowane zostało dla ołtarza kaplicy cechu kupców antwerpskich w tamtejszej katedrze. Cech ten wykazywał nastawienie w dużej mierze kalwińskie i fundacja nowego ołtarza po aktach obrazoburczych miała w sporym stopniu charakter ekspiacji pod nowym, katolickim namiestnictwem Habsburgów⁷⁵. W tej samej katedrze do 1561 r. swój własny ołtarz lub nawet ołtarze mieli kupcy wrocławscy, zebrani w mieście nad Skaldą w gildii św. Erazma, który też patronował ołtarzowi. Kaplica z ołtarzem i gildia były ważnymi miejscami identyfikacji ich obecności w Antwerpii, o czym pamięć mogła nie zagaść w mieście nad Odrą i później⁷⁶. Wrocławianie, odwiedzający zapewne nadal Antwerpię w interesach, przypuszczalnie zachodzili do tej świątyni. Również Lichtenstein najprawdopodobniej odwiedził katedrę w czasie swojego pobytu w Antwerpii i ten obraz nauczyciela Rubensa miał szansę widzieć.

St. Luke's Gospel, from the parable of the lost sheep (Lk 15:2), placed in the cartouche of the frame: "This one receives sinners"⁷³. Surrounding the Risen Christ can be seen St. Mary Magdalene, the centurion Longinus, King David, the prodigal son, St. Peter and the Good Thief (Dismas). The painting, probably an altarpiece, in the rectory of the parish church of the Blessed Virgin Mary Mother of Consolation in Oława, may date from a similar time⁷⁴. The sinners (David, Zacchaeus, Dismas, St. Mary Magdalene, St. Peter, the prodigal son) grouped on the stairs are adoring Christ, hovering above them on the clouds and among the angels. A barely legible inscription at the bottom identifies the subject as "*Christus Salus Peccatorum*".

Was the choice of the epitaph painting's theme for von Götz influenced by familiarity with the Flemish model – and, if yes, and whose familiarity: the painter, a commissioner from the city council or von Götz himself? There is no information about a specific graphic model that could have served as a precise inspiration for any of the above individuals in Wrocław. It is therefore likely that Wrocław residents encountered this type of iconographic composition in the Netherlands. The aforesaid painting by van Veen was created for the altarpiece in the chapel of the Antwerp merchants' guild in the local cathedral. The guild had a predominantly Calvinist orientation, and the foundation of the new altar after the iconoclastic incidents could primarily be interpreted as an act of expiation under the new Catholic Habsburg rule⁷⁵. In the same cathedral, the merchants of Wrocław, who gathered in the city on the Scheldt in the Guild of St. Erasmus, had their own altar – or possibly multiple altars – dedicated to this saint until 1561. The chapel with its altar and the guildhall were important places for affirming the presence of Wrocław merchants in Antwerp, a memory that may not have been lost in the city on the Oder⁷⁶. The citizens of Wrocław, who likely continued visiting Antwerp on business, probably frequented this church. There is also a good chance that Lichtenstein visited the cathedral during his stay in Antwerp and had the opportunity to see this work by Rubens' teacher.



12.
Johann Lichtenstein (?) lub nieznaną malarz holenderski, *Portret Johanna von Götz und Schwanenfließ*
z jego epitafium; kościół św. Elżbiety we Wrocławiu. Fot. R. Kaczmarek, 2016

Johann Lichtenstein (?) or an unknown Dutch painter, *The portrait of Johann von Götz und Schwanenfließ*
from his epitaph; St. Elisabeth Church in Wrocław. Photo: R. Kaczmarek, 2016



13.
Johann Lichtenstein (?), *Portret biskupa wrocławskiego Karola II Ferdynanda Wazy*, połowa XVII w.; Muzeum Archidiecezjalne, Wrocław. Fot. A. Podstawka

Johann Lichtenstein (?), *The portrait of Charles II Ferdinand Vasa, the bishop of Wrocław*, mid 17th c.; Archdiocesan Museum in Wrocław. Photo: A. Podstawka

Czy nie jest wykluczone, że przelotny kontakt z „księciem malarzy” w Antwerpii i pobyt w jego ojczyźnie pozostawił trwalsze ślady na twórczości Lichtensteina? Ernst Kloss, opracowujący do inwentarza zabytków dzieła malarstwa nowożytnego w kościele św. Elżbiety, nie znając przecież itinerarium malarza z Kątów, jednak określił ten obraz jako „bliski stylowi szkoły Rubensa”⁷⁷. Dzisiaj raczej trudno takie wrażenie potwierdzić. W niektórych partiach płótna, jak np. w stosunkowo najlepiej zachowanej postaci króla Dawida, widać rozmalowanie raczej może z ducha holenderskie niż flamandzkie. Detale ubioru, korona i ozdoby harfy uwydatnione są z pomocą delikatnych impastów. Szata Chrystusa, w obecnym stanie potraktowana bardzo impresyjnie, na fotografii z ok. 1930 r. wygląda jednak na drapowaną w fałdy wyraźnie wydobyte światłem i walem, co zbliża ją do sposobu namalowania szat

Is it possible that a fleeting encounter with the “prince of painters” in Antwerp and a stay in his homeland left a lasting mark on Lichtenstein’s output? Ernst Kloss, cataloguing early modern paintings in the Church of St. Elizabeth, without knowing the itinerary of the painter from Kąty, described his work as “close to the style of the Rubens school”⁷⁷. Today, however, it is rather impossible to confirm such an impression. In certain parts of the canvas, such as a relatively well-preserved figure of King David, one might detect Dutch influences rather than Flemish ones. The details of the garment, crown and harp ornaments are accentuated with delicate impastos. Christ’s robe, although very impressionistic in its present state, appears in a circa 1930 photograph to be draped in folds distinctly highlighted by light and tonal contrasts, reminiscent of the treatment of drapery in *The Entombment* from the Church

w *Złożeniu do grobu* z kościoła Najświętszej Marii Panny na Piasku [il. 10]. Ten ostatni obraz, jeśli zaryzykować poszukiwanie dlań najogólniejszych skojarzeń formalno-stylowych w obrębie malarstwa krain, po których wędrował młody Lichtenstein w połowie lat 30. XVII w., byłby może najbliższy płótnom Pietera Lastmana (1583–1633), a zwłaszcza wspomnianego już, mocniej niekiedy romanizującego van Veena. W niektórych obrazach drugiego z nich (*Jezus u Marii i Marty*⁷⁸, *Jezus w ogrodzie oliwnym*⁷⁹) odnajdujemy sposób kształtowania draperii szat bardzo zbliżony do tego, który obserwuje się na archiwalnych fotografiach dzieł Lichtensteina. Z kolei w obrazie van Veena łączącym scenę opłakiwania Chrystusa z Jego złożeniem do grobu⁸⁰, oferowanym przez dom aukcyjny Bonhams w Londynie [il. 11]⁸¹, czy we *Wskrzeszeniu Łazarza* w kościele św. Bawona w Gandawie⁸² napotykamy podobnie romanizującą, jak w *Złożeniu do grobu* Lichtensteina, charakterystykę postaci.

W pomniku epitafejnym von Götza odrębnym – i dodajmy: wysokiej klasy – dziełem malarzkim jest dobrze zachowany owalny portret upamiętnionego [il. 12]. Ukazuje on człowieka już niemłodego, ale raczej nie 70-latką, jakim był Johann w momencie tworzenia epitafium. Jednak wiek sportretowanego nie różni się znacznie od tego na wizerunku z 1667 r., pędzla Georga Scholtza młodszego i jego graficznego odwzorowania autorstwa Philippa Kiliiana⁸³. Portret powstał zatem najpewniej nieco wcześniej, może ok. r. 1660–1665. Nosi cechy o rodowodzie niezaprzeczenie holenderskim, na co wskazuje też podłoże dębowe, na którym został namalowany. Czy mógł to być portret przywieziony przez von Götza z podróży w tamte strony? Niestety nic nam nie wiadomo, czy takie podróże w ogóle podejmował. Natomiast w tym kontekście intrygujące jest to, iż syn Johanna, Magnus Anton, ofiarował w 1707 r. do biblioteki Rhedigerowskiej w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu „wysmienity obraz greckiego biskupa w półfigurze (namalowany przez) Rembrandta”⁸⁴. Szczęśliwie zachowany do dzisiaj⁸⁵, obraz ten, pominiawszy na wyrost podaną atrybucję, mógł pochodzić z Holandii i być w posiadaniu

of St. Mary on the Sand [Fig. 10]. The latter painting, if we venture to seek broad formal and stylistic associations within the art of the regions where the young Lichtenstein travelled in the mid-1630s, would perhaps align more closely with the canvases of Pieter Lastman (1583–1633) or, even more so, with those of the aforementioned van Veen, who at times drew more heavily on Roman influences. Some of van Veen’s pictures (*Jesus at Mary and Martha*⁷⁸, *Jesus in the Garden of Olives*⁷⁹) present draperies very similar to those observed in archival photographs of Lichtenstein’s works. Moreover, in the former artist’s painting, offered at a Bonhams auction in London [Fig. 11]⁸⁰, combining the scene of lamentation over Christ’s dead body with his entombment⁸¹, or in the *Raising of Lazarus* in St. Bavo’s Cathedral in Ghent⁸², we encounter a similarly romanised depiction of figures, as observed in Lichtenstein’s *Entombment*.

In von Götz’s epitaph monument, a distinct – and, we should add, high-quality – painting is a well-preserved oval portrait of the commemorated individual [Fig. 12]. It shows a man no longer young, but unlikely to be the 70-year-old that Johann was when the epitaph was created. However, the age of the depicted person is not significantly different from that in the 1667 portrait of von Götz by Georg Scholtz the Younger, and its graphic reproduction by Philipp Kiliian⁸³. The work, therefore, most probably dates slightly earlier, around 1660–1665. It bears features of undeniable Dutch origin, as proved also by the oak panel on which it was painted. Could it have been a picture which von Götz brought back from a trip to that region? Unfortunately, we know nothing about whether he undertook such travels at all. However, it is intriguing in this context that Johan’s son, Magnus Anton, donated an “excellent portrait of a Greek bishop in half-figure (painted by) Rembrandt”⁸⁴ to the Rhediger Library in the Church of St. Elizabeth, Wrocław, in 1707. Fortunately preserved to this day⁸⁵, this painting – disregarding the over-enthusiastic attribution – could indeed have originated in the Netherlands and kept in the family’s possession, or – assuming the mod-

rodziny lub – przyjąwszy współczesne rozpoznanie autora jako czynnego w Gdańsku Helmicha II van Tweenhuysena – zostać pozyskany w Rzeczypospolitej. Nie wydaje się jednak, by miał on coś wspólnego z autorem epitafijnego portretu z Wrocławia.

Czy malarz wizerunku von Götza, który niewątpliwie zdołał stworzyć psychologicznie pogłębioną charakterystykę modela, wykonywał ten portret we Wrocławiu, czy też model pozował w trakcie hipotetycznej podróży do Niderlandów? Czy autorem dzieła mógłby być Lichtenstein? Porównywanie tego portretu Götza ze znacznie zniszczonym obrazem głównym z epitafium jest wysoce problematyczne. Gdyby jednak, mając na uwadze ograniczenia wynikające ze stanu zachowania, próbować wskazać ewentualne zbieżności, warto zwrócić uwagę na efekty pociągnięć pędzla kształtującego włosy na portrecie i w wizerunku króla Dawida. Różnicę między romanizującymi typami fizjonomii w obrazie *Złożenia do grobu* a tym portretem wolno pominąć, uwzględniając, że gatunek portretu, w którym zresztą Lichtenstein celował, kierował się innymi pryncypiami.

Kwestia włączenia tego obrazu w *oeuvre* Lichtensteina pozostanie chyba nierozstrzygnięta, głównie z uwagi na stan zachowania jedyne istniejącego – i potwierdzonego niedługo sygnaturą – płótna tego twórcy⁸⁶. Podobnie zresztą, jak w przypadku portretu biskupa wrocławskiego Karola II Ferdynanda Wazy [il. 13], który nie tak dawno przypisano Lichtensteinowi bardzo hipotetycznie⁸⁷. Zestawione z portretem prezesa rady, dzieło to wykazuje większą ogólnikowość charakterystyki psychologicznej modela, jak i ujednoczenie i wygładzenie materii malarskiej w obrębie twarzy. Oczywiście pamiętać musimy o odmiennych modusach, w jakich powstały oba wizerunki – portretu prywatnego i oficjalnego. Tak więc mimo wielu niepewności i koniecznych zastrzeżeń wydaje się jednak, że zweryfikować trzeba będzie opinię zaliczającą Johanna Lichtensteina li tylko do kontynuatorów stylistyki Bartłomieja Strobla młodszego na Śląsku i „przeciętnych raczej malarzy”⁸⁸.

ern identification of the artist as Helmich II van Tweenhuysen, active in Gdańsk – acquired in the Polish-Lithuanian Commonwealth. It appears, nevertheless, to have no connection to the artist responsible for the epitaph portrait in Wrocław.

Did the painter of von Götze's portrait, who undoubtedly succeeded in capturing a psychologically nuanced portrayal of the subject, execute this portrait in Wrocław, or did the model sit for it during a possible journey to the Netherlands? Could Lichtenstein have been the artist? Comparing this portrait of von Götze with the significantly damaged main painting from the epitaph is highly problematic. However, if, given the constraints of the state of preservation, one were to point out possible parallels, it is worth noting the brushstroke effects used to shape the hair in both the portrait and the depiction of King David. The difference between the romanised physiognomies in *The Entombment* and this portrait might be disregarded, considering that portraiture – a genre in which Lichtenstein excelled – was guided by other principles.

The question of including this painting in Lichtenstein's *oeuvre* will likely remain unresolved, above all due to the condition of the only extant canvas by this artist, once confirmed by a signature⁸⁶. The same is true of the portrait of Prince Charles Ferdinand Vasa, Bishop of Wrocław [Fig. 13], which was recently attributed to Lichtenstein in a highly tentative manner⁸⁷. When compared to the portrait of the city council president, this work shows a more generalised psychological portrayal of the subject, as well as a softened and unified treatment of the painted surface in the facial area. Of course, we must bear in mind the different modes in which these two portraits were created – the private portrait versus the official one. Thus, in spite of the many uncertainties and necessary reservations, it seems that we may need to reconsider the opinion classifying Johann Lichtenstein among mere followers of the style of Bartholomeus Strobel the Younger in Silesia and “rather average painters”⁸⁸.

* Prezentowany artykuł jest zmodyfikowaną wersją tekstu, który powstał w 2015 r. do planowanego, lecz niewydanego katalogu wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu *Wrocławska Europa – sztuka czasów biskupa Karola Ferdynanda Wazy*.

¹ Zob. **A. Schultz**, *Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler (1500–1800)*, Breslau 1882, gdzie biografie malarzy oparte na źródłach.

² Zob. **[K. A. Menzel]**, *Topographische Chronik von Breslau*, Breslau 1806, s. 296; **H. Luchs**, *Die Denkmäler der Elisabeth-Kirche zu Breslau*, Breslau 1860, s. 38 n.; **E. Dubowy**, *Breslauer Kirchen. Kunsthistorischer Führer*, Breslau 1922, s. 37. Za nim lakoniczną informację o malarzu podały: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (Hrsg. **H. Vollmer**, Begr. U. Thieme, F. Becker, t. 23, Leipzig 1929, s. 192) oraz pierwszy tom serii „Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien” – *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau* (Hrsg. **L. Burgemeister**, t. 1: *Die kirchlichen Denkmäler der Dominsel und der Sandinsel*, Breslau 1930, s. 235; t. 2: *Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt*, Hrsg. **idem**, **G. Grundmann**, Breslau 1933, s. 135).

³ Zob. **P. Oszczanowski**, **J. Gromadzki**, *Theatrum vitae et mortis. Grafika, rysunek i malarstwo książkowe na Śląsku w latach ok. 1550 – ok. 1650* [kat. wystawy], luty 1996, Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Wrocław 1995.

⁴ Zob. **R. Kaczmarek**, *Śląski malarz odwiedza Rubensa. Itinerarium Johanna Lichtensteina, malarza z Kątów*, [w:] *Willmann i inni. Malarstwo, grafika i rysunek na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, red. **A. Koziel**, **B. Lejman**, Wrocław 2002, s. 136–139.

⁵ Zob. **R. Sachs**, *Lichtenstein Johann* [hasło], [w:] **idem**, **D. Błaszczyk**, **U. Ososko**, *Leksykon śląskich artystów plastyków i twórców rzemiosła artystycznego*, t. 29: *Powiat wrocławski*, Wrocław 2010, s. 138.

⁶ Brak hasła dotyczącego Lichtensteina w: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Hrsg. **A. Beyer**, **B. Savoy**, **W. Tegethoff**, t. 84: *Leibundgut – Linssen*, Berlin 2015.

⁷ Zob. **A. Koziel**, *Malarstwo barokowe na Śląsku w społeczno-ekonomicznym i artystycznym kontekście*, [w:] *Malarstwo barokowe na Śląsku*, red. **idem**, Wrocław 2017, s. 30, 181, 183, 262; **idem**, *Lichtenstein Johann*, [w:] *Malarstwo barokowe...*, s. 551–553.

⁸ Zob. **H. Luchs**, *op. cit.*, 38–39; *Die Kunstdenkmäler...*, t. 2, s. 135; **K. Bimler**, *Zur Kunstgeschichte der Breslauer Magdalenen- und Elisabethkirche*, [w:] *Quellen zur schlesischen Kunstgeschichte*, Bearb., Hrsg. **idem**, z. 2, Breslau 1937, s. 109.

⁹ Zob. **E. Dubowy**, *op. cit.*, s. 37; *Allgemeines Lexikon...*, s. 192; *Die Kunstdenkmäler...*, t. 1, s. 235.

¹⁰ **Ch. P. Paritius**, *Monumenta Vratislaviensia oder Grabschriften zu Breslau aufgenommen von 1822–1824*, t. 2, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. R. 2803, s. 239–241. Odpis opublikowany w: **R. Kaczmarek**, *op. cit.*, s. 136, następnie (tylko w wersji oryginalnej) w: **A. Koziel**, *Lichtenstein...*, s. 553. W tym powtórzeniu do minimum ograniczam komentarze odnoszące się do osób wymienianych w inskrypcji (por. **R. Kaczmarek**, *op. cit.*, s. 138, przyp. 8–11).

¹¹ Jak wynika z kolejności opisu, było to miejsce niedaleko piątego filara północnego, licząc od zachodu.

¹² W podobny sposób sportretowali się we Wrocławiu malarze: Peter Schmidt na fresku z *Niesieniem krzyża*, z 1619 r., niegdyś w kościele Bernardynów, oraz David Heidenreich w samodzielnym autoportrecie z ok. 1620 r.; por. **P. Oszczanowski**, **J. Gromadzki**, *op. cit.*, s. 11 n., il. V, VII.

¹³ Ottavio Piccolomini (1599–1656), hrabia od 1638, generał cesarski. Zob. **K. Bierther**, *Piccolomini Ottavio* [hasło], [w:] *Neue Deutsche Biographie*, t. 20: *Pagenstecher – Püterich*, Hrsg. **F. Menges**, Berlin 2001, s. 408–410.

¹⁴ Właśc. Guillaume III de Lamboy (zm. 1659), baron Rzeszy od 1634, feldmarszałek cesarski. Zob. **H. Neuhaus**, *Lamboy Guillaume III de* [hasło], [w:] *Neue Deutsche Biographie*, t. 13: *Krell – Laven*, Hrsg. **H. Körner**, Berlin 1982, s. 440 n.

¹⁵ Właśc. Johann Christoph von Puchheim (zm. 1657), feldmarszałek cesarski, wiceprezydent Rady Wojennej dworu cesarskiego. Zob. *Deutsches Biographisches Archiv. Bis zum Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts eine Kumulation aus 254 der wichtigsten biographischen Nachschlagewerke für den*

* The article presented here is a modified version of a text written in 2015 for a planned but unpublished exhibition catalogue at the National Museum in Wrocław, *Wrocławska Europa – sztuka czasów biskupa Karola Ferdynanda Wazy*.

¹ See **A. Schultz**, *Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler (1500–1800)*, Breslau 1882, with biographical notes of the painters based on sources.

² See **[K. A. Menzel]**, *Topographische Chronik von Breslau*, Breslau 1806, p. 296; **H. Luchs**, *Die Denkmäler der Elisabeth-Kirche zu Breslau*, Breslau 1860, p. 38 n.; **E. Dubowy**, *Breslauer Kirchen. Kunsthistorischer Führer*, Breslau 1922, p. 37. Following him, laconic information about the painter was given in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (Hrsg. **H. Vollmer**, Begr. U. Thieme, F. Becker, Vol. 23, Leipzig 1929, p. 192) and the first volume of the series “Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien” – *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau* (Hrsg. **L. Burgemeister**, Vol. 1: *Die kirchlichen Denkmäler der Dominsel und der Sandinsel*, Breslau 1930, p. 235; Vol. 2: *Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt*, Hrsg. **idem**, **G. Grundmann**, Breslau 1933, p. 135).

³ See **P. Oszczanowski**, **J. Gromadzki**, *Theatrum vitae et mortis. Grafika, rysunek i malarstwo książkowe na Śląsku w latach ok. 1550 – ok. 1650* [exhibition cat.], February 1996, Historical Museum in Wrocław, Wrocław 1995.

⁴ See **R. Kaczmarek**, *Śląski malarz odwiedza Rubensa. Itinerarium Johanna Lichtensteina, malarza z Kątów*, [in:] *Willmann i inni. Malarstwo, grafika i rysunek na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, Ed. **A. Koziel**, **B. Lejman**, Wrocław 2002, pp. 136–139.

⁵ See **R. Sachs**, *Lichtenstein Johann* [entry], [in:] **idem**, **D. Błaszczyk**, **U. Ososko**, *Leksykon śląskich artystów plastyków i twórców rzemiosła artystycznego*, Vol. 29: *Powiat wrocławski*, Wrocław 2010, p. 138.

⁶ No entry concerning Lichtenstein in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Hrsg. **A. Beyer**, **B. Savoy**, **W. Tegethoff**, Vol. 84: *Leibundgut – Linssen*, Berlin 2015.

⁷ See **A. Koziel**, *Malarstwo barokowe na Śląsku w społeczno-ekonomicznym i artystycznym kontekście*, [in:] *Malarstwo barokowe na Śląsku*, Ed. **idem**, Wrocław 2017, p. 30, 181, 183, 262 and **idem**, *Lichtenstein Johann*, [in:] *Malarstwo barokowe...*, pp. 551–553.

⁸ See **H. Luchs**, *op. cit.*, pp. 38–39; *Die Kunstdenkmäler...*, Vol. 2, p. 135; **K. Bimler**, *Zur Kunstgeschichte der Breslauer Magdalenen- und Elisabethkirche*, [in:] *Quellen zur schlesischen Kunstgeschichte*, Bearb., Hrsg. **idem**, issue 2, Breslau 1937, p. 109.

⁹ See **E. Dubowy**, *op. cit.*, p. 37; *Allgemeines Lexikon...* (p. 192) and *Die Kunstdenkmäler...* (Vol. 1, p. 235).

¹⁰ **Ch. P. Paritius**, *Monumenta Vratislaviensia oder Grabschriften zu Breslau aufgenommen von 1822–1824*, Vol. 2, Wrocław University Library, Manuscript Department, Ref. No. R. 2803, pp. 239–241. Copy in Polish published in: **R. Kaczmarek**, *op. cit.*, p. 136, then (only in the original version) in: **A. Koziel**, *Lichtenstein...*, p. 553. Here, I limit to a minimum the comments relating to the persons mentioned in the inscription (cf. **R. Kaczmarek**, *op. cit.*, p. 138, notes 8–11).

¹¹ As can be seen from the sequence of the description, it was near the fifth north pillar, counting from the west.

¹² Similar portrayals were made by painters in Wrocław: Peter Schmidt on the fresco in the scene of *Carrying the Cross*, from 1619, formerly in the Bernardine Church, and David Heidenreich in a self-portrait from around 1620; cf. **P. Oszczanowski**, **J. Gromadzki**, *op. cit.*, p. 11 n., Figs. V, VII.

¹³ Ottavio Piccolomini (1599–1656), Count since 1638, Imperial General. See **K. Bierther**, *Piccolomini Ottavio* [entry], [in:] *Neue Deutsche Biographie*, Vol. 20: *Pagenstecher – Püterich*, Hrsg. **F. Menges**, Berlin 2001, pp. 408–410.

¹⁴ Properly Guillaume III de Lamboy (d. 1659), Baron of the Reich since 1634, Imperial Field Marshal. See **H. Neuhaus**, *Lamboy Guillaume III de* [entry], [in:] *Neue Deutsche Biographie*, Vol. 13: *Krell – Laven*, Hrsg. **H. Körner**, Berlin 1982, p. 440 n.

¹⁵ Properly Johann Christoph von Puchheim (d. 1657), Imperial Field Marshal, Vice-President of the War Council of the Imperial Court. See *Deutsches Biographisches Archiv. Bis zum Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts eine Kumulation aus 254 der wichtigsten biographischen Nachschlagewerke für den deutschen Bereich*, Bearb. W. Gorzny, Hrsg. **B. Fabian**, München 1984, I,

deutschen Bereich, Bearb. W. Gorzny, Hrsg. **B. Fabian**, München 1984, I, 984, 438 n. Mniej prawdopodobne, że chodziło o jego krewnego, Adolfa Ehrenreicha von Puchheima (zm. 1664), który pod koniec wojny walczył na Węgrzech jako oficer cesarski.

¹⁶ Karol Ferdynand Waza (1613–1655), biskup wrocławski od 1625, we Wrocławiu i na Śląsku bywał jednak bardzo rzadko, m.in. od lutego do sierpnia 1650 i od jesieni 1652 do stycznia 1654. Wtedy mógł go portretować Lichtenstein. Zachowały się 4 jego portrety, 2 we Wrocławiu w Muzeum Archidiecezjalnym i 2 w muzeum w Nysie. Zob. **W. Czaplinski**, *Waza Karol Ferdynand*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 12 (1966–1967), s. 85–87. Zob. też **idem**, *Elekcja ostatniego polskiego biskupa wrocławskiego w roku 1625*, „Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” t. 3 (1948), il. na s. 269 – portret w owalu, z kotarą w tle, Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu; *Portrety wrocławskich duchownych*, oprac. zbiorowe, Wrocław 1997, s. 30 i il. 2 na s. 18 – portret w owalu, Muzeum Powiatowe w Nysie.

¹⁷ Nawet gdyby wierzyć tu malarzowi, to takich portretów nie mogło powstać wiele. Jeśli policzyć wszystkich żyjących jeszcze wówczas książąt Piastowiczów legnickich, to było ich sześciu, do tego w Oleśnicy ks. Sylwiusz Nemrod Wirtemberski.

¹⁸ Wybór miejsca zamieszkania we Wrocławiu na terenie Wyspy Piaskowej, jak i brak informacji o Lichtensteinie w źródłach cechowych publikowanych przez Schultzę może wskazywać, że malarz pozostawał tu pod opieką klasztoru lub biskupa.

¹⁹ Tekst w brzmieniu oryginalnym. Pojawiające się w rękopisie ukośniki i znaki równości służą najpewniej do dzielenia wyrazów między linijkami wersów w wersji malowanego oryginału, być może jednak z powodu ubytku tekstu Paritius nie zasygnalizował wszystkich przeniesień, długości poszczególnych wersów są bowiem bardzo zróżnicowane; braki wykropkowane u Paritiusa tu zaznaczono jedynie przez „[...]”, bez orientacyjnego oddania długości utraconych fragmentów.

²⁰ **A. Schultz**, *op. cit.*, s. 8–10.

²¹ Wyjazd musiał nastąpić między początkiem listopada 1633 a przełomem maja i czerwca 1634. Zob. **J. Tylicki**, *Bartłomiej Strobel, malarz epoki wojny trzydziestoletniej*, Toruń 2000, t. 1, s. 37–38, s. 269, przyp. 145, gdzie wyrażone przypuszczenie, że mógł to być luty 1634.

²² Zob. *ibidem*, s. 38.

²³ *ibidem*, s. 26 n.

²⁴ **P. Oszczanowski** (*Między Waltherem a Willmannem. Malarstwo Wrocławia I połowy XVII wieku*, [w:] *Willmann i inni...*, s. 126) sugerował to, dopuszczając nawet myśl, że Lichtenstein był uczniem Strobla.

²⁵ Zob. **J. Tylicki**, *op. cit.*, s. 22.

²⁶ Zob. *ibidem*, s. 86 n.

²⁷ Zob. *ibidem*, s. 84–86, 89.

²⁸ Por. wzmianki o tym w kontekście opisywania domu Rubensa w Antwerpii, w którym sfera prywatna była ściśle odgraniczona od publicznej; do tej ostatniej zaliczało się *atelier*, a także „rozmównica”, w gdzie należało oczekiwać na przyjęcie przez mistrza: **F. Baudouin**, *La Maison de Rubens. Guide sommaire*, Anvers 1957, s. 13; **M. Warnke**, *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*, Köln 1977, s. 39, 186; **O. von Simson**, *Peter Paul Rubens (1577–1640). Humanist, Maler und Diplomat*, Mainz 1996, s. 214.

²⁹ Zob. **J. Chrościcki**, *Rubens w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” t. 12 (1981), s. 212, 215. O wymienionych malarzach zob. też **A. Schultz**, *op. cit.*, s. 50, 140.

³⁰ **E. Duverger** (*Le commerce d'art entre Flandre et l'Europe Centrale au XVIIe siècle. Notes et remarques*, [w:] *Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art Budapest 1969. Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, dir. **G. Rózsa**, t. 2, Budapest 1972, s. 165) i za nim **J. Chrościcki** (*loc. cit.*) zastanawiają się nad powodami starań obu wrocławskich malarzy o poświadczanie przez Rubensa tego faktu. Pierwszy z badaczy stawia nawet pytanie, czy może Steinmann pracował w *atelier* Rubensa. Chrościcki upatrywał przyczyn raczej w chęci uzyskania potwierdzenia zgonu od znanej osoby z uwagi na ewentualne roszczenia finansowe rodziny we Wrocławiu. Wydaje się to jednak wątpliwe, śmierć miała bowiem miejsce ponad 10 lat wcześniej, a najważniejszym organem do wydania takiego zaświadczenia byłaby rada miejska lub proboszcz. W istocie zresztą rzecz cała toczyła się przed ławnika-

984, 438 n. Less likely, it was his relative, Adolf Ehrenreich von Puchheima (d. 1664), who fought in Hungary as an imperial officer at the end of the war.

¹⁶ Charles Ferdinand Vasa (1613–1655), Bishop of Wrocław since 1625. However, he was very rarely in Wrocław and Silesia, e.g. from February to August 1650 and from autumn 1652 to January 1654. He could then be portrayed by Lichtenstein. 4 of his portraits have remained: 2 in the Wrocław Archdiocesan Museum and 2 in the museum in Nysa. See **W. Czaplinski**, *Waza Karol Ferdynand*, [in:] *Polski słownik biograficzny*, Vol. 12 (1966–1967), pp. 85–87. See also **idem**, *Elekcja ostatniego polskiego biskupa wrocławskiego w roku 1625*, „Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” Vol. 3 (1948), Fig. on p. 269 – portrait in oval, with a curtain in the background, Wrocław Archdiocesan Museum; *Portrety wrocławskich duchownych*, coll. work, Wrocław 1997, p. 30 and Fig. 2 on p. 18 – portrait in oval, District Museum in Nysa.

¹⁷ Even if one were to believe the painter here, there could not have been many such portraits. If one counts all the Piast princes of Legnica who were still alive at the time, there were six of them, plus the Duke of Oleśnica, Sylvius Nemrod of Württemberg.

¹⁸ The choice of residence in Wrocław on the Sand Island, as well as the lack of information about Lichtenstein in the guild sources published by Schultz, may indicate that the painter remained here under the care of a monastery or bishop.

¹⁹ The text in its original version. The slashes and equality signs are existing markings in the manuscript, probably word transfers to the following lines in the painted version of the original. However, perhaps because of the loss of text, Paritius did not mark all the transfers, as the lengths of the individual verses vary greatly; omissions dotted in Paritius are here marked only by “[...]”, without approximate indication of the length of the lost text.

²⁰ **A. Schultz**, *op. cit.*, pp. 8–10.

²¹ The departure must have taken place between early November 1633 and May/June 1634. See **J. Tylicki**, *Bartłomiej Strobel, malarz epoki wojny trzydziestoletniej*, Toruń 2000, Vol. 1, pp. 37–38, p. 269, note 145, where the speculation is expressed that it may have been February 1634.

²² See *ibidem*, p. 38.

²³ *ibidem*, p. 26 ff.

²⁴ **P. Oszczanowski** (*Między Waltherem a Willmannem. Malarstwo Wrocławia I połowy XVII wieku*, [in:] *Willmann i inni...*, p. 126) suggested this, even allowing for the idea that Lichtenstein was Strobel's student.

²⁵ See **J. Tylicki**, *op. cit.*, p. 22.

²⁶ See *ibidem*, p. 86 n.

²⁷ See *ibidem*, pp. 84–86, 89.

²⁸ Cf. references to this in the context of describing Rubens' house in Antwerp, where the private and public spheres were strictly demarcated; the latter included the atelier, as well as the “call room” where one had to wait to be received by the master: **F. Baudouin**, *La Maison de Rubens. Guide sommaire*, Anvers 1957, p. 13; **M. Warnke**, *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*, Köln 1977, p. 39, 186; **O. von Simson**, *Peter Paul Rubens (1577–1640). Humanist, Maler und Diplomat*, Mainz 1996, p. 214.

²⁹ See **J. Chrościcki**, *Rubens w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” Vol. 12 (1981), p. 212, 215. About the painters mentioned see also **A. Schultz**, *op. cit.*, pp. 50, 140.

³⁰ **E. Duverger** (*Le commerce d'art entre Flandre et l'Europe Centrale au XVIIe siècle. Notes et remarques*, [in:] *Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art Budapest 1969. Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, dir. **G. Rózsa**, Vol. 2, Budapest 1972, p. 165) and following him: **J. Chrościcki** (*loc. cit.*) reflect on the reasons why the two painters from Wrocław sought Rubens' attestation of this fact. The former even raises the question of whether Steinmann may have worked in Rubens' atelier. Chrościcki rather saw the reason as a desire to obtain a death certificate from a known person due to possible financial claims of the family in Wrocław. This seems doubtful, however, as the death had taken place more than 10 years earlier, and the most appropriate body to issue such a certificate would have been the city council or the parish priest. In fact, the whole thing proceeded in front of the Antwerp jurors. On Steinmann see **A. Schultz**, *op. cit.*, p. 150 – in 1597, he submitted a letter to the Wrocław guild certifying his rightful birth (*Geburtsbrief*), and in 1604 he received his education from David Heidenreich.

mi antwerpskimi. O Steinmannie zob. **A. Schultz**, *op. cit.*, s. 150 – w 1597 r. złożył on w cechu wrocławskim list dokumentujący prawe urodzenie (*Geburtsbrief*), a w 1604 pobierał naukę u Davida Heidenreicha.

³¹ Znanych jest kilka portretów Piccolominiego (który uchodzi także za wrażliwego miłośnika sztuk pięknych), żaden jednak autorstwa naszego malarza. Także kiedy po wojnie generał zamawiał gloryfikujące jego czyny obrazy bitew do swej rezydencji na zamku w czeskim Nachodzie, zwrócił się do specjalisty w tej dziedzinie, Pietera Snyersa. Zob. **H. Lahrkamp**, *A Portrait by the Painter Jan Boeckhorst and the Imperial Military Commander Ottavio Piccolomini's Contacts with the Art World*, [w:] 1648: War and Peace in Europe, ed. **K. Bussmann, H. Schilling**, München 1998, t. 2: *Art and Culture*, zwl. s. 211; **K. Bierther**, *op. cit.*, s. 410.

³² *Lebenslauf und Kunstwerke des wolehlen und gestrengen Herrn Joachims von Sandrart auf Stockau [...]*, Nürnberg 1675, [w:] **J. von Sandrart**, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. In ursprünglicher Form*, Einleit. C. Klemm, t. 1, Nördlingen 1994, s. 3.

³³ Zob. **C. Klemm**, *Einleitung*, [w:] **J. von Sandrart**, *op. cit.*, s. 10.

³⁴ Zob. **R. Len**, *Fryderyka Bernarda Wernera „Topografia Wroclawia”*, Wrocław 1997, s. 27.

³⁵ Zob. *Die Kunstdenkmäler...*, t. 1, s. 235: „Als Gegenstück zum vorigen in dem gleichen schweren Barockrahmen, aber als Gemälde bedeutend besser als das andere”.

³⁶ **C. P. Paritius**, *op. cit.*, s. 233. Według monogramu był to obraz ufundowany w 1668 r. przez opata Georga II Pohla; wskazanie na wzór A. Caracciego wydaje się nieuzasadnione, sądząc po opisie kompozycji obrazu w *Die Kunstdenkmäler...* (t. 1, s. 235).

³⁷ **C. P. Paritius**, *op. cit.*, s. 233.

³⁸ Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Zbiór Ikonograficzny, sygn. 912. W nieco gorszej jakości, ale w całości widać ten obraz na fotografiach przedstawiających widok na ambonę w kościele Najświętszej Marii Panny na Piasku (Bildarchiv Herder-Institut Marburg, nr inw. 131100 i 71865).

³⁹ *Die Kunstdenkmäler...*, t. 1, s. 235.

⁴⁰ Po prawej stronie obrazu istnieje wyraźna różnica między fotografiami zachowanymi w Instytucie Herdera (opisanymi datami 1929 i 1944) a tą z Archiwum Państwowego we Wrocławiu (ciemne tło wobec jasnego w partii grupy Marii i Jana, odsłonięta głowa klęczącej kobiety wobec nakrytej chustą), co wskazuje na renowację przeprowadzoną między wykonaniem zdjęć. Skłaniam się do założenia, że fotografia w AP jest starsza, z ok. 1900 r., czego dowodzi też stan ścian widoczny na obu – czystych na tej z Wrocławia i już zakurzonych na tych z Marburga. Malowanie ścian przeprowadzono w trakcie renowacji kościoła w latach 1888–1891 (zob. *Die Kunstdenkmäler...*, t. 1, s. 216).

⁴¹ **R. Sachs**, *loc. cit.*; w schemacie hasła obrazy te zostały umieszczone wśród dzieł pewnych.

⁴² [**K. A. Menzel**], *op. cit.*, s. 296. Oczywiście chodzi w tym przypadku o błędnie odczytane i zapisane nazwisko wrocławskiego malarza Eybelwiesera. O nim i o tych obrazach zob. **M. Kwaśny**, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy (1667–1744). Wrocławski malarz doby baroku*, Wrocław 2024, s. 369–371.

⁴³ Cały fragment w oryginale (zob. [**K. A. Menzel**], *loc. cit.*): „Die Wände der beyden Seitengänge sind mit einer Menge von Bildern beladen, die größtentheils die Geschichte der Ordensheiligen darstellen. Auf den untern sieht der Name Lichtenstein, auf den obern Johann Jakob Eibenweisser, renovatum 1732. [...] Die meisten dieser Gemähle sind äußerst mittelmäßig, und obendrein noch sehr unkenntlich geworden”.

⁴⁴ Zob. **R. Sachs**, *loc. cit.* Sądząc po zdjęciach sprzed ostatniej konserwacji, w latach 60. XX w. przeprowadzono zupełnie amatorskie przemalowanie postaci, co ostatnie zabiegi usunęły; jednak w wielu miejscach wyciera płótno, a znaczne ubytki scalono kolorystycznie z resztą zachowanych partii z pomocą kreskowań. Fotografia z Herder-Institut, ukazująca dolną połowę obrazu, dowodzi, że już wcześniej, najpewniej w XIX w., dokonano istotnych przemalowań niektórych szczegółów.

⁴⁵ Zob. **R. Stein**, *Der Rat und die Ratsgeschlechter des alten Breslau*, Würzburg 1963, s. 254. Obszernie o Götz – zob. **O. Pusch**, *Die Breslauer Rats- und Stadtgeschlechter in der Zeit von 1241 bis 1741*, t. 2, Dortmund 1987, s. 34–36. Por. też **A. Jezierska**, *Wrocławska Rada Miejska w portretach Georga Scholtza Młodszego*, Wrocław 2008, s. 50–52.

³¹ There are a few known portraits of Piccolomini (who is also regarded as a passionate enthusiast of the fine arts), none, however, made by Lichtenstein. Also, when, after the war, the general commissioned battle paintings glorifying his deeds for his residence at the castle in Náchod in Bohemia, he turned to a specialist in this field, Pieter Snyers. See **H. Lahrkamp**, *A Portrait by the Painter Jan Boeckhorst and the Imperial Military Commander Ottavio Piccolomini's Contacts with the Art World*, [in:] 1648: War and Peace in Europe, Ed. **K. Bussmann, H. Schilling**, München 1998, Vol. 2: *Art and Culture*, esp. p. 211; **K. Bierther**, *op. cit.*, p. 410.

³² *Lebenslauf und Kunstwerke des wolehlen und gestrengen Herrn Joachims von Sandrart auf Stockau [...]*, Nürnberg 1675, [in:] **J. von Sandrart**, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. In ursprünglicher Form*, Einleit. C. Klemm, Vol. 1, Nördlingen 1994, p. 3.

³³ See **C. Klemm**, *Einleitung* [in:] **J. von Sandrart**, *op. cit.*, p. 10.

³⁴ See **R. Len**, *Fryderyka Bernarda Wernera „Topografia Wroclawia”*, Wrocław 1997, p. 27.

³⁵ See *Die Kunstdenkmäler...*, Vol. 1, p. 235: „Als Gegenstück zum vorigen in dem gleichen schweren Barockrahmen, aber als Gemälde bedeutend besser als das andere”.

³⁶ **C. P. Paritius**, *op. cit.*, p. 233. According to the monogram, this was a painting founded in 1668 by Abbot Georg II Pohl; pointing to the model of A. Caracci seems unjustified, judging by the description of the painting's composition in the *Die Kunstdenkmäler...* (Vol. 1, p. 235).

³⁷ **C. P. Paritius**, *op. cit.*, p. 233.

³⁸ State Archive in Wrocław, Iconographic Collection, Ref. No. 912. Of a slightly poorer quality, but in its entirety, this image can be seen in photographs showing a view of the pulpit at Church of St. Mary on the Sand in Wrocław (Bildarchiv Herder-Institut Marburg, Inv. No. 131100 and 71865).

³⁹ *Die Kunstdenkmäler...*, Vol. 1, p. 235.

⁴⁰ On the right-hand side of the image there is a clear difference between the photographs preserved at the Herder Institute (dated 1929 and 1944) and those in the State Archives in Wrocław (dark background against the light one in the part of the Mary and John group, uncovered head of a kneeling woman against the one covered with a headscarf), which indicates that renovation was carried out between taking the photographs. I am inclined to assume that the photograph in the SA is older, from around 1900, as evidenced by the condition of the walls visible in both photos: they are clean in the photograph from Wrocław and already dusty in the ones from Marburg. Painting of the walls was undertaken during the restoration of the church 1888–1891 (see *Die Kunstdenkmäler...*, Vol. 1, p. 216).

⁴¹ **R. Sachs**, *loc. cit.*; In the entry template, the paintings were placed among certain works.

⁴² [**K. A. Menzel**], *op. cit.*, p. 296. This is obviously a misread and misspelled name of the Wrocław painter Eybelwieser. More on him and these paintings see **M. Kwaśny**, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy (1667–1744). Wrocławski malarz doby baroku*, Wrocław 2024, pp. 369–371.

⁴³ The whole extract in the original version (see [**K. A. Menzel**], *loc. cit.*): „Die Wände der beyden Seitengänge sind mit einer Menge von Bildern beladen, die größtentheils die Geschichte der Ordensheiligen darstellen. Auf den untern sieht der Name Lichtenstein, auf den obern Johann Jakob Eibenweisser, renovatum 1732. [...] Die meisten dieser Gemähle sind äußerst mittelmäßig, und obendrein noch sehr unkenntlich geworden”.

⁴⁴ See **R. Sachs**, *loc. cit.* Judging by the photographs before the last conservation, in the 1960s a completely amateur repainting of the figures took place, which recent treatments have removed; however, the canvas is showing in many places, and significant losses have been integrated in colour with the rest of the preserved parts by means of hatching. A photograph from the Herder Institute, showing the lower half of the painting, proves that significant repainting of some details had already been done earlier, most likely in the 19th century.

⁴⁵ See **R. Stein**, *Der Rat und die Ratsgeschlechter des alten Breslau*, Würzburg 1963, p. 254. For extensive information on Götz see **O. Pusch**, *Die Breslauer Rats- und Stadtgeschlechter in der Zeit von 1241 bis 1741*, Vol. 2, Dortmund 1987, pp. 34–36. Cf. also **A. Jezierska**, *Wrocławska Rada Miejska w portretach Georga Scholtza Młodszego*, Wrocław 2008, pp. 50–52.

⁴⁶ **R. Stein** (*loc. cit.*) pisze o Sebastianie, że był kupcem i obywatelem Wrocławia w latach 1624–1634.

⁴⁷ W odróżnieniu od przechodniej – w trakcie kadencji rady – funkcji burmistrza, prezes rady piastował urząd przez cały czas jej trwania. Zob. *Breslauer Stadtbuch enthaltend die Rathslinie von 1287 ab und Urkunden zur Verfassungsgeschichte der Stadt*, Hrsg. **H. Markgraf, O. Frenzel**, Breslau 1882, s. LI–LII.

⁴⁸ Zob. **O. Pusch**, *op. cit.*, s. 35. W dziedzicznym księstwie wrocławskim starosta był wtedy reprezentantem cesarza jako króla czeskiego wobec stanów. Zob. **K. Orzechowski**, *Historia ustroju Śląska 1202–1740*, Wrocław 2005, s. 201, 224.

⁴⁹ Mowa jest w niej o 32 latach wyjątkowej pracy i starań von Götz jako członka Rady na rzecz miasta; ponieważ pierwszy urząd miejski objął on w 1643 r., to dodanie 32 lat podpowiada 1675 r.; wszedł do Rady w 1645 r., co sugerowałoby – po 32 latach – 1677 jako rok śmierci.

⁵⁰ Zob. *Funerum Puteal Tumbae Nobilissimi, maximè Strenui, Amplissimi[ue] Viri Dn. Johannis a Götz & Schwanenflies, Haereditarii in Höfichen, Peltschüz, & Pollnisch Marchwitz, Sacrae Caesareae Majestatis Consilarii Reipublicae Wratislaviensis Praesidis Castri item Namslaviensis Directoris optime de Republica meriti, ut indicium quoddam observantiae & gratitudinis Proto-Scholarchae debita exstaret, ipso die exequiarum impostum per Eliam Thomae, Wratislaviae 1677*, s. 8 nlb.

⁵¹ Zob. **L. Noack**, *Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616–1679). Leben und Werk*, Tübingen 1999, s. 402.

⁵² Zob. **A. F. von Houwald**, *Johann von Götz und Schwanenflies, „Archiv für Sippenforschung und Alle Verwandten Gebiete” 1937*, z. 7, s. 219. Potwierdza to też krótko tekst mowy pogrzebowej – zob. *Funerum Puteal Tumbae...*, s. 6 nlb.

⁵³ Zob. **G. Stieber**, *Historische und Topographische Nachricht von dem Fürstenthum Brandenburg-Onolzbach*, Schwabach 1761, s. 635. Por. [https://de.wikipedia.org/wiki/Evangelische_Kirche_\(Prichsenstadt\)#/media/File:Prichsenstadt_Evangelische_Kirche_1600.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Evangelische_Kirche_(Prichsenstadt)#/media/File:Prichsenstadt_Evangelische_Kirche_1600.JPG) (data dostępu: 12.10.2024).

⁵⁴ **A. F. von Houwald**, *op. cit.*, s. 218–219.

⁵⁵ Zob. **[K. A. Menzel]**, *Geschichte der Belagerung von Breslau vom 6ten December 1806 bis zum 7ten Januar 1807. Ein Anhang zur topographischen Chronik von Breslau*, Breslau 1808, s. 65: „Bald darauf fiel eine Haubitzengranate in die Sauermannsche Kapelle, zersprang und beschädigte sehr eins der größten darin befindlichen Gemälde”.

⁵⁶ Jednak katastrofalne skutki przyniosła renowacja w latach 60. XX w. (zob. **R. Sachs**, *loc. cit.*). Według karty zabytku w dokumentacji Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków (założonej w 1962 r. przez Bożenę Steinborn, aktualizowanej w 2000 r. przez Sławomira Bujaka) obraz poddany był konserwacji zachowawczej w 1993 r. i zapewne w latach 2000–2001 w trakcie „pełnej konserwacji epitafium” przez Marię Kowalską. Wisiało ono w dawnej gotyckiej kaplicy Sauermannów jeszcze w 2012 r., po czym zostało usunięte i zdemontowane z powodu całkowitego przekształcenia wnętrza w 2014 r., w myśl projektu Jerzego Kaliny, na kaplicę Armii Krajowej i Państwa Podziemnego. Od 2017 r. wisia na wschodniej ścianie kaplicy rodu Dumlosych przy południowej nawie kościoła.

⁵⁷ *Die Kunstdenkmäler...*, t. 2, s. 135. Mimo różnic w inicjałach, wynikających może z niepewności odczytu, twórcy inwentarza sugerowali tożsamość autora z malarzem skrywanego obrazu z kościoła poaugustyńskiego. **K. Bimler** (*op. cit.*, s. 109) sorygował początek sygnatury na „Io(hann). Lichtenstein”. Na fotografii w Herder-Institut widać, że w sygnaturze (w lewym dolnym narożniku) po nazwisku następowały wyłącznie litery „V. C.”, które należy odcyfrować jako „Von Canth”.

⁵⁸ Zob. **M. Pierzchała**, *Przemienienie Pańskie, 1659, epitafium Friedricha Reinholda*, [w:] *Malarstwo śląskie 1520–1800. Katalog zbiorów, Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, red. nauk. **E. Houszka**, Wrocław 2009, s. 262, nr kat. 199. Podkreślono tu pewną przełomowość – w kontekście śląskim – pomysł epitafium von Götz i towarzyszącego mu obrazu, jako „stanowiącej samoistne dzieło sceny alegorycznej”.

⁵⁹ O tym ostatnim zob. **J. Harasimowicz**, *Akolut, Jan* [hasło], [w:] *Encyklopedia Wrocławia*, red. nauk. **idem**, Wrocław 2000, s. 29.

⁶⁰ Zob. np. na obrazie Maertena de Vosa (1532–1603) w Musée Magnin w Dijon oraz w serii graficznej Philipa Gallego według jego rysunków, poświęconej

⁴⁶ **R. Stein** (*loc. cit.*) describes Sebastian as a merchant and citizen of Wrocław during the years 1624–1634.

⁴⁷ In contrast to the transitive – during the council’s term of office – function of the mayor, the council president held office for the entire term. See *Breslauer Stadtbuch enthaltend die Rathslinie von 1287 ab und Urkunden zur Verfassungsgeschichte der Stadt*, Hrsg. **H. Markgraf, O. Frenzel**, Breslau 1882, pp. LI–LII.

⁴⁸ See **O. Pusch**, *op. cit.*, p. 35. In the hereditary Duchy of Wrocław, the *capitaneus* was then the representative of the emperor, as the King of Bohemia, before the estates. See **K. Orzechowski**, *Historia ustroju Śląska 1202–1740*, Wrocław 2005, p. 201, 224.

⁴⁹ It mentions 32 years of dedicated work and efforts by von Götz as a member of the Council for the city; since he took his first municipal office in 1643, adding 32 years brings us to 1675. He joined the Council in 1645, which would suggest – after 32 years – 1677 as the year of his death.

⁵⁰ See *Funerum Puteal Tumbae Nobilissimi, maximè Strenui, Amplissimi[ue] Viri Dn. Johannis a Götz & Schwanenflies, Haereditarii in Höfichen, Peltschüz, & Pollnisch Marchwitz, Sacrae Caesareae Majestatis Consilarii Reipublicae Wratislaviensis Praesidis Castri item Namslaviensis Directoris optime de Republica meriti, ut indicium quoddam observantiae & gratitudinis Proto-Scholarchae debita exstaret, ipso die exequiarum impostum per Eliam Thomae, Wratislaviae 1677*, p. 8 unn.

⁵¹ See **L. Noack**, *Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616–1679). Leben und Werk*, Tübingen 1999, p. 402.

⁵² See **A. F. von Houwald**, *Johann von Götz und Schwanenflies, „Archiv für Sippenforschung und Alle Verwandten Gebiete” 1937*, issue 7, p. 219. The brief text of the funeral speech also confirms this – see *Funerum Puteal Tumbae...*, p. 6 unn.

⁵³ See **G. Stieber**, *Historische und Topographische Nachricht von dem Fürstenthum Brandenburg-Onolzbach*, Schwabach 1761, p. 635. Cf. [https://de.wikipedia.org/wiki/Evangelische_Kirche_\(Prichsenstadt\)#/media/File:Prichsenstadt_Evangelische_Kirche_1600.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Evangelische_Kirche_(Prichsenstadt)#/media/File:Prichsenstadt_Evangelische_Kirche_1600.JPG) (access date: 12.10.2024).

⁵⁴ **A. F. von Houwald**, *op. cit.*, pp. 218–219.

⁵⁵ See **[K. A. Menzel]**, *Geschichte der Belagerung von Breslau vom 6ten December 1806 bis zum 7ten Januar 1807. Ein Anhang zur topographischen Chronik von Breslau*, Breslau 1808, p. 65: “Bald darauf fiel eine Haubitzengranate in die Sauermannsche Kapelle, zersprang und beschädigte sehr eins der größten darin befindlichen Gemälde”.

⁵⁶ Disastrous results, however, came with the renovation in the 1960s (see **R. Sachs**, *loc. cit.*). According to the monument record card (established in 1962 by Bożena Steinborn, updated in 2000 by Sławomir Bujak) in the documentation of the Province Heritage Monuments Protection Office, the painting underwent preventive conservation in 1993 and presumably in 2000–2001 the “complete conservation of the epitaph” by Maria Kowalska. It was still hanging in the former Gothic Sauermann chapel in 2012. It was then removed and dismantled due to the complete transformation of the interior in 2014, as designed by Jerzy Kalina, into a chapel for the Home Army and the Underground State. Since 2017, it has been hanging on the eastern wall of the Dumlose family chapel at the south aisle of the church.

⁵⁷ *Die Kunstdenkmäler...*, Vol. 2, p. 135. Despite the differences in the initials, perhaps due to the uncertainty of the decipherment, the inventory authors suggested the artist’s identity as the painter of the signed painting from the post-Augustinian church. **K. Bimler** (*op. cit.*, p. 109) corrected the beginning of the signature to “Io(hann). Lichtenstein”. The photograph at the Herder Institute shows that in the signature (in the bottom left corner) the name was followed only by the letters “V. C.”, which should be deciphered as “Von Canth”.

⁵⁸ See **M. Pierzchała**, *Przemienienie Pańskie, 1659, epitafium Friedricha Reinholda*, [in:] *Malarstwo śląskie 1520–1800. Katalog zbiorów, Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, Acad. Ed. **E. Houszka**, Wrocław 2009, p. 262, Cat. No.199. Here, a certain breakthrough, in the Silesian context, was emphasised in the idea of von Götz’s epitaph and the accompanying painting as “constituting an allegorical scene on its own”.

⁵⁹ On the latter see **J. Harasimowicz**, *Akolut, Jan* [entry], [in:] *Encyklopedia Wrocławia*, Acad. Ed. **idem**, Wrocław 2000, p. 29.

⁶⁰ See e.g. on Maerten de Vos’s painting (1532–1603) in the Musée Magnin in Dijon and in Philip Galle’s graphic series based on his drawings, dedicated to

pokucie i nawróceniu w *Starym i Nowym Testamencie (Typus Divinae indulgentiae atque misericordiae...)*: *Manasse in de gevangenis*, http://www.europeana.eu/portal/record/90402/RP_P_1980_19.html (data dostępu: 14.10.2024).

Por. też **J. Paul, W. Busch, Manasses** [hasło], [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 3, Hrsg. **E. Kirschbaum**, Rom 1971, szp. 145–146.

⁶³ Charakterystyka przedstawień (niepełna) Mateusza – zob. **M. Lechner, Matthäus** [hasło], *Lexikon der christlichen...*, t. 7, Hrsg. **W. Braunfels**, Rom 1974, szp. 589–590.

⁶² Por. **L. Silver, Massys and Money: The "Tax Collectors" Rediscovered**, „Journal of Historians of Netherlandish Art” 2015, nr 2, zvl. s. 5–9, oraz uwagi **B. Schwarz** na temat ikonografii ołtarza cechu kupców antwerpskich z obrazem Ottona van Veena w: *Otto van Veen: Christus mit den reuigen Sündern* [hasło], [w:] *Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung” an Mainz 1803* [Ausstellungskat.], Hrsg. **S. Paas, S. Mertens**, 25 października 2003 – 14 marca 2004, Landesmuseum Mainz, Mainz am Rhein 2003, s. 277, 279. Za uprzejme przesłanie tekstu serdecznie dziękuję Autorce.

⁶³ Zob. **B. Schwarz, op. cit.**, s. 279, il. 2a, 2b. Lewi-Mateusz jest tu do pewnego stopnia scharakteryzowany podobnie jak postać wrocławska: w antykizującym stroju i z jakimś „dokumentem” trzymany w ręce.

⁶⁴ Na tę możliwość zwrócił moją uwagę dr Jacek Witkowski, za co mu serdecznie dziękuję. Krzyż jest najczęstszym atrybutem dobrego łotra (św. Dyzmy), ale tradycyjnie przedstawianym jako trzymany. Nie udało się natrafić na taki jak tutaj sposób jego ukazania. Z kolei tenże krzyż wyklucza zdecydowanie identyfikację tej postaci jako syna marnotrawnego. Por. **L. Réau, Iconographie des saints**, t. 1, Paris 1958, s. 386–387; **F. Zoepfl, Dismas und Gestas** [hasło], [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Hrsg. **E. Gall, L. H. Heydenreich**, t. 4, Stuttgart 1958, szp. 83–87; **E. Lucchesi Palli, Dismas** [hasło], [w:] *Lexikon der christlichen...*, t. 6, Hrsg. **W. Braunfels**, Rom 1974, szp. 68–71.

⁶⁵ Próbe odczytania programu ikonograficznego i wymowy ideowej epitafium von Götza w szerszym kontekście podjęła **N. Sienkiewicz (Pewność zbawienia jako obrazowy środek wyrazu w programach śląskich epitafiów protestanckich 2. poł. XVI i XVII wieku. Analiza ikonograficzna i ideowa na podstawie wybranych przykładów, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. P. Oszczanowskiego, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2022, s. 43–65, 70–71)**. Nie ze wszystkimi proponowanymi tu rozpoznaniem i interpretacjami można się zgodzić. Za wskazanie na tę pracę dziękuję dr. Marcinowi Wiślockiemu.

⁶⁶ Zob. przyp. 52.

⁶⁷ Obraz w kolekcji Landesmuseum w Moguncji. Zob. **B. Schwarz, op. cit.**, s. 277–282.

⁶⁸ Obecnie w Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpii. Zob. **O. von Simson, op. cit.**, s. 131, il. 51.

⁶⁹ Por. **U. Krempler, Christus und die reuigen Sünder** [hasło], [w:] *Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, wyd. 2, München 1986, s. 445–446; **O. von Simson, op. cit.**, s. 507–508.

⁷⁰ Zob. **B. Schnackenburg**, nota katalogowa, [w:] *Schloss Wilhelmshöhe Kassel. Antikensammlung, Gemäldegalerie Alte Meister, Graphische Sammlung*, Hrsg. **J. M. Lehmann**, München 2000, s. 129–130. Por. też *Maria mit Jesus und Johannes, von reuigen Sündern und Heiligen verehrt*, <https://altmeister.museum-kassel.de/33819> (data dostępu: 14.10.2024); **O. von Simson, op. cit.**, s. 506.

⁷¹ W *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* (t. 7: *Województwo opolskie*, t. 9: *Powiat nyski*, red. **T. Chrzanowski, M. Kornecki**, Warszawa 1963, s. 119 i il. 221) treść dzieła określono jako: „Chrystus między postaciami symbolizującymi *Stary i Nowy Testament*, 2 poł. XVII w.”. Część owych postaci rozpoznał **J. Kębliński (Nysa, Wrocław 1972, s. 185 oraz 184, il. 860)**. Niestety – zapewne przed 1945 r. – obraz przeszedł mało fortunną restaurację. Księdzu dyrektorowi Wojciechowi Lippie serdecznie dziękuję za udostępnienie i pomoc w fotografowaniu obrazu.

⁷² Zob. **J. Kębliński, op. cit.**, s. 181.

⁷³ Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 4: *Województwo wrocławskie*, z. 2: *Sobótka, Kąty Wrocławskie i okolice*, red. **J. Pokora, M. Zlat**, Warszawa 1991, s. 95–96 (z częściowo błędnym rozpoznaniem postaci wo-

penance and conversion in the *Old and New Testaments (Typus Divinae indulgentiae atque misericordiae...)*: *Manasse in de gevangenis*, http://www.europeana.eu/portal/record/90402/RP_P_1980_19.html (access date: 14.10.2024). Cf. also **J. Paul, W. Busch, Manasses** [entry], [in:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Vol. 3, Hrsg. **E. Kirschbaum**, Rom 1971, col. 145–146.

⁶³ For characteristics of Matthew's representations (incomplete) see **M. Lechner, Matthäus** [entry], *Lexikon der christlichen...*, Vol. 7, Hrsg. **W. Braunfels**, Rom 1974, col. 589–590.

⁶² Cf. **L. Silver, Massys and Money: The "Tax Collectors" Rediscovered**, „Journal of Historians of Netherlandish Art” 2015, No.2, esp. pp. 5–9, as well as remarks by **B. Schwarz** concerning the iconography of the altar of the Antwerp Merchants' Guild with a painting by Otto van Veen in: *Otto van Veen: Christus mit den reuigen Sündern* [entry], [in:] *Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung” an Mainz 1803* [Ausstellungskat.], Hrsg. **S. Paas, S. Mertens**, 25 October 2003 – 14 March 2004, Landesmuseum Mainz, Mainz am Rhein 2003, pp. 277, 279. My sincere thanks to the author for kindly sending the text.

⁶³ See **B. Schwarz, op. cit.**, p. 279, Figs. 2a-b. Levi-Matthew is to some extent characterised here in a similar way to the Wrocław figure, i.e. in an antique-like outfit and with some kind of “a document” in his hand.

⁶⁴ This possibility was brought to my attention by Dr Jacek Witkowski, for which I am sincerely grateful. The cross is the most common attribute of the Good Thief (St. Dismas), but traditionally depicted as being held. It was impossible to come across this way of portraying him as he is here. In turn, the cross definitely excludes the identification of this figure as the prodigal son. Cf. **L. Réau, Iconographie des saints**, Vol. 1, Paris 1958, pp. 386–387; **F. Zoepfl, Dismas und Gestas** [entry], [in:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Hrsg. **E. Gall, L. H. Heydenreich**, Vol. 4, Stuttgart 1958, col. 83–87; **E. Lucchesi Palli, Dismas** [entry], [in:] *Lexikon der christlichen...*, Vol. 6, Hrsg. **W. Braunfels**, Rom 1974, col. 68–71.

⁶⁵ An attempt to read the iconographic programme and ideological meaning of von Götza's epitaph in a broader context was made by **N. Sienkiewicz (Pewność zbawienia jako obrazowy środek wyrazu w programach śląskich epitafiów protestanckich 2. poł. XVI i XVII wieku. Analiza ikonograficzna i ideowa na podstawie wybranych przykładów, MA thesis written under the supervision of P. Oszczanowski, PhD, DSc, University of Wrocław, Wrocław 2022, pp. 43–65, 70–71)**. Not all the specific diagnoses and interpretations proposed here might be accepted. I would like to thank Dr Marcin Wiślocki for pointing this work out to me.

⁶⁶ See note 52.

⁶⁷ The painting in the collection of Landesmuseum in Mainz. See **B. Schwarz, op. cit.**, pp. 277–282.

⁶⁸ Currently at the Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerp. See **O. von Simson, op. cit.**, p. 131, Fig. 51.

⁶⁹ Cf. **U. Krempler, Christus und die reuigen Sünder** [entry], [in:] *Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, Ed. 2, München 1986, pp. 445–446; **O. von Simson, op. cit.**, pp. 507–508.

⁷⁰ See **B. Schnackenburg**, catalogue reference, [in:] *Schloss Wilhelmshöhe Kassel. Antikensammlung, Gemäldegalerie Alte Meister, Graphische Sammlung*, Hrsg. **J. M. Lehmann**, München 2000, pp. 129–130. Cf. also *Maria mit Jesus und Johannes, von reuigen Sündern und Heiligen verehrt*, <https://altmeister.museum-kassel.de/33819> (access date: 14.10.2024); **O. von Simson, op. cit.**, p. 506.

⁷¹ In *Katalog zabytków sztuki w Polsce* (Vol. 7: *Województwo opolskie*, No. 9: *Powiat nyski*, Ed. **T. Chrzanowski, M. Kornecki**, Warszawa 1963, p. 119 and Fig. 221) the content of the work was described as the following: “Christ between the figures symbolising *the Old and the New Testaments*, second part of the 17th c.”. Some of these figures were identified by **J. Kębliński (Nysa, Wrocław 1972, pp. 185 and 184, Fig. 860)**. Unfortunately, probably before 1945, the painting underwent a rather unfortunate restoration. I would like to thank Father Director Wojciech Lippa for making the painting available and for his help in photographing it.

⁷² See **J. Kębliński, op. cit.**, p. 181.

⁷³ See *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, Vol. 4: *Województwo wrocławskie*, issue 2: *Sobótka, Kąty Wrocławskie i okolice*, Ed. **J. Pokora, M. Zlat**, Warszawa 1991, pp. 95–96 (with partially incorrect identification of figures

koń Chrystusa); **A. Koziół**, *Brandeis Johann Melchior*, [w:] *Malarstwo barokowe...*, s. 320 (zidentyfikowana jedynie św. Maria Magdalena).

⁷⁴ Zob. **N. Sienkiewicz**, *op. cit.*, s. 48–49, il. 20.

⁷⁵ Zob. **B. Schwarz**, *op. cit.*, s. 277.

⁷⁶ Zob. **A. Patała**, *Wrocławscy kupcy w Antwerpii od drugiej ćwierci XV do połowy XVI wieku – zarys problemu*, „Sobótka” 2015, nr 2, s. 38–46.

⁷⁷ Zob. *Die Kunstdenkmäler...*, t. 2, s. 135: „dem Stil der Rubensschule nahestehend”. Również owalny portret zmarłego został tu określony jako przypominający oryginalne prace niderlandzkie.

⁷⁸ Zob. *Christ in the House of Mary and Martha*, Calderdale Metropolitan Borough Council, https://artuk.org/discover/artworks/christ-in-the-house-of-mary-and-martha-21560/view_as/list/search/collections:calderdale-metropolitan-borough-council/page/1/sort_by/relationship.work_artist.name.keyword/order/desc (data dostępu: 25.07.2024).

⁷⁹ Zob. *Jesus in the Garden of Olives*, Arundel Castle West Sussex, <https://www.art-prints-on-demand.com/a/veen-otto-van/jesusinthegardenofolivesc.html> (data dostępu: 25.07.2024).

⁸⁰ Zob. *La Déploration du Christ*, Luwr, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061946> (data dostępu: 3.06.2024).

⁸¹ Aukcja z 24 października 2012, Lot 245^w. Zob. *The Entombment*, <https://www.bonhams.com/auction/19789/lot/245/otto-van-veen-leiden-1556-1629-brussels-the-entombment-unframed> (data dostępu: 2.08.2024).

⁸² Część centralna tryptyku z fundacji biskupa Pietera Damanta z r. 1608. Zob. *Triptych of Pieter Damant*, <https://barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be/en/artwork/triptych-pieter-damant> (data dostępu: 3.06.2024).

⁸³ Por. **A. Jezierska**, *op. cit.*, s. 73–79, 102, il. 10, 55; **M. Pierzchała**, *Georg Scholtz mł.*, [w:] *Malarstwo śląskie...*, s. 266; **idem**, *Georg Scholtz mł.*, „Portret Johanna Götza”, [w:] *Malarstwo śląskie...*, s. 268–269, nr kat. 204.

⁸⁴ Zob. **J. G. Knie**, **J. M. Melcher**, *Geographische Beschreibung von Schlesien preussischen Antheils, der Graffschaft Glatz und der preussischen Markgrafschaft Ober-Lausitz*, cz. 1: *Beschreibung von Breslau der Hauptstadt des Herzogthums Schlesien*, z. 7, Breslau 1826, s. 882: „das vortreffliche Bild eines griechischen Bischofs in Halber Größe von Rembrandt”. Zob. też **J. F. Zöllner**, *Briefe über Schlesien, Krakau, Wieliczka und die Grafschaft Glatz auf einer Reise im Jahr 1791*, Berlin 1792, s. 142–143, „ein griechischer Bischof vom Rembrandt” (tu brak jednak informacji o ofiarodawcy).

⁸⁵ Zob. *Katalog zbiorów malarstwa niderlandzkiego. Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, oprac. B. Steinborn, wyd. 2, popr., rozszerz., Wrocław 2006, s. 180–181 (zidentyfikowany na podstawie monogramu z Helmichem II van Tweenhuysenem). Wersja tego samego portretu obecnie w galerii Sphinx Fine Art w Londynie – zob. <https://www.sphinxfineart.com/artistdetail/244273/helmich-von-tweenhuysen-ii> (data dostępu: 4.09.2024).

⁸⁶ Atrybuowany hipotetycznie Lichtensteinowi, obraz ten pojawił się w: **P. Oszczanowski**, *op. cit.*, s. 128 oraz bezdyskusyjnie w: **A. Koziół**, *Lichtenstein...*, s. 552–553.

⁸⁷ Obraz olejny na płótnie (Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, sygn. 1377) według nalepki na odwrocie pochodził z dawnej biblioteki kapituły katedralnej. Zob. **P. Oszczanowski**, *op. cit.*, s. 127–128 i 134, przyp. 49 (z datowaniem na czas wspólnej obecności we Wrocławiu malarza i nierezydującego biskupa: 1652–1654); **A. Koziół**, *Lichtenstein...*, s. 553. Panu prof. Piotrowi Oszczanowskiemu serdecznie dziękuję za udostępnienie fotografii.

⁸⁸ **M. Pierzchała**, *Bartholomäus Strobel mł.*, [w:] *Malarstwo śląskie...*, s. 181.

surrounding Christ); **A. Koziół**, *Brandeis Johann Melchior*, [in:] *Malarstwo barokowe...*, p. 320 (only St. Mary Magdalene identified).

⁷⁴ See **N. Sienkiewicz**, *op. cit.*, pp. 48–49, Fig. 20.

⁷⁵ See **B. Schwarz**, *op. cit.*, p. 277.

⁷⁶ See **A. Patała**, *Wrocławscy kupcy w Antwerpii od drugiej ćwierci XV do połowy XVI wieku – zarys problemu*, „Sobótka” 2015, No. 2, pp. 38–46.

⁷⁷ See *Die Kunstdenkmäler...*, Vol. 2, p. 135: „dem Stil der Rubensschule nahestehend”. The oval portrait of the deceased is also described here as resembling the original Netherlandish works.

⁷⁸ See *Christ in the House of Mary and Martha*, Calderdale Metropolitan Borough Council, https://artuk.org/discover/artworks/christ-in-the-house-of-mary-and-martha-21560/view_as/list/search/collections:calderdale-metropolitan-borough-council/page/1/sort_by/relationship.work_artist.name.keyword/order/desc (access date: 25.07.2024).

⁷⁹ See *Jesus in the Garden of Olives*, Arundel Castle West Sussex, <https://www.art-prints-on-demand.com/a/veen-otto-van/jesusinthegardenofolivesc.html> (access date: 25.07.2024).

⁸⁰ Auctioned on 24 October 2012, Lot 245^w. See *The Entombment*, <https://www.bonhams.com/auction/19789/lot/245/otto-van-veen-leiden-1556-1629-brussels-the-entombment-unframed> (access date: 2.08.2024).

⁸¹ See *La Déploration du Christ*, Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061946> (access date: 3.06.2024).

⁸² The central part of the triptych from the foundation of Bishop Pieter Damant in 1608. See *Triptych of Pieter Damant*, <https://barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be/en/artwork/triptych-pieter-damant> (access date: 3.06.2024).

⁸³ Cf. **A. Jezierska**, *op. cit.*, pp. 73–79, 102, Figs. 10, 55; **M. Pierzchała**, *Georg Scholtz mł.*, [in:] *Malarstwo śląskie...*, p. 266; **idem**, *Georg Scholtz mł.*, „Portret Johanna Götza”, [in:] *Malarstwo śląskie...*, pp. 268–269, Cat. No. 204.

⁸⁴ See **J. G. Knie**, **J. M. Melcher**, *Geographische Beschreibung von Schlesien preussischen Antheils, der Graffschaft Glatz und der preussischen Markgrafschaft Ober-Lausitz*, part 1: *Beschreibung von Breslau der Hauptstadt des Herzogthums Schlesien*, issue 7, Breslau 1826, p. 882: „das vortreffliche Bild eines griechischen Bischofs in Halber Größe von Rembrandt”. See also **J. F. Zöllner**, *Briefe über Schlesien, Krakau, Wieliczka und die Grafschaft Glatz auf einer Reise im Jahr 1791*, Berlin 1792, pp. 142–143, „ein griechischer Bischof vom Rembrandt” (however, there is no information on the donor).

⁸⁵ See *Katalog zbiorów malarstwa niderlandzkiego. Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, compiled by B. Steinborn, 2nd ed., revised and expanded, Wrocław 2006, pp. 180–181 (identified based on the monogram of Helmich II van Tweenhuysen). For a version of the same portrait now in the Sphinx Fine Art gallery in London, see <https://www.sphinxfineart.com/artistdetail/244273/helmich-von-tweenhuysen-ii> (access date: 4.09.2024).

⁸⁶ This painting, hypothetically attributed to Lichtenstein, was mentioned in: **P. Oszczanowski**, *op. cit.*, p. 128, and definitely in: **A. Koziół**, *Lichtenstein...*, pp. 552–553.

⁸⁷ Oil on canvas (Archdiocesan Museum in Wrocław, Ref. No. 1377), according to a sticker on the back, the painting comes from the former library of the cathedral chapter. See **P. Oszczanowski**, *op. cit.*, pp. 127–128 and 134, note 49 (dating the time of the joint presence in Wrocław of the painter and the non-resident bishop: 1652–1654); **A. Koziół**, *Lichtenstein...*, p. 553. I extend my sincere thanks to Prof. Piotr Oszczanowski for providing the photograph.

⁸⁸ **M. Pierzchała**, *Bartholomäus Strobel mł.*, [in:] *Malarstwo śląskie...*, p. 181.

Słowa kluczowe

Johann Lichtenstein, Johann von Götz und Schwanenfließ, malarstwo barokowe, ikonografia: pokutnicy/grzesznicy *Starego i Nowego Testamentu*, Wrocław, Antwerpia

Keywords

Johann Lichtenstein, Johann von Götz und Schwanenfließ, Baroque painting, iconography: penitents/sinners of the *Old and New Testaments*, Wrocław, Antwerp

References

1. **Kaczmarek Romuald**, *Śląski malarz odwiedza Rubensa. Itinerarium Johanna Lichtensteina, malarza z Kątów*, [w:] *Willmann i inni. Malarstwo, grafika i rysunek na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, red. A. Koziel, B. Lejman, Wrocław 2002.
2. *Malarstwo barokowe na Śląsku*, red. **A. Koziel**, Wrocław 2017.
3. **Oszezanowski Piotr**, *Między Waltherem a Willmannem. Malarstwo Wrocławia 1 połowy XVII wieku*, [w:] *Willmann i inni. Malarstwo, grafika i rysunek na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, red. A. Koziel, B. Lejman, Wrocław 2002.
4. **Pusch Oskar**, *Die Breslauer Rats- und Stadtgeschlechter in der Zeit von 1241 bis 1741*, t. 2, Dortmund 1987.
5. **Schwarz Birgit**, *Otto van Veen: Christus mit den reuigen Sündern* [hasło], [w:] *Beutekunst unter Napoleon. Die französische Schenkung an Mainz 1803* [Ausstellungskat.], Hrsg. S. Paas, S. Mertens, 25 października 2003 – 14 marca 2004, Landesmuseum Mainz, Mainz am Rhein 2003.
6. **Tylicki Jacek**, *Bartłomiej Strobel, malarz epoki wojny trzydziestoletniej*, Toruń 2000.

Romuald Kaczmarek, PhD, DSc, Assoc. Prof. (University of Wrocław), romuald.kaczmarek@uwr.edu.pl, ORCID: 0000-0003-0230-9696

Expert in the medieval history of art. The author's research interests also include Silesian art from the 16th to the early 19th century. He has published, among others: *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu* (14th c. architectural sculpture in Wrocław, 1999), *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII – koniec XIV wieku)* (Italianisms. Studies on the reception of Italian gothic art in the sculpture of Central and Eastern Europe [end of 13th – end of 14th c.], 2008) and more than 250 articles in collective volumes and journals. In the summer semester 2019, visiting professor at the Institut für Kunstgeschichte – Universität Wien. In 2012–2024 Director of the Institute of Art History at the University of Wrocław.

Summary

ROMUALD KACZMAREK (University of Wrocław) / Silesian painter Johann Lichtenstein (1610 – after 1672) and his epitaph for Johann von Götz und Schwanenfließ, president of the city council of Wrocław

The Wrocław painter Johann Lichtenstein has been rediscovered thanks to an extensive autobiographical inscription he placed on one of his own paintings in the Church of St. Mary on the Sand in Wrocław. It tells us that he was born in Kały Wrocławskie (German: Canth), that he left Wrocław in 1633, where he probably took his first painting lessons, and that in the course of his travels he visited the home of Peter Paul Rubens in 1636, and then, still on the move, served various mighty lords. Although he returned to Wrocław in 1648 and was active here afterwards, he did not abandon his expeditions. Unfortunately, neither of his two signed canvases in the Church of St. Mary on the Sand Wrocław survived the catastrophe of 1945. The intriguing Lichtenstein painting placed in the epitaph of a local prominent person, Johann von Götz und Schwanenfließ, president of the town council, is preserved in a terrible state in St. Elisabeth's Church. The theme of the work is salvation, which can also be obtained by repentant sinners. This motif, depicting Biblical sinners gathered around Christ, was gaining popularity from the late 16th and early 17th c., both in Catholic (Flanders) and Protestant circles. In view of the poor state of preservation of this currently only painting by Lichtenstein, the attribution of the two portraits surviving in Wrocław to him can only be hypothetical.