



1.

a) Georg Leonhard Weber, *Chrystus Salwator*, 1702, drewno polichromowane; Slovak National Gallery. Fot. A. Kolbiarz; b) Jan de Bisschop, *Antonius (Hermes) Belwederski*, rycina. Fot. za: J. de Bisschop, *Signorum veterum icones*, Haag 1668-1669, ryc. 12; c) Georg Leonhard Weber, *Anioł z rogiem obfitości*, 1735, drewno polichromowane; kościół św. Michała Archanioła, Nowa Sól. Fot. A. Kolbiarz

a) Georg Leonhard Weber, *Christ the Saviour*, 1702, limewood; Slovak National Gallery. Photo: A. Kolbiarz; b) Jan de Bisschop, *Antonius (Hermes) Belwederski*, engraving. Photo from: J. de Bisschop, *Signorum veterum icones*, Haag 1668-1669, Plate 12; c) Georg Leonhard Weber, *Angel with Cornucopia*, 1735, limewood; Church of Saint Michael the Archangel, Nowa Sól. Photo: A. Kolbiarz

Antyczne inspiracje w plastyce figuralnej Georga Leonharda Webera (1672–1739)

Ancient inspirations in the figural sculpture of Georg Leonhard Weber (1672–1739)

Artur Kolbiarz

Uniwersytet Śląski w Katowicach / University of Silesia in Katowice

Niniejsze studium jest pierwszym problemowym opracowaniem dotyczącym recepcji antyku w plastyce figuralnej Georga Leonharda Webera, czołowego rzeźbiarza świdnickiego, czynnego na przełomie XVII i XVIII w., i nie rości sobie prawa do wyczerpania tego szerokiego tematu. Ma natomiast na celu wskazanie – na wybranych przykładach – skali i podstawowych mechanizmów owych praktyk.

Uznanie dla antycznej sztuki w epoce nowożytnej skutkowało szczególną atencją dla starożytnej rzeźby. Proces ten ewoluował, a jego zasięg i skala powiększały się w miarę odkrywania nowych figur, rozrostu ówczesnych kolekcji oraz możliwości reprodukcji wzorców. Ze względu na dostępność artefaktów szersza znajomość owych figur początkowo ograniczała się do terytoriów Italii. Już w drugiej połowie XV w. w tamtejszych galeriach eksponowane były starożytne rzeźby, a popularnością cieszyły się kopie, szczególnie odlewy brązowe wykonywane w pomniejszonej skali¹. Istotną rolę w rozpropagowaniu antycznych rzeźb w krajach zaalpejskich odegrała kolekcja brązowych odlewów naturalnej wielkości powstała w latach 40. XVI w. pod nadzorem Fran-

The present paper is the first study on the reception of Antiquity in the figural sculpture of Georg Leonhard Weber, a leading Świdnica sculptor active in the late 17th and early 18th c., and does not claim to have exhausted this broad topic. It aims to highlight the scale and basic mechanisms of the practice based on selected examples.

In the early modern period, appreciation for ancient art resulted in particular respect for ancient sculpture. The process evolved, and its reach and scale grew with the discovery of new figures, expansion of the existing collections and increasing possibilities for reproducing ancient models. Owing to the accessibility of artefacts, a more extensive knowledge of ancient figures was initially limited to the territory of Italy. As early as in the second half of the 15th c., Italian galleries displayed ancient sculptures, with their copies, significantly smaller-scale bronze casts, becoming particularly popular¹. An essential role in the promotion of ancient sculptures in Transalpine countries was played by a collection of life-size bronze casts made under Francesco Prima-

cesca Primaticcia do rezydencji w Fontainebleau na zamówienie króla Francji Franciszka I. Był to pierwszy duży zbiór kopii poza Italią, ustalający przy okazji kanon rozpoznanej wówczas rzeźby starożytnej².

Popularyzatorskie oddziaływanie drogich i pracochłonnych, a przez to stosunkowo rzadkich kopii brązowych czy też tańszych gipsowych nie mogło jednak równać się zasięgiem wpływów grafik z wizerunkami figur antycznych, jakie tworzono od w. XVI. Początkowo rozpowszechniane w postaci oddzielnych druków, z czasem ukazywały się także w seriach wydawniczych. Spośród najważniejszych drukowanych kompendiów mających wpływ na wprowadzenie antykizacji do sztuki barokowej wymienić należy XVII-wieczne publikacje François Perriera (1638 i 1645)³, Jana de Bisschopa (1668 i 1669)⁴, Joachima Sandrarta (1680)⁵ czy Giovanniego Pietra Belloriego i Pietra Santiago Bartoliego (1693)⁶. Wyjątkową pozycję w tym zestawie zajmowało pierwsze dzieło Perriera prezentujące rzeźby bądź grupy rzeźbiarskie, niejednokrotnie ukazane z różnych stron. Stosunkowo tanie i wznawiane do końca stulecia w pięciu reprintsach, cieszyło się znaczną popularnością⁷. Niezwykle przydatne dla artystów mogły być także atlasy anatomiczne objaśniające proporcje i budowę ludzkiego ciała na przykładach starożytnych posągów, np. prace autorstwa Gérarda Audrana (1683)⁸ i Bernardina Gengi (1691), uczącego na Académie de France à Rome⁹.

Oddziaływanie antycznych tradycji artystycznych na barokowych twórców nie było jednolite w całej Europie i zależało od wielu czynników. Do decydujących zaliczyć trzeba oddalenie geograficzne oraz intensywność kontaktów z wiodącymi ośrodkami kulturalnymi, a także świadomość miejscowych elit i pracujących dla nich osób. Śląsk nie znajdował się wśród regionów uprzywilejowanych w tej kwestii. Peryferyjne położenie względem Rzymu i Paryża, a nawet stołecznego Wiednia – gdzie rezydowały dwór cesarski oraz najważniejsze instytucje państwowe – i głęboko zakorzeniona miejscowa tradycja artystyczna początkowo nie sprzyjały szerokiej recepcji modusów formalnych, jak i teorii związanych ze sztuką antyczną bądź antykizującą.

triccio's supervision in the 1540s for the Fontainebleau residence following a commission from King Francis I of France. It was the first extensive collection of copies outside Italy, defining a canon of ancient sculptures recognised at the time². However, the popularising impact of the expensive and labour-intensive – and, therefore, relatively rare – bronze copies or the cheaper plaster copies could not match the popularity and range of influence of prints featuring images of ancient figures made from the 16th century. Initially appearing as separate prints, they came to be published in series with time. Among the most important printed compendia that contributed to the antiquisation of Baroque art particularly worthy of note are 17th c. publications by François Perrier (1638 and 1645)³, Jan de Bisschop (1668 i 1669)⁴, Joachim Sandrart (1680)⁵ or Giovanni Pietro Bellori and Pietro Santi Bartoli (1693)⁶. A unique position was occupied by Perrier's first work presenting sculptures or sculpture groups, often depicted from various sides. Relatively inexpensive and reprinted five times by the end of the century, it enjoyed considerable popularity⁷. What could also be extremely useful to artists were anatomy atlases explaining the proportions and structure of the human body based on examples of ancient statues. They included works by Gérard Audran (1683)⁸ and Bernardino Genga, who taught at the Académie de France à Rome (1691)⁹.

The influence of ancient artistic traditions on Baroque creators was by no means uniform across Europe and depended on many factors. The most decisive among them were geographical distance, intensity of contacts with leading cultural centres, and awareness of the local elites and artists working for them. In this context, Silesia was not a privileged region. Its peripheral location with regard to Rome, Paris, and even the capital Vienna – where the imperial court and the most important state institutions resided – and deeply rooted local artistic tradition initially were not conducive to the broad reception of formal modes as well as theories relating to ancient or antiquising art.

W rozpatrywanym przedziale czasowym, a więc na przełomie XVII i XVIII w., również edukacja akademicka nie była łatwo dostępna dla twórców śląskich¹⁰. Co prawda w tym czasie, za przykładem czołowych uczelni w Rzymie oraz Paryżu, na północ od Alp rozpoczynały działalność akademie w Norymberdze (1674 lub 1675), Dreźnie (1680), Wiedniu (1692), Berlinie (1697) i Augsburgu (1710), ale ich aktywność pozostawała niewielka i miała ograniczony zasięg¹¹. Dopiero ponowne uruchomienie akademii w Wiedniu – w 1726 r. – stworzyło dla śląskich artystów realniejsze możliwości poszerzenia edukacji poza systemem cechowym¹². Wydarzyło się to jednak zbyt późno dla bohatera niniejszego artykułu.

Generalnie wolno zaryzykować stwierdzenie, że rzeźbiarze działający na Śląsku ok. 1700 r. dysponowali ograniczonym dostępem do pogłębiania wiedzy na temat sztuki antycznej w porównaniu z aktywnymi w regionach sąsiadujących z głównymi ośrodkami artystycznymi Europy. Tym bardziej zaskakuje przypadek Webera.

* * *

Twórczość Webera powszechnie zaliczana jest do najważniejszych przejawów śląskiej rzeźby barokowej i wielokrotnie omawiano ją na kartach rozmaitych publikacji, chociaż nadal oczekuje na nowoczesną monografię¹³. Do kluczowych zagadnień poruszanych przez naukowców należała edukacja artystyczna Webera, nieudokumentowana źródłami archiwalnymi. Jedynie z metryki ślubu, który odbył się w Świdnicy w 1698 r., dowiadujemy się, że Georg Leonhard był synem Johanna Balthasara Webera, rzeźbiarza w służbie księcia von Schwartzemberga we Frankonii (ewentualnie w Czechach)¹⁴. Już w przedwojennych publikacjach odnotowywano w dziełach świdnickiego mistrza inspiracje wykraczające poza tradycje sztuki zaalpejskiej. Edmund Wilhelm Braun w kontekście rzeźb anielskich z kolumny maryjnej w Dusznikach Zdroju (1725) wskazał echa nowożytniej rzeźby rzymskiej z kręgu Giovanniego Lorenza Berniniego, a figury Zeusa i Herkulesa wtórnie umieszczone na ganku willi Petera Gansela w Bolesławcu (1701

In addition, in the analysed period, that is the late 17th and early 18th c., academic education was barely available to Silesian creators¹⁰. It is true that apart from leading schools in Rome and Paris, academies were launched north of the Alps in that period – in Nuremberg (1674 or 1675), Dresden (1680), Vienna (1692), Berlin (1697) and Augsburg (1710) – but their activity was limited¹¹. It was not until the reopening – in 1726 – of the Viennese academy that more realistic opportunities were created for Silesian artists to continue their education outside the guild system¹². However, this happened too late for the protagonist of the present article.

It could generally be said that sculptors active in Silesia around 1700 had limited opportunities to expand their knowledge of ancient art in comparison with those from regions neighbouring the leading artistic centres of Europe. This makes the case of Georg Leonhard Weber all the more surprising.

* * *

Weber's oeuvre is commonly regarded as one of the most important manifestations of Silesian Baroque sculpture and has been discussed in many publications, although it is yet to receive a modern monograph¹³. One of the key aspects touched upon by scholars is Weber's artistic education not documented by archive sources. From the certificate of the artist's marriage, which took place in Świdnica in 1698, we only learn that Georg Leonhard was the son of Johann Balthasar Weber, a sculptor in the service of the Duke von Schwartzenberg in Franconia (or alternatively in Bohemia)¹⁴. As early as in pre-war publications, scholars pointed to inspirations in the Świdnica master's works that went beyond the traditions of Transalpine art. Edmund Wilhelm Braun pointed to echoes of early modern Roman sculptures from Giovanni Lorenzo Bernini's circle in the context of the angel sculptures from the Marian column in Duszniki Zdrój (1725). He also compared the figures of Zeus and Hercules, added to the porch of Peter Gansel's villa in Bolesławiec

ogólnie przyrównał do antycznych posągów. Znajomość tych wzorów miała wynikać zarówno z domniemanych podróży Webera do Italii, jak i z pośrednictwa grafik¹⁵.

W powojennej literaturze badacze zazwyczaj negowali możliwość wypraw świdnickiego mistrza do Italii, a pogłębiony realizm i antykizację zauważalne w dziełach Webera tłumaczyli na trzy sposoby. Po pierwsze, jako efekt najwcześniejszego etapu edukacji w warsztacie ojca, będącego artystą nadwornym i zapewne obytego – w jakimś stopniu – ze sztuką oficjalną. Po drugie, przynależnością Webera do nurtu praskiego w rzeźbie śląskiej, charakteryzującego się italiańszczyzną, ale poznany z drugiej ręki¹⁶. Trzecią ewentualność zasugerował Konstanty Kalinowski, odnotowując – bez podawania konkretnych przykładów – inspirację popularnymi rycinami przedstawiającymi starożytnych bogów¹⁷. Warto również przytoczyć stanowisko Danuty Hanulanki, która – nie wdając się w dyskusje na temat przebiegu edukacji Webera – podkreślała rozmaitość artysty w sztuce starożytnej i widoczną w jego twórczości tendencję do heroizowania świętych katolickich na modłę antyczną; nie przytoczyła wszakże analogii¹⁸. Dopiero w XXI w. ukazały się publikacje wyliczające konkretne przykłady wykorzystania – przez Webera – modusów formalnych zaczerpniętych ze sztuki rzymskiego baroku¹⁹ bądź antyku²⁰, ale dotyczyły one jednostkowych przypadków i pozbawione były szerszej perspektywy całego zjawiska.

Nawiązania do sztuki antycznej w rzeźbie figuralnej Webera przebiegają wielopoziomowo. Zazwyczaj są to parafrazy pozwalające na identyfikację dominującej inspiracji bądź kompilacji pomysłów zaczerpniętych z kilku dzieł. Taka praktyka nie była niczym wyjątkowym. Retrospektywny charakter edukacji i twórczości artystycznej w czasach nowożytnych predestynował rzeźbiarzy do sięgania po wzorce wypracowane przez poprzedników. Szeroki wachlarz doświadczeń o charakterze odtwórczym nie miał jednak na celu bezrefleksyjnego kopiowania istniejącej sztuki. Rozwijano bowiem umiejętności kompilacyjno-asymilacyjne, dzięki którym rzeźbiarz był w stanie dokonywać emulacji oraz reinterpretacji poznanych modusów formalnych. Ce-

(1701), and ancient statues. Weber's familiarity with these models was apparently a result of his alleged trips to Italy and access to prints¹⁵.

In the post-war literature, scholars usually questioned the possibility of the Świdnica master's travels to Italy. They came up with three explanations for the in-depth realism and antiquisation visible in Weber's works. The first was that it resulted from Weber's earliest education in the workshop of his father, who was a court artist and probably familiar to some extent with official art. The second – that Weber was part of the Prague school in Silesian sculpture, which was characterised by Italianism, though learned second-hand¹⁶. A third possibility was suggested by Kalinowski, noting in general – without giving specific examples – the inspiration of popular graphics depicting ancient gods¹⁷. It is also worth citing the position of Danuta Hanulanka, who – without entering into discussions about Weber's education – stresses the artist's love for ancient art and the tendency, visible in his oeuvre, to heroisation of Catholic saints after the ancient fashion; she does not refer to analogies though¹⁸. It was only in the 21st c. that there appeared publications pointing to concrete examples of Weber's use of formal modes from the art of Roman Baroque¹⁹ or Antiquity²⁰. However, they concerned isolated cases and did not include the broader perspective of the entire phenomenon.

References to ancient art in Weber's figural sculptures are multifaceted. Usually, they are paraphrases making it possible to indicate the dominant inspiration or a compilation of ideas found in several works. Such a practice was not unusual. The retrospective nature of education and artistic creation in the early modern period predestined sculptors to use models developed by their predecessors. However, the broad range of imitative experiences was not about mindless copying of existing art. Sculptors, in fact, developed their compilation and assimilation skills, thanks to which they could emulate and reinterpret the formal modes they had learned. This feature – of key importance to the crystallisation of each sculptor's individ-

chę tę – kluczową w krystalizowaniu się indywidualnego języka stylowego każdego rzeźbiarza – pielęgnowano w ramach zarówno cechowego, jak i akademickiego systemu nauczania²¹. Taka postawa – bynajmniej nieograniczająca się do sztuk plastycznych – wywodziła się ze starożytności. Już bowiem w pismach Kwintyliana, Seneki Młodszego czy Dionizjusza z Halikarnasu odnajdziemy refleksje na temat użyteczności selektywnego korzystania z dorobku poprzedników²². O ile wszakże ogólne zasady eksploatacji istniejących wzorców przez wieki mogły mieć wspólne podstawy, o tyle – w zależności od epoki i terytorium, a co za tym idzie, od świadomości twórców działających w danym miejscu i czasie – różniło te zabiegi wiele szczegółowych rozwiązań, w tym kanon, do którego się odwoływano.

Najbardziej spektakularny – a przy okazji jednorodny pod względem proveniencji – przykład antykizacji w twórczości Webera stanowi figura Chrystusa Zmartwychwstałego (1702), znajdująca się obecnie w zbiorach Slovenskej národnej galérie w Bratysławie [il. 1a]²³. Kompozycja postaci swoją genezą sięga antyku, wywodząc się z rzeźb hellenistycznych i rzymskich, rozwijających idee zawarte w *Doryforosie* Polikleta. Spośród inspiracji, po jakie Weber mógł sięgnąć, najbardziej prawdopodobne wydają się graficzne wizerunki figury *Hermesa Belwederskiego* – epoki nowożytnej znanego jako *Antonius Belwederski* – z Museo Pio-Clementino w Watykanie [il. 1b]. Rzeźba ta, zakupiona w 1543 r. przez papieża Pawła III do watykańskiego Belwederu, szybko zdobyła uznanie w kręgach artystycznych. Nieprzeciętną atencją cieszyła się w XVII w., zawdzięczając popularność studiom poczynionym przez Belloriego, François Duquesnoya i Nicolasa Poussina²⁴. W rezultacie jej wizerunek pojawia się w większości kompendiów rzeźby antycznej wspomnianych na wstępie. Na szczególną uwagę zasługują cztery ryciny zamieszczone w zbiorze de Bisschopa²⁵. Nie wiemy, czy świdnicki artysta miał dostęp do owego dzieła, ale jego *Salwator* powtarza – w lustrzanym odbiciu – nie tylko odwzorowany w grafikach układ ciała (za wyjątkiem nieco odmiennie nachylonej głowy), ale także zarys mięśni, wysokie umiesz-

ual stylistic language – was cultivated within both the guild and academic system of education²¹. Such an approach – not limited to fine arts – had its roots in Antiquity. Indeed, we can find reflections on the usefulness of selectively drawing on the achievements of one's predecessors already in the writings of Quintilian, Seneca the Younger or Dionysius of Halicarnassus²². However, while the general principles of using existing models may have had a common basis over the centuries, there were many differences – depending on the era and territory, and thus the awareness of the artists active at a given time and place – in the specific details, including in the canon to which artists referred.

The most spectacular – and the most uniform in terms of its origins – example of antiquisation in Weber's oeuvre is the figure of the Risen Christ (1702) currently kept in the Slovenska národná galéria in Bratislava [Fig. 1a]²³. The composition of the figure has its roots in Antiquity, in Hellenistic and Roman sculptures, which developed the ideas of Polykleitos' *Doryphoros*. The most likely among the inspirations Weber may have used are the images of the figure of the *Belvedere Hermes* – known in the early modern period as the *Belvedere Antinous* – from the Museo Pio-Clementino in Vatican [Fig. 1b]. The sculpture, purchased in 1543 by Pope Paul III for the Vatican Belvedere, quickly became highly admired in artistic circles. It was particularly respected in the 17th c., owing its popularity to studies made by Giovanni Pietro Bellori, François Duquesnoy and Nicolas Poussin²⁴. As a result, its image appears in most of the compendia of ancient sculpture mentioned in the introduction. Particularly worthy of note in the context of Weber's oeuvre are four prints in de Bisschop's compendium²⁵. We do not know whether Weber had access to this particular work. However, his Saviour replicates – in a mirror reflection – the position of the body reproduced in the prints (except the slightly differently tilted head), as well as the outline of the muscles, the high rib curvature and the rhomboid hollow in the middle of the sternum.

czenie łuku żeber i romboidalne zagłębienie pośrodku mostka.

Umiejętność ukazania muskularnej sylwetki wyrasta w bratysławskiej figurze ponad przeciętny poziom prezentowany w tym czasie przez śląskich rzeźbiarzy. Wyeksponowane partie odsłoniętego ciała wyrzeźbione zostały z niemalże akademicką poprawnością, świadcząca o dobrym zaznajomieniu się wykonawcy z budową człowieka. Niewykluczone, iż Weber – który wykształcenia akademickiego najprawdopodobniej nie posiadał – podnosił swoje umiejętności, studiując podręczniki anatomiczne dostępne w różnych edycjach. Jednym ze źródeł inspiracji mógł być wspomniany na wstępie francuski podręcznik Audrana opatrzony rycinami²⁶, spośród których dwie ukazują *Hermesa Belwederskiego* z różnych stron²⁷.

Weber sposób w typowy dla barokowych artystów dostosował antyczny wzorzec do wymogów sztuki chrześcijańskiej poprzez pomysłową aranżację draperii – tyleż ukrywających, co eksponujących akt – oraz poprzez opracowanie głowy i niezachowanych już atrybutów. Rozwinięty tu przez Webera koncept musiał być satysfakcjonujący, skoro rzeźbiarz – dysponujący dużą inwencją twórczą i rzadko powielający kompozycje swoich dzieł – powtórzył go w figurach z kościoła św. Stanisława w Roztoce i św. Józefa w Łagiewnikach²⁸. Natomiast luźniejsze inspiracje kompozycją zaczerpniętą z *Hermesa Belwederskiego* powracały w pracach Webera aż po schyłek jego kariery zawodowej. Przykładem jest chociażby figura anioła z rogiem obfitości [il. 1c] z rozbudowanej grupy rzeźbiarskiej ze sceną chrztu Chrystusa w kościele św. Michała Archanioła w Nowej Soli (1735)²⁹.

Heroizacja postaci Chrystusa Zmartwychwstałego na modłę antyczną była dla Webera zabiegiem na tyle atrakcyjnym, że dokonał go również na podstawie innego, równie kanonicznego wzorca. Mowa o dynamicznie upozowanej figurze Zbawiciela [il. 2a] wieńczącej ambonę kościoła św. Barbary w Żelaznym Moście (ok. 1720)³⁰, stanowiącej swobodną parafrazę głównej figury z grupy przedstawiającej Laokoona z synami [il. 2b], ginących w uścisku węży. Dzieło to, odnalezione w 1506 r., momentalnie stało się sensacją

The skill in depicting a muscular body in the Bratislava figure is above the average level of Silesian sculptors of the day. The highlighted parts of the exposed body are carved with nearly academic correctness, revealing the artist's considerable familiarity with the structure of the human body. Perhaps Weber – who almost certainly did not have an academic education – perfected his skills by studying anatomy textbooks available in various editions. One of the sources of inspiration may have been Audran's French textbook, mentioned at the beginning and featuring prints²⁶, two of which depict the *Belvedere Hermes* from various sides²⁷.

In a manner typical of Baroque artists, Weber adapted the ancient model to the requirements of Christian art through an ingenious arrangement of draperies – which concealed as much as they exposed nudity – details of the head and the now non-existent attributes. The concept developed by Weber must have been satisfying if the sculptor – a wildly inventive artist who rarely copied the compositions of his works – repeated it in the figures from the Church of St. Stanislaus in Roztoka and St. Joseph in Łagiewniki²⁸. On the other hand, some looser inspirations originating in the composition of the *Belvedere Hermes* would reappear in Weber's works until the end of his career. An example is the figure of an angel with a cornucopia [Fig. 1c], which became part of a complex sculpture group featuring the Baptism of Christ scene from the Church of St. Michael the Archangel in Nowa Sól (1735)²⁹.

The heroisation of the figure of the Risen Christ after an ancient model was such an attractive solution for Weber that he used it also on the basis of another, equally canonical model. The figure in question is that of the Saviour [Fig. 2a] dynamically positioned on the top of the pulpit in the Church of St. Barbara in Żelazny Most (around 1720)³⁰, which was a free paraphrase of the main figure from the group depicting Laocoön with his sons [Fig. 2b] being strangled by serpents. The work, rediscovered in 1506, immediately became a sensation studied by numerous artists and so often depicted in prints that it is hard to point to the print that



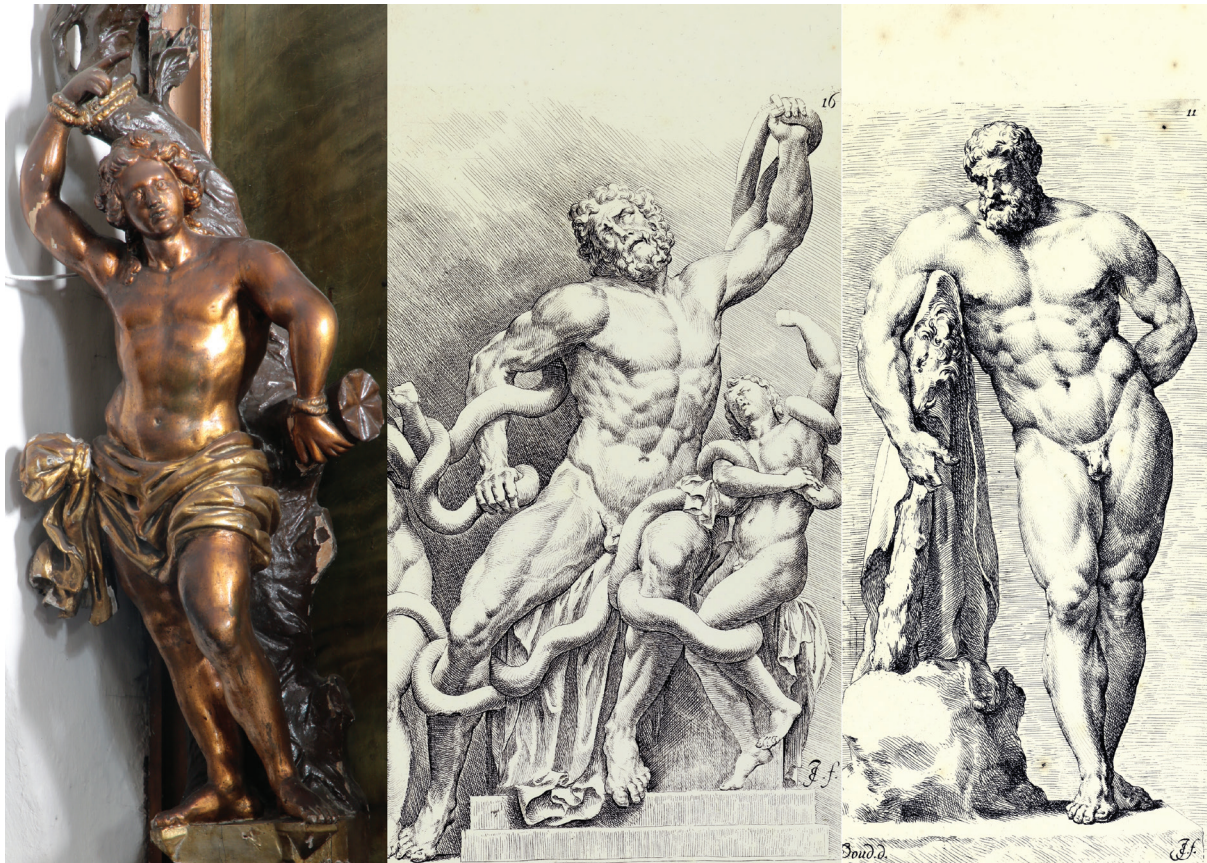
2.

a) Georg Leonhard Weber, *Chrystus*, ok. 1720, drewno monochromowane i złotone; ambona w kościele św. Barbary, Żelazny Most. Fot. A. Kolbiarz; b) Jan de Bisschop, *Laokoön*, rycina. Fot. za: *idem*, *Signorum veterum icones*, Haag 1668–1669, ryc. 16; c) Johann Riedel, *Bóg Ojciec*, 1692–1695, drewno złotone; ołtarz główny kościoła św. Stanisława i św. Wacława, Świdnica. Fot. A. Kolbiarz

a) Georg Leonhard Weber, *Christ*, ca. 1720, limewood; the pulpit in Church of St. Barbara, Żelazny Most. Photo: A. Kolbiarz; b) Jan de Bisschop, *Laocoön*, engraving. Photo from: *idem*, *Signorum veterum icones*, Haag 1668–1669, Plate 16; c) Johann Riedel, *God the Father*, 1692–1695, limewood; high altar in Church of Saint Stanislaus and Wenceslaus, Świdnica. Photo: A. Kolbiarz

studiowaną przez licznych artystów i tak często uwiecznianą w grafikach, że trudno wskazać, która z rycin mogła posłużyć świdnickiemu snycerzowi za inspirację³¹. Weber, zachowując ustawienie nóg właściwe dla antycznego posągu, zdecydował się na ułożenie rąk w zwierciadlanym odbiciu i zrezygnował z obrotu tułowia wokół własnej osi. Dzięki temu, w połączeniu z zupełnie odmiennym obliczem Chrystusa, pozbawił swoje dzieło paroksyzmu cierpienia i rozpacz, tak charakterystycznego dla oryginału³². Relacje między odsłoniętymi partiami ciała a odzieniem są podobne jak w przypadku omówionej już figury bratysławskiej: masywny modelunek odsłoniętego, muskularnego torsu dominuje w górnej partii, a biodra i nogi okrywa bogato drapowana szata. Podstawową różnicą jest potężna kaskada

may have inspired Weber³¹. Retaining the position of the legs from the ancient statue, Weber decided to place the hands in a mirror reflection and not to have the torso rotated around its axis. As a result, combined with a completely different face of Christ, Weber's work was deprived of the paroxysm of suffering and despair so characteristic of the original³². The relations between the exposed parts of the body and clothing are similar to the Bratislava figure discussed above: the massive naked muscular torso dominates the upper part of the figure, while a richly draped garment covers the hips and legs. The primary difference is a massive cascade behind the back, reaching above Christ's raised hand. Weber almost certainly got the idea for such a drapery from



3.
 a) Georg Leonhard Weber, *Św. Sebastian*, ok. 1722, drewno polichromowane; ołtarz boczny kościoła św. Michała Archanioła, Kwielice. Fot. A. Kolbiarz; b) Jan de Bisschop, *Laokoön*, rycina. Fot. za: *idem*, *Signorum veterum icones*, Haag 1668-1669, ryc. 16; c) Jan de Bisschop, *Herkules Farnese*, rycina. Fot. za: *idem*, *Signorum veterum icones*, Haag 1668-1669, ryc. 11

a) Georg Leonhard Weber, *St. Sebastian*, ca. 1722, limewood; side altar in Church of Saint Michael the Archangel, Kwielice. Photo: A. Kolbiarz; b) Jan de Bisschop, *Laocoön*, engraving. Photo from: *idem*, *Signorum veterum icones*, Haag 1668-1669, Plate 16; c) Jan de Bisschop, *Herkules Farnese*, engraving. Photo from: *idem*, *Signorum veterum icones*, Haag 1668-1669, Plate 11

wyrzucona za plecami, sięgająca powyżej uniesionej ręki Chrystusa. Pomysł tak zaaranżowanej draperii Weber niemal na pewno zaczerpnął od Johanna Riedla, który podobne rozwiązanie zastosował w figurze Boga Ojca [il. 2c] wieńczącej ołtarz główny w kościele św. Stanisława i św. Wacława w Świdnicy (1692-1695). W ten sposób Georg Leonhard stworzył udaną syntezę antycznego wzoru z aktualną sztuką ze swojego otoczenia.

Echa fascynacji *Laokoönem* widoczne są w dalszych dziełach Webera, ale nigdy nie osiągnęły takiej skali, jak w figurze z kościoła w Żelaznym Moście. Dobry przykład stanowi przedstawienie św. Sebastiana [il. 3a] z ołtarza bocznego

Johann Riedl, who used a similar solution for the figure of God the Father [Fig. 2c], crowning the high altar in the Church of St. Stanislaus and St. Wenceslaus in Świdnica (1692-1695). In this way Georg Leonhard successfully synthesised an ancient model and art of the day from his milieu.

Echoes of the artist's fascination with the *Laocoön* sculpture can be found in Weber's later works, although they never reached the scale of the figure from the church in Żelazny Most. A good example is the depiction of St. Sebastian [Fig. 3a] from the side altar of the Church of St. Michael the Archangel in Kwielice (around 1722)³³. The arms of the figure are

w kościele św. Michała Archanioła w Kwielicach (ok. 1722)³³. Ręce postaci rozłożone są niemal dokładnie na wzór antycznej figury [il. 3b]³⁴, do której artysta nawiązuje również, ukazując potężnie zbudowane, atletyczne ciało. Pozostałe aspekty kompozycji zdają się nie mieć nic wspólnego z *Laokoönem*, natomiast ustawienie bioder i nóg oraz tułowia jest bliskie rzeźbiarskiemu wizerunkowi *Herkulesa Farnese* [il. 3c], podziwianemu już w połowie XVI w.³⁵ i wielokrotnie rytowanemu. Trzeba jednak pamiętać, że źródłem inspiracji – szczególnie przy popularnym temacie św. Sebastiana – mogły być również dzieła nowożytne, jedynie rozwijające pomysły zaczerpnięte z rzeźby antycznej.

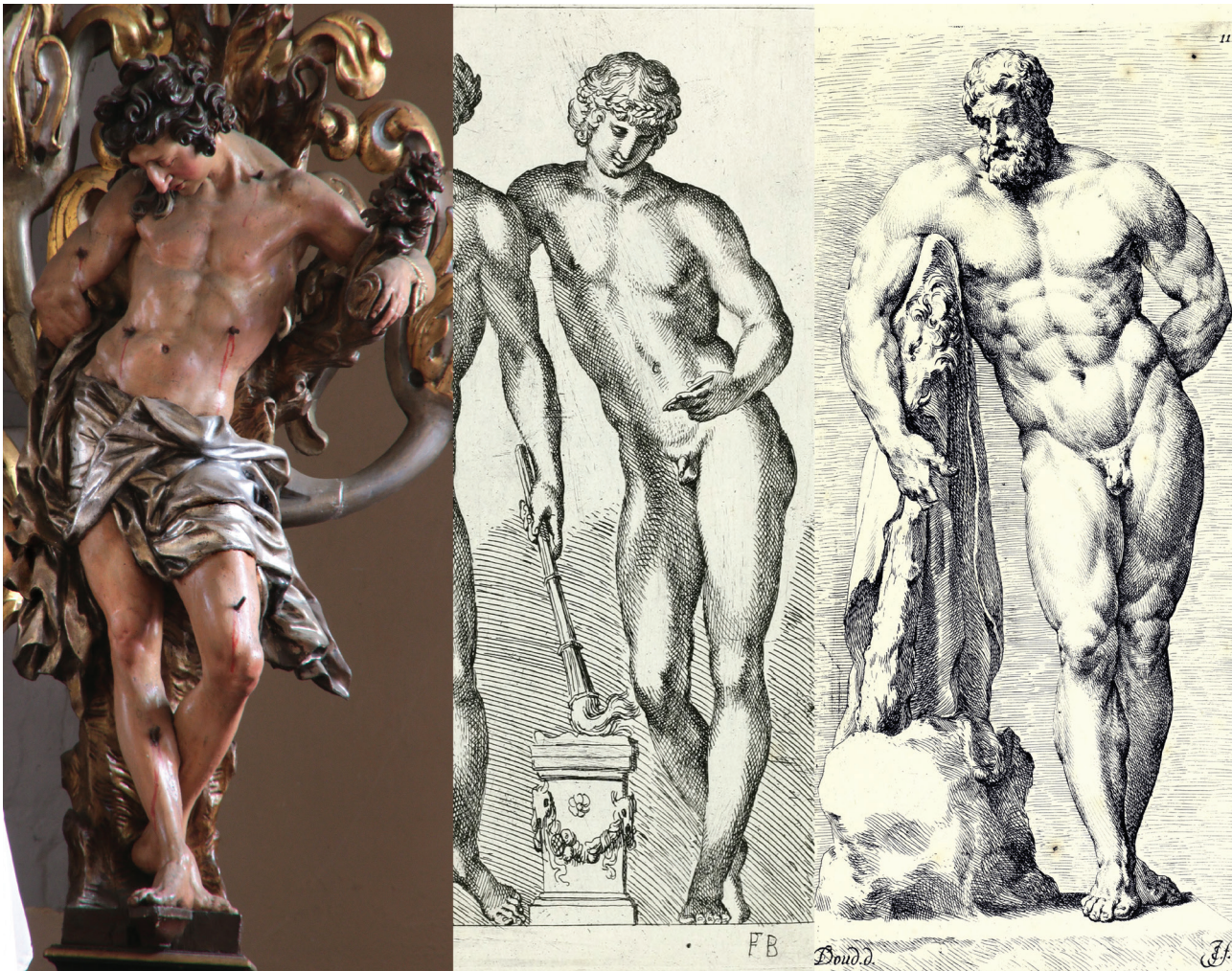
Temat św. Sebastiana, ze względu na eksponowanie nagiego ciała, wielokrotnie pozwalał artyście przywoływać echa rzeźby antycznej. Nie inaczej było w przypadku figury męczennika ustawionej w ołtarzu głównym w kościele św. Wawrzyńca w Śmiałowicach (ok. 1705)³⁶, jednej z najwspanialszych kreacji rzeźby barokowej na Śląsku w ogóle [il. 4a]. Tym razem skomplikowana poza świętego, przywiązanego do konara, w znacznej mierze wzorowana była na grupie rzeźbiarskiej *Kastor i Polluks* [il. 4b], nienależącej co prawda do najpopularniejszych w XVII w.³⁷, ale rytowanej przez Perriera³⁸. Z kolei układ ramion oraz ponadnormatywnie rozbudowana muskulatura torsu zdają się w dużym stopniu wywodzić z *Herkulesa Farnese* [il. 4c].

Kombinacyjny charakter ma także popiersie (apostoła?) wieńczące bramkę ambony [il. 5a] w kościele Trójcy Świętej w Olszanach (pierwsza lub druga dekada XVIII w.)³⁹, łączące dwa antyczne wzorce. Świdnicki mistrz kilkakrotnie wykonywał rzeźby w formie popiersi: w przedstawieniach Chrystusa i ewangelistów z pałacu opatów krzeszowskich w Świdnicy (1723–1725)⁴⁰, w dekoracjach kaplicy bł. Czesława przy kościele św. Wojciecha we Wrocławiu (ok. 1725–1730)⁴¹ oraz w zdobieniach ambony kościoła św. Michała Archanioła w Kwielicach (ok. 1722)⁴². Zawsze były to wizerunki w formie wycinka torsu z barkami, a więc wykorzystujące ujęcie obiegowe dla dojrzałego baroku, wzorowane na starożytnej plastyce rzymskiej. W Olszanach Weber posłużył się jednak zmodyfikowanym schematem, zawie-

spread out almost exactly like those of the ancient figure [Fig. 3b]³⁴, which he also alludes to with his powerfully built, athletic body. The other aspects of the composition seem to have nothing in common with the *Laocoön*. At the same time, the positioning of the hips the legs and the torso are close to that of the *Farnese Hercules* [Fig. 3c], a sculpture admired as early as in the mid-16th c.³⁵ and engraved numerous times. However, we must bear in mind that the artist may have found his inspiration – particularly in the case of the popular theme of St. Sebastian – also in early modern works, which only developed ideas borrowed from ancient sculptures.

Owing to its display of a naked body, the theme of St. Sebastian enabled the artist to evoke echoes of ancient sculpture on many occasions. This was the case of the figure of the martyr placed on the main altar of the Church of St. Lawrence in Śmiałowice (around 1705)³⁶, one of the finest examples of Baroque sculpture in Silesia [Fig. 4a]. This time, the complicated pose of the saint tied to a tree bough is based mainly on the *Castor and Pollux* group [Fig. 4b], which although not among the most popular in the 17th c.³⁷, was nevertheless engraved by Perrier³⁸. The positioning of the arms as well as the unusually developed muscles of the torso, seem to have been largely derived from the *Farnese Hercules* [Fig. 4c].

A combinatory nature is also that of the bust (of an apostle?) crowning the pulpit gate [Fig. 5a] in the Church of the Holy Trinity in Olszany (1700s or 1710s)³⁹ and based on two ancient models. The Świdnica master made several sculptures in the form of busts: in representations of Christ and the Evangelists from the palace of the Krzeszów abbots in Świdnica (1723–1725)⁴⁰, the decorations of the Chapel of Blessed Ceslaus at the Church of St. Adalbert in Wrocław (ca. 1725–1730)⁴¹ as well as decoration of the pulpit at the Church of St. Michael the Archangel in Kwielice (ca. 1722)⁴². These were always representations in the form of a torso fragment with shoulders, a form common to mature Baroque and modelled on ancient Roman art. However, in Olszany Weber



4.

a) Georg Leonhard Weber, *Św. Sebastian*, ok. 1705, drewno polichromowane; ołtarz główny kościoła św. Wawrzyńca, Śmiałowice. Fot. A. Kolbiarz; b) François Perrier, *Kastor i Polluks*, rycina. Fot. za: *idem*, *Segmenta nobilium signorum [...]*, Roma 1638, ryc. 73; c) Jan de Bisschop, *Herkules Farnese*, rycina. Fot. za: *idem*, *Signorum veterum icones*, Haag 1668-1669, ryc. 11

a) Georg Leonhard Weber, *St. Sebastian*, ca. 1705, limewood; main altar in Church of Saint Laurence, Śmiałowice. Photo: A. Kolbiarz; b) François Perrier, *Castor and Pollux*, engraving. Photo from: *idem*, *Segmenta nobilium signorum [...]*, Roma 1638, Plate 73; c) Jan de Bisschop, *Herkules Farnese*, engraving. Photo from: *idem*, *Signorum veterum icones*, Haag 1668-1669, Plate 11

rającym dodatkowo krótkie fragmenty ramion, gwałtownie ucięte prostymi płaszczyznami, stylizowane na podobieństwo utraconych kończyn. Świdnicki mistrz mógł zaczerpnąć takie rozwiązanie z miedziorytu Sandrarta ukazującego analogicznie zachowane dwa popiersia faunów [il. 5b]⁴³. Układ torsu z ramionami charakterystyczny dla rzeźby olszańskiej bliski jest ciału fauna widocznego u dołu ryciny, natomiast silnie odchylona głowa ze zmierzwionymi puklami włosów, rozchylonymi ustami, szeroko rozwartymi oczami oraz wyraźnie zaznaczoną linią łuków

used a modified pattern containing additional short fragments of the arms, abruptly cut off by straight planes and stylised as truncated limbs. The Świdnica master may have borrowed such a solution from Sandrart's print showing two similarly preserved busts of fauns [Fig. 5b]⁴³. The positioning of the torso with the shoulders in the Olszany sculpture is close to the body of the faun shown at the bottom of the print, while the strongly tilted head with its tousled locks of hair, gaping mouth, wide-open eyes and clearly defined arches of the eyebrows



5.
a) Georg Leonhard Weber, *Święty*, pierwsza lub druga dekada XVIII w., drewno monochromowane; ambona kościoła Trójcy Świętej, Olszany. Fot. A. Kolbiarz; b) Joachim Sandrart, *Popiersia dwóch faunów*, rycina. Fot. za: *idem*, *Sculpturae veteris admiranda [...]*, Nürnberg 1680, s. 17v

a) Georg Leonhard Weber, *Saint*, 1700s or 1710s, limewood; the pulpit in Church of Holy Trinity, Olszany. Photo: A. Kolbiarz; b) Joachim Sandrart, *Busts of two Fauns*, engraving. Photo from: *idem*, *Sculpturae veteris admiranda [...]*, Nürnberg 1680, p. 17v

brwiowych zdaje się niemal powielać wygląd fauna uwiecznionego w górnej części grafiki. Jeżeli uznać zaprezentowaną paralelę za właściwą, mielibyśmy tu do czynienia z ciekawym przykładem elastyczności postawy twórczej Webera, nie tylko sięgającego po wzorce powszechnie znane i naśladowane, ale także czerpiącego z dzieł spoza ówczesnego kanonu plastyki starożytnej.

Weber należał do tych nielicznych rzeźbiarzy śląskich swojego pokolenia, którzy nie ograniczali się do wykonywania sztuki sakralnej, lecz podejmowali także tematykę mitologiczną,

seems to almost duplicate the appearance of the faun depicted in the upper part of the print. If we agree that the parallel presented here is correct, we would be dealing with an exciting example of Weber's creative flexibility, as the artist drew not only on well-known and often imitated sources but also on works from outside the ancient art canon at the time.

Weber was among those few Silesian sculptors of his generation who did not limit themselves to religious art but also tackled mythological themes, which by definition en-

z gruntu rzeczy predestynującą do szerszego zastosowania konwencji antykizującej. Do takich zabytków zaklasyfikować należy rzeźby ustawione na studniach w ogrodach przy klasztorze cysterskim w Henrykowie. Trzy zachowane po dzień dzisiejszy prace są identyfikowane z personifikacjami żywiołów⁴⁴ bądź pór roku⁴⁵ symbolizowanych przez antyczne bóstwa i różnie datowane: na 1702 r.⁴⁶, ok. 1704⁴⁷ lub ok. 1717⁴⁸. Ogólne odwołania do posągów starożytnych przejawiają się w muskularnych nagich ciałach personifikacji ukazanych pod postaciami dojrzałych mężczyzn. Natomiast dla kompozycji niewiele różniących się od siebie rzeźb identyfikowanych jako *Ziemia (Pluton)* [il. 6a] oraz *Woda (Neptun)* inspiracją mogły być grafiki przedstawiające dwie rzeźby *Bachusa* [il. 6b] z kompendium Perriera⁴⁹.

Bardziej skomplikowana geneza artystyczna dotyczy henrykowskiej personifikacji *Ognia (Wulkan)* [il. 7a]. Figura nie powtarza kompozycji żadnego starożytnego dzieła znanego ok. 1700 r., zawiera natomiast cytaty z różnych figur. Krępyimi proporcjami, masywnością torsu, silnym wypchnięciem bioder oraz opracowaniem głowy przywodzi na myśl *Herkulesa Farnese* [il. 4c]. Ustawienie nóg z silnym ugięciem w kolanie jednej z nich występuje w co najmniej kilku posągach antycznych znanych w w. XVII. Przede wszystkim jest obecne w posągu *Antoniusa (Hermesa) Belwederskiego* [il. 7b], a co za tym idzie, wykorzystane zostało przez Webera w omówionej wcześniej figurze *Chrystusa Salwatora* i w jej warsztatowych powtórzeniach. Świdnicki mistrz mógł także posiłkować się miedziorytami ukazującymi podobnie ustawione wyobrażenia Dionizosa bądź Meleagera, opublikowane przez de Bisschopa⁵⁰. Kolejnym motywem znamionym dla henrykowskiej figury są dłonie skrzyżowane na atrybucie (w tym przypadku młocie kowalskim). Tutaj za inspirację mógł posłużyć szczególnie popularny w XVII w. posąg *Mars Ludovisi* [il. 7c]⁵¹, którego rycina załączona została m.in. do zbioru Perriera⁵². Teoretycznie zatem niewykluczone, że koncepcję henrykowskiej rzeźby Weber w znacznej mierze opracował, opierając się na grafikach uwidaczniających dzieła antyczne. Nie jest to wszakże jedyna ewentualność.

couraged broader use of the antiquising convention. Such works include the sculptures placed on the wells in the gardens of the Cistercian Abbey in Henryków. The three surviving pieces are identified as personifications of the elements⁴⁴ or the seasons⁴⁵, symbolised by ancient deities and dated variously to 1702⁴⁶, around 1704⁴⁷ or around 1717⁴⁸. General references to ancient statues are manifested in the muscular, naked bodies of the personifications depicted as mature men. On the other hand, the composition of the sculptures identified as *Earth (Pluto)* [Fig. 6a] and *Water (Neptune)*, and not differing much from each other, may have been inspired by the prints depicting two sculptures of *Bacchus* [Fig. 6b] in Perrier's compendium⁴⁹.

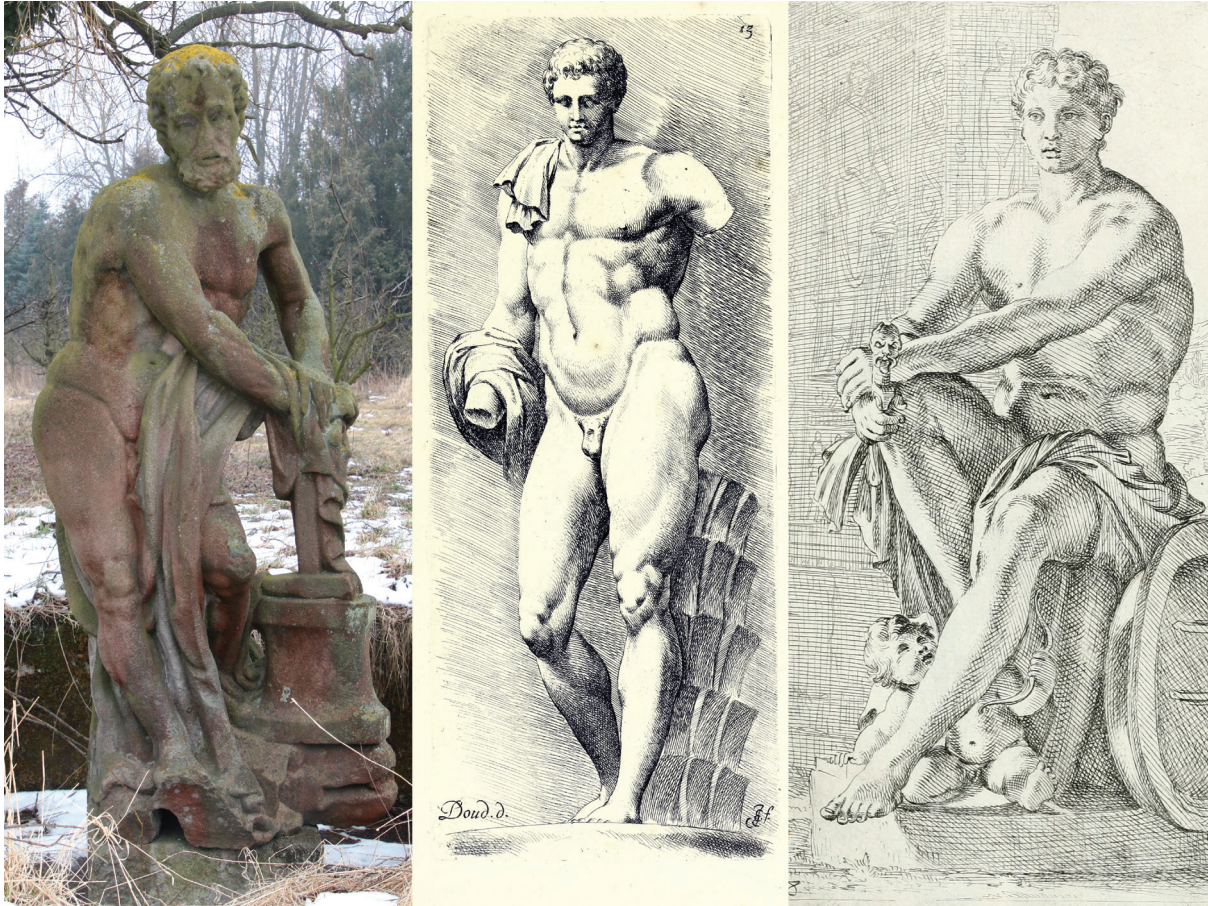
A more complex artistic background is that of the Henryków personification of *Fire (Vulcan)* [Fig. 7a]. The figure does not repeat the composition of any ancient work known around 1700 but does contain quotations from various figures. The stocky proportions, the massiveness of the torso, the strong thrust of the hips and the form of the head bring to mind the *Farnese Hercules* [Fig. 4c]. The positioning of the legs with one knee strongly flexed occurs in at least several ancient statues known in the 17th century. Above all, it is present in the *Antinous (Hermes) Belvedere* [Fig. 7b] and was used by Weber in the previously discussed figure of Christ the Saviour and its workshop repetitions. The Świdnica master may have also used prints depicting similarly positioned figures of *Dionysus* or *Meleager* and published by de Bisschop⁵⁰. Another motif characteristic of the Henryków figure is the hands crossed on an attribute (smith's hammer in this case). The inspiration may have come here from the statue of the *Ludovisi Mars* [Fig. 7c]⁵¹, especially popular in the 17th c. and shown in a print added to Perrier's collection⁵². In theory, therefore, Weber could have developed the concept for the work largely on the basis of prints depicting ancient sculptures. However, this was not the only possibility.

Indeed, the case of personification of fire is a model example of the possibility that We-



6.
a) Georg Leonhard Weber, *Ziemia (Pluton)*, 1702 / ok. 1704 / ok. 1717, piaskowiec; ogrody klasztorne, Henryków. Fot. A. Kolbiarz; b) François Perrier, *Bacchus*, rycina. Fot. za: *idem, Segmenta nobilium signorum [...]*, Roma 1638, ryc. 46

a) Georg Leonhard Weber, *Earth (Pluto)*, 1702 / ca. 1704 / ca. 1717, sandstone; abbey gardens, Henryków. Photo: A. Kolbiarz; b) François Perrier, *Bacchus*, engraving. Photo from: *idem, Segmenta nobilium signorum [...]*, Roma 1638, Plate 46



7.

a) Georg Leonhard Weber, *Ogień (Wulkan)*, 1702 / ok. 1704 / ok. 1717, piaskowiec; ogrody klasztorne, Henryków. Fot. A. Kolbiarz; b) Jan de Bisschop, *Antonius (Hermes) Belwederski*, rycina. Fot. za: *idem, Signorum veterum icones*, Haag 1668-1669, ryc. 13; c) François Perrier, *Mars Ludovisi*, rycina. Fot. za: *idem, Segmenta nobilium signorum [...]*, Roma 1638, ryc. 38

a) Georg Leonhard Weber, *Fire (Vulcan)*, 1702 / ca. 1704 / ca. 1717, sandstone; abbey gardens, Henryków. Photo: A. Kolbiarz; b) Jan de Bisschop, *Antonius (Hermes) Belvedere*, engraving. Photo from: *idem, Signorum veterum icones*, Haag 1668-1669, Plate 13; c) François Perrier, *Mars Ludovisi*, engraving. Photo from: *idem, Segmenta nobilium signorum [...]*, Roma 1638, Plate 38

Przypadek personifikacji ognia w modelowy sposób wskazuje bowiem możliwość zastosowania – przez Webera – innego powszechnie wykorzystywanego mechanizmu popularyzacji sztuki antycznej: tym razem za pośrednictwem dzieł sztuki nowożytnej, w których dokonana już została asymilacja modusów formalnych zaczerpniętych ze starożytnej rzeźby greckiej i rzymskiej. Kompozycja henrykowskiej figury w dużym stopniu wpisuje się bowiem także w długą i bogatą tradycję obrazowania Chrystusa przy kolumnie [il. 8a]. Jej elementy odnajdziemy również w innych tematach ikonogra-

ber used another common mechanism to popularise ancient art: this time through works of early modern art, which had already assimilated formal modes borrowed from ancient Greek and Roman sculptures. The composition of the Henryków figure reflects to a large extent a long and rich tradition of depicting Christ by a column [Fig. 8a]. We find its elements also in other iconographic themes, for example, the figure of Hercules, which is part of the allegorical background of the *Portrait of Marshal Charles Bonaventure de Longueval*, painted by Peter Paul Rubens in 1621. The

ficznych, np. wyobrażenia Herkulesa będącego częścią alegorycznego tła *Portretu marszałka Charles'a Bonaventure'a de Longuevala*, namalowanego przez Petera Paula Rubensa w r. 1621. Cała kompozycja, powielona w rycinie autorstwa Lucasa Vorstermana, wykorzystywana była później przez naśladowców, którzy podmieniając konterfekty, uwieczniali różne postacie, w tym cesarza Ferdynanda II [il. 8b]⁵³. Jak się wydaje, podobny proces, łączący antykizujące inspiracje z różnych epok, mógł leż u podstaw wypracowania konceptów rzeźb *Jowisza* w Bolesławcu (1701) i *Atlasa* z rynku świdnickiego (1716)⁵⁴.

Tak więc – nie tylko w odniesieniu do figury henrykowskiej – kwestią do dalszej dyskusji pozostaje pytanie, kiedy i na ile Weber, tworząc swoje dzieła, posilkował się bezpośrednio wzorami antycznymi, a kiedy i na ile – ich nowożytnymi adaptacjami. Chociaż każdy z przypadków powinno się rozpatrywać indywidualnie, większy stopień bezpośredniego wykorzystania spuścizny antycznej zakładać należy w przypadku jednoznacznych cytatów ze starożytnych rzeźb.

Na koniec warto wspomnieć o dziełach, w których artysta ograniczył się do cytowania pojedynczych antycznych modusów formalnych. Za przykład takiej praktyki mogą posłużyć rzeźby św. Wolfganga [il. 9a] i św. Wawrzyńca z kościoła św. Stanisława i św. Wacława w Świdnicy (1701–1703), które niedawno Paweł Migasiewicz na wyrost przyrównał do figur z grupy Laokoona⁵⁵. W rzeczywistości analogie ograniczają się do opracowania głów [il. 9c], niewątpliwie bliskich antycznemu pierwowzorowi, różniących się jedynie szczegółami wynikającymi z indywidualnego stylu świdnickiego mistrza – wielkością i kształtem ust oraz sposobem wydobycia pukli zarostu. Pamiętać przy tym trzeba, że dążenie do klasycznego ideału, widoczne w opracowaniu twarzy męczennika, a także naturalistyczna konwencja połączona z głęboką afektacją znamionujące fizjonomię biskupa należały do obiegowych w rzeźbie nowożytnej. Nic zatem dziwnego, że Weber w swojej twórczości wielokrotnie sięgał po takie rozwiązania, np. w rzeźbie św. Krzysztofa [il. 9b] z ołtarza bocznego w kościele katedralnym we Wrocławiu (ok. 1717–1719)⁵⁶.

entire composition, copied in a print by Lucas Vorsterman, was subsequently used by various imitators, who, swapping the faces, portrayed various other figures, including Emperor Ferdinand II [Fig. 8b]⁵³. It seems that a similar process, combining multiple inspirations from various periods, may have been at the root of what was behind the development of the concept for the sculptures of *Jupiter* in Bolesławiec (1701) and *Atlas* from the Świdnica Market Square (1716)⁵⁴.

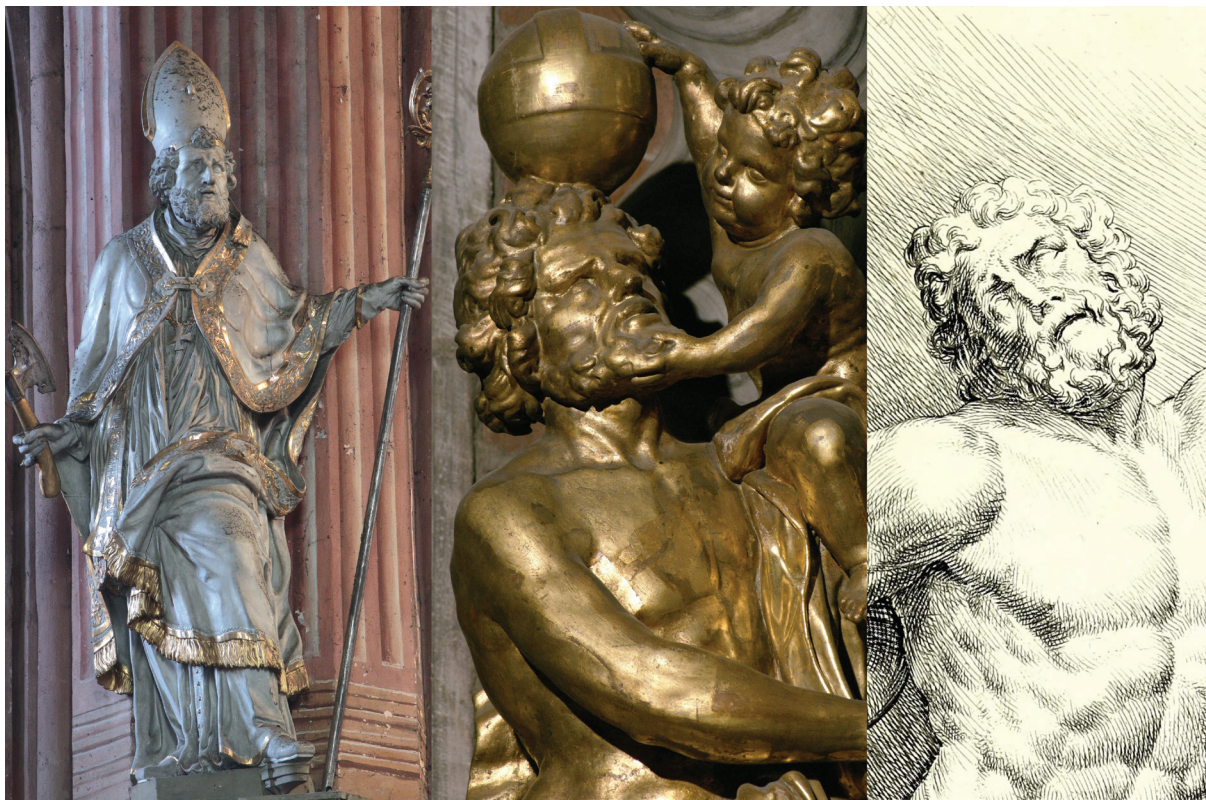
Thus – not only in relation to the figure from Henryków – it remains an open question to what extent Weber used the ancient models directly in his works and whether he used their early modern adaptations. Although each case must be considered individually, a higher level of direct use of the ancient legacy is assumed in the case of explicit quotations from ancient sculptures.

At the end, it is worth mentioning works in which the artist limited himself to quoting isolated ancient formal modes. An example of this practice can be found in the sculptures of St. Wolfgang [Fig. 9a] and St. Lawrence from the Church of St. Stanislaus and St. Wenceslaus in Świdnica (1701–1703), which Paweł Migasiewicz has recently compared, in a rather exaggerated fashion, to figures from the Laocoön Group⁵⁵. In fact, the analogies are limited to the form of the heads [Fig. 9c], undoubtedly close to the ancient original and differing only in details stemming from the Świdnica master's individual style – the size and shape of the mouths and ways of accentuating beard curls. We need to bear in mind that the pursuit of the ancient ideal visible in the martyr's face as well as the naturalist convention combined with deep affectation visible in the bishop's face, were common in early modern sculpture. No wonder, therefore, that Weber often made use of such devices in his works, for example, in the figure of St. Christopher [Fig. 9b] from the side altar in the Wrocław cathedral (ca. 1719–1717)⁵⁶.



8.
a) François Duquesnoy, *Chrystus przy kolumnie*, lata 20. XVII w., kość słoniowa; National Gallery of Art, Washington D.C. Fot. za: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Attributed_to_Fran%C3%A7ois_Duquesnoy%2C_Christ_Bound%2C_1620s%2C_NGA_138710.jpg (data dostępu: 19.04.2023); b) Lucas Vorsterman, *Herkules* (fragment portretu Ferdynanda II), 1637, rycina; Rijksmuseum, Amsterdam. Fot. za: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Portret_van_Ferdinand_II%2C_RP-P-OB-70.349.jpg (data dostępu: 19.04.2023)

a) François Duquesnoy, *Christ Bound*, 1620s, ivory; National Gallery of Art, Washington D.C. Photo from: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Attributed_to_Fran%C3%A7ois_Duquesnoy%2C_Christ_Bound%2C_1620s%2C_NGA_138710.jpg (access date: 19.04.2023); b) Lucas Vorsterman, *Hercules* (fragment of a portrait of Ferdinand II), 1637, engraving; Rijksmuseum, Amsterdam. Photo from: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Portret_van_Ferdinand_II%2C_RP-P-OB-70.349.jpg (access date: 19.04.2023)



9.
a) Georg Leonhard Weber (według projektu Johanna Riedla), *Św. Wolfgang*, ok. 1701-1703, drewno monochromowane i złoczone; kościół św. Stanisława i św. Wacława, Świdnica. Fot. A. Kolbiarz; b) Georg Leonhard Weber, *Św. Krzysztof*, ok. 1717-1719, drewno złoczone; ołtarz boczny w katedrze św. Jana Chrzciciela, Wrocław. Fot. A. Kolbiarz; c) Jan de Bisschop, *Laokoön*, rycina (fragment). Fot. za: *idem*, *Signorum veterum icones*, Haag 1668-1669, ryc. 16

a) Georg Leonhard Weber (after a design of Johann Riedel), *St. Wolfgang*, ca. 1701-1703, limewood; Church of St. Stanislaus and St. Wenceslaus, Świdnica. Photo: A. Kolbiarz; b) Georg Leonhard Weber, *Saint Christopher*, ok. 1717-1719, limewood; side altar in John the Baptist Cathedral, Wrocław. Photo: A. Kolbiarz; c) Jan de Bisschop, *Laocoön*, engraving (fragment). Photo from: *idem*, *Signorum veterum icones*, Haag 1668-1669, Plate 16

* * *

* * *

Omówione przykłady dotyczą niewielkiego wycinka rozpoznanego dorobku pracowni Georga Leonharda Webera. Pomimo tego zdecydowanie wyróżniają one świdnickiego mistrza spośród rzeźbiarzy działających na Śląsku na przełomie XVII i XVIII w. pod względem intensywności czerpania ze spuścizny antyku. Ukazują nie tylko umiejętność ogólnego antykizowania rzeźby poprzez zastosowanie odpowiedniego *decorum*, ale przede wszystkim znajomość stosunkowo licznej reprezentacji antycznych posągów, to zaś prowokuje do postawienia pytania: co zdecydowało o tych umiejętnościach?

The examples discussed above concern a small fraction of the recognised output of Georg Leonhard Weber's workshop. Nevertheless, they definitely make the Świdnica master stand out among sculptors working in Silesia at the turn of the 18th c. in terms of the intensity with which he drew on the legacy of Antiquity. They demonstrate not only Weber's ability to antiquise his sculptures by using the proper *decorum*, but above all, his familiarity with a substantial number of ancient statues. This prompts the following question: What determined such skills?

Nadrzędną rolę w ukształtowaniu osobowości artystycznej Webera odegrała zapewne jego edukacja, o której niestety niewiele wiadomo. Brak informacji o jej etapach poważnie utrudnia odpowiedź na zadane pytanie, zmuszając do konstruowania hipotez na wysokim poziomie ogólności. Niewykluczone, iż świadomość, jak istotne są wzorce antyczne, została wpojona Weberowi już podczas inicjalnych nauk w warsztacie ojca, a utwierdzenie takiej perspektywy nastąpiło w trakcie dalszej edukacji. Rzeźbiarz mógł też poszerzyć repertuar wzorców antycznych na początku swojej kariery artystycznej dzięki współpracy – przy barokizacji kościoła jezuitckiego w Świdnicy – z Johannem Riedlem, artystą zakonnym wykształconym m.in. we Francji⁵⁷. Nie należy jednak w jezuickim koadiutorze (operującym antycznymi modusami formalnymi rzadziej i w bardziej oszczędny sposób⁵⁸) upatrywać głównego dla Webera źródła wiedzy na temat sztuki starożytnej. Istotnych impulsów wypada szukać gdzie indziej.

Sugerowane już przed wojną przez Brauna peregrynacje Webera do Rzymu przypomniane zostały ostatnio przez Migasiewicza, który pisząc o świdnickiej figurze św. Wolfganga, powątpiewał w możliwość tak znakomitego przyswojenia – przez Webera – wyglądu twarzy Laokoona bez studiowania z autopsji oryginału bądź jego dokładnej kopii⁵⁹. Wydaje się jednak, że jest to zbyt stanowczo sformułowana teza. Powszechna dostępność różnych – i często bardzo szczegółowo opracowanych – graficznych wizerunków postaci Laokoona ukazanych pod różnymi kątami powinna w zupełności pozwolić dobrze wykształconemu rzeźbiarzowi na uchwycenie podstawowych cech formalnych starożytnego posągu bez konieczności studiowania oryginału lub jego precyzyjnego odlewu. Choć hipotezy o pobycie świdnickiego mistrza w Rzymie – gdzie znajdowała się większość przywoływanych przezeń posągów antycznych – nie można jednoznacznie zanegować, to jednak jest ona mało prawdopodobna. Dzieła Webera nie noszą bowiem piętna stylowego XVII-wiecznej rzeźby rzymskiej. Bardziej prawdopodobna natomiast wydaje się możliwość studiowania przezeń kopii w trakcie wędrówek, które chyba nie wykraczały poza obszar

The central role in the evolution of Weber's artistic personality must have been played by his artistic education, of which little is known, unfortunately. A lack of knowledge of its stages makes it considerably difficult to answer the above question, forcing us to construct hypotheses of a very general nature. Perhaps the awareness of the importance of ancient models was instilled in Weber already during his initial training in his father's workshop and was consolidated during his further education. The sculptor may have also expanded his repertoire of ancient models at the beginning of his career also thanks to his collaboration, during the Baroque renovation of the Jesuit church in Świdnica, with Johann Riedel, a Jesuit artist educated in France, among other places⁵⁷. However, we should not see the Jesuit artist – who used ancient formal modes less frequently and more sparingly⁵⁸ – as Weber's main source of knowledge of ancient art. In this respect, we should also look for sources of inspiration elsewhere.

Weber's peregrinations to Rome, suggested by Braun already before the war, have recently been mentioned by Migasiewicz, who, when writing about the statue of St. Wolfgang in Świdnica, doubts whether Weber could have assimilated the appearance of Laocoön's face so well without personally studying the original or an exact copy of it⁵⁹. However, this seems to be a far too strong thesis. The widespread availability of various – and often highly detailed – graphic images of the figure of Laocoön depicted from various angles should completely allow a well-educated sculptor to grasp the basic formal features of an ancient statue without having to study the original or a precise cast. Although the hypothesis that the Świdnica master went to Rome – where a majority of the ancient statues referred to by him were to be found – cannot be unequivocally challenged, it is, nevertheless, doubtful, since Weber's works do not bear the stylistic mark of 17th c. Roman sculpture. What seems more likely is the possibility of Weber studying some copies during his travels that probably did not go beyond Germany, Bohemia and, possibly, Austria. However, even in this case, he had few

krajów niemieckich oraz Czechy i ewentualnie Austrię. Ale i na to sposobności nie występowało zbyt wiele. Co prawda w XVII w. kolekcje kopii rzeźb antycznych w różnym wyborze zyskiwały popularność w kręgach elit zaalpejskich, ale nie były jeszcze liczne, a dodatkowo dostęp do nich często okazywał się ograniczony. Odlewy w pomniejszonej skali zaczynały również stanowić obowiązkowy element wyposażenia pracowni malarskich i rzeźbiarskich⁶⁰, jednak praktyka ta na terytoria peryferyjne docierała z opóźnieniem i nic nie sugeruje, żeby była powszechna już w XVII stuleciu.

Natomiast uniwersalnym medium kolportowania atrakcyjnych wzorców artystycznych od lat pozostawała grafika. Tania, liczna i łatwa w transporcie, bardzo często wynagradzała twórcom brak możliwości podziwiania oryginałów. Najpopularniejsze z antycznych rzeźb uwieczniane były na rycinach w kilku widokach z różnych stron, co pozwalało na lepsze zrozumienie kompozycji oraz przyjrzenie się ich detalom. Pogłębienie wiedzy oferowały też wspomniane we wstępie atlasy anatomiczne opracowane na podstawie wybranych antycznych posągów. Wszystkie te udogodnienia dawały szansę na całkiem wnikliwe studia nad najsłynniejszymi rzeźbami starożytnymi, teoretycznie bez znajomości – z autopsji – oryginałów czy ich odlewów.

Podsumowując, możemy hipotetycznie założyć, że Weber czerpał informacje na temat antycznych posągów w sposób typowy dla ówczesnych artystów zaalpejskich. Korzystał bowiem przede wszystkim z reprodukcji graficznych, ewentualnie uzupełnionych studiami nad kopiami wykonanymi w gipsie lub brązie. Sięgał również do tradycji sztuki nowożytnej asymilującej formy wywodzące się ze starożytnej rzeźby greckiej i rzymskiej. Dzięki temu sprawny technicznie – a w najlepszych dziełach wręcz wirtuozerski – artysta pokroju Webera, dodatkowo zaznajomiony z nurtem italianizującym w plastyce czeskiej, stanowiącym dobrą podbudowę dla studiowania sztuki starożytnej na własną rękę, nie miał większych problemów z włączeniem wzorców antycznych do własnej twórczości. O ile zatem opisane mechanizmy nie były niczym wyjątkowym, o tyle efekty ich wykorzy-

opportunities to do so. Although in the 17th c. collections of copies of various ancient sculptures became increasingly popular among the Transalpine elites, they were not numerous yet, and access to them was often restricted. Smaller-scale casts were also beginning to become a compulsory feature in painters' and sculptors' workshops⁶⁰, but the practice came to be adopted in peripheral territories fairly late, and there is no indication that it was common as early as in the 17th century.

On the other hand, prints had been a universal medium for disseminating attractive artistic models for years. Inexpensive, numerous and easy to transport, they often made it up to artists for the lack of opportunities to get to know the originals. The most popular among the ancient sculptures were recorded in prints with views from various sides, making it possible to understand their compositions better and get to know their details. Knowledge could also be expanded thanks to the anatomy atlases mentioned in the introduction and compiled on the basis of selected ancient statues. All this facilitated quite thorough studies of the best-known ancient sculptures, theoretically without personal knowledge of the originals or their casts.

To sum up, it can be hypothetically assumed that Weber gained his knowledge of ancient statues in a manner typical of Transalpine artists of the period. This included primarily graphic reproductions, possibly complemented with studies of copies made in plaster or bronze. Weber also drew on the tradition of early modern art, assimilating forms of ancient Greek and Roman sculpture. As a result, a technically skilled – even virtuosic in his best works – artist like Weber, who was also familiar with the Italianising trend in Bohemian art, which provided a reasonable basis for self-study of ancient art, had no significant problems with using ancient models in his own oeuvre. Thus while these mechanisms were by no means unique, the effects of their use by Weber are extraordinary, exceeding the standards of Baroque sculpture in Silesia in the late 17th and early 18th century. They place the

stania przez Webera zdecydowanie wykraczają ponad standardy rzeźby barokowej na Śląsku przełomu XVII i XVIII stulecia. Dzieła te lokują świdnickiego artystę na czele niezbyt licznej grupy miejscowych rzeźbiarzy tego czasu – ze szczególnym wskazaniem na Thomasa Weisfeldta i Johanna Georga Urbansky’ego – świadomie sięgających po formułę antykizacji.

Świdnica artist at the head of the small group of local sculptors of that period – including, in particular, Thomas Weisfeldt and Johann Georg Urbansky – consciously making use of antiquisation.

¹ Zob. **W. Bode, M. Marks**, *The Italian Bronze Statuettes of the Renaissance*, transl. W. Grétor, t. 1, London–Berlin 1907, s. 33–35; **J. Pope-Hennessy**, *Italian Renaissance Sculpture*, New York 1958, s. 102–103; **F. Haskell, N. Penny**, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven – London 1994, s. 2, 7–15, 93; **M. Leithe-Jasper**, *Collecting Bronzes – An Enduring Passion*, [w:] *European Bronzes from the Quentin Collection* [exhibition cat.], ed. **idem, P. Wengraf**, 28 września 2004 – 2 stycznia 2005, Frick Collection, New York, Milano 2004, s. 13–14; **B. Ceysson, G. Bresc-Bautier**, *Renaissance*, [w:] *Sculpture: From the Renaissance to the Present Day: From Fifteenth to the Twentieth Century*, ed. **G. Duby, J. L. Daval**, Köln 2006, s. 618–619.

² Zob. **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, s. 1–6; **R. Seelig-Teuwen**, *Large Bronzes in France during the Sixteenth Century*, [w:] *Large Bronzes in the Renaissance*, ed. **P. Motture**, Washington – New Haven 2003, s. 115–117.

³ **F. Perrier**, *Segmenta nobilium signorum [...]*, Roma 1638; **idem**, *Icones et segmenta illustrium et marmorae tabularum quae Romae adhuc extant*, Paris 1645.

⁴ **J. de Bisschop**, *Signorum veterum icones*, t. 1–2, Haag 1668–1669.

⁵ **J. Sandrart**, *Sculpturae veteris admiranda [...]*, Nürnberg 1680.

⁶ **G. P. Bellori, P. S. Bartolio**, *Admiranda Romanarum antiquitatum [...]*, Roma 1693.

⁷ Zob. **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, s. 16–22.

⁸ **G. Audran**, *Les Proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, Paris 1683.

⁹ **B. Genga**, *Anatomia per uso et intelligenza del disegno ricercata [...]*, Roma 1691. Zob. też **L. Choulant**, *History and Bibliography of Anatomic Illustration*, transl., ed. **M. Frank**, New York 1962, s. 254–255; **A. Kolbiarz**, *From Świdnica to Bratislava: The Sculpture of Christ the Saviour from the Collection of the Slovak National Gallery*, „Muzeológia a kultúrne dedičstvo” 2020, nr 3, s. 84–85; **P. Suchánek**, *Proporce hodné napodobování. Antinoos Belvederský a Johann Georg Schaubberger*, [w:] *Od dějin umění k uměleckému dílu. Cesty k porozumění vizuální kultuře*, ed. **J. Galeta [et al.]**, Brno 2021, s. 199–200.

¹⁰ Na temat pojedynczych przypadków studiów artystów śląskich na akademiach w XVIII w., przeważnie późniejszych od zakresu czasowego rozpatrywanego w niniejszym artykule, zob. **A. Schultz**, *Untersuchungen zur Geschichte der Schlesischen Maler (1500–1800)*, Breslau 1882, s. 40, 49, 115, 146; **S. Gumiński**, *Jan Riedel i francuskie wątki w snyderce śląskiej przełomu XVII/XVIII wieku*, [w:] *Michał Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, red. **J. Wrabec**, Wrocław 1995, s. 135; **K. Brzezina**, *Rzeźba i mała architektura sakralna księstw opawskiego i karniowskiego w XVIII wieku*, Kraków 2004, s. 57–59, 105; **B. Lejman**, *Johann Franz Felder, „Wizja św. Teresy z Avila”*, [w:] *Malarstwo śląskie 1520–1800. Katalog zbiorów, Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, red. nauk. **E. Houszka**, Wrocław 2009, s. 187–188; **M. Wyrzykowska**, *Śląsk w orbicie Wiednia. Artystyczne związki Śląska z Arcyksięstwem Austriackim w latach 1648–1741*, Wrocław 2010, s. 171; **P. Migasiewicz**, *Zyciorys własny Johanna Riedla. Źródło historyczne do badań nad praktyką zawodową i kondycją społeczną rzeźbiarzy w dobie nowożytnej*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 21 (2012), s. 64; **idem**, *Inspiracje francuskie w rzeźbie figuralnej Johanna Riedla. Zarys problemu*, [w:] *Silesia Jesuitica. Kultura i sztuka zakonu jezuitów na Śląsku i w hrabstwie kłodzkim 1580–1776. Materiały konferencji naukowej zorganizowanej przez Oddział Wrocławski Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Wrocław, 6–8 X 2011) dedykowane pamięci Profesora Henryka Dziurli*, red. **D. Galewski, A. Jezierska**, Wrocław 2012.

¹¹ Zob. **N. Pevsner**, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge 1940, s. 115–120; **W. Wagner**, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien 1967, s. 17–21; **M. Koller**, *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck 1993, s. 107–111; **S. Mraz**, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in den 30er und 40er Jahren*

¹ See **W. Bode, M. Marks**, *The Italian Bronze Statuettes of the Renaissance*, Transl. W. Grétor, Vol. 1, London – Berlin 1907, pp. 33–35; **J. Pope-Hennessy**, *Italian Renaissance Sculpture*, New York 1958, pp. 102–103; **F. Haskell, N. Penny**, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven – London 1994, pp. 2, 7–15, 93; **M. Leithe-Jasper**, *Collecting Bronzes – An Enduring Passion*, [in:] *European Bronzes from the Quentin Collection* [exhibition cat.], Ed. **idem, P. Wengraf**, 28 September 2004 – 2 January 2005, Frick Collection, New York, Milano 2004, pp. 13–14; **B. Ceysson, G. Bresc-Bautier**, *Renaissance*, [in:] *Sculpture. From the Renaissance to the Present Day: From Fifteenth to the Twentieth Century*, Ed. **G. Duby, J. L. Daval**, Köln 2006, pp. 618–619.

² See **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, pp. 1–6; **R. Seelig-Teuwen**, *Large Bronzes in France during the Sixteenth Century*, [in:] *Large Bronzes in the Renaissance*, Ed. **P. Motture**, Washington – New Haven 2003, pp. 115–117.

³ **F. Perrier**, *Segmenta nobilium signorum [...]*, Roma 1638; **idem**, *Icones et segmenta illustrium et marmorae tabularum quae Romae adhuc extant*, Paris 1645.

⁴ **J. de Bisschop**, *Signorum veterum icones*, Vol. 1–2, Haag 1668–1669.

⁵ **J. Sandrart**, *Sculpturae veteris admiranda [...]*, Nürnberg 1680.

⁶ **G. P. Bellori, P. S. Bartoli**, *Admiranda Romanarum antiquitatum [...]*, Roma 1693.

⁷ See **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, pp. 16–22.

⁸ **G. Audran**, *Les Proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, Paris 1683.

⁹ **B. Genga**, *Anatomia per uso et intelligenza del disegno ricercata [...]*, Roma 1691. See also **J. L. Choulant**, *History and Bibliography of Anatomic Illustration*, Transl., Ed. M. Frank, New York 1962, pp. 254–255; **A. Kolbiarz**, *From Świdnica to Bratislava: The Sculpture of Christ the Saviour from the Collection of the Slovak National Gallery*, „Muzeológia a kultúrne dedičstvo” 2020, No. 3, pp. 84–85; **P. Suchánek**, *Proporce hodné napodobování. Antinoos Belvederský a Johann Georg Schaubberger*, [in:] *Od dějin umění k uměleckému dílu. Cesty k porozumění vizuální kultuře*, Ed. **J. Galeta [et al.]**, Brno 2022, pp. 199–200.

¹⁰ On isolated cases of Silesian artists studying at academies in the 18th c., usually later than the period examined in the article, see **A. Schultz**, *Untersuchungen zur Geschichte der Schlesischen Maler (1500–1800)*, Breslau 1882, pp. 40, 49, 115, 146; **S. Gumiński**, *Jan Riedel i francuskie wątki w snyderce śląskiej przełomu XVII/XVIII wieku*, [in:] *Michał Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, Ed. **J. Wrabec**, Wrocław 1995, p. 135; **K. Brzezina**, *Rzeźba i mała architektura sakralna księstw opawskiego i karniowskiego w XVIII wieku*, Kraków 2004, pp. 57–59, 105; **B. Lejman**, *Johann Franz Felder, „Wizja św. Teresy z Avila”*, [in:] *Malarstwo śląskie 1520–1800. Katalog zbiorów, Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, Acad. Ed. **E. Houszka**, Wrocław 2009, pp. 187–188; **M. Wyrzykowska**, *Śląsk w orbicie Wiednia. Artystyczne związki Śląska z Arcyksięstwem Austriackim w latach 1648–1741*, Wrocław 2010, p. 171; **P. Migasiewicz**, *Zyciorys własny Johanna Riedla. Źródło historyczne do badań nad praktyką zawodową i kondycją społeczną rzeźbiarzy w dobie nowożytnej*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” Vol. 21 (2012), p. 64; **idem**, *Inspiracje francuskie w rzeźbie figuralnej Johanna Riedla. Zarys problemu*, [in:] *Silesia Jesuitica. Kultura i sztuka zakonu jezuitów na Śląsku i w hrabstwie kłodzkim 1580–1776. Materiały konferencji naukowej zorganizowanej przez Oddział Wrocławski Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Wrocław, 6–8 X 2011) dedykowane pamięci Profesora Henryka Dziurli*, Ed. **D. Galewski, A. Jezierska**, Wrocław 2012, pp. 217–225.

¹¹ See **N. Pevsner**, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge 1940, pp. 115–120; **W. Wagner**, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien 1967, pp. 17–21; **M. Koller**, *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck 1993, pp. 107–111; **S. Mraz**, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in den 30er und*

des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des internationalen, politischen und künstlerisch-organisatorischen Umfelds, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr M. Dachs, Universität Wien, Wien 2007, s. 26–29.

¹² Zob. **A. Kolbiarz**, *Silesian Painters and Sculptors at the Vienna Academy of Fine Arts in the Years 1726–1780: A Contribution to the History of Academism in the Early Modern Period*, „Arts” 2021, nr 4.

¹³ Spośród najważniejszych pozycji wymienić należy: **A. Uhlhorn**, *Meister und Werke der Plastik des Spätbarock in Breslau (ca. 1700–1750)*, Berlin 1927, s. 19–24; **E. W. Braun**, *Studien zur schlesischen Barockplastik. Die künstlerische Entwicklung des Schweidnitzer Bildhauers Georg Leonhard Weber bis 1725*, [w:] *Kunst- und Denkmalpflege in Schlesien*, Hrsg. **Aufträge der Provinzialverwaltung von Schlesien durch den Provinzialkonservator der Kunstdenkmäler Niederschlesiens, t. 2, Breslau-Lissa 1939; **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber. Rzeźbiarz śląski epoki baroku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 2 (1963); **eadem**, *Rzeźba śląska 1650–1770* [kat. wystawy], Muzeum Śląskie, Wrocław 1969, s. 15, 47–49; **D. Hanulanka**, *Świdnica*, wyd. 2, popr., uzup., Wrocław 1973, s. 85–90; **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 179–184; **R. Nowak**, **K. Kalinowski**, *Weber Jerzy Leonard*, [w:] *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem* [kat. wystawy], red. **K. Kalinowski**, Poznań 1993, s. 1.104; **R. Sachs**, *Sztuka Śląska od XVI do XVIII wieku. Uwagi krytyczne*, [w:] *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1997, red. nauk. **A. J. Baranowski**, Warszawa 1998, s. 80–81; **R. Sachs**, **U. Ososko**, *Czy rzeźwiście Konrad Ridiger?*, „Rocznik Muzeum Papiernictwa” t. 5 (2011), s. 13–15; **D. Galewski**, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacja kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu, Kraków 2012*, s. 127, 169, 172, 220; **E. Grochowska**, „Beckeriańsko-Petrascchiańska pobożność”. *Pomnik św. Jana Nepomucena w Milinie i jego historia*, [w:] *Śłęzańskie świąty*, red. **W. Kunicki**, **J. Smerka**, wyd. 2, popr., Wrocław 2013, s. 98–100; **A. Kolbiarz**, *Michael Klahr Starszy, Paul Stralano i rzeźba barokowa w Świdnicy. Nowe uwagi na temat edukacji artystycznej Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 27 (2018), s. 145–150; **idem**, *From Świdnica...*; **P. Migasiewicz**, *Laudatissimus Phidias noster. Rzeźbiarz Johann Riedel SJ (1654–1736), między czeską tradycją cechową a francuską sztuką akademicką*, Warszawa 2021, s. 192–193, 200, 205, 207, 209–210, 219, 221, 227, 232–234, 286–290, 309–312, 320, 344–349.**

¹⁴ Ze względu na nieprecyzyjny zapis archiwalny w literaturze brak zgodności odnośnie do jego interpretacji. Zob. **E. W. Braun**, *op. cit.*, s. 123–124; **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber...*, s. 92; **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa...*, s. 179.

¹⁵ Zob. **E. W. Braun**, *op. cit.*, s. 122, 124.

¹⁶ Zob. **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber...*, s. 108–109; **eadem**, *Rzeźba śląska...*, s. 15, 47–49; **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa...*, s. 179–184.

¹⁷ **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa...*, s. 180.

¹⁸ **D. Hanulanka**, *op. cit.*, s. 85.

¹⁹ Zob. **M. Nowak**, *Kaplica błogostawionego Czesława we Wrocławiu*, Warszawa 2011, s. 142–150.

²⁰ Zob. **A. Kolbiarz**, *From Świdnica...*, s. 83–85; **P. Migasiewicz**, *Laudatissimus Phidias...*, s. 290.

²¹ Zob. **K. Kalinowski**, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones” t. 7 (1995), s. 108–111; **P. Suchánek**, *Měšťanství a akademičtí sochaři v 18. století. Případ Wolfganga Trägera*, „Opuscula Historiae Artium” 2011, nr 1, s. 45–46; **N. Büttner**, *The Basics: Copying and Interpreting*, [w:] *Rubens: The Power of Transformation* [exhibition cat.], ed. **G. Gruber [et al.]**, 17 października 2017 – 21 stycznia 2018, Kunsthistorisches Museum Vienna, Munich 2018, s. 127–129.

²² Zob. **J. M. Muller**, *Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art*, „The Art Bulletin” 1982, nr 2, s. 230–235; **A. Georgievsk-Shine**, *In nova fert animus... Rubens and the Poetics of Transformation*, [w:] *Rubens: The Power...*, s. 29.

²³ Rzeźba jest sygnowana i datowana na cokole. Dzieło zostało ostatnio szczegółowo omówione – zob. **A. Kolbiarz**, *From Świdnica...* Ze starszej literatury zob. **M. Keleti**, *Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG*, Bratislava 1983, s. 218; **K. Chmelinová**, *Beitrag zur Geschichte einer Künstlerfamilie im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa. Der Bildhauer Joseph Leonhard Weber und Trnava/Tyrnau*, [w:] *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen. Sammelband von Beiträgen aus der internationalen Konferenz in den Tagen 20.–22. April 2005 in Bratislava*, Hrsg. **B. Balážová**, Bratislava 2007, s. 154–155; **A. Kolbiarz**, *Michael Klahr Starszy...*, s. 147–148.

²⁴ Zob. **F. Haskell**, **N. Penny**, *op. cit.*, s. 141–143; **P. Suchánek**, *Měšťanství...*, s. 198–199.

40er Jahren des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des internationalen, politischen und künstlerisch-organisatorischen Umfelds, MA Thesis written under the supervision of Prof. Dr. M. Dachs, Universität Wien, Wien 2007, pp. 26–29.

¹² See **A. Kolbiarz**, *Silesian Painters and Sculptors at the Vienna Academy of Fine Arts in the Years 1726–1780: A Contribution to the History of Academism in the Early Modern Period*, „Arts” 2021, No. 4.

¹³ The most important studies are: **A. Uhlhorn**, *Meister und Werke der Plastik des Spätbarock in Breslau (ca. 1700–1750)*, Berlin 1927, pp. 19–24; **E. W. Braun**, *Studien zur schlesischen Barockplastik. Die künstlerische Entwicklung des Schweidnitzer Bildhauers Georg Leonhard Weber bis 1725*, [in:] *Kunst- und Denkmalpflege in Schlesien*, Hrsg. *Aufträge der Provinzialverwaltung von Schlesien durch den Provinzialkonservator der Kunstdenkmäler Niederschlesiens*, Breslau-Lissa 1939, pp. 118–133; **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber. Rzeźbiarz śląski epoki baroku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” Vol. 2 (1963); **eadem**, *Rzeźba śląska 1650–1770* [exhibition cat.], Muzeum Śląskie, Wrocław 1969, pp. 15, 47–49; **D. Hanulanka**, *Świdnica*, 2nd ed., rev., suppl., Wrocław 1973, pp. 85–90; **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, pp. 179–184; **R. Nowak**, **K. Kalinowski**, *Weber Jerzy Leonard*, [in:] *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Zachodem* [exhibition cat.], Ed. **K. Kalinowski**, Poznań 1993, p. 1.104; **R. Sachs**, *Sztuka Śląska od XVI do XVIII wieku. Uwagi krytyczne*, [in:] *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku*, Ed. **A. J. Baranowski**, Warszawa 1998, pp. 80–81; **R. Sachs**, **U. Ososko**, *Czy rzeźwiście Konrad Ridiger?*, „Rocznik Muzeum Papiernictwa” Vol. 5 (2011), pp. 13–15; **D. Galewski**, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacja kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu, Kraków 2012*, pp. 127, 169, 172, 220; **E. Grochowska**, „Beckeriańsko-Petrascchiańska pobożność”. *Pomnik św. Jana Nepomucena w Milinie i jego historia*, [in:] *Śłęzańskie świąty*, Ed. **W. Kunicki**, **J. Smerka**, 2nd ed., rev., Wrocław 2013, pp. 98–100; **A. Kolbiarz**, *Michael Klahr Starszy, Paul Stralano i rzeźba barokowa w Świdnicy. Nowe uwagi na temat edukacji artystycznej Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 27 (2018), pp. 145–150; **idem**, *From Świdnica...*, pp. 75–93; **P. Migasiewicz**, *Laudatissimus Phidias noster. Rzeźbiarz Johann Riedel SJ (1654–1736), między czeską tradycją cechową a francuską sztuką akademicką*, Warszawa 2021, pp. 192–193, 200, 205, 207, 209–210, 219, 221, 227, 232–234, 286–290, 309–312, 320, 344–349.

¹⁴ Due to the unclear archival record, there is no consensus in the literature regarding its interpretation. See. **E. W. Braun**, *op. cit.*, pp. 123–124; **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber...*, p. 92; **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa...*, p. 179.

¹⁵ See **E. W. Braun**, *op. cit.*, pp. 122, 124.

¹⁶ See **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber...*, pp. 108–109; **eadem**, *Rzeźba śląska...*, pp. 15, 47–49; **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa...*, pp. 179–184.

¹⁷ **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa...*, p. 180.

¹⁸ **D. Hanulanka**, *op. cit.*, p. 85.

¹⁹ See **M. Nowak**, *Kaplica błogostawionego Czesława we Wrocławiu*, Warszawa 2011, pp. 142–150.

²⁰ See **A. Kolbiarz**, *From Świdnica...*, pp. 83–85; **P. Migasiewicz**, *Laudatissimus Phidias...*, p. 290.

²¹ **K. Kalinowski**, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones” Vol. 7 (1995), pp. 108–111; **P. Suchánek**, *Měšťanství a akademičtí sochaři v 18. století. Případ Wolfganga Trägera*, „Opuscula Historiae Artium” Vol. 60 (2011), pp. 45–46; **N. Büttner**, *The Basics: Copying and Interpreting*, [in:] *Rubens. The Power of Transformation* [exhibition cat.], Ed. **G. Gruber [et al.]**, 17 October 2017 – 21 January 2018, Kunsthistorisches Museum Vienna, Munich 2018, pp. 127–129.

²² See **J. M. Muller**, *Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art*, „The Art Bulletin” 1982, No. 2, pp. 230–235; **A. Georgievsk-Shine**, *In nova fert animus... Rubens and the Poetics of Transformation*, [in:] *Rubens: The Power...*, p. 29.

²³ The sculpture is signed and dated on the base. The work has recently been discussed in detail, see: **A. Kolbiarz**, *From Świdnica...*, *passim*. For the older literature, see: **M. Keleti**, *Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG*, Bratislava 1983, p. 218; **K. Chmelinová**, *Beitrag zur Geschichte einer Künstlerfamilie im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa. Der Bildhauer Joseph Leonhard Weber und Trnava/Tyrnau*, [in:] *Generationen. Interpretationen. Konfrontationen. Sammelband von Beiträgen aus der internationalen Konferenz in den Tagen 20.–22. April 2005 in Bratislava*, Ed. **B. Balážová**, Bratislava 2007, pp. 154–155; **A. Kolbiarz**, *Michael Klahr Starszy...*, pp. 147–148.

²⁴ See **F. Haskell**, **N. Penny**, *op. cit.*, pp. 141–143; **P. Suchánek**, *Měšťanství...*, pp. 198–199.

- ²⁵ **J. de Bisschop**, *op. cit.*, ryc. 12–15.
- ²⁶ Przerzysy z tego podręcznika posiadał Michael Klahr Starszy, rzeźbiarz pracujący w drugiej i trzeciej dekadzie XVIII w. dla zgromadzenia jezuosowego w Kłodzku. Jest to tyle istotne, że jezuici kłodzcy utrzymywali ściśle kontakty ze świdnickimi, a Klahr był dobrze zaznajomiony z twórczością Webera. Zob. **A. Kolbiarz**, *Michael Klahr Starszy...*, s. 156, przyp. 123.
- ²⁷ **G. Audran**, *op. cit.*, ryc. 11–12. Zob. też **A. Kolbiarz**, *From Świdnica...*, s. 84–85.
- ²⁸ Zob. **A. Kolbiarz**, *From Świdnica...*, s. 85–87.
- ²⁹ Figurę tę, pozbawioną dotąd atrybucji, powiązać należy z pracownią Webera na podstawie analizy porównawczej. W ostatniej dekadzie swojego życia świdnicki mistrz wykonał dla nowosolskiej parafii szereg dzieł, np. potwierdzony kontraktem ołtarz główny do kościoła filialnego w Rudnie. Zob. **A. Kolbiarz**, *From Świdnica...*, s. 86. Całe przedsięwzięcie zostanie omówione w osobnym opracowaniu.
- ³⁰ Wystrój rzeźbiarski tej świątyni po raz pierwszy został powiązany z Weberem przez **D. Ostowską** (*Rzeźba śląska...*, s. 48–49). Tam również przybliżone datowanie.
- ³¹ Zob. **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, s. 243–247. Najobszerniejsze studia na temat oddźwięków tej rzeźby w teorii i sztuce nowożytnej – zob. **Ch. Schmälzle**, *Laokoon in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main 2018.
- ³² Rzeźba *Laokoon* była w epoce nowożytniej postrzegana, jako archetyp cierpienia (*exemplum doloris*). Zob. **L. D. Ettlinger**, *Exemplum doloris. Reflections on the „Laocoön Group”*, [w:] *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, t. 1, ed. **M. Meiss**, New York 1961; **A. Georgievsk-Shine**, *op. cit.*, s. 30.
- ³³ Wystrój figuralny świątyni (cztery ołtarze, ambona, pokrywa chrzcielnicy oraz przysięcienna grupa św. Jana Nepomucena), do tej pory pozbawiony atrybucji, opierając się na analogiach formalnych, należy powiązać z pracownią Webera. Obecnie istniejąca nastawa pochodzi z XIX bądź początku XX stulecia. W aktach wizytacyjnych z 1722 r. większość wyposażenia określona została jako nowa, jeszcze niepolichromowana. Zob. Archiwum Archidiecezjalne we Wrocławiu, sygn. V b 164: *Visitatio generalis Archipresbyteratum: Guraviensis, Gruenbergensis, Schibusiensis, Saganensis, Freystadiensis, Sprottaviensis, Glogoviensis, Hochenkirchensis*. 1722, s. 1353–1355.
- ³⁴ Spłycony i sumaryczny modelunek lewej dłoni sugeruje wtórne przekształcenie tej partii figury.
- ³⁵ Zob. **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, s. 229.
- ³⁶ Figura słusznie została ostatnio przypisana Weberowi. Zob. **P. Migasiewicz**, *Laudatissimus Phidias...*, s. 221.
- ³⁷ Zob. **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, s. 173–174.
- ³⁸ **F. Perrier**, *Segmenta...*, ryc. 37.
- ³⁹ Kazalnica wraz z ołtarzami głównym i bocznym została niedawno przypisana pracowni Webera. Zob. **A. Kolbiarz**, *Ambony typu lubiąskiego i lubiąsko-głogowskiego w sztuce barokowej Śląska oraz Wielkopolski. Geneza, ewolucja i migracja form*, „Liturgia Sacra” 2020, nr 2, s. 315, przyp. 53. Autorstwo potwierdził w swojej pracy **P. Migasiewicz** (*Laudatissimus Phidias...*, s. 312). Przeoczył jednak przy okazji informację – zawartą w tym samym zdaniu, na które się powołał – dotyczącą atrybucji ołtarzy głównego i bocznego, również wspomnianych. W rezultacie bezzasadnie przypisał sobie zasługi włączenia obu retabulów do *oeuvre* Webera.
- ⁴⁰ Zob. **B. Patzak**, *Der schlesische Baumeister Felix Anton Hammerschmidt und sein Bau des Grüssauer Prälatenhauses zu Schweidnitz*, „Der Wanderer im Riesengebirge” t. 50 (1930), s. 72; **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber...*, s. 93, 116; **R. Nowak**, *Rzeźba śląska XVI–XVIII wieku*, Wrocław 1994, s. 114–115.
- ⁴¹ Zob. **A. Uhlhorn**, *op. cit.*, s. 19–22; *Die Kunstdenkmäler die Stadt Breslau*, t. 2: *Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt*, Hrsg. **L. Burgemeister, G. Grundmann**, Breslau 1933, s. 234; **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber...*, s. 102–105, 115–116; **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa...*, s. 182–184; **M. Nowak**, *op. cit.*, s. 35, 142–150, 159–160.
- ⁴² Wystrój figuralny ambony, do tej pory pozbawiony atrybucji, na podstawie analogii formalnych należy powiązać z pracownią Webera. Struktura stolarska kazalnicy została wymieniona w XIX lub na początku XX stulecia.
- ⁴³ **J. Sandrart**, *op. cit.*, s. 17v.
- ⁴⁴ Zob. **H. Dziurla**, *Studium historyczno-architektoniczne zespołu pocysterskiego w Henrykowie*, Wrocław 1965, mps PKZ, s. 77; **K. Eysymontt**, *Klasztorne ogrody i park nowej rezydencji w Henrykowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1972, z. 3, s. 224.
- ⁴⁵ Zob. **E. W. Braun**, *op. cit.*, s. 124; **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber...*, s. 96.
- ⁴⁶ Zob. **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber...*, s. 96; **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa...*, s. 180.
- ⁴⁷ Zob. **R. Nowak, K. Kalinowski**, *Weber Jerzy Leonard...*, s. I.104; **R. Nowak**, *Rzeźba śląska...*, s. 177.
- ²⁵ **J. de Bisschop**, *op. cit.*, Plates 12–15.
- ²⁶ Drawings from this textbook were owned by Michael Klahr the Elder, a sculptor working for the Society of Jesus in Kłodzko in the 1710s and 1720s. This is important, because the Kłodzko Jesuits maintained close links with the Jesuits of Świdnica, and Klahr was well familiar with Weber's oeuvre. See **A. Kolbiarz**, *Michael Klahr Starszy...*, p. 156, footnote 123.
- ²⁷ **G. Audran**, *op. cit.*, Plates 11–12.
- ²⁸ **A. Kolbiarz**, *From Świdnica...*, pp. 85–87.
- ²⁹ Hitherto without any attribution, the figure should be linked to Weber's workshop on the basis of a comparative analysis. In the last decade of his life the Świdnica master made a number of works for the Nowa Sól parish, for example the main altar, confirmed by a contract, for the filial church in Rudno. See **A. Kolbiarz**, *From Świdnica...*, p. 86. The whole venture will be discussed in a separate study.
- ³⁰ The first scholar to link the sculptures from this church to Weber was Ostowska. Her study also includes approximate dating. See **D. Ostowska**, *Rzeźba śląska...*, pp. 48–49.
- ³¹ **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, pp. 243–247. The most comprehensive study of reflections on this sculpture in both theory and early modern art, see: **Ch. Schmälzle**, *Laokoon in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main 2018.
- ³² The *Laocoön* sculpture was sometimes seen in the early modern period as an archetype of suffering (*exemplum doloris*). See: **L. D. Ettlinger**, *Exemplum doloris. Reflections on the „Laocoön Group”*, [in:] *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Vol. 1, Ed. **M. Meiss**, New York 1961, pp. 121–126; **A. Georgievsk-Shine**, *op. cit.*, p. 30.
- ³³ The figural decorations of the church (four altars, a pulpit, a baptismal font cover and a wall group of St. John of Nepomuk), hitherto without any attribution, should be linked to Weber's workshop on the basis of formal analogies. The existing altarpiece comes from the 19th or early 20th century. In the 1722 visitation records most of the furnishings are described as new, not yet polychromed. See Archdiocesan Archives in Wrocław, No. V b 164, *Visitatio generalis Archipresbyteratum: Guraviensis, Gruenbergensis, Schibusiensis, Saganensis, Freystadiensis, Sprottaviensis, Glogoviensis, Hochenkirchensis*. 1722, pp. 1353–1355.
- ³⁴ The shallow and summary modelling of the left hand indicates that this part of the figure has been reworked.
- ³⁵ See **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, p. 229.
- ³⁶ The figure has recently been rightly attributed to Weber. See **P. Migasiewicz**, *Laudatissimus Phidias...*, p. 221.
- ³⁷ See **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, pp. 173–174.
- ³⁸ **F. Perrier**, *Segmenta...*, Plate 37.
- ³⁹ The pulpit, together with the main altar and the side altar, has recently been attributed to Weber's workshop. See **A. Kolbiarz**, *Ambony typu lubiąskiego i lubiąsko-głogowskiego w sztuce barokowej Śląska oraz Wielkopolski. Geneza, ewolucja i migracja form*, „Liturgia Sacra” 2020, No. 2, p. 315, footnote 53. The authorship has been confirmed by Migasiewicz in his study. However, **P. Migasiewicz** (*Laudatissimus Phidias...*, p. 312) has overlooked the information – found in the very sentence referred to by him – about the attribution of the main and side altars. Consequently, he has unjustifiably taken credit for including both retables in Weber's oeuvre.
- ⁴⁰ See **B. Patzak**, *Der schlesische Baumeister Felix Anton Hammerschmidt und sein Bau des Grüssauer Prälatenhauses zu Schweidnitz*, „Der Wanderer im Riesengebirge” Vol. 50 (1930), p. 72; **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber...*, pp. 93, 116; **R. Nowak**, *Rzeźba śląska XVI–XVIII wieku*, Wrocław 1994, pp. 114–115.
- ⁴¹ See **A. Uhlhorn**, *Meister und Werke...*, pp. 19–22; *Die Kunstdenkmäler des Provinz Niederschlesien*, Vol. 1, *Die Stadt Breslau*, Part 2, *Die Kunstdenkmäler des Stadt Breslau*, Ed. **L. Burgemeister, G. Grundmann**, Breslau 1933, p. 234; **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber...*, pp. 102–105, 115–116; **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa...*, pp. 182–184; **M. Nowak**, *Kaplica błogosławionego Czesława...*, pp. 35, 142–150, 159–160.
- ⁴² The figural decoration of the pulpit, hitherto without any attribution, should be linked to Weber's workshop on the basis of formal analogies. The wooden structure of the pulpit was replaced in the 19th or early 20th century.
- ⁴³ **J. Sandrart**, *op. cit.*, p. 17v.
- ⁴⁴ See **H. Dziurla**, *Studium historyczno-architektoniczne zespołu pocysterskiego w Henrykowie*, Wrocław 1965, typescript of PKZ, p. 77; **K. Eysymontt**, *Klasztorne ogrody i park nowej rezydencji w Henrykowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1972, No. 3, p. 224.
- ⁴⁵ See **E. W. Braun**, *op. cit.*, p. 124; **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber...*, p. 96.

⁴⁸ Zob. **K. Eysymontt**, *op. cit.*, s. 212.

⁴⁹ **F. Perrier**, *Segmenta...*, ryc. 46–47.

⁵⁰ **J. de Bisschop**, *op. cit.*, ryc. 66, 69.

⁵¹ Zob. **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, s. 260–261.

⁵² **F. Perrier**, *Segmenta...*, ryc. 38.

⁵³ Zob. **F. Lammertse, A. Vergara**, *Rubens: Painter of Sketches*, transl. L. Richards, Ph. Clarke, Madrid–Rotterdam 2018, s. 195–196.

⁵⁴ Zob. **E. W. Braun**, *op. cit.*, s. 124, 126; **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber...*, s. 101; **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa...*, s. 180.

⁵⁵ **P. Migasiewicz**, *Laudatissimus Phidias...*, s. 290. Przy okazji należy sprostować ustalenia Migasiewicza roszczonego sobie prawo do pierwszeństwa we wskazaniu poprawnego czasu wykonania figur przyfilarowych. W rzecz zywistości datowanie na lata 1701–1703 – odnoszące się do trzech rzeźb: św. Jana Chrzciciela, św. Barbary i św. Małgorzaty – podane zostało wcześniej przez **D. Ostowską** (*Rzeźba śląska...*, s. 47), która z kolei powołała się na publikację Hermanna Hoffmanna (niestety, bez uwzględnienia precyzyjnego opisu bibliograficznego).

⁵⁶ Atrybucja za: **A. Kolbiarz**, *Udział Thomasa Weisfeldta (Weissfeldta) w barokizacji wrocławskiej katedry*, [w:] *Katedra wrocławska na przestrzeni tysiąclecia. Studia z historii architektury i sztuki*, red. **R. Kaczmarek, D. Galewski**, Wrocław 2016, s. 261.

⁵⁷ Na temat współpracy obu artystów zob. **A. Kolbiarz**, *Michael Klahr Starszy...*, s. 147–148; **idem**, *From Świdnica...*, s. 77, 85; **P. Migasiewicz**, *Laudatissimus Phidias...*, s. 86–90.

⁵⁸ Na temat antykizacji w rzeźbach Riedla zob. **P. Migasiewicz**, *Laudatissimus Phidias...*, s. 283–285.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 290.

⁶⁰ Zob. **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, s. 31–36.

⁴⁶ See **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber...*, p. 96; **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa...*, p. 180.

⁴⁷ See **R. Nowak, K. Kalinowski**, *Weber Jerzy Leonard...*, p. I.104; **R. Nowak**, *Rzeźba śląska...*, p. 177.

⁴⁸ See **K. Eysymontt**, *op. cit.*, p. 212.

⁴⁹ **F. Perrier**, *Segmenta...*, Plates 46–47.

⁵⁰ **J. de Bisschop**, *op. cit.*, Plates 66, 69.

⁵¹ See **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, pp. 260–261.

⁵² **F. Perrier**, *Segmenta...*, Plate 38.

⁵³ See **F. Lammertse, A. Vergara**, *Rubens. Painter of Sketches*, Transl. L. Richards, Ph. Clarke, Madrid–Rotterdam 2018, pp. 195–196.

⁵⁴ See **E. W. Braun**, *op. cit.*, pp. 124, 126; **D. Ostowska**, *Jerzy Leonard Weber...*, p. 101; **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa...*, p. 180.

⁵⁵ **P. Migasiewicz**, *Laudatissimus Phidias...*, p. 290. Migasiewicz, who claims to be the first to indicate the correct period in which the pillar figures were made, needs to be put right. In fact the dating of 1701–1703 – concerning three sculptures, of St. John the Baptist, St. Barbara and St. Margaret – was given earlier by **D. Ostowska** (*Rzeźba śląska...*, p. 47), who in turn cited Hermann Hoffmann's publication (unfortunately, without giving bibliographical details).

⁵⁶ Attribution after: **A. Kolbiarz**, *Udział Thomasa Weisfeldta (Weissfeldta) w barokizacji wrocławskiej katedry*, [in:] *Katedra wrocławska na przestrzeni tysiąclecia. Studia z historii architektury i sztuki*, Ed. **R. Kaczmarek, D. Galewski**, Wrocław 2016, p. 261.

⁵⁷ On the collaboration between the two artists, see **A. Kolbiarz**, *Michael Klahr Starszy...*, p. 147–148; **idem**, *From Świdnica...*, pp. 77, 85; **P. Migasiewicz**, *Laudatissimus Phidias...*, pp. 86–90.

⁵⁸ On the subject of antiquisation in Riedel's sculptures, see: **P. Migasiewicz**, *Laudatissimus Phidias...*, pp. 283–285.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 290.

⁶⁰ See **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, pp. 31–36.

Słowa kluczowe

antyk w sztuce nowożytnej, rzeźba barokowa na Śląsku, Georg Leonhard Weber, sztuka Monarchii Habsburskiej, rzeźba barokowa

Keywords

reception of antiquity in modern art, Baroque sculpture in Silesia, Georg Leonhard Weber, Habsburg Empire art, Baroque sculpture

References

1. **Braun Edmund Wilhelm**, *Studien zur schlesischen Barockplastik. Die künstlerische Entwicklung des Schweidnitzer Bildhauers Georg Leonhard Weber bis 1725*, [w:] *Kunst- und Denkmalpflege in Schlesien*, Hrsg. Aufträge der Provinzialverwaltung von Schlesien durch den Provinzialkonservator der Kunstdenkmäler Niederschlesiens, t. 2, Breslau–Lissa 1939.
2. **Büttner Nils**, *The Basics: Copying and Interpreting*, [w:] *Rubens: The Power of Transformation* [exhibition cat.], ed. G. Gruber [et al.], 17 października 2017 – 21 stycznia 2018, Kunsthistorisches Museum Vienna, Munich 2018.
3. **Eysymontt Krzysztof**, *Klasztorne ogrody i park nowej rezydencji w Henrykowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1972, z. 3.
4. **Galewski Dariusz**, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacje kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, Kraków 2012.
5. **Georgievska-Shine Aneta**, *In nova fert animus... Rubens and the Poetics of Transformation*, [w:] *Rubens: The Power of Transformation* [exhibition cat.], ed. G. Gruber [et al.], 17 października 2017 – 21 stycznia 2018, Kunsthistorisches Museum Vienna, Munich 2018.
6. **Gumiński Samuel**, *Jan Riedel i francuskie wątki w snycerze śląskiej przelomu XVII/XVIII wieku*, [w:] *Michał Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, red. J. Wrabec, Wrocław 1995.
7. **Hanulanka Danuta**, *Świdnica*, wyd. 2, popr., uzup., Wrocław 1973.
8. **Haskell Francis, Penny Nicholas**, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven – London 1994.
9. **Kalinowski Konstanty**, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones” t. 7 (1995).

10. **Kalinowski Konstanty**, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986.
11. **Kolbiarz Artur**, *From Świdnica to Bratislava: The Sculpture of Christ the Saviour from the Collection of the Slovak National Gallery*, „Muzeológia a kultúrne dedičstvo” 2020, nr 3.
12. **Kolbiarz Artur**, *Silesian Painters and Sculptors at the Vienna Academy of Fine Arts in the Years 1726–1780: A Contribution to the History of Academism in the Early Modern Period*, „Arts” 2021, nr 4.
13. **Migasiewicz Paweł**, *Laudatissimus Phidias noster. Rzeźbiarz Johann Riedel SJ (1654–1736), między czeską tradycją cechową a francuską sztuką akademicką*, Warszawa 2021.
14. **Nowak Mirosław**, *Kaplica błogostawionego Czesława we Wrocławiu*, Warszawa 2011.
15. **Nowak Romuald**, *Rzeźba śląska XVI–XVIII wieku*, Wrocław 1994.
16. **Ostowska Danuta**, *Rzeźba śląska 1650–1770* [kat. wystawy], Muzeum Śląskie, Wrocław 1969.
17. **Ostowska Danuta**, *Jerzy Leonard Weber. Rzeźbiarz śląski epoki baroku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 2 (1963).
18. **Pevsner Nicolaus**, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge 1940.
19. **Suchánek Pavel**, *Proporce hodné napodobování. Antinoos Belvederský a Johann Georg Schaubberger*, [w:] *Od dějin umění k uměleckému dílu. Cesty k porozumění vizuální kultuře*, red. J. Galeta [et al.], Brno 2021.
20. **Uhlhorn Anneliese**, *Meister und Werke der Plastik des Spätbarock in Breslau (ca. 1700–1750)*, Berlin 1927.

Artur Kolbiarz, PhD, Assoc. Prof. (University of Silesia in Katowice), artur.kolbiarz@us.edu.pl, ORCID: 0000-0003-2823-432X

Graduate of Art History at the Adam Mickiewicz University in Poznań. Since 2016, employed by the Unit of Art History (transformed into the Institute of Art Studies in 2019) at the University of Silesia in Katowice. Scholarship holder of the Herder-Institut in Marburg and the Lanckoroński Foundation. His research interests are focused on topics related to Baroque sculpture in Silesia and its transregional contexts.

Summary

ARTUR KOLBIARZ (University of Silesia in Katowice) / Ancient inspirations in the figural sculpture of Georg Leonhard Weber (1672–1739)

Appreciation for ancient art in the modern era led to a particular reverence for ancient sculpture. As the process evolved, its scope and scale expanded with the discovery of new statues, the growth of contemporary collections and the emergence of new methods for reproducing classical models. The impact of copies cast in bronze or plaster could not match the popularity and reach of prints depicting ancient figures. Initially published as separate works, over time they also appeared in publishing series (e.g., publications by François Perrier, Jan de Bisschop, Joachim Sandrart, or Giovanni Pietro Bellori and Pietro Santi Bartoli).

The influence of ancient artistic traditions on Baroque artists was not uniform across Europe and depended on many factors. Silesia was not among the privileged regions in this respect, and sculptors working in the area around 1700 had limited possibilities to further their knowledge of ancient art compared to territories closer to Europe's major artistic centres. This makes the case of Georg Leonhard Weber all the more surprising.

References to ancient art in the figurative sculpture of the Świdnica-based artist are multi-layered. These are usually paraphrases or compilations of ideas derived from several works. His oeuvre reveals numerous references to the most famous ancient statues, such as *Belvedere Hermes*, *Laokoön*, *Farnese Hercules*, *Ludovisi Ares*, as well as sculptures that are less recognisable but also immortalised in prints: *Castor and Pollux*, busts of *Fauns*, *Dionysus*, or *Meleager*. The artist acquired his knowledge of ancient works in a manner typical of artists beyond the Alps, mostly through graphic reproductions, and possibly supplemented by studies of copies made in plaster or bronze. Weber also drew on the tradition of modern art assimilating forms taken from ancient visual arts. While these mechanisms were not unusual, the outcomes are exceptional, exceeding the standards of Baroque sculpture in Silesia at the turn of the 17th and 18th centuries. They place the artist from Świdnica at the forefront of a small group of local sculptors of the time – in particular Thomas Weisfeldt and Johann Georg Urbansky – who consciously followed the formula of antiquity-inspired art.