

## Sztuka Wrocławia w epoce nowożytnej / Art in Wrocław in the early modern age

REDAKTOR TEMATYCZNY NUMERU / GUEST EDITOR: **dr Marcin Wiśtocki**

2

Od Redakcji / Editorial

3 / Rafał Eysymontt, Agnieszka Seidel-Grzesińska, Łukasz Krzywka /

**Wrocławska kuria książąt legnicko-brzeskich w epoce nowożytnej – perspektywy badawcze / The Wrocław curia of the Dukes of Legnica and Brzeg in the early modern period – research perspectives**

32 / Marek Świdrak /

**Niezrealizowany projekt gmachu szkoły św. Marii Magdaleny we Wrocławiu autorstwa Valentina von Saebischa / The St. Mary Magdalene School in Wrocław project by Valentin von Saebisch that was never built**

64 / Romuald Kaczmarek /

**Malarz śląski Johann Lichtenstein (1610 – po 1672) i jego epitafium Johanna von Götz und Schwanenfließ, prezesa rady miasta Wrocławia / Silesian painter Johann Lichtenstein (1610 – after 1672) and his epitaph for Johann von Götz und Schwanenfließ, president of the city council of Wrocław**

104 / Marek Kwaśny /

**Hagiografia, heraldyka, ideologia. Obrazy Johanna Jacoba Eybelwiesera młodszego dla klasztoru Franciszkanów Reformatorów we Wrocławiu i ich fundatorzy / Hagiography, heraldry, ideology. Paintings by Johann Jacob Eybelwieser the Younger for the Reformed Franciscan monastery in Wrocław and their funders**

130 / Małgorzata Wyrzykowska /

**Wybrane aspekty treści ideowych w dekoracji kaplicy św. Franciszka Ksawerego przy kościele pw. Najświętszego Imienia Jezus we Wrocławiu / Selected aspects of ideological content in the decoration of the Chapel of St. Francis Xavier at the Church of the Most Sacred Name of Jesus in Wrocław**

162 / Stefano Rinaldi /

**Cztery miecze księcia Jerzego II brzeskiego w drezdeńskiej zbrojowni (Rüstkammer) / Four swords of Duke George II of Brzeg in the Dresden Armoury**

186 / Artur Kolbiarz /

**Antyczne inspiracje w plastyce figuralnej Georga Leonharda Webera (1672–1739) / Ancient inspirations in the figural sculpture of Georg Leonhard Weber (1672–1739)**



**QUART. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego**  
**QUART. Quarterly of the Institute of Art History at the University of Wrocław**  
Nr 3(73)/2024

WYDAWCA/PUBLISHER: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wydawnictwo „Szerzermierz” sp. z o.o.

ADRES REDAKCJI / PUBLISHING OFFICE: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego,

ul. Szewska 36, 50-139 Wrocław; <https://wuwr.pl/quart>; e-mail: [quart@uwr.edu.pl](mailto:quart@uwr.edu.pl)

REDAKTOR NACZELNY / EDITOR-IN-CHIEF: dr hab. Romuald Kaczmarek, prof. UWr

ZASTĘPCA REDAKTORA NACZELNEGO / DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF: dr Agnieszka Patała

SEKRETARZ REDAKCJI / MANAGING EDITOR: mgr Adam Szelaąg

NUMER TEMATYCZNY / THEMATIC ISSUE: *Sztuka Wrocławia w epoce nowożytnej / Art in Wrocław in the early modern age*

REDAKTOR TEMATYCZNY NUMERU / GUEST EDITOR: dr Marcin Wiśtocki

RADA NAUKOWA / EDITORIAL BOARD: prof. Milena Bartlová (Katedra teorie a dějin umění, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Česká republika), prof. Marco Cadinu (Dipartimento di Ingegneria Civile, Ingegneria Ambientale e Architettura, Università degli Studi di Cagliari, Italia), prof. Dietrich Erben (Lehrstuhl für Theorie und Geschichte von Architektur, Kunst und Design Fakultät für Architektur, Technische Universität München, Deutschland), prof. Arleen Ionescu (Universitatea Petrol – Gaze din Ploiești, Facultatea de Litere și Științe, Departamentul de Filologie, România), prof. Lauro Giovanni Magnani (Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo, Università degli Studi di Genova, Italia), prof. Aleksandra Lipińska (Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln, Deutschland), prof. Ewdoksia Papuci-Władyka (Instytut Archeologii, Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

REDAKTORKA JĘZYKOWA / LANGUAGE EDITOR: dr Dorota Ucherek (Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego)

TŁUMACZENIA/TRANSLATIONS: Tomasz Bauer, dr Aleksandra Piasecka

OKŁADKA/COVER: Johann Michael Rottmayr, scena chrztu udzielanego przez św. Franciszka Ksawerego, 1703–1706, fresk; kościół pw. Najświętszego Imienia Jezus, kaplica św. Franciszka Ksawerego. Fot. M. Wyrzykowska

OPRACOWANIE GRAFICZNE / GRAPHIC DESIGN: Wojciech Głogowski

DRUKARNIA / PRINTING HOUSE: Sowa sp. z o.o.

NAKLAD/EDITION: 200 egz.

ISSN: 1896-4133 (DLA WYDANIA DRUKOWANEGO / PRINTED VERSION)

ISSN: 2449-9285 (DLA WYDANIA ELEKTRONICZNEGO / ELECTRONIC VERSION)

## Od Redakcji

<https://doi.org/10.19195/2449-9285.73.1>

Trzeci numer naszego kwartalnika w danym roku już tradycyjnie poświęcamy architekturze i sztuce związanym z Wrocławiem. Dzieje się tak również dzięki dobrej współpracy z Wydziałem Kultury Urzędu Miejskiego Wrocławia, który dofinansował niniejsze wydanie. Prezentujemy siedem artykułów. Troje autorów pierwszego z nich (Rafał Eysymontt, Agnieszka Seidel-Grzezińska, Łukasz Krzywka) przedstawia historię i przemiany architektoniczne (głównie nowożytnie) dawnej siedziby książąt legnicko-brzeskich. Obecnie trwa jej remont – po jego zakończeniu wróci do niej jej współczesny użytkownik: Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego. Lektura może przybliżyć problemy, z jakimi musi się zmierzyć inwestor. Co uda się odkryć, a co ocalić przy tej sposobności? Autor drugiego artykułu, Marek Świdrak, przypomina sylwetkę wrocławskiego architekta pierwszej połowy XVII w., Valentina von Saebischa, a w szczególności analizuje jego cztery rysunki projektowe niezrealizowanego ostatecznie budynku gimnazjum św. Marii Magdaleny. Dwa następne teksty poświęcone są malarstwu barokowemu. Romuald Kaczmarek przedstawia twórczość Johanna Lichtensteina, artysty pechowego, gdy weźmie się pod uwagę to, że jego dzieła w większości się nie zachowały. A należał on do nielicznych malarzy wrocławskich mających okazję odwiedzić dom Petera Paula Rubensa. Z kolei Marek Kwaśny swoje badania nad malarstwem Johanna Eybelwiesera, udokumentowane świeżo opublikowaną monografią, rozwinął w tekście poświęconym cyklowi *Legenda św. Antoniego Padewskiego*, pochodzącemu z klasztoru Franciszkanów Reformatów. Natomiast Małgorzata Wyrzykowska poddała szczegółowej analizie program ideowy i wzorce jednej tylko kaplicy przy kościele Jezuitów – tej pod patronatem św. Franciszka Ksawerego, niewątpliwie o najciekawszym i artystycznie intrygującym wystroju. W szóstym artykule Stefano Rinaldi omawia znajdujące się obecnie w zbiorach drezdeńskich cztery miecze, których właścicielem był książę legnicko-brzeski Jerzy II. Przypomnijmy, że to jemu zawdzięcza modernizację kuria książęca omówiona w pierwszym tekście tego numeru. Na zakończenie Artur Kolbiarz podąża nie najłatwiejszymi do odczytania śladami inspiracji rzeźbą antyczną, dostrzegalnymi w pracach świdnickiego mistrza Georga Leonarda Webera. Ponieważ dostarczał on rzeźby na obszar całego Śląska, w tym Wrocławia, można zaryzykować stwierdzenie, że w pierwszej tercji XVIII w. jego sztuka podprogowo oswajała śląskich odbiorców z dziedzictwem form antycznych.

Całość numeru jest zatem zróżnicowana i w zadanych ramach tematycznych sztuki nowożytnej kreśli jej obraz we Wrocławiu nadzwyczaj bogaty.

W imieniu Redakcji  
dr hab. Romuald Kaczmarek, prof. UWr

## Editorial

<https://doi.org/10.19195/2449-9285.73.2>

The third issue of our quarterly magazine in the year in question is devoted – which has already been a tradition – to architecture and art connected with Wrocław thanks to our close cooperation with the Department of Culture of the Wrocław City Office, which has also co-funded this issue. We present seven articles in this edition. The three authors of the first paper (Rafał Eysymontt, Agnieszka Seidel-Grzezińska, Łukasz Krzywka) explore the history and architectural transformations (primarily from the modern era) of the former residence of the Dukes of Legnica and Brzeg. Currently under renovation, the building will soon be ready to once again accommodate its present-day occupant, the Historical Institute of the University of Wrocław. This text highlights the challenges the investor faces at present. What discoveries might emerge, and what can be preserved in this process? The author of the second article, Marek Świdrak, revisits the work of the Wrocław architect Valentin von Saebisch, active in the first half of the 17th c., focusing particularly on his four design drawings for the ultimately never finished St. Mary Magdalene Gymnasium building. The next two texts are devoted to Baroque painting. Romuald Kaczmarek discusses the works of Johann Lichtenstein – an unfortunate artist, given that most of his works have not survived. Remarkably, Lichtenstein was one of the few Wrocław painters who had the opportunity to visit the home of Peter Paul Rubens. Marek Kwaśny, in turn, expands on his research into the paintings of Johann Eybelwieser, documented in a recently published monograph, in an article devoted to *The Legend of St. Anthony of Padua* cycle, housed in the monastery of Reformed Franciscans. On the other hand, Małgorzata Wyrzykowska analyses in detail the ideological programme and models of a single chapel at the Jesuit church – the one under the patronage of St. Francis Xavier, which undoubtedly features the most interesting and artistically intriguing decoration. In the sixth article, Stefano Rinaldi examines four swords, now held in the Dresden collection, that once belonged to Duke George II of Legnica. Let us recall that it was he who modernised the ducal residence discussed in the first article. Finally, Artur Kolbiarz follows the subtle influences of ancient sculpture discernible in the works of the Świdnica master sculptor Georg Leonard Weber. Since Weber worked all over Silesia, including Wrocław, it may be argued that in the first third of the 18th c. his art unconsciously familiarised Silesian audiences with the heritage of ancient forms.

Consequently, the content this issue is varied, and within its thematic framework of modern art, it presents an exceptionally rich picture of art in Wrocław.

On behalf of the Editorial Team  
Romuald Kaczmarek, PhD, DSc, Assoc. Prof. (University of Wrocław)



# Wrocławska kuria książąt legnicko-brzeskich w epoce nowożytnej – perspektywy badawcze

---

## The Wrocław curia of the Dukes of Legnica and Brzeg in the early modern period – research perspectives

**Rafał Eysymontt**

Uniwersytet Wrocławski / University of Wrocław

**Agnieszka Seidel-Grzebińska**

Uniwersytet Wrocławski / University of Wrocław

**Łukasz Krzywka**

Obecna siedziba Instytutu Historycznego Uniwersytetu Wrocławskiego to czteroskrzydłowe założenie zajmujące północną część kwartału wytyczonego ulicami Szewska, Uniwersytecka, Kuźnicza i Nożownicza. Zabudowa tego terenu sięga czasów sprzed lokacji miasta<sup>1</sup>, a mury dzisiejszego instytutu w ubiegłych stuleciach mieściły gospodarstwa domowe mieszczan, być może synagogę, księżęcą kurię miejską, klasztor, biura prezydium policji oraz sale dydaktyczne uniwersytetu [il. 1]. I chociaż kompleks bez wątpienia stanowi jeden z najciekawszych zabytków architektury świeckiej we Wrocławiu, dotąd nie doczekał się kompletnego monograficznego opracowania<sup>2</sup>. W ostatnich

The present seat of the Institute of History of the University of Wrocław is a four-winged premise occupying the northern part of the quarter delineated by Szewska, Uniwersytecka, Kuźnicza and Nożownicza Streets. The buildings in this area date back to before the city was granted a charter<sup>1</sup>, and in previous centuries the walls of today's institute housed burgher households, possibly a synagogue, a ducal town curia, a monastery, the offices of the police presidium and the classrooms of the university [Fig. 1]. And although the complex is undoubtedly one of the most interesting monuments of secular architecture in Wrocław, it has not yet received a complete monographic study<sup>2</sup>. In

latach szczegółowym rozważaniom poddano wprawdzie znajdującą się tu zabudowę z okresu średniowiecza<sup>3</sup> oraz formę obecnej więźby dachowej, datowanej ok. 1846 r.<sup>4</sup>, jednak architektura u zbiegu ul. Szewskiej i ul. Uniwersyteckiej przeżywała swoją świetność przede wszystkim w epoce nowożytnej. Miejską rezydencję posiadali tu wówczas książęta legnicko-brzescy, a następnie swój dom zakonny – Zgromadzenie Sióstr Urszulanek Unii Rzymskiej.

Piastowie legnicko-brzescy właścicielami nieruchomości przy obecnej ul. Szewskiej 49 i przylegającej do niej zabudowy wzdłuż ul. Uniwersyteckiej stali się najpóźniej ok. r. 1532<sup>5</sup>. Budynki te wtedy miały już jednak za sobą dość długą i skomplikowaną historię, o tyle istotną dla kształtu nowożytnego pałacu, że w znacznym stopniu zdeterminowały przyjęte w nim rozwiązania przestrzenne.

Najwcześniej, ok. 1300 r., zabudowana została zapewne parcela u zbiegu obu wymienionych ulic<sup>6</sup>. Jak wykazują badania archeologiczne i architektoniczne, w tym okresie postawiono tu budynek na rzucie zbliżonym do kwadratu o wymiarach 16 × 18,5 m, z czteroosiową elewacją wschodnią i pięcioosiową elewacją północną. Przyjmuje się, że jego wnętrze miało charakter obszernej sali, nakrytej dachem opartym na murach magistralnych, której wysokość, licząc od poziomu posadzki, wynosiła ok. 9,5 m<sup>7</sup>. Taki układ przestrzenny sugerowałby sakralną funkcję budowli, a ponieważ obecna ul. Uniwersytecka, w średniowieczu nazywana Judengasse<sup>8</sup>, graniczyła z kwartałem zamieszkiwanym przez ludność żydowską<sup>9</sup>, sformułowana została teza o zlokalizowanej tu synagodze<sup>10</sup>. Koncepcję tę potwierdzać ma fakt, że w latach 1331–1345 jako właściciel przynajmniej jednego z domów u zbiegu ul. Uniwersyteckiej i ul. Szewskiej wymieniany jest Żyd Jakub, uważany za najbogatszego przedstawiciela wrocławskiej gminy żydowskiej swoich czasów<sup>11</sup>. Pojawiają się tu jednak istotne wątpliwości, łączące się zwłaszcza z usytuowaniem budynku na eksponowanym narożniku ważnych ulic, co dla synagogi – stojącej zazwyczaj w głębi kwartału – byłoby rozwiązaniem bardzo

recent years, although the medieval buildings<sup>3</sup> and the form of the present roof truss, dating from around 1846<sup>4</sup>, have been examined in detail, the architecture at the junction of Szewska and Uniwersytecka Streets experienced its heyday primarily in the early modern period. The city residence was then held by the Dukes of Legnica and Brzeg, and later the Congregation of the Sisters Ursulines of the Roman Union had its convent house here.

The Piasts of Legnica and Brzeg became owners of the property at the present 49 Szewska Street and the adjacent buildings along Uniwersytecka Street around 1532 at the latest<sup>5</sup>. By then, however, these buildings had already gone through a rather long and complicated history, so much more important for the shape of the modern palace that they largely determined the spatial solutions adopted in it.

The earliest to be built on, around 1300, was the plot of land at the junction of the two aforementioned streets<sup>6</sup>. According to archaeological and architectural research, at that time a building was erected here on a roughly square ground plan, measuring 16 × 18.5 m, with a four-axial eastern elevation and a five-axial northern elevation. It is assumed that its interior had the character of a spacious hall, covered by a roof supported by magistral walls, the height of which, counting from the floor level, was about 9.5 m<sup>7</sup>. Such a spatial arrangement would indicate the religious function of the building, and since the present Uniwersytecka Street, in the Middle Ages called Judengasse<sup>8</sup>, bordered on a quarter inhabited by Jewish people<sup>9</sup>, a thesis has been formulated that a synagogue was located there<sup>10</sup>. This theory is supposed to be confirmed by the fact that in the years 1331–1345 a Jew named Jakub, regarded as the richest representative of the Wrocław Jewish community of his time, is mentioned as the owner of at least one of the buildings at the junction of Uniwersytecka and Szewska Streets<sup>11</sup>. There are, however, significant doubts, especially related to the location of the building on a prominent corner of an important street, which would have been a very unusual



1. Dawny pałac książąt legnicko-brzeskich, widok od północnego wschodu. Fot. A. Seidel-Grzezińska, 2024  
Former palace of the Dukes of Legnica and Brzeg, view from the north-east. Photo: A. Seidel-Grzezińska, 2024



nietypowym. Podnoszony jest wprawdzie argument, że w końcu XIII w. przebieg wspomnianych ulic nie był jeszcze ustalony, ale synagoga funkcjonowałaby w tym miejscu właściwie w pierwszej połowie XIV stulecia, czyli w czasie, gdy przy obecnej ul. Uniwersyteckiej swój dom posiadał Maciej ze Środy, tytularny biskup Trebinje. Przeczyłoby to podrzędnej randze czy też niepełnemu ukształtowaniu tego traktu<sup>12</sup>.

Jeszcze w pierwszej połowie XIV w. budynek narożny miał zostać podwyższony do ok. 17 m<sup>13</sup>. Również przed połową XIV w. – w latach 30. tego stulecia – powstała najstarsza zabudowa działek przy ul. Szewskiej, od południa sąsiadujących z parcelą narożną. Wzniesiona w tym czasie parterowa, trzyosiowa budowla, przylegająca bezpośrednio do budynku narożnego i zapewne połączona z nim funkcjonalnie, miała powierzchnię 10 × 18,5 m i była dostępna wejściami od strony podwórca. Ostatni, najbardziej wysunięty na południe dom – również trzyosiowy, ale znacznie płytszy od pozostałych – był prawdopodobnie dwu- lub trzykondygnacyjny. Ok. 1330 r. powstać miała też zabudowa wzdłuż ul. Uniwersyteckiej, oddzielona od budynków przy ul. Szewskiej przejazdem bramnym<sup>14</sup>.

Kolejna istotna zmiana w formie zabudowań przy obecnej ul. Szewskiej 49 nastąpiła ok. połowy XIV stulecia. Wówczas budynek narożny i przylegający do niego dom podwyższono o ok. 7 m i podzielono na kondygnacje. W związku z podniesieniem się poziomu ulicy przekształcono przyziemia w piwnice lub sutereny, przekrywając je sklepieniami kolebkowymi i krzyżowymi<sup>15</sup>. W powstałej w ten sposób kondygnacji podziemnej oraz na parterze domu narożnego wydzielono jednoosiowy trakt północny; ponadto w szerszej, południowej części piwnicy wprowadzono filary podtrzymujące sklepienie krzyżowe; w kondygnacji podziemnej domu środkowego wewnątrz podzielono na dwa pomieszczenia o podobnej wielkości, wznosząc masywną ścianę na przedłużeniu linii tylnej elewacji domu południowego<sup>16</sup>. Obecnie trudno ostatecznie wyrokować, jakie formy miały w tym czasie przekrycia pomieszczeń parteru, do dziś zachowały się one bowiem je-

solution for a synagogue – usually standing in the depth of the quarter. Although it is argued that at the end of the 13th c. the course of the aforementioned streets had not yet been established, the synagogue would actually have been functioning at this location in the first half of the 14th c., i.e. at a time when Maciej of Środa, the titular bishop of Trebinje, had his house on what is now Uniwersytecka Street. This would contradict the lower rank or incomplete formation of this way<sup>12</sup>.

Still in the first half of the 14th c., the corner building was to be raised to about 17 m<sup>13</sup>. Also, before the middle of the 14th c. – in the 1330s – the oldest buildings were constructed on the plots in Szewska Street, adjacent to the corner plot from the south. Erected at this time, the single-storey, three-axial building, directly adjacent to the corner building and probably functionally connected to it, had a floor area of 10 × 18.5 m and was accessible by an entrance from the courtyard. The last, southernmost building – also three-axial, but much shallower than the others – was probably two or three storeys. Around 1330, buildings were also to be built along Uniwersytecka Street, separated from those on Szewska Street by a gate passage<sup>14</sup>.

Another significant change in the form of the buildings at what is now 49 Szewska Street took place around the middle of the 14th c. At that time, the corner building and the adjoining house were raised by about 7 m and divided into storeys. As the street level rose, the ground floor was transformed into basements or semi-basements, covering them with cradle and cross vaults<sup>15</sup>. In the resulting basement and on the ground floor of the corner house, a single-axis northern section was separated; in addition, pillars supporting a cross vault were introduced in the wider, southern part of the cellar; in the basement of the middle house, the interior was divided into two rooms of similar size by erecting a massive wall on the extension of the line of the rear elevation of the southern house<sup>16</sup>. At present, it is difficult to make a definitive statement about the form of

dynie w dwóch salach – w północno-wschodnim prześle domu narożnego oraz w prześle przylegającym do niego od zachodu – i są to ostrołukowe sklepienia krzyżowo-żebrowe<sup>17</sup>.

W wyniku omówionych zmian domy usytuowane na parceli północnej i środkowej uzyskały podobne, trzykondygnacyjne bryły. W obu wysokość parteru i pierwszego piętra wynosiła ok. 5 m, a drugiego piętra – ok. 3,7 m. Ostatni z budynków miałby w tej fazie również zostać podwyższony, chociaż mniej niż pozostałe, i uzyskać dodatkowy, wąski trakt po stronie zachodniej<sup>18</sup>.

W okresie po 1361 r., gdy po kolejnym pogromie gmina żydowska opuściła Wrocław, parcele u zbiegu ul. Uniwersyteckiej i ul. Szewskiej często zmieniały właścicieli<sup>19</sup>. W 1370 r. nabył tu dom Tymon von Colditz, starosta księstwa wrocławskiego (w latach 1369–1383) i landwójt Górnych Łużyc (w latach 1355–1366). Wtedy też, czyli w latach 70. XIV w., interesująca nas zabudowa uległa ponownym przekształceniom: dom po stronie południowej powiększono w głąb działki, licując go zapewne z tylnymi elewacjami dwóch pozostałych, oraz przestawiono więźby dachowe<sup>20</sup>: dom północny i środkowy przekryła wspólna więźba, podczas gdy nad domem południowym stanęła osobna konstrukcja. Dachy te miały rozpiętość ok. 18 m, wysokość ok. 19 m i kąt nachylenia połaci dachowej ok. 60°<sup>21</sup>, co stawiało je w rzędzie największych w mieście i zapewne czyniło gmach przy Szewskiej jedną z najwyższych budowli mieszkalnych Wrocławia. Formy te potwierdza pochodzący z 1562 r. plan miasta, sporządzony przez Barthele Weina. Na planie tym u zbiegu Schuhbrücke (obecnie ul. Szewskiej) i Herrengasse (obecnie ul. Uniwersyteckiej) widoczny jest już zajmujący trzy parcele dom w układzie kalenicowym, znacząco przewyższający otaczającą go zabudowę [il. 2]. Według tego samego planu wzdłuż ul. Uniwersyteckiej domowi frontowemu towarzyszyły dwa niższe: czteroosiowy, dwukondygnacyjny, przylegający od zachodu bezpośrednio do tego przy ul. Szewskiej, oraz siedmioosiowy jednokondygnacyjny, stanowiący jego kontynuację w kierunku zachodnim. Wydzielony

the covering of the ground floor rooms at this time, as only two rooms – in the north-east bay of the corner house and in the bay adjoining it to the west – have been preserved, and these are pointed-arch cross-ribbed vaults<sup>17</sup>.

As a result of the changes discussed above, the houses located on the northern and central plots were given similar three-storey bodies. In both, the height of the ground and first floors was about 5 m, and the second floor was about 3.7 m. The last of the buildings would also be raised in this phase, albeit less than the others, and gain an additional narrow section on the west side<sup>18</sup>.

In the period after 1361, when the Jewish community left Wrocław after another pogrom, the plots of land at the junction of Uniwersytecka and Szewska Streets frequently changed hands<sup>19</sup>. In 1370, Tymon von Colditz, the Landeshauptmann of the Duchy of Wrocław (1369–1383) and the Landvogt of Upper Lusatia (1355–1366), acquired a house here. It was at that time, i.e. in the 1370s, that the buildings of interest were once again transformed: the house on the southern side was enlarged into the plot, probably aligning it with the rear elevations of the other two, and the roof trusses were rearranged<sup>20</sup>: the northern and central houses were covered by a common truss, while the southern house had a separate structure. These roofs had a span of approx. 18 m, a height of approx. 19 m and a roof slope angle of approx. 60°<sup>21</sup>, which made them among the largest in the city and probably made the building on Szewska Street one of the tallest residential buildings in Wrocław. These forms are confirmed by a 1562 plan of Wrocław by Barthele Weiner, which shows a ridge house occupying three plots at the junction of Schuhbrücke (now Szewska Street) and Herrengasse (now Uniwersytecka Street), significantly higher than the surrounding buildings [Fig. 2]. According to the same plan, along Uniwersytecka Street, the front house was accompanied by two lower ones: a four-axis, two-storey house, directly adjacent to the one on Szewska Street to the west, and a seven-axis single-storey house as its





2. Barthel Weiner, *Contrafactur der Stadt Breslau [...]*, reprodukcja fotolitograficzna z rerintu (1826) planu Wrocławia z 1562 r. (fragment); Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sygn. 6687 III B. Fot. za: [https://glam.uni.wroc.pl/index.php?s=OZK\\_6687\\_III\\_B\\_4046&p=3&x=0.5418005349960148&y=0.4118944216852527&z=4.235605736618128&browser=seadragon](https://glam.uni.wroc.pl/index.php?s=OZK_6687_III_B_4046&p=3&x=0.5418005349960148&y=0.4118944216852527&z=4.235605736618128&browser=seadragon) (data dostępu: 14.08.2024)

Barthel Weiner, *Contrafactur der Stadt Breslau [...]*, photolithographic reproduction from a reprint (1826) of the 1562 plan of Wrocław (fragment); Wrocław University Library, Ref. No. 6687 III B. Photo: [https://glam.uni.wroc.pl/index.php?s=OZK\\_6687\\_III\\_B\\_4046&p=3&x=0.5418005349960148&y=0.4118944216852527&z=4.235605736618128&browser=seadragon](https://glam.uni.wroc.pl/index.php?s=OZK_6687_III_B_4046&p=3&x=0.5418005349960148&y=0.4118944216852527&z=4.235605736618128&browser=seadragon) (access date: 14.08.2024)



w ten sposób dziedziniec dostępny był bramą w północno-zachodnim narożu parceli<sup>22</sup>. Parcela ta zajmowałaby zatem w owym czasie całą szerokość kwartału, sięgając Schmiedebrücke (obecnej ul. Kuźniczej).

Przyjmuje się, że krótko przed 1410 r. nieruchomości u zbiegu ul. Uniwersyteckiej i ul. Szewskiej zostały zakupione przez biskupa wrocławskiego Jana Kropidłę, syna Bolka III opolskiego, i w ten sposób przeszły na własność opolskiej linii Piastów<sup>23</sup>. Źródła pisane pozwalają ustalić, że w latach 70. XV w. dysponował nimi książę opolski Mikołaj I, zwany też panem zastawnym na Brzegu<sup>24</sup>. Następnie – przed 1532 r. – zabudowania te miały przejść na własność książąt legnicko-brzeskich. W późniejszym okresie gmach określano mianem „*Commun-Haus*”, jako służący zarówno legnickiej, jak i brzeskiej linii rodu<sup>25</sup>. Nie ulega natomiast wątpliwości, że w drugiej tercji XVI w. trzy domy przy ul. Szewskiej przebudowano, nadając im kształt renesansowego pałacu miejskiego. Wskazują na to m.in. formy sklepień i drewniane stropy belkowe zachowane w części wewnątrz [il. 6] oraz obramienia okien w fasadzie [il. 3] i elewacji północnej.

Przejęcie kompleksu zabudowań w kwartale pomiędzy ul. Szewską a ul. Kuźniczą przez książąt legnicko-brzeskich przypadłoby zatem na lata panowania Fryderyka II legnickiego (księcia Brzegu w latach 1521–1547), ponieważ jednak we wnętrzu wrocławskiego dworu zachowały się herby Jerzego II i jego małżonki, Barbary brandenburskiej, pochodzące – co bardzo prawdopodobne – z portalu wejścia głównego, uzasadnione wydaje się przesunięcie terminu działań modernizacyjnych na czas po 1547 r., czyli na okres samodzielnych rządów Jerzego<sup>26</sup>. „Odziedziczył” on po ojcu zespół świetnych architektów, przynajmniej od 1544 r. na zlecenie Fryderyka II pracowali bowiem artyści pochodzący z okolic Lugano, którym bliska była tradycja renesansu lombardzko-weneckiego – Jakub Parr i jego syn Franciszek oraz inni liczni członkowie rodziny. Franciszek uważany jest za projektodawcę rozwiązań architektonicznych i detali zastosowanych w brzeskim zamku



3. Dawny pałac książąt legnicko-brzeskich, okno parteru w renesansowym obramieniu. Fot. A. Seidel-Grześnińska, 2024

Former palace of the Dukes of Legnica and Brzeg, ground floor window in a Renaissance frame. Photo: A. Seidel-Grześnińska, 2024

continuation towards the west. The courtyard thus created was accessible by a gate in the north-west corner of the plot<sup>22</sup>. The plot would therefore have occupied the entire width of the quarter at that time, extending to the Schmiedebrücke (today's Kuźnicza Street).

It is assumed that shortly before 1410 the premises at the junction of Uniwersytecka Street and Szewska Street were purchased by Bishop of Wrocław Jan Kropidło, son of Bolko III of Opole, and thus became the property of the Opole Piast line<sup>23</sup>. Written sources allow us to establish that in the 1470s they were disposed of by the Duke of Opole, Mikołaj I, also known as the pledge lord of Brzeg<sup>24</sup>. Then – before 1532 – the buildings were to become the property of the Dukes of Legnica and Brzeg. Later the building was referred to as the “*Com-*



4.  
Portal zamku w Chojnowie. Fot. S. Milejski, 2014 (fragment), za: [https://de.wikipedia.org/wiki/Schloss\\_Haynau#/media/Datei:SM\\_Chojn%C3%B3w\\_Zamek\\_ID\\_593385.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Schloss_Haynau#/media/Datei:SM_Chojn%C3%B3w_Zamek_ID_593385.jpg) (data dostępu: 14.08.2024)

Portal of the castle in Chojnów. Photo: S. Milejski, 2014 (fragment), from: [https://de.wikipedia.org/wiki/Schloss\\_Haynau#/media/Datei:SM\\_Chojn%C3%B3w\\_Zamek\\_ID\\_593385.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Schloss_Haynau#/media/Datei:SM_Chojn%C3%B3w_Zamek_ID_593385.jpg) (access date: 14.08.2024)



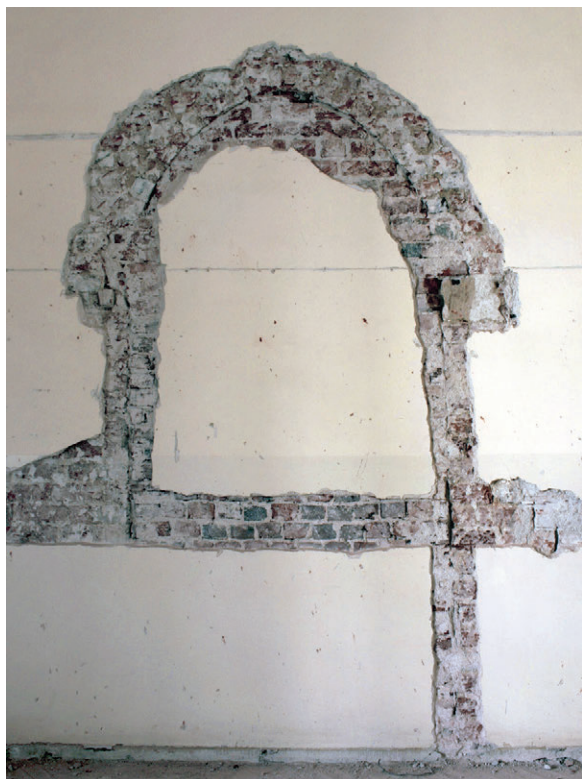
książęcym, w tym dekoracji bramy zamkowej (1551–1553)<sup>27</sup>, zaliczanej do najwspanialszych osiągnięć architektury renesansowej w regionie<sup>28</sup>. Ze względu na podobieństwo brzeskich rozwiązań konstrukcyjnych i detali architektonicznych do form zastosowanych we Wrocławiu można uznać, że to właśnie warsztatowi Parrów zlecona została modernizacja wrocławskiej siedziby książąt na Brzegu. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że od 1544 r. Jakub był zatrudniony przy wznoszeniu fortyfikacji Wrocławia i doradzał przy przebudowie tutejszego ratusza<sup>29</sup>. Parrowie, wraz ze skoligaconą z nimi rodziną Bernharda Niurona, tworzyli w Brzegu swoistą kolonię artystyczną<sup>30</sup>, ale chętnie podejmowali się prac także w innych miastach<sup>31</sup>. Realizacja dużego zlecenia we Wrocławiu miała dla nich bez wątpienia wymiar promocyjny i jako taka musiała być przez nich postrzegana jako ważna i prestiżowa.

W ramach zainicjowanej przez Jerzego II przebudowy kurii ostatecznie wyrównano poziom pomieszczeń, ujednoliconą została fasada (elewacja wschodnia) średniowiecznych domów, wykonano nowe otwory okienne i reprezentacyjny portal. Oknom nadano prostokątny kształt i objęto je kamiennymi opaskami, ozdobionymi od ok. 1/4 wysokości płytkim, uskokowym profilowaniem, którego wewnętrzną krawędź ozdobił delikatny wałek [il. 3], oraz uporządkowano je w regularne osie. Okna te i ich układ, z lekkimi tylko zmianami, zachowały się do dziś we wschodniej i północnej elewacji pałacu, można zatem stwierdzić ich podobieństwo do dzieł Jakuba Parra i jego syna Franciszka realizowanych w zamku brzeskim.

Początkowo – podobnie jak w większości XIV-wiecznych wrocławskich domów – wejścia do budynków u zbiegu ul. Szewskiej i ul. Uniwersyteckiej zlokalizowane były od strony podwórza. W literaturze przedmiotu przyjmuje się, że w okresie, kiedy domy stanowiły siedzibę książąt opolskich, funkcję fasady pełniła ściana szczytowa budynku narożnego (skierowana ku ul. Uniwersyteckiej)<sup>32</sup>. Przeprowadzona przez książąt brzeskich ok. połowy XVI w. inwestycja spowodowała jego przeorientowanie

*mun-Haus*”, as it served both the Legnica and Brzeg lines of the family<sup>25</sup>. There is no doubt, however, that in the second third of the 16th c. the three houses at Szewska Street underwent reconstructions which gave them the shape of a Renaissance town palace. This is indicated, inter alia, by the forms of the vaults and the wooden beam ceilings preserved in part of the interiors [Fig. 6], as well as the window frames in the façade [Fig. 3] and on the northern side.

The takeover of the complex of buildings in the quarter between Szewska and Kuźnicza Streets by the Dukes of Legnica and Brzeg would therefore fall in the years of the reign of Frederick II of Legnica (Duke of Brzeg in 1521–1547), but as the coats of arms of George II and his wife Barbara of Brandenburg have been preserved in the interior of the Wrocław court, coming – very likely – from the portal of the main entrance, it seems reasonable to move the date of the modernisation works to after 1547, i.e. to the period of the independent reign of George<sup>26</sup>. He “inherited” from his father a team of excellent architects, for at least from 1544 onwards Frederick II commissioned artists from the Lugano area who were close to the Lombard-Venetian Renaissance tradition – Jacob Parr and his son Franciscus and other numerous members of the family. Franciscus is considered to be the designer of the architectural solutions and detail used in the Brzeg ducal castle, including the decoration of the castle gate (1551–1553)<sup>27</sup>, considered one of the finest achievements of Renaissance architecture in the region<sup>28</sup>. Due to the similarity of the Brzeg structural solutions and architectural detail to the forms used in Wrocław, it can be concluded that it was the Parr workshop that was commissioned to modernise the Wrocław seat of the Dukes of Brzeg. This is all the more likely given that from 1544 Jacob was employed in the erection of the fortifications of Wrocław and advised on the rebuilding of the local city hall<sup>29</sup>. The Parrs, together with the family of Bernhard Niuron, who was related to them, formed a kind of artistic col-



5. Dawny pałac książąt legnicko-brzeskich, druga kondygnacja, ślady otworu drzwiowego w ścianie południowej traktu północnego. Fot. A. Seidel-Grzesińska, 2024

Former palace of the Dukes of Legnica and Brzeg, second storey, traces of a doorway in the south wall of the northern section. Photo: A. Seidel-Grzesińska, 2024

i zwrócenie fasady ku ul. Szewskiej. Reprezentacyjny portal – bez którego trudno wyobrazić sobie renesansowy pałac miejski – zlokalizowany został na piątej osi fasady, licząc od południa, tj. na osi dawnego domu środkowego. Śladem po nim może być układ znajdujących się na tym odcinku okien parteru – na osi 4 i 6, licząc od południa – które są lekko „rozsunięte” względem osi wytyczonych przez otwory na wyższych kondygnacjach [il. 12]. Za jedyną pozostałość dekoracji tego portalu można z dużym prawdopodobieństwem uznać wspomniane herby Jerzego II i Barbary brandenburskiej,

ony in Brzeg<sup>30</sup>, but they were also willing to undertake work in other cities<sup>31</sup>. The execution of a large commission in Wrocław undoubtedly had a promotional dimension for them and, as such, must have been seen by them as important and prestigious.

As part of the rebuilding of the curia undertaken by George II, the rooms were finally levelled, the façade (east side) of the medieval houses was uniformed, and new window openings and a representative portal were made. The windows were given a rectangular shape and framed by stone trims, decorated from about 1/4 of their height with a shallow, stepped moulding, the inner edge of which was decorated with a delicate fold [Fig. 3], and arranged in regular axes. These windows and their arrangement, with only slight modifications, are still preserved in the eastern and northern sides of the palace, and it is therefore possible to conclude that they are similar to the work Jacob Parr and his son Franciscus carried out at Brzeg Castle.

Initially – as in most 14th c. houses in Wrocław – the entrances to the buildings at the junction of Szewska Street and Uniwersytecka Street were located on the courtyard side. It is assumed in the literature on the subject that in the period when the houses were the seat of the Opole Dukes, the function of the façade was performed by the gable wall of the corner building (facing Uniwersytecka Street)<sup>32</sup>. The investment carried out by the Brzeg Dukes around the middle of the 16th c. resulted in its reorientation and turning the façade towards Szewska Street. The representative portal – without which it is difficult to imagine a Renaissance city palace – was located on the fifth axis of the façade, counting from the south, i.e. on the axis of the former middle house. A trace of it may be the arrangement of the ground floor windows in this section – on axes 4 and 6, counting from the south – which are slightly “spread apart” in relation to the axes delineated by the openings on the upper storeys [Fig. 12]. In all probability, the only remaining decoration of this portal is the aforementioned coat of arms of George II



znajdujące się w obecnej sieni budynku. Przykładów reprezentacyjnie rozwiązanych wejść i wjazdów do zamków z połowy XVI w., potencjalnie pomocnych w uzyskaniu pewnego wyobrażenia o portalu wrocławskim, dostarcza jednak sama twórczość Parrów. Portale takie, uważane za dzieło Franciszka, zachowały się m.in. w pałacach w Płakowicach (1546–1547) i Chojnowie (1550–1563) [il. 4]. Otwory drzwiowe są w nich zamknięte łukiem pełnym, ujęte pilastrami o trzonach zdobionych płaskorzeźbioną dekoracją opartą na motywie groteski i zwieńczone belkowaniem, w którego pasie lub bezpośrednio nad nim znajduje się dekoracja heraldyczna.

Nowe wejście prowadziło na parter dawnego domu środkowego. Jego posadzka, podobnie jak w przypadku pozostałych pomieszczeń tej kondygnacji, musiała znajdować się na wysokości zbliżonej do nawierzchni ulicy, nie wydaje się jednak, aby można było spodziewać się w tym miejscu bramy przejazdowej. Wzniesienie – w połowie XIV w. – masywnej ściany w piwnicy domu środkowego, równoległej do ul. Szewskiej i stanowiącej przedłużenie dawnej ściany zewnętrznej domu południowego, należy zapewne wiązać z zamiarem wymurowania ściany na poziomie parteru, a tym samym podzielenia wnętrza dawnego domu środkowego na dwa pomieszczenia. Ten układ odziedziczyłby XVI w., co w konsekwencji mogło prowadzić do powstania obszernej, trzyosiowej sieni w tej części budynku. Za takim podziałem przestrzeni dodatkowo przemawia fakt, że dziedziniec kurii dostępny był bramą usytuowaną u zbiegu ul. Uniwersyteckiej i ul. Kuźniczej, sień od frontu nie musiała zatem mieć charakteru przelotowego. Po jej północnej stronie znalazłaby się natomiast obszerna sala zajmująca całą głębokość domu, przekryta sklepieniem łączącym cechy kolebkowego z lunetami z krzyżowym ze szwami o trójkątnym przekroju. Za nią lokowałby się jednoosiowy trakt, w którego dwóch przęsłach: środkowym i wschodnim, zachowano gotyckie sklepienia krzyżowo-żebrowe. W XIV w. w zachodnie przęsło tego traktu miało obejmować schody prowadzące na drugą

and Barbara of Brandenburg in the present entrance hall of the building. However, the work of the Parrs themselves provides examples of representatively resolved entrances and gateways to castles from the mid-16th c., potentially helpful in gaining some idea of the Wrocław portal. Such portals, regarded as the work of Franciscus, have been preserved, among others, in the palaces in Płakowice (1546–1547) and Chojnów (1550–1563) [Fig. 4]. The door openings in them are closed with a full arch, covered with pilasters with shafts decorated with a relief decoration based on the grotesque motif and crowned with a beam, in the belt of which or directly above it there is a heraldic decoration.

The new entrance led to the ground floor of the former middle house. Its floor, like that of the other ground floor rooms, must have been at a level near the street surface, but it does not appear that a passage gate could have been expected at this point. Its floor, like that of the other ground floor rooms, must have been at a height close to the street surface, but it does not appear that a passage gate could have been reasonably supposed there. The erection – in the mid-14th c. – of a massive wall in the basement of the middle house, parallel to Szewska Street and forming an extension of the former outer wall of the south house, is probably to be associated with the intention to build a wall at ground floor level and thus to divide the interior of the former middle house into two rooms. This layout would have been inherited by the 16th c., which may have resulted in a spacious, three-axis entrance hall in this part of the building. This division of space is further supported by the fact that the courtyard of the curia was accessible by a gate located at the junction of Uniwersytecka Street and Kuźnicza Street, so the vestibule at the front did not need to be a passageway. On its northern side there would have been a large hall occupying the entire depth of the house, covered with a vault combining the features of a lunette barrel vault and a cross vault with triangular seams, and behind it a single-axis section in whose two bays, the



6. Dawny pałac książąt legnicko-brzeskich, belki stropowe nad drugą kondygnacją. Fot. A. Seidel-Grzejska, 2024

The former palace of the Dukes of Legnica and Brzeg, ceiling beams above the second storey. Photo: A. Seidel-Grzejska, 2024

i trzecią kondygnację<sup>33</sup>. Z pomieszczeniami na piętrze byłyby one skomunikowane przez otwory drzwiowe, których zarys do dziś czytelny jest w ścianie wydzielającej pomieszczenia na północnym skraju budynku, na kondygnacji drugiej i trzeciej. Wielkość i zbliżony do półkola wykrój zamknięcia pierwszego z tych otworów może świadczyć o korzystaniu ze schodów także po renesansowej przebudowie kurii, jak również o reprezentacyjnym charakterze jej pierwszego piętra [il. 5].

Trudniej wnioskować o renesansowym kształcie południowej części budynku – ze względu na gruntowną rekonstrukcję, jaką przeszła ona w ostatnich latach XIX w., kiedy dawną kurię dostosowywano do rosnących po-

central and eastern, the Gothic cross-ribbed vaults have been preserved. In the 14th c., the west bay of this tract would have had a staircase leading to the second and third storeys<sup>33</sup>. They would have been connected to the rooms on the second floor by doorways, the outline of which is still legible in the wall separating the rooms on the northern edge of the building, on the second and third floors. The size and the almost semicircular-like cut of the closure of the first of these openings may indicate the use of the staircase also after the Renaissance reconstruction of the curia, as well as the representative character of its first floor [Fig. 5].

It is more difficult to deduce the Renaissance shape of the southern part of the build-

trzeb zajmującego ją prezydium policji. Zachowane w pomieszczeniach traktu wschodniego sklepienia krzyżowe – typowe dla warsztatu Parrów i bardzo przypominające przekrycie krużganków w zamku w Brzegu – zdają się świadczyć o tym, że zasadnicze podziały wnętrza stworzone w XVI w. dotrwały tu do dzisiaj. Za czasów Piastów w salach na skrajnej osi południowej znajdować się miała kaplica dworska, służąca początkowo liturgii wyznania luterskiego, a następnie – w okresie panowania Jana Chrystiana i Jerzego Rudolfa – kalwińskiego<sup>34</sup>.

Na drugiej i trzeciej kondygnacji kurii przekryto wnętrza drewnianymi stropami belkowymi, które zachowały się do dziś przynajmniej w części pomieszczeń pierwszego piętra dawnego domu środkowego [il. 6].

Komunikacji w obrębie budynku frontowego, oprócz odnotowanych już w średniowieczu krętych lub zabiegowych schodów usytuowanych w jego w północno-zachodnim narożniku, mogły służyć ganki zamontowane od strony dziedzińca, za czym przemawiałyby pozostałość obramienia otworu drzwiowego na drugim piętrze, na południowym skraju ściany zachodniej skrzydła frontowego oraz relikty kamieniarki zachowane na jego elewacji zachodniej. Nie można też wykluczyć istnienia schodów w południowo-zachodniej, całkowicie przebudowanej części domu, na poziomie dzisiejszych piwnic zachowały się tam bowiem ślady murów datowanych na trzecią ćwierć XVI stulecia<sup>35</sup>.

W tej formie pałac przetrwał do ok. r. 1670. Wówczas nastąpiła jego kolejna istotna modernizacja, za której inicjatora uważa się księcia Chrystiana<sup>36</sup>. W jej wyniku powstała – o ile można opierać się na pochodzącej z 1689 r. opinii kronikarza Friedricha Lichtensterna – jedna z najpiękniejszych kurii książęcych w mieście, stawiana przez tego autora w jednym rzędzie z takimi wrocławskimi rezydencjami, jak pałace książąt oleśnickich i bierutowskich, hrabiów von Hatzfeld czy von Schöneich<sup>37</sup>. Wszystkie wymienione przez Lichtensterna wrocławskie domy książęce i szlacheckie były murowane, a część z nich zdobiła dekoracja malarska. W przypadku kurii książąt legnicko-brzeskich

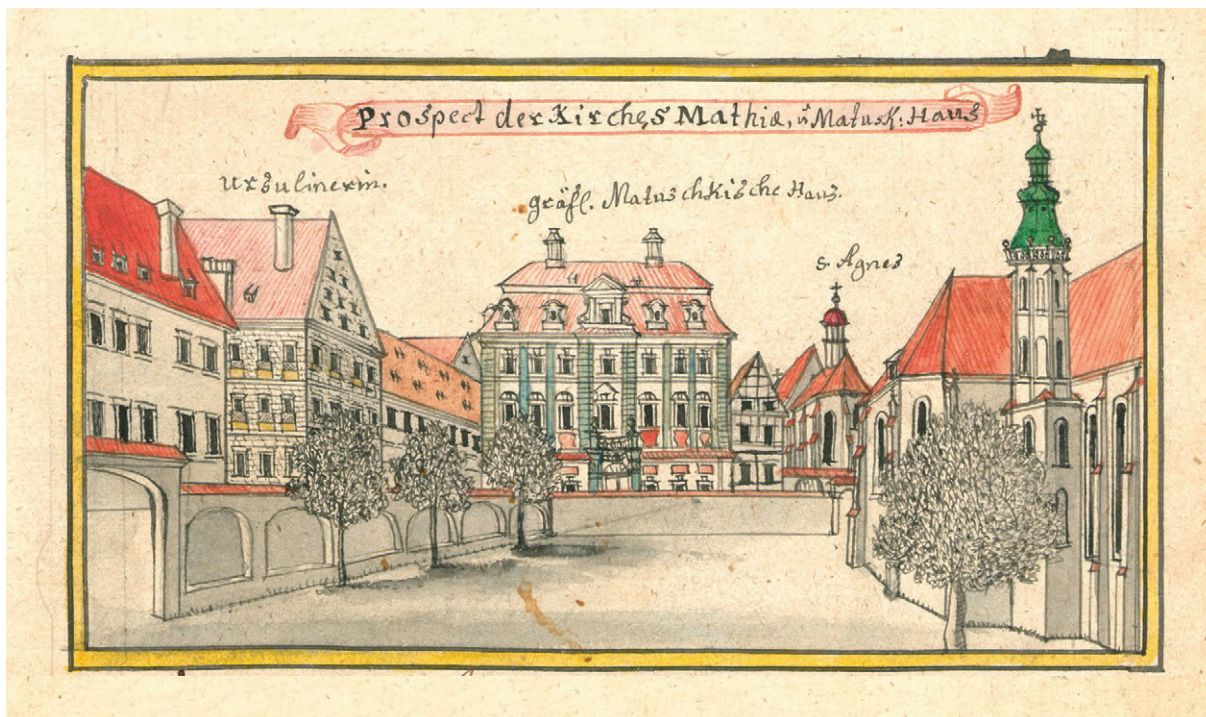
ing – due to the major reconstruction it underwent in the last years of the 19th c., when the former curia was adapted to the growing needs of the police presidium which occupied it. The cross vaults preserved in the rooms of the eastern section – typical of the Parrs' workshop and very similar to the covering of the cloisters in the Brzeg castle – seem to prove that the basic interior divisions created in the 16th c. have been preserved here to this day. During the reign of the Piasts, the halls on the extreme southern axis are supposed to have housed a court chapel, initially serving the Lutheran liturgy and later, during the reigns of John Christian and George Rudolph, the Calvinist<sup>34</sup>.

On the second and third storeys of the curia, the interiors were covered with wooden beam ceilings, which have survived to this day in at least some of the rooms on the second floor of the former middle house [Fig. 6].

In addition to the quarter-turn or spiral staircase in the north-west corner of the front building, already noted in the Middle Ages, communication within the front building may have been provided by porches installed on the courtyard side, as evidenced by the remains of a doorway frame on the third floor, at the southern end of the west wall of the wing, and by relics of stonework on the west side of the front wing. The existence of a staircase in the south-western, completely rebuilt part of the house cannot be ruled out either, as traces of masonry dating to the third quarter of the 16th c. have been preserved there at the level of today's cellars<sup>35</sup>.

The palace endured in this form until around 1670, when it underwent another significant modernisation, which is regarded as initiated by Duke Christian<sup>36</sup>. The result – as far as the chronicler Friedrich Lichtenstern's opinion from 1689 can be relied upon – was one of the most beautiful ducal curiae in the city, ranked by him alongside such Wrocław residences as the palaces of the Dukes of Oleśnica and Bierutów, the counts von Hatzfeld or von Schöneich<sup>37</sup>. All the Wrocław ducal and noble houses mentioned by Lichtenstern were of brick and stone,





7.

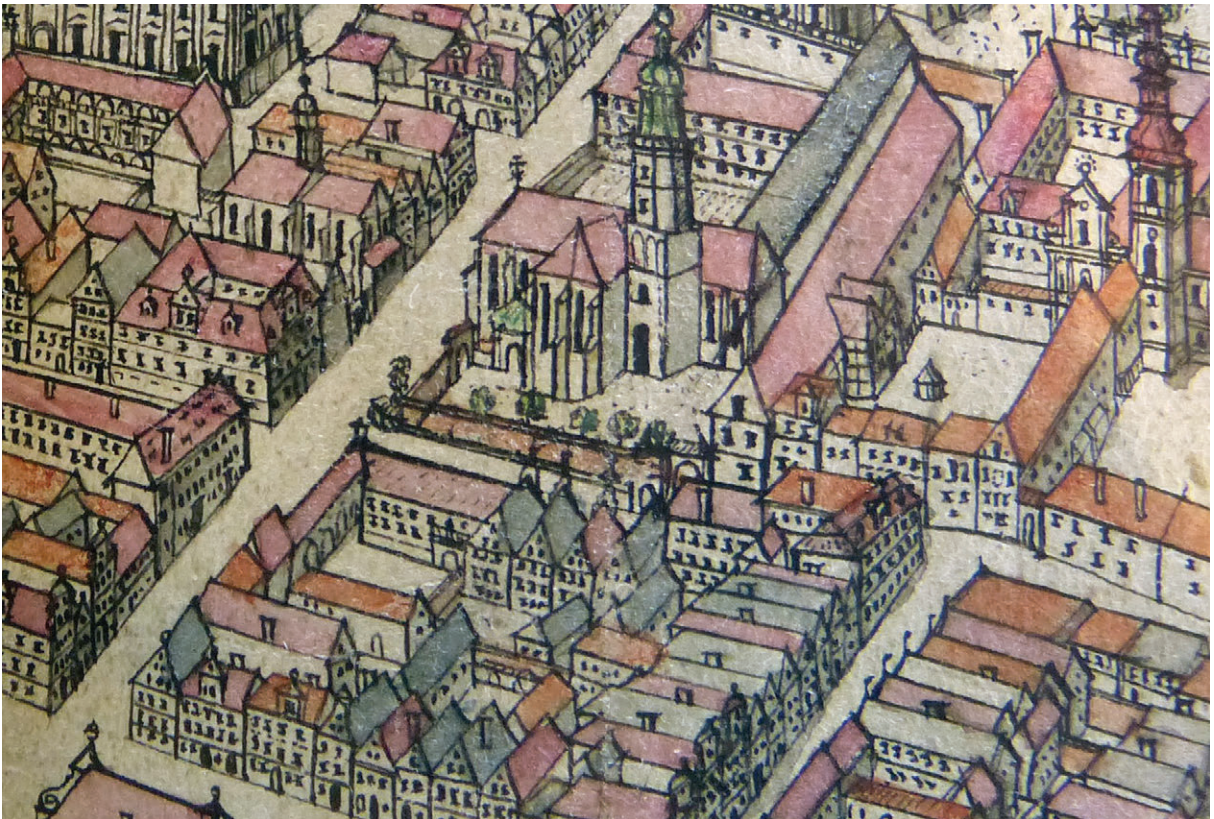
Dawny pałac książąt legnicko-brzeskich (opisany jako *Ursulinerin(en)*) w: F. B. Werner, *Topographia, seu Compendium Silesiae. Pars II*, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sygn. IV F 113 b wol. 2. Fot. za: [https://glam.uni.wroc.pl/nx.p?s=RKP\\_R\\_551&p=190&x=0.7187351673832582&y=0.3916491385803536&z=2.450376658090378&browser=seadragon](https://glam.uni.wroc.pl/nx.p?s=RKP_R_551&p=190&x=0.7187351673832582&y=0.3916491385803536&z=2.450376658090378&browser=seadragon) (data dostępu: 14.07.2024)

Former palace of the Dukes of Legnica and Brzeg (described as *Ursulinerin(en)*) in: F. B. Werner, *Topographia, seu Compendium Silesiae. Pars II*, Wrocław University Library, Ref. No. IV F 113 b Vol. 2. Photo: [https://glam.uni.wroc.pl/index.php?s=RKP\\_R\\_551&p=190&x=0.7187351673832582&y=0.3916491385803536&z=2.450376658090378&browser=seadragon](https://glam.uni.wroc.pl/index.php?s=RKP_R_551&p=190&x=0.7187351673832582&y=0.3916491385803536&z=2.450376658090378&browser=seadragon) (access date: 14.07.2024)

ten stan utrwały rysunki Friedricha Bernharda Wenera (ok. połowy XVIII w.<sup>38</sup>) [il. 7–8] i Johanna Stridbecka młodszego (ok. 1691<sup>39</sup>). Według obu tych przekazów była to trzykondygnacyjna budowla na cokole, przekryta bardzo wysokim dachem dwuspadowym, w którego północnym szczycie widoczne są cztery rzędy prostokątnych okien, a w połaciach dwa rzędy lukarn. O artykulacji elewacji decydują szerokie, boniowane lizeny i gładkie, stosunkowo wąskie fryzy międzykondygnacyjne. Elewacje północną i wschodnią wieńczy wydatne, gierowane belkowanie. Usytuowany nadal na piątej osi (licząc od południa) pilastrowy portal ma już charakter barokowy i zwieńczony jest przerwanym w dolnej części naczółkiem, w którym umieszczony został pojedynczy herb. Okna fasady i elewacji północnej utrzymały swoje renesansowe obramienia, zostały one jednak wzbogacone o wyko-

and some of them were decorated with painted ornamentation. In the case of the curia of the Dukes of Legnica and Brzeg, this was recorded in drawings by Friedrich Bernhard Werner (ca. mid 18th c.<sup>38</sup>) [Figs. 7–8] and Johann Stridbeck the Younger (ca. 1691<sup>39</sup>). According to both of these sources, it was a three-storey building on a plinth, covered by a very high gable roof, whose north gable shows four rows of rectangular windows and two rows of dormers in the slopes. The articulation of the façade is determined by wide, rusticated lesenes and smooth, relatively narrow inter-storey friezes. The northern and eastern façades are topped off with a prominent, broken beam. The pilastered Baroque portal, still located on the fifth axis (counting from the south) was topped with a jerkin head, interrupted at the bottom, with a single coat of arms in the tympanum





8.

Fragment planu Wrocławia z widokiem pałacu książąt legnicko-brzeskich, w: F. B. Werner, *Topographia, oder Prodromus delineati Silesiae ducatus [...]*, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sygn. R 551. Fot. za: <https://www.bibliotekacyfrowa.pl/publication/7114> (data dostępu: 13.10.2024)

Fragment of the plan of Wrocław with a view of the former palace of the Dukes of Legnica and Brzeg in: F. B. Werner, *Topographia, oder Prodromus Delineati Silesiae Ducatus...*, Wrocław University Library, Ref. No. R 551. Photo: <https://www.bibliotekacyfrowa.pl/publication/7114> (access date: 20.09.2024)

nane w tynku opaski z uszakami u dołu i u góry. Pod oknami umieszczono fartuszki.

W trzeciej ćwierci XVII w. na parterze dawnego domu środkowego znajdowały się sklepienia zwierciadlane. W zachodnim trakcie na sklepieniu zachowała się dekoracja stiukowa w formie listew i kwiatowo-owocowych girland [il. 9]. Podobne zdobienia wykonano zapewne także na stropach pierwszego piętra, a ich śladem mogą być stiuki w dwóch salach wschodniego traktu południowo-wschodniej części budynku<sup>40</sup> [il. 10]. W tym czasie powstały też prawdopodobnie malowidła z motywami figuralnymi, których fragmenty ujawniły odkrywki na stropie we frontowej sali w północnej części kurii; obecnie są one przysłonięte tynkiem i dekoracją stiukową, pochodzącą zapewne z po-

field. The windows of the façade and the northern side have kept their Renaissance frames, but have been enriched with plaster bands with eared architrave at the bottom and top. Aprons were placed under the windows.

In the third quarter of the 17th c. there were mirror vaults on the ground floor of the former middle house. In its western part, stucco decoration in the form of mouldings and flower-fruit garlands has been preserved on the vaulting [Fig. 9]. Similar decorations were probably also made on the ceilings of the first floor, and their traces may be found in the stuccos in the two rooms of the eastern section of the south-eastern part of the building<sup>40</sup> [Fig. 10]. It was probably also at this time that the paintings with figural motifs were created, fragments





9. Dawny pałac książąt legnicko-brzeskich, dekoracja stiukowa w sali na parterze; warsztat Carla Rossiego (?). Fot. A. Seidel-Grzezińska, 2024

The former palace of the Dukes of Legnica and Brzeg, stucco ornamentation in the ground floor hall; Carlo Rossi's workshop (?). Photo: A. Seidel-Grzezińska, 2024

czątku XIX w. [il. 11]. Przy tej okazji warto również wspomnieć o zachowanych we wnękach okiennych drugiej kondygnacji – od strony wschodniej i północnej – reliktach malowanych motywów floralnych, których geneza może jednak sięgać nawet XVI stulecia. Wczesnobarokowa przebudowa pałacu łączona jest w dotychczasowej literaturze przedmiotu z warsztatem Carla Rossiego<sup>41</sup>, działającym ok. 1672 r. m.in. przy dekoracji kaplicy Najświętszego Sakramentu przy katedrze wrocławskiej<sup>42</sup> i pracującym dla Piastów brzeskich przy wznoszeniu tzw. skrzydła pałacowego księcia Chrystiana w Oławie<sup>43</sup>. Szczególnie godny uwagi wydaje się przy tym nowatorski charakter form zastosowanych we wrocławskiej kurii oraz ich potencjalne oddziaływanie na barokową architekturę Wrocławia, zwłaszcza na artykulację elewacji kamienic<sup>44</sup>.

of which have been revealed by uncoverings on the ceiling in the front hall of the northern part of the curia; they are now covered by plaster and stucco decoration, probably dating from the early 19th c. [Fig. 11]. On this occasion, it is also worth mentioning the relics of painted floral motifs – preserved in the window recesses of the second storey, on the eastern and northern sides – whose origins, however, may date back as far as the 16th century. The early Baroque reconstruction of the palace is associated in the literature to date with the workshop of Carlo Rossi<sup>41</sup>, active around 1672 in, among other things, the decoration of the Chapel of the Blessed Sacrament at Wrocław Cathedral<sup>42</sup> and working for the Piasts of Brzeg in the construction of the so-called palace wing of Duke Christian in Oława<sup>43</sup>. Particularly noteworthy in this regard seems to be the innovative character of



10.

Dawny pałac książąt legnicko-brzeskich, dekoracja stiukowa w sali na drugiej kondygnacji. Fot. A. Seidel-Grzezińska, 2024

The former palace of the Dukes of Legnica and Brzeg, stucco decoration in the hall on the second storey. Photo: A. Seidel-Grzezińska, 2024

Po śmierci ostatniego przedstawiciela męskiej linii Piastów legnicko-brzeskich, księcia Jerzego Wilhelma (1675), rezydencja stała się własnością jego siostry, Karoliny. Księżna, bez uzgodnienia z rodziną, poślubiła w 1672 r. Fryderyka von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Wiesenburg i konwertowała na katolicyzm. Niestety w 1680 r. doszło do separacji małżonków. Jedyne dziecko księżnej, Leopold, pozostał pod opieką ojca, a ona sama do śmierci w 1707 r. zamieszkiwała w pałacu we Wrocławiu. W 1709 r. rezydencję – jak się wydaje, zgodnie z życzeniem Karoliny – nabyły urszulanki unii rzymskiej<sup>45</sup>.

Siostry tego założonego w 1535 r. zgromadzenia przybyły do Wrocławia w r. 1686. Początkowo zajmowały sąsiadujące ze sobą domy przy dzisiejszych ulicach Łaciarskiej, Nożowniczej i Jodłowej<sup>46</sup>, prowadząc pensję (konwikt) dla dziewcząt mieszczańskiego i szlacheckiego po-

the forms used in the Wrocław curia and their potential impact on the Baroque architecture of Wrocław, especially the articulation of the facades of the townhouses<sup>44</sup>.

After the death of the last representative of the male line of the Legnica-Brzeg Piasts, Duke George William (1675), the residence became the property of his sister, Caroline. The Duchess, without the agreement of her family, married in 1672. Frederick von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Wiesenburg and converted to Catholicism. Unfortunately, the couple separated in 1680. The duchess's only son, Leopold, remained in his father's care, and she herself lived in the palace in Wrocław until her death in 1707. In 1709, the residence – apparently in accordance with Caroline's wishes – was acquired by the Sisters Ursulines of the Roman Union<sup>45</sup>.





11.  
Dawna kuria książąt legnicko-brzeskich, dekoracja stiukowa w sali na drugiej kondygnacji. Fot. A. Seidel-Grześnińska, 2024

The former curia of the Dukes of Legnica and Brzeg, stucco ornamentation in the hall on the second storey.  
Photo: A. Seidel-Grześnińska, 2024

chodzenia oraz szkołę, w której mogły pobierać nauki panny zarówno wyznania katolickiego, jak i protestanckiego<sup>47</sup>. Razem z domem frontowym przy ul. Szewskiej na własność urszulanek przeszły też zabudowania przy ul. Uniwersyteckiej oraz „dom tylni”, stojący przy ul. Kuźniczej. Siostry uważały kurię za miejsce świetnie nadające się na siedzibę klasztoru ze względu na jej położenie w spokojnym otoczeniu, duże sale, pozwalające na zorganizowanie wewnątrz o funkcjach liturgicznych, oraz liczne małe pomieszczenia, mogące służyć jako cele<sup>48</sup>. Klasztor otrzymał wezwanie „*Bei Maria Hilf*”. Z przekazów źródłowych wiadomo, że w 1806 r. nad wejściem od ul. Szewskiej nadal znajdował się herb książąt brzeskich<sup>49</sup>, ale jednocześnie na elewacjach – zarówno od ul. Szewskiej, jak i Uniwersyteckiej – umieszczone były plakiety z przedstawieniem Marii z Dzieciątkiem,

Ursulines, founded in 1535, arrived in Wrocław in 1686. Initially they occupied the neighbouring houses at today’s Łaciarska, Nożownicza and Jodłowa Streets<sup>46</sup>, running a boarding school (*convictus*) for girls of bourgeois and noble origins and a school where girls of both Catholic and Protestant faiths could attend<sup>47</sup>. Together with the front house on Szewska Street, the convent acquired the buildings on Uniwersytecka Street and the “back house” on Kuźnicza Street. The Ursulines considered the curia to be an excellent place to house a convent because of its location in a peaceful setting, the large halls that allowed for interiors with liturgical functions and the numerous small rooms that could be used as cells<sup>48</sup>. The convent was given the invocation “*Bei Maria Hilf*”. The sources say that in 1806, the coat of arms of the Dukes of Brzeg was still on display

przeniesione z pierwszej siedziby zakonu w mieście<sup>50</sup>.

Zakup dawnych nieruchomości ksiąząt legnicko-brzeskich miał być dla sióstr dużym obciążeniem finansowym<sup>51</sup>, nie są też znane poważniejsze ingerencje w architekturę założenia, jakie zostałyby podjęte z ich inicjatywy bezpośrednio po jego pozyskaniu. Wiadomo jedynie, że w pałacu urszulanki szybko zorganizowały kaplicę, która miała znajdować się na piętrze i otrzymała wezwanie św. Jadwigi. Świętą tę przedstawiono także w jej ołtarzu głównym<sup>52</sup>. W kaplicy znajdowały się również dwa płótna autorstwa Michaela Willmanna – *Śmierć św. Urszuli* i *Wizja św. Franciszka Ksawerego*<sup>53</sup> – wykonane odpowiednio w r. 1694 i 1695. Do klasztoru wniosła je w wianie córka malarza, Helena, wstępując do zakonu w r. 1695<sup>54</sup>. Urszulanki były ponadto w posiadaniu obrazu *Maria Hilf*, który pierwotnie zawieszony został w chórze zakonnym domu przy ul. Łaciarskiej w związku z zarazą, jaka nawiedziła klasztor w 1697 r.<sup>55</sup>, a w 1709 r. na postumencie w refektarzu domu przy ul. Szewskiej stanąć miał kolejny wizerunek („*das Bildnis*”) Matki Boskiej, z podpisem: „*Haec est Domina, Patrona et Superiora nostra. Fundatrix, Auxiliatrix et unica Mater nostra*”<sup>56</sup>, być może tożsamy ze wspomnianą w źródłach, rzeźbioną w kamieniu figurą lub reliefem w typie „*Maria Hilf*”<sup>57</sup>. Wyposażenie wrocławskiego klasztoru stanowiły również m.in. przedstawienie opatki Elżbiety, ukazanej z obrazem Matki Boskiej i w otoczeniu sióstr, oraz monstrancja, podobno wykonana na wzór tej z kościoła św. Wincentego<sup>58</sup>.

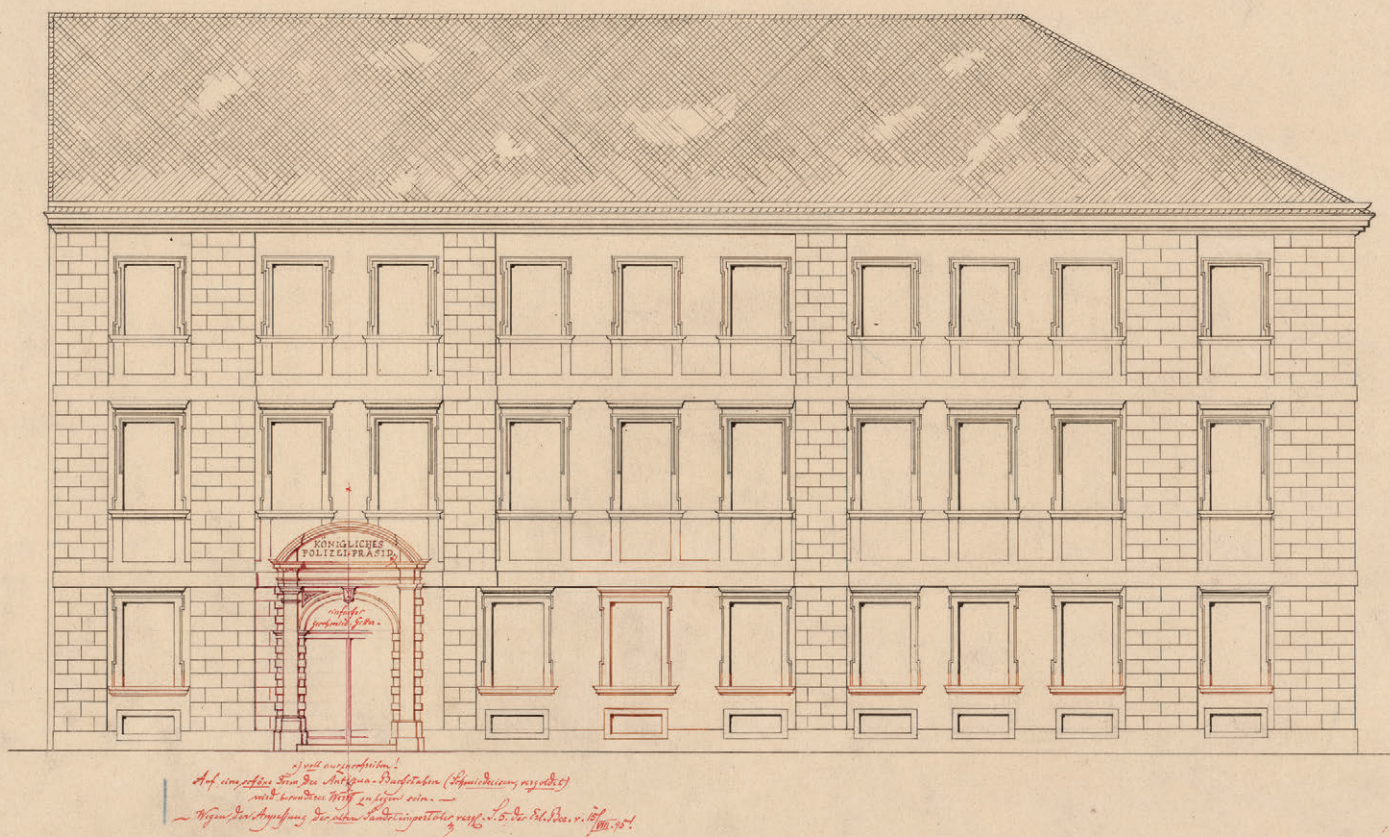
W budynku dawnej kurii miał też zostać utworzony kościół<sup>59</sup>, lecz niestety źródła nie są w tej kwestii jednoznaczne. Werner w swoim opisie Śląska sprzed połowy XVIII w. mówi jedynie o znajdującej się w klasztorze urszulanek *Hauß-Kapelle*; Friedrich Albert Zimmermann w 1794 r. stwierdza, że „*Keine besondere Kirche ist dabey, sondern nur ein Saal in welchem der Gottesdienst verrichtet wird*”<sup>60</sup>. W *Topographische Chronik von Breslau* z 1806 r. zapisano tylko, że „*zum Gottesdienst ist nur ein Saal eingerichtet [...]*” oraz że „*der Saal ist klein und dunkel*”<sup>61</sup>. Tymczasem z opracowania archiwaliów

above the entrance from Szewska Street<sup>49</sup>, but at the same time, on the façades – both from Szewska Street and Uniwersytecka Street – there were plaques depicting Mary and the Child, transferred from the first seat of the Order in the city<sup>50</sup>.

The purchase of the former estate of the Dukes of Legnica and Brzeg must have been a major financial burden for the sisters<sup>51</sup>, and no major interventions in the architecture of the establishment are known to have been undertaken on their initiative immediately after their acquisition. All that is known is that the Ursulines quickly organised a chapel in the palace, which was to be located on the second floor and was given the invocation of St. Hedwig. This saint was also depicted in its main altar<sup>52</sup>. The chapel also housed two paintings by Michael Willmann – *Death of St. Ursula* and *Vision of St. Francis Xavier*<sup>53</sup> – created in 1694 and 1695 respectively. The paintings were bequeathed to the monastery by the painter’s daughter, Helena, who entered the convent in 1695<sup>54</sup>. In addition, the Ursulines were in possession of the *Maria Hilf*, painting which was originally hung in the monastic choir of the house on Łaciarska Street due to the plague that struck the convent in 1697<sup>55</sup>, and in 1709 another image (“*das Bildnis*”) of the Virgin Mary supposedly stood on a pedestal in the refectory of the house on Szewska Street, with the caption: “*Haec est Domina, Patrona et Superiora nostra. Fundatrix, Auxiliatrix et unica Mater nostra*”<sup>56</sup>, possibly identical to the stone-carved figure or relief of the “*Maria Hilf*” type mentioned in the sources<sup>57</sup>. The furnishings of the Wrocław convent also included a representation of the abbess Elisabeth, shown with an image of the Virgin Mary and surrounded by her nuns, and a monstrance, said to have been made on the model of the one in the church of St. Vincent<sup>58</sup>.

Allegedly a church was also established in the former curia building<sup>59</sup>, yet unfortunately, the sources are not clear on this point. Werner’s account of Silesia from before the mid-18th c. mentions only the *Hauß-Kapelle* located in the Ursuline convent; Friedrich Albert Zimmermann in 1794 states that “*Keine besonde-*

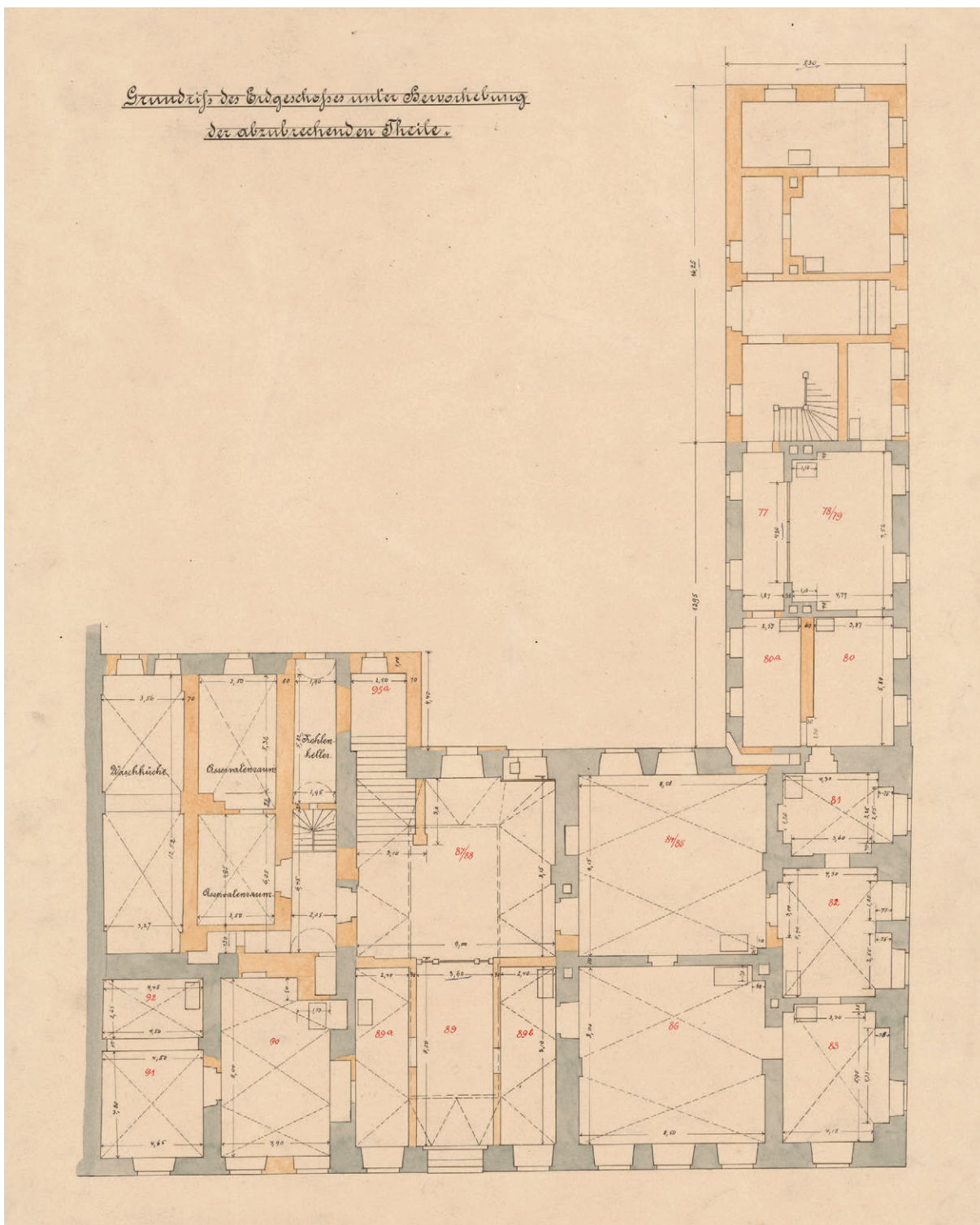




12.  
Dawna kuria książąt legnicko-brzeskich, projekt przeniesienia portalu w fasadzie pałacu, 1895 (fragment). Fot. Archiwum Budowlane Miasta Wrocławia, sygn. MAT-VI-nr inw. 1033/4

The former curia of the Dukes of Legnica and Brzeg, project of relocation of the portal in the palace façade, 1895 (fragment). Photo: Building Archive of the City of Wrocław, Ref. No. Mat-VI-inv. no. 1033/4





13.

Dawna kuria książąt legnicko-brzeskich, rzut parteru zabudowy przy ul. Szewskiej 49 i Uniwersyteckiej 29 przed przebudową w końcu XIX w., z wyróżnieniem elementów przeznaczonych do wyburzenia (kolor żółty), 1895. Fot. Archiwum Budowlane Miasta Wrocławia, sygn. Mat-VI-nr inw. 1033/1

The former curia of the Dukes of Legnica and Brzeg, ground floor plan of the building at 49 Szewska Street and 29 Uniwersytecka Street before reconstruction at the end of the 19th c., distinguishing the elements to be demolished (yellow), 1895. Photo: Building Archive of the City of Wrocław, Ref. No. Mat-VI-inv. no. 1033/1

zgromadzenia, opublikowanego w 1878 r. przez Augusta Meera wynika, że 2 lipca 1710 w „*neu eingerichteten Kirche*” odbyło się pierwsze publiczne nabożeństwo. Według Meera kościół znajdował się na parterze, w bogato zdobionej sali, i wchodziło się do niego po schodach. Wynagrodzenie za jego przygotowanie otrzymali rzemieślnicy (*Handwerksleute*); od lipca 1718 posiadał on też własne dzwony<sup>62</sup>. Kościół przy klasztorze Urszulanek zaznaczony jest również na planie Wrocławia z 1791 r., ale tym razem wykazuje się go przy ul. Kuźniczej<sup>63</sup>. Według Meera w 1807 r. miał się odbyć jego remont związany z kanonizacją założycielki zgromadzenia, Angeli Merici<sup>64</sup>.

W 1811 r. urszulanki zostały zmuszone do opuszczenia budynku dawnej kurii i przeniesienia się do klasztoru klarysek przy obecnym pl. Biskupa Nankiera. Klasztor ów skasowano w związku z przeprowadzaną w tym czasie w Prusach sekularyzacją dóbr zakonnych, a kompleks budynków między ul. Szewską a ul. Kuźniczą przekazano policji państwowej i Urzędowi Prowiantowemu (*Proviantamt*)<sup>65</sup>. W spisanim 12 sierpnia 1811 protokole przejęcia budynku władze domagały się „zatarcia wszelkich śladów po istniejącym [...] kościele, jak również po mieszczącej się na pierwszym piętrze kaplicy św. Jadwigi”. Według dokumentu na plafonie dawnej kaplicy znajdowały się malowidła przedstawiające świętych, w tym św. Jadwigę, Najświętszą Marię Pannę, św. Antoniego<sup>66</sup>.

Kolejne dekady przynosiły w strukturze dawnej kurii zmiany, które w znacznym stopniu zatarły reprezentacyjne cechy budynku. Ok. 1846 r. zmieniono konstrukcję dachu, znacznie go obniżając<sup>67</sup>. W 1866 r. Urząd Prowiantowy został przeniesiony do nowej siedziby. W latach 1895–1896 pałac rozbudowano do dzisiejszego kształtu – czteroskrzydłowego założenia wokół wewnętrznego dziedzińca, dostępnego przez bramę przelotową od strony ul. Uniwersyteckiej. Do kurii na szerokości dawnego domu południowego dobudowano wówczas klatkę schodową, przenosząc wejście i sień z piątej osi fasady na oś drugą i trzecią (licząc od południa) [il. 12–13]. W związku

*re Kirche ist dabey, sondern nur ein Saal in welchem der Gottesdienst verrichtet wird*”<sup>60</sup>. The *Topographische Chronik von Breslau* of 1806 only records that “zum Gottesdienst ist nur ein Saal eingerichtet [...]” and that “*der Saal ist klein und dunkel*”<sup>61</sup>. Whereas a study of the congregation’s archives, published in 1878 by August Meer, shows that the first public service was held in the “*neu eingerichteten Kirche*” on 2 July 1710. According to Meer, the church was located on the ground floor, in a richly decorated hall, and was entered by stairs. Craftsmen (*Handwerksleute*) were paid for its preparation; from July 1718 it also had its own bells<sup>62</sup>. The church at the Ursuline convent is also marked on the 1791 plan of Wrocław, but this time it is shown at Kuźnicza Street<sup>63</sup>. According to Meer, its renovation took place in 1807 in connection with the canonisation of the congregation’s founder, Angela Merici<sup>64</sup>.

In 1811, the Ursuline Sisters were forced to leave the former curia building and move to the Poor Clares convent at what is now Bishop Nankier Square. The monastery was cancelled in connection with the secularisation of monastic property in Prussia at that time, and the complex of buildings between Szewska and Kuźnicza Streets was handed over to the state police and the Provisions Office (*Proviantamt*)<sup>65</sup>. In the protocol for the takeover of the building, drawn up on 12 August 1811, the authorities demanded that “all traces of the existing [...] church, as well as of the St. Hedwig’s Chapel located on the first floor, be removed”. According to the document, the plafond of the former chapel had paintings of saints, including St. Hedwig, the Blessed Virgin Mary, St. Anthony<sup>66</sup>.

The following decades brought changes to the structure of the former curia, which to a large extent obliterated the representative characteristics of the building. Around 1846, the roof structure was changed, lowering it considerably<sup>67</sup>. In 1866 the Provisions Office was moved to new premises. Between 1895 and 1896 the palace was extended to its present form – a four-winged arrangement around an inner courtyard, accessible through a thor-



z transferem portalu zmieniono kształt naczółka, w którym nie było już miejsca dla herbu. Przemodelowaniu uległy elewacje: utrzymano boniowane lizeny i gładkie fryzy, zlikwidowano natomiast gierowane belkowanie, które zastąpiono ząbkowanym gzymsem. Wewnątrz budynku o ok. 80 cm podniesiono posadzkę parteru, instalując ogrzewanie powietrzne, z czym łączyło się wprowadzenie do nowej sieni dodatkowych schodów oraz powiększenie okien i pewne przemodelowanie ich układu. W 1930 r. kompleks dostosowano do funkcji dydaktycznych Śląskiego Uniwersytetu Fryderyka Wilhelma, któremu został on przekazany – jako *Seminargebäude I* – po przeniesieniu prezydium policji do jego nowej siedziby przy obecnej ul. Podwale. Do dyspozycji komisariatów rejonowych pozostawiono jedynie północno-wschodnią część parteru, izolując ją zresztą całkowicie od pomieszczeń dydaktycznych. Przejęcie budynków przez Uniwersytet Wrocławski w 1945 r. spowodowało dalsze zmiany w układzie przestrzennym wewnątrz – m.in. skomunikowano część użytkowaną przez policję z resztą.

Przebudowy i modernizacje dokonane w obrębie dawnej kurii książąt legnicko-brzeskich w końcu XIX i pierwszej połowie XX w. sprawiły, że jej reprezentacyjne formy przestały być czytelne, a gmach zaczęto postrzegać przez pryzmat funkcji czysto urzędowych i dydaktycznych. Doprowadziło to do nieuzasadnionej deprecjacji miejsca i roli tej nieruchomości w rozwoju śląskiej architektury nowożytnej. A mamy tu do czynienia z renesansowym miejskim pałacem książęcym, który powstał przy udziale najlepszych architektów działających na Śląsku w XVI i XVII w., zastosowane zaś przez nich formy odwołują się do najlepszych wzorów włoskich.

Przeprowadzone w ostatnich latach badania archeologiczne i architektoniczne pozwoliły na odsłonięcie i wyeksponowanie elementów decydujących o randze kurii w architekturze nowożytnego Wrocławia: murów trójkodygnacyjnych domów z epoki średniowiecza, których czytelne otwory drzwiowe i okienne pozwalają wnioskować o dyspozycji przestrzennej założenia także w epoce nowożytnej; interesująco

oughfare from University Street. A staircase was then added to the curia on the width of the former south house, moving the entrance and entrance hall from the fifth axis of the façade to the second and third axes (counting from the south) [Figs. 12–13]. Following the transfer of the portal, the shape of the pediment was changed, and there was no longer room for the coat of arms. The façades were re-modelled: the rusticated lesenes and plain friezes were retained, while the broken beam was removed and replaced by a serrated cornice. Inside, the ground floor was raised by approx. 80 cm and air heating was installed, with the addition of a new staircase, enlarged windows and some rearrangement of the layout. In 1930 the complex was adapted for the teaching functions of the Friedrich Wilhelm University of Silesia, to which it was handed over – as *Seminargebäude I* – after the Police Presidium had been moved to its new premises at what is now Podwale Street. Only the north-eastern part of the ground floor was left at the disposal of the district police stations, completely isolating it from the teaching facilities. The takeover of the buildings by the University of Wrocław in 1945 resulted in further changes to the spatial layout of the interiors – among other things, the part used by the police was connected to the rest.

The reconstructions and modernisations carried out on the former curia of the Dukes of Legnica and Brzeg at the end of the 19th c. and in the first half of the 20th c. resulted in its representative forms ceasing to be recognisable, and the building began to be perceived through the prism of its purely clerical and didactic functions. This led to an unjustified depreciation of its place and role in the development of Silesian modern architecture. And what we are dealing with here is actually a Renaissance city ducal palace, which was created by the best architects working in Silesia in the 16th and 17th centuries. The forms they used refer to the best Italian models.

Archaeological and architectural research carried out in recent years has made it possible to uncover and expose elements decisive for the importance of the curia in the architecture

rozwiązanej XIX-wiecznej więźby dachowej, zawierającej wtórnie wykorzystane elementy konstrukcji z XIV w. (opatrzone znakami cieśliskimi z tego okresu); renesansowych stropów belkowych, sklepień i detali architektonicznych doby odrodzenia, barokowych dekoracji stiukowych i malarstwa oraz elementów wyposażenia w postaci np. relikwii kaffi, dających wyobrażenie o wystroju wnętrza budynku. Wiele z tych zagadnień wymaga dalszych analiz i studiów, które umożliwiłyby przeprowadzenie właściwej oceny znaczenia nieruchomości dla kształtowania się form architektonicznych w mieście i regionie. Na odpowiedź czekają m.in. pytania o organizację komunikacji w pałacu w dobie renesansu i baroku, o stylistykę i ikonografię oraz o autorstwo malowideł i dekoracji stiukowych, o funkcjonowanie w jego wnętrzu pomieszczeń o przeznaczeniu sakralnym oraz o ewentualne oddziaływanie artystyczne zastosowanych tu form architektury i detalu. Przeglądając się dotychczasowym badaniami wrocławskiego pałacu legnicko-brzeskiej linii Piastów, odnosimy bowiem wrażenie, jakby nauka przeoczyła jedno z ważniejszych dzieł nowożytnej architektury regionu.

of early modern Wrocław: walls of three-story houses from the Middle Ages, whose legible door and window openings allow one to infer the spatial disposition of the premise also in the early modern period; an interestingly solved 19th c. roof truss, containing reused elements of the 14th c. structure (bearing carpentry marks of that period); Renaissance beam ceilings, vaults and architectural details from the Renaissance period, Baroque stucco ornamentation and painting, as well as elements of furnishings, like, for example, tile relics, which give an idea of the interior design of the building. Many of these issues require further analyses and studies to enable a proper assessment of the significance of the buildings for the formation of architectural forms in the city and region. Questions await answers such as the organisation of urban communication in the palace during the Renaissance and Baroque periods, the stylistics, iconography, and the authorship of the paintings and stucco decorations, the functioning of rooms with sacred purposes in its interior and the possible artistic impact of the architectural forms and details used here. When looking at the research carried out so far on the Wrocław palace of the Legnica and Brzeg Piast dynasty, one gets the impression that science has overlooked one of the most important works of modern architecture in the region.

<sup>1</sup> Na temat historii nieruchomości w tym rejonie w średniowieczu zob. m.in. **M. Goliński**, *Socjotopografia późnośredniowiecznego Wrocławia (przestrzeń – podatnicy – rzemiosło)*, Wrocław 1997, s. 111–112; **idem**, *Średniowieczni właściciele posesji Szewska 49 we Wrocławiu i ich sąsiedzi*, [w:] *Orbis hominum: civitas, potestas, universitas. W kręgu badań nad kształtowaniem cywilizacji w wiekach średnich*, red. **idem**, **S. Rosik**, Wrocław 2016.

<sup>2</sup> Wybrane zagadnienia dotyczące kurii opracowali dotychczas: **M. Morelowski** (*Ocalałe komnaty i mury piastowskich rezydencji we Wrocławiu*, „Sobótka” 1952, nr 7, s. 19, 40–51; *Rozwój miasta od jego początków do 1526 r.*, [w:] **K. Maleczyński**, **M. Morelowski**, **A. Ptaszycka**, Wrocław. *Rozwój urbanistyczny*, Warszawa 1956, s. 40), **J. Rozpędowski** (*Architektura świecka od połowy XIII do początku XVI wieku*, [w:] *Wrocław, jego dzieje i kultura*, red. **Z. Świechowski**, Warszawa 1978, s. 137), **E. Małachowicz** (*Stare Miasto we Wrocławiu. Rozwój urbanistyczno-architektoniczny, zniszczenia wojenne i odbudowa*, wyd. 2, popr., uzup., Warszawa–Wrocław 1985, s. 25, 32), **J. Haraśimowicz** (*Dawna kuria książąt legnicko-brzeskich, obecnie siedziba Instytutu Historii, Historii Sztuki i Filologii Klasycznej Uniwersytetu Wrocławskiego*, ul. Szewska 49, [w:] *Atlas architektury Wrocławia*, red. **idem**, Wrocław 1998, t. 2: *Budowle mieszkalne, budowle inżynierskie i przemysłowe, parki, cmentarze, pomniki*, s. 9), **M. Chorowska** (*Rezydencje średniowieczne na Śląsku. Zamki, pałace, wieże mieszkalne*, Wrocław 2003, s. 194–201), **W. Brzezowski** (*Dom mieszkalny we Wrocławiu w okresie baroku*, Wrocław 2005, s. 57–59), **A. Sugalska** (*Rezydencje książąt śląskich w późnośredniowiecznym i wczesnonowo-*

<sup>1</sup> On the history of real estate in this area in the Middle Ages see, inter alia: **M. Goliński**, *Socjotopografia późnośredniowiecznego Wrocławia (przestrzeń – podatnicy – rzemiosło)*, Wrocław 1997, s. 111–112; **idem**, *Średniowieczni właściciele posesji Szewska 49 we Wrocławiu i ich sąsiedzi*, [in:] *Orbis hominum: civitas, potestas, universitas. W kręgu badań nad kształtowaniem cywilizacji w wiekach średnich*, Ed. **idem**, **S. Rosik**, Wrocław 2016.

<sup>2</sup> Selected issues concerning the curia have been studied so far by: **M. Morelowski** (*Ocalałe komnaty i mury piastowskich rezydencji we Wrocławiu*, „Sobótka” 1952, No. 7, pp. 19, 40–51; *Rozwój miasta od jego początków do 1526 r.*, [in:] **K. Maleczyński**, **M. Morelowski**, **A. Ptaszycka**, Wrocław. *Rozwój urbanistyczny*, Warszawa 1956, p. 40), **J. Rozpędowski** (*Architektura świecka od połowy XIII do początku XVI wieku*, [in:] *Wrocław, jego dzieje i kultura*, Ed. **Z. Świechowski**, Warszawa 1978, p. 137), **E. Małachowicz** (*Stare Miasto we Wrocławiu. Rozwój urbanistyczno-architektoniczny, zniszczenia wojenne i odbudowa*, Ed. 2, rev, supp, Warszawa–Wrocław 1985, pp. 25, 32), **J. Haraśimowicz** (*Dawna kuria książąt legnicko-brzeskich, obecnie siedziba Instytutu Historii, Historii Sztuki i Filologii Klasycznej Uniwersytetu Wrocławskiego*, ul. Szewska 49, [in:] *Atlas architektury Wrocławia*, Ed. **idem**, Wrocław 1998, Vol. 2: *Budowle mieszkalne, budowle inżynierskie i przemysłowe, parki, cmentarze, pomniki*, p. 9), **M. Chorowska** (*Rezydencje średniowieczne na Śląsku. Zamki, pałace, wieże mieszkalne*, Wrocław 2003, pp. 194–201), **W. Brzezowski** (*Dom mieszkalny we Wrocławiu w okresie baroku*, Wrocław 2005, pp. 57–59), **A. Sugalska** (*Rezydencje książąt śląskich w późnośrednio-*



żytnym Wrocławiu, [w:] *Miasta polskie w średniowieczu i czasach nowożytnych*, red. **P. Gołdyn**, Kraków 2008), **R. Eysymontt** i **Ł. Krzywka** (*Siedziba Instytutu Historycznego Uniwersytetu Wrocławskiego*, [w:] *Leksykon architektury Wrocławia*, red. nauk. **R. Eysymontt [et al.]**, Wrocław 2011, s. 359). Szereg badań pozostaje w maszynopisie: **Ł. Krzywka, R. Eysymontt**, *Studium historyczno-architektoniczne zespołu budynków Szewska 49 we Wrocławiu*, Wrocław 1998, mps w posiadaniu autorów; **M. Chorowska, Cz. Lasota**, *Badania architektoniczne budynku Szewska 49 we Wrocławiu*, Wrocław 1999, mps w posiadaniu autorów; **C. Buśko**, *Sprawozdanie z badań archeologicznych w szybie windowym budynku Szewska 49*, Wrocław 2000, mps w posiadaniu autora; **R. Eysymontt**, *Wytyczne konserwatorskie dla zespołu budynków Szewska 49 we Wrocławiu*, Wrocław 2005, mps w posiadaniu autora; **E. Kuśnierz-Zawadowska**, *Sprawozdanie z przeprowadzonych badań stratygraficznych uzupełniających dla wybranych elementów wystroju elewacji zewnętrznych oraz we wnętrzach dawnego pałacu książąt legnicko-brzeskich, obecnego budynku Instytutu Historycznego Uniwersytetu Wrocławskiego przy ul. Szewskiej 49 we Wrocławiu*, Wrocław 2022, mps w Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego.

<sup>3</sup> Zob. **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, *Zaginiona średniowieczna synagoga we Wrocławiu na tle synagog z terenu Europy Środkowej. Architektura i historia*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2023, nr 73, s. 85–88.

<sup>4</sup> Zob. **U. Schaaf, M. Prarat**, *Wieżba dachowa na ul. Szewskiej 49 we Wrocławiu. Jej charakterystyka i znaczenie w kontekście historycznej sztuki ciesielskiej*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2022, nr 69.

<sup>5</sup> Moment przejścia domów przy obecnej ul. Szewskiej 49 przez legnicko-brzeską linię Piastów pozostaje przedmiotem dyskusji. **E. Małachowicz** (op. cit., s. 32) uważa, że zamienili się oni rezydencjami z książętami opolskimi w połowie w. XV. Według **J. Harasimowicza** (op. cit., s. 9) miałyby to nastąpić ok. 1466 r., po usamodzielnieniu się księcia Fryderyka I. Natomiast **M. Goliński** (*Socjotopografia...*, s. 112; *idem*, *Średniowieczni właściciele...*, s. 182–184) sytuuje to wydarzenie krótko przed r. 1532. Wątpliwości co do daty pozyskania domów przy ul. Szewskiej przez Piastów legnicko-brzeskich pogłębia fakt, że swoją dotychczasową kurie, zlokalizowaną u zbiegu ul. św. Wita i ul. Wita Stwosza, zbyli oni już w 1451 r. – zob. *idem*, *Socjotopografia...*, s. 104.

<sup>6</sup> Pomijamy kwestie dotyczące ewentualnej XIII- i XIV-wiecznej zabudowy drewnianej o domniemanym charakterze gospodarczym.

<sup>7</sup> Zob. **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, op. cit., s. 88.

<sup>8</sup> Nazwa ta czytelna jest jeszcze na planie miasta autorstwa Barthele Weine-ra, z 1562 r. [il. 1].

<sup>9</sup> Obszar ten usytuowany był na południowy zachód od zamku książęcego, pomiędzy dzisiejszym pl. Uniwersyteckim a ul. Więzienną. Zob. **A. Grotte**, *Synagogenspuren in schlesischen Kirchen*, Breslau 1937, s. 39–41; **R. Eysymontt**, *Plac Uniwersytecki – niektóre aspekty rozplanowania zabudowy w okresie średniowiecza, renesansu i baroku*, [w:] *Architektura Wrocławia*, red. **J. Rozpędowski**, t. 2: *Urbanistyka*, Wrocław 1995, s. 92; **M. Goliński**, *Ulica żydowska we Wrocławiu do początków XV w.* (cz. 1), „Sobótka” 2012, nr 1; *idem*, *Ulica żydowska we Wrocławiu do początków XV w.* (cz. 2), „Sobótka” 2012, nr 2; *idem*, *Ulica żydowska we Wrocławiu do początków XV w.* (cz. 3), „Sobótka” 2014, nr 1.

<sup>10</sup> Zob. **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, op. cit.

<sup>11</sup> Zob. **M. Goliński**, *Średniowieczni właściciele...*, s. 176–177.

<sup>12</sup> Więcej na ten temat – zob. **A. Grotte**, op. cit., s. 39–41; **H. Kienitz**, *Das Karrengeldregister von Breslau 1564*, „Die Schlesische Familienforscher” t. 2 (1936–1941), s. 146–148; **A. Untermaier**, *Żydzi. Wiara i życie*, przeł. J. Zabierowski, Łódź 1989, s. 238; **R. Eysymontt**, *Plac Uniwersytecki...*, s. 89; *idem*, *Kod genetyczny miasta. Średniowieczne miasta lokacyjne Dolnego Śląska na tle urbanistyki europejskiej*, Wrocław–Marburg 2009, pp. 97–103; **J. Piekalski**, *Uwagi o strukturze przestrzennej Wrocławia w XI–XIII wieku*, „Archaeologia Historica Polona” t. 23 (2015), s. 223, ryc. 3; *Atlas Historyczny miast Polskich*, t. 4: *Śląsk*, z. 13: *Wrocław*, red. nauk. **M. Młynarska-Kaletynowa, R. Eysymontt, M. Goliński**, oprac. D. Adamska [et al.], Wrocław 2017, s. 5, plansza *Wrocław ok. 1300*; **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, op. cit., s. 97.

<sup>13</sup> Zob. **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, op. cit., s. 91.

<sup>14</sup> Zob. **M. Goliński**, *Średniowieczni właściciele...*, s. 176–177; **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, op. cit., s. 92, ryc. 6.

<sup>15</sup> **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, op. cit., s. 93–94.

<sup>16</sup> Zob. *ibidem*, s. 92, ryc. 6.

<sup>17</sup> W XIV w. przestrzenie te stanowiły jedno pomieszczenie – zob. *ibidem*, s. 94, ryc. 7.

<sup>18</sup> Zob. **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, op. cit., s. 93.

<sup>19</sup> Zob. **M. Goliński**, *Średniowieczni właściciele...*, *passim*.

<sup>20</sup> Zob. **U. Schaaf, M. Prarat**, op. cit., s. 128; **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, op. cit.

*wiecznym i wczesnonowożytnym Wrocławiu*, [in:] *Miasta polskie w średniowieczu i czasach nowożytnych*, Ed. **P. Gołdyn**, Kraków 2008), **R. Eysymontt** i **Ł. Krzywka** (*Siedziba Instytutu Historycznego Uniwersytetu Wrocławskiego*, [in:] *Leksykon architektury Wrocławia*, Sci. Ed. **R. Eysymontt [et al.]**, Wrocław 2011, p. 359). A number of studies remain in typescript: **Ł. Krzywka, R. Eysymontt**, *Studium historyczno-architektoniczne zespołu budynków Szewska 49 we Wrocławiu*, Wrocław 1998, typescript in possession of the authors; **M. Chorowska, Cz. Lasota**, *Badania architektoniczne budynku Szewska 49 we Wrocławiu*, Wrocław 1999, typescript in possession of the authors; **C. Buśko**, *Sprawozdanie z badań archeologicznych w szybie windowym budynku Szewska 49*, Wrocław 2000, typescript in possession of the authors; **R. Eysymontt**, *Wytyczne konserwatorskie dla zespołu budynków Szewska 49 we Wrocławiu*, Wrocław 2005, typescript in possession of the author; **E. Kuśnierz-Zawadowska**, *Sprawozdanie z przeprowadzonych badań stratygraficznych uzupełniających dla wybranych elementów wystroju elewacji zewnętrznych oraz we wnętrzach dawnego pałacu książąt legnicko-brzeskich, obecnego budynku Instytutu Historycznego Uniwersytetu Wrocławskiego przy ul. Szewskiej 49 we Wrocławiu*, Wrocław 2022, is in possession of the Wrocław University Archive.

<sup>3</sup> See **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, *Zaginiona średniowieczna synagoga we Wrocławiu na tle synagog z terenu Europy Środkowej. Architektura i historia*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2023, No. 73, pp. 85–88.

<sup>4</sup> See **U. Schaaf, M. Prarat**, *Wieżba dachowa na ul. Szewskiej 49 we Wrocławiu. Jej charakterystyka i znaczenie w kontekście historycznej sztuki ciesielskiej*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2022, No. 69.

<sup>5</sup> The timing of the takeover of the buildings at what is now 49 Szewska Street by the Legnica-Brzeg Piast line remains a matter of debate. **E. Małachowicz** (op. cit., p. 32) believes that they exchanged residences with the Dukes of Opole in the middle of the 15th c. According to **J. Harasimowicz**, (op. cit., p. 9) this would take place around 1466, after Duke Frederick I became independent. Whereas **M. Goliński** (*Socjotopografia...*, s. 112; *idem*, *Średniowieczni właściciele...*, pp. 182–184). He situates this event shortly before 1532. Doubts as to the date of the acquisition of the houses at Szewska Street by the Legnica and Brzeg Piasts are exacerbated by the fact that they disposed of their former curia, located at the junction of Św. Wit Street and Wit Stwosz Street, as early as 1451 – see *idem*, *Socjotopografia...*, p. 104.

<sup>6</sup> We are leaving aside issues relating to possible 13th and 14th c. timber buildings of an alleged accessory nature.

<sup>7</sup> See **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, op. cit., p. 88.

<sup>8</sup> This name is still legible on the city plan by Barthel Weiner, dated 1562 [Fig. 1].

<sup>9</sup> The area was situated to the south-west of the ducal castle, between today's Uniwersytecki Square and Więzienna Street. See **A. Grotte**, *Synagogenspuren in schlesischen Kirchen*, Breslau 1937, pp. 39–41; **R. Eysymontt**, *Plac Uniwersytecki – niektóre aspekty rozplanowania zabudowy w okresie średniowiecza, renesansu i baroku*, [in:] *Architektura Wrocławia*, Ed. **J. Rozpędowski**, Vol. 2: *Urbanistyka*, Wrocław 1995, p. 92; **M. Goliński**, *Ulica żydowska we Wrocławiu do początków XV w.* (Part 1), „Sobótka” 2012, No. 1; *idem*, *Ulica żydowska we Wrocławiu do początków XV w.* (Part 2), „Sobótka” 2012, No. 2; *idem*, *Ulica żydowska we Wrocławiu do początków XV w.* (Part 3), „Sobótka” 2014, No. 1.

<sup>10</sup> See **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, op. cit.

<sup>11</sup> See **M. Goliński**, *Średniowieczni właściciele...*, pp. 176–177.

<sup>12</sup> For more on this topic see **A. Grotte**, op. cit., pp. 39–41; **H. Kienitz**, *Das Karrengeldregister von Breslau 1564*, „Die Schlesische Familienforscher” Vol. 2 (1936–1941), pp. 146–148; **A. Untermaier**, *Żydzi. Wiara i życie*, Transl. J. Zabierowski, Łódź 1989, p. 238; **R. Eysymontt**, *Plac Uniwersytecki...*, p. 89; *idem*, *Kod genetyczny miasta. Średniowieczne miasta lokacyjne Dolnego Śląska na tle urbanistyki europejskiej*, Wrocław–Marburg 2009, pp. 97–103; **J. Piekalski**, *Uwagi o strukturze przestrzennej Wrocławia w XI–XIII wieku*, „Archaeologia Historica Polona”, Vol. 23 (2015), p. 223, Fig. 3; *Atlas Historyczny miast Polskich*, Vol. 4: *Śląsk*, No. 13: *Wrocław*, Sci. Ed. **M. Młynarska-Kaletynowa, R. Eysymontt, M. Goliński**, Ed. D. Adamska [et al.], Wrocław 2017, p. 5, chart *Wrocław ok. 1300*; **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, op. cit., p. 97.

<sup>13</sup> See **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, op. cit., p. 91.

<sup>14</sup> See **M. Goliński**, *Średniowieczni właściciele...*, pp. 176–177; **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, op. cit., p. 92, Fig. 6.

<sup>15</sup> **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, op. cit., pp. 93–94.

<sup>16</sup> See *ibidem*, s. 92, Fig. 6.

<sup>17</sup> In the 14th c. these spaces were one room – see *ibidem*, p. 94, Fig. 7.

- <sup>21</sup> Zob. **U. Schaaf, M. Prarat**, *op. cit.*, s. 135.
- <sup>22</sup> Zob. plan Barthele Weinaera, 1562 [il. 2].
- <sup>23</sup> Zob. **M. Goliński**, *Średniowieczni właściciele...*, s. 182.
- <sup>24</sup> Mikołaj pozyskał ostatecznie Brzeg w zastaw w 1450 r., jako małżonek Magdaleny, córki księcia Ludwika II. Zastaw ten został wykupiony przez księcia legnickiego Fryderyka I w r. 1481.
- <sup>25</sup> **J. Harasimowicz**, *op. cit.*, s. 9.
- <sup>26</sup> Zarówno Fryderyk II, jak i Jerzy II byli znani ze swego szeroko zakrojonego mecenatu, w ramach którego wspierali zarówno naukę, jak i sztukę. Jerzy kontynuował zapoczątkowaną przez ojca przebudowę zamku brzeskiego, a ponadto przeprowadził – w duchu renesansu – modernizację wnętrz kolegiaty zamkowej, dostosowując je jednocześnie do kultu luterańskiego. Z jego inicjatywy w latach 1564–1569 powstało Gymnasium Illustre Bregensis, słynące w regionie z wysokiego poziomu nauczania. Jerzy II zgromadził także cenne zbiory biblioteczne i kolekcję dzieł sztuki. Zob. **Ch. Absmeier**, *Herzog Georg II. von Brieg – ein Bild von einem Mäzen. Funktion und Nutzen frühneuzeitlichen Bildungsmäzenatentums am Beispiel eines schlesischen Renaissancefürsten*, [w:] *Bildungsmäzenatentum. Privates Handeln – Bürgersinn – kulturelle Kompetenz seit der Frühen Neuzeit*, Hrsg. **J. Flöter, Ch. Ritzl**, Köln 2007; **A. Szymański**, *Jerzy II Piast. Mecenat i kolekcjoner. Studium renesansowego mecenatu kulturalnego w Europie Środkowej*, wyd. 2, Opole 2007; **A. Ziober**, *Dziedzictwo architektoniczne po Jerzym II Wspaniałym w przestrzeni publicznej Brzegu i Dolnego Śląska*, „Brzeski Rocznik Zamkowy” t. 4 (2023).
- <sup>27</sup> Zob. **K. Kalinowski**, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII w.*, Warszawa–Poznań 1973, s. 24.
- <sup>28</sup> Zob. **M. Zlat**, *Brzeg*, wyd. 2, popr., uzup., Wrocław 1979, s. 56.
- <sup>29</sup> Zob. **J. Rozpędowski**, *Fortyfikacje bastionowe z lat 1544–1693*, [w:] *Wrocław, jego dzieje...*, s. 211.
- <sup>30</sup> Zob. **E. Wernicke**, *Urkundliche Beiträge zur Kunstlergeschichte Schlesiens. IV: Brieg. I: Die italienische Künstlercolonie des 16. Jahrhunderts*, „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit” 1878, nr 4.
- <sup>31</sup> Zob. **A. Hahr**, *Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie*, Strassburg 1908; **M. Zlat**, *Działalność architektoniczna rodziny Parrów na Śląsku w latach 1539–1600*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 14 (1986); **M. Oda**, *Die Werkmeisterfamilie Bernhard, Peter und Franz Niuron – ihr Wirken in Schlesien, Anhalt und Brandenburg im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert im Spiegel historischer Quellen*, praca doktorska napisana pod kierunkiem Prof. Dr. W. Schenkluhna, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle–Wittenberg 2006, <https://opendata.uni-halle.de/bitstream/198118-5920/9351/1/prom.pdf> (data dostępu: 28.12.2020), s. 10–14; **T. Torbus**, *Od Brzegu przez Güstrow do Szwecji. Komaskowie z rodziny Parrów i ich wpływ na rozwój architektury renesansowej w środkowej i północnej Europie*, [w:] *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, red. nauk. **J. Harasimowicz, P. Oszczanowski, M. Wisłocki**, Wrocław 2006, t. 1; **J. Arlet**, *Rola architektów znad jeziora Como w rozprzestrzenianiu się renesansu w Europie na przykładzie rodziny Parrów*, „Przestrzeń i Forma” 2015, nr 1; **T. Torbus**, *Die Parrs in Schlesien, Mecklenburg und Schweden. Eine Komasken-Baumeisterfamilie und ihr Einfluss auf die Verbreitung der Renaissancearchitektur in Mittel- und Nordeuropa*, [w:] *Unbekannte Wege. Die Residenzen der Pommernherzöge und der verwandten Dynastien als Kunstzentren und Stationen künstlerischer Migration zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg*, Hrsg. **R. Makala**, Schwerin 2018.
- <sup>32</sup> Zob. **J. Harasimowicz**, *op. cit.*, s. 9.
- <sup>33</sup> Zob. **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, *op. cit.*, s. 95.
- <sup>34</sup> Zob. **J. Harasimowicz**, *op. cit.*, s. 9.
- <sup>35</sup> Zob. **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, *op. cit.*, s. 92, ryc. 6.
- <sup>36</sup> Zob. **J. Harasimowicz**, *op. cit.*, s. 9.
- <sup>37</sup> Zob. **F. Lucae**, *Schlesiens curieuse Denkwürdigkeiten oder vollkommene Chronica von Ober- und Nieder-Schlesien, welche in Sieben Haupt-Theilen vorstellet alle Fürstenthümer und Herrschafften, mit ihren Ober-Regenten*, Frankfurt am Mayn 1689, s. 843.
- <sup>38</sup> Zob. **F. B. Werner**, *Topographia, oder Prodomus delineati Silesiae ducatus [...]*, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sygn. R 551 II.
- <sup>39</sup> Album Ms Boruss quart 9a, ok. 1691, nr 6 (45), Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Handschriftenabteilung.
- <sup>40</sup> Stiuki te zostały przemodelowane w duchu neobaroku w związku z budową nowej klatki schodowej w latach 1896–1898.
- <sup>41</sup> Zob. **J. Harasimowicz**, *op. cit.*, s. 9.
- <sup>42</sup> Zob. **H. Dziurła**, *Architektura drugiej połowy XVII w.*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, red. **T. Broniewski, M. Zlat**, Wrocław 1967, s. 270–271.
- <sup>18</sup> See **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, *op. cit.*, p. 93.
- <sup>19</sup> See **M. Goliński**, *Średniowieczni właściciele...*, *passim*.
- <sup>20</sup> See **U. Schaaf, M. Prarat**, *op. cit.*, p. 128; **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, *op. cit.*
- <sup>21</sup> See **U. Schaaf, M. Prarat**, *op. cit.*, p. 135.
- <sup>22</sup> See Barthele Weinaer's plan, 1562 [Fig. 2].
- <sup>23</sup> See **M. Goliński**, *Średniowieczni właściciele...*, p. 182.
- <sup>24</sup> Mikolaj finally acquired Brzeg as a pledge in 1450, as the spouse of Magdalena, daughter of Duke Ludwig II. This pledge was redeemed by Duke Frederick I of Legnica in 1481.
- <sup>25</sup> **J. Harasimowicz**, *op. cit.*, p. 9.
- <sup>26</sup> Both Frederick II and George II were known for their extensive patronage, in which they supported both science and the arts. George continued the reconstruction of Brzeg Castle initiated by his father and also modernised the interior of the castle collegiate church in the spirit of the Renaissance while adapting it for Lutheran worship. It was on his initiative that the Gymnasium Illustre Bregensis, famous in the region for its high standard of teaching, was founded between 1564 and 1569. George II also gathered a valuable library collection and an art collection. See **Ch. Absmeier**, *Herzog Georg II. von Brieg – ein Bild von einem Mäzen. Funktion und Nutzen frühneuzeitlichen Bildungsmäzenatentums am Beispiel eines schlesischen Renaissancefürsten*, [in:] *Bildungsmäzenatentum. Privates Handeln – Bürgersinn – kulturelle Kompetenz seit der Frühen Neuzeit*, Ed. **J. Flöter, Ch. Ritzl**, Köln 2007; **A. Szymański**, *Jerzy II Piast. Mecenat i kolekcjoner. Studium renesansowego mecenatu kulturalnego w Europie Środkowej*, Ed. 2, Opole 2007; **A. Ziober**, *Dziedzictwo architektoniczne po Jerzym II Wspaniałym w przestrzeni publicznej Brzegu i Dolnego Śląska*, „Brzeski Rocznik Zamkowy” Vol. 4 (2023).
- <sup>27</sup> See **K. Kalinowski**, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII w.*, Warszawa–Poznań 1973, p. 24.
- <sup>28</sup> See **M. Zlat**, *Brzeg*, Ed. 2, rev., supp., Wrocław 1979, p. 56.
- <sup>29</sup> See **J. Rozpędowski**, *Fortyfikacje bastionowe z lat 1544–1693*, [in:] *Wrocław, jego dzieje...*, p. 211.
- <sup>30</sup> See **E. Wernicke**, *Urkundliche Beiträge zur Kunstlergeschichte Schlesiens. IV: Brieg. I: Die italienische Künstlercolonie des 16. Jahrhunderts*, „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit” 1878, No. 4.
- <sup>31</sup> See **A. Hahr**, *Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie*, Strassburg 1908; **M. Zlat**, *Działalność architektoniczna rodziny Parrów na Śląsku w latach 1539–1600*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” Vol. 14 (1986); **M. Oda**, *Die Werkmeisterfamilie Bernhard, Peter und Franz Niuron – ihr Wirken in Schlesien, Anhalt und Brandenburg im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert im Spiegel historischer Quellen*, doctoral thesis written under the supervision of Prof. Dr. W. Schenkluhn, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle–Wittenberg 2006, <https://opendata.uni-halle.de/bitstream/1981185920/9351/1/prom.pdf> (access date: 28.12.2020), pp. 10–14; **T. Torbus**, *Od Brzegu przez Güstrow do Szwecji. Komaskowie z rodziny Parrów i ich wpływ na rozwój architektury renesansowej w środkowej i północnej Europie*, [in:] *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, Acad. Ed. **J. Harasimowicz, P. Oszczanowski, M. Wisłocki**, Wrocław 2006, Vol. 1; **J. Arlet**, *Rola architektów znad jeziora Como w rozprzestrzenianiu się renesansu w Europie na przykładzie rodziny Parrów*, „Przestrzeń i Forma” 2015, No. 1; **T. Torbus**, *Die Parrs in Schlesien, Mecklenburg und Schweden. Eine Komasken-Baumeisterfamilie und ihr Einfluss auf die Verbreitung der Renaissancearchitektur in Mittel- und Nordeuropa*, [in:] *Unbekannte Wege. Die Residenzen der Pommernherzöge und der verwandten Dynastien als Kunstzentren und Stationen künstlerischer Migration zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg*, Ed. **R. Makala**, Schwerin 2018.
- <sup>32</sup> See **J. Harasimowicz**, *op. cit.*, p. 9.
- <sup>33</sup> See **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, *op. cit.*, p. 95.
- <sup>34</sup> See **J. Harasimowicz**, *op. cit.*, p. 9.
- <sup>35</sup> See **M. Chorowska, M. Goliński, M. Caban**, *op. cit.*, p. 92, Fig. 6.
- <sup>36</sup> See **J. Harasimowicz**, *op. cit.*, p. 9.
- <sup>37</sup> See **F. Lucae**, *Schlesiens curieuse Denkwürdigkeiten oder vollkommene Chronica von Ober- und Nieder-Schlesien, welche in Sieben Haupt-Theilen vorstellet alle Fürstenthümer und Herrschafften, mit ihren Ober-Regenten*, Frankfurt am Mayn 1689, p. 843.
- <sup>38</sup> See **F. B. Werner**, *Topographia oder prodomus delineati Silesiae ducatus [...]*, University Library of Wrocław, Ref. R 551 II
- <sup>39</sup> *Ms Boruss quart 9a*, ca. 1691, No. 6 (45), Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Handschriftenabteilung.



- <sup>43</sup> Zob. *Oława*, [w:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 4: *Województwo wrocławskie*, z. 4: *Powiat oławski*, red. **E. Kołaczkiewicz**, Warszawa–Wrocław 2013, s. 151.
- <sup>44</sup> Zob. **W. Brzezowski**, *op. cit.*, s. 59.
- <sup>45</sup> Zob. **A. Meer**, *Der Orden der Ursulinerinnen in Schlesien. Nach handschriftlichen Aufzeichnungen, Urkunden und Acten*, t. 1: *Geschichte des Ursulinerinnenklosters in Breslau*, Breslau 1878, s. 47.
- <sup>46</sup> Zob. *ibidem*, s. 24–25.
- <sup>47</sup> Zob. **C. A. Menzel**, *Topographische Chronik der Stadt Breslau*, t. 2, cz. 6, Breslau 1806, s. 565.
- <sup>48</sup> Zob. **A. Meer**, *op. cit.*, s. 44.
- <sup>49</sup> Zob. **C. A. Menzel**, *op. cit.*, s. 565.
- <sup>50</sup> Płaskorzeźby te zostały wmontowane w ściany obecnej siedziby zakonu (dawnego klasztoru klarysek).
- <sup>51</sup> Zob. **A. Meer**, *op. cit.*, s. 45.
- <sup>52</sup> Zob. *ibidem*, s. 49.
- <sup>53</sup> Zob. **C. A. Menzel**, *op. cit.*, s. 565. Obrazy te nadal znajdują się w posiadaniu wrocławskich urszulanek. Zob. **A. Kozieł**, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013, s. 31.
- <sup>54</sup> Zob. *ibidem*. Willmann miał namalować dla urszulanek jeszcze jeden obraz z przedstawieniem św. Urszuli, w mniejszym formacie – zob. **A. Meer**, *op. cit.*, s. 33.
- <sup>55</sup> Zob. *ibidem*, s. 31.
- <sup>56</sup> *Ibidem*, s. 52.
- <sup>57</sup> Informację o wmurowaniu wizerunku Matki Boskiej powyżej „*Hausthor*” niezbyt precyzyjnie podaje **A. Meer** (*op. cit.*, s. 51).
- <sup>58</sup> Zob. *ibidem*, s. 38. Wyposażenie klasztoru zostało przeniesione z dawnej kurii do nowej siedziby – klasztoru klarysek – i częściowo przetrwało II wojnę światową.
- <sup>59</sup> Zob. *ibidem*, s. 50.
- <sup>60</sup> **F. A. Zimmermann**, *Beiträge zur Beschreibung von Schlesien*, t. 11, Brieg 1794.
- <sup>61</sup> Zob. **C. A. Menzel**, *op. cit.*, s. 565; **A. Meer** (*op. cit.*, s. 53) pisze o nowo utworzonym kościele, w którym pierwsze nabożeństwo odprawiono w r. 1710. Miał on znajdować się na parterze, ale znacznie powyżej poziomu ulicy, autor wzmiankuje bowiem prowadzące do niego schody.
- <sup>62</sup> **A. Meer**, *op. cit.*, s. 53.
- <sup>63</sup> Zob. *Neuer Plan von der Stadt Breslau in Herzogthum Schlesien [...]*, Breslau 1791.
- <sup>64</sup> **A. Meer**, *op. cit.*, s. 31.
- <sup>65</sup> Zob. *ibidem*, s. 53, 67–76.
- <sup>66</sup> **A. Meer**, *Zakon urszulanek na Śląsku*, przeł. R. Mazur OSU, mps w archiwum przy klasztorze sióstr urszulanek we Wrocławiu, s. 23.
- <sup>67</sup> Zob. **U. Schaaf, M. Prarat**, *op. cit.*, s. 127.
- <sup>40</sup> These stuccos were remodelled in the spirit of the Neo-Baroque in connection with the construction of a new staircase between 1896 and 1898.
- <sup>41</sup> See **J. Harasimowicz**, *op. cit.*, p. 9.
- <sup>42</sup> See **H. Dziurła**, *Architektura drugiej połowy XVII w.*, [in:] *Sztuka Wrocławia*, Ed. **T. Broniewski, M. Zlat**, Wrocław 1967, pp. 270–271.
- <sup>43</sup> See *Oława*, [in:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria Nowa*. Vol. 4: *Województwo wrocławskie*, z. 4: *Powiat oławski*, Ed. **E. Kołaczkiewicz**, Warszawa–Wrocław 2013, p. 151.
- <sup>44</sup> See **W. Brzezowski**, *op. cit.*, p. 59.
- <sup>45</sup> See **A. Meer**, *Der Orden der Ursulinerinnen in Schlesien. Nach handschriftlichen Aufzeichnungen, Urkunden und Acten*, t. 1: *Geschichte des Ursulinerinnenklosters in Breslau*, Breslau 1878, p. 47.
- <sup>46</sup> See *ibidem*, pp. 24–25.
- <sup>47</sup> See **A. Menzel**, *Topographische Chronik der Stadt Breslau*, Vol. 2, Part 6, Breslau 1806, p. 565.
- <sup>48</sup> See **A. Meer**, *op. cit.*, p. 44.
- <sup>49</sup> See **C. A. Menzel**, *op. cit.*, p. 565.
- <sup>50</sup> These reliefs were incorporated into the walls of the current seat of the order (the former Poor Clares convent).
- <sup>51</sup> See **A. Meer**, *op. cit.*, p. 45.
- <sup>52</sup> See *ibidem*, p. 49.
- <sup>53</sup> See **C. A. Menzel**, *op. cit.*, p. 565. The paintings are still in the possession of the Ursuline Sisters of Wrocław. See **A. Kozieł**, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013, p. 31.
- <sup>54</sup> See *ibidem*. Willmann allegedly painted another picture of St. Ursula for the Ursulines, in a smaller format – see **A. Meer**, *op. cit.*, p. 33.
- <sup>55</sup> See *ibidem*, p. 31.
- <sup>56</sup> *Ibidem*, p. 52.
- <sup>57</sup> The information about the embedding of the image of the Virgin Mary above the “*Hausthor*”, not very precisely is given by **A. Meer** (*op. cit.*, p. 51).
- <sup>58</sup> See *ibidem*, p. 38. The convent’s furnishings were moved from the former curia to the new premises – of the Poor Clares convent – and partly survived the World War II.
- <sup>59</sup> See *ibidem*, p. 50.
- <sup>60</sup> **F. A. Zimmermann**, *Beiträge zur Beschreibung von Schlesien*, Vol. 11, Brieg 1794.
- <sup>61</sup> See **C. A. Menzel**, *op. cit.*, p. 565; **A. Meer** (*Der Orden...*, p. 53) writes about the newly established church, in which the first service was held in 1710. It was said to be on the ground floor, but well above street level, as the author mentions a staircase leading up to it.
- <sup>62</sup> **A. Meer**, *op. cit.*, p. 53.
- <sup>63</sup> See *Neuer Plan von der Stadt Breslau in Herzogthum Schlesien [...]*, Breslau 1791.
- <sup>64</sup> **A. Meer**, *op. cit.*, p. 31.
- <sup>65</sup> See *ibidem*, pp. 53, 67–76.
- <sup>66</sup> **A. Meer**, *Zakon urszulanek na Śląsku*, Transl. R. Mazur OSU, TS in the archive at the Ursuline convent in Wrocław, p. 23.
- <sup>67</sup> See **U. Schaaf, M. Prarat**, *op. cit.*, p. 127.

---

#### Słowa kluczowe

pałac miejski, architektura, renesans, barok, księżęta brzescy, Jakub Parr, Franciszek Parr, Carlo Rossi, urszulanki

---

#### Keywords

city palace, palazzo, architecture, Renaissance, Baroque, prince of Brzeg, George II of Brieg, Jakub Parr, Franciszek Parr, Carlo Rossi, ursulines

---

#### References

1. **Absmeier Christine**, *Herzog Georg II. von Brieg – ein Bild von einem Mäzen. Funktion und Nutzen frühneuzeitlichen Bildungsmäzenatentums am Beispiel eines schlesischen Renaissancefürsten*, [w:] *Bildungsmäzenatentum. Privates Handeln – Bürgersinn – kulturelle Kompetenz seit der Frühen Neuzeit*, Hrsg. J. Flöter, Ch. Ritzi, Köln 2007.
2. **Arlet Joanna**, *Rola architektów znad jeziora Como w rozprzestrzenianiu się renesansu w Europie na przykładzie rodziny Parrów*, „Przestrzeń i Forma” 2015, nr 1.
3. **Brzewski Wojciech**, *Dom mieszkalny we Wrocławiu w okresie baroku*, Wrocław 2005.
4. **Chorowska Małgorzata, Goliński Mateusz, Caban Mariusz**, *Zaginiona średniowieczna synagoga we Wrocławiu na tle synagog z terenu Europy Środkowej. Architektura i historia*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2023, nr 73.
5. **Chorowska Małgorzata**, *Rezydencje średniowieczne na Śląsku. Zamki, pałace, wieże mieszkalne*, Wrocław 2003.
6. **Eysymontt Rafał, Krzywka Łukasz**, *Siedziba Instytutu Historycznego Uniwersytetu Wrocławskiego*, [w:] *Leksykon architektury Wrocławia*, red. nauk. R. Eysymontt [et al.], Wrocław 2011.
7. **Goliński Mateusz**, *Średniowieczni właściciele posesji Szewska 49 we Wrocławiu i ich sąsiedzi*, [w:] *Orbis hominum: civitas, potestas, universitas. W kręgu badań nad kształtowaniem cywilizacji w wiekach średnich*, red. *idem*, S. Rosik, Wrocław 2016.
8. **Harasimowicz Jan**, *Dawna kuria książąt legnicko-brzeskich, obecnie siedziba Instytutu Historii, Historii Sztuki i Filologii Klasycznej Uniwersytetu Wrocławskiego, ul. Szewska 49*, [w:] *Atlas architektury Wrocławia*, red. *idem*, Wrocław 1998, t. 2: *Budowle mieszkalne, budowle inżynieryjne i przemysłowe, parki, cmentarze, pomniki*.
9. **Meer August**, *Der Orden der Ursulinerinnen in Schlesien nach handschriftlichen Aufzeichnungen, Urkunden und Acten*, Breslau 1878, t. 1: *Geschichte des Ursulinerinnenklosters in Breslau*.
10. **Menzel Carl Adolf**, *Topographische Chronik der Stadt Breslau*, t. 2, cz. 6, Breslau 1806.
11. **Schaaf Ulrich, Prarat Maciej**, *Więźba dachowa na ul. Szewskiej 49 we Wrocławiu. Jej charakterystyka i znaczenie w kontekście historycznej sztuki ciesielskiej*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2022, nr 69.
12. **Sugalska Agnieszka**, *Rezydencje książąt śląskich w późnośredniowiecznym i wczesnonowożytnym Wrocławiu*, [w:] *Miasta polskie w średniowieczu i czasach nowożytnych*, red. P. Goldyn, Kraków 2008.
13. **Szymański Adam**, *Jerzy II Piast. Mecenas i kolekcjoner. Studium renesansowego mecenatu kulturalnego w Europie Środkowej*, wyd. 2, Opole 2007.
14. **Wernicke Ewald**, *Urkundliche Beiträge zur Kunstlergeschichte Schlesiens. IV: Brieg. I: Die italienische Künstlercolonie dess 16. Jahrhunderts*, „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit” 1878, nr 4.
15. **Ziober Aleksandra**, *Dziedzictwo architektoniczne po Jerzym II Wspaniałym w przestrzeni publicznej Brzegu i Dolnego Śląska*, „Brzeski Rocznik Zamkowy” t. 4 (2023).
16. **Zimmermann Friedrich A.**, *Beyträge zur Beschreibung von Schlesien*, t. 11, Brieg 1794.
17. **Zlat Mieczysław**, *Brzeg*, wyd. 2, popr., uzup., Wrocław 1979, s. 56.



---

**Rafał Eysymontt, PhD, DSc, Assoc. Prof. (University of Wrocław), rafal.eysymontt@uwr.edu.pl, ORCID: 0000-0002-6308-5182**

Professor at the Institute of Art History, University of Wrocław. He specializes in the history of architecture and urban planning (particularly medieval), as well as in preservation issues. Author and editor of numerous publications on this subject and supervisor of master's and doctoral theses in this field. Co-author of numerous monographs of Silesian cities, editor, author and co-author of 17 Silesian volumes of *Atlas historyczny miast polskich* (The historical atlas of Polish cities). Chairman of the Voivodship Council for the Protection of Historical Monuments, president of the Wrocław branch of the Association of Art Historians. He was heavily involved in the entry of the paper mill in Duszniki on the UNESCO World Heritage List.

---

**Łukasz Krzywka, PhD, krzywka.ihs@gmail.com**

Until 2021, employee of the Institute of Art History at the University of Wrocław. He specializes in Polish painting of the 19th and 20th c., also deals with historical conditions of spatial planning and restoration of architectural monuments.

---

**Agnieszka Seidel-Grzesińska, PhD, agnieszka.seidel-grzesinska@uwr.edu.pl, ORCID: 0000-0003-3521-970X**

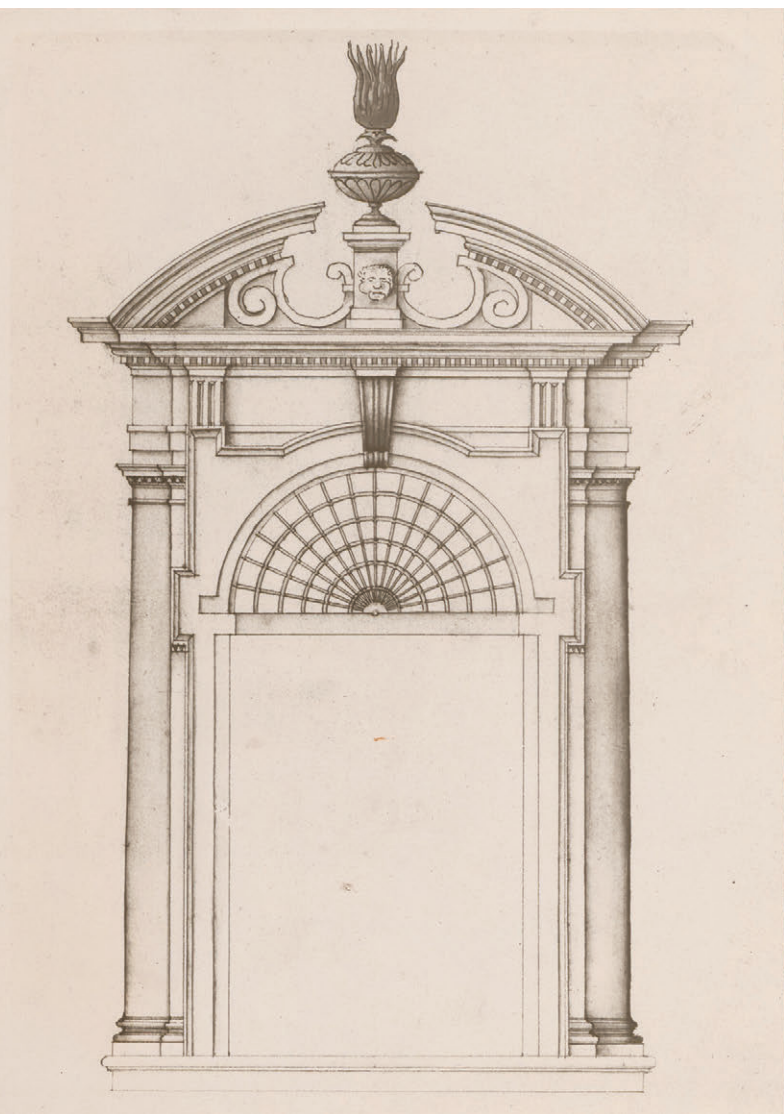
Since 2001 assistant professor at the University of Wrocław, in 2003–2006 also an assistant professor in the Department of Tourism and Recreation at the University of Health and Sport Sciences in Wrocław. She specializes in issues related to iconography of early modern European art, Protestant art, digital documentation methods and cultural heritage research.

## Summary

**RAFAŁ EYSYMONTT, AGNIESZKA SEIDEL-GRZESIŃSKA (University of Wrocław), ŁUKASZ KRZYWKA / The Wrocław curia of the dukes of Legnica and Brzeg in the early modern period – research perspectives**

The present seat of the Institute of History of the University of Wrocław is a four-winged complex occupying the northern part of the quarter delimited by Szewska, Uniwersytecka, Kuźnicza and Nożownicza Streets. The buildings in this area date back to the time before the city was granted an urban charter, and in previous centuries the walls of today's institute housed burgher residences, possibly a synagogue, a ducal curia, a monastery, a Police Presidium office and university teaching rooms. The heyday of the edifice was during the Renaissance and Baroque periods, when the dukes of Legnica and Brzeg had their residence here, followed by the Ursuline Sisters of the Roman Union. In the 16th c. the houses on Szewska Street were transformed into a ducal city palace, which was given representative Baroque forms in the following century through the modernization of the façade and the introduction of stucco and painting ornamentation into the interiors. Based on these, it can be assumed that the leading architects and stucco artists active in Silesia in the early modern period were involved in these reconstructions: Jakub and Franciszek Parr as well as Carlo Rossi and his workshop. The architectural changes made to the former curia at the end of the 19th c. and in the first half of the 20th c. resulted in these representative forms ceasing to be recognizable, and the edifice began to be perceived through the prism of purely clerical and didactic functions. This led to an unjustified depreciation of its place and its role in the development of Silesian architecture in the early modern era.

In recent years archaeological and architectural research has made it possible to uncover and expose those elements that determined the rank of the curia in the buildings of early modern Wrocław: walls of three-story houses from the Middle Ages, whose legible door and window openings allow conclusions to be drawn about their original spatial disposition; the beamed ceilings, vaults and architectural details of the Renaissance period; and Baroque stucco ornamentation and painting. These discoveries open up new research perspectives in relation to the forms of the Wrocław curia of the Dukes of Legnica and Brzeg in the early modern period – both in terms of its construction and decoration – and provide an opportunity to verify the assessment of the significance of this building for the development of architecture in the city and the region. The aim of this article is to review key issues for the study of the early modern forms of the palace, their conditions and potential directions of development.



1.

a) Valentin von Saebisch, projekt zachodniego portalu wejściowego do wrocławskiego ratusza, 1616, odbitka fotograficzna, 17,9 × 12,9 cm. Fot. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Zbiorów Graficznych, inw. fot. 2983/5; b) zachodni portal wejściowy do wrocławskiego ratusza. Fot. M. Świdrak

a) Valentin von Saebisch, project for the western entrance portal to the Wrocław town hall, 1616, photographic print, 17.9 × 12.9 cm. Photo: Wrocław University Library, Graphic Collections Branch, Phot. Inv. 2983/5; b) the western entrance portal to the Wrocław Town Hall. Photo: M. Świdrak



# Niezrealizowany projekt gmachu szkoły św. Marii Magdaleny we Wrocławiu autorstwa Valentina von Saebischa

## The St. Mary Magdalene School in Wrocław project by Valentin von Saebisch that was never built

Marek Świdrak

Uniwersytet Jagielloński / Jagiellonian University

Inskrypcja umieszczona na epitafium Valentina von Saebischa (1578–1657), jeszcze w XIX w. znajdującym się w kościele pw. św. Elżbiety we Wrocławiu, zapewne w rodowej kaplicy<sup>1</sup>, wyrażała jasno, która spośród zasług zmarłego architekta była najwyższej ceniona przez ówczesnych Wrocławian:

*Im Jahr 1657. [...] ist seelig verschieden der Wohledle und gestrenge Herr Valentin v. Säbisch und Radoschowitz [...] der Königl. Haupt Stadt Breslau bestellte Inspector über den Zeughäuser und Fortification<sup>2</sup>.*

Treść pomnika już w XVIII w. utrwaliła jednowymiarowy wizerunek Saebischa, określonego w lakonicznych opisach jako „*rei bellicae peritissimus*”<sup>3</sup>. A jednak zaangażowanie Saebi-

The inscription on the epitaph of Valentin von Saebisch (1578–1657), housed in St. Elisabeth’s Church in Wrocław – most probably the ancestral chapel<sup>1</sup> – until the 19th c., clearly expressed which merits of the late architect were most highly valued by the people of Wrocław at the time:

*Im Jahr 1657. [...] ist seelig verschieden der Wohledle und gestrenge Herr Valentin v. Säbisch und Radoschowitz [...] der Königl. Haupt Stadt Breslau bestellte Inspector über den Zeughäuser und Fortification<sup>2</sup>.*

As early as the 18th c., the wording of the monument consolidated the one-dimensional image of Saebisch, described in laconic descriptions as “*rei bellicae peritissimus*”<sup>3</sup>.

scha w obronność miasta – rysujące się mgliście już ok. 1612 r., obejmujące uchwytnie niegdyś archiwalnie prace projektowe od 1630 r., wreszcie ukoronowane pełnieniem od maja 1634, zapewne dożywotnio, stanowiska budowniczego fortyfikacji i inspektora arsenału<sup>4</sup> – nie wyczerpuje spektrum jego pracy dla Wrocławia i jego mieszkańców. Dość powiedzieć, że w latach 1626–1631 Saebisch był członkiem rady miasta<sup>5</sup>, zapewne jednym z dwóch odpowiadających za nadzór nad budownictwem miejskim (*aedificatores*)<sup>6</sup>. Poważny wymiar polityczny miała zresztą oczywiście także jego późniejsza działalność fortyfikatora-projektanta, a zarazem urzędnika odpowiedzialnego za obronność miasta. Niniejszy tekst zostanie jednak skoncentrowany na innym dokonaniu Saebischa – na jednym z jego niezrealizowanych projektów, który można zinterpretować jako niedoszlą inwestycję miejską Wrocławia.

Wbrew bowiem narracji o Saebiszu, jaka dominuje w literaturze, już dawno odnotowano, że poza projektowaniem umocnień podejmował on w stolicy Śląska zlecenia architektoniczne, choć wiemy o nich bardzo niewiele. Dość powiedzieć, że brak podstaw źródłowych, choćby nawet odpisów, informujących o jego zaangażowaniu w jakiegokolwiek tamtejsze fundacje mieszczańskie. W szczególności żadna nie została wymieniona jako zawarta w tece rysunków Saebischa zaginionej w 1945 roku<sup>7</sup> (dalej: plany budynków), której zawartość znamy częściowo z komentarzy Ludwiga Burgemeistra i Karla Gretschela, a także w sumie z ośmiu reprodukcji. Choć wiadomo, że znajdowały się tam projekty wiejskich dworów i *lusthausów* należących do wrocławskich patrycjuszów<sup>8</sup>, to nie są znane żadne źródła dotyczące zaangażowania Saebischa w którąś z mieszczańskich fundacji realizowanych w samym Wrocławiu. Nie jest to zresztą dziwne – na znaczne przetrzebienie archiwaliów dotyczących budownictwa wrocławskiego w pierwszej połowie XVII w. zwracano uwagę jeszcze przed katastrofą II wojny światowej<sup>9</sup>. Przy takim stanie źródeł jedynie Piotr Oszczanowski postawił lapidarną, acz przekonującą tezę o autorstwie Saebischa w przypadku projektu portalu do kaplicy Dumlosych

Yet Saebisch's involvement in the city's defences – already vaguely apparent around 1612, involving archival design work from 1630 onwards and finally culminating in his, probably lifelong, appointment as constructor of fortifications and inspector of the arsenal<sup>4</sup> from May 1634 – does not exhaust the spectrum of his work for Wrocław and its inhabitants. Suffice it to say that in the years 1626–1631 Saebisch was a member of the city council<sup>5</sup>, presumably one of two responsible for the supervision of municipal developments (*aedificatores*)<sup>6</sup>. Naturally, there was also a serious political dimension to his subsequent work as a fortification planner and at the same time as an official responsible for the city's defence. However, this text will focus on Saebisch's another achievement, namely on one of his unimplemented projects, which can be interpreted as a would-be urban investment of Wrocław.

In fact, contrary to the narrative about Saebisch prevalent in the literature, it has long been accepted that, in addition to designing fortifications, he undertook architectural commissions in the Silesian capital, although very little is known about them. It is sufficient to say that there is no source basis, not even copies, reporting his involvement in any of the burgh foundations there. In particular, none is mentioned as comprising the portfolio of Saebisch drawings lost in 1945<sup>7</sup> (hereafter: building plans), the contents of which are partially known from commentaries by Ludwig Burgemeister and Karl Gretschel, as well as from eight reproductions in total. Even though it is known that there were designs for country manors and "*Lusthäuser*" owned by the patricians of Wrocław<sup>8</sup>, no sources are known regarding Saebisch's involvement in any of the bourgeois constructions completed in the city itself. This is hardly surprising – the considerable depletion of archival material relating to Wrocław townbuilding in the first half of the 17th c. had been pointed out even before the disaster of the World War II<sup>9</sup>. In view of this state of the sources, only Piotr Oszczanowski put forward a concise yet convincing thesis of Saebisch's authorship in the case of the design for the portal to the Dumlose



przy kościele pw. św. Elżbiety<sup>10</sup>. Podobnych – opartych na analizie stylistycznej – propozycji można sformułować więcej, jednak kwestie te, wysoce spekulatywne, wymagają odrębnego opracowania.

Inaczej, choć tylko nieznacznie lepiej, ma się sytuacja, jeżeli chodzi o stan wiedzy na temat aktywności Saebischa dla ośrodka tumskiego. W planach budynków znajdował się bowiem m.in. (niestety niepublikowany) niezrealizowany projekt nowej, opisywanej jako „barokowa”, fasady kościoła pw. św. Piotra i św. Pawła, pochodzący z r. 1618<sup>11</sup>. Nie jest pewne, kto był zleceniodawcą Saebischa: czy kapituła kolegiaty świętokrzyskiej, czy może arcyksiążę Karol Habsburg – biskup wrocławski, dla którego Saebisch tworzył projekty architektury rezydencjonalnej i rekreacyjnej<sup>12</sup>. W literaturze pojawiły się ponadto sugestie łączące architekta także z projektami dla wrocławskich, podmiejskich kościołów luterańskich. Za nieprzekonującą trzeba przy tym uznać tezę o jego odpowiedzialności za przebudowę kościoła pw. św. Urszuli i Jednastu Tysięcy Dziewic<sup>13</sup>, ukończoną w r. 1613<sup>14</sup>. Valentin co prawda, wraz ze swym ojcem i braćmi, jest wymieniany jako współfundator tamtejszej ambony (w latach 90. XVI w.)<sup>15</sup>, jednak dotychczas brak jakichkolwiek argumentów za przypisaniem mu projektu architektonicznego świątyni<sup>16</sup>. Być może za to Saebisch miał jakiś wpływ na formę odbudowanego w 1648 r. kościoła w Praczach Odrzańskich – miejscowości należącej do wrocławskiego szpitala św. Trójcy, dla którego rada miejska była „najwyższym opiekunem i zarządcą”<sup>17</sup>. Przedsięwzięcie to podlegało wrocławskiej administracji, zatem Saebisch, pełniący od 1634 r. funkcję architekta miejskiego, musiał co najmniej zaakceptować projekt. Struktura świątyni wykazuje przy tym pewne podobieństwa z niezrealizowanym abrysem kościoła luterańskiego autorstwa Saebischa, z 1619 r., ale ich ogólność nie pozwala wysuwać jednoznacznych tez atrybucyjnych<sup>18</sup>.

Jako pewniejszą można traktować tezę o zaangażowaniu architekta w przebudowę arsenału mikołajskiego. Wiadomo, że w 1629 r. dziedziniec wzbogacono o nową studnię o efektownej obudowie<sup>19</sup>, której projekt już dawno związano,

family chapel at St. Elizabeth’s Church<sup>10</sup>. While more similar proposals based on stylistic analysis can be made, these issues, highly speculative, require a separate study.

The state of knowledge of Saebisch’s activity for the Cathedral Island (Ostrów Tumski) is different, albeit only slightly better. The building plans included an unaccomplished design (unfortunately unpublished) for a new façade for the St. Peter and St. Paul Church – described as “Baroque” – dating from 1618<sup>11</sup>. It is not clear who commissioned this work: was it the chapter of the Holy Cross Collegiate Church, or perhaps Archduke Karl Habsburg – the bishop of Wrocław, for whom Saebisch created designs for residential and recreational architecture<sup>12</sup>. In the literature, moreover, there have been suggestions also linking the architect to projects for Wrocław’s suburban Lutheran churches. At the same time, however, his responsibility for the rebuilding of the Church of St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins<sup>13</sup>, completed in 1613<sup>14</sup>, must be regarded as unconvincing. Whilst Valentin is listed, along with his father and brothers, as co-founder of the pulpit at that location (in the 1590s)<sup>15</sup>, to date there is no argument whatsoever for attributing the architectural design of the temple to him<sup>16</sup>. However, it is possible that Saebisch had some influence on the form of the church rebuilt in 1648 in Prache Odrzańskie, a locality belonging to Wrocław’s Holy Trinity Hospital, for which the city council was the “supreme guardian and administrator”<sup>17</sup>. The project was subject to the Wrocław administration, therefore Saebisch, who had been acting as city architect since 1634, must have at least accepted the design. In this regard, the structure of the church shows some similarities with Saebisch’s unrealised blueprint of the Lutheran church dating from 1619, but their generality does not allow clear attribution theses to be made<sup>18</sup>.

The claim of the architect’s involvement in the reconstruction of the City Arsenal can be regarded as more certain. In 1629, the courtyard is known to have been enriched with a new well with an impressive casing<sup>19</sup>, whose design has

choć na nieujawnionej podstawie, z Saebischem<sup>20</sup>. Wysoce prawdopodobne, że był on odpowiedzialny również za koncepcję dwupiętrowego, trójosiowego budynku bramnego, scalającego wschodnie skrzydło arsenału<sup>21</sup>. Trzeba tu jednak podkreślić, że w literaturze występują rozbieżne datowania przebudowy arsenału<sup>22</sup>, a sam ów obiekt przeszedł liczne transformacje (w tym daleko idącą adaptację po II wojnie światowej), skutecznie uniemożliwiające niebudzące wątpliwości rozwarstwienie jego architektury.

Niepodważalnym dziełem Saebischa jest za to zrealizowana w 1616 r. przebudowa zachodniej partii ratusza wrocławskiego<sup>23</sup>. Rada miasta przedsięwzięła tę inwestycję w związku z reaktywacją dwóch kompanii najemnych, zlikwidowanych w 1589 r.<sup>24</sup>, dla których postanowiono stworzyć pomieszczenia w południowej części gmachu. W ramach tych działań zmodyfikowany został układ wnętrza, dodano okazałe schody do wykusza w południowej elewacji, wprowadzono także liczne nowe portale – zarówno wewnątrz budynku, jak i najbardziej imponujący wejściowy od strony Targu Rybnego<sup>25</sup>. Choć rysunki Saebischa dla ratusza nie zachowały się do naszych czasów, to wiadomo, że zespół projektów dlań stanowił wydzieloną partię w planach budynków<sup>26</sup>. Szczęśliwie dysponujemy reprodukcjami aż sześciu z nich. Plan parteru opublikował w 1913 r. Burgemeister w swojej monografii obiektu<sup>27</sup>, a Kurt Bimler w swoim przewodniku z 1941 r. dołączył reprodukcję rzutu pierwszego piętra<sup>28</sup>. Fotografie czterech rysunków – trzech portali oraz obramienia okiennego – znalazły się w dokumentacji konserwatorskiej remontu przeprowadzonego w dwudziestolecie międzywojennym, zachowanej do dziś w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu<sup>29</sup>. Widoczną w projektach koncepcję Saebischa zrealizowano tylko w ograniczonym stopniu – nie powstała np. efektowna wewnętrzna klatka schodowa, nie skorzystano też ze wszystkich wzorów portali czy obramień okiennych. Niemniej jednak budynek dalej nosi widoczne ślady twórczości projektowej Saebischa [il. 1].

Wreszcie wiadomo, że oprócz architektury trwałej co najmniej przy jednej okazji zaprojektował on na potrzeby miejskie także dzieło

long been associated, albeit on an undisclosed basis, with Saebisch<sup>20</sup>. It is highly probable that he was also responsible for the conception of the two-storey, triaxial gate building, integrating the east wing of the arsenal<sup>21</sup>. However, it must be stressed here that there are divergent dates in the literature regarding the arsenal renovation<sup>22</sup>, and the building itself has undergone numerous transformations (including a far-reaching adaptation after the World War II), effectively preventing its architecture from being unambiguously stratified.

Saebisch's unquestionable masterpiece, though, is the reconstruction of the western part of the town hall in 1616<sup>23</sup>. The town council undertook this investment in connection with the reactivation of the two mercenary companies, decommissioned in 1589<sup>24</sup>, for which premises were to be created in the southern part of the building. Within these measures, the interior layout was modified, a magnificent staircase was added to the oriel window in the southern elevation, and numerous new portals were installed, both inside the building as well as the most impressive one facing the Fish Market<sup>25</sup>. Although Saebisch's drawings for the town hall have not survived to the present day, it is known that the set of designs for the latter formed a separate batch in building plans<sup>26</sup>. We are fortunate to have reproductions of no less than six of these. The ground floor plan was published in 1913 by Burgemeister in his monograph on the building<sup>27</sup>, and Kurt Bimler included a reproduction of the first floor plan in his 1941 guidebook<sup>28</sup>. Photographs of four drawings – three portals and a window frame – are included in the conservation documentation of the renovation carried out in the interwar period, preserved to this day in the Wrocław University Library<sup>29</sup>. Only a limited implementation of Saebisch's concept, which can be seen in the designs, was carried out. For example, the spectacular internal staircase was not created, nor were all the patterns of portals or window frames used. Nevertheless, the building still bears visible traces of Saebisch's design work [Fig. 1].



efemeryczne – bramę triumfalną stworzoną w 1617 r. na wjazd do Wrocławia króla czeskiego Ferdynanda II Habsburga<sup>30</sup>.

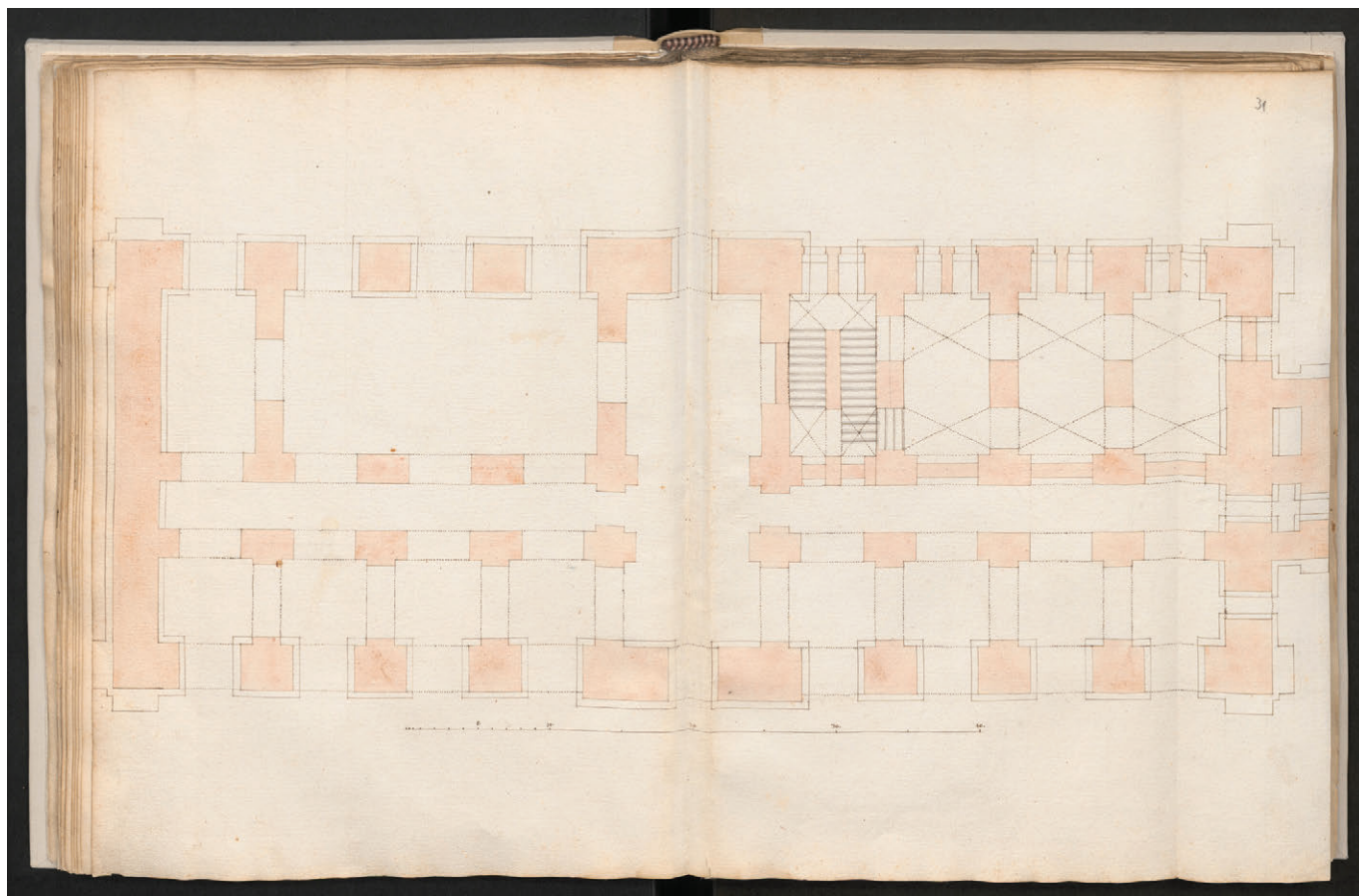
Nowe światło na kwestię wrocławskiej działalności architektonicznej Saebischa rzuca kilka niepublikowanych i nierozpoznanych dotychczas rysunków, pochodzących z kolejnego, tym razem zachowanego albumu jego autorstwa (dalej: plany zamków). Poszyt ten, odziedziczony przez Albrechta – syna Valentina, a następnie przekazany do Rhedigeriana, dziś znajduje się w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu<sup>31</sup>. Składa się z kart papieru *in folio* mających znaczne wymiary – 31 × 41,6 cm – mieszczących 42 projektowe rysunki architektoniczne, spośród których poszczególne obejmują także elementy inwentaryzatorskie. Jest w pełni spójny kreślarsko, a także zgodny pod względem stylistyki zawartych tam projektów, bezsprzecznie korespondując z nader indywidualną manierą charakterystyczną dla reprodukcji rysunków z zaginionych planów budynków Saebischa. Choć żadna z propozycji projektowych ukazanych w kodeksie nie została podpisana, to ich dokładna analiza w niektórych przypadkach pozwala na identyfikację przedstawionych obiektów<sup>32</sup>. Tu skomentowane zostaną w sumie cztery spośród owych rysunków, wyraźnie składające się na zespół projektowy dla jednego obiektu, który można rozpoznać i powiązać z konkretną lokalizacją w obrębie dawnego Wrocławia. Warto od razu zastrzec, że nie jest to jedyne oparte na tym manuskrypcie odkrycie interesujące z perspektywy architektury stolicy Śląska.

Wspomniane cztery rysunki odnoszą się kompleksowo do jednego budynku, zobrazonego na trzech rzutach oraz w projekcie elewacji<sup>33</sup> [il. 2–5]. Abrysy charakteryzują się dużą precyzją i dbałością o detale. Wykonano je piórką i czarnym tuszem oraz barwnie podlawowano, a wszystkie sporządzone zostały na pełnych arkuszach – długości 62 cm – złożonych i zszytych w toku składu i oprawy albumu. Wszystkie też wyposażono w podziałki liniowe pozwalające określić skalę, aczkolwiek na żadnym nie podano przyjętej miary długości. Tę można jednak, po stwierdzeniu zgodności wymiarów ukazanych standardowych elemen-

Finally, it is known that in addition to permanent architecture, Saebisch also designed on at least one occasion an ephemeral work for the city, namely the triumphal gate created in 1617 for the entry of Ferdinand II of Habsburg, King of Bohemia, into Wrocław<sup>30</sup>.

New light is shed on the question of Saebisch's architectural activities in Wrocław by several hitherto unpublished and unrecognised drawings from another, this time surviving, album of his (hereafter: castle plans). This volume, inherited by Albrecht, Valentin's son, and later donated to the Rhedigeriana, is today housed in the Wrocław University Library<sup>31</sup>. It consists of sheets of *in folio* paper having considerable dimensions, 31 × 41.6 cm, containing 42 architectural design drawings, some of which also include inventory elements. It is fully consistent in terms of craftsmanship and also consistent in terms of the style of the designs contained therein, undeniably corresponding to the overly individual manner characteristic of reproductions of drawings from Saebisch's lost building plans. Although none of the design proposals shown in the codex are signed, in some cases a close inspection allows the identification of the objects depicted<sup>32</sup>. This article comments on a total of four of these drawings, clearly forming a design set for one object that can be recognised and linked to a specific location within the historic city of Wrocław. It is worth noting at the outset that this is not the only discovery based on this manuscript that is of interest from the perspective of the architecture of the Silesian capital.

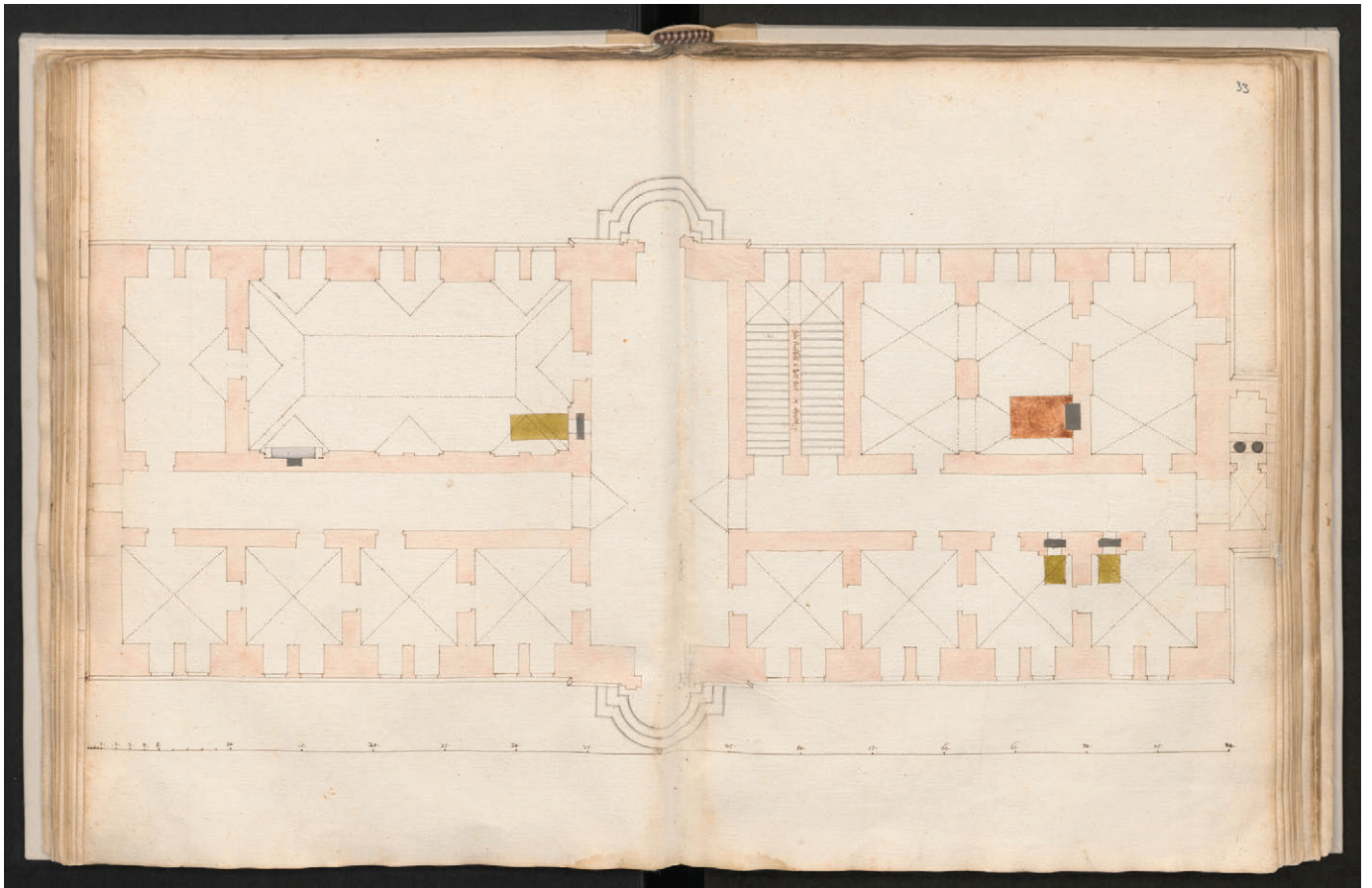
These four drawings relate comprehensively to one building, depicted in three sketches and in the elevation design<sup>33</sup> [Figs. 2–5]. The blueprints are characterised by a high level of precision and attention to detail. They were made in pen and black ink and colourfully washed, and were all drawn up on full sheets 62 cm long, folded and stitched in the course of album composition and binding. All of them are also provided with measuring lines to determine the scale, although none of them specify the measure of length adopted. The latter, however, can be estimated from other drawings in



2.  
Valentin von Saebisch, niezrealizowany projekt gmachu szkoły św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, poziom piwnicy, ok. 1612-1620, tusz i akwarela na papierze, 62 × 41,6 cm. Fot. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, rkps R939, fol. 30v-31r

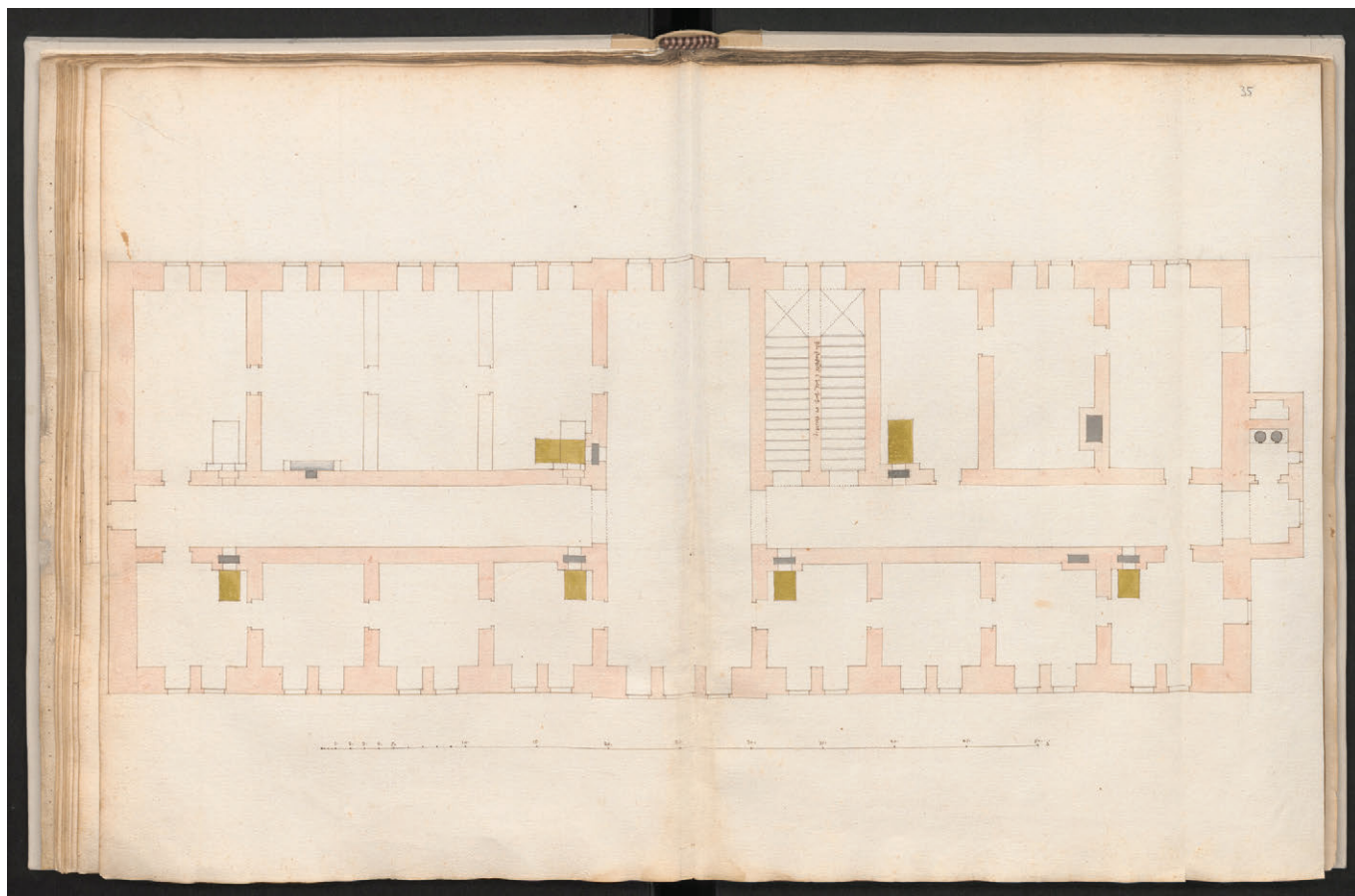
Valentin von Saebisch, the project of the edifice of the St. Mary Magdalene School in Wrocław that was never built, basement level, around 1612-1620, ink and watercolour on paper, 62 × 41.6 cm. Photo: Wrocław University Library, Department of Manuscripts, Ref. No. R939, fol. 30v-31r





3.  
Valentin von Saebisch, niezrealizowany projekt gmachu szkoły św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, parter, ok. 1612-1620, tusz i akwarela na papierze, 62 × 41,6 cm. Fot. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, rkps R939, fol. 32v-33r

Valentin von Saebisch, the project of the edifice of the St. Mary Magdalene School in Wrocław that was never built, ground floor, around 1612-1620, ink and watercolour on paper, 62 × 41.6 cm. Photo: Wrocław University Library, Department of Manuscripts, Ref. No. R939, fol. 32v-33r



4.  
Valentin von Saebisch, niezrealizowany projekt gmachu szkoły św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, pierwsze i drugie piętro, ok. 1612-1620, tusz i akwarela na papierze, 62 × 41,6 cm. Fot. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, rkps R939, fol. 34v-35r

Valentin von Saebisch, the project of the edifice of the St. Mary Magdalene School in Wrocław that was never built, first and second floor, around 1612-1620, ink and watercolour on paper, 62 × 41.6 cm. Photo: Wrocław University Library, Department of Manuscripts, Ref. No. R939, fol. 34v-35r





5. Valentin von Saebisch, niezrealizowany projekt gmachu szkoły św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, łączony widok fasady i elewacji tylnej, ok. 1612-1620, tusz i akwarela na papierze, 62 × 41,6 cm. Fot. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, rkps R939, fol. 36v-37r

Valentin von Saebisch, the project of the edifice of the St. Mary Magdalene School in Wrocław that was never built, combined view of façade and rear elevation, around 1612-1620, ink and watercolour on paper, 62 × 41.6 cm. Photo: Wrocław University Library, Department of Manuscripts, Ref. No. R939, fol. 36v-37r

tów<sup>34</sup>, oszacować za innymi rysunkami z albumu. Dlatego uznać należy, że chodzi tu o łokieć – według wszelkiego prawdopodobieństwa łokieć wrocławski, równy 57,6 cm<sup>35</sup>.

Żaden z analizowanych rysunków nie zawiera podpisu, ale nie ma wątpliwości co do ich autorstwa, zarówno ze względu na miejsce ich pochodzenia, jak i na pełną zgodność użytej w nich stylistyki, manieri kreślarskiej i sposobu wykończenia z tymi występującymi w bezsprzecznych pracach Saebischa, sygnowanych jego inicjałami – zarówno z planów budynków, jak i planów zamków<sup>36</sup>. Brak tu również datowań, acz trzeba zauważyć, że i te spośród rysunków w albumie, którym nadano datację, i te jej pozbawione, lecz możliwe do identyfikacji oraz powiązania z konkretnymi budowlami i zleńciodawcami, mieszczą się w przedziale chronologicznym ok. 1612–1620. Jedna z sugerowanych dalej zależności projektu od powstających współcześnie budynków uzasadnia zawężenie datowania omawianych tu rysunków na lata 1616–1620. Forma abrysów jednoznacznie klasyfikuje je jako tzw. projekty pokazowe czy też wizualizacje (niem. *Präsentationsriss/Visierung*) – specyficzny typ rysunków, jakie powstawały niekiedy jako finalizacja projektowego etapu prac (niem. *Reinzeichnung*), aby nakłonić inwestora do przejścia do etapu realizacji danego przedsięwzięcia<sup>37</sup>.

W przypadku Europy Środkowej przetrwanie do dziś jakichkolwiek projektów architektonicznych współczesnych tym omawianym w artykule jest rzadkie – w kontekście Śląska jedyne inne przykłady to, zachowane dzięki jezuickiej biurokracji, nieliczne rysunki Simona Pitza, lecz tych nie cechuje wspomniana maniera prezentacyjna<sup>38</sup>. Najbliższy punkt odniesienia dla abrysów Saebischa to przypisywany Giovanniemu Marii Filippiemu, a pochodzący z 1611 r. zestaw sześciu prezentacyjnych rysunków dla kościoła luterańskiego pw. św. Trójcy na Malej Stranie w Pradze (obecnie pw. Matki Bożej Zwycięskiej) – skądinąd jedyne tego typu zachowany zabytek z kręgu architektury rudolfskiej<sup>39</sup>. Projekty z planów zamków, zwłaszcza opublikowany niedawno, zapewne niezrealizowany koncept dla luterańskiego kościoła w konstrukcji muru

the album, having found that the dimensions of the standard elements<sup>34</sup> shown are consistent. It should therefore be concluded that it is the cubit, in all probability the Wrocław cubit, equal to 57.6 cm<sup>35</sup>.

None of the drawings analysed are signed, but there is no doubt as to their authorship, both because of their place of origin and because the style, drafting manner and finish used in them are fully consistent with those found in Saebisch's undisputed works, signed with his initials, both from building plans and castle plans<sup>36</sup>. Dating is also lacking here, although it should be noted that both those drawings in the album that are dated and those that are not, but can be identified and linked to specific buildings and principals, fall within the chronological range of ca. 1612–1620. One of the dependencies of the design on contemporaneous buildings, suggested further on, justifies narrowing the dating of the drawings to 1616–1620. The form of the drafts clearly classifies them as so-called demonstration projects or visualisations (German *Präsentationsriss/Visierung*) – the specific type of drawings that were sometimes produced as the completion of the design stage of work (German *Reinzeichnung*), in order to persuade the investor to proceed to the construction stage of the project in question<sup>37</sup>.

In the case of Central Europe, the preservation to this day of any architectural designs contemporary to those discussed in the article is rare. In the context of Silesia, the only other examples are the few drawings by Simon Pitz, preserved thanks to the Jesuit bureaucracy, but these are not characterised by the aforementioned manner of presentation<sup>38</sup>. The closest point of reference for Saebisch's outlines is the one attributed to Giovanni Maria Filippi, dated 1611, comprising a set of six presentation drawings for the Lutheran Holy Trinity Church in Mala Strana in Prague, now the Church of Our Lady of Victory, the only surviving monument of its kind from Rudolphine architecture<sup>39</sup>. Designs from castle plans, especially the recently published concept for a Lutheran church in half-timbered construction that was probably

pruskiego<sup>40</sup>, bliskie są projektowi praskiemu nie tylko pod względem stylistycznym i technicznym, ale – co należy wyraźnie podkreślić – także kulturowym, odpowiadając silnemu oddziaływaniu nieodległej Wrocławowi, a stołecznej i cesarskiej Pragi<sup>41</sup>.

Oddana na tematycznym projekcie konstrukcja to częściowo podpiwniczony, dwupiętrowy, dziewięcioosiowy, murowany gmach na rzucie prostokąta o wymiarach  $46 \times 17,5$  m, wysokości od poziomu gruntu do gzymsu koronującego 14,5 m, a do kalenicy 23,2 m, z nieznacznie wyodrębnionymi ryzalitami na centralnych osiach elewacji podłużnych oraz z niewielkim aneksem na planie prostokąta ( $6,7 \times 2$  m) dostawionym do zachodniej ściany szczytowej<sup>42</sup>. Układ wewnątrz ukazany został na osobnych rysunkach poziomu piwnicy i parteru, natomiast pierwsze i drugie piętro oddane są łącznie, z zaznaczeniem odrębności pomiędzy kondygnacjami poprzez dorysowanie niepokolorowanych elementów – ścian i pieców, odróżniających rozplanowanie pięter.

Wszystkie kondygnacje łączy zbliżony podłużny, dwupółtraktowy układ z dwoma rzędami pomieszczeń w amfiladzie i z usytuowanym pośrodku korytarzem, krzyżującym się z odnogą przebiegającą poprzecznie na osi budynku (na parterze jest to sień). Trakty mają zróżnicowaną głębokość – obszerniejszy znajduje się po stronie południowej (rozpiętość pomieszczenia 6,9 m), węższy od północnej (rozpiętość pomieszczenia 4 m), podłużna partia korytarza ma 2,5 m szerokości, poprzeczna zaś 5,8 m. Przy południowo-zachodnim narożniku ramion korytarza wstawiona jest obszerna klatka z dwubiegowymi schodami ze spocznikami, zapewniająca komunikację pomiędzy wszystkimi kondygnacjami.

Fundamenty budynku miały otrzymać konstrukcję filarowo-łękową, przy czym podpiwniczenie przewidziano tylko w południowo-zachodniej części obiektu. Dowodzi tego wrysowanie tam – przez autora projektu – ścian zaślepiających przestrzenie międzyfilarowe oraz okien doświetlających w murach zewnętrznych, a także naniesienie układu przewidywanych sklepień. Wyznaczony fundamentami

never built<sup>40</sup>, are close to the Prague project not only stylistically and technically, but – and this should be clearly emphasised – also culturally, corresponding to the strong influence of the nearby capital and imperial city of Prague<sup>41</sup>.

The rendered construction is a partially cellared, two-storey, nine-axial brick building on a rectangular plan measuring  $46 \times 17.5$  m. Its height from ground level to the crowning cornice being 14.5 m and to the ridge 23.2 m, with slightly defined avant-corps on the central axes of the longitudinal façades and a small annex on a rectangular plan ( $6.7 \times 2$  m) added to the western gable wall<sup>42</sup>. The interior layout is shown in separate drawings of the basement and ground floor levels, while the first and second floors are presented together, with the distinction between storeys being marked by uncoloured elements (walls and furnaces) distinguishing floor plans.

All floors are similar in layout: longitudinal, a two-and-a-half tract system with two rows of rooms in an enfilade and with a corridor situated in the middle, intersecting with an offshoot (?) running transversely along the axis of the building (on the ground floor it is the hallway). The tracts vary in depth: the more extensive one is on the southern side (room span 6.9 m), narrower on the northern side (room span 4 m), the longitudinal part of the corridor is 2.5 m wide, the lateral one 5.8 m. At the south-west corner of the corridor arms, a spacious staircase with two flights of stairs with landings is inserted, connecting all floors.

The foundations of the building were to receive a pillar-and-arch construction, with a basement planned only in the south-western part of the building. This is evidenced by the fact that the author of the design drew in the walls to cover the inter-pillar spaces and the light windows in the outer walls, as well as by the layout of the projected vaults. The arrangement of walls determined by the foundations is consistently continued on the upper floors. The northern passage comprises a sequence of eight small, square rooms, separated by four by a side arm of the corridor. The southern passage proves to be more differentiated.



układ ścian jest konsekwentnie kontynuowany na wyższych kondygnacjach. W trakcie północnym obejmuje ciąg ośmiu niewielkich, kwadratowych pomieszczeń, rozdzielonych po cztery bocznym ramieniem korytarza. Trakt południowy okazuje się bardziej zróżnicowany. Jego zachodnia strona została podzielona na cztery równe, prostokątne pomieszczenia, we wschodnim z których ulokowano wspomnianą klatkę schodową. Po drugiej stronie traktu, i tu rozdzielonego ramieniem bocznym korytarza, znajdziemy obszerną salę (odpowiadającą szerokością trzem komorom w naprzeciwległym trakcie) oraz mniejszy pokój wypełniający przestrzeń do ściany szczytowej. Jedyną obocznością układów kondygnacji jest podzielenie przepierzeniami sali na drugim piętrze, dające tam w efekcie trzy pomieszczenia.

W odniesieniu do nadziemnej partii budynku stwierdzić można, że sklepienia planowano na wszystkich kondygnacjach klatki schodowej (krzyżowo-kolebkowe nad spocznikami, ponadto niewątpliwie kolebkowe nad ciągami schodów, niezaznaczone ze względu na wyrysowanie stopni) oraz w większości partii parteru. Tamtejsza obszerna sala miała być nakryta sklepieniem zwierciadlanym, sąsiadujący z nią pokój oraz sień kolebką, pozostałe zaś pokoje – sklepieniami krzyżowo-kolebkowymi. Wydaje się, że korytarz parteru, podobnie jak wyższe kondygnacje, chciano nakryć stropem. Symetrycznie zaprojektowane wejścia główne do budynku objęto by osiowymi ryzalitami elewacji podłużnych i poprzedzono trójstopniowymi schodami o wyoblonym pośrodku narysie. Ponadto na każdej kondygnacji wschodni korytarz kończy się przeprucieciem muru, które ze względu na sposób narysowania, tj. na brak linii łączącej węgary otworu, jaką Saebisch konsekwentnie stosuje w otworach okiennych, a także z uwagi na wymiar (90 cm), uznać należy za otwory drzwiowe umożliwiające przejście do sąsiadującego budynku.

Na pierwszy rzut oka wątpliwości może budzić zrozumienie koncepcji zakomponowania okien budynku. Co do zasady zostały one rozlokowane analogicznie na całych elewacjach podłużnych. W ich polach bocznych, na

Its western side is divided into four equal rectangular rooms, the eastern of which houses the aforementioned staircase. On the other side of the passage, also separated by a side arm of the corridor, we find a spacious hall (corresponding in width to the three chambers in the opposite aisle) and a smaller room filling the space to the gable wall. The only variation in the floor layouts is the division of a room on the second floor into three chambers.

With regard to the aboveground part of the building, it can be stated that vaults were planned on all the floors of the staircase (groin vaults over the landings and undoubtedly barrel vaulting over flights of stairs, not marked due to the drawing of steps) as well as in most parts of the ground floor. The large hall there was to be covered with a cavetto vault, an adjoining room and a vestibule with a barrel vault, while the remaining rooms with groin vaults. It seems that the ground floor corridor was intended to be covered with a ceiling, like the upper floors. The symmetrically designed main entrances to the building would be framed by axial avant-corpses of the longitudinal elevations and preceded by a three-step staircase with a rounded outline in the middle. In addition, on each level, the eastern corridor ends with a wall opening, which due to the way it is drawn – with no line connecting the door jambs, which Saebisch consistently used for window openings – and its dimension (90 cm), should be considered as doorways to the neighbouring building.

At first glance, it may be difficult to understand the concept behind the composition of the building's windows. As a rule, they were distributed analogously across the entire longitudinal elevations. In their side fields, on all floors, four double rectangular windows are included, with both parts closed with a semicircle. In turn, the central risalite parts on both sides of the building, above the entrance portals on the first and second floors, feature extensive, triple Palladian-like windows with a rectangularly closed central opening and semi-circularly closed flanking windows. This pattern, which is consistent for most of the building, seems

wszystkich kondygnacjach, uwzględniono po cztery podwójne, prostokątne okna, z obiema częściami zamkniętymi półkoliście. W centralnych partiach ryzalitowych po obu stronach budynku, ponad portalami wejściowymi na pierwszym i drugim piętrze, znalazły się zaś obszerne, doświetlające korytarz potrójne okna zbliżone wykresem do serliany, z prostokątnie zamkniętym otworem środkowym i półokrągłe zamkniętymi oknami flankującymi. Ten zgodny dla większości obiektu schemat wydaje się zaburzony przez pojawienie się na parterze, tylko po jednej – wschodniej, stronie, zlokalizowanych wprowadzie harmonijnie na osiach elewacji, ale wyraźnie wyżej niż w drugim jej polu bocznym, dwuczłonowych otworów okiennych, mających wykrój stojących owali. Ponadto między projektem elewacji a rzutem parteru zdaje się zachodzić niezgodność w układzie okien piwnicznych. Problematyczności tej zaradza rozpatrzenie rysunku jako łączącego, po połowie, widok elewacji frontowej (po lewej stronie) oraz elewacji tylnej (po prawej stronie). Taka interpretacja rysunku nie tylko przywraca koherentność abrysów, ale także tłumaczy – inaczej niezrozumiałą – niekonsekwencję kształtowania okien na parterze. Widoczne staje się tym samym, że wszystkie okna w elewacji tylnej miały powielać rozmiar i kształt okien z wyższych kondygnacji, a wszystkie okna dolnej kondygnacji fasady miały być umiejscowione wyżej i otrzymać zredukowany rozmiar, w typowy dla epoki sposób utrudniając niepożądanym dostęp do wnętrza. W elewacji zachodniej, na wszystkich kondygnacjach, planowano uwzględnić po dwa okna o nieznanym wykroju, pomiędzy którymi znaleźć się miał dostawiony do ściany szczytowej aneks. W elewacji wschodniej brak analogicznych przepruć, co potwierdza tym samym sformułowany już wniosek o przystawaniu obiektu do sąsiadującego z nim budynku.

Jedynym elementem wyposażenia wnętrza zaznaczonym na rysunkach jest system grzewczy, silnie zróżnicowany w pomieszczeniach. Jego urządzenia najmniej pojawia się na parterze – trzy piece w pokojach po zachodniej stronie oraz piec i kominek w dużej sali. Na wyższych

to be disrupted by the appearance of two-part window openings on the ground floor, shaped like standing ovals. The openings occur only on a single, eastern, side and are located harmoniously on the façade axes, but clearly higher than in the other side field. Additionally, there appears to be an inconsistency in the layout of the basement windows between the elevation design and the ground floor plan. This problem is remedied by considering the drawing as combining, in halves, the view of the front elevation (left side) and the rear elevation (right side). This interpretation of the drawing not only restores the coherence of the blueprints, but also explains the inconsistency of the shaping of the windows on the ground floor, otherwise incomprehensible. It thus becomes apparent that all the windows in the rear elevation were to replicate the size and shape of the windows of the upper floors, while all the windows of the lower level of the façade were to be positioned higher and given a reduced size, which was the manner typical of the period, making it difficult for the unwelcome to gain entry. In the west elevation, the plan was to include, on each floor, two windows of unknown shape, between which there would be an annex added to the gable wall. The eastern façade lacks analogous openings, thus confirming the conclusion already formulated that the building adjoins the neighbouring property.

The only interior feature marked on the drawings is the heating system, which varies widely throughout the rooms. There are fewer stoves on the ground floor – three in the rooms on the west side as well as one stove and a fireplace in the great hall. Twice as many stoves are included on each upper floor and they are also distributed more regularly. The drawings indicate that the author did not envisage any architectural articulation of the interiors.

According to the interpretation adopted, the design of the elevations involved solving each of them in almost the same way, distinguished only by a different carving and height of the ground floor windows and the presence of cellar windows on the rear elevation. The three-storey, nine-axial façades are divided into

kondygnacjach pieców uwzględniono po dwa razy więcej, są też rozlokowane w sposób bardziej regularny. Rysunki wskazują, że autor nie przewidywał żadnej artykulacji architektonicznej wewnątrz.

Zgodnie z przyjętą interpretacją projekt elewacji zakładał rozwiązanie każdego z nich w niemal ten sam sposób, odróżniony tylko innym wykresem i wysokością posadowienia okien na parterze oraz obecnością okienek piwnicznych na tylnej elewacji. Trzykondygnacyjne, dziewięcioosiowe elewacje dzielą się na trzy pola: dwa boczne, z czterema podwójnymi oknami, i jedno środkowe, wyznaczone przez marginalnie wysunięty, zwieńczony trójkątnym przyczółkiem ryzalit, w którym na parterze znajduje się portal wejściowy, a na piętrach – okna potrójne. Projektant zrezygnował z wertykalnej artykulacji architektonicznej, wprowadził za to wyodrębniony niski cokół i korespondujące z nim gzymsy międzykondygnacyjne oraz niewydatny gzyms koronujący z architrawem – wszystkie wyłamane wraz z ryzalitem.

Osiowość założenia została podkreślona przez niebagatelne formy partii centralnej. Na parterze jest to lekko podniesiony ponad poziom trotuaru, poprzedzony trzema stopniami, wysunięty przed lico ściany dwupłanowy portal o półkolistej arkadzie flankowanej przez dwa boniowane, zdwojone zewnętrznie toskańskie pilastry, dźwigające pełne belkowanie z tryglifami na osi podpór. Ponad nim, na kolejnych piętrach, znajdują się wspomniane już potrójne okna o wykreju zbliżonym do serliany. Modyfikacja względem tego wzoru polega tu na zaproponowaniu środkowych przepuć jako *porte-fenêtre* z tralkowymi balustradami, sięgającymi w pionie do parapetów flankujących je okien. Wokół okien środkowych przewidziane było obramienie w formie opaski zdwojonej zewnętrznie, nakrywać je zaś miały trójkątne przyczółki. Okna boczne, oparte wizualnie na – przypominających pełne balustrady – prostokątnych opaskach, otrzymały obramienia tworzące arkady, które dźwigają gzymsy flankujące centralny przyczółek. Oprawiony profilowaniem trójkątny przyczółek wieńczący ryzalit ma ustawione na sobie trzy wsparte na postumentach kule przechodzące w szpikul-

three fields: two lateral, with four double windows, and one central, defined by the slightly forward *avant-corps*. The latter is surmounted by a triangular pediment, with an entrance portal on the ground floor and triple windows on the upper floors. The architect dispensed with vertical architectural articulation, instead introducing a distinctive low plinth and corresponding inter-storey cornices and an unexpanded crown cornice with architrave, all broken off along with the risalite.

The axuality of the building was emphasised by the remarkable forms of the central part. On the ground floor, it is a two-tiered portal with a semi-circular arcade, slightly raised above the level of the pavement, preceded by three steps, and projecting forward from the face of the wall. The arcade is flanked by two rusticated, externally doubled Tuscan pilasters, carrying a full entablature with triglyphs on the axis of the abutment. Above it, on subsequent floors, are the aforementioned triple windows with a *serliana*-like design. What is modified from this pattern here is the proposal of the central openings as a *porte-fenêtre* with balustrades reaching vertically to the sills of the flanking windows. The central windows were to be framed by an externally doubled band and covered by triangular pediments. The side windows, visually based on rectangular finish casings reminiscent of full balustrades received arcade-shaped frames carrying the cornices flanking the central pediment. The triangular pediment crowning the risalite, framed by a cornice, has three pedestal-supported spheres set on top of each other, turning into finials. The oval-shaped ground-floor windows of the façade are framed by a band repeating their contour, inscribed in another rectangular one. The windows on the upper floors, as well as on the rear elevation, replicate the model of the side windows from the *avant-corps*, except that they are all doubled.

The building is covered by a high (8.7 m) hipped roof. Lacking a drawing showing the side west elevation, we can only derive knowledge of the shape of the sanitary annex from an analysis of the floor plans. It was to consist



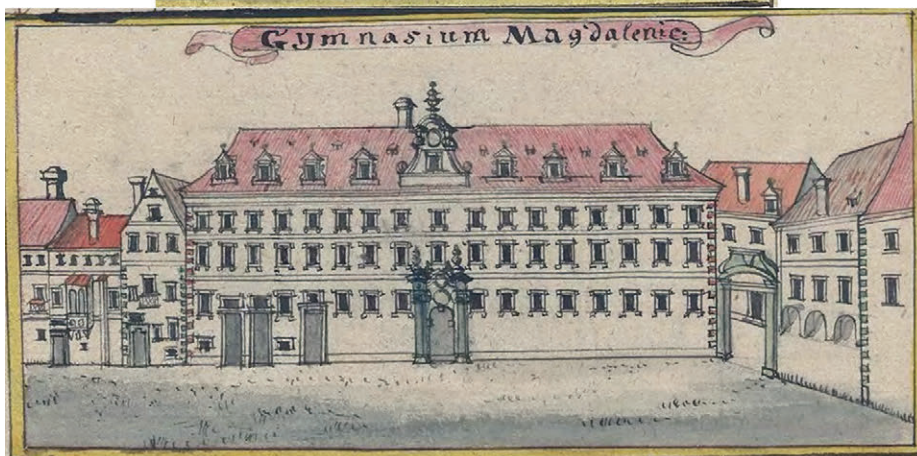
ce. Okna parteru fasady, o owalnym wykroju, obramione są powtarzającą ten kształt opaską, wpisaną w kolejną, prostokątną. Okna na wyższych kondygnacjach, a także na elewacji tylnej, powielają model okien bocznych z ryzalitu – z tą różnicą, że wszystkie zostały zdwojone.

Budynek nakryty jest wysokim (mierzącym 8,7 m) czterospadowym dachem. Brak rysunku przedstawiającego elewację boczną (zachodnią), w związku z czym wiedzę o kształcie aneksu sanitarnego możemy czerpać tylko z analizy rzutów. Miał on składać się z dwóch niewielkich pomieszczeń o jednym oknie – korytarzyka i ustępu z dwiema toaletami, przesuniętymi na kolejnych kondygnacjach coraz bardziej w głąb pomieszczenia, co usprawniałoby przebieg spustów kanalizacyjnych. Wreszcie zaakcentować tu trzeba, że choć rysunki projektu są nader dokładne, to pojawiły się w nich pewne uproszczenia – na rzutach brakuje zaznaczenia tralek w oknach ryzalitu, na rysunku elewacji nie widać aneksu sanitarnego (choć to akurat może być wynikiem wspomnianego, „łączącego” charakteru tego abrysu), brak również oddania kominów, jakie powinny być widoczne nad kalenicą dachu.

Okazałość budynku czy poszczególne – nowatorskie dla Śląska i elitarne – rozwiązania architektoniczne mogłyby sugerować pałacowy charakter założenia, ale pogłębiona analiza uwidacznia zupełnie inne jego przeznaczenie. Identyfikację rozpocząć należy od stwierdzenia, że mamy do czynienia ewidentnie z gmachem miejskim, wkomponowywanym w pierzeję obok istniejącej już – od wschodu – zabudowy, z którą zresztą został on połączony przejściami. Rysunki unaocniają również pustą przestrzeń od zachodniej strony. Jednak to nie sąsiedztwo, lecz układ wnętrz jednoznacznie zaprzecza funkcji rezydencjonalnej. Od rozplanowań pałacowych omawiany obiekt odróżnia się podziałem na bardzo liczne, niewielkie, powtarzające się w formie pomieszczenia, uzupełnione na parterze i piętrze jedną większą salą, nietworzące wspólnie obszerniejszych układów rezydencjonalnych. Nie zaprzecza to zlokalizowaniu tam pokoi mieszkalnych, tyle że nie stanowią one rozbudowanych kompozycji apartamentowych. Rolę mieszkalną ewidentnie pełnić miało drugie pię-

of two small rooms with one window – a corridor and a toilet with two lavatories, set further and further into the room on successive storeys, which would improve the routing of the drainage pipes. Finally, it should be stressed here that, although the design drawings are extremely accurate, they do contain certain simplifications. Namely, the balusters in the risalite windows are not indicated on the plans; the elevation drawing does not show the sanitary annex (though this may be due to the aforementioned “combined” nature of this outline); also missing is the rendering of the chimneys, which should be visible above the roof ridge.

The grandeur of the building and the individual architectural solutions, innovative for Silesia and elitist, could suggest the palatial character of the establishment, but an in-depth analysis reveals a completely different purpose. To begin with, it is clear that this is a municipal building, integrated into the frontage next to the existing development to the east, to which it was connected by passageways. The drawings also highlight the empty space on the west side. However, it is not the neighbourhood but the interior layout that clearly contradicts the residential function. The building in question differs from the palace layout in that it is divided into a large number of small, repetitive rooms, supplemented on the ground and first floors by single larger halls, which do not form a larger residential complex. This does not deny the residential rooms being located there, only that they do not constitute extensive residential compositions. The residential role was evidently taken up by the second floor with a hall divided into three smaller chambers and densely inserted heating furnaces. Possibly the rooms in the northern passage on the first floor of the building should also be considered as living quarters. However, the south tract and the ground floor there reveal a different character, having both small, standardised rooms without heating and one grand hall each, equipped with both a fireplace and a stove. The particular fragmentation of the building's interiors suggests it was intended for permanent use by a large group of people. This corresponds to the high



6.  
a, c) Friedrich Bernhard Werner, *Gimnazjum św. Elżbiety i gimnazjum św. Marii Magdaleny we Wrocławiu*. Fot. za: *Topographia, oder Prodromus delineati Silesiae Ducatus [...]*, rkps, BUWr OR, sygn. R 551 II, s. 333, 337; b) *idem*, *Gimnazjum piastowskie w Brzegu*. Fot. za: *Topographia, oder Prodromus delineati Principatus Lignicensis Bregensis, et Wolaviensis [...]*, rkps, BUWr OR, sygn. Akc. 1948/1094, s. 311

a, c) Friedrich Bernhard Werner, *St. Elisabeth and St. Mary Magdalene Schools in Wrocław*. Photo from: *Topographia, oder Prodromus delineati Silesiae Ducatus [...]*, manuscript, BUWr OR, Ref. No. R 551 II, p. 333, 337; b) *idem*, *The Piast School in Brzeg*. Photo from: *Topographia, oder Prodromus delineati Principatus Lignicensis Bregensis, et Wolaviensis [...]*, manuscript, BUWr OR, Ref. No. Akc. 1948/1094, p. 311



tro – z salą podzieloną na trzy mniejsze komory, a także gęsto wprowadzonymi na tej kondygnacji piecami grzewczymi. Być może za mieszkalne uważać należy również pomieszczenia w północnym traktcie na pierwszym piętrze budynku. Za to tamtejszy trakt południowy oraz parter zdradzają inny charakter, posiadając zarówno niewielkie, ustandaryzowane pokoje bez ogrzewania, jak i po jednej okazałej sali, wyposażonej zarówno w kominek, jak i piec. Specyficzne rozdrobnienie wnętrza budynku sugeruje przeznaczenie go do stałego wykorzystywania przez liczną grupę ludzi. Koresponduje z tym duża przepustowość komunikacyjna, uzyskana dzięki uzupełnieniu amfilad wygodnymi korytarzami, wstawieniu obszernej, dwubiegowej klatki schodowej czy symetrycznemu usytuowaniu wejścia od frontu i tyłu budynku. Potwierdzeniem tej tezy jest również wyposażenie wnętrza w – biorąc pod uwagę realia epoki – nader komfortowy zespół toalet, dostępnych na każdym piętrze. Cechy te, w połączeniu z naciskiem na dobre doświetlenie wnętrza, a także ze specyficzną bryłą i dużym rozmiarem budynku, sugerującym wielkomiejską lokalizację, pozwalają bez wątpliwości uznać go za gmach szkolny. Tym samym stwierdzić należy, że zawarte w nim niewielkie pomieszczenia to sale lekcyjne, a na górnej kondygnacji znajdują się kwatery nauczycielskie. Jedno z obszernych wnętrz służyć miało najpewniej jako biblioteka z czytelnią, drugie zaś – jako szkolne audytorium. Co więcej, projekt Saebischa zdradza wyraźne podobieństwo do innych gmachów oświatowych Śląska epoki nowożytnej – by wspomnieć choćby wrocławskie gimnazjum św. Elżbiety (1562), gimnazjum w Brzegu (1569) czy nowy, XVIII-wieczny gmach gimnazjum Marii Magdaleny [il. 6]<sup>43</sup>. Równocześnie nader przemyślany, awangardowy w momencie zaproponowania go przez autora, układ funkcjonalny jeszcze długo zachował swą użyteczność [por. il. 7], korespondując głównymi atrybutami użytkowymi nawet z dzisiejszymi szkołami.

Rozpoznanie funkcji budynku otwiera z kolei drogę do identyfikacji zamierzenia, dla którego powstał projekt. Rozpoczynając poszukiwania od miejsc potwierdzonej aktywności Saebischa, szybko otrzymujemy niebudzący wątpliwości

traffic capacity achieved by supplementing the amphilades with convenient corridors, the insertion of a spacious double staircase and the symmetrical positioning of the entrance at the front and rear of the building. This is also confirmed by the provision of – given the realities of the era – an exceedingly comfortable set of toilets, available on each floor. These features, combined with the emphasis on good interior lighting, as well as the specific body and large size of the building, suggesting a metropolitan location, allow it to be undoubtedly considered a school edifice. Thus, it must be concluded that the small rooms contained therein are classrooms and that the upper floor contains the teachers' quarters. One of the vast interiors was probably intended to serve as a library with a reading room, while the other was used as a school auditorium. Moreover, Saebisch's design bears a strong resemblance to other Silesian educational buildings of the modern era, just to mention St. Elisabeth's secondary school in Wrocław (1562), a secondary school in Brzeg (1569) and a new, 18th c. building of the Mary Magdalene School [Fig. 6]<sup>43</sup>. The functional layout, which was avant-garde at the time it was proposed by the author, retained its usefulness for a long time yet [cf. Fig. 7], corresponding in its main functional attributes even with present-day schools.

Recognising the function of the building in turn paves the way for identifying the intention for which the project was created. Beginning our search at the sites where Saebisch is confirmed to have been involved, we soon obtain an unmistakable result: the project turns out to be an unrealised concept for a new building for Wrocław's St. Mary Magdalene School, in the location where it was eventually located in 1710. The preliminary premises here are the correlating areas of Valentin's activity and the role and metropolitan character of the building. A stronger argument is that the project would be integrated into the local urban context: with its façade facing St. Mary Magdalene Square, the western façade with a sanitary annex situated in the frontage of Szewska Street and the eastern gable wall added to the axis of the



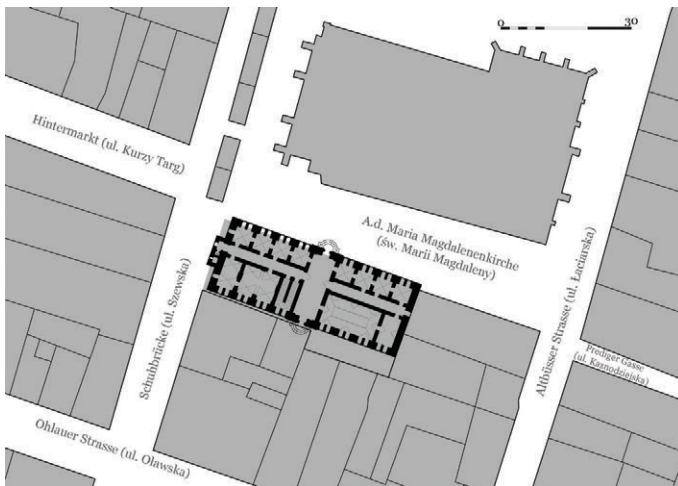


7. Johann Gottfried Steinmeyer (projekt), Christian Röpke (litografia), rzuty Pädagogium Regium w Putbus na Rugii, 1833–1836 (budowa), 1839 (litografia). Fot. za: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Paedagogium\\_Putbus\\_groundplan\\_1839.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Paedagogium_Putbus_groundplan_1839.jpg) (data dostępu 20.07.2024)

Johann Gottfried Steinmeyer (design), Christian Röpke (lithography), floor plans of the Pädagogium Regium in Putbus on the island of Rügen, 1833–1836 (construction), 1839 (lithography). Photo from: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Paedagogium\\_Putbus\\_groundplan\\_1839.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Paedagogium_Putbus_groundplan_1839.jpg) (access date: 20.07.2024)

rezultat – projekt okazuje się mianowicie niezrealizowanym konceptem na nowy gmach wrocławskiej szkoły św. Marii Magdaleny w lokalizacji, w jakiej mieściła się ona ostatecznie od r. 1710. Wstępny przesłankami są tu korespondujące ze sobą obszar działalności Valentyna i rola oraz wielkomiejski charakter budynku. Silniejszym argumentem jest wkomponowanie się projektu w tamtejszy kontekst urbanistyczny – z fasadą skierowaną na pl. św. Marii Magdaleny, elewacją zachodnią z aneksem sanitarnym usytuowaną w pierzei ul. Szewskiej oraz wschodnią ścianą szczytową dostawioną do osi sąsiedniego obiektu tej linii, również należącego do parafii, co wyjaśnia łączące je przejścia. To ułożenie budynku posiadało jednak poważny mankament, jakim była konieczność wyburzenia – w celu stworzenia dziedzińca za szkołą – zabudowy znajdującej się w głębi kwartału, od strony południowej. W innych swoich zidentyfi-

neighbouring building of this line, also belonging to the parish, which explains the connecting passages. The building's location, however, had the serious drawback of requiring the demolition of buildings further south in the quarter to create a courtyard behind the school. In his other identified projects, Saebisch carefully noted the inventory of pre-existing buildings on the site, sometimes including those to be demolished. Not registering in the design the older structure standing on the site of the planned school, which is rather unusual for Saebisch, does not make it possible to ascertain whether he conceived the use of a completely vacant lot (bordered only to the east by the aforementioned neighbouring building) or the already existing walls. Nevertheless, the close correspondence between the size of the object and the plot of land occupied by the school in its later location is a convincing argument for the proposed identification [Figs. 8–9].

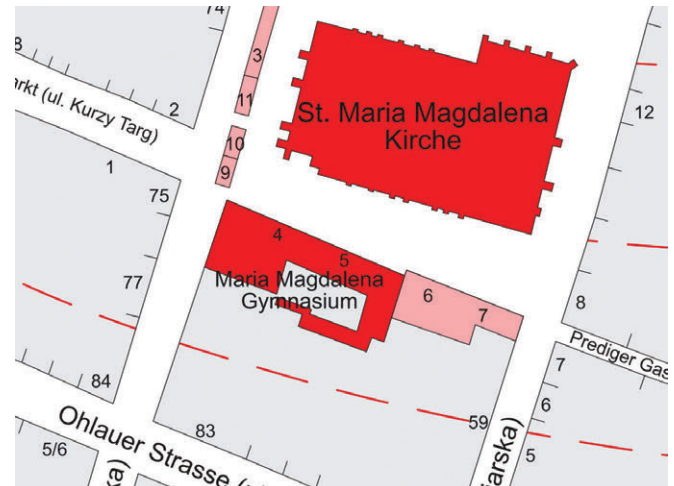


8. Próba dopasowania rzutu budynku zaprojektowanej przez Saebischa szkoły do działki gimnazjum św. Marii Magdaleny, oprac. M. Świdrak, Z. Łuniewicz. Układ kwartałów i parcelacja na podstawie: *Atlas historyczny miast polskich*, t. 4: *Śląsk*, z. 13: *Wrocław*, oprac. D. Adamska [et al.], Wrocław 2017, [https://atlasmiast.umk.pl/atlas/wroclaw\\_2017](https://atlasmiast.umk.pl/atlas/wroclaw_2017) (data dostępu: 24.08.2024), arkusze 1b i 11

An attempt to fit the floor plan of the school designed by Saebisch to the plot of the St. Mary Magdalene School, prepared by M. Świdrak, Z. Łuniewicz. Layout of quarters and parcelling on the basis of: *Atlas historyczny miast polskich*, Vol. 4: *Śląsk*, No. 13: *Wrocław*, Ed. D. Adamska [et al.], Wrocław 2017, [https://atlasmiast.umk.pl/atlas/wroclaw\\_2017](https://atlasmiast.umk.pl/atlas/wroclaw_2017) (access date: 24.08.2024), sheets 1b and 11

kowanych projektach Saebisch dokładnie odnotowywał inwentaryzację obiektów istniejących wcześniej w danym miejscu, czasem także tych przeznaczonych do rozbiórki. Niezarejestrowanie – w projekcie – starszej konstrukcji, stojącej na miejscu planowanej szkoły, jako nietypowe dla Saebischa, nie pozwala stwierdzić, czy koncipował on wykorzystanie zupełnie opróżnionej parceli (ograniczonej tylko od wschodu wspomnianym sąsiadującym budynkiem), czy też stojących już na niej murów. Mimo to do zaproponowanej identyfikacji przekonuje ścisła zgodność rozmiaru obiektu z działką zajmowaną przez szkołę w jej późniejszej lokalizacji [il. 8–9].

Szkoła św. Marii Magdaleny, założona już w 1267 r., była najstarszą miejską instytucją oświaty we Wrocławiu<sup>44</sup>. Średniowieczny gmach, przebudowany w 1558 r.<sup>45</sup>, mieścił się wtedy po przeciwległej – względem późniejszej lokalizacji – stronie kościoła pw. św. Marii Magdaleny. Pomi-



9. Plan sytuacyjny XVIII-wiecznego gmachu gimnazjum św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, na podstawie katastru z 1866 r. (na rok przed wyburzeniem budynku szkoły), za: *Atlas historyczny miast polskich*, t. 4: *Śląsk*, z. 13: *Wrocław*, oprac. D. Adamska [et al.], Wrocław 2017, [https://atlasmiast.umk.pl/atlas/wroclaw\\_2017](https://atlasmiast.umk.pl/atlas/wroclaw_2017) (data dostępu: 24.08.2024), fragment arkusza 1b

Situation plan of the 18th c. building of the St. Mary Magdalene School in Wrocław, based on the cadastre of 1866 (one year before the demolition of the school building), from: *Atlas historyczny miast polskich*, Vol. 4: *Śląsk*, No. 13: *Wrocław*, Ed. D. Adamska [et al.], Wrocław 2017, [https://atlasmiast.umk.pl/atlas/wroclaw\\_2017](https://atlasmiast.umk.pl/atlas/wroclaw_2017) (access date: 24.08.2024), excerpt from sheet 1b

The School of St. Mary Magdalene, founded as early as 1267, was the oldest municipal educational institution in Wrocław<sup>44</sup>. The medieval building, rebuilt in 1558, was then situated on the opposite side, in relation to its later location, of the St. Mary Magdalene Church<sup>45</sup>. Although established earlier, in the 16th c., the institution could not compete with St. Elizabeth's School, for which a large three-storey brick building was erected and opened in 1562, coinciding with the acquisition of gymnasium status. During this period, the School of St. Mary Magdalene was still housed in its medieval premises, and despite its 16th c. modernisation and the enlargement of the auditorium in 1605<sup>46</sup> struggled with a lack of adequate space, with only two classrooms<sup>47</sup>. Efforts to elevate the institution to the rank of a gymnasium did not materialise until 1643, and it was only in 1710 that it enjoyed its new, now non-existent build-

mo że powstała wcześniej, w XVI w. instytucja ta nie mogła konkurować ze szkołą św. Elżbiety, dla której wzniesiono wielki, trzykondygnacyjny, murowany gmach, oddany do użytku w 1562 r., z czym zbiegło się uzyskanie statusu gimnazjum. W tym okresie szkoła św. Marii Magdaleny mieściła się wciąż w średniowiecznej siedzibie, a pomimo jej XVI-wiecznej modernizacji i powiększenia audytorium w 1605 r.<sup>46</sup> borykała się z brakiem stosownej przestrzeni, posiadając tylko dwie sale zajęciowe<sup>47</sup>. Starania o podniesienie instytucji do rangi gimnazjum ziściły się dopiero w 1643 r., a nowym, dziś już nieistniejącym gmachem, położonym właśnie u zbiegu ul. Szewskiej i ul. św. Marii Magdaleny, cieszyła się dopiero od 1710 r. [il. 6, 9].

Zaproponowana przez Saebischa okazała struktura architektoniczna odpowiadała na zapotrzebowanie lokalowe, pozwalając umocnić pozycję placówki w rywalizacji prowadzonej między wrocławskimi szkołami<sup>48</sup>, a także przybliżyć uzyskanie przez nią uprawnień do prowadzenia edukacji gimnazjalnej. Wydaje się przy tym, że w związku z uwarunkowaniami politycznymi i łączącymi się z nimi aspektami finansowymi powstanie tak śmiałej koncepcji inwestycji architektonicznej należy lokować w okresie przed rozpoczęciem wojny trzydziestoletniej, czyli zarazem w czasie, z którego pochodzą inne zachowane projekty Saebischa i w którym potwierdzoną mamy jego działalność na usługach Wrocławia. Jakkolwiek projekt ten z nieznanych przyczyn nie został urzeczywistniony, to jego niewątpliwie posiadane w mieście odrzuty wpłynęły chyba na siedzibę gimnazjum wybudowaną w XVIII wieku. Wzniesiony wtedy budynek nader przypomina propozycję Saebischa, zarówno gdy chodzi o jego lokalizację, jak i formę architektoniczną. Zasadniczą różnicę stanowiło – podjęte w celu uzyskania dziedzińca – zwężenie gmachu o jeden trakt w środkowym segmencie, tworzące zarazem jednoosiowe skrzydła boczne. Wyraźnie nie udało się wówczas doprowadzić do – zrozumiałego przy takiej inwestycji – wyburzenia zabudowy leżącej za szkołą. Bardzo prawdopodobne, że ta trudność przyczyniła się do niezrealizowania propozycji Saebischa [il. 9].

ing, located at the junction of Szewska Street and St. Mary Magdalene Street [Figs. 6, 9].

The impressive architectural structure proposed by Saebisch met the demand for space and allowed the school to strengthen its position in the competition between Wrocław schools<sup>48</sup>, and also brought it closer to obtaining the rights to provide gymnasium-level education. It seems, however, that in view of the political conditions and the ensuing financial aspects, the creation of such a bold architectural investment should be located in the period before the start of the Thirty Years' War, which is also the time from which Saebisch's other surviving projects originate and in which his activities in the service of Wrocław are confirmed. Although this project, for unknown reasons, never came to fruition, its undoubtedly city-owned copies probably influenced the location of the gymnasium built in the 18th century. The building erected at the time bears an uncanny resemblance to Saebisch's proposal, both in terms of its location and architectural form. The main difference was the narrowing of the edifice by one tract in the central segment in order to create a courtyard, at the same time creating single-axis side wings. The demolition of the buildings behind the school, which is understandable for such an investment, clearly failed at the time. It is very likely that this difficulty contributed to the non-implementation of Saebisch's project [Fig. 9].

Having completed the identification of the project, it is time to look at the architectural forms proposed by Saebisch. These in turn, although Valentin faced major constraints, whether caused by existing buildings, the urban context or strictly imposed functional rigours, are fully in line with the rest of his identified *oeuvre*. This remark refers to the functional aspect, which is best exemplified by the wide, two-legged brick staircase placed inside the building, almost a Saebisch signature in the Silesian building panorama of the time. While this form of vertical communication was typical in Czech territory from as early as the second half of the 16th c.<sup>49</sup> in Silesia it only appeared in the second decade of the



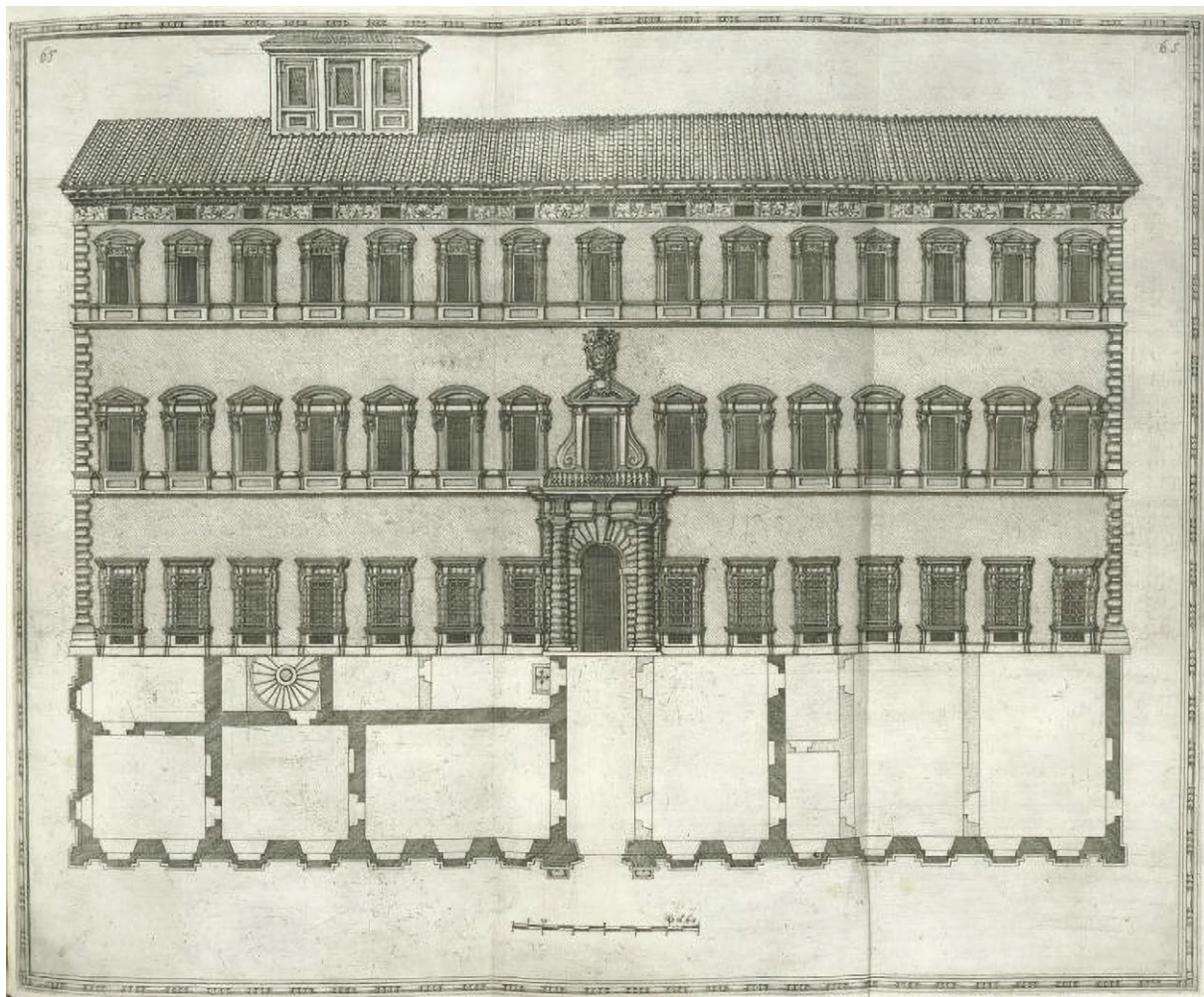
Przeprowadziwszy identyfikację projektu, pora przyjrzeć się zaproponowanym w nim przez Saebischa formom architektonicznym. Te zaś, choć Valentin mierzył się tu z dużymi ograniczeniami, spowodowanymi istniejącą zabudową, kontekstem urbanistycznym czy ściśle narzucenymi rygorami funkcjonalnymi, w pełni zgadzają się z resztą jego znanego *oeuvre*. Uwaga ta odnosi się już do aspektu funkcjonalnego, czego najlepszą egzemplifikacją są – będące w ówczesnej panoramie budowlanej Śląska niemal sygnaturą Saebischa – szerokie, dwubiegowe, murowane schody umieszczone wewnątrz budynku. O ile taka forma komunikacji wertykalnej była na terenie Czech typowa już od drugiej połowy XVI w.<sup>49</sup>, o tyle na Śląsku zaczęła się pojawiać dopiero w drugiej dekadzie w. XVII<sup>50</sup>. Jedne z pierwszych tego przykładów znalazły się w zamku w Siedlisku, zaprojektowanym właśnie przez Saebischa, czy też w jego wspomnianej już wizji przebudowy ratusza wrocławskiego. Jeszcze silniej wybrzmiewa charakterystyczna dla Saebischa specyficzna redakcja form stylistycznych o włoskiej genezie.

Po drugiej ćwierci XVI w., kiedy przez Wrocław i Śląsk przetoczyła się szeroka fala realizacji architektonicznych czerpiących z antycznych wzorców<sup>51</sup>, koniec tego stulecia oraz pierwsza połowa kolejnego charakteryzowały się rezerwą wobec włoskich form stylistycznych. Zjawisko to tłumaczone jest przez badaczy, przynajmniej w pewnym stopniu, sytuacją wyznaniową, w wyniku której na obszarach luteranśkich włoska architektura utożsamiana była z papieżem czy szerzej: katolicyzmem<sup>52</sup>. Mimo to Saebisch w swoich zachowanych projektach konsekwentnie stosował rozwiązania wywodzące się z Italii, zgrabnie łącząc wzorce nieznanne mu z autopsji, ale czerpane z książek, grafik i rysunków. Wyraźnie widoczne jest tu zwłaszcza skorzystanie z publikacji Andrei Palladia lub Sebastiana Serlia<sup>53</sup>. To od jednego z tych autorów – bądź pod wpływem obu – szkoła Saebischa uzyskała osiowy, symetryczny układ wnętrza, oparty na serlianach, wykrój okien ryzalitu, *porte-fenêtre* z tralkową balustradą, wreszcie może najbardziej niezwykły tu chwyt stylistyczny: wieńczący ryzalit trójkątny przyczółek, tworzący zredukowaną formę

17th century<sup>50</sup>. Some of the earliest examples of this practice were found in the castle in Siedlisko, designed by Saebisch himself, and in his previously mentioned vision of the reconstruction of the Wrocław Town Hall. Saebisch's distinctive rendering of stylistic forms of Italian origin resonates even more strongly.

After the second quarter of the 16th c., when a wide wave of architectural developments drawing on antique models swept through Wrocław and Silesia<sup>51</sup>, the close of this century and the first half of the following one were marked by a restraint towards Italian stylistic forms. This phenomenon is explained by researchers, at least to some extent, by the religious situation as a result of which, in Lutheran areas, Italian architecture was identified with the papacy or, more generally, Catholicism<sup>52</sup>. Despite this, in his surviving designs, Saebisch consistently used solutions derived from Italy, neatly combining patterns unknown to him personally but found in books, prints and drawings. The use of publications by Andrea Palladio or Sebastian Serlia is particularly evident here<sup>53</sup>. It was from one of these authors, or under the influence of both, that the Saebisch style acquired the axial, symmetrical interior layout, the serlian-based carving of the risalite windows, and the *porte-fenêtre* with its balustered railing. Last but not least, perhaps the most unusual stylistic ploy here was a triangular pediment crowning the risalite, creating a reduced form of the fronton of an ancient temple. This is the first of its kind in the secular architecture of Silesia, long without parallel.

The surprisingly early appearance of the indicated motif in a public building suggests considering it in the context of architectural rhetoric. It seems likely that the form of the edifice deliberately evokes the achievements of ancient culture, which was one of the pillars of education at the time. Similar clues were perfectly clear to the Silesian elite of that period, which is clearly evidenced by the description by Martin Opitz of the so-called Great Basin in Cieplice (1628), nota bene designed by Saebisch, in which the poet explains the antique solutions with the medical affiliation of the building<sup>54</sup>.



10. Domenico Fontana, fasada Pałacu Laterańskiego. Fot. za: *idem, Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore papa Sisto, Roma 1590, s. 65*

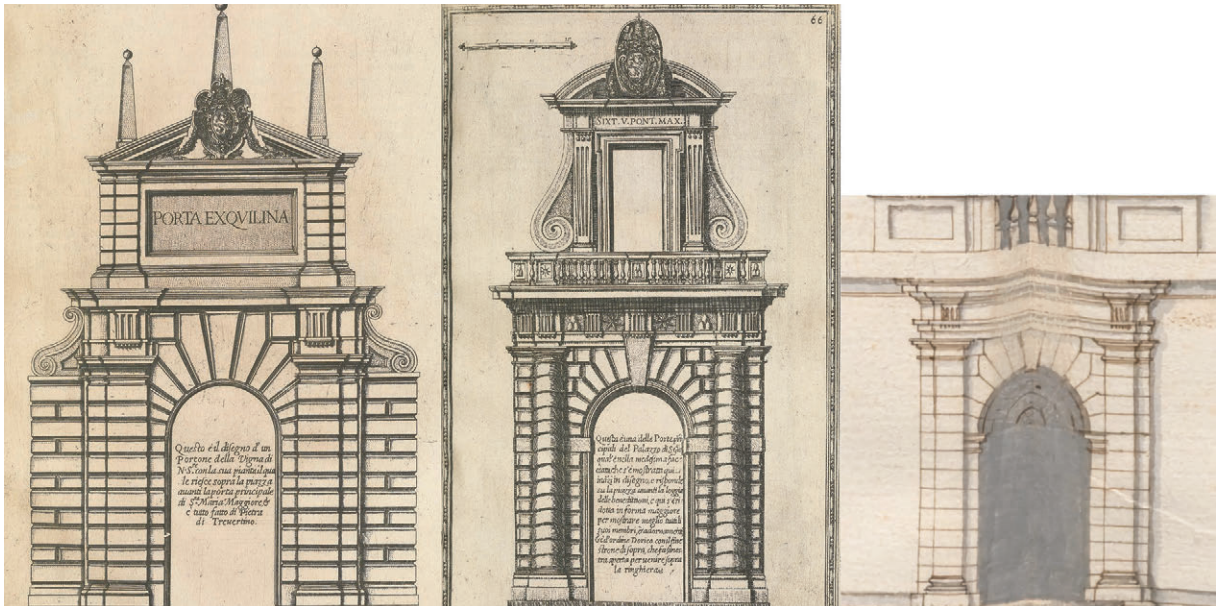
Domenico Fontana, the façade of the Lateran Palace. Photo from: *idem, Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore papa Sisto, Roma 1590, p. 65*

frontonu antycznej świątyni. Jest to pierwszy tego typu zabieg w świeckiej architekturze Śląska, długo niemający odpowiedników.

Zaskakująco wczesne pojawienie się wskazanego motywu w budynku użyteczności publicznej sugeruje rozważenie go w kontekście retoryki architektonicznej. Wydaje się prawdopodobne, że forma gmachu celowo ewokuje dorobek kultury antycznej, stanowiącej wówczas jeden z filarów edukacyjnych. Podobne tropy były dla elit śląskich tamtego okresu doskonale czytelne. Świadczy o tym dobitnie choćby opis, *notabene* zapro-

Another indubitable source of inspiration for the school's design is the publication by Domenico Fontana<sup>55</sup>, which is probably the most common pattern resource for Saebisch's preserved drawings. From the illustration of the Lateran Palace contained there, the architect borrowed the layout of an orderless façade separated only by cornices, as well as the motif of under-window frames resembling full balustrades [Fig. 10]. On the basis of a view of the portal there, compiled with an illustration of the Esquiline Gate, Saebisch designed the en-





11.

a) Domenico Fontana, *Porta Exquilina*. Fot. za: *idem, Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore papa Sisto*, Roma 1590, s. 79; b) *idem, Porta Laterana*. Fot. za: *iw.*, s. 66; c) Valentin von Saebisch, niezrealizowany projekt gmachu szkoły św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, łączony widok fasady i elewacji tylnej (fragment), ok. 1616–1620, tusz i akwarela na papierze, 62 × 41,6 cm. Fot. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, rękopis R939, fol. 36v–37r

a) Domenico Fontana, *Porta Exquilina*. Photo from: *idem, Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore papa Sisto*, Roma 1590, p. 79; b) *idem, Porta Laterana*. Photo from: *ibidem*, p. 66; c) Valentin von Saebisch, project of St. Mary Magdalene School in Wrocław that was never built, compiled view of the façade and the rear elevation (fragment), around 1616–1620, ink and watercolour on paper, 62 × 41.6 cm. Photo: Wrocław University Library, Department of Manuscripts, Ref. No. R939, fol. 36v–37r

jektowanego przez Saebischa, tzw. Wielkiego Basenu w Cieplicach (1628) pióra Martina Opitza, w którym poeta tłumaczy antykizujące rozwiązania medyczną afiliacją budynku<sup>54</sup>.

Kolejnym niewątpliwym źródłem inspiracji dla projektu szkoły jest publikacja Domenica Fontany<sup>55</sup>, stanowiąca chyba najczęstszy zasób wzorów dla znanych rysunków Saebischa. Z zawartej tam ilustracji Pałacu Laterańskiego architekt zaczerpnął dyspozycję bezporządkowej fasady rozdzielonej tylko gzymsami, a także motyw obramień podokiennych przypominających pełne balustrady [il. 10]. Na podstawie widoku tamtejszego portalu, skompilowanego z ilustracją Bramy Eskwilińskiej, Saebisch zaprojektował – stosując przy tym redukcję form źródłowych – portal wejściowy do szkoły [il. 11].

Dość rzadki motyw podwójnych, zamkniętych półkoliście okien na elewacjach szkoły wy-

trance portal to the school, thereby applying a reduction in source forms [Fig. 11].

A rather rare motif of double, closed semi-circular windows on the school's elevations seems to have been taken from the St. Salvator Lutheran Church in Prague [Fig. 12], which, incidentally, served Saebisch as the basis for another project<sup>56</sup>.

The sources of inspiration used by Saebisch were characteristic of the elite architecture developed in the Prague court circle, imitated in the most prominent foundations of the imperial area. This group includes, for example, the building of the St. Anne Gymnasium in Augsburg, designed by Elias Holl and completed in 1616 [Fig. 13]<sup>57</sup>. The object can also be seen (especially in the context of its function) as the starting point for Saebisch's conceptual work on the St. Mary Magdalene



daje się zaczerpnięty z praskiego luterńskiego kościoła pw. św. Salwatora [il. 12], który to budynek posłużył zresztą Saebischowi jako podstawa do innego projektu<sup>56</sup>.

Wykorzystane przez Saebischa źródła inspiracji charakterystyczne były dla elitarniej architektury powstającej w kręgu dworu praskiego, naśladowanej w najznamienitszych fundacjach obszaru cesarstwa. Do grupy tej zalicza się choćby budynek gimnazjum św. Anny w Augsburgu, projektu Eliasa Holla, ukończony w r. 1616 [il. 13]<sup>57</sup>. Obiekt ten rozpatrywać zresztą można (zwłaszcza w kontekście jego funkcji) jako punkt wyjścia dla prac koncepcyjnych Saebischa nad szkołą św. Marii Magdaleny – co sugeruje zawężenie datowania abrysów na okres 1616–1620. O ścisłym wpisywaniu się omawianego projektu w ten klasycyzujący nurt stylistyczny świadczy podobieństwo użytych w nim form do takich realizacji, jak Nowa Rezydencja w Salzburgu (1588–1602), pałac w Hellbrunn (1613–1619), pałac Eggenberg w Grazu (1626–1636) czy skrzydło zachodnie klasztoru w Seckau (1625–1628).

Zastosowana w projekcie klasyczna, wyrażnie wywodząca się z włoskich rozwiązań stylistyka silnie wyodrębnia się na tle architektury powstającej na Śląsku w pierwszej połowie w. XVII. A jednak da się odnaleźć dla tych rozwiązań jasne uzasadnienie. Odwoływanie się do wzorców antycznych było na obszarze Cesarstwa Niemieckiego, zwłaszcza w kręgach cesarskim i książęcych, formą manifestacji politycznej opartej na konotacji fundatora z elitą antycznego cesarstwa rzymskiego. Naśladowanie form kojarzonych z dworem cesarskim było rozumiane jako wyraz lojalności wobec rządzącej dynastii. Zabieg ów ceniony był też przez rady głównych miast Rzeszy, angażujące architektów cesarskich bądź przynajmniej zamawiające projekty naśladowujące ich twórczość u dostępnych sobie architektów<sup>58</sup>. W tym świetle klarowne staje się, że kształt niezrealizowanego ostatecznie projektu Saebischa rozpatrywać należy nie tylko w kontekście jego własnego języka stylistycznego, ale także w perspektywie dążenia Wrocławia do wpisania się w nurt architektonicznej manifestacji politycznej, uprawianej w ten sposób choćby przez Augsburg czy Norymbergę. Omówiony projekt jest ponadto dobitnym

School, which suggests a narrowing of the dating of the outlines to the period 1616–1620. The closeness of the project to this classicising stylistic trend is evidenced by the similarity of its forms to such works as the New Residence in Salzburg (1588–1602), the Hellbrunn Palace (1613–1619), the Eggenberg Palace in Graz (1626–1636) and the west wing of the Seckau Abbey (1625–1628).

The classical, clearly Italian-inspired style of the project stands out strongly against the background of the architecture developed in Silesia in the first half of the 17th century. And yet it is possible to find a clear rationale for these solutions. In the German Empire, reference to ancient models was, especially in imperial and ducal circles, a form of political manifestation based on the founder's connotation with the elite of the ancient Roman Empire. The imitation of forms associated with the imperial court was understood as an expression of loyalty to the ruling dynasty. This procedure was also valued by the councils of the main cities of the Reich, who engaged imperial architects or at least commissioned designs imitating their work from architects available to them<sup>58</sup>. In this light, it becomes clear that the shape of Saebisch's project, which was never constructed, should be seen not only in terms of Saebisch's own stylistic language, but also in terms of Wrocław's aspiration to become part of the trend of architectural political manifestation, practised in this way by Augsburg or Nuremberg, for example. Furthermore, the project in question is a clear demonstration of Saebisch's wide-ranging activities for Wrocław, going far beyond military construction. Reflecting on it, it must be borne in mind that Saebisch owed his engagement by the city was owed not only to his architectural talents, but also to his numerous connections. Suffice it to say that his brother Adam (1571–1638) was elected to the town council in 1608, appointed deputy president of the council in 1622, and from 1625 held the office of president (senior) of the council and was the last mayor of the Duchy of Wrocław, an office cancelled in 1636<sup>59</sup>. These circumstances make it possible to speculate that Valentin's docu-



12. Giovanni Maria Filippi (?), kościół luterański pw. św. Salwatora w Pradze, elewacja południowa, 1611-1614. Fot. K. Nalezińska

Giovanni Maria Filippi (?), St. Salvator Lutheran Church in Prague, south elevation, 1611-1614. Photo: K. Nalezińska





13.  
Elias Holl, gimnazjum św. Anny w Augsburgu. 1613–1616. Fot. za: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ehemaliges\\_Gymnasium\\_bei\\_St.\\_Anna.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ehemaliges_Gymnasium_bei_St._Anna.jpg) (data dostępu: 18.05.2024)

Elias Holl, St. Anne Gymnasium in Augsburg. 1613–1616. Photo from: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ehemaliges\\_Gymnasium\\_bei\\_St.\\_Anna.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ehemaliges_Gymnasium_bei_St._Anna.jpg) (access date: 18.05.2024)



dowodem na szeroką działalność Saebischa dla Wrocławia, dalece wybiegającą poza budownictwo militarne. Rozpatrując ją, pamiętać trzeba, że zaangażowanie przez miasto Saebisch zawdzięczał nie tylko swym talentom architektonicznym, ale również rozlicznym koneksjom. Dość powiedzieć, że jego brat, Adam (1571–1638), w 1608 r. został wybrany do rady miejskiej, w 1622 r. mianowano go zastępcą prezesa rady, a od 1625 r. pełnił urząd prezesa (seniora) rady i ostatniego starosty księstwa wrocławskiego – urzędu zlikwidowanego w r. 1636<sup>99</sup>. Uwarunkowania te pozwalają domyślać się, że rozpoznana działalność architektoniczna Valentina dla jego rodzinnego miasta stanowi ledwie wycinek z szerszej aktywności, obejmującej zapewne także inne przedsięwzięcia budowlane, niemające niestety choćby archiwalnych śladów.

mented architectural activity for his hometown is barely a fragment of a broader activity, which probably also included other building projects, which unfortunately have left no archival trace.

<sup>1</sup> Zob. **J. C. H. Schmeidler**, *Die evangelische Haupt- und Pfarr-Kirche zu St. Elisabeth: Denkschrift zur Feier ihres 600 jährigen Bestehens*, Breslau 1857, s. 109; **P. Oszczanowski**, *Przewodnik po bazylice pw. św. Elżbiety we Wrocławiu*, [w:] **idem**, **W. Bronz**, *Bazylika św. Elżbiety*, Wrocław 2003, s. 31.

<sup>2</sup> *Sylloge variorum monumentorum*, b.d., Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rękopisów (dalej: BUWr, OR), sygn. B 1649, fol. 127r.

<sup>3</sup> **J. Cunradi**, *Jo. Henrici, Casp. Fil. Cunradi Silesia Togata, Sive Silesiorum doctrina & virtutibus clarissimorum Elogia, Singulis distichis comprehensa, Quibus Dies omnium natales & emortuales, Officiorumque ab ipsis gestorum Tituli subjunguntur*, Liegnitz 1706, s. 284.

<sup>4</sup> Zob. **L. Burgemeister**, *Zwei Breslauer Architekten des 17. Jahrhunderts*, „Schlesische Zeitung” 1903, nr z 5 lutego, s. 2–3; **K. Gretschel**, *Valentin von Säbisch als Festungbaumeister. Ein Beitrag zur Befestigung Breslaus im Dreißigjährige Kriege*, „Schlesische Zeitung” 1918, nr z 4 stycznia, s. 4–5.

<sup>5</sup> Zob. *Codex Diplomaticus Silesiae*, t. 11: *Breslauer Stadtbuch enthaltend die Rathslinie von 1287 ab und Urkunden zur Verfassungsgeschichte der Stadt*, Hrsg. **H. Markgraf**, **O. Frenzel**, Breslau 1882, s. 63–64.

<sup>6</sup> Zob. **A. Schultz**, *Die Breslauer Stadtbaumeister im sechzehnten Jahrhundert*. *Friedrich Gross – Hans Schneider von Lindau*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift” 1870, nr 1, s. 124.

<sup>7</sup> **V. von Saebisch**, *Risse und Pläne von Gebäuden*, BUWr, OR, sygn. R941 (zaginiony).

<sup>8</sup> Zob. **K. Gretschel**, *Valentin von Säbisch, sein Leben und seine Tätigkeit am Breslauer Rathaus*, „Schlesische Zeitung” 1916, nr z 8 listopada, s. 3.

<sup>9</sup> Zob. *ibidem*; **K. Bimler**, *Die Maurermeister der Breslauer Zunft 1475–1870*, [w:] *Quellen zur Schlesischen Kunstgeschichte*, Bearb., Hrsg. **idem**, z. 3, Breslau 1938, s. 9.

<sup>10</sup> **P. Oszczanowski**, *op. cit.*, s. 15.

<sup>11</sup> **L. Burgemeister**, *op. cit.*, s. 3.

<sup>12</sup> Wstępne opracowanie tego zagadnienia zostało zaprezentowane we wspólnym referacie **M. Świdraka** i **Z. Łuniewicza** *Nyski Escorial. Uwagi na temat niezrealizowanych fundacji biskupa Karola Habsburga*, wygłoszonym na konferencji *Świat biskupów wrocławskich ksiąząt nyskich* 15 czerwca 2023 w Muzeum Powiatowym w Nysie. Autorzy przygotowują obecnie artykuł poświęcony tej tematyce.

<sup>13</sup> Zob. **E. Bożek-Leszczyk**, *Kościół Kanoników Regularnych pw. św. Jakuba Apostoła w Krzepicach*, Wrocław 2012, s. 62.

<sup>14</sup> Zob. **S. B. Klose**, *Architectura Wratislaviensis. Das ist kurze Beschreibung der öffentlichen Gebäude der Stadt Breslau, wann und welch Jahr dieselben erbauet worden*, [w:] *Quellen...*, z. 1, Breslau 1936, s. 21.

<sup>15</sup> Zob. *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, t. 3: *Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt (Fortsetzung) und des erweiterten Stadtgebietes, die Friedhöfe*, Hrsg. **L. Burgemeister**, **G. Grundmann**, Breslau 1934, s. 133.

<sup>1</sup> See **J. C. H. Schmeidler**, *Die evangelische Haupt- und Pfarr-Kirche zu St. Elisabeth: Denkschrift zur Feier ihres 600 jährigen Bestehens*, Breslau 1857, p. 109; **P. Oszczanowski**, *Przewodnik po bazylice pw. św. Elżbiety we Wrocławiu*, [in:] **idem**, **W. Bronz**, *Bazylika św. Elżbiety*, Wrocław 2003, p. 31.

<sup>2</sup> *Sylloge variorum monumentorum*, n.d., Wrocław University Library, Department of Manuscripts (hereafter: BUWr, OR), Ref. No. B 1649, fol. 127r.

<sup>3</sup> **J. Cunradi**, *Jo. Henrici, Casp. Fil. Cunradi Silesia Togata, Sive Silesiorum doctrina & virtutibus clarissimorum Elogia, Singulis distichis comprehensa, Quibus Dies omnium natales & emortuales, Officiorumque ab ipsis gestorum Tituli subjunguntur*, Liegnitz 1706, p. 284.

<sup>4</sup> See **L. Burgemeister**, *Zwei Breslauer Architekten des 17. Jahrhunderts*, „Schlesische Zeitung”, 5 February 1903, pp. 2–3; **K. Gretschel**, *Valentin von Säbisch als Festungbaumeister. Ein Beitrag zur Befestigung Breslaus im Dreißigjährige Kriege*, „Schlesische Zeitung”, 4 January 1918, pp. 4–5.

<sup>5</sup> See *Codex Diplomaticus Silesiae*, Vol. 11: *Breslauer Stadtbuch enthaltend die Rathslinie von 1287 ab und Urkunden zur Verfassungsgeschichte der Stadt*, Ed. **H. Markgraf**, **O. Frenzel**, Breslau 1882, pp. 63–64.

<sup>6</sup> See **A. Schultz**, *Die Breslauer Stadtbaumeister im sechzehnten Jahrhundert*. *Friedrich Gross – Hans Schneider von Lindau*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift” 1870, No. 1, p. 124.

<sup>7</sup> **V. von Saebisch**, *Risse und Pläne von Gebäuden*, BUWr, OR, Ref. No. R941 (lost).

<sup>8</sup> See **K. Gretschel**, *Valentin von Säbisch, sein Leben und seine Tätigkeit am Breslauer Rathaus*, „Schlesische Zeitung”, 8 November 1916, p. 3.

<sup>9</sup> See *ibidem*; **K. Bimler**, *Die Maurermeister der Breslauer Zunft 1475–1870*, [in:] *Quellen zur Schlesischen Kunstgeschichte*, Bearb., Ed. **idem**, Vol. 3, Breslau 1938, p. 9.

<sup>10</sup> **P. Oszczanowski**, *op. cit.*, p. 15.

<sup>11</sup> **L. Burgemeister**, *op. cit.*, p. 3.

<sup>12</sup> A preliminary study of this issue was presented in a joint paper by **M. Świdrak** and **Z. Łuniewicz** *Nyski Escorial. Uwagi na temat niezrealizowanych fundacji biskupa Karola Habsburga*, presented at the conference *Świat biskupów wrocławskich ksiąząt nyskich* (The World of Wrocław Bishops, Dukes of Nysa) on 15 June 2023 in the District Museum in Nysa. The authors are currently preparing an article on this topic.

<sup>13</sup> See **E. Bożek-Leszczyk**, *Kościół Kanoników Regularnych pw. św. Jakuba Apostoła w Krzepicach*, Wrocław 2012, p. 62.

<sup>14</sup> See **S. B. Klose**, *Architectura Wratislaviensis. Das ist kurze Beschreibung der öffentlichen Gebäude der Stadt Breslau, wann und welch Jahr dieselben erbauet worden*, [in:] *Quellen...*, Vol. 1, Breslau 1936, p. 21.

<sup>15</sup> See *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Vol. 3: *Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt (Fortsetzung) und des erweiterten Stadtgebietes, die Friedhöfe*, Ed. **L. Burgemeister**, **G. Grundmann**, Breslau 1934, p. 133.

<sup>16</sup> Do kwestii tej nie odnosi się monografistka kościoła: **H. Górska**, *Wrocławskie kościoły o drewnianej konstrukcji szkieletowej*, [w:] *Architektura Wrocławia*, red. **J. Rozpędowski**, t. 3: *Świątynia*, Wrocław 1997; **eadem**, *Zespół kościelno-szpitalny św. Urszuli i Jedenastu Tysięcy Dziewic na Przedmieściu Odrzańskim we Wrocławiu w dawnej ikonografii*, [w:] *Przedmieście Odrzańskie we Wrocławiu*, red. **H. Okólska, T. Głowiński**, Wrocław 2014.

<sup>17</sup> *Die Kunstdenkmäler...*, t. 3, s. 169–174.

<sup>18</sup> Zob. **M. Świdrak**, *Niepublikowany projekt kościoła luteranckiego autorstwa Valentina von Saebischa*, „RIHA Journal” 2022, nr 1, s. 16.

<sup>19</sup> Zob. **S. B. Klose**, *op. cit.*, s. 21.

<sup>20</sup> Zob. *Bericht des Provinzial-Konservators der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien über die Tätigkeit vom 1. Januar 1911 bis 31. Dezember 1912, erstattet an die Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler Schlesiens*, Breslau 1913, s. 13.

<sup>21</sup> Zob. **M. Bukowski**, *Arsenal wrocławski przy Bramie Mikołajskiej*, Wrocław 1979, pp. 40–42; **H. Neumann**, *Das Zeughaus. Die Entwicklung eines Bautyps von der spätmittelalterlichen Rüstkammer zum Arsenal im deutschsprachigen Bereich vom XV. bis XIX. Jahrhundert*, Koblenz 1991, s. 205.

<sup>22</sup> Zob. **M. Bukowski**, *op. cit.*, s. 40; **M. Burak**, *Siedziba Muzeum Militariów i Muzeum Archeologicznego, oddziałów Muzeum Miejskiego Wrocławia oraz Archiwum Budowlanego Miasta Wrocławia, oddziału Muzeum Architektury, d. arsenal Mikołajski*, [w:] *Leksykon architektury Wrocławia*, red. nauk. **R. Eysymontt [et al.]**, Wrocław 2011, s. 201–202.

<sup>23</sup> Zob. **M. Bukowski**, *Ratusz w okresie dwóch wojen: trzydziestoletniej i siedmioletniej*, [w:] **idem, M. Zlat**, *Ratusz wrocławski*, Wrocław 1958, s. 62–63.

<sup>24</sup> Zob. **J. Neugebauer**, *Der Zwinger und die kaufmännische Zwingerschützen-Brüderschaft nebst einer historischen Einleitung über die ehemalige Bürgermiliz und die Bürgerschützen-Brüderschaft*, Breslau 1876, s. 8; **K. Gretschel**, *Valentin von Säbisch, sein Leben...*, s. 3.

<sup>25</sup> Zob. **J. Neugebauer**, *op. cit.*, s. 8; **L. Burgemeister**, *Das Breslauer Rathaus*, Breslau 1913, s. 10–11; **K. Gretschel**, *Valentin von Säbisch, sein Leben...*, s. 3; **K. Bimler**, *Das Breslauer Rathaus. Seine Gestaltung, Ausstattung und Baugeschichte*, Breslau 1941, s. 74–75.

<sup>26</sup> Partię tę w katalogach biblioteki opiano jako *Inwendige Verbesserung der Rathauses zu Breslau 1616* (**H. Markgraf, M. Guttman**, *Katalog der Handschriften der Rehdigerana. Abt. 2 [R 503 – R 3100]*, BUWr, OR, b.d., Akc. 1967/3, s. 51).

<sup>27</sup> **L. Burgemeister**, *Das Breslauer Rathaus...*, s. 7.

<sup>28</sup> **K. Bimler**, *Das Breslauer Rathaus...*, s. 75.

<sup>29</sup> Zob. **I. Bińkowska**, *Fotograficzna dokumentacja konserwacji ratusza wrocławskiego (1924–1937)*, [w:] *Imago Silesiae Inferioris online. Mapy, plany i widoki Dolnego Śląska ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Digitalizacja i udostępnienie w sieci*, red. **G. Piotrowicz, E. Pitak**, Wrocław 2014.

<sup>30</sup> Zob. **A. Śliwowska**, *Uroczyste wjazdy monarsze do Wrocławia w latach 1527–1620*, Wrocław 2008, s. 145–179.

<sup>31</sup> **V. von Saebisch**, *Grundrisse von Schlössern*, BUWr, OR, sygn. R939.

<sup>32</sup> Zob. **P. Oszczanowski, J. Gromadzki**, *Theatrum vitae et mortis. Grafika, rysunek i malarstwo książkowe na Śląsku w latach ok. 1550 – ok. 1650* [kat. wystawy], luty 1996, Muzeum Historyczne, Wrocław 1995, s. 96, 109; **E. Bożek-Leszczczyk**, *Projekt przebudowy zamku w Świnach*, [w:] *Szlachta na Śląsku. Średniowiecze i czasy nowożytne. Katalog wystawy „Rycerze wolności, strażnicy praw”*, 24 maja – 9 listopada 2014, Muzeum Miedzi w Legnicy, red. **J. Harasimowicz**, Legnica 2014, s. 161; **M. Świdrak**, *Niezrealizowany projekt przebudowy zamku Gryf autorstwa Valentina von Saebischa*, „Architectus” 2019, nr 1; **idem**, *Niepublikowany projekt kościoła...*; **idem**, *Valentin von Saebisch i rozbudowa zamku w Siedlisku (1612–1619). Uwagi o nowatorstwie w architekturze śląskiej początku XVII w.*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 32 (2023).

<sup>33</sup> Zob. **V. von Saebisch**, *Grundrisse...*, fol. 30v–37r.

<sup>34</sup> Dla przykładu: szerokość wewnętrznych otworów drzwiowych w amfiladzie to w świetle weguru 1,6 jednostki miary, czyli 93 cm, a głębokość stopni schodów to 0,5 jednostki miary, czyli 29 cm. Mamy tym samym do czynienia z wymiarami odpowiadającymi normatywowi architektonicznym do dziś.

<sup>35</sup> Zob. **E. Stamm**, *Staropolskie miary*, cz. 1: *Miary długości i powierzchni*, Warszawa 1938, s. 24.

<sup>36</sup> Zob. **V. von Saebisch**, *Grundrisse...*

<sup>37</sup> Zob. **D. Frey**, *Architekturzeichnung*, [w:] *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Hrsg. **O. Schmitt**, t. 1, Stuttgart 1937, s. 993; **J. S. Ackerman**, *Architectural Practice in the Italian Renaissance*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 1954, nr 3, s. 8.

<sup>38</sup> Zob. **K. Blaschke, M. Kurzej**, *Architectural Designs Attributed to Simon Pitz in the Collection of the Jesuit Archive in Glatz*, „Ikonotheka” t. 31 (2021).

<sup>16</sup> This issue is not addressed by the church’s monographer: **H. Górska**, *Wrocławskie kościoły o drewnianej konstrukcji szkieletowej*, [in:] *Architektura Wrocławia*, Ed. **J. Rozpędowski**, Vol. 3: *Świątynia*, Wrocław 1997; **eadem**, *Zespół kościelno-szpitalny św. Urszuli i Jedenastu Tysięcy Dziewic na Przedmieściu Odrzańskim we Wrocławiu w dawnej ikonografii*, [in:] *Przedmieście Odrzańskie we Wrocławiu*, Ed. **H. Okólska, T. Głowiński**, Wrocław 2014.

<sup>17</sup> *Die Kunstdenkmäler...*, Vol. 3, pp. 169–174.

<sup>18</sup> See **M. Świdrak**, *Niepublikowany projekt kościoła luteranckiego autorstwa Valentina von Saebischa*, „RIHA Journal” 2022, No. 1, p. 16.

<sup>19</sup> See **S. B. Klose**, *op. cit.*, p. 21.

<sup>20</sup> See *Bericht des Provinzial-Konservators der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien über die Tätigkeit vom 1. Januar 1911 bis 31. Dezember 1912, erstattet an die Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler Schlesiens*, Breslau 1913, p. 13.

<sup>21</sup> See **M. Bukowski**, *Arsenal wrocławski przy Bramie Mikołajskiej*, Wrocław 1979, pp. 40–42; **H. Neumann**, *Das Zeughaus. Die Entwicklung eines Bautyps von der spätmittelalterlichen Rüstkammer zum Arsenal im deutschsprachigen Bereich vom XV. bis XIX. Jahrhundert*, Koblenz 1991, p. 205.

<sup>22</sup> See **M. Bukowski**, *op. cit.*, p. 40; **M. Burak**, *Siedziba Muzeum Militariów i Muzeum Archeologicznego, oddziałów Muzeum Miejskiego Wrocławia oraz Archiwum Budowlanego Miasta Wrocławia, oddziału Muzeum Architektury, d. arsenal Mikołajski*, [in:] *Leksykon architektury Wrocławia*, Ed. **R. Eysymontt [et al.]**, Wrocław 2011, pp. 201–202.

<sup>23</sup> See **M. Bukowski**, *Ratusz w okresie dwóch wojen: trzydziestoletniej i siedmioletniej*, [in:] **idem, M. Zlat**, *Ratusz wrocławski*, Wrocław 1958, pp. 62–63.

<sup>24</sup> See **J. Neugebauer**, *Der Zwinger und die kaufmännische Zwingerschützen-Brüderschaft nebst einer historischen Einleitung über die ehemalige Bürgermiliz und die Bürgerschützen-Brüderschaft*, Breslau 1876, p. 8; **K. Gretschel**, *Valentin von Säbisch, sein Leben...*, p. 3.

<sup>25</sup> See **J. Neugebauer**, *op. cit.*, p. 8; **L. Burgemeister**, *Das Breslauer Rathaus*, Breslau 1913, pp. 10–11; **K. Gretschel**, *Valentin von Säbisch, sein Leben...*, p. 3; **K. Bimler**, *Das Breslauer Rathaus. Seine Gestaltung, Ausstattung und Baugeschichte*, Breslau 1941, pp. 74–75.

<sup>26</sup> The lot was described in the library catalogues as *Inwendige Verbesserung der Rathauses zu Breslau 1616* (**H. Markgraf, M. Guttman**, *Katalog der Handschriften der Rehdigerana. Abt. 2 [R 503 – R 3100]*, BUWr, OR, n.d., Akc. 1967/3, p. 51).

<sup>27</sup> **L. Burgemeister**, *Das Breslauer Rathaus...*, p. 7.

<sup>28</sup> **K. Bimler**, *Das Breslauer Rathaus...*, p. 75.

<sup>29</sup> See **I. Bińkowska**, *Fotograficzna dokumentacja konserwacji ratusza wrocławskiego (1924–1937)*, [in:] *Imago Silesiae Inferioris online. Mapy, plany i widoki Dolnego Śląska ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Digitalizacja i udostępnienie w sieci*, Ed. **G. Piotrowicz, E. Pitak**, Wrocław 2014.

<sup>30</sup> See **A. Śliwowska**, *Uroczyste wjazdy monarsze do Wrocławia w latach 1527–1620*, Wrocław 2008, pp. 145–179.

<sup>31</sup> **V. von Saebisch**, *Grundrisse von Schlössern*, BUWr, OR, Ref. No. R939.

<sup>32</sup> See **P. Oszczanowski, J. Gromadzki**, *Theatrum vitae et mortis. Grafika, rysunek i malarstwo książkowe na Śląsku w latach ok. 1550 – ok. 1650* [exhibition cat.], February 1996, Historical Museum, Wrocław 1995, s. 96, 109; **E. Bożek-Leszczczyk**, *Projekt przebudowy zamku w Świnach*, [in:] *Szlachta na Śląsku. Średniowiecze i czasy nowożytne. Katalog wystawy „Rycerze wolności, strażnicy praw”*, 24 May – 9 November 2014, Copper Museum in Legnica, Ed. **J. Harasimowicz**, Legnica 2014, p. 161; **M. Świdrak**, *Niezrealizowany projekt przebudowy zamku Gryf autorstwa Valentina von Saebischa*, „Architectus” 2019, no 1; **idem**, *Niepublikowany projekt kościoła...*; **idem**, *Valentin von Saebisch i rozbudowa zamku w Siedlisku (1612–1619). Uwagi o nowatorstwie w architekturze śląskiej początku XVII w.*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” Vol. 32 (2023).

<sup>33</sup> See **V. von Saebisch**, *Grundrisse...*, fol. 30v–37r.

<sup>34</sup> For example, the width of the internal doorways in an amphillade is 1.6 units of measurement, i.e. 93 cm, and the depth of the stair treads is 0.5 units of measurement, i.e. 29 cm. We are thus dealing with dimensions that still correspond to today’s architectural norms.

<sup>35</sup> See **E. Stamm**, *Staropolskie miary*, part 1: *Miary długości i powierzchni*, Warszawa 1938, p. 24.

<sup>36</sup> See **V. von Saebisch**, *Grundrisse...*

<sup>37</sup> See **D. Frey**, *Architekturzeichnung*, [in:] *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Ed. **O. Schmitt**, Vol. 1, Stuttgart 1937, p. 993; **J. S. Ackerman**, *Architectural Practice in the Italian Renaissance*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 1954, No. 3, p. 8.

<sup>38</sup> See **K. Blaschke, M. Kurzej**, *Architectural Designs Attributed to Simon Pitz in the Collection of the Jesuit Archive in Glatz*, „Ikonotheka” Vol. 31 (2021).

<sup>39</sup> Na temat rysunku zob. **M. Horyna, J. Royt, J. Forbelsky**, *The Holy Infant of Prague*, transl. K. Hilská, Praha 1992, s. 71–82; **P. Vlček, E. Havlová**, *Praha 1610–1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998, s. 19–22; **R. Biegel**, *Plan for the Church of the Holy Trinity in the Lesser Town, Prague*, [w:] *Karel Škréta 1610–1674: His Work and His Era* [exhibition cat.], 26 listopada 2010 – 10 května 2011, National Gallery in Prague, ed. **L. Stolarová, V. Vlnas**, transl. L. Paukertová, B. Štefanová, K. Jones, Prague 2010, s. 516; **P. Vlček**, *Renesanční kostely*, [w:] *Umění české reformace (1380–1620)*, ed. **K. Horníčková, M. Šroněk**, Praha 2010, s. 253; **P. Macek, J. Bachtik**, *Giovanni Maria Filippi*, [w:] *Barokní architektura v Čechách*, ed. **idem**, **R. Biegel**, Praha 2015; **P. Uličný**, *Architektura v českých zemích 1600–1635*, [w:] *Architektura Albrechta z Valdštejna. Italská stavební kultura v Čechách 1600–1635*, ed. **idem**, Praha 2017.

<sup>40</sup> Zob. **M. Świdrak**, *Niepublikowany projekt kościoła...*

<sup>41</sup> Zob. **P. Oszczanowski**, *W blasku rudołfńskiej Pragi*, [w:] *Śląsk – perła w koronie czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*, red. **A. Niedzielanko, V. Vlnas**, Praha 2006.

<sup>42</sup> Przyjęte w artykule określenia kierunków kardynalnych opierają się na identyfikacji położenia budynku przedstawionej w dalszej części tekstu. Wynika z niej następująca orientacja: lewa strona rysunku skierowana jest na wschód, górna na południe etc.

<sup>43</sup> Zob. **M. Zlat**, *Brzeg*, wyd. 2, popr., uzup., Wrocław 1979, s. 137–144; **M. Zwierz**, *Architektura wrocławskich szkół do roku 1885*, [w:] *Wrocławskie szkoły. Historia i architektura*, ed. **eadem**, Wrocław 2004, s. 177.

<sup>44</sup> Zob. **K. Bobowski**, *Wrocławskie szkoły elementarne i średnie od średniowiecza do końca XVIII wieku*, [w:] *Wrocławskie szkoły...*, s. 27.

<sup>45</sup> Zob. **J. Kundmann**, *Academiae et Scholae germaniae oder die hohen und niederen Schulen utschlands, insonderheit des Herzogtums Schlesiens mit ihren Buechervorraeten in Muenzen*, Breslau 1741, s. 32.

<sup>46</sup> Zob. **S. B. Klose**, *op. cit.*, s. 19.

<sup>47</sup> Zob. **C. Schönborn**, *Beiträge zur Geschichte der Schule und des Gymnasiums zu St. Maria Magdalena in Breslau*, t. 2: Von 1400–1570, Breslau 1844, s. 44.

<sup>48</sup> Zob. *ibidem*, s. 43–44.

<sup>49</sup> Zob. **J. Krčálová**, *Česká renesanční schodiště*, „Umění” t. 31 (1983).

<sup>50</sup> Zapóźnioną recepcję takich rozwiązań na Śląsku wskazała **E. Różycka-Rozpędowska** (*Późnorenesansowe dwory śląskie. Z badań nad architekturą świecką XVI–XVII w.*, [w:] **A. Ryszkiewicz [et al.]**, *Sztuka około roku 1600. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie*, Lublin, listopad 1972, Warszawa 1974).

<sup>51</sup> Zob. **M. Zlat**, *Chronologia i ogólne warunki rozwoju sztuki Wrocławia lat 1500–1650*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, red. **T. Broniewski, M. Zlat**, Wrocław 1967.

<sup>52</sup> Zob. **A. Kwaśniewski**, *Retrospektywne tendencje architektury ziem Królestwa Czeskiego w dobie renesansu (1500–1650). Uwagi o sensie ideowym konwencji stylowych*, [w:] *Slezsko – země koruny české. Historie a kultura 1300–1740*, red. **H. Daňová, J. Klipa, L. Stolárová**, Praha 2008; **O. Jakubec**, *Sakrální architektura v době posledních Rožmberků*, [w:] *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, red. **J. Panek**, České Budějovice 2011; **P. Kalina**, *Praha 1437–1610. Kapitoly o pozdně gotické a renesanční architektuře*, Praha 2011, s. 161–171; **P. Krasny**, „Jestem katolikiem, a nie papistą”. Świadomość konfesyjna fundatorów a problem prowincjonalizmu architektury sakralnej w Europie środkowej około roku 1600, [w:] *Centrum, prowincje, peryferia. Wzajemne relacje w dziejach sztuki*, red. **P. Gryglewski, K. Stefański, R. Wróbel**, Łódź 2013.

<sup>53</sup> **A. Palladio**, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570, ks. 2, s. 14, 16, 17, 19; **S. Serlio**, *Il settimo libro d'architettura di Sebastiano Sergio bolognese*, Francofurti ad Moenum 1575, s. 5, 7, 103.

<sup>54</sup> Zob. **E. Pietrzak, M. Schilling**, *Der Brieger Rektor Melchior Laubanus (1568–1633) und seine Thermocrena Schafgotschia (1630) als Seitenstueck zur Nimfe Hercinie des Martin Opitz*, [w:] *Śląska Republika Uczonych*, red. **A. Mańko-Matysiak, M. Hałub**, Wrocław 2004, t. 1.

<sup>55</sup> **D. Fontana**, *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore papa Sisto*, Roma 1590, tab. 65, 66, 79.

<sup>56</sup> Zob. **M. Świdrak**, *Niepublikowany projekt kościoła...*, s. 8–14.

<sup>57</sup> Zob. **G. Skalecki**, *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges. Der Einfluss Italiens auf das deutsche Bauschaffen*, Regensburg 1989, s. 68–69.

<sup>58</sup> Zob. *ibidem*, s. 53–108.

<sup>59</sup> Zob. **O. Pusch**, *Die Breslauer Rats- und Stadtgeschlechter in der Zeit von 1241 bis 1741*, t. 4, Dortmund 1990, s. 179.

<sup>39</sup> On the topic of the drawing see **M. Horyna, J. Royt, J. Forbelsky**, *The Holy Infant of Prague*, transl. K. Hilská, Praha 1992, pp. 71–82; **P. Vlček, E. Havlová**, *Praha 1610–1700. Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998, pp. 19–22; **R. Biegel**, *Plan for the Church of the Holy Trinity in the Lesser Town, Prague*, [in:] *Karel Škréta 1610–1674: His Work and His Era* [exhibition cat.], 26 November 2010 – 10 April 2011, National Gallery in Prague, Ed. **L. Stolarová, V. Vlnas**, transl. L. Paukertová, B. Štefanová, K. Jones, Prague 2010, p. 516; **P. Vlček**, *Renesanční kostely*, [in:] *Umění české reformace (1380–1620)*, Ed. **K. Horníčková, M. Šroněk**, Praha 2010, p. 253; **P. Macek, J. Bachtik**, *Giovanni Maria Filippi*, [in:] *Barokní architektura v Čechách*, Ed. **idem**, **R. Biegel**, Praha 2015; **P. Uličný**, *Architektura v českých zemích 1600–1635*, [in:] *Architektura Albrechta z Valdštejna. Italská stavební kultura v Čechách 1600–1635*, Ed. **idem**, Praha 2017.

<sup>40</sup> See **M. Świdrak**, *Niepublikowany projekt kościoła...*

<sup>41</sup> See **P. Oszczanowski**, *W blasku rudołfńskiej Pragi*, [in:] *Śląsk – perła w koronie czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*, Ed. **A. Niedzielanko, V. Vlnas**, Praha 2006.

<sup>42</sup> The terms of the cardinal directions adopted in the article are based on the identification of the building location presented later in the text. This results in the following orientation: the left side of the drawing faces east, the upper side faces south, etc.

<sup>43</sup> See **M. Zlat**, *Brzeg*, 2nd ed., rev., suppl., Wrocław 1979, pp. 137–144; **M. Zwierz**, *Architektura wrocławskich szkół do roku 1885*, [in:] *Wrocławskie szkoły. Historia i architektura*, Ed. **eadem**, Wrocław 2004, p. 177.

<sup>44</sup> See **K. Bobowski**, *Wrocławskie szkoły elementarne i średnie od średniowiecza do końca XVIII wieku*, [in:] *Wrocławskie szkoły...*, p. 27.

<sup>45</sup> See **J. Kundmann**, *Academiae et Scholae germaniae oder die hohen und niederen Schulen utschlands, insonderheit des Herzogtums Schlesiens mit ihren Buechervorraeten in Muenzen*, Breslau 1741, p. 32.

<sup>46</sup> See **S. B. Klose**, *op. cit.*, p. 19.

<sup>47</sup> See **C. Schönborn**, *Beiträge zur Geschichte der Schule und des Gymnasiums zu St. Maria Magdalena in Breslau*, Vol. 2: Von 1400–1570, Breslau 1844, p. 44.

<sup>48</sup> See *ibidem*, pp. 43–44.

<sup>49</sup> See **J. Krčálová**, *Česká renesanční schodiště*, „Umění” Vol. 31 (1983).

<sup>50</sup> The delayed reception of such solutions in Silesia was indicated by **E. Różycka-Rozpędowska** (*Późnorenesansowe dwory śląskie. Z badań nad architekturą świecką XVI–XVII w.*, [in:] **A. Ryszkiewicz [et al.]**, *Sztuka około roku 1600. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie*, Lublin, listopad 1972, Warszawa 1974).

<sup>51</sup> See **M. Zlat**, *Chronologia i ogólne warunki rozwoju sztuki Wrocławia lat 1500–1650*, [in:] *Sztuka Wrocławia*, Ed. **T. Broniewski, M. Zlat**, Wrocław 1967.

<sup>52</sup> See **A. Kwaśniewski**, *Retrospektywne tendencje architektury ziem Królestwa Czeskiego w dobie renesansu (1500–1650). Uwagi o sensie ideowym konwencji stylowych*, [in:] *Slezsko – země koruny české. Historie a kultura 1300–1740*, Ed. **H. Daňová, J. Klipa, L. Stolárová**, Praha 2008; **O. Jakubec**, *Sakrální architektura v době posledních Rožmberků*, [in:] *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, Ed. **J. Panek**, České Budějovice 2011; **P. Kalina**, *Praha 1437–1610. Kapitoly o pozdně gotické a renesanční architektuře*, Praha 2011, pp. 161–171; **P. Krasny**, „Jestem katolikiem, a nie papistą”. Świadomość konfesyjna fundatorów a problem prowincjonalizmu architektury sakralnej w Europie środkowej około roku 1600, [in:] *Centrum, prowincje, peryferia. Wzajemne relacje w dziejach sztuki*, Ed. **P. Gryglewski, K. Stefański, R. Wróbel**, Łódź 2013.

<sup>53</sup> **A. Palladio**, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570, book 2, pp. 14, 16, 17, 19; **S. Serlio**, *Il settimo libro d'architettura di Sebastiano Sergio bolognese*, Francofurti ad Moenum 1575, pp. 5, 7, 103.

<sup>54</sup> See **E. Pietrzak, M. Schilling**, *Der Brieger Rektor Melchior Laubanus (1568–1633) und seine Thermocrena Schafgotschia (1630) als Seitenstueck zur Nimfe Hercinie des Martin Opitz*, [in:] *Śląska Republika Uczonych*, Ed. **A. Mańko-Matysiak, M. Hałub**, Wrocław 2004, Vol. 1.

<sup>55</sup> **D. Fontana**, *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore papa Sisto*, Roma 1590, tab. 65, 66, 79.

<sup>56</sup> See **M. Świdrak**, *Niepublikowany projekt kościoła...*, pp. 8–14.

<sup>57</sup> See **G. Skalecki**, *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges. Der Einfluss Italiens auf das deutsche Bauschaffen*, Regensburg 1989, pp. 68–69.

<sup>58</sup> See *ibidem*, pp. 53–108.

<sup>59</sup> See **O. Pusch**, *Die Breslauer Rats- und Stadtgeschlechter in der Zeit von 1241 bis 1741*, t. 4, Dortmund 1990, p. 179.



---

### Słowa kluczowe

architektura nowożytna, architektura Wrocławia, architektura gmachów szkolnych, projekty architektoniczne, Valentin von Saebisch

---

### Keywords

modern architecture, architecture of Wrocław, architecture of school buildings, architectural projects, Valentin von Saebisch

---

### References

1. **Bobowski Kazimierz**, *Wrocławskie szkoły elementarne i średnie od średniowiecza do końca XVIII wieku*, [w:] *Wrocławskie szkoły. Historia i architektura*, red. M. Zwierz, Wrocław 2004.
2. **Burgemeister Ludwig**, *Das Breslauer Rathaus*, Breslau 1913.
3. **Burgemeister Ludwig**, *Zwei Breslauer Architekten des 17. Jahrhunderts*, „Schlesische Zeitung” 1903, nr z 5 lutego.
4. **Fontana Domenico**, *Della trasportatione dell’obelisco vaticano et delle fabriche di Nostro Signore papa Sisto*, Roma 1590.
5. **Gretschel Karl**, *Valentin von Säbisch als Festungbaumeister. Ein Beitrag zur Befestigung Breslaus im Dreißigjährige Kriege*, „Schlesische Zeitung” 1918, nr z 4 stycznia.
6. **Gretschel Karl**, *Valentin von Säbisch, sein Leben und seine Tätigkeit am Breslauer Rathaus*, „Schlesische Zeitung” 1916, nr z 8 listopada.
7. **Klose Samuel Benjamin**, *Architectura Wratislaviensis. Das ist kurze Beschreibung der öffentlichen Gebäude der Stadt Breslau, wann und welch Jahr dieselben erbauet worden*, [w:] *Quellen zur Schlesischen Kunstgeschichte*, Hrsg. K. Bimler, z. 1, Breslau 1936.
8. **Oszczanowski Piotr**, *Przewodnik po bazylice pw. św. Elżbiety we Wrocławiu*, [w:] *idem*, W. Bronz, *Bazylika św. Elżbiety*, Wrocław 2003.
9. **Palladio Andrea**, *I quattro libri dell’architettura*, Venezia 1570.
10. **Pusch Oskar**, *Die Breslauer Rats- und Stadtgeschlechter in der Zeit von 1241 bis 1741*, t. 4, Dortmund 1990.
11. **Różycka-Rozpędowska Ewa**, *Późnorennesansowe dwory śląskie. Z badań nad architekturą świecką XVI–XVII w.*, [w:] A. Ryszkiewicz [et al.], *Sztuka około roku 1600. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie*, Lublin, listopad 1972, Warszawa 1974.
12. **Schönborn Carl**, *Beiträge zur Geschichte der Schule und des Gymnasiums zu St. Maria Magdalena in Breslau*, t. 2: *Von 1400–1570*, Breslau 1844.
13. **Schultz Alwin**, *Die Breslauer Stadtbaumeister im sechzehnten Jahrhundert. Friedrich Gross – Hans Schneider von Lindau*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift” 1870, nr 1.
14. **Skalecki Georg**, *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges. Der Einfluss Italiens auf das deutsche Bauschaffen*, Regensburg 1989.
15. **Śliwowska Anna**, *Uroczyste wjazdy monarsze do Wrocławia w latach 1527–1620*, Wrocław 2008.
16. **Świdrak Marek**, *Niepublikowany projekt kościoła luterańskiego autorstwa Valentina von Saebischa*, „RIHA Journal” 2022, nr 1.
17. **Świdrak Marek**, *Niezrealizowany projekt przebudowy zamku Gryf autorstwa Valentina von Saebisch*, „Architectus” 2019, nr 1.
18. **Zlat Mieczysław**, *Chronologia i ogólne warunki rozwoju sztuki Wrocławia lat 1500–1650*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, red. T. Broniewski, M. Zlat, Wrocław 1967.
19. **Zwierz Maria**, *Architektura wrocławskich szkół do roku 1885*, [w:] *Wrocławskie szkoły. Historia i architektura*, red. eadem, Wrocław 2004.

---

**Marek Świdrak, MA, [marek.swidrak@uj.edu.pl](mailto:marek.swidrak@uj.edu.pl), ORCID: 0000-0003-3999-5124**

Graduated in law, art history and the protection of cultural property from the Jagiellonian University. He works at the Institute of Art History of the Jagiellonian University. Under the supervision of Andrzej Betlej, Professor at the Jagiellonian University, he is preparing his doctoral thesis on Valentin von Saebisch. His academic interests include modern architecture, monument preservation and cultural heritage management.

### Summary

#### **MAREK ŚWIDRAK (Jagiellonian University) / The St. Mary Magdalene School in Wrocław project by Valentin von Saebisch that was never built**

Valentin von Saebisch (1578–1657) is known in the history of Wrocław mainly as a city fortifier. However, in addition to attending to the city's defences, he was also active there in the field of civil architecture. The aim of the article is to expand knowledge of Saebisch's design commitment responding to the needs of Wrocław. The analysis performed relates to four drawings that can be dated to the period 1616–1618, comprehensively depicting the design of a grand building. The architectural forms proposed by Saebisch are distinguished by a stylistic language typical of him yet isolated in Silesia, characteristic of the elite architectural foundations developed in the Rudolphine architectural circle. The specificity of the faithfully portrayed details makes it possible to identify the drawing as an unrealised design for the St. Mary Magdalene School in the location to which the institution's building was moved in the 18th century. Thus, Saebisch's identified project is a valuable source for research into the architecture of Wrocław at the dawn of the Thirty Years' War, as well as the non-fortification activities that this architect carried out to meet the city's needs.



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

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



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

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

**Romuald Kaczmarek**

Uniwersytet Wrocławski / University of Wrocław

„*Inter arma silent Musae*” – głosi (w nieco zmodyfikowanej wersji) znana fraza Cicerona. Lecz gdy Europą i Śląskiem wstrząsały raz za razem okropności wojny trzydziestoletniej, a w miarę zgodne wcześniej współzycie ludzi różnych wyznań przeistaczało się niekiedy w wyraźną wrogość, we Wrocławiu kształcili się i pracowali malarze. Niektórzy próbowali znajdować zatrudnienie na miejscu, inni korzystali z okazji do wyjazdu i bywało, że w tym trudnym okresie otrzymywali pewniejsze zlecenia poza ojczyzną. Więcej ich nazwisk odczytujemy z źródeł niż na zachowanych dziełach<sup>1</sup>.

Johann Lichtenstein, twórca czynny w środkowej tercji XVII w., był jeszcze kilkanaście lat temu postacią nader tajemniczą – znaną jedynie z sygnatur pozostawionych na dwóch obrazach we wrocławskich kościołach<sup>2</sup>. O jego

„*Inter arma silent Musae*” – goes (in a slightly modified version) a well-known phrase by Cicero. But when Europe and Silesia were repeatedly disrupted by the horrors of the Thirty Years' War, and the previously harmonious co-existence of people of different faiths sometimes turned into open hostility, painters trained and worked in Wrocław. Some tried to find employment locally, others took the opportunity to leave and sometimes received more secure assignments outside their homeland during this difficult period. We know their names more from sources than from surviving paintings<sup>1</sup>.

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

życiu nie mieliśmy choćby skąpych informacji, jakie o najmniejszych nawet malarzach zebrał w XIX w. zasłużony Alwin Schultz. W cechowych i miejskich dokumentach, na których przede wszystkim oparł on swe opracowanie, najwyraźniej Lichtenstein nie występował. Na żaden ślad po nim nie natrafili również autorzy pionierskiej publikacji sprzed lat 20, poświęconej rysunkom i grafikom śląskich artystów tego czasu<sup>3</sup>.

Dzisiaj, dzięki odnalezionemu przed ćwierć wiekiem odpisowi sporządzonej przez samego Lichtensteina obszernej relacji kolei jego burzliwego życia, wiemy o tym malarzu dużo więcej niż o wielu innych śląskich artystach tego czasu<sup>4</sup>. Trafił on również po raz pierwszy do publikacji o charakterze słownikowym<sup>5</sup>, ale szerzej pozostawał nieznany<sup>6</sup>, co ma szansę ulec zmianie w związku z pojawieniem się go w monumentalnym opracowaniu malarstwa barokowego na Śląsku<sup>7</sup>.

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

in Wrocław churches<sup>2</sup>. We did not have even the scant information about his life that the distinguished Alwin Schultz collected about even the smallest painters in the 19th century. Lichtenstein seems to be absent from the guild and municipal documents on which Schultz primarily based his study. Similarly, the authors of a pioneering publication from 20 years ago, devoted to drawings and prints by Silesian artists of that time, found no trace of him<sup>3</sup>.

Today, thanks to a copy of Lichtenstein's own extensive account of his turbulent life, discovered a quarter of a century ago, we know much more about this painter than about many other Silesian artists of the time<sup>4</sup>. He also found his way into a dictionary publication for the first time<sup>5</sup>, but remained unknown to the wider public<sup>6</sup>, which is now likely to change with his appearance in a monumental study of Baroque painting in Silesia<sup>7</sup>.

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

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

W literaturze powstałej do lat 30. ubiegłego wieku wyliczyć można raptem kilka drobnych odniesień do malarza, a właściwie do jego dwóch sygnowanych obrazów. Pierwszy z nich, opatrzony też datą wykonania w 1670 r., to znacznych rozmiarów płótno ujęte barokową, architektoniczno-rzeźbiarską ramą [il. 1]. Obraz ten był głównym nośnikiem treści religijnych w epitafium rajcy wrocławskiego Johanna von Götz und Schwanenfließ (zm. 1677), powstałym jeszcze za jego życia. Wisiało ono na wschodniej ścianie kaplicy rodu Saurmannów przy południowej nawie fary św. Elżbiety. W dolnej partii obramowania umieszczony był owalny portret upamiętnionego, malowany na desce<sup>8</sup>. Drugi z sygnowanych obrazów wisiał w północnej nawie kościoła kanoników regularnych św. Augustyna pw. Najświętszej Marii Panny na Piasku. Według literatury przedstawiał *Złożenie Chrystusa do grobu* i nosił datę 1677<sup>9</sup>. Na przełomie pierwszej i drugiej ćwierci XIX w. mniej więcej naprzeciw *Złożenia*... wisiało inne płótno, ze *Wskrzeszeniem Łazarza*, na którym znajdowała się obszerna inskrypcja będąca wcześniej nieznanym, a teraz podstawowym źródłem informacji o Lichtensteinie. Opis dzieła oraz odpis inskrypcji posiadamy w manuskrypcie Christiana Friedricha Paritiusa<sup>10</sup>. Przytoczmy w całości odpowiedni fragment tekstu w tłumaczeniu i woryginalu:

LXXVI. Poniżej między dwoma poprzednimi obrazami<sup>11</sup> wisi także wielki obraz olejny na płótnie, *Wskrzeszenie Łazarza*. W rogu odmalował się w półfigurze sam malarz tego obrazu, w jednej ręce ma paletę i pędzel<sup>12</sup>, przed nim zaś leży kartka z następującym, częściowo już nieczytelnym napisem: „Johann Lichtenstein z Kątyw, malarz i portrecista, przewędrował sam we własnej osobie oraz z kilkoma innymi znanymi osobami przeróżne krainy i zobaczył wiele znakomitych miejsc, jako to: roku 1633 Prusy, [...] roku 1634 Gdańsk, Królewiec, Lubekę, Hamburg, [...] Kopenhagę, Amsterdam, Utrecht, [...] Emmerich, roku 1636 Antwepię, w której byłem u powszechnie znane-

ous reasons, must be treated as conjectures and hypotheses.

In the literature written up to the 1930s, one can enumerate only a few minor references to the painter, or rather to his two signed paintings. The first, which also bore the date of execution in 1670, is a substantial canvas framed by a Baroque architectural and sculptural frame [Fig. 1]. This image was the main carrier of religious content in the epitaph of the councillor of Wrocław Johann von Götz und Schwanenfließ (d. 1677), which was created still during his lifetime. It hung on the eastern wall of the Saurmann family chapel in the south aisle of St. Elisabeth's Church. In the lower part of the frame was an oval portrait of the commemorated person, painted on a board<sup>8</sup>. The second signed painting hung in the north aisle of the Canons Regular of St. Augustine's Church of St. Mary on the Sand. According to the literature, it depicted the *Entombment of Christ* and bore the date 1677<sup>9</sup>. At the turn of the first and second quarters of the 19th c., more or less opposite *The Entombment*... hung another canvas with the *Raising of Lazarus*, which featured an extensive inscription that was previously unknown but is now a primary source of information about Lichtenstein. The description of the work and a copy of the inscription are available in the manuscript of Christian Friedrich Paritius<sup>10</sup>. Let us quote in full the relevant passage of the text in translation and then in the original:

LXXVI. Below, between two previous paintings<sup>11</sup> is also a huge oil painting, *Raising of Lazarus*. In the corner, the painter himself is portrayed in half-figure, with a palette and brush in one hand,<sup>12</sup> in front of him lies a sheet of paper with the following partially illegible inscription: “Johann Lichtenstein of Kąty, painter and portraitist, travelled alone and with several other famous people through various lands and saw many outstanding places, that is: in 1633 Prussia, [...] in 1634 Gdańsk, Königsberg, Lübeck, Hamburg, [...] Copenhagen, Amsterdam, Utrecht, [...] Emmerich, in 1636 Antwerp, where I visited a widely known painter, Peter Paul Rubens, Brussels, Mechelen, in 1637 [...] Aachen,



go malarza Piotra Pawła Rubensa, Brukselę, Mecheln, roku 1637 [...] Akwizgran, [...] Maastricht. W latach 1638, 1639 [służyłem] u pana hrabiego Piccolominiego<sup>13</sup>. W latach od 1640 do 1647 u pana hrabiego Lambey<sup>14</sup>, z którym w tym czasie podobnie przeróżne prowincje przemierzyłem i widziałem wiele znakomitych miast, w ostatnim jednak roku odszedłem od niego i powróciłem do mojej ojczyzny, na Śląsk, lata 1648, 1649 we Wrocławiu, Wiedniu i na Węgrzech, roku 1650 u pana hrabiego Buschheimba<sup>15</sup>, następnie sportretowałem Jego Książęcą Mość, Jaśnie Oświeconego Pana Karola Ferdynanda, księcia polskiego i szwedzkiego, biskupa wrocławskiego i plockiego<sup>16</sup>, następnie także wszystkich książąt na Śląsku<sup>17</sup> i wielu innych hrabiów. W latach 165[?] do 1655 [służyłem] u [...], w ostatnim roku jednak zrezygnowałem, w roku 1658 zamieszkałem we Wrocławiu na Piasku<sup>18</sup>, roku 1665 [byłem] w Wiedniu i we Wrocławiu, 1666, 1667 w Ratzbonie, Linzu i Passawie, roku 1668, 1669 w Ingolstadt, Monachium [...], w roku 1670 będę miał 60 równo lat, mam nadzieję moje podróże [...].”

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

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

W brzmieniu oryginalnym<sup>19</sup>:

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

[...] Maastricht. In the years 1638, 1639 I served under Count Piccolomini<sup>13</sup>. Between 1640 and 1647 under Count Lambey<sup>14</sup>, with whom, at that time, I had similarly traversed various provinces and seen many excellent cities; in the last year, however, I left him and returned to my homeland, Silesia; the years 1648, 1649 I was in Wrocław, Vienna and Hungary, in 1650 at Count Buschheimb's<sup>15</sup>, then I portrayed His Royal Highness, His Lordship Charles Ferdinand, Duke of Poland and Sweden, Bishop of Wrocław and Plock<sup>16</sup>, then also all the princes in Silesia<sup>17</sup> and many other counts. In the years from 165[?] to 1655 [I served] under [...], in the final year, though, I resigned, and in 1658 I settled in Wrocław, on the on the Sand island<sup>18</sup>, in 1665 [I was] in Vienna and in Wrocław, 1666, 1667 in Regensburg, Linz and Passau, in 1668, 1669 in Ingolstadt, Munich [...], in 1670 I am exactly 60 years old, I hope my travels [...].”

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

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

In the original version<sup>19</sup>:

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

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

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

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

Spróbujmy przeanalizować tę krótką auto-  
biografię, w której więcej miejsca poświęcono  
„podrózniczemu” aspektowi życia malarza niż  
osiągnięciom czy doświadczeniom artystycz-  
nym. Wyjazd Lichtensteina z Wrocławia w 1633 r.  
i pierwsze odcinki trasy jego wędrówki noszą  
cechy typowej wyprawy podjętej w celu uzupeł-  
nienia wykształcenia, potrzebnego do zdobycia  
tytułu mistrza. Urodzony w Kątach Wrocław-  
skich najpewniej w 1610 r., mógł ok. 1623–1625 r.  
podjąć naukę, która trwała lat minimum 5,  
ale mogła przedłużyć się do 7, a następnie, do  
czasu wykonania „majstersztyku”, trzeba było  
jeszcze co najmniej 2 lata czeladnikować<sup>20</sup>. Jeśli  
zatem przyjąć – mimo braku takiej informacji

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

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

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

Let us try to analyse this short autobiog-  
raphy, which devotes more space to the “trav-  
elling” aspect of the painter’s life than to his  
artistic achievements or experiences. Lichten-  
stein’s departure from Wrocław in 1633 and the  
first sections of his itinerary bear the hallmarks  
of a typical expedition undertaken to complete  
the education needed to become a master. Born  
in Kąty Wrocławskie, probably in 1610, he may  
have started his education around 1623–1625,  
which lasted a minimum of 5 years, but could  
have extended to 7, and then, by the time his  
“masterpiece” was made, his apprenticeship  
must have continued for at least 2 more years<sup>20</sup>.  
If it is therefore assumed, despite the lack of  
such information, that Lichtenstein received  
this training in Wrocław, so he probably did not  
yet hold a master’s title in 1633. He left at the

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

Ciekawe, że przypuszczalnie na koniec tego samego 1633 r. przypadł wyjazd z Wrocławia w te strony Bartłomieja Strobla młodszego<sup>21</sup>. Ten opuścił Śląsk jako malarz już uznany, a edukację w tej dziedzinie ukończył na parę lat przed okresem, w którym Lichtenstein mógł zacząć pobieranie nauk. Strobel był protestantem o umiarkowanych poglądach religijnych, pracującym również dla katolickich zleceniodawców. Przynależność konfesyjna Lichtensteina nie jest nam znana, ale wszyscy późniejsi jego opiekunowie czasu wojny reprezentowali stronę katolicką. Potem artysta pracował jednak zarówno dla katolików, jak i protestantów. W przypadku Strobla wszystko wskazuje na to, że wśród przyczyn, które ostatecznie zmotywowały go do decyzji o wyjeździe, znalazło się narastanie niesprzyjającej atmosfery w mieście, wpływające z polityczno-religijnych konfliktów doby wojennej<sup>22</sup>.

Czy jest prawdopodobne, że wyjazd obu tych malarzy – jednego o zdecydowanie ugruntowanej pozycji, dysponującego od niemal 10 lat cesarskim „wolnym listem” w zakresie prowadzenia działalności malarskiej<sup>23</sup>, który w wyprawie widział być może (w tym niespokojnym okresie) szansę na pewniejsze i spełniające jego ambicje zatrudnienie oraz na lepszych protektorów, i drugiego, który świeżo po ukończeniu nauk malarskich wybierał zapewne raczej przygodę, mając niewiele do stracenia, a więcej do zyskania – był do pewnego momentu wspólny? Nie wydaje się to nieprawdopodobne<sup>24</sup>. Strobel kilkanaście lat wcześniej (1618), już jednak jako młody malarz, wyruszył w podróż do Gdańska w towarzystwie wrocławskiego czeladnika malarskiego, Hieronima Degen<sup>25</sup>. Swoją późniejszą karierę Lichtenstein kształtował trochę podobnie jak Strobel – jako malarz i portrecista,

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

It is interesting to note that perhaps the end of the same year, 1633, saw the departure of Bartholomeus Strobel the Younger from Wrocław to that region<sup>21</sup>. He left Silesia as an already recognised painter and completed his education in this field a few years before Lichtenstein was able to begin his studies. Strobel was a Protestant with moderate religious views, also working for Catholic principals. Lichtenstein's confessional affiliation is not known to us, but all his later wartime mentors represented the Catholic side. Later, however, the artist worked for both Catholics and Protestants. In Strobel's case, all the evidence suggests that among the reasons that ultimately motivated his decision to leave was the growing unfavourable atmosphere in the city, stemming from the political and religious conflicts of the war era<sup>22</sup>.

Is it likely that both of these painters – one firmly established, having had an imperial “letter of freedom” for almost 10 years to carry out painting activities<sup>23</sup>, who perhaps saw in the expedition an opportunity (in this troubled period) to find more secure and fulfilling work and better protectors, and the other, who, newly graduated in painting, probably opted rather for adventure, with little to lose and more to gain – shared, up to a certain point, their journey? That would not be unfeasible<sup>24</sup>. Several years earlier (1618), Strobel, already a young painter, had travelled to Gdańsk in the company of a Wrocław-based painting apprentice, Hieronim Degen<sup>25</sup>. Lichtenstein shaped his later career a little along the same lines like Strobel: as a painter and portraitist, seeking out wealthy patrons. Who knows, it is possible that he even mentioned him under 1633 in an inscription destroyed at this place.

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



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

Oczywiście należy te rozważania traktować wyłącznie jako spekulacje, na które pozwalają luki w udokumentowanej historii obu malarzy. W każdym razie Strobel najpierw zatrzymał się w Gdańsku, bywając też w Toruniu<sup>26</sup>, czyli na terenie Prus (Królewskich), uwzględnionych w autobiograficznej inskrypcji Lichtensteina. Tam też, zapewne najpóźniej od połowy 1636 r., był już malarzem nadwornym króla polskiego Władysława IV Wazy<sup>27</sup>. Natomiast Lichtenstein już wcześniej, w 1634 r., tamte strony opuścił, wybierając własną ścieżkę. Wędrował zatem najpierw pobrażami Bałtyku, najprawdopodobniej zatrzymując się na krótko w Gdańsku i Królewcu, by następnie, zawróciwszy, posuwać się dalej na zachód wzdłuż brzegów Morza Północnego: przez Kopenhagę, Lubekę i Hamburg dalej, do Niderlandów – mekki malarzy.

Być może ostatnim lub jednym z ostatnich akordów tej przypuszczalnej artystycznej wędrówki Lichtensteina była wizyta w 1636 r. u Petera Paula Rubensa, wówczas blisko 60-letniego. W zachowanej do dziś niepełnej wersji inskrypcji autobiograficznej to jest jedyne wyróżnione doświadczenie o charakterze artystycznym, abstrahując od innych aspektów tego rodzaju wizyt w antwerpskim domu i pracowni wielkiego mistrza. Do niego skierowała liczącego wtedy 26 lat wrocławskiego twórcę z pewnością ciekawość zawodowa, ale pamiętać trzeba, że takich przelotnych wizyt w domu i pracowni Rubensa, „powszechnie znanego malarza”, składanych było wówczas wiele i czynili to nie tylko artyści<sup>28</sup>. Rok przed Lichtensteinem spotkali się z Rubensem dwaj inni wrocławscy przedstawiciele cechu malarskiego, Georg Scholtz starszy i Martin Fest<sup>29</sup>, których również mogło tu wieść profesjonalne zainteresowanie, mimo że przybywali jako już ukształtowani, ponad 40-letni mistrzowie. Jedyne wszakże zachowane świadectwo ich spotkania z Rubensem dotyczy sprawy bardzo prozaicznej: na ich usilne prośby i życzenie mistrz poświadczył przed ławnikami antwerpskimi fakt śmierci innego wrocławskiego malarza, Balthasara Steinman-

also visiting Toruń<sup>26</sup>, the area of (Royal) Prussia included in Lichtenstein's autobiographical inscription. There, probably from mid-1636 at the latest, he was already court painter to the Polish King Władysław IV Vasa<sup>27</sup>. Lichtenstein, on the other hand, had already left that area earlier, in 1634, choosing his own path. He therefore travelled first along the shores of the Baltic Sea, most probably stopping briefly in Gdańsk and Königsberg, before turning back and continuing west along the shores of the North Sea: via Copenhagen, Lübeck and Hamburg, on to the Netherlands, the mecca of painters.

Perhaps the last or one of the last stages of Lichtenstein's supposed artistic journey was a visit in 1636 to Peter Paul Rubens, then nearly 60 years old. In the incomplete version of the autobiographical inscription as we know it, this is the only highlighted experience of an artistic nature, abstracting from other aspects of this kind of visit to the grand master's home and studio in Antwerp. The 26-year-old Wrocław artist certainly turned to him out of professional curiosity, but it should be remembered that such fleeting visits to the home and studio of Rubens, "a well-known painter", were made in large numbers at the time, and not only by artists<sup>28</sup>. A year before Lichtenstein the two other Wrocław representatives of the painters' guild, Georg Scholtz the Elder and Martin Fest, met with Rubens<sup>29</sup>. They too may have been led here by a professional interest, even though they arrived as already-formed masters in their early forties. After all, the only surviving testimony of their meeting with Rubens concerns a very prosaic matter: at their earnest request and wish, the master certified before the Antwerp jurors the fact of the death of another painter from Wrocław, Balthasar Steinmann. He was said to have died sometime before 1625 and was buried in the local church of the Discalced Carmelites<sup>30</sup>.

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

na. Miał on umrzeć jakiś czas przed 1625 r. i zostać pochowany w tutejszym kościele Karmelitów Bosych<sup>30</sup>.

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

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

Królowa Germania widziała swe ozdobione wspaniałymi obrazami pałace i kościoły trawione ogniem, a jej oczy były do tego stopnia przesłonięte dymem i łzami, że już sił ani pragnienia nawet nie miała, by je ku tej [malarskiej] sztuce zwrócić; ta z kolei, wydawać by się mogło, że chciała na długą i wieczną noc zasnąć. Odeszła zatem w zapomnienie podobnie jak ci, którzy z niej zawód swój uczynili, popadli w biedę i pogardę; stąd porzucali oni paletę i zamiast za pędzel zmuszeni byli chwycić za pikę albo żebraczy kij, gdyż nawet ludzie szlachetni wstydzieli się swoje dzieci posyłać na naukę do tak wzgardzonych osób<sup>32</sup>.

Sandrart, niemal rówieśnik Lichtensteina, spędził ów czas w Italii i Amsterdamie<sup>33</sup>, Lichtenstein radził zaś sobie, jak umiał. Z bronią czy z pędzlem w ręku? Wolno domniemywać, że malowanie portretów nie było w tym okresie jego głównym zajęciem, niewykluczone, iż tym gatunkiem zajął się w większym stopniu dopiero po powrocie na Śląsk. Czy istnieją przesłanki, aby przypuszczać, że wykorzystywano jego umiejętności rysunku i malarstwa do sporządzania widoków pól bitewnych, a być może do odwzorowywania umocnień twierdz i rysowa-

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

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

Queen Germania saw her palaces and churches, adorned with splendid paintings, consumed by fire, and her eyes were so obscured by smoke and tears that she no longer had the strength or desire even to turn them towards this [artistic] art; this one, in turn, seemed to want to fall asleep for a long and eternal night. Thus it passed into oblivion just as those who made it their profession fell into poverty and contempt; hence they abandoned their palette and instead of using a paintbrush they were forced to grab a pike or a beggar’s stick, because even noble people were ashamed to send their children for education to such despised people<sup>32</sup>.

Sandrart, almost a peer of Lichtenstein, spent that time in Italy and Amsterdam<sup>33</sup>. Lichtenstein, in contrast, did as well as he could. With weapon or a brush in hand? It can be assumed that portrait painting was not his main occupation at this time, and it is possible that he took up this genre to a greater extent only after his return to Silesia. Are there indications that his drawing and painting skills were used to draft views of battlefields, and perhaps to map fortifications and draw maps? That he acted as a civilian *aide-de-camp*? His tasks would then be of an intelligence nature. At this point one recalls the arrest – less than a century later – of the Silesian cityscape artist Friedrich Bernhard Werner on suspicion of espionage when he was caught sketching a fortress in Mantua<sup>34</sup>.

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

nia map? Że pełnił przy tym funkcję cywilnego adiutanta? Jego zadania miałyby wtedy charakter wywiadowczy. Tu przypomina się aresztowanie – w niecały wiek później – śląskiego rysownika-weducisty Friedricha Bernharda Wenera pod zarzutem szpiegostwa, kiedy przyłapano go na szkicowaniu twierdzy w Mantui<sup>34</sup>.

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

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

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

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

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

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



wie lepszym stanie zachowania. W inwentarzu z 1930 r. płótno to zestawione zostało z innym, wiszącym wtedy w pobliżu, również nieprzerwanym do dziś, o analogicznych wymiarach (1,75 × 2,50 m), ukazującym *Oplakiwanie Chrystusa* i datowanym 1668. Związek obu tych dzieł wyraźnie zasugerowano, pisząc o tym ostatnim: „Jako *pendant* do wcześniejszego, w takich samych ciężkich barokowych ramach, ale jako obraz znacząco lepszy niż poprzedni”<sup>35</sup>. U dzisiejszego czytelnika, nieznającego żadnego z nich, budzi to wrażenie, że prace te stanowiły jakiś komplet, niewykluczone, iż nawet wykonany przez tego samego autora. Na podstawie tekstu w rękopisie Paritiusa można tę niejasność usunąć. Nie był to z pewnością bardziej udany obraz naszego malarza, gdyż – jak już wiemy – tym odpowiednikiem dla *Złożenia do grobu* było *Wskrzeszenie Łazarza*. *Oplakiwanie...* określił nadto Paritius jako powstałe „nach Annibal Caracci” i nie wymienił żadnej autorskiej sygnatury<sup>36</sup>. Pamiętajmy także, że Lichtenstein w latach 1666–1669 przebywał w południowych Niemczech. Tym, co w badaczach inwentaryzujących przed wojną wyposażenie kościoła wzbudziło wrażenie łączności obu płócien, wiszących blisko siebie w północnej nawie, były zapewne owe analogiczne ramy oraz wymiary. Wzmacniać to przecucie mogła zbieżna tematyka, niewykluczone, że sugerująca kontynuowanie narracji. Jednak obrazy zmieniały swoje miejsce w obrębie kościoła – w czasach Paritiusa *Oplakiwanie...* wisiało zapewne w większej odległości od *Złożenia do grobu*<sup>37</sup>, a podobne ramy do płócien powstających w różnych okresach były prawdopodobnie zamawiane odrębnie, także by ujedynolnić wyposażenie wnętrza.

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

dant to the earlier one, in the same heavy Baroque frame, but as a significantly better painting than the previous one”<sup>35</sup>. To today’s reader, unfamiliar with any of them, this gives the impression that these works constituted some kind of set, possibly even made by the same author. This ambiguity can be removed on the basis of the text in the Paritius manuscript. It was certainly not a more successful painting by our painter, since, as we already know, the counterpart to *The Entombment* was the *Raising of Lazarus*. What is more, *Mourning...* was described by Paritius as created “nach Annibal Caracci” and did not mention any authorship<sup>36</sup>. It should also be remembered that between 1666 and 1669 Lichtenstein resided in southern Germany. It was probably these analogous frames and dimensions that gave researchers making an inventory of the church furnishings before the war the impression that the two canvases, hanging close together in the north aisle, were connected. This feeling may have been reinforced by the converging themes, possibly suggesting a continuing narrative. However, the paintings changed their place within the church – in the time of Paritius, *The Mourning...* probably hung at a greater distance from *The Entombment*<sup>37</sup>, and similar frames for canvases created in different periods were probably ordered separately, also to unify the interior decor.

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

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

ciało Chrystusa zawinięte w całun niesione jest przez Józefa z Arymatei i pomocnika, za nim klęczą obie Marie, Maria Magdalena z uniesionymi ramionami; u stóp ciała stoją Maria i Jan, przed nimi klęcząca postać widziana od pleców<sup>39</sup>.

Fotografie ukazują obraz o poziomym formacie, z wielofigurową kompozycją rozłożoną na dwie grupy. Na skraju prawej strony matka Chrystusa w omdleniu odchyła się lekko do tyłu, skręciwszy głowę w lewo i wyciągając ręce przed siebie w kierunku ciała Syna, niesionego w całunie przez grupę osób. Po jej prawej ręce, nieco z tyłu, stoi św. Jan Ewangelista, który obrócił i lekko pochylił głowę w przeciwnym kierunku, ale jednocześnie zdaje się podtrzymywać delikatnie Marię. Przed nimi, na pierwszym planie, klęczy obrócona tyłem do widza niewiasta z odsłoniętą głową, wyciągająca ramiona w stronę Matki Chrystusa. Jan nawiązuje kontakt wzrokowy z osobą w turbanie na głowie, stojącą bliżej centrum obrazu – zapewne z Józefem z Arymatei, który w opuszczonych rękach trzyma skraje całunu w okolicy odsłoniętych spod niego stóp Chrystusa. Na lewo od Józefa pojawiają się kolejne dwie postaci kobiece, z których bliżej stojąca zdaje się ujmować ręką nogi Chrystusa w okolicach kolan, a druga w dramatycznym geście wyrzuca ramiona w górę. Wreszcie przy lewym skraju kompozycję zamyka postać w turbanie (Nikodem?), zwrócona bokiem do widza i trzymająca drugi koniec całunu<sup>40</sup>. Na podstawie czarno-białej fotografii tego fragmentu obrazu nadzwyczaj ostrożnie można stwierdzić, że figury tej dosyć klarownej kompozycji malowane były bardzo wyraziście, z jakimś rysem klasycznym, widocznym także w typach twarzy Marii i ucznia Chrystusa. Dosyć twarde sfaldowania szat tworzą linearną



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

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

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

the body of Christ, wrapped in a shroud, is carried by Joseph of Arimathea and a helper; behind him kneel the two Marys, Mary Magdalene with her arms raised; at the feet of the body stand Mary and John, in front of them a kneeling figure seen from the back<sup>39</sup>.

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





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

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



strukturę wydobytą walorowym rozjaśnieniem krawędzi grzbietów.

Kilkanaście lat temu pojawiła się informacja, że w tej samej świątyni na Piasku znajdować się miały jeszcze inne dzieła Lichtensteina, a mianowicie „obrazy z życia świętych zakonu Augustianów”<sup>41</sup>. Tę sugestię wypada jednak odrzucić. Oparto ją bowiem na niejasnym opisie z początku XIX w., w którym po wzmiance mówiącej o wypełnieniu ścian naw bocznych kościoła licznymi obrazami, przedstawiającymi w większości historię świętych zakonu, w następnym zdaniu podawano, że na dolnych obrazach widoczne było nazwisko „Lichtenstein”, a na górnych „Johann Jakob Eibenweiser”<sup>42</sup>. Jednocześnie towarzyszyła temu uwaga, iż malowidła w większości są bardzo przeciętne, a na domiar mocno już nieczytelne<sup>43</sup>. Dużo prawdopodobniejsze zatem, że autor opisu odczytał nazwisko Lichtensteina na tych samych dwóch obrazach, o których wspominał również Paritius, ale ich tematykę, odmienną od augustiańskich historii, które może dominowały na pozostałych malowidłach, po prostu pominął.

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

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

ner of fainting, turning her head to the left and stretching her arms out in front of her towards the body of her Son, carried in a shroud by a group of people. On her right hand, slightly behind, stands St. John the Evangelist, who has turned and slightly inclined his head in the opposite direction, but at the same time appears to be supporting Mary gently. In front of them, in the foreground, a woman with her back turned to the viewer kneels with her head uncovered and extending her arms towards the Mother of Christ. John makes eye contact with a person wearing a turban on his head, standing closer to the centre of the painting, presumably Joseph of Arimathea, who holds the edges of the shroud in his hands lowered near the feet of Christ exposed from beneath. Two more female figures appear to the left of Joseph, the closer of whom appears to be embracing Christ's legs near the knees with her hand, while the other throws her arms upwards in a dramatic gesture. Finally, near the left edge of the painting, the composition closes with a figure in a turban (Nicodemus?), facing the viewer sideways and holding the other end of the shroud<sup>40</sup>. Judging from the black-and-white photograph of this fragment of the painting, one may cautiously conclude that the figures of this rather clear composition were painted very expressively, with some classical traits also evident in the facial types of Mary and the disciple of Christ. The relatively hard folds of the robes create a linear structure brought out by the value-lightening along the edges of the figures' backs.

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

rych rodzin patrycjuszowskich, w ciągu 45 lat pobytu we Wrocławiu znakomicie potrafił zbudować swoją pozycję<sup>45</sup>. Jego przodkowie byli rajcami i burmistrzami, on jednak jako 25-latek porzucił możliwość kariery w rodzinnym mieście. Nie wiemy, co zmusiło go do tej decyzji. Nie wspomniał o tym w swoim krótkim opisie życia, ale prawdopodobnie rok wcześniej przybył tutaj również jego brat, Sebastian<sup>46</sup>. We Wrocławiu Johann rozpoczął działalność w wynajętym kantorze kupieckim przy lub w sukiennicach. W 1636 r. ożenił się z Magdaleną Hain. W latach 40. XVII w. zaczął piastować różne urzędy miejskie – w 1643 r. mianowano go starszym składu; w 1645 r. wybrano go ławnikiem w radzie miasta i cały czas pełnił też dodatkowe funkcje; w 1656 został konsulem w radzie. Cesarz Leopold I nobilitował go 13 czerwca 1662, włączając do stanu dziedzicznej szlachty czeskiej, a jego nazwisko wzbogacone zostało dodatkiem „von Schwanenfließ”. W związku z tym i pozyskaniem dóbr ziemskich von Götz zaczął tytułować się dziedzicem na Höfchen (Hoefgen; obecnie osiedle Dworek na południu Wrocławia), Peltschütz (Pelczyce, gm. Domaniów) i Polnisch Marchwitz (Smarchowice Śląskie, gm. Namysłów). W 1671 r. wybrano go prezesem rady miasta Wrocławia<sup>47</sup> i jako ten pełnił również funkcję starosty księstwa wrocławskiego<sup>48</sup>. W celu uhonorowania jego zasług cesarz nadał mu w 1672 r. tytuł radcy cesarskiego. Johann był też wtedy „dyrektorem”, czyli zarządcą zamku w Namysłowie, który od XVI w. stanowił lenno rady miejskiej Wrocławia.

Te godności wymienia łacińska inskrypcja epitafium sprawionego w 1670 r., na 7 lat przed śmiercią, choć – jak wynika z zestawienia wymienionych w niej dat i funkcji – samą inskrypcję musiano wypisać bądź zmodyfikować jednak po 1672 r., najpewniej w roku śmierci Johanna<sup>49</sup>. Urząd prezesa rady piastował on niemal do śmierci. W mowie pogrzebowej Elias Thomae, rektor gimnazjum św. Elżbiety, opiewał jego wspaniałe cechy jako męża opatrnościowego republiki mieszczańskiej<sup>50</sup>. Von Götz znać się zatem musiał z grupą najbardziej wykształconych obywateli miasta i poetów, takich jak Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau,

Jakob Eibenweisser<sup>51</sup>. At the same time, this remark was accompanied by the observation that the paintings are mostly very average and, on top of that, extremely illegible<sup>43</sup>. It seems much more likely, therefore, that the author of the description read Lichtenstein's name on the same two paintings also mentioned by Paritius, but their subject matter, different from the Augustinian stories that may have dominated the other paintings, he simply omitted.

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

The commission received by Lichtenstein was undoubtedly one of the prestigious ones. The ordering party was the city council, and it honoured its member, Johann (Hans) von Götz und Schwanenfließ (1600–1677) during his lifetime with an unusual monument. This merchant from the small town of Prichsenstadt (Brixenstadt) in Lower Franconia may not have belonged to the old local patrician families, but in the 45 years of his life in Wrocław he was able to build up his position brilliantly<sup>45</sup>. His ancestors were councillors and mayors, but at the age of 25 he abandoned the possibility of a career in his hometown. We do not know what compelled him to make this decision. He did not mention it in his brief account of his life, but it is likely that his brother, Sebastian, had also arrived here a year earlier<sup>46</sup>. In Wrocław, Johann started his business in a rented merchant's office or in the Cloth Hall. In 1636 he married Magdalena Hain. In the 1640s he began to hold various municipal offices, namely: in 1643 he was ap-

który zresztą w 1666 r. ułożył *Epithalamium* na ślub syna Johanna, Magnusa Antona, z Anną Margharetą Rosarinn von Rosenberg<sup>51</sup>, czy młodszy nieco Daniel Casper von Lohenstein.

O prywatnych upodobaniach von Götza wiemy, iż niezwykłą przyjemność sprawiało mu uczestniczenie w nabożeństwach, którym towarzyszyła piękna muzyka<sup>52</sup>. Znakiem tego może być również ufundowanie w 1669 r. organów dla kościoła w rodzinnym Prichsenstadt, które zresztą – zachowane do dzisiaj – zdobi herb fundatora<sup>53</sup>. Wcześniej, w 1667 r., Johann sprawił nowy ołtarz do kaplicy szpitala Trójcy Świętej, który nadzorował, a w autobiografii odnotował „piękną i pełną wdzięku muzykę na lutnie, skrzypce, flety, puzony, viole da gamba, teorbany i tym podobne instrumenty, nie mówiąc już o dobrym śpiewie”, towarzyszącą uroczystości poświęcenia<sup>54</sup>. Można zatem zaryzykować słabo udokumentowane stwierdzenie, że robota malarska wykonana w celu uhonorowania von Götza poświadcza, iż także Lichtenstein obracał się w kręgu intelektualistów i poetów, jak kilkadziesiąt lat wcześniej Strobel.

Ukształtowane z przesadnym wręcz bogactwem różnorodnych form, złożone architektoniczno-roślinne ramy epitafium, mierzącego ok. 6 m wysokości, zawierały dwa obrazy: główny, o treści religijnej, na płótnie w formacie stojącego prostokąta o wymiarach 170,5 × 261 cm, oraz nieduży (34,5 × 42,5 cm) owalny portret upamiętnionego, na dębowej desce o grubości 18 mm, umieszczony w dolnej części ramy w odrębnym wieńcu laurowym, między obrazem głównym a tablicą inskrypcyjną. Pierwsze poważne uszkodzenia epitafium, w tym obrazu głównego, powstały w wyniku ostrzału Wrocławia w czasie oblężenia miasta przez wojska francuskie w grudniu 1806<sup>55</sup>. Prawdopodobnie ucierpiała wówczas zwłaszcza górna partia malowidła, która w konsekwencji, po zapewne wielu naprawach, niemal nie zachowała elementów oryginalnych<sup>56</sup>.

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

pointed warehouse supervisor; in 1645 he was elected a juror in the city council and continued to perform additional functions; In 1656 he became a consul. Emperor Leopold I ennobled him on 13 June 1662, incorporating him into the hereditary nobility of Bohemia, and his name was enriched with the addition “von Schwanenfließ”. In connection with the above and the acquisition of the landed estate, von Götz began to title himself heir to the Höfichen (Hoefgen; presently the Dworek settlement in the south of Wrocław), Peltschütz (Pełczyce, municipality of Domaniów) and Polnisch Marchwitz (Smarchowice Śląskie, municipality of Namysłów). In 1671 he was elected president of the city council of Wrocław<sup>47</sup> and as such also served as the *capitaneus* (*Hauptmann*) of the Duchy of Wrocław<sup>48</sup>. As an acknowledgement of his merits, the Emperor granted him the title of Imperial Councillor in 1672. At that time, Johann was also the “director” or manager of the castle in Namysłów, which had been a fief of the city council of Wrocław since the 16th century.

These titles are mentioned in the Latin inscription of an epitaph made in 1670, seven years before his death, although, as can be seen from the list of dates and functions mentioned in it, the inscription itself must have been written or modified after 1672, most probably in the year of Johann’s death<sup>49</sup>. He held the office of president of the council almost until his death. In his funeral eulogy, Elias Thomae, rector of St. Elizabeth’s Gymnasium, praised his fine qualities as a providential man of the bourgeois republic<sup>50</sup>. Von Götz must therefore have been acquainted with a group of the city’s most educated citizens and poets, such as Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau, who in 1666 composed *The Epithalamium* for the wedding of Johann’s son, Magnus Anton to Anna Margharet Rosarinn von Rosenberg<sup>51</sup>, as well as a somewhat younger Daniel Casper von Lohenstein.

What we do know about von Götze’s private tastes is that he took great pleasure in attending services accompanied by beautiful music<sup>52</sup>. A sign of this can also be seen in the founding





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

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

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

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





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

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

of the organ for the church in his home town of Prichsenstadt in 1669, which, preserved to this day, is decorated with the founder’s coat of arms<sup>53</sup>. Earlier, in 1667, Johann provided a new altar for the chapel of the Holy Trinity Hospital, which he oversaw, and in his autobiography he noted the “beautiful and graceful music for lutes, violins, flutes, trombones, viole da gamba, torbans and similar instruments, not to mention good singing” accompanying the ceremony of consecration<sup>54</sup>. It is therefore possible to venture a weakly documented observation that the painting work done to honour von Götz attests that Lichtenstein also revolved around intellectuals and poets, as Strobel had decades earlier.

Shaped with an almost excessive variety of forms, the gilded architectural and floral frames of the epitaph, measuring approximately 6 m of height, contained two paintings: the main one, with religious content, on canvas in the format of a standing rectangle measuring 170.5 × 261 cm, and a small (34.5 × 42.5 cm) oval portrait of the commemorated person, on an oak board 18 mm thick, placed in the lower part of the frame in a separate laurel wreath, between the main picture and the inscription panel. The first serious damage to the epitaph, including the main painting, was caused by the shelling of Wrocław during the siege of the city by French troops in December 1806<sup>55</sup>. Presumably it was particularly the upper part of the painting that suffered at the time. Consequently, after undoubtedly many repairs, it has hardly retained its original elements<sup>56</sup>.

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

Christ hovering in a red mantle and a steel-blue robe, at his feet on the left the Three Kings of *The Old Testament*, on the right three saints from *The New Testament* (i.a. Magdalene and Peter) kneeling. In the background on the left, Adam and Eve, above whom God the Father is hovering with the Dove. On the lower edge there is signature: L. Lichtenstein, V, G, C (?) Pinxit Anno 1670<sup>57</sup>.

jenną fotografię, w znacznej części możemy potwierdzić takie rozpoznanie, ale w odniesieniu do niektórych elementów zająć krytyczne lub ostrożniejsze stanowisko [il. 4–5]. Tematyka obrazu jest niewątpliwie erudycyjna i złożona<sup>58</sup>. Nie ilustruje on sceny biblijnej, lecz wyklada prawdy wiary dotyczące zbawienia. Niewykluczone, że koncepcja dzieła nie powtarza jakiegось istniejącego wzoru, lecz została ułożona w gronie osób zaangażowanych w proces tworzenia epitafium ze strony miasta. Kimś takim mógł być np. członek zespołu gimnazjum św. Elżbiety, jak choćby jego rektor od 1669 r., Elias Thomae, późniejszy autor mowy pogrzebowej Götza, czy w tymże roku ustanowiony pastorem w św. Elżbiecie Johannes Acoluthus – obaj doświadczeni i wykształceni teolodzy i kaznodzieje<sup>59</sup>.

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

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

Despite the now decidedly worse state of preservation, comparing the canvas and its pre-war photograph, we can for the most part confirm this identification, but with regard to some elements assume a critical or a more cautious position [Figs. 4–5]. The theme of the painting is undoubtedly erudite and complex<sup>58</sup>. It is not an illustration of a Biblical scene, but an interpretation of the truths of faith concerning salvation. It is possible that the concept of the work does not repeat an existing pattern, but was composed by those involved in the creation of the epitaph on the part of the city. One such person could have been, for example, a member of the staff of St. Elisabeth's Gymnasium, such as its rector from 1669 onwards, Elias Thomae, a later author of Götz's funeral eulogy, or Johannes Acoluthus, who was appointed pastor at St. Elisabeth's that year – both experienced and trained theologians and preachers<sup>59</sup>.

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





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

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



na przedzie ma bogato kameryzowaną koronę z fleuronami [il. 6]. W prawicy trzyma berło i jednocześnie podtrzymuje nią harfę, której górne ramię (szyjka) ozdobione jest rzeźbą uskrzydłonej głowy anielskiej. Te atrybuty pozwalają zidentyfikować postać jako Dawida, a w konsekwencji – innych królów również jako biblijnych. Jeden z nich, skrajny z lewej, ma ręce spętane łańcuchem. Spośród kilku monarchów starotestamentowych, w których życiu wystąpił motyw spętania, najbardziej prawdopodobnym tu ukazany jest Manasses, władca Judy<sup>60</sup>. Obaj są starotestamentowymi figurami skruchy i żalu grzeszników.

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

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

In the foreground, in front of the couple, three bearded male figures in crowns on their heads and in rich robes kneel, one behind the other, facing the observer [Figs. 4–5]. The two kings on the left are wearing radiate crowns, while the kneeling one at the front has a richly studded crown with fleurons [Fig. 6]. In his right hand he is holding a sceptre and at the same time supporting a harp, whose upper arm (neck) is decorated with a carving of a winged angelic head. These attributes allow the figure to be identified as David and, consequently, the other kings as Biblical as well. One of them, furthest left, has his hands chained. Of the several Old Testament monarchs in whose lives the motif of chaining occurred, the most likely one shown here is Manasseh, ruler of Judah<sup>60</sup>. Both are Old Testament figures of the repentance and sorrow of sinners.

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

Wśród nowotestamentowych postaci funkcję taką pełnili Zacheusz, zwierzchnik celników w Jerozolimie, oraz Lewi, syn Alfeusza, później ewangelista Mateusz. Obaj po spotkaniu z Chrystusem zmienili swoje życie. Za dostrzeżeniem poborcy w tej namalowanej na pierwszym planie osobie przemawia bogaty ubiór i trzymany w ręku – w charakterze atrybutu – dokument, który należałoby identyfikować ze spisem należności podatkowych<sup>61</sup>. Dokumenty i księgi podatkowe to stały element w malarzskich przedstawieniach tematu poborcy w sztuce niderlandzkiej XVI stulecia. Zacheusz wystąpił również w tej samej serii rycin według Maertena de Vosa, ukazujących skruszonych grzeszników, co król Manasses. Istotne w tym przypadku jest także to, że temat poborcy podatkowego był bardzo popularny w malarstwie kupieckich miast Niderlandów i rozumiano go alegorycznie<sup>62</sup>, a na skrzydłach ołtarza ufundowanego w katedrze w Antwerpii przez cech kupców wyobrażone były sceny powołania obu celników przez Chrystusa<sup>63</sup>.

Częściowo przesłonięty przez tę pierwszoplanową postać widnieje nagi, klęczący na krzyżu mężczyzna, odwrócony plecami, z twarzą w cieniu i częściowo zakrytą barkiem. Odziany jest tylko w obszerną przepaskę biodrową. To bez wątpienia dobry łotr, Dyzma, który zwrócił się do Chrystusa na krzyżu przed śmiercią i otrzymał obietnicę zbawienia<sup>64</sup>. Kolejna grupa jawi się na drugim planie, gdzie widoczne są górne partie sylwetek lub tylko głowy. Po prawej stoi brodaty mężczyzna o siwych włosach. Na wysokości jego barku połyskują metalicznie przedmioty, które dzięki archiwalnej fotografii można zidentyfikować jako klucze, co pozwala na rozpoznanie św. Piotra Apostoła. Na lewo od niego ukazana jest postać kobieca o nagich ramionach okrytych długimi włosami. To, w połączeniu z trzymaną przez nią na przedzie puszką na wonności, o barokowych formach – z puklowaną stopą, czaszą i pokrywą – sugeruje św. Marię Magdalene. Dalej, na lewo i w głębi, widać profil głowy mężczyzny z krótką brodą i wąsami. Archiwalne zdjęcie pozwala dostrzec, że jego prawa ręka trzymała jakiś przedmiot. Czy był to kostur, czy coś bardziej wyrafinowa-

Alternatively, as an equally plausible interpretation, it cannot be ruled out that this is how a tax collector was represented. Among the New Testament figures this function was performed by Zacchaeus, head of the tax collectors in Jerusalem, and Levi, son of Alphaeus, later the evangelist Matthew. Both changed their lives after their encounter with Christ. The rich clothing and the document held in his hand – as an attribute – which should be identified with a tax register, support the identification of the figure in the foreground as the tax collector<sup>61</sup>. Documents and tax books are a constant element in artistic representations of the topic of the tax collector in the 16th c. Dutch art. Zacchaeus also appeared in the same series of engravings according to Maerten de Vos, showing repentant sinners, as King Manasseh. Also relevant in this case is the fact that the theme of the tax collector was very popular in the painting of the merchant cities of the Netherlands and was understood allegorically<sup>62</sup>; along the same lines, the wings of the altarpiece in the Antwerp Cathedral funded by the merchants' guild depicted scenes of the calling of the two tax collectors by Christ<sup>63</sup>.

Partially covered by this foreground figure is a naked man kneeling on a cross, his back turned, his face in shadow and somewhat concealed by his shoulder. He is clad only in a broad hip-band. This is undoubtedly the Good Thief, Dismas, who turned to Christ on the cross before dying and received the promise of salvation<sup>64</sup>. Another group appears in the background, where only the upper parts of the figures or only the heads are visible. On the right stands a bearded man with grey hair. At the level of his shoulder, metallic objects shine, which, thanks to an archival photograph, can be identified as keys, making it possible to recognise St. Peter the Apostle. To his left is depicted a female figure with bare shoulders covered by long hair. This, coupled with the fragrance tin she is holding at the front, of Baroque forms – with an embossed foot, bowl and lid – suggests St. Mary Magdalene. Further to the left and in the background, the profile of a man's head with a short beard and moustache





7

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

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

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

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

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

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

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

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

Jak można określić wymowę obrazu? Istotna dla jego koncepcji musiały być funkcje komemoracyjna i epitafijna<sup>65</sup>. Chrystus jawi się jako przybywający miłosierny zbawca, zwycięzca piekła i szatana, rozpościerający ramiona, by objąć nimi przedstawione postaci grzeszników. Są to bohaterowie biblijni, zarówno Starego, jak i Nowego Przymierza. Wśród nich przeważają osoby, w których życiu istotne były cierpienie, pokuta i żal za popełnione grzechy, ale także to, że dzięki aktowi skruchy dostąpiły one odpuszczenia win oraz łaski miłości Bożej. Indywidualny aspekt, jaki aluzyjnie odnieść by można do upodobań osoby upamiętnionego, stanowią wątki muzyczne – anielska orkiestra z ciekawym składem instrumentów oraz król Dawid, eksponujący piękną harfę. Wiemy przecież z autobiografii prezesa wrocławskiej rady miejskiej, że niezwykle silnie oddziaływała na niego sztuka muzyczna<sup>66</sup>. Gdyby nie obecny stan zachowania obrazu, warto by się nawet pokusić o rozważania, czy wizerunek Dawida nie był zamierzony jako kryptoportret von Götza. W jego przypadku również wybór postaci celnika, osoby zajmującej się zbieraniem podatków, mógł być nie bez znaczenia, skoro on sam przez lat kilkanaście kierował kasą miejską – urzędem zajmującym się zbieraniem należności.

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

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

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

How can the meaning of the painting be defined? Essential to its conception must have been commemorative and epitaphic functions<sup>65</sup>. Christ is shown as the arriving merciful saviour, conqueror of hell and Satan, spreading his arms to embrace the depicted figures of sinners. These are Biblical protagonists of both the Old and New Covenants. Predominant among them are those whose lives were marked by suffering, repentance and sorrow for their sins, but also by the fact that, through an act of repentance, they received forgiveness of guilt and the grace of God's love. An individual aspect that could be allusively related to the likings of the person commemorated are the musical themes: an angelic orchestra with an interesting array of instruments and King David displaying a beautiful harp. After all, we know from the autobiography of the president of the Wrocław city council that he was strongly influenced by the art of music<sup>66</sup>. Were it not for the painting's current state of preservation, it might even be tempting to consider whether the image of David was intended as a cryptoportrait of von Götze. In his case, too, the choice of the figure of the tax collector may not



*Świętym* i jego eksplikacją – słusznym będzie, co może zaskakiwać, wskazanie na malarstwo katolickiej Flandrii i Brabancji. W okresie kontrynformacji pewną popularność zdobyło tam przedstawienie ahistorycznej, alegorycznej sceny religijnej, grupującej wokół Chrystusa nawróconych grzeszników. Takim dziełem jest pochodzący z 1605–1607 r. *Chrystus ze skruszonymi grzesznikami* Ottona van Veen (1565–1629), nauczyciela Rubensa. Wokół stojącego z krzyżem Chrystusa Zmartwychwstałego zgromadzeni są: po Jego prawicy na pierwszym planie klęczący król Dawid z harfą i dobry łotr wsparty na swoim krzyżu, a po lewicy – klęcząca para stworzona przez syna marnotrawnego i św. Marię Magdalenę [il. 8]. U góry, w prześwicie w obłokach, chwałę Pana głosi orkiestra złożona ze świętych i aniołów<sup>67</sup>. Również Rubens podjął ten temat kilkakrotnie, choć w inny sposób. Jedną z takich kompozycji to, co istotne, obraz epitafijny, namalowany w latach 1613–1615 dla burmistrza Antwerpii, Nicolaasa Rockoxa, ukazujący zmartwychwstałego Chrystusa z trzema apostołami, wśród których obok św. Jana Ewangelisty wyróżniają się św. Piotr i – zapewne – św. Tomasz<sup>68</sup>. Kompozycję tę mistrz częściowo wykorzystał kilka lat później (1616–1618), malując płótno znajdujące się dzisiaj w monachijskiej Pinakotece i niewykluczone, że pierwotnie również przeznaczone do epitafium. W tym dziele wśród czterech postaci, które garną się do Zmartwychwstałego Pana, możemy rozpoznać św. Marię Magdalenę, św. Piotra, św. Dymieżę wspierającego się na krzyżu, czyli dobrego łotra, oraz – w głowie brodacza w koronie – króla Dawida<sup>69</sup>. W kolejnej odsłonie tego tematu (z ok. 1619 r.) postać Chrystusa z ranami pasyjnymi zastąpiła Maria z Jezusem, przed nimi zaś zgromadziło się siedmioro różnorodnych pokutujących grzeszników oraz świętych. Dla nas istotne jest pojawienie się wśród nich św. Marii Magdaleny i króla w radialnej koronie, identyfikowanego z Dawidem, a także kornie zgiętego, półnagiego syna marnotrawnego<sup>70</sup> – postaci podobnie zakomponowanej, jak dobry łotr w obrazie wrocławskim.

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



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

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

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

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





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

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

o analogicznym temacie, acz odmiennej kompozycji. Starszy z nich, malowany na podłożu drewnianym, znajduje się obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Opolu [il. 9], dokąd trafił z plebanii poddominikańskiego kościoła w Nysie<sup>71</sup>. Jego pierwotne pochodzenie nie jest znane. Do dominikanów, którzy zjawili się w Nysie w 1748 r. i wtedy też zaczęli powoli wznosić swój kościół, dostał się już wtórnie<sup>72</sup>. Stanowi dosyć dokładne powielenie miedziorytu wykonanego przez Jacoba Neefsa (1610 – po 1661) według pomysłu Gerarda Seghersa (1591–1651), który sam określił temat jako *Sacra poenitentia*. Ukazani grzesznicy to według podpisu na grafice: św. Piotr, św. Maria Magdalena, celnik Zachaeusz, dobry łotr, król Dawid, syn marnotrawny. Obaj twórcy byli czynni w Antwerpii. Znajomo-

1605–1607, is such a work. Gathered around the Resurrected Christ standing with the cross are the following: to His right, in the foreground, kneeling King David with a harp and the Good Thief leaning on his cross; and on the left, the kneeling couple formed by the Prodigal Son and St. Mary Magdalene [Fig. 8]. Above, in a clearance in the clouds, the glory of the Lord is proclaimed by an orchestra of saints and angels<sup>67</sup>. Rubens also explored this topic several times, although in a different way. One such composition is, significantly, an epitaph painting, produced between 1613 and 1615 for the mayor of Antwerp, Nicolaas Rockox, showing the risen Christ with the three apostles, prominent among whom, in addition to St. John the Evangelist, are St. Peter and – probably –



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

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

ści flamandzkiego malarstwa nie można odmówić autorowi nyskiego dzieła, które słusznie datuje się na drugą połowę w. XVII. Kolejne dwa płótna są znacznie młodsze. Obraz pędzla Johanna Melchiora Brandeisa znajduje się w ołtarzu głównym z 1746 r. w kościele filialnym św. Marii Magdaleny w Skałce koło Samotworu pod Wrocławiem. Malowany na płótnie, ma pionową kompozycję, a jego sens objaśnia werset z *Ewangelii św. Łukasza*, z przypowieści o zagubionej owcy (Łk 15, 2) – „Ten przyjmuje grzeszników” – umieszczony w kartuszu ramy<sup>73</sup>. Wokół Zmartwychwstałego Chrystusa widać św. Marię Magdalenę, setnika Longina, króla Dawida, syna marnotrawnego, św. Piotra i dobrego łotra (Dyzmę). Z podobnego czasu może pochodzić obraz, najpewniej ołtarzowy, na plebanii kościoła parafialnego Najświętszej Marii Panny Matki Pocieszenia w Oławie<sup>74</sup>. Grzesznicy (Dawid, Zacheusz, Dyzma, Maria Magdalena, Piotr, syn marnotrawny) zakomponowani na schodach adorują Chrystusa, unoszącego się ponad nimi na chmurach i pośród aniołów. Słabo czytelna inskrypcja u dołu określa scenę: „*Christus Salus Peccatorum*”.

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

St. Thomas<sup>68</sup>. The master made partial use of this composition a few years later (1616–1618), painting a canvas that is today in Munich’s Pinakothek and perhaps originally also intended for an epitaph. In this work, among the four figures flocking to the Risen Lord, we can recognise St. Mary Magdalene, St. Peter, St. Dismas, the Good Thief, leaning on the cross, and, in the head of the bearded man with the crown, King David<sup>69</sup>. In the next version of this theme (from around 1619), the figure of Christ with the passion wounds was replaced by Mary with Jesus, while seven different penitent sinners and saints were gathered in front of them. What is relevant for us is the appearance of St. Mary Magdalene and a king wearing a radiate crown, identified with David, as well as a bent, half-naked Prodigal Son<sup>70</sup>, a figure composed similarly to the Good Thief in the Wrocław painting.

It is worth noting here the existence of at least three other paintings in Silesia with analogous themes, but different compositions. The older of these, painted on a wooden background, is now in the Diocesan Museum in Opole [Fig. 9], where it came from the rectory of the former Dominican church in Nysa<sup>71</sup>. Its original location is unknown. It was passed to the Dominicans, who arrived in Nysa in 1748 and then slowly began to build their church<sup>72</sup>. The Nysa painting reproduces quite exactly a copperplate engraving made by Jacob Neefs (1610 – after 1661) according to an idea by Gerard Seghers (1591–1651), who himself described the subject as *Sacra poenitentia*. The sinners depicted are, according to the caption on the engraving: St. Peter, St. Mary Magdalene, the tax collector Zacchaeus, the Good Thief, King David, the prodigal son. Both artists were active in Antwerp. The author of the Nysa work, which is rightly dated to the second half of the 17th c., cannot be denied his knowledge of Flemish painting either. The other two paintings are much younger. The one by Johann Melchior Brandeis, is located in the main altar dating from 1746 in the filial church of St. Mary Magdalene in Skałka near Samotwór, near Wrocław. Painted on canvas, it has a vertical composition and its meaning is explained by a verse from





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

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

z grona rady miejskiej czy samego upamiętnionego? Nie wiadomo nic o wzorcu graficznym, jaki na miejscu we Wrocławiu mógłby posłużyć jako precyzyjna inspiracja dla którejś z tych osób. Jest zatem prawdopodobne, że wrocławianie zetknęli się z tym typem kompozycji ikonograficznej w prowincjach niderlandzkich. Wspomniane dzieło van Veena namalowane zostało dla ołtarza kaplicy cechu kupców antwerpskich w tamtejszej katedrze. Cech ten wykazywał nastawienie w dużej mierze kalwińskie i fundacja nowego ołtarza po aktach obrazoburczych miała w sporym stopniu charakter ekspiacji pod nowym, katolickim namiestnictwem Habsburgów<sup>75</sup>. W tej samej katedrze do 1561 r. swój własny ołtarz lub nawet ołtarze mieli kupcy wrocławscy, zebrani w mieście nad Skaldą w gildii św. Erazma, który też patronował ołtarzowi. Kaplica z ołtarzem i gildia były ważnymi miejscami identyfikacji ich obecności w Antwerpii, o czym pamięć mogła nie zagać w mieście nad Odrą i później<sup>76</sup>. Wrocławianie, odwiedzający zapewne nadal Antwerpię w interesach, przypuszczalnie zachodzili do tej świątyni. Również Lichtenstein najprawdopodobniej odwiedził katedrę w czasie swojego pobytu w Antwerpii i ten obraz nauczyciela Rubensa miał szansę zobaczyć.

St. Luke's Gospel, from the parable of the lost sheep (Lk 15:2), placed in the cartouche of the frame: "This one receives sinners"<sup>73</sup>. Surrounding the Risen Christ can be seen St. Mary Magdalene, the centurion Longinus, King David, the prodigal son, St. Peter and the Good Thief (Dismas). The painting, probably an altarpiece, in the rectory of the parish church of the Blessed Virgin Mary Mother of Consolation in Oława, may date from a similar time<sup>74</sup>. The sinners (David, Zacchaeus, Dismas, St. Mary Magdalene, St. Peter, the prodigal son) grouped on the stairs are adoring Christ, hovering above them on the clouds and among the angels. A barely legible inscription at the bottom identifies the subject as "*Christus Salus Peccatorum*".

Was the choice of the epitaph painting's theme for von Götz influenced by familiarity with the Flemish model – and, if yes, and whose familiarity: the painter, a commissioner from the city council or von Götz himself? There is no information about a specific graphic model that could have served as a precise inspiration for any of the above individuals in Wrocław. It is therefore likely that Wrocław residents encountered this type of iconographic composition in the Netherlands. The aforesaid painting by van Veen was created for the altarpiece in the chapel of the Antwerp merchants' guild in the local cathedral. The guild had a predominantly Calvinist orientation, and the foundation of the new altar after the iconoclastic incidents could primarily be interpreted as an act of expiation under the new Catholic Habsburg rule<sup>75</sup>. In the same cathedral, the merchants of Wrocław, who gathered in the city on the Scheldt in the Guild of St. Erasmus, had their own altar – or possibly multiple altars – dedicated to this saint until 1561. The chapel with its altar and the guildhall were important places for affirming the presence of Wrocław merchants in Antwerp, a memory that may not have been lost in the city on the Oder<sup>76</sup>. The citizens of Wrocław, who likely continued visiting Antwerp on business, probably frequented this church. There is also a good chance that Lichtenstein visited the cathedral during his stay in Antwerp and had the opportunity to see this work by Rubens' teacher.





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

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



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

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

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

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



w *Złożeniu do grobu* z kościoła Najświętszej Marii Panny na Piasku [il. 10]. Ten ostatni obraz, jeśli zaryzykować poszukiwanie dlań najogólniejszych skojarzeń formalno-stylowych w obrębie malarstwa krain, po których wędrował młody Lichtenstein w połowie lat 30. XVII w., byłby może najbliższy płótnom Pietera Lastmana (1583–1633), a zwłaszcza wspomnianego już, mocniej niekiedy romanizującego van Veena. W niektórych obrazach drugiego z nich (*Jezus u Marii i Marty*<sup>78</sup>, *Jezus w ogrodzie oliwnym*<sup>79</sup>) odnajdujemy sposób kształtowania draperii szat bardzo zbliżony do tego, który obserwuje się na archiwalnych fotografiach dzieł Lichtensteina. Z kolei w obrazie van Veena łączącym scenę opłakiwania Chrystusa z Jego złożeniem do grobu<sup>80</sup>, oferowanym przez dom aukcyjny Bonhams w Londynie [il. 11]<sup>81</sup>, czy we *Wskrzeszeniu Łazarza* w kościele św. Bawona w Gandawie<sup>82</sup> napotykamy podobnie romanizującą, jak w *Złożeniu do grobu* Lichtensteina, charakterystykę postaci.

W pomniku epitafijnym von Götza odrębnym – i dodajmy: wysokiej klasy – dziełem malarzkim jest dobrze zachowany owalny portret upamiętnionego [il. 12]. Ukazuje on człowieka już niemłodego, ale raczej nie 70-latką, jakim był Johann w momencie tworzenia epitafium. Jednak wiek sportretowanego nie różni się znacznie od tego na wizerunku z 1667 r., pędzla Georga Scholtza młodszego i jego graficznego odwzorowania autorstwa Philippa Kiliana<sup>83</sup>. Portret powstał zatem najpewniej nieco wcześniej, może ok. r. 1660–1665. Nosi cechy o rodowodzie niezaprzeczone holenderskim, na co wskazuje też podłoże dębowe, na którym został namalowany. Czy mógł to być portret przywieziony przez von Götza z podróży w tamte strony? Niestety nic nam nie wiadomo, czy takie podróże w ogóle podejmował. Natomiast w tym kontekście intrygujące jest to, iż syn Johanna, Magnus Anton, ofiarował w 1707 r. do biblioteki Rhedigerowskiej w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu „wyśmienity obraz greckiego biskupa w półfigurze (namalowany przez) Rembrandta”<sup>84</sup>. Szczęśliwie zachowany do dzisiaj<sup>85</sup>, obraz ten, pominiawszy na wyrost podaną atrybucję, mógł pochodzić z Holandii i być w posiadaniu

of St. Mary on the Sand [Fig. 10]. The latter painting, if we venture to seek broad formal and stylistic associations within the art of the regions where the young Lichtenstein travelled in the mid-1630s, would perhaps align more closely with the canvases of Pieter Lastman (1583–1633) or, even more so, with those of the aforementioned van Veen, who at times drew more heavily on Roman influences. Some of van Veen’s pictures (*Jesus at Mary and Martha*<sup>78</sup>, *Jesus in the Garden of Olives*<sup>79</sup>) present draperies very similar to those observed in archival photographs of Lichtenstein’s works. Moreover, in the former artist’s painting, offered at a Bonhams auction in London [Fig. 11]<sup>80</sup>, combining the scene of lamentation over Christ’s dead body with his entombment<sup>81</sup>, or in the *Raising of Lazarus* in St. Bavo’s Cathedral in Ghent<sup>82</sup>, we encounter a similarly romanised depiction of figures, as observed in Lichtenstein’s *Entombment*.

In von Götz’s epitaph monument, a distinct – and, we should add, high-quality – painting is a well-preserved oval portrait of the commemorated individual [Fig. 12]. It shows a man no longer young, but unlikely to be the 70-year-old that Johann was when the epitaph was created. However, the age of the depicted person is not significantly different from that in the 1667 portrait of von Götz by Georg Scholtz the Younger, and its graphic reproduction by Philipp Kilian<sup>83</sup>. The work, therefore, most probably dates slightly earlier, around 1660–1665. It bears features of undeniable Dutch origin, as proved also by the oak panel on which it was painted. Could it have been a picture which von Götz brought back from a trip to that region? Unfortunately, we know nothing about whether he undertook such travels at all. However, it is intriguing in this context that Johan’s son, Magnus Anton, donated an “excellent portrait of a Greek bishop in half-figure (painted by) Rembrandt”<sup>84</sup> to the Rhediger Library in the Church of St. Elizabeth, Wrocław, in 1707. Fortunately preserved to this day<sup>85</sup>, this painting – disregarding the over-enthusiastic attribution – could indeed have originated in the Netherlands and kept in the family’s possession, or – assuming the mod-

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

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

Kwestia włączenia tego obrazu w *oeuvre* Lichtensteina pozostanie chyba nierozstrzygnięta, głównie z uwagi na stan zachowania jedyne istniejącego – i potwierdzonego niedługo sygnaturą – płótna tego twórcy<sup>86</sup>. Podobnie zresztą, jak w przypadku portretu biskupa wrocławskiego Karola II Ferdynanda Wazy [il. 13], który nie tak dawno przypisano Lichtensteinowi bardzo hipotetycznie<sup>87</sup>. Zestawione z portretem prezesa rady, dzieło to wykazuje większą ogólnikowość charakterystyki psychologicznej modela, jak i ujednoczenie i wygładzenie materii malarskiej w obrębie twarzy. Oczywiście pamiętać musimy o odmiennych modusach, w jakich powstały oba wizerunki – portretu prywatnego i oficjalnego. Tak więc mimo wielu niepewności i koniecznych zastrzeżeń wydaje się jednak, że zweryfikować trzeba będzie opinię zaliczającą Johanna Lichtensteina li tylko do kontynuatorów stylistyki Bartłomieja Strobla młodszego na Śląsku i „przeciętnych raczej malarzy”<sup>88</sup>.

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

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

The question of including this painting in Lichtenstein's *oeuvre* will likely remain unresolved, above all due to the condition of the only extant canvas by this artist, once confirmed by a signature<sup>86</sup>. The same is true of the portrait of Prince Charles Ferdinand Vasa, Bishop of Wrocław [Fig. 13], which was recently attributed to Lichtenstein in a highly tentative manner<sup>87</sup>. When compared to the portrait of the city council president, this work shows a more generalised psychological portrayal of the subject, as well as a softened and unified treatment of the painted surface in the facial area. Of course, we must bear in mind the different modes in which these two portraits were created – the private portrait versus the official one. Thus, in spite of the many uncertainties and necessary reservations, it seems that we may need to reconsider the opinion classifying Johann Lichtenstein among mere followers of the style of Bartholomeus Strobel the Younger in Silesia and “rather average painters”<sup>88</sup>.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>20</sup> **A. Schultz**, *op. cit.*, s. 8–10.

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

<sup>22</sup> Zob. *ibidem*, s. 38.

<sup>23</sup> *ibidem*, s. 26 n.

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

<sup>25</sup> Zob. **J. Tylicki**, *op. cit.*, s. 22.

<sup>26</sup> Zob. *ibidem*, s. 86 n.

<sup>27</sup> Zob. *ibidem*, s. 84–86, 89.

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>20</sup> **A. Schultz**, *op. cit.*, pp. 8–10.

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

<sup>22</sup> See *ibidem*, p. 38.

<sup>23</sup> *ibidem*, p. 26 ff.

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

<sup>25</sup> See **J. Tylicki**, *op. cit.*, p. 22.

<sup>26</sup> See *ibidem*, p. 86 n.

<sup>27</sup> See *ibidem*, pp. 84–86, 89.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

<sup>37</sup> **C. P. Paritius**, *op. cit.*, s. 233.

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

<sup>39</sup> *Die Kunstdenkmäler...*, t. 1, s. 235.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>37</sup> **C. P. Paritius**, *op. cit.*, p. 233.

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

<sup>39</sup> *Die Kunstdenkmäler...*, Vol. 1, p. 235.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>53</sup> Zob. **G. Stieber**, *Historische und Topographische Nachricht von dem Fürstenthum Brandenburg-Onolzbach*, Schwabach 1761, s. 635. Por. [https://de.wikipedia.org/wiki/Evangelische\\_Kirche\\_\(Prichsenstadt\)#/media/File:Prichsenstadt\\_Evangelische\\_Kirche\\_1600.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Evangelische_Kirche_(Prichsenstadt)#/media/File:Prichsenstadt_Evangelische_Kirche_1600.JPG) (data dostępu: 12.10.2024).

<sup>54</sup> **A. F. von Houwald**, *op. cit.*, s. 218–219.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>53</sup> See **G. Stieber**, *Historische und Topographische Nachricht von dem Fürstenthum Brandenburg-Onolzbach*, Schwabach 1761, p. 635. Cf. [https://de.wikipedia.org/wiki/Evangelische\\_Kirche\\_\(Prichsenstadt\)#/media/File:Prichsenstadt\\_Evangelische\\_Kirche\\_1600.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Evangelische_Kirche_(Prichsenstadt)#/media/File:Prichsenstadt_Evangelische_Kirche_1600.JPG) (access date: 12.10.2024).

<sup>54</sup> **A. F. von Houwald**, *op. cit.*, pp. 218–219.

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

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

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

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

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

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



pokucie i nawróceniu w *Starym i Nowym Testamencie (Typus Divinae indulgentiae atque misericordiae...)*: *Manasse in de gevangenis*, [http://www.europeana.eu/portal/record/90402/RP\\_P\\_1980\\_19.html](http://www.europeana.eu/portal/record/90402/RP_P_1980_19.html) (data dostępu: 14.10.2024). Por. też **J. Paul, W. Busch, Manasses** [hasło], [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 3, Hrsg. **E. Kirschbaum**, Rom 1971, szp. 145–146.

<sup>61</sup> Charakterystyka przedstawień (niepełna) Mateusza – zob. **M. Lechner, Matthäus** [hasło], *Lexikon der christlichen...*, t. 7, Hrsg. **W. Braunfels**, Rom 1974, szp. 589–590.

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

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

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

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

<sup>66</sup> Zob. przyp. 52.

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

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

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

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

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

<sup>72</sup> Zob. **J. Kębliński**, *op. cit.*, s. 181.

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

penance and conversion in the *Old and New Testaments (Typus Divinae indulgentiae atque misericordiae...)*: *Manasse in de gevangenis*, [http://www.europeana.eu/portal/record/90402/RP\\_P\\_1980\\_19.html](http://www.europeana.eu/portal/record/90402/RP_P_1980_19.html) (access date: 14.10.2024). Cf. also **J. Paul, W. Busch, Manasses** [entry], [in:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Vol. 3, Hrsg. **E. Kirschbaum**, Rom 1971, col. 145–146.

<sup>61</sup> For characteristics of Matthew's representations (incomplete) see **M. Lechner, Matthäus** [entry], *Lexikon der christlichen...*, Vol. 7, Hrsg. **W. Braunfels**, Rom 1974, col. 589–590.

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

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

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

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

<sup>66</sup> See note 52.

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

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

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

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

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

<sup>72</sup> See **J. Kębliński**, *op. cit.*, p. 181.

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

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

<sup>74</sup> Zob. **N. Sienkiewicz**, *op. cit.*, s. 48–49, il. 20.

<sup>75</sup> Zob. **B. Schwarz**, *op. cit.*, s. 277.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>74</sup> See **N. Sienkiewicz**, *op. cit.*, pp. 48–49, Fig. 20.

<sup>75</sup> See **B. Schwarz**, *op. cit.*, p. 277.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

**Słowa kluczowe**

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

---

**Keywords**

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

---

**References**

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

---

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

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



### Summary

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

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



1.  
Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Prezentacja św. Antoniego*, 1718, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Presentation of St. Anthony*, 1718, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg

2.  
Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Prezentacja św. Antoniego*, fragment z przedstawieniem herbu Johanna Antona von Schaffgotscha, 1718, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Presentation of St. Anthony*, fragment with depiction of the coat of arms of Johann Anton von Schaffgotsch, 1718, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg

## Hagiografia, heraldyka, ideologia

Obrazy Johanna Jacoba Eybelwiesera młodszego  
dla klasztoru Franciszkanów Reformatów we Wrocławiu i ich fundatorzy

---

## Hagiography, heraldry, ideology

Paintings by Johann Jacob Eybelwieser the Younger for the Reformed  
Franciscan monastery in Wrocław and their funders

**Marek Kwaśny**

Uniwersytet Wrocławski / University of Wrocław

**D**zieje wrocławskiego klasztoru Franciszkanów Reformatów oraz kościoła pw. św. Antoniego Padewskiego stanowią zagadnienie dość dobrze rozpoznane w literaturze przedmiotu. Dużą w tym zasługą badań podjętych w ostatnich latach przez wrocławskiego historyka Marcina Musiała, który – w znacznej mierze opierając się na źródłach archiwalnych – dokładnie prześledził proces ponownego przybycia franciszkanów reformatów do Wrocławia, budowy klasztoru i nowej świątyni oraz pracy nad jej wyposażeniem, czego efekty zaprezentował w szeregu artykułów<sup>1</sup>. Dokumentem o szczególnej wartości wydaje się przywoływana przez Musiała kronika wrocławskiego konwentu, spisana w latach 1750–1756<sup>2</sup>. Manuskrypt, przechowywany obecnie w Archiwum Narodowym w Pradze, posłużył badaczowi za

**T**he history of the Reformed Franciscan monastery and St. Anthony of Padua church in Wrocław is a well-documented subject in the literature. This is primarily due to the research conducted in recent years by Wrocław historian Marcin Musiał. He accurately traced the Reformed Franciscans' return to Wrocław, the construction of their monastery and new church, and the work on its furnishings. His findings, mainly based on archival sources, have been presented in several articles<sup>1</sup>. A document of particular value seems to be the chronicle of the Wrocław convent written between 1750 and 1756, quoted by the researcher<sup>2</sup>. The manuscript, now stored in the National Archives in Prague, served as a starting point for the researcher to describe the painting and sculptural decoration of the church and monastery<sup>3</sup>.



punkt wyjścia do opisu wystroju malarskiego oraz rzeźbiarskiego wewnątrz kościoła i klasztoru<sup>3</sup>. Powołując się na ów kodeks, Musiał wynotował, iż w latach 1719–1722 znany wrocławski malarz Johann Jacob Eybelwieser młodszy zrealizował cykl 11 scen z życia św. Antoniego przeznaczonych do klasztornej kruzganki, a fundatorami malowideł byli „arystokracja i mieszczaństwo wrocławskie”<sup>4</sup>. Musiał uznał obrazy za zaginione bądź – w przypadku fresków – za ukryte pod warstwami przemalowań<sup>5</sup>, gdyż istotnie we wnętrzach klasztoru oraz świątyni, należących obecnie do ojców paulinów, próżno szukać płócien odpowiadających opisowi zawartemu w kronice.

Gdy wydawało się, że wykonane dla wrocławskich reformatów dzieła Eybelwiesera zostały bezpowrotnie utracone, doszło do sensacyjnego odkrycia: na początku 2021 r. do pracowników Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego zgłosił się ojciec Jozafat Roman Gohly, gwardian konwentu Franciszkanów na Karłowicach we Wrocławiu. Poinformował, że w budynku klasztoru znajduje się pięć półowalnych malowideł na płótnie przedstawiających sceny z życia św. Antoniego Padewskiego, a podczas niedawnej konserwacji na jednym z nich odkryto sygnaturę malarza sugerującą, że autorem jest Eybelwieser młodszy<sup>6</sup>. Na obrazach – o wymiarach ok. 230 × 140 cm – ukazano sceny: *Prezentacja św. Antoniego*, *Kazanie na deszczu*, *Wskrzeszenie umarłego*, *Spowiedź św. Antoniego* oraz *Kazanie św. Antoniego*. Tematykę dzieł dodatkowo wyjaśniają umieszczone u dołu inskrypcje w językach łacińskim i niemieckim. Sygnatura widoczna w prawym dolnym rogu obrazu *Prezentacja św. Antoniego* – „Joan Jacob Eijbelwisser” – z pewnością miała swój dalszy ciąg, dziś już nieczytelny. Każde z pięciu malowideł opatrzone zostało innym herbem z inicjałami i datą powstania, umiejscowionymi po lewej stronie u dołu. Ich rozpoznanie nie pozostawia najmniejszych wątpliwości, że są to obrazy z zaginionego cyklu *Legenda św. Antoniego Padewskiego* z dawnego klasztoru Franciszkanów Reformatorów we Wrocławiu, o których mowa w kronice konwentu. Dobry stan zachowanych dzieł skonfrontowany z zapi-

In reference to this codex, Musiał noted that from 1719 to 1722, the renowned Wrocław painter Johann Jacob Eybelwieser the Younger created a series of 11 scenes featuring St. Anthony's life for the monastery cloister. The paintings were funded by “the Wrocław aristocracy and patricians”<sup>4</sup>. Musiał believed that the paintings were lost or, in the case of the frescoes, hidden under layers of repainting<sup>5</sup>. In the monastery and church interiors, now owned by the Pauline Fathers, one can hardly find paintings that match the description in the chronicle.

When it seemed that the Eybelwieser's works made for the Wrocław reformed friars had been irretrievably lost, a sensational discovery was made: in early 2021, the staff of the Institute of Art History at the University of Wrocław were approached by Father Jozafat Roman Gohly, guardian of the Franciscan convent in Karłowice, Wrocław. He reported that there were five semi-oval paintings on canvas depicting scenes from the life of St. Anthony of Padua in the monastery building. During a recent restoration, a painter's signature was discovered on one of them, indicating that the author was Eybelwieser the Younger<sup>6</sup>. The paintings – measuring approximately 230 × 140 cm – feature: *Presentation of St. Anthony*, *St. Anthony's Sermon on the Rain*, *Resurrection of the Dead*, *Confession of St. Anthony* and *Sermon of St. Anthony*. The subject matter of the paintings is further clarified by inscriptions in Latin and German at their bottoms. The painter's signature, visible in the lower right-hand corner of the painting *Presentation of St. Anthony* – “Joan Jacob Eijbelwisser” – certainly had a continuation, now yet illegible. Each of the five paintings bore a different coat of arms with initials and creation date, positioned on the bottom of the left-hand side. Their identification leaves no doubt that these are paintings from the lost cycle of *The Legend of St. Anthony of Padua* from the former Reformed Franciscan monastery in Wrocław, mentioned in the convent chronicle. The good condition of the preserved paintings, confronted with the records contained in the chronicle allows several observations to be made. Thus, the main goal of this

sami zawartymi w klasztornej kronice pozwala poczynić kilka obserwacji. Dlatego nadrzędnymi celami niniejszego artykułu są ponowne spojrzenie na owe zapisy, dotyczące fundacji cyklu, zidentyfikowanie donatorów, a także deskrypcja zachowanych obrazów, zdefiniowanie ich programu ideowego, funkcji i przeznaczenia<sup>7</sup>. Na wstępie jednak warto w kilku słowach zarysować kontekst historyczny.

Nie ulega wątpliwości, że zakon franciszkanów reformatów należał do największych beneficjentów kontrreformacyjnej ofensywy Habsburgów na Śląsku. W ciągu XVII w. zgromadzenie wzbogaciło się o osiem nowych placówek założonych na terenie Dolnego Śląska i hrabstwa kłodzkiego, przy czym znaczna część tych fundacji odbywała się pod auspicjami samego cesarza, z pomocą państwowej maszyny urzędniczej oraz wysoko postawionej szlachty katolickiej<sup>8</sup>. Tak się stało również w przypadku konwentu we Wrocławiu. Gdy 10 maja 1685 biskup Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg dokonał poświęcenia i wmurowania kamienia węgielnego pod budowę kościoła i klasztoru św. Antoniego przy dawnej Hundegasse, symbolicznie uwieńczył trwające od 1650 r. starania czeskiej prowincji zakonu o rewindykację klasztoru św. Bernardyna, wsparte przez cesarza Ferdynanda III Habsburga<sup>9</sup>. Choć pieniądze na budowę klasztorów w miastach księstw cesarskich wielokrotnie zapewniała kamera cesarska<sup>10</sup>, to we Wrocławiu największe koszty poniosło miasto, mimo że protestancki ratusz podejmował próby odcięcia się od finansowania, m.in. poprzez zapisy w ratyfikowanym w 1678 r. akcie fundacyjnym<sup>11</sup>. Niemniej jednak, choć opłacona z kasy miejskiej, fundacja konsekrowanego w 1709 r. kościoła i klasztoru św. Antoniego miała mocno polityczny, kontrreformacyjny charakter<sup>12</sup> – w istocie była to pierwsza od czasów średniowiecza katolicka budowla tej rangi wzniesiona w mieście zdominowanym przez luteranów<sup>13</sup>, a niebawem wśród jej dobroczyńców mieli znaleźć się czołowi przedstawiciele nowej śląskiej elity: katolickiej szlachty, silnie związanej z dworem Habsburgów.

Potwierdza to lektura zdeponowanej w Archiwum Narodowym w Pradze kroniki zatytu-

article is to reexamine the records related to the funding of the cycle. This includes identifying the donors and providing a detailed description of the remaining paintings. Additionally, the article aims to define the paintings' program, function, and purpose<sup>7</sup>. However, it is worth outlining the historical context in a few words as a preliminary step.

Undoubtedly, the Order of Reformed Franciscans was one of the greatest beneficiaries of the Habsburg counter-reformation offensive in Silesia. In the course of the 17th c., the congregation was enriched by eight new institutions established in Lower Silesia and the County of Kłodzko, and a large part of these fundings took place under the auspices of the Emperor himself, with the help of the state administrative machinery and the high-ranking Catholic nobility<sup>8</sup>. This was also the case with the monastery in Wrocław. On 10 May 1685 Bishop Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg consecrated and laid the foundation stone of St. Anthony's church and monastery on the former Hundegasse. This event symbolically marked the success of the Bohemian province of the order's efforts to reclaim St. Bernardine's monastery, which had been ongoing since 1650 and was supported by Emperor Ferdinand III Habsburg<sup>9</sup>. The construction of monasteries in the cities of the imperial principalities was usually financially supported by the imperial Kammergut<sup>10</sup>. However, Wrocław bore the most considerable costs, even though the Protestant city council tried to distance itself from the funding. This was evident in the provisions of the foundation deed ratified in 1678<sup>11</sup>. Even though the city treasury paid for it, the funding of St. Anthony's church and monastery, which was consecrated in 1709, was driven by strong political and counter-reformation motives<sup>12</sup>. It was the first Catholic building of its kind to be erected in a city dominated by Lutherans since the Middle Ages<sup>13</sup>. Soon, leading members of the new Silesian elite, particularly the Catholic nobility with solid ties to the Habsburg court, became its benefactors.

This is confirmed by the chronicle deposited in the National Archives in Prague, titled

lowanej *Archivum Conventus Wratislaviensis noviter descriptum Anno MDCCL*<sup>14</sup>. Jej odczytanie pozwala na precyzyjne wskazanie nazwisk fundatorów nie 11 – jak wynotował Musiał – ale aż 22 (!) malowideł wykonanych przez Eybelwiesera dla klasztoru. Znalazł się tam bowiem fragment, z którego wprawdzie wynika, że w 1719 r. zakonnicy przyjęli darowizny na poczet zamówienia rozbudowanego cyklu 11 scen z życia św. Antoniego Padewskiego, który miał znaleźć się w klasztornych krużgankach („*Anno 1719. usque ad tempus capituli perfecta sunt 11 imagines de vita S. Antonij Paduani in ambilu claustrali appensa*”), ale w dalszej części kroniki napisano, iż w latach 1720–1722 kolejnych 11 darczyńców ufundowało następnych 11 płócien do tego samego cyklu („*Anno 1720. 21. et 22. curarunt residuas imagines de vita S. Antonij Pad. in ambilu interiore pingi sequentes Patroni*”)<sup>15</sup>. Każdy z fundatorów został wymieniony z imienia i nazwiska oraz z uwzględnieniem pełnionej przezeń funkcji. Wśród darczyńców pierwszych 11 obrazów znaleźli się:

01. hrabia Johann Anton von Schaffgotsch, starosta księstwa świdnicko-jaworskiego („*Joanns Antonius Comes de Schaffgotsch Capit: Ducatus Schwidn: et Javor:*”);
02. hrabia Johann Wolfgang von Frankenberg, starosta księstwa głogowskiego („*Joannes Wolfgangus Comes de Franckenberg Capit: Ducatus Glogo:*”);
03. Johannes Joseph Kramer, opat klasztoru kanoników regularnych na Piasku („*Joannes Kramer Abbas Arenensis*”);
04. hrabia Johann Baptista Neyhardt, prezydent Śląskiej Kamery Królewskiej („*Joannes Comes de Neüthart Caesar: Cam: Praes:*”);
05. hrabia Otto Wenzel von Nostitz, radca Urzędu Zwierzchniego („*Otto Wenceslaus comes de Nostitz Suprema Camera Consili:*”);
06. hrabia Maximilian von Frankenberg, radca Urzędu Zwierzchniego („*Maximilianus comes de Franckenberg Supre: Cam: Consil:*”);
07. baron Peter Leopold von Orlick und Laziska, radca Śląskiej Kamery Królew-

*Archivum Conventus Wratislaviensis noviter descriptum Anno MDCCL*<sup>14</sup>. A reading of the chronicle allows the precise identification of the names of the funders of not 11 – as noted by Marcin Musiał – but as many as 22 (!) paintings made by Eybelwieser for the monastery. There is a passage indicating that, in 1719, the monks accepted donations for the commission of a large cycle of 11 scenes from the life of St. Anthony of Padua, which was to be placed in the cloisters of the monastery (“*Anno 1719. usque ad tempus capituli perfecta sunt 11 imagines de vita S. Antonij Paduani in ambilu claustrali appensa*”), but the chronicle goes on to say that in 1720–1722 another 11 donors funded a further 11 canvases for the same cycle (“*Anno 1720. 21. et 22. curarunt residuas imagines de vita S. Antonij Pad. in ambilu interiore pingi sequentes Patroni*”)<sup>15</sup>. Each of the funders was mentioned by name along with the function they held. Among the donors of the first 11 paintings were:

01. count Johann Anton von Schaffgotsch, Landeshauptmann of the Duchy of Świdnica and Jawor (“*Joanns Antonius Comes de Schaffgotsch Capit: Ducatus Schwidn: et Javor:*”);
02. count Johann Wolfgang von Frankenberg, Landeshauptmann of the Duchy of Głogów (“*Joannes Wolfgangus Comes de Franckenberg Capit: Ducatus Glogo:*”);
03. Johannes Joseph Kramer, abbot of the Monastery of Canons Regular of the Sand Island (“*Joannes Kramer Abbas Arenensis*”);
04. count Johann Baptist Neyhardt, President of the Royal Silesian Chamber (“*Joannes Comes de Neüthart Caesar: Cam: Praes:*”);
05. count Otto Wenzel von Nostitz, councillor of the Superior Office (“*Otto Wenceslaus comes de Nostitz Suprema Camera Consili:*”);
06. count Maximilian von Frankenberg, councillor of the Superior Office (“*Maximilianus comes de Franckenberg Supre: Cam: Consil:*”);



skiej i przedstawiciel księcia Liechtenstein na sejm śląski („*Petrus Leopoldus L. B. de Orlick Duc: Oppav: ad publ: deputat:*”);

08. baron Tobias Augustin von Haßlingen, radca Urzędu Zwierzchniego i asesor księstwa świdnicko-jaworskiego („*Augustinus L. B. de Haßlinger Asesor Ducat: Schwid: et Javor:*”);

09. Ludwig Maximilian Cocx von Onssel, sekretarz Śląskiej Kamery Królewskiej („*Ludovicus de Cox Caesarae Aulicae Camera Consist:*”);

10. hrabia Georg Christoph von Proskau („*Georgius Christophorus Comes de Proskau*”)<sup>16</sup>.

W przypadku tego ostatniego nie podano pełnionej funkcji, choć wiemy, że był on radcą Śląskiej Kamery Królewskiej i asesorem sądowym w księstwie głogowskim<sup>17</sup>. Zaznaczono wszakże, iż odpowiadał za sfinansowanie nie jednego, ale dwóch obrazów. Fundatorami kolejnych 11 malowideł byli:

01. Anton Lothar von Hatzfeld, kanonik i wikariusz generalny („*Antonius Lotharius S.R.I. Comes de Hatzfeld, Can: Wratisl: et Herbip:*”);

02. hrabia Franz von Hatzfeld, radca Urzędu Zwierzchniego i cesarski podkomorzy („*Franciscus S.R.I. Comes ab Hatzfeld Dynasthia in Trachenberg S. C. M. Intimis Consil:*”);

03. Johann Fuhrlong, radca Śląskiej Kamery Królewskiej („*Joanes de Fuhrlonk Camera Regia Consil: et Supremus Teloniorum Director*”);

04. Sebastian von Peschel, radca Śląskiej Kamery Królewskiej („*Sebastianis de Peschel Regia Camera Consil: et Suprema Posta Director*”);

05. Friedrich Brzezowsky, sekretarz Śląskiej Kamery Królewskiej („*Fridericus Breziowsky Reg. Camera Secret:*”);

06. Anton Fichtel, nadworny medyk biskupa wrocławskiego („*Antonius Fichtel, Medic: Dei Serenissimi Electoris Trevir: ac Epi: Wratisl: aulae, nec non Convertertus Physicus*”);

07. baron Peter Leopold von Orlick und Laziska, councillor of the Silesian Royal Chamber and representative of the Prince of Liechtenstein at the Silesian Parliament, („*Petrus Leopoldus L. B. de Orlick Duc: Oppav: ad publ: deputat:*”);

08. baron Tobias Augustin von Haßlingen, councillor of the Superior Office and Assessor of the Duchy of Świdnica and Jawor („*Augustinus L. B. de Haßlinger Asesor Ducat: Schwid: et Javor:*”);

09. Ludwig Maximilian Cocx von Onssel, secretary of the Royal Silesian Chamber („*Ludovicus de Cox Caesarae Aulicae Camera Consist:*”);

10. count Georg Christoph von Proskau („*Georgius Christophorus Comes de Proskau*”)<sup>16</sup>.

In the case of the latter, his function is not stated, although we know that he was a councillor of the Royal Silesian Chamber and a court assessor in the Duchy of Głogów<sup>17</sup>. However, it is stated that he was responsible for financing not one, but two paintings. The funders of another 11 paintings were:

01. Anton Lothar von Hatzfeld, canon and vicar general („*Antonius Lotharius S.R.I. Comes de Hatzfeld, Can: Wratisl: et Herbip:*”);

02. count Franz von Hatzfeld, councillor of the Superior Office and imperial chamberlain („*Franciscus S.R.I. Comes ab Hatzfeld Dynasthia in Trachenberg S. C. M. Intimis Consil:*”);

03. Johann Fuhrlong, councillor of the Silesian Royal Chamber („*Joanes de Fuhrlonk Camera Regia Consil: et Supremus Teloniorum Director*”);

04. Sebastian von Peschel, councillor of the Silesian Royal Chamber („*Sebastianis de Peschel Regia Camera Consil: et Suprema Posta Director*”);

05. Friedrich Brzezowsky, secretary of the Silesian Royal Chamber („*Fridericus Breziowsky Reg. Camera Secret:*”);

06. Anton Fichtel, court physician of the bishop of Wrocław („*Antonius Fichtel, Medic: Dei Serenissimi Electoris Trevir: ac Epi: Wratisl: aulae, nec non Convertertus Physicus*”);

07. Gottfried von Mennich, radca Śląskiej Kamery Królewskiej i przedstawiciel księcia Heinricha Josepha von Auersperga na sejm śląski („*Godefridus de Mennick, Supr: et Generalis Steyranum Receptor*”);
08. hrabia Justus Wilhelm von Almesloe, asesor księstwa świdnicko-jaworskiego („*Justus Wilhelmus S.R.I. Comes de Almeslao Ducatuum Schweid: et Javor: Primaris Asesor; et Capitaneatus Administrator*”);
09. hrabia Wenzel Adalbert von Würben, starosta księstwa legnickiego („*Wenceslaus Adalbertus S.R.I. Comes de Würben Ducatus Ligni: Capit.*”);
10. hrabia Gerhard Wilhelm von Strattmann, członek kolegium Urzędu Zwierzchniego i starosta księstwa wrocławskiego („*Guielmus S.R.I. Comes de Strattmann Ducat. Wratis: Capit: S.C.M. act: inti: Consil.*”);
11. hrabia Anton Christoph von Proskau, wiceprezydent Śląskiej Kamery Królewskiej („*Antonius S.R.I. Comes de Proskau Reg: Camera Vice=Prasidens et S.C.M. acutl: inti: Consil.*”)<sup>18</sup>.

Już na pierwszy rzut oka widać, że byli to najznamienitsi przedstawiciele urzędniczej elity, piastujący naczelne stanowiska w strukturach administracji cesarskiej, a w szczególności w jej dwóch najważniejszych instytucjach na Śląsku – Urzędzie Zwierzchnim oraz Śląskiej Kameronie Królewskiej. Wśród nich znaleźli się zarówno członkowie zasłużonych śląskich rodów (Frankenberg, Nostitz, Schaffgotsch), jak i napływowej, niejednokrotnie świeżo uposażonej i nobilitowanej szlachty (Almesloe, Cocx von Onssel, Hatzfeld, Mennich, Neyhardt, Strattmann)<sup>19</sup>. Listę uzupełniają dwaj dostojnicy kościelni, reprezentujący duchowieństwo diecezjalne (kanonik Hatzfeld) oraz zakonne (opat Kramer). Naturalnie podstawowym łącznikiem pomiędzy donatorami były wiara katolicka<sup>20</sup> oraz lojalistyczna postawa wobec dworu cesarskiego.

Zapisy zawarte w kronice dokładnie wskazują, jaką kwotę autor zainkasował za malowi-

07. Gottfried von Mennich, councillor of the Silesian Royal Chamber and representative of prince Heinrich Joseph von Auersperg to the Silesian Parliament (“*Godefridus de Mennick, Supr: et Generalis Steyranum Receptor*”);
08. count Justus Wilhelm von Almesloe, assessor of the Duchy of Świdnica and Jawor, (“*Justus Wilhelmus S.R.I. Comes de Almeslao Ducatuum Schweid: et Javor: Primaris Asesor; et Capitaneatus Administrator*”);
09. count Wenzel Adalbert von Würben, Landeshauptmann of the Duchy of Legnica, (“*Wenceslaus Adalbertus S.R.I. Comes de Würben Ducatus Ligni: Capit.*”);
10. count Gerhard Wilhelm von Strattmann, member of the College of the Superior Office and Landeshauptmann of the Duchy of Wrocław, (“*Guielmus S.R.I. Comes de Strattmann Ducat. Wratis: Capit: S.C.M. act: inti: Consil.*”);
11. count Anton Christoph von Proskau, vice-president of the Royal Silesian Chamber (“*Antonius S.R.I. Comes de Proskau Reg: Camera Vice=Prasidens et S.C.M. acutl: inti: Consil.*”)<sup>18</sup>.

Even at first glance, it is evident that these were the most prominent representatives of the official elite, holding key positions within the structures of the imperial administration, particularly in its two most important institutions in Silesia – the Superior Office and the Royal Silesian Chamber. They included members of distinguished Silesian families (Frankenberg, Nostitz, Schaffgotsch), as well as the immigrant, often newly endowed and ennobled (Almesloe, Cocx von Onssel, Hatzfeld, Mennich, Neyhardt, Strattmann)<sup>19</sup>. The list is completed by two ecclesiastical dignitaries representing the diocesan clergy (canon Hatzfeld) and the monastic clergy (abbot Kramer). Naturally, the primary connection between the donors was their Catholic faith<sup>20</sup> and their loyalist attitude towards the imperial court.

The chronicle entries indicate precisely how much Eybelwieser was paid for the paint-

dła. Pod nazwiskami darczyńców odnotowano bowiem, że Eybelwieserowi zapłacono za każdy z obrazów po 10 florenów („*Pictori Joanni Eybelweiser soluti sunt pro qualibet 10 fl.*”) oraz dodatkowo po 36 krajcarów za „sznurek” do każdego z nich („*et arcario pro quovis retinaculo 36 xr.*”), co dało ostateczną sumę 233 florenów i 12 krajcarów za całość zamówienia („*Summa facit 233 fl. 12 xr. quantum omnium*”). Zarówno użyte na początku sformułowanie „*in ambitu claustrali appensa*”<sup>21</sup>, jak i wspomniany przez kronikarza „sznurek” („*retinaculo*”) świadczą o tym, że obrazy były malowane olejno na płótnie i za pomocą sznurków mocowane do ścian.

Wypada zaznaczyć, że przed odkryciem kroniki konwentu uważano Eybelwiesera młodszego za twórcę co najwyżej dwóch dzieł przeznaczonych do kościoła reformatów – pochodzącego z 1710 r. sygnowanego obrazu ołtarzowego *Św. Klara*, zamówionego najpewniej przez wrocławski cech pozłotników (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu)<sup>22</sup>, oraz płótna *Św. Juda Tadeusz* znajdującego się w ołtarzu bocznym świątyni<sup>23</sup>. Zachowany w praskim archiwum rękopis poszerzył zatem zakres prac Eybelwiesera dla wrocławskiego klasztoru o 22 malowidła, które – jak się wydawało – bezpowrotnie zaginęły. W 1792 r. decyzja pruskiego rządu zmusiła franciszkanów do opuszczenia konwentu i przeniesienia się do obiektu położonego przy dawnej Rosengasse (obecnie w tym miejscu, przy ul. Andrzeja Frycza-Modrzewskiego, usytuowany jest gmach Akademii Sztuk Pięknych), w ich miejsce sprowadzając elżbietanki<sup>24</sup>. Wygląda jednak na to, że bracia nie zabrali omawianych dzieł z kruzganków do nowej placówki. Świadczyć może o tym pochodząca z 1837 r. kronika elżbietńskiego konwentu opublikowana przez księdza Josepha Sauera, w której autor wspomina o kilku obrazach ukazujących epizody z życia św. Antoniego Padewskiego eksponowanych w klasztornym korytarzu („*Zum deutlichen Kennzeichen, dass der heil. Anton der Patron dieser Stiftung sei, wurden an drei im untern Raume des Kloster-Hausflurs befindlichen Wänden mehrere Scenen aus dem Leben dieses Heiligen abgebildet zur Anschauung ausgehängt*”)<sup>25</sup>.

ings. Under the names of the donors it is recorded that Eybelwieser was paid 10 florins for each painting (“*Pictori Joanni Eybelweiser soluti sunt pro qualibet 10 fl.*”) and an additional 36 kreuzers for the “cord” for each (“*et arcario pro quovis retinaculo 36 xr.*”), making a final sum of 233 florins and 12 kreuzers for the entire commission (“*Summa facit 233 fl. 12 xr. quantum omnium*”). Both the phrase “*in ambitu claustrali appensa*”<sup>21</sup>, mentioned at the beginning, and the “cord” (“*retinaculo*”) brought up by the chronicler indicate that the paintings were painted in oil on canvas and attached to the walls with cords.

It should be noted that before the discovery of the convent chronicle, Eybelwieser the Younger was considered the author of, at most, two paintings intended for the Reformed Order’s church – a signed *St. Clare* altar painting, dated 1710, most probably commissioned by the Wrocław guild of gilders (now in the collection of the National Museum in Wrocław)<sup>22</sup>, and the *St. Jude Thaddeus* painting in the side altar of the church<sup>23</sup>. The manuscript preserved in the Prague archives thus extended the scope of Eybelwieser’s work for the Wrocław monastery to include 22 paintings, which seemed to have been irretrievably lost. In 1792, a decision of the Prussian government forced the Franciscans to leave the monastery and move to a building on the former Rosengasse (now on this site, at Andrzej Frycz-Modrzewski Street, the building of the Academy of Fine Arts is located), bringing in the Sisters of St. Elizabeth in their place<sup>24</sup>. It appears, however, that the friars did not take paintings from the cloisters to the new premises. This can be evidenced by an 1837 chronicle of the Sisters of St. Elizabeth convent published by father Joseph Sauer, in which the author mentions several paintings depicting episodes from the life of St. Anthony of Padua displayed in the corridor (“*Zum deutlichen Kennzeichen, dass der heil. Anton der Patron dieser Stiftung sei, wurden an drei im untern Raume des Kloster-Hausflurs befindlichen Wänden mehrere Scenen aus dem Leben dieses Heiligen abgebildet zur Anschauung ausgehängt*”)<sup>25</sup>. With a high degree of probability,



Z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy przyjąć, że wzmiankowane przez duchownego „sceny” to właśnie płótna Eybelwiesera. Byłby to jednak najpóźniejszy pisemny przekaz mówiący o przechowywaniu obrazów w klasztorze Elżbietanek. Nierozwikłaną zagadką pozostaje, w jaki sposób pięć malowideł cyklu znalazło się w wybudowanym w latach 1895–1897 konwencie Franciszkanów na wrocławskich Karłowicach i czy trafiły tam jeszcze przed II wojną światową. Według ojca Gohly’ego starsi bracia pamiętają, że dzieła te wisiały w konwencie przynajmniej od lat 50. XX w., później jednak przeniesiono je do piwnicy, gdzie w 1997 r. częściowo ucierpiały w trakcie powodzi<sup>26</sup>. W latach 2017–2021 ich konserwację przeprowadziła Joanna Jędrzejak. Przyjrzyjmy się zatem zachowanemu malowidłu bliżej, próbując znaleźć odpowiedź na pytania dotyczące ich ikonografii, genezy artystycznej oraz okoliczności fundacji.

*Prezentacja św. Antoniego* [il. 1] przedstawia świętego jako dziecko z rodzicami przed katedrą Najświętszej Marii Panny w Lizbonie. Młody Antoni wskazuje prawą ręką na wejście do świątyni, wzrok kierując w stronę rodziców. Scenie przygląda się augustiański mnich. W tle widać miejską zabudowę Lizbony wraz z jej mieszkańcami, port morski ze statkiem z portugalską banderą oraz górujący nad miastem Zamek św. Jerzego. W ten sposób nawiązano do najwcześniejszych znanych wydarzeń z biografii świętego, tzn. do uczęszczania do szkoły przykatedralnej, co było możliwe dzięki wpływowi jego zamożnej rodziny. Malowidło zawiera herb rodu von Schaffgotschów [il. 2] oraz inicjały: „I.A.S.S.R.I.C.&S.F. / S.C.M.C. Int. C. Duc. S. et I. C.P. / F:F. Ad. 1718”, które można rozwinąć następująco:

*Johann Anton Schaffgotsch Sancti Romani Imperii Comes et Semper Frey / Sancti Caesari Majestas Consiliarius Intimus Capitan Ducatus Svidnicensis et Javorensis Commissarius Principalis / Fieri Fecit Anno Domini 1718.*

Z zapisu wynika, że prace nad cyklem rozpoczęły się nie w 1719 r., jak czytamy w kronice, ale już rok wcześniej. Z dużą dozą prawdopo-

we can assume that the “scenes” mentioned by the clergyman are precisely Eybelwieser’s canvases. However, this would be the latest written account of the paintings kept in the Sisters of Saint Elizabeth’s convent. There is an unsolved mystery surrounding the five paintings of the cycle and how they came to be in the Franciscan monastery in Karłowice, erected between 1895 and 1897. It remains unclear whether the paintings arrived there before World War II. According to Father Gohly, the elderly brothers recall the paintings being in the monastery since at least the 1950s. However, they were later moved to the basement, where they were partially damaged by a flood in 1997<sup>26</sup>. Joanna Jędrzejak carried out their conservation between 2017 and 2021. Let us therefore take a closer look at the preserved paintings, trying to find answers to questions about their iconography, artistic origins and the circumstances of their foundation.

*Presentation of St. Anthony* [Fig. 1] depicts the saint as a child with his parents standing in front of the Cathedral of St. Mary Major in Lisbon. The young Anthony is pointing with his right hand to the church entrance, gazing towards his parents. An Augustinian monk watches the scene. In the background, the city of Lisbon can be seen with its inhabitants, the seaport with a ship bearing the Portuguese flag and the Castle of St. George towering over the city. This references the earliest known events in the saint’s biography, i.e. his attendance at the cathedral school, made possible due to the influence of his wealthy family. The painting features the coat of arms of the von Schaffgotsch family [Fig. 2] and initials: “I.A.S.S.R.I.C.&S.F. / S.C.M.C. Int. C. Duc. S. et I. C.P. / F:F. Ad. 1718”, which can be expanded as follows:

*Johann Anton Schaffgotsch Sancti Romani Imperii Comes et Semper Frey / Sancti Caesari Majestas Consiliarius Intimus Capitan Ducatus Svidnicensis et Javorensis Commissarius Principalis / Fieri Fecit Anno Domini 1718.*

The inscription indicates that work on the cycle did not began in 1719, as we read in the chronicle, but already a year earlier. With

dobieństwa, sugerując się tematem malowidła oraz kolejnością donatorów wymienionych w przywoływanym źródle, możemy przyjąć, że obraz *Prezentacja św. Antoniego* otwierał cykl i powstał jako pierwszy. Za taką hipotezą przemawia również osoba fundatora, hrabiego Schaffgotscha – najbardziej prominentnej postaci ze wszystkich wymienionych w dokumencie, choć w 1718 r. dostojnik ów nie objął jeszcze funkcji dyrektora Urzędu Zwierzchniego, przewodniczącego sejmiku śląskiego oraz *de facto* pełniącego obowiązki starosty generalnego Śląska<sup>27</sup>. Niemniej jednak, jako starosta świdnicko-jaworski, tajny radca cesarski i sędzia Sądu Najwyższego legitymujący się tytułem hrabiego Rzeszy oraz predykatem *Semperfrey*, należał do najbardziej wpływowych postaci na Śląsku. U dołu obrazu znalazły się inskrypcje w języku łacińskim: „*Nasceris ANTONI porpe Divae Virginis Aedem, / Non procul a Domina servus abesse potest*”, i niemieckim: „*ANTONIUS wirdt nahe bey der Allerheeligsten Mutter / Gottes kirchen, Lissabona gebahren und auter-soger*”.

Na kolejnym płótnie [il. 3] – *Spowiedź św. Antoniego* – ukazano świętego w konfesjonale, słuchającego konfesji mężczyzny, podczas gdy pozostałe osoby (kobiety i mężczyźni) oczekują w kolejce. Scena odnosi się najprawdopodobniej do historii mieszkańca Padwy, który podczas spowiedzi wyznał św. Antoniemu, że uderzył nogą własną matkę, choć kompozycja w połączeniu z umieszczonymi na dole inskrypcjami niesie bardziej uniwersalne przesłanie o konieczności spowiedzi i żalu za grzechy. U dołu malowidła odnajdujemy herb rodziny von Orlick und Laziska [il. 4] oraz inicjały: „*PL.O.L.B.D.L.S.C.M.C / S.D.O.&C.C.I.P. A.D.O.A.P.C.D. / FF. 1719*”, które możemy rozwinąć jako:

*Peter Leopold Orlick Liber Baro De Laziska Sancti Caesari Majestas Consiliarius / Serenissimi Ducis Oppaviensis et Carnoviensis Consiliario Intimo Principis [?] / Ab Ducatus Oppaviensis Ad Publicus Conventus Deputatus [?] / Fieri Fecit 1719.*

Chodzi zatem o barona Petera Leopolda von Orlick und Laziska, radcę Śląskiej Kamery Kró-

a high degree of probability, judging by the subject of the painting and the order of the donors mentioned in the chronicle, we can assume that the painting *Presentation of St. Anthony* opened the cycle and was created first. Such a hypothesis is also supported by the person of the funder, count Schaffgotsch – the most prominent figure in the document. However, in 1718 this dignitary had not yet taken up the posts of Director of the Superior Office, President of the Silesian Parliament and *de facto* performing the duties of the Oberlandeshauptmann of Silesia<sup>27</sup>. Nonetheless, as Landeshauptmann of Świdnica and Jawor, Secret Imperial Counsellor and Judge of the Supreme Court holding the title of count of the Reich and the predicate *Semperfrey*, he was one of the most influential figures in Silesia. The painting had inscriptions in Latin at the bottom: “*Nasceris ANTONI porpe Divae Virginis Aedem, / Non procul a Domina servus abesse potest*”, and German: “*ANTONIUS wirdt nahe bey der Allerheeligsten Mutter / Gottes kirchen, Lissabona gebahren und auter-soger*”.

Another painting [Fig. 3] – *Confession of St. Anthony* – depicts the saint in a confessional, listening to a man’s confession, while others (men and women) wait in line. The scene probably refers to the story of a Paduan man who, during confession, revealed to St. Anthony that he had struck his mother with his foot. However, the composition, combined with the inscriptions at the bottom, carries a more universal message about the need to confess and repent for sins. At the bottom of the painting, we find the coat of arms of the Orlick und Laziska family [Fig. 4] and the initials: “*PL.O.L.B.D.L.S.C.M.C / S.D.O.&C.C.I.P. A.D.O.A.P.C.D. / FF. 1719*”, which can be expanded as:

*Peter Leopold Orlick Liber Baro De Laziska Sancti Caesari Majestas Consiliarius / Serenissimi Ducis Oppaviensis et Carnoviensis Consiliario Intimo Principis [?] / Ab Ducatus Oppaviensis Ad Publicus Conventus Deputatus [?] / Fieri Fecit 1719.*

It is, therefore, a reference to the councillor of the Royal Chamber, baron Peter Leopold



Pendite, quem resecat contritio pravia fructum!  
Crimina mens delet, dum lacrymosa dolet.

Die Sünder, so ein Bussender schmerzlich beweinet,  
werden auf dem Papier ausgelecht befunden.



3. Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Spowiedź św. Antoniego*, 1719, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Confession of St. Anthony*, 1719, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg

4. Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Spowiedź św. Antoniego*, fragment z herbem Petera Leopolda von Orlik und Laziska, 1719, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Confession of St. Anthony*, fragment with the coat of arms of Peter Leopold von Orlick und Laziska, 1719, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg



lewskiej, wymienionego w kronice wśród fundatorów pierwszych 11 malowideł. Dolną część obrazu zajmują inskrypcje: „*Pendite, quem referat contritio praevia fructum! / Crimina mens delet, dum lacrymosa dolet*” oraz „*Die Sünden, so ein Büssender schmerzlich beweinet, / werden auf dem papier ausgelescht befinden*”.

Trzecie płótno [il. 5] – *Kazanie św. Antoniego* – przedstawia świętego głoszącego naukę pośród tłumu ludzi o (jak możemy wnioskować z różnaitości ubiorów, stylizacji zarostu i karnacji) różnym pochodzeniu etnicznym, kulturowym i narodowościowym. W biografii świętego istotnie odnajdujemy historię tzw. wielonarodowego kazania, zgodnie z którą Antoni miał przemawiać językiem Ducha Świętego przed mieszanym etnicznie i językowo zgromadzeniem władz kościelnych, którzy w cudowny sposób usłyszeli go w swoich językach. Obraz zawiera hrabiowski herb rodziny von Hatzfeldów [il. 6] oraz inicjały „*F.C. ab H. et G.D.T. / F.F. 1720*”. Ich rozwinięcie – „*Franciscus Comes ab Hatzfeld et Gleichen Dynastia Trachenberg / Fieri Fecit 1720*” – jednoznacznie wskazuje na Franza von Hatzfeld, cesarskiego podkomorzego i radcę Urzędu Zwierzchniego, jako fundatora dzieła. Poniżej sceny odnajdujemy inskrypcje: „*Natali linguae dialecto noscitur omnis / Hic de qua patria venit civitate viaque*” oraz „*Antonius predigt und wird in unterschiedlichen / Sprachen von allen Völkern verstanden*”.

Czwarte z zachowanych malowideł [il. 7] – *Wskrzeszenie umarłego* – wyobraża przykościelny cmentarz, a na nim świętego przywracającego życie mężczyźnie. Scenie przygląda się kilka postaci – pośrodku dwie kobiety z dzieckiem, z lewej zaś dwóch grabarzy. Po prawej stronie żołnierze przytrzymują pojmanego człowieka w eleganckiej czarnej szacie. Niewątpliwie chodzi o jeden z legendarnych cudów św. Antoniego, który miał wydarzyć się w Lizbonie. Ojciec Antoniego został niesłusznie oskarżony o morderstwo. Święty poprosił o przyniesienie ciała zamordowanego, podszedł do zwłok i zwrócił się do mężczyzny, aby powiedział, kto go zabił. Zgodnie z legendą martwy powstał i wyraźnie wymówił imię mordercy, zaświadczaając o niewinności ojca Antoniego. Obraz opatrzono her-

Orlick und Laziska, mentioned in the chronicle among the funders of the first 11 paintings. The lower part of the painting features inscriptions: “*Pendite, quem referat contritio praevia fructum! / Crimina mens delet, dum lacrymosa dolet*” and “*Die Sünden, so ein Büssender schmerzlich beweinet, / werden auf dem papier ausgelescht befinden*”.

The third canvas [Fig. 5], titled *Sermon of St. Anthony*, depicts the saint preaching amid a diverse crowd (as evident from the people’s various clothing, beard styles, and complexions). The scene represents people of different ethnic, cultural, and national origins. The painting is based on the story of the “multi-national sermon” from St. Anthony’s biography. St. Anthony spoke in the language of the Holy Spirit before a mixed gathering of church authorities, who miraculously heard him in their own languages. The painting features the count’s coat of arms of the von Hatzfeld family [Fig. 6] and the initials “*F.C. ab H. et G.D.T. / F.F. 1720*”. Their expansion – “*Franciscus Comes ab Hatzfeld et Gleichen Dynasty Trachenberg / Fieri Fecit 1720*” – clearly identifies the Imperial Chamberlain and Councillor of the Superior Office Franz von Hatzfeld as the funder of the work. Below the scene we find the inscriptions: “*Natali linguae dialecto noscitur omnis / Hic de qua patria venit civitate viaque*” and “*Antonius predigt und wird in unterschiedlichen / Sprachen von allen Völkern verstanden*”.

The fourth of the preserved paintings [Fig. 7], *Resurrection of the Dead*, depicts a churchyard with a saint bringing a man back to life. Several figures are watching the scene – two women with a child in the middle and two gravediggers on the left. To the right, soldiers are holding a captured man in an elegant black garment. This is undoubtedly one of the legendary miracles of St. Anthony, which is said to have happened in Lisbon. Anthony’s father was wrongly accused of murder. The saint asked for the body of the murdered man to be brought, approached the corpse and asked the man to reveal who had killed him. According to legend, the man arose and pronounced the name of the murderer, attesting to the inno-



5. Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Kazanie św. Antoniego*, 1720, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *St. Anthony's Sermon*, 1720, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg

6. Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Kazanie św. Antoniego*, fragment z herbem Franza von Hatzfelda, 1720, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Sermon of St. Anthony*, fragment with the coat of arms of Franz von Hatzfeld, 1720, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg





Liberat infansem, distans, à morse Parentem ;  
Res nova ! dat vitam Filius iste Patri .

Antonius fombt in einem augenblick auf Wellestand in Portugal und  
stiftt seinem Vater in ausersten nothen durch erweckung eines Todten



7.  
Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Wskreszenie umarłego*, 1721, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Resurrection of the Dead*, 1721, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg

8.  
Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Wskreszenie umarłego*, fragment z herbem Friedricha Matthiasa Brzezowsky'ego, 1721, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Resurrection of the Dead*, fragment with the coat of arms of Friedrich Matthias Brzezowsky, 1721, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg



bem rodziny von Brzezowskich<sup>28</sup> [il. 8] oraz inicjałami „*F.M.I.B / S.C.M. Reg. Cam. Secr. Act. / 1721*”. Rozwinięcie owych skrótów brzmiałoby: „*Fridericus Matthias I. [?] Brzezowsky / Sancti Caesari Majestas Regia Camera Secretarius Actor [?]*”. Fundatorem tego malowidła był zatem sekretarz Śląskiej Kamery Królewskiej, Friedrich Matthias Brzezowsky. U dołu zawiera ono zaś inskrypcje: „*Liberat infontem, distans, a morte Parentem; / Res nova! dat vitam Filius iste Patri*” oraz „*Antonius kombt in einem augenblick aus Welschland in Portugal und / hilfft seinem Vatter in auslersten nöthen, durch erweckung eines Toden*”.

Ostatnie zachowane płótno [il. 9] – *Kazanie św. Antoniego na deszczu* – przedstawia świętego przemawiającego wśród tłumu ludzi. Horyzont dookoła spowity jest czarnymi, burzowymi chmurami, tylko nad Antonim i zebranymi wokół niego otwiera się błękitne, pogodne niebo. Jest to nawiązanie do historii, która miała się wydarzyć w Limoges we Francji. Podczas homilii na głównym placu miasta zaczęło padać, jednak św. Antoni w cudowny sposób rozgonił deszczowe chmury, umożliwiając wiernym dalsze słuchanie. Malowidło pierwotnie mieściło herb [il. 10] – dziś już niestety nieczytelny – otoczony inicjałami, z których możemy odczytać zaledwie pojedyncze litery i cyfry: „*S. [...] O. [...] B.U. / [...] C.A. / [...] 21*”. Jednoznaczne określenie fundatora tego obrazu jest zatem niemożliwe, choć kilka szczegółów pozwala nieco zawęzić listę potencjalnych darczyńców. Liczba 21 na końcu inskrypcji sugeruje 1721 r. jako moment fundacji, zatem musiał być to któryś z 11 fundatorów grupy obrazów powstałych między r. 1720 a 1722. Dodatkowo zachowana nad nieczytelną tarczą herbową pięciopalkowa korona sugerowałaby przedstawicieli szlachty niższej rangi. Jeśli zaś pierwsza litera inskrypcji – tak jak w przypadku czterech poprzednich – stanowi inicjał imienia, to za przypuszczalnego fundatora tego dzieła moglibyśmy uznać Sebastiana von Peschela, członka Śląskiej Kamery Królewskiej oraz cesarskiego pocztmistrza<sup>29</sup>. U dołu płótna znajdują się inskrypcje: „*Coetum siccare per aera nimum, / quando Antonius affatus errat*” oraz „*Mitten unter dem Platzre-*

*cence of Anthony's father. The painting bears the coat of arms of the von Brzezowsky family<sup>28</sup> [Fig. 8] and the initials “F.M.I.B / S.C.M. Reg. Cam. Secr. Act. / 1721”. The expansion of these abbreviations would read: “Fridericus Matthias I. [?] Brzezowsky / Sancti Caesari Majestas Regia Camera Secretarius Actor [?]”. The funder of this painting was therefore Friedrich Matthias Brzezowsky, the Secretary of the Silesian Royal Chamberhouse. At the bottom, in turn, it carries the inscriptions: “Liberat infontem, distans, a morte Parentem; / Res nova! dat vitam Filius iste Patri” and “Antonius kombt in einem augenblick aus Welschland in Portugal und / hilfft seinem Vatter in auslersten nöthen, durch erweckung eines Toden”.*

The last surviving canvas [Fig. 9] – *St. Anthony's Sermon on the Rain* – depicts the saint speaking among a crowd. The horizon is obscured by black, stormy clouds; only above Anthony and those gathered around him does a blue, serene sky open up. This refers to a story that supposedly happened in Limoges, France. During a sermon in the town's main square, it began to rain, but St. Anthony miraculously chased away the rainy clouds, allowing the faithful to continue listening. The painting originally bore a coat of arms [Fig. 10] – now, unfortunately, illegible – surrounded by initials, from which we can read only single letters and numbers: “S. [...] O. [...] B.U. / [...] C.A. / [...] 21”. An unambiguous identification of the funder of this painting is therefore impossible, although a few details make it possible to narrow down the list of potential donors somewhat. The number 21 at the end of the inscription suggests 1721 as the time of funding, so it must have been one of the 11 founders of the group of paintings created between 1720 and 1722. In addition, the five-pronged crown preserved above the illegible escutcheon would indicate representatives of the lower nobility. Furthermore, if, like in the four previous inscriptions, the first letter of the inscription is the initial of the first name, then we could consider Sebastian von Peschel, a member of the Royal Silesian Chamber and Imperial Postmaster, as the supposed funder of this work<sup>29</sup>. At the bottom



9.  
Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Kazanie św. Antoniego na deszczu*, 1721, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Sermon of St. Anthony on the Rain*, 1721, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław- Karłowice. Photo: A. Szeląg

10.  
Johann Jacob Eybelwieser młodszy, *Kazanie św. Antoniego na deszczu*, fragment z herbem Sebastiana von Peschela (?), 1721, ol. pł., 140 × 230 cm; kościół parafialny pw. św. Antoniego Padewskiego, Wrocław-Karłowice. Fot. A. Szeląg

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, *Sermon of St. Anthony on the Rain*, fragment with the coat of arms of Sebastian von Peschel (?), 1721, oil on canvas, 140 × 230 cm; parish church of St. Anthony of Padua, Wrocław-Karłowice. Photo: A. Szeląg

*gen wohnen die / zuhörer Antonij Predig bei, unbenetzter*”.

Zachowane malowidła prezentują dość konwencjonalną ikonografię. Najprawdopodobniej Eybelwieser posiłkował się niezidentyfikowanymi pierwowzorami graficznymi, raczej wątpliwe wydaje się bowiem, by samodzielnie opracował projekty poszczególnych scen. Z pewnością jednak podążał za ścisłymi wytycznymi, które zapewne – w formie pisemnej lub ustnej – przekazali mu wrocławscy reformaci. Umieszczone w dolnej części inskrypcje zasadniczo współbrzmia z przedstawionymi historiami, stanowiąc poetycki, alegoryczny komentarz (w języku łacińskim) lub przystępne wyjaśnienie opisowe (w języku niemieckim). Cztery malowidła (czyli wszystkie poza *Prezentacją...*) odnoszą się do cudów, których sprawcą miał być urodzony w Lizbonie święty. Źródeł literackich dla tych przedstawień należy upatrywać w szeregu hagiografii spisywanych i publikowanych od średniowiecza, m.in. w pochodzącym z ok. 1435 r. dziele Sicca Polentonego *Vita et miracula sancti Antoni de Padua*, w wydany w 1586 r. w weneckiej oficynie *La Vita, la dottrina, i miracoli e la morte di Santo Antonio di Lisbona detto da Padoa* Giorgia Angelieriego czy w spisany przez Eliasza z Cortony i opublikowany w Padwie w 1620 r. *Vita et miracoli di S. Antonio da Padova*.

Realizacja tak rozbudowanego cyklu z pewnością była wyzwaniem logistycznym dla Eybelwiesera i jego pracowni. Choć niezwykle prestiżowe, to czasochłonne zlecenie musiało zostać odpowiednio rozplanowane, aby umożliwić płynne działanie warsztatu. Ukończone obrazy autor dostarczał do klasztoru partiami, na co wskazują zarówno daty umieszczone na zachowanych malowidłach (1718, 1719, 1720 i 1721), jak i dość lakoniczny zapis w kronice, dzielący przedsięwzięcie na dwa etapy. Niewątpliwie jednak było ich więcej, a każda partia składała się zapewne z trzech–czterech gotowych płócien. Przemawia za tym sposób realizacji innego zlecenia, którego Eybelwieser podjął się pod koniec swojego życia, mianowicie cyklu malowideł ze scenami z życia św. Jana Bożego dla konwentu Bonifratrów we Wrocławiu.

of the canvas there are inscriptions: “*Coetum siccare per aera nimbium, / quando Antonius affatus errat*” and “*Mitten unter dem Platzregen wohnen die / zuhörer Antonij Predig bei, unbenetzter*”.

The preserved paintings present a rather conventional iconography. It is most likely that Eybelwieser made use of unidentified graphic originals, as it seems rather doubtful that he developed the designs for individual scenes himself. However, he indeed followed strict instructions, which were probably given to him – either orally or in writing – by the Wrocław Reformed Friars. The inscriptions in the lower part generally resonate with the stories depicted, providing a poetic, allegorical commentary (in Latin) or an accessible descriptive explanation (in German). The four paintings (i.e. all but the *Presentation...*) refer to miracles allegedly performed by the Lisbon-born saint. The literary sources for these scenes can be traced back to a series of hagiographies written and published from the Middle Ages onwards, including Sicco Polentone’s *Vita et miracula sancti Antoni de Padua*, a work dated around 1435, Giorgio Angelieri’s *La Vita, la dottrina, i miracoli e la morte di Santo Antonio di Lisbona detto da Padoa*, published in 1586 in a Venetian publishing house, or in *Vita et miracoli di Santo Antonio de Padua*, written down by Elias of Cortona, and published in Padua in 1620.

The execution of such an elaborate series was certainly a logistical challenge for Eybelwieser and his studio. Although extremely prestigious, this time-consuming commission had to be planned appropriately to allow the workshop to run smoothly. The painter delivered the completed paintings to the monastery in batches. This is indicated by the surviving paintings’ dates (1718, 1719, 1720, and 1721) and by the rather laconic chronicle entry, which divided the undertaking into two stages. Undoubtedly, however, there were more, and each batch probably consisted of three to four finished paintings. This is supported by another commission which Eybelwieser completed towards the end of his life. He painted a series of scenes from the life of St. John of God for



Zachowane klasztorne księgi rachunkowe odnotowują, że w stosunkowo krótkim czasie, tj. od listopada 1739 do listopada roku kolejnego Eybelwieser w pięciu turach po cztery obrazy dostarczył w sumie 20 płócien, każdorazowo inkasując 40 florenów, czyli 10 florenów za płótno – dokładnie tyle samo, ile dwie dekady wcześniej w przypadku dzieł dla franciszkanów<sup>30</sup>.

Praca nad cyklem *Legenda św. Antoniego Padewskiego* trwała znacznie dłużej, należy jednak pamiętać, że w tym czasie Eybelwieser znalazł się u szczytu swojej kariery artystycznej, a jego warsztat funkcjonował na pełnych obrotach. Pomiędzy 1718 a 1722 r. twórca ukończył bowiem szereg prestiżowych zleceń: dekorację malarską stropu w kościele parafialnym pw. św. Michała Archanioła w Tyńcu nad Ślęzą (1718, zniszczona w 1843), cztery malowane olejno na płótnie obrazy cyklu *Ewangelisci* (1720) do tej samej świątyni, dekorację freskową sklepienia kopuły kaplicy pw. św. Jerzego w Łądku-Zdroju (1720), portret Michaela Sigismunda Liebentantza, diakona w kościele pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (1720, zaginiony) oraz monumentalne malowidło do ołtarza głównego w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Lwówku Śląskim, ukazujące *Koronację Marii przez Trójcę Świętą z przedstawieniem fundatora na tle wyspy Maltę* (1721)<sup>31</sup>. Tylko w przerwach między tymi realizacjami Eybelwieser mógł skupić się na wykonaniu i dostarczeniu kolejnych partii płócien dla wrocławskich reformatów. Dość toporna konwencja przedstawień pozwala sądzić, że odbyło się to przy walnym udziale pomocników warsztatowych.

Charakterystyczny półowalny kształt prac został zdeterminowany ich pierwotnym miejscem ekspozycji – w lunetach sklepień kruzganków wrocławskiego konwentu, wybudowanego w latach 1680–1694. Umieszczone w ten sposób 22 malowidła tworzyły imponującą galerię, pozwalającą braciom zakonnym kontemplować żywot jednego z najważniejszych świętych swojego zakonu. Tematyka poszczególnych scen mogła łączyć się z określonymi zadaniami klasztoru dotyczącymi formacji duchowej zakonników. Wrocławska placówka, specjalizująca

the Convent of the Brothers of St. John of God in Wrocław. The preserved monastery account books record that in a relatively short period of time, i.e. from November 1739 to November of the following year, the painter delivered a total of 20 canvases in five batches of four paintings, each time charging 40 florins, i.e. 10 florins per canvas – exactly the same as two decades earlier for paintings for the Franciscans<sup>30</sup>.

Work on the cycle *The Legend of St. Anthony of Padua* took much longer, but it should be remembered that at that time, Eybelwieser was at the height of his artistic career, and his workshop was operating at full capacity. Between 1718 and 1722 the artist completed several prestigious commissions: painting decoration of the ceiling in the parish church of St. Michael the Archangel in Tyniec nad Ślęzą (1718, destroyed in 1843), four oil-on-canvas paintings of the cycle of *The Evangelists* (1720) for the same church, fresco painting of the dome vault in the chapel of St. George in Łądek-Zdrój (1720), a portrait of St. Michael Sigismund Liebentantz, deacon of the Mary Magdalene church in Wrocław (1720, lost), and a monumental painting for the main altar of the parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Lwówek Śląski, depicting *The Coronation of Mary by the Holy Trinity with a representation of the funder against the background of the island of Malta* (1721)<sup>31</sup>. It was only during the breaks from these executions that Eybelwieser could concentrate on creating and delivering further batches of canvases for the Reformed Franciscans of Wrocław. The rather rough convention of the productions suggests that this took place with considerable input from the workshop's assistants.

Their original place of display determined the characteristic semi-oval shape of the canvases – in the lunettes of the cloister vaults of the Wrocław monastery, built between 1680 and 1694. Placed in this way, the 22 paintings formed an impressive gallery, allowing the friars to contemplate the life of one of the most important saints of their order. The themes of the individual scenes could be linked to the monastery's specific tasks regarding the friars'

jąca się w nauczaniu teologii moralnej, przygotowywała braci do posługi duszpasterskiej, zwłaszcza do udzielania sakramentu pokuty oraz głoszenia nauk<sup>32</sup>. Choć nie wiemy, jakie sceny przedstawiały zaginione obrazy cyklu, to wśród zachowanych pięciu aż trzy tematycznie odpowiadają edukacyjnemu profilowi konwentu: *Spowiedź św. Antoniego*, *Kazanie św. Antoniego* oraz *Kazanie św. Antoniego na deszczu*. Wydaje się prawdopodobne, że cykl miał działać inspirująco na młodych adeptów kaznodziejstwa, zachęcając do brania przykładu z jednego z najważniejszych świętych zakonu.

Podobnie rozwiązane, rozbudowane cykle hagiograficzne odnajdujemy także w innych klasztorach franciszkanów reformatów czeskiej prowincji św. Wacława. Z ok. 1709 r. pochodzi np. zespół 30 lunetowych malowideł nieznanego autora ukazujących sceny z życia św. Franciszka z Asyżu, do dziś znajdujący się w krużgankach dawnego konwentu Reformatorów w Hejnicach koło Liberca<sup>33</sup>. Św. Franciszkowi poświęcony jest także cykl 21 lunetowych obrazów wykonanych w latach 1718–1725 przez Jana Jiřího Hertla, a przeznaczonych do krużganków konwentu Reformatorów w Turnovie<sup>34</sup>. Warto podkreślić, że krużgankowe lunety były już wcześniej wykorzystywane jako przestrzeń dla malowanych olejno na płótnie cykli żywotów świętych. Spośród analogicznych serii realizowanych na zamówienie innych zakonów należy wymienić przede wszystkim obejmujący pierwotnie 32 prace zespół ukazujący sceny z życia św. Wacława, przygotowany w latach 1640–1641 przez Karela Škréty i pomocników dla praskiego klasztoru Augustianów Bosych na Zderaze<sup>35</sup>. Z tym zgromadzeniem związany był również pilzneński twórca Jiří Matěj Nettel, który dla praskiego konwentu w latach 1696–1698 wykonał niezachowane do naszych czasów lunetowe obrazy przedstawiające *Żywot św. Mikołaja z Tolentino*<sup>36</sup>, a w 1699 r. dla klasztoru Augustianów w Lnářech namalował 27 płócien ukazujących sceny z życia św. Augustyna<sup>37</sup>. Mniej rozbudowany, lecz zdecydowanie wart odnotowania jest pochodzący z lat 90. XVII w. zespół sześciu dzieł autorstwa Johanna Georga Heinscha, ukończonych dla klasztoru Krzyżow-

spiritual formation. The monastery in Wrocław, specialising in the teaching of moral theology, prepared the friars for pastoral ministry, especially for administering the sacrament of penance (i.e. confession) and preaching<sup>32</sup>. Although we do not know what scenes the lost paintings of the cycle depicted, among the surviving five, as many as three thematically correspond to the educational profile of the order: *Confession of St. Anthony*, *Sermon of St. Anthony* and *St. Anthony's Sermon on the Rain*. It seems likely that the cycle was intended to inspire young adepts of preaching, encouraging them to follow the example of one of the Order's most important saints.

Similar large hagiographical cycles can also be found in other Reformed Franciscan monasteries of the Bohemian Province of St. Wenceslas. For example, a set of 30 lunette paintings by an unknown author depicting scenes from the life of St. Francis of Assisi, dated around 1709 and still found in the cloisters of the former Reformed monastery in Hejnice near Liberec<sup>33</sup>. Also dedicated to St. Francis is a cycle of 21 lunette paintings made between 1718 and 1725 by the painter Jan Jiří Hertl and intended for the cloisters of the Reformed Friars' Monastery in Turnov<sup>34</sup>. It is noteworthy that the cloister lunettes have been used before as a space for oil-on-canvas painted hagiographical cycles. Of the analogous series commissioned by other monasteries, we should mention in particular the original set of 32 canvases depicting scenes from the life of St. Wenceslaus, prepared between 1640 and 1641 by Karel Škréta and his assistants for the Prague Discalced Augustinian Monastery at Zderaz<sup>35</sup>. With this congregation, the painter Jiří Matěj Nettel was also linked, who between 1696 and 1698 produced, for the Prague monastery, lunette paintings depicting the *Life of St. Nicholas of Tolentino*, which have not been preserved to the present day<sup>36</sup>, and in 1699 painted 27 canvases featuring scenes from the *Life of St. Augustine* for the Augustinian monastery in Lnáře<sup>37</sup>. Less extensive, but worth noting, is a set of six paintings dating from the 1690s by Johann Georg Heinsch for the Prague Military Order of the Crusaders of

ców z Czerwoną Gwiazdą w Pradze, ze scenami z życia św. Jana Nepomucena oraz św. Agnieszki Przemyślidki<sup>38</sup>.

Malowidła Eybelwiesera z częścią wymienionych żywotów łączy znacznie więcej niż tylko charakterystyczny format, miejsce ekspozycji i hagiograficzna tematyka. Cztery spośród zachowanych ośmiu obrazów słynnego świętowaclawskiego cyklu Škréty<sup>39</sup> oraz wszystkie płótna ze wspomnianych serii dla augustiańskiego klasztoru w Lnářech, a także reformackiego w Hejnicach opatrzone herbami wraz z inskrypcjami informującymi o fundatorach poszczególnych malowideł. Pod tym względem wyjątkowo imponująco prezentują się dzieła autorstwa Nettle, ukazujące *Żywot św. Augustyna* – każde z nich zawiera owalną tarczę z herbem oraz rozbudowaną inskrypcją z imieniem, nazwiskiem i pełną tytulaturą donatora w języku łacińskim. Herby wraz z inicjałami odnajdujemy na pięciu zachowanych obrazach wrocławskiego cyklu, choć możemy przypuszczać, że podobne oznaczenia znajdowały się na wszystkich 22 płótnach. Hagiograficzny w warstwie ikonograficznej cykl pełnił jednocześnie funkcję galerii herbowej, prezentującej „twarze heraldyczne” fundatorów<sup>40</sup>.

Można wszakże domniemywać, że chodziło o coś więcej niż o komemorację, a całe przedsięwzięcie miało wymiar ściśle ideologiczny, związany z usankcjonowaniem nowej, uprzywilejowanej pozycji społecznej fundatorów (prohabsburskiej szlachty) oraz zleceniodawców (franciszkanów). Oczywiście zaangażowanie urzędników reprezentujących dwór wiedeński w sfinansowanie wyposażenia klasztoru mającego odpowiadać za rekatolizację wrocławian nie było niczym nadzwyczajnym, jednak jego efekty w płaszczyźnie wizualnej niosły ważne przesłanie. Herby fundatorów, reprezentując nie tylko konkretne postaci, ale przede wszystkim ciała polityczne (co podkreślono inicjałami informującymi o pełnionej funkcji), dobitnie wyrażały „prawne roszczenie”, oczekując – jak pisze Hans Belting – „gestu lojalności”<sup>41</sup>. W tym przypadku chodziło o lojalność wobec władzy i woli cesarza, potwierdzającą nie tylko terytorialny zakres jego panowania<sup>42</sup>, ale również

the Red Star Monastery, with scenes from the lives of St. John of Nepomuk and St. Agnes of Prague<sup>38</sup>.

Eybelwieser's paintings share more than just their distinctive format, place of display, and hagiographical themes with some of the *Lives* above. Four of the eight preserved paintings from the famous Škréta series of St. Wenceslas<sup>39</sup>, as well as all the canvases from the above-mentioned series for the Augustinian monastery in Lnáře and the Reformed Franciscans monastery in Hejnice bear coats of arms with inscriptions informing about the founders of the individual pieces. In this respect, the works by Nettle depicting *Life of St. Augustine* are particularly impressive – each includes an oval shield with a coat of arms and an elaborate inscription with the donor's name, surname and full title in Latin. The coats of arms and initials can be found on five preserved paintings of the Wrocław cycle, although we can assume that similar markings were on all 22 canvases. Hagiographical in its iconographic aspect, the series also served as a gallery of coats of arms, depicting the “heraldic faces” of the funders<sup>40</sup>. However, it can be inferred that there was more at stake than just commemoration and that the whole project had a strictly ideological dimension linked to the legitimisation of the new, privileged social position of the funders (the pro-Habsburg nobility) and the commissioners (the Franciscans). The involvement of officials representing the Viennese court in financing the furnishings of the monastery, which aimed to recatholicise the Wrocław inhabitants, was nothing unusual. However, its visual impact conveyed an important message. The coats of arms of the founders, representing not only specific individuals, but above all political bodies (which was emphasised by initials indicating the function held), emphatically expressed a “legal claim”, expecting, in the words of Hans Belting, “a gesture of loyalty”<sup>41</sup>. In this case, it was a matter of loyalty to the authority and the will of the emperor. This confirmed not only the territorial extent of his rule, but also the institutional control of the state over the Catholic Church. The official coat of arms was not im-



instytucjonalny – państwowej kontroli nad Kościołem katolickim. Jednak legitymizacja aparatu urzędniczego poprzez „narzucenie” swojego herbu nie odbywała się ze szkodą dla franciszkanów, wprost przeciwnie – w rzeczywistości miasta zdominowanego przez protestantów oraz niechęci magistratu była to operacja korzystna dla obu stron: kosmopolitycznej szlachty i zakonników, wzajemnie uzasadniających swoją obecność i hegemonię we Wrocławiu. Natomiast przeznaczenie obrazów do klasztornych krużganków jasno wskazuje, że odbiorcami tych treści byli przede wszystkim sami zakonnicy, mogący czytać je na trzech różnych poziomach:

1. hagiograficznym – jako inspirujące pobożność sceny z żywota św. Antoniego;
2. heraldycznym – jako galerię herbową dobroczyńców klasztoru;
3. ideologicznym – podkreślającym zależność wobec władzy, zarazem jednak sankcjonującym ich własną, wyjątkową pozycję w mieście jako *de facto* przedstawicieli ideologicznego aparatu państwa<sup>43</sup>.

Ukończony w 1722 r. cykl *Legenda św. Antoniego Padewskiego* należy uznać za jedną z najbardziej prestiżowych realizacji Eybelwiesera w całym jego dorobku. Niewątpliwie możemy ją zaliczyć również do najciekawszych inicjatyw artystycznych śląskiej arystokracji w barokowym Wrocławiu. Choć obrazy w krużgankach reformackiego klasztoru pod względem klasy artystycznej oraz skali inwestycji nie mogły dorównać takim fundacjom, jak powstająca w latach 1711–1730 kaplica pw. bł. Czesława przy kościele dominikanów pw. św. Wojciecha, której budowa była możliwa właśnie dzięki pieniężnemu wsparciu szlachty katolickiej, to za sprawą liczego udziału tej ostatniej zyskały wyjątkową rangę. W istocie, w stolicy Śląska trudno wskazać inne dzieło lub zespół dzieł, jakich powstanie zawdzięczalibyśmy wspólnemu finansowemu udziałowi ponad 20 członków cesarskiej elity urzędniczej oraz duchowieństwa, znanych z imienia i nazwiska. Warto przy tym podkreślić, że choć herby najważniejszych śląskich urzędników odnajdujemy na malowidłach ściennych autorstwa Felixa Antona Schefflera w westybulu

posed to the detriment of the Franciscans. In fact, it was beneficial to both the cosmopolitan nobility and the friars, as it justified their presence and dominance in Wrocław, a city dominated by Protestants, including the city council. On the other hand, the destination of the paintings for the monastery cloisters clearly indicates that the recipients of these contents were primarily the friars themselves, who could read them on three different levels:

1. hagiographical – scenes from the life of St. Anthony as encouraging acts of devotion;
2. heraldic – as a coat of arms gallery of the monastery’s benefactors;
3. ideological – emphasizing their dependence on the authorities, but at the same time sanctioning their own unique position in the city as *de facto* representatives of the ideological apparatus of the state<sup>42</sup>.

Completed in 1722, the cycle *The Legend of St. Anthony of Padua* should be regarded as one of Eybelwieser’s most prestigious works in his entire oeuvre. Undoubtedly, the cycle can also be counted among the most interesting artistic initiatives of the Silesian aristocracy in Baroque Wrocław. The paintings in the cloisters of the Reformed Franciscan monastery could not compete with such impressive fundations as the Blessed Ceslaus Chapel at the Dominican Church of St. Adalbert, built between 1711 and 1730 and financially supported by the Catholic nobility. However, the numerous contributions of the latter gave them an exceptional status. In fact, it is difficult to find another work or group of works in the Silesian capital whose creation would be due to the joint financial participation of more than 20 members of the imperial official elite and clergy, known by name. The coats of arms of the most important Silesian officials can also be found on the wall paintings by Felix Anton Scheffler in the vestibule of the main building of Wrocław University. However, these officials were not directly involved in funding the polychrome. It was the Jesuits who initiated the creation of polychrome and financed it<sup>43</sup>.

It is only regrettable that the cycle of 22 half-oval paintings has not been entirely

gmachu głównego Uniwersytetu Wrocławskiego, to nie byli oni bezpośrednio zaangażowani w fundację polichromii, powstałej z inicjatywy jezuitów i przez nich sfinansowanej<sup>44</sup>.

Pozostaje żałować, że liczący 22 półowalne malowidła cykl nie zachował się w całości. Odrastaurowane i umieszczone w nowych ramach obrazy zdobią obecnie wnętrze neogotyckiego kościoła parafialnego pw. św. Antoniego Padewskiego na wrocławskich Karłowicach. Choć niekompletny i pozbawiony swojego pierwotnego kontekstu, cykl *Legenda św. Antoniego Padewskiego* przypomina o skomplikowanej sytuacji polityczno-wyznaniowej Wrocławia pierwszej połowy w. XVIII. Możemy wręcz mówić o „drugim życiu” malowideł, które w aktualnym miejscu ekspozycji zyskały nową – choć oczywistą, to jakże istotną – funkcję: prezentują wiernym najważniejsze sceny z życia patrona karłowickiej świątyni.

preserved. Restored and placed in new frames, the paintings now adorn the interior of the neo-Gothic St. Anthony of Padua parish church in Wrocław's Karłowice district. Although incomplete and deprived of its original context, the cycle *The Legend of St. Anthony of Padua* reminds of the complex political and religious situation in Wrocław in the first half of the 18th century. We can indeed speak of a “second life” for the paintings. In their current location, they have acquired a new – albeit obvious, yet critical – function. They present to the faithful the most essential scenes from the life of the patron saint of the Karłowice church.

<sup>1</sup> **M. Musiał**, *Atrybucja i datacja wyposażenia kościoła św. Antoniego w Padwy we Wrocławiu w świetle kroniki konwentu Franciszkanów Reformatorów*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 24 (2015); **idem**, *Dzieje budowy reformackiego kościoła i klasztoru św. Antoniego z Padwy we Wrocławiu*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 25 (2016); **idem**, *Okoliczności powrotu franciszkanów reformatorów do XVII-wiecznego Wrocławia w świetle „Instrumentum Transactionis”*, „Studia Śląskie” t. 79 (2016).

<sup>2</sup> **Idem**, *Atrybucja i datacja...*, s. 119.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 117–139. Chciałbym w tym miejscu bardzo podziękować dr. Marcinowi Musiałowi za udostępnienie skanów kroniki, przekazanie wielu cennych uwag i sugestii dotyczących archiwaliów oraz wspólną, owocną pracę nad odczytaniem rękopisu.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 124.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> W tym miejscu chciałbym złożyć najszersze podziękowania ojcu Jozafatowi Gohly'emu za nawiązanie kontaktu, udzielenie wielu cennych informacji, umożliwienie obejrzenia obrazów i wykonania dokumentacji fotograficznej oraz udostępnienie dokumentacji konserwatorskiej malowideł.

<sup>7</sup> Najważniejsze informacje na temat obrazów zawarłem w monograficznym opracowaniu dotyczącym życia i twórczości Eybelwiesera: **M. Kwaśny**, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy (1667–1744). Wrocławski malarz doby baroku*, Wrocław 2024, s. 298–302, 368.

<sup>8</sup> Zob. **G. Wąs**, *Franciszkanie śląscy w epoce nowożytnej*, „Sobótka” 2001, nr 4, s. 485. Klasztory powstawały kolejno w Nysie (1614), Głogowie (ok. 1640), Jaworze (1638), Kłodzku (1639), Głubczycach (1666), Namysłowie (1675), Wrocławiu (1678), Raciborzu (1686), Legnicy (1700) i Złotorzy (1704).

<sup>9</sup> Zob. **M. Musiał**, *Atrybucja i datacja...*, s. 117.

<sup>10</sup> Tak było np. w Legnicy i Kłodzku. Zob. **G. Wąs**, *op. cit.*, s. 486.

<sup>11</sup> W ramach rekompensaty za dawny klasztor św. Bernardyna miasto przyznało zakonowi teren pod budowę nowego założenia oraz 10 tys. florenów do kasy Kamery Cesarskiej, która następnie przekazała te środki zakonnikom. Zob. *ibidem*, s. 487–488.

<sup>12</sup> O roli franciszkanów reformatorów w planie rekatolizacji Śląska zob. *ibidem*, s. 489–492.

<sup>13</sup> Zob. **P. Oszczanowski**, *Czego nie widać na obrazie Michaela Leopolda Willmanna z przedstawieniem św. Jana Kapistrana?*, [w:] *Fides et scientia*.

<sup>1</sup> **M. Musiał**, *Atrybucja i datacja wyposażenia kościoła św. Antoniego z Padwy we Wrocławiu w świetle kroniki konwentu Franciszkanów Reformatorów*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” Vol. 24 (2015); **idem**, *Dzieje budowy reformackiego kościoła i klasztoru św. Antoniego z Padwy we Wrocławiu*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” Vol. 25 (2016); **idem**, *Okoliczności powrotu franciszkanów reformatorów do XVII-wiecznego Wrocławia w świetle „Instrumentum Transactionis”*, „Studia Śląskie” Vol. 79 (2016).

<sup>2</sup> **Idem**, *Atrybucja i datacja...*, p. 119.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 117–139. At this point, I would like to express my sincere thanks to Dr. Marcin Musiał for making the scans of the chronicle available to me, for providing many valuable comments and suggestions on the archives and for working together fruitfully to read the manuscript.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> At this point, I would like to express my sincere thanks to Father Jozafat Gohly for making contact, providing much valuable information, allowing the paintings to be viewed and photographed and making the conservation documentation of the paintings available.

<sup>7</sup> I have included the most important information on the paintings in a monographic study of Eybelwieser's life and work: **M. Kwaśny**, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy (1667–1744). Wrocław painter of the Baroque era*, Wrocław 2024, pp. 298–302, 368.

<sup>8</sup> See **G. Wąs**, *Franciszkanie śląscy w epoce nowożytnej*, „Sobótka” 2001, No. 4, s. 485. Monasteries were established successively in Nysa (1614), Głogów (ca. 1640), Jawor (1638), Kłodzko (1639), Głubczyce (1666), Namysłów (1675), Wrocław (1678), Racibórz (1686), Legnica (1700) and Złotoryja (1704).

<sup>9</sup> See **M. Musiał**, *Atrybucja i datacja...*, p. 117.

<sup>10</sup> This was the case, for example, in Legnica and Kłodzko. See **G. Wąs**, *op. cit.*, s. 486.

<sup>11</sup> As compensation for the former St. Bernardine's monastery, the city granted the convent a site for the construction of a new foundation and 10,000 florins to the coffers of the Royal Chamber, which then transferred these funds to the friars. See *ibidem*, pp. 487–488.

<sup>12</sup> On the role of the Reformed Franciscans in the plan for the re-catholization of Silesia, see *ibidem*, pp. 489–492.

Wokół obrazu Michaela Leopolda Willmanna „Św. Jan Kapistran”, red. **idem**, Wrocław 2011, s. 118. Autor podkreślił, że faktycznie pierwszą była fundacja klasztoru Kapucynów, ta jednak prestiżem nie dorównywała budowie konwentu Reformatorów.

<sup>14</sup> *Archivum Conventus Wratislaviensis noviter descriptum Anno MDCCL*, Národní archiv v Praze, sygn. NA RF 456/63, s. 273–274.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Zob. **Th. Berger**, *Erst- und Anderer Beytrag zu Den Vier Theilen Der Durchl. Welt, Von Zeit Der letztern Ausgabe 1730. bis 1739: Nebst Anhang einer Genealogischen Beschreibung Derer von Marschall*, t. 5, Breslau 1739, s. 337.

<sup>18</sup> *Archivum Conventus...*, s. 273–274.

<sup>19</sup> Zob. **M. Wyrzykowska**, *Śląsk w orbicie Wiednia. Artystyczne związki Śląska z Arcyksięstwem Austriackim w latach 1648–1741*, Wrocław 2010, s. 74–85; **J. Kuczer**, *Baronowie, hrabiowie, książęta. Nowe elity Śląska (1629–1740)*, Zielona Góra 2013, s. 60–64.

<sup>20</sup> Wśród donatorów znalazł się także jeden konwertyta, mianowicie medyk biskupa Franza Ludwiga von Pfalza-Neuburga, Anton Fichtel, który – jak zanotowano – był „nawróconym lekarzem” („*nec non Convertus Physicus*” – wyrażenie „*nec non*”, jako podwójne zaprzeczenie, oznacza dobitne potwierdzenie, które tutaj możemy przetłumaczyć ‘jak również’).

<sup>21</sup> Łaciński czasownik „*appendo, appendere, appendi, appensus*” można przetłumaczyć jako ‘wieszać’ lub ‘zawieszać’.

<sup>22</sup> Zob. **A. Kozieł**, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000, s. 208–209.

<sup>23</sup> Taką atrybucję zaproponował **A. Kozieł** („*Wrocławski Willmann*” w *Ziębicach*, czyli kilka uwag na temat życia i twórczości Johanna Jacoba Eybelwiesera (około 1667–1744), [w:] *Ziębice – miasto św. Jerzego. Dzieje i kultura dawnej stolicy książęcej*, red. **B. Czechowicz**, Wrocław 2010, s. 204), jednak pomimo pewnych podobieństw formalnych nie można jednoznacznie przypisać tego obrazu Eybelwieserowi.

<sup>24</sup> Zob. **Ch. Reisch**, *Tausch des Franziskanerkonventes St. Antonius mit dem Kloster der Elisabethinerinnen in Breslau*, „*Franziskanische Studien*” t. 1 (1914).

<sup>25</sup> **J. Sauer**, *Die Elisabethinerinnen in Breslau. Denkschrift zur einhundertjährigen Jubelfeier der Stiftung ihres Klosters*, Breslau 1837, s. 50.

<sup>26</sup> Zob. **J. Jędrzejak**, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Obraz olejny na płótnie pt. „Kazanie św. Antoniego” z 1720 r. Prowincja św. Jadwigi Zakonu Braci Mniejszych we Wrocławiu*, Sucha Beskidzka 2017, mps w zbiorach klasztoru Franciszkanów na Karłowicach we Wrocławiu, s. 13.

<sup>27</sup> Wszystkich tych zaszczytów dostąpił w r. 1719. Zob. **A. Kuzio-Podrucki**, *Schaffgotschowie. Zmienne losy śląskiej arystokracji*, Bytom 2007, s. 43–44; **J. Kuczer**, *op. cit.*, s. 174.

<sup>28</sup> Herb jest identyczny (choć w lustrzanym odbiciu) z tym umieszczonym na plafonie z herbami członków kolegium Kamery Śląskiej w westybulu gmachu głównego Uniwersytetu Wrocławskiego. Zob. **B. Lipczyńska**, *Barokowa panorama Śląska. Malowidła Felixa Antona Schefflera w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego*, „*Roczniki Sztuki Śląskiej*” t. 16 (1997), s. 119–120.

<sup>29</sup> Warto odnotować, że Peschel był ojcem chrzestnym dwójki dzieci Eybelwiesera – córki Anny Elisabeth Ottilii, ochrzczonej 15 grudnia 1706, oraz syna Ignaza Franza, ochrzczonego 4 sierpnia 1709. Zob. **M. Kwaśny**, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy...*, s. 40.

<sup>30</sup> **M. Kwaśny**, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy...*, s. 196–197.

<sup>31</sup> Lista była zapewne dłuższa: po 1720 r. Eybelwieser wykonał jeszcze malowidła *Chrzest Chrystusa* oraz *Nawiedzenie Najświętszej Marii Panny* do kościoła klasztorowego pw. św. Jadwigi i św. Bartłomieja w Trzebnicy, płótno *Stygmatyzacja św. Franciszka z Asyżu* do ołtarza bocznego kościoła parafialnego pw. św. Doroty, św. Stanisława i św. Wacława we Wrocławiu, malowidła *Św. Liwin z Gandawy* oraz *Św. Liboriusz* do ołtarza bocznego kościoła pw. Bożego Ciała we Wrocławiu (zaginione przed 1945) oraz *Portret Ludwiga Maximiliana Cocxa von Onssela* (obecnie w zbiorach Muzeum Miejskiego we Wrocławiu), jednak aktualny stan wiedzy nie pozwala ocenić, czy miało to miejsce przed końcem r. 1722.

<sup>32</sup> Zob. **G. Wąs**, *Franciszkanie w społeczeństwie Śląska w średniowieczu i dobie nowożytnej*, [w:] *Klasztor w społeczeństwie średniowiecznym i nowożytnym*.

<sup>13</sup> See **P. Oszczanowski**, *Czego nie widać na obrazie Michaela Leopolda Willmanna z przedstawieniem św. Jana Kapistrana?*, [in:] *Fides et scientia. Wokół obrazu Michaela Leopolda Willmanna „Św. Jan Kapistran”*, Ed. **idem**, Wrocław 2011, p. 118. The author pointed out that in fact the first was the funding of the Capuchin monastery, but this was not as prestigious as the construction of the Reformed Friars monastery.

<sup>14</sup> *Archivum Conventus Wratislaviensis noviter descriptum Anno MDCCL*, Národní archiv v Praze, Ref. No. NA RF 456/63, p. 273–274.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> See **Th. Berger**, *Erst- und Anderer Beytrag zu Den Vier Theilen Der Durchl. Welt, Von Zeit Der letztern Ausgabe 1730. bis 1739: Nebst Anhang einer Genealogischen Beschreibung Derer von Marschall*, Vol. 5, Breslau 1739, p. 337.

<sup>18</sup> *Archivum Conventus...*, pp. 273–274.

<sup>19</sup> See **M. Wyrzykowska**, *Śląsk w orbicie Wiednia. Artystyczne związki Śląska z Arcyksięstwem Austriackim w latach 1648–1741*, Wrocław 2010, pp. 74–85; **J. Kuczer**, *Baronowie, hrabiowie, książęta. Nowe elity Śląska (1629–1740)*, Zielona Góra 2013, pp. 60–64.

<sup>20</sup> One convert was also among the donors, namely Bishop Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg’s physician, Anton Fichtel, who, it is noted, was a “converted physician” (“*nec non Convertus Physicus*” – the expression “*nec non*”, as a double negation, means emphatic confirmation, which here we can translate “as also”).

<sup>21</sup> The Latin verb “*appendo, appendere, appendi, appensus*” can be translated as ‘to hang’ or ‘to suspend’.

<sup>22</sup> See **A. Kozieł**, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000, pp. 208–209.

<sup>23</sup> Such an attribution was proposed by **A. Kozieł** (“*Wrocławski Willmann*” w *Ziębicach*, czyli kilka uwag na temat życia i twórczości Johanna Jacoba Eybelwiesera (około 1667–1744), [in:] *Ziębice – miasto św. Jerzego. Dzieje i kultura dawnej stolicy książęcej*, Ed. **B. Czechowicz**, Wrocław 2010, p. 204). However, despite some formal similarities, this painting cannot be unequivocally attributed to Eybelwieser.

<sup>24</sup> Zob. **Ch. Reisch**, *Tausch des Franziskanerkonventes St. Antonius mit dem Kloster der Elisabethinerinnen in Breslau*, “*Franziskanische Studien*” t. 1 (1914).

<sup>25</sup> **J. Sauer**, *Die Elisabethinerinnen in Breslau. Denkschrift zur einhundertjährigen Jubelfeier der Stiftung ihres Klosters*, Breslau 1837, p. 50.

<sup>26</sup> See **J. Jędrzejak**, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Obraz olejny na płótnie pt. „Kazanie św. Antoniego” z 1720 r. Prowincja św. Jadwigi Zakonu Braci Mniejszych we Wrocławiu*, Sucha Beskidzka 2017, typescript in the collection of the Franciscan monastery in Karłowice, Wrocław, p. 13.

<sup>27</sup> He received all of these honours in 1719. See **A. Kuzio-Podrucki**, *Schaffgotschowie. Zmienne losy śląskiej arystokracji*, Bytom 2007, pp. 43–44; **J. Kuczer**, *op. cit.*, p. 174.

<sup>28</sup> The coat of arms is identical (albeit in mirror image) to that on the plafond with the coats of arms of the members of the College of the Silesian Chamber in the vestibule of the main building of Wrocław University. See **B. Lipczyńska**, *Barokowa panorama Śląska. Malowidła Felixa Antona Schefflera w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego*, “*Roczniki Sztuki Śląskiej*” Vol. 16 (1997), pp. 119–120.

<sup>29</sup> It is worth noting that Peschel was godfather to two of Eybelwieser’s children – daughter Anna Elisabeth Ottilia, baptised on 15 December 1706, and son Ignaz Franz, baptised on 4 August 1709. See **M. Kwaśny**, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy...*, p. 40.

<sup>30</sup> **M. Kwaśny**, *Johann Jacob Eybelwieser młodszy...*, pp. 196–197.

<sup>31</sup> The list was probably longer: after 1720, Eybelwieser painted *Baptism of Christ* and *Visitation of the Blessed Virgin Mary* for the monastery church of St. Hedwig and St. Bartholomew in Trzebnica, *St. Francis Receiving the Stigmata* for the side altar of the parish church of St. Dorothy, St. Stanislaus and St. Wenceslaus in Wrocław, paintings of *St. Livinus of Ghent* and *St. Liborius* to the side altar of the church of Corpus Christi in Wrocław (lost before 1945) and *Portrait of Ludwig Maximilian Cocx von Onssel* (now in the collection of the City Museum in Wrocław), but it is currently not possible to determine whether this occurred before the end of 1722.



*Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w Turawie w dniach 8–11 V 1996 przez Instytut Historii Uniwersytetu Opolskiego i Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego*, red. **M. Derwich, A. Pobóg-Lenartowicz**, Opole–Wrocław 1996, s. 121.

<sup>33</sup> Zob. **E. Mrhalová**, *Františkánská legenda v Hejnicích. Malovaný barokní cyklus (1709)*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. hab. M. Svobody, Uniwersytet Techniczny, Liberec 2013.

<sup>34</sup> Zob. **J. Vacková**, *Turnov*, [w:] *Umělecké památky Čech*, t. 4, red. **E. Poche**, Praha 1982, s. 118. Obecnie malowidła znajdują się w Muzeum Českého ráje w Turnovie.

<sup>35</sup> Z całego cyklu zachowało się jedynie osiem malowideł, obecnie przechowywanych w Národní galerii w Pradze (1), Muzeum umění w Ołomuńcu (1) i na Zamku w Mělníku (6). Zob. **J. Neumann**, *Karel Škréta (1610–1674)*, Praha 1974, s. 65–85; **S. Dobalová**, *Svatováclavský cyklus a další obrazy pro klášter na Zderaze*, [w:] *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo* [kat. wystawy], Národní galerie v Praze, red. **L. Stolárová, V. Vlnas**, Praha 2010.

<sup>36</sup> Zob. **M. Šroněk**, *Barokní malířství 17. století v Čechách*, [w:] *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka*, red. **J. Dvorský, E. Fučíková**, Praha 1989, s. 345.

<sup>37</sup> Zob. **H. Černá**, *Nalezení neznámého cyklu lunetových obrazů s výjevy ze života sv. Augustina v Praze*, „Staletá Praha” 2014, nr 1. Cykl z Lnářech obecnie znajduje się w kościele pw. św. Tomasza na Malej Stranie w Pradze.

<sup>38</sup> Zob. **M. Šroněk**, *Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti*, Praha 2006, s. 90–112.

<sup>39</sup> Zob. **J. Oulík**, *Donatoři Škrétova Svatováclavského cyklu*, [w:] *Karel Škréta (1610–1674): dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*, red. **L. Stolárová, K. Holečková**, Praha 2013. Piąty obraz – Śmierć Drahomiry – zamiast herbu zawiera napis fundacyjny.

<sup>40</sup> **H. Belting**, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 160.

<sup>41</sup> **Idem**, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2012, s. 150.

<sup>42</sup> Zob. **K. Kalinowski**, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Warszawa–Poznań 1973, s. 134.

<sup>43</sup> Zgodnie z klasycznym ujęciem **L. Althussera** (*Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)*, [w:] **idem**, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, introd. F. Jameson, transl. B. Bewster, New York 2001).

<sup>44</sup> Choć w świetle zachowanych dokumentów źródłowych Scheffler miał wykonać dekorację „prawie bezpłatnie” (**B. Lipczyńska**, *op. cit.*, s. 117).

<sup>32</sup> See **G. Wąs**, *Franciszkanie w społeczeństwie Śląska w średniowieczu i dobie nowożytnej*, [in:] *Klasztor w społeczeństwie średniowiecznym i nowożytnym. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w Turawie w dniach 8–11 V 1996 przez Instytut Historii Uniwersytetu Opolskiego i Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego*, Ed. **M. Derwich, A. Pobóg-Lenartowicz**, Opole–Wrocław 1996, p. 121.

<sup>33</sup> See **E. Mrhalová**, *Františkánská legenda v Hejnicích. Malovaný barokní cyklus (1709)*, Master's thesis written under the supervision of Dr. M. Svoboda, Technical University, Liberec 2013.

<sup>34</sup> See **J. Vacková**, *Turnov*, [in:] *Umělecké památky Čech*, Vol. 4, Ed. **E. Poche**, Praha 1982, p. 118. At present, the paintings are in the Českého ráje Museum in Turnov.

<sup>35</sup> Of the entire cycle, only eight paintings have survived, now stored in the Národní galerie in Prague (1), the Muzeum umění in Olomouc (1) and at Mělník Castle (6). See **J. Neumann**, *Karel Škréta (1610–1674)*, Praha 1974, p. 65–85; **S. Dobalová**, *Svatováclavský cyklus a další obrazy pro klášter na Zderaze*, [in:] *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo* [kat. wystawy], Národní galerie v Praze, Ed. **L. Stolárová, V. Vlnas**, Praha 2010.

<sup>36</sup> See **M. Šroněk**, *Barokní malířství 17. století v Čechách*, [in:] *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku renesance do závěru baroka*, Ed. **J. Dvorský, E. Fučíková**, Praha 1989, p. 345.

<sup>37</sup> See **H. Černá**, *Nalezení neznámého cyklu lunetových obrazů s výjevy ze života sv. Augustina v Praze*, „Staletá Praha” 2014, No. 1. The cycle from Lnářech is currently housed in the Church of St. Thomas in Malá Strana, Prague.

<sup>38</sup> See **M. Šroněk**, *Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti*, Praha 2006, pp. 90–112.

<sup>39</sup> See **J. Oulík**, *Donatoři Škrétova Svatováclavského cyklu*, [in:] *Karel Škréta (1610–1674): dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*, Ed. **L. Stolárová, K. Holečková**, Praha 2013. The fifth painting – *Death of Drahomira* – features a foundation inscription instead of a coat of arms.

<sup>40</sup> **H. Belting**, *Faces. Historia twarzy*, transl. T. Zatorski, Gdańsk 2015, p. 160.

<sup>41</sup> **Idem**, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, transl. M. Bryl, Kraków 2012, p. 150.

<sup>42</sup> In line with the classic view of **L. Althusser** (*Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)*, [in:] **idem**, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, introd. F. Jameson, transl. B. Bewster, New York 2001).

<sup>43</sup> Although, according to the preserved source documents, Scheffler was to carry out the decoration “almost free of charge” (**B. Lipczyńska**, *op. cit.*, p. 117).

---

### Słowa kluczowe

Johann Jacob Eybelwieser młodszy, malarstwo XVIII w., Wrocław, franciszkanie, heraldyka, św. Antoni Padewski

---

### Keywords

Johann Jacob Eybelwieser the Younger, 18th c. painting, Wrocław, Franciscans, heraldry, St. Anthony of Padua

---

### References

1. **Belting Hans**, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2012.
2. **Belting Hans**, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015.
3. **Dobalová Sylva**, *Svatováclavský cyklus a další obrazy pro klášter na Zderaze*, [w:] Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo [kat. výstavy], Národní galerie v Praze, red. L. Stolárová, V. Vláš, Praha 2010.
4. **Kalinowski Konstanty**, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Warszawa–Poznań 1973.
5. **Kozieł Andrzej**, *Rysunki Michaela Willmanna (1630–1706)*, Wrocław 2000.
6. **Kozieł Andrzej**, „Wrocławski Willmann” w Ziębicach, czyli kilka uwag na temat życia i twórczości Johanna Jacoba Eybelwiesera (około 1667–1744), [w:] Ziębice – miasto św. Jerzego. Dzieje i kultura dawnej stolicy książęcej, red. B. Czechowicz, Wrocław 2010.
7. **Kuczer Jarosław**, *Baronowie, hrabiowie, książęta. Nowe elity Śląska (1629–1740)*, Zielona Góra 2013.
8. **Lipczyńska Beata**, *Barokowa panorama Śląska. Malowidła Felixa Antona Schefflera w gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 16 (1997).
9. **Musiał Marcin**, *Atrybucja i datacja wyposażenia kościoła św. Antoniego w Padwy we Wrocławiu w świetle kroniki konwentu Franciszkanów Reformatorów*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 24 (2015).
10. **Musiał Marcin**, *Dzieje budowy reformackiego kościoła i klasztoru św. Antoniego z Padwy we Wrocławiu*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 25 (2016).
11. **Neumann Jaromír**, *Karel Škréta (1610–1674)*, Praha 1974.
12. **Oszezanowski Piotr**, *Czego nie widać na obrazie Michaela Leopolda Willmanna z przedstawieniem św. Jana Kapistrana?*, [w:] *Fides et scientia. Wokół obrazu Michaela Leopolda Willmanna „Św. Jan Kapistran”*, red. idem, Wrocław 2011.
13. **Oulík Jan**, *Donátoři Škrétova Svatováclavského cyklu*, [w:] *Karel Škréta (1610–1674): dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*, red. L. Stolárová, K. Holečková, Praha 2013.
14. **Reisch Chrysogonus**, *Tausch des Franziskanerkonventes St. Antonius mit dem Kloster der Elisabethinerinnen in Breslau*, „Franziskanische Studien” t. 1 (1914).
15. **Sauer Joseph**, *Die Elisabethinerinnen in Breslau*, Breslau 1837.
16. **Šroněk Michal**, *Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti*, Praha 2006.
17. *Umělecké památky Čech*, t. 4, red. **E. Poche**, Praha 1982.
18. **Wąs Gabriela**, *Franciszkanie śląscy w epoce nowożytnej*, „Sobótka” 2001, nr 4.
19. **Wąs Gabriela**, *Franciszkanie w społeczeństwie Śląska w średniowieczu i dobie nowożytnej*, [w:] *Klasztor w społeczeństwie średniowiecznym i nowożytnym. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w Turawie w dniach 8–11 V 1996 przez Instytut Historii Uniwersytetu Opolskiego i Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego*, red. M. Derwich, A. Pobóg-Lenartowicz, Opole–Wrocław 1996.
20. **Wyrzykowska Małgorzata**, *Śląsk w orbicie Wiednia. Artystyczne związki Śląska z Arcyksięstwem Austriackim w latach 1648–1741*, Wrocław 2010.

---

**Marek Kwaśny, PhD, [marek.kwasny2@uwr.edu.pl](mailto:marek.kwasny2@uwr.edu.pl), ORCID: 0000-0001-5518-7106**

Assistant Professor at the Institute of Art History, University of Wrocław, since 2022. His research interests focus on Silesian and European modern art, particularly the work of 17th and 18th c. painters in a socio-economic context, as well as issues related to modern Catholic patronage.

### Summary

**MAREK KWAŚNY (University of Wrocław) / Hagiography, heraldry, ideology. Paintings by Johann Jacob Eybelwieser the Younger for the Reformed Franciscan monastery in Wrocław and their funders**

This article analyzes paintings by the Wrocław painter Johann Jacob Eybelwieser the Younger (1667–1744) for the cloisters of the former Reformed Franciscan monastery in Wrocław. Only five of the original series of 22 oil paintings on canvas depicting scenes from the life of St. Anthony of Padua have been preserved. Today they embellish the interior of the parish church of St. Anthony of Padua in Wrocław-Karłowice. Among them are: *Presentation of St. Anthony*, *St. Anthony's Sermon on the Rain*, *Resurrection of the Dead*, *Confession of St. Anthony* and *Sermon of St. Anthony*. The paintings feature the coats of arms and initials of the funders. Their exact identification is possible thanks to the monastery chronicle written in 1750–1756, deposited in the National Archives in Prague. It records that between 1719 and 1722, the friars received donations from 21 contributors to fund the creation of the cycle. Reading their names leaves no doubt that these were the most prominent representatives of the official elite, holding leading positions in the structures of the imperial administration, and in particular in its two most important institutions in Silesia – the Superior Office and the Silesian Royal Chamber. Therefore, the overarching aim of this article is to revisit the chronicle's records of the cycle's funding, to identify the donors, and to describe the surviving paintings, defining their ideological program, function, and purpose.







## Wybrane aspekty treści ideowych w dekoracji kaplicy św. Franciszka Ksawerego przy kościele pw. Najświętszego Imienia Jezus we Wrocławiu

### Selected aspects of ideological content in the decoration of the Chapel of St. Francis Xavier at the Church of the Most Sacred Name of Jesus in Wrocław

**Małgorzata Wyrzykowska**

Uniwersytet Wrocławski / University of Wrocław

**K**ościół Uniwersytecki z Collegium Maximum stanowił najważniejszą fundację jezuitów wrocławskich, co znalazło wyraz w bogatym programie ideowym dekoracji tego kompleksu budowli. Wieloaspektowy charakter fundacji – możliwej dzięki łasce cesarza habsburskich, którzy oddali jezuitom własną siedzibę: teren lewobrzeżnego zamku we Wrocławiu, wspomagali budowę kościoła i w końcu wydali przywilej założenia uniwersytetu – sprawił, że w treściach prezentowanych w dekoracji dostrogalny był dziękczynny wątek gloryfikacji darczyńców. Cały kompleks stał się widomym znakiem sojuszu tronu habsburskiego z jezuitkim ołtarzem.

**T**he university church together with the Collegium Maximum was the most important foundation of the Jesuit Order in Wrocław, as reflected in the rich ideological programme for decorating this building complex. The multifaceted nature of the foundation was made possible with the grace of the Habsburg emperors, who gave the Jesuits their own residence: the area of the left-bank castle in Wrocław. They supported the construction of a church and finally gave the privilege for founding a university, thus demonstrating the thanksgiving nature of the donors' apotheosis. The whole investment became a visible sign of the alliance between the Habsburg throne and the Jesuit altar.

1.  
Kościół pw. Najświętszego Imienia Jezus, kaplica św. Franciszka Ksawerego, ściana północna. Fot. za: *Breslauer Kirchen*, Hrsg. H. Götz, Breslau 1926

Church of the Most Sacred Name of Jesus, Chapel of St. Francis Xavier, the view of the northern wall. Photo from: *Breslauer Kirchen*, Ed. H. Götz, Breslau 1926

Rangę kościoła pw. Najświętszego Imienia Jezus we Wrocławiu, wrocławskiego odpowiednika rzymskiego Il Gesù, akcentowano już w opracowaniach dotyczących zarówno jego aspektów artystycznych, jak i ideowych<sup>1</sup>. Celem niniejszego artykułu jest analiza wybranych elementów programu ideowego zachowanej do naszych czasów kaplicy św. Franciszka Ksawerego, która dotąd nie doczekała się monograficznego omówienia. W literaturze przedmiotu podkreśla się, jak dużą wagę jezuita przywiązywali do krzewionych treści wpisanych w dekoracje ich budowli oraz jak w tym celu wykorzystywali siłę przekazu sztuki<sup>2</sup>. W takim kontekście odczytano wątki treściowe programu, a ponadto podjęto próbę wskazania ich autorów, będących zarazem propagatorami owych treści. Materiał źródłowy, pomocny w analizie dekoracji kaplicy, stanowią zachowane fragmentarycznie *Jesuitica* – w tym *Litterae annuae* oraz pochodzący z 1707 r. inwentarz biblioteki jezuickiej we Wrocławiu<sup>3</sup>.

Wprawdzie brakuje jednoznacznego potwierdzenia w materiałach źródłowych, ale dowody pośrednie sugerują, że ogromny wpływ na program ideowy i wyraz artystyczny mieli ci, którzy 16 czerwca 1689 położyli kamień węgielny: rektor kolegium Friedrich Wolff von Lüdinghausen (1643–1708) i książę biskup Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg (1664–1732). Staraniem tego pierwszego uzyskano pozwolenie na budowę, przygotowano prawdopodobnie plan i zakontraktowano wykonawców przedsięwzięcia, przeprowadzonego w latach 1689–1698<sup>4</sup>. Drugi z nich był wychowankiem jezuitów w Düsseldorfie, słynnym ze swego zaangażowania w krzewieniu kultu św. Franciszka Ksawerego<sup>5</sup>. Obaj na każdym etapie wspierali finansowo proces wznoszenia wrocławskiej świątyni, konsekrowanej ostatecznie 30 lipca 1698<sup>6</sup>.

Dwuprzęsłowa kaplica św. Franciszka Ksawerego, założona na planie prostokąta i przekryta sklepieniami żaglastymi, zajmuje prominentne miejsce po południowej stronie prezbiterium. Otwiera się na nie arkadą, a łączy sąsiadującym z nią portalem. W obrębie kościoła odpowiada jej rangą jedynie kaplica św. Ignacego Loyoli, stanowiąca dla niej pen-

The rank of the Church of the Most Sacred Name of Jesus in Wrocław, the local counterpart of the Roman Il Gesù, has already been emphasised in studies on both its artistic and ideological aspects<sup>1</sup>. The aim of this paper is to analyse selected elements of the ideological programme of the well-conserved chapel of St. Francis Xavier, which has not yet been discussed in any monographs. The literature emphasises how much importance the Jesuits attached to the content propagated through the decorations of their buildings and how they used the power of art for this purpose<sup>2</sup>. The thematic elements of the programme were interpreted in that context, and an attempt was made to identify their authors, who were also be the proponents of these ideas. The source material, valuable for the analysis of the decoration of the chapel, consists of fragmentarily preserved *Jesuitica* – including *Litterae annuae* and the inventory of the Jesuit library in Wrocław from 1707<sup>3</sup>.

Although there is no clear confirmation in the source materials, indirect evidence suggests that those who laid the cornerstone on 16 June 1689 had a huge influence on the ideological program and artistic expression: the rector of the Collegium Friedrich Wolff von Lüdinghausen (1643–1708), and prince bishop Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg (1664–1732). Through the efforts of the former, a building permit was obtained, a design was probably prepared and contractors were hired to realise the project in the years 1689–1698<sup>4</sup>. The latter was a pupil of the Jesuits in Düsseldorf, famous for his commitment to the cult of St. Francis Xavier<sup>5</sup>. Both financially supported the process of constructing the Wrocław temple, which was finally consecrated on 30 July 1698<sup>6</sup>.

The two-bay chapel of St. Francis Xavier, laid out on a rectangular plan and covered with sail vaults, occupies a prominent space on the southern side of the presbytery. It opens onto the presbytery with an arcade and is connected by the adjacent portal. The only other chapel in this church that matches its rank is the chapel of St. Ignacy Loyola, serving as its *pendant*. The original appearance of the interior of the church, including the chapel of





2.  
Kościół pw. Najświętszego Imienia Jezus, kaplica św. Franciszka Ksawerego, widok ołtarza. Fot. M. Wyrzykowska  
Church of the Most Sacred Name of Jesus, Chapel of St. Francis Xavier, altar view. Photo: M. Wyrzykowska



*dant*. Pierwotny wygląd wnętrza kościoła, w tym kaplicy św. Franciszka Ksawerego, nie jest do końca znany<sup>7</sup>. W momencie konsekracji odnotowano istnienie prowizorycznych ołtarzy<sup>8</sup>. W świetle informacji zawartych w *Litterae annuae*, pochodzących z 1700 r., ukończone były wówczas cztery ołtarze boczne oraz ołtarz główny<sup>9</sup>. Niewykluczone, iż do grupy tej należał ołtarz w omawianej kaplicy. W latach 1703–1706 cesarski malarz Johann Michael Rottmayr von Rosenbrunn (1656–1730) wykonał dekorację freskową kościoła, obejmującą także tę kaplicę<sup>10</sup>. Wiemy też z pracy Aloisa Schadego (1834–1912), proboszcza parafii św. Macieja, że w 1708 r. dwóch członków Towarzystwa Jezusowego, ojcowie Franciscus Hertzig i Carl Waltheim, przekazali relikwie św. Franciszka Ksawerego pozyskane w Rzymie<sup>11</sup>. Pierwotny kształt kaplicy został zmieniony w trakcie modernizacji kościoła w latach 1722–1732, przez Christopha Tauscha (1673–1731), zakonnego artystę pozostającego w służbie wspomnianego już księcia biskupa wrocławskiego von Pfalza-Neuburga<sup>12</sup>. Wnętrze kaplicy zyskało dekorację rzeźbiarską dłuta Johanna Albrechta Siegwitza (zm. 1756) i Franza Josepha Mangoldta (1695–1761), wykonaną w latach 1729–1733<sup>13</sup>. W *Litterae annuae* w 1731 r. zamieszczono zapis, że po kaplicy św. Franciszka Borgiasza i św. Jadwigi tworzona jest właśnie dekoracja kaplicy św. Franciszka Ksawerego<sup>14</sup>. O hojnych donatorach, niestety nieznanymi z nazwiska, mówią fragmenty z r. 1732. Zawierają one też opis ołtarza oraz wzmianki o dekoracjach rzeźbiarskich wykonanych z marmuru, stiuku i srebra<sup>15</sup>. W kosztach modernizacji z pewnością partycypował biskup von Pfalz-Neuburg, który na budowę ołtarzy bocznych przeznaczył sumę 1000 talarów. Natomiast do ołtarza św. Franciszka Ksawerego wieczną lampę ufundował Andreas von Nerlich<sup>16</sup>. Dekorację wnętrza ukończono w 1733 r., już po śmierci biskupa, a konsekracji 3 grudnia tego roku dokonał jego następcą – kardynał Philipp Ludwig hrabia von Sintzendorf (1699–1747)<sup>17</sup>. W 1742 r. w kaplicy umieszczono jeszcze obraz z wizerunkiem św. Franciszka Ksawerego<sup>18</sup>.

Freski Rottmayra stały się tłem dla nowo zaaranżowanej przestrzeni. Na dekorację ka-

St. Francis Xavier, is not entirely known<sup>7</sup>. At the time of its consecration, the existence of temporary altars was noted<sup>8</sup>. According to the *Litterae annuae*, dated 1700, four side altars and the main altar were completed at that time<sup>9</sup>. It is possible the altar in the chapel in question was one of them. In the years 1703–1706, the imperial painter Johann Michael Rottmayr von Rosenbrunn (1656–1730) made a fresco decoration of the church, including this chapel<sup>10</sup>. We also know from the work of Alois Schade (1834–1912), the parish priest of St. Matthias, that in 1708, two members of the Society of Jesus, Fathers Franciscus Hertzig and Carl Waltheim, donated the relics of St. Francis Xavier obtained in Rome<sup>11</sup>. The original shape of the chapel was changed during the modernisation of the church in the years 1722–1732 by Christoph Tausch (1673–1731), the Order artist in the service of the mentioned above prince bishop of Wrocław, von Pfalz-Neuburg<sup>12</sup>. The chapel's interior was decorated with sculptures by the chisel of Johann Albrecht Siegwitz (d. 1756) and Franz Joseph Mangoldt (1695–1761), completed in the years 1729–1733<sup>13</sup>. In *Litterae annuae* in 1731, it was recorded that after the chapel of St. Francis Borgia and St. Hedwig, the decoration of the chapel of St. Francis Xavier was created<sup>14</sup>. The generous donors, unfortunately not known by name, are mentioned in fragments from 1732. They also contain a description of the altar and references to sculptural decorations made of marble, stucco, and silver<sup>15</sup>. Bishop von Pfalz-Neuburg certainly participated in the costs of modernisation, allocating the sum of 1000 thalers for the construction of side altars. On the other hand, the sanctuary lamp at the altar of St. Francis Xavier's was founded by Andreas von Nerlich<sup>16</sup>. The interior decoration was completed in 1733, after the death of the bishop, and the consecration on 3 December of that year was performed by his successor – Cardinal Philipp Ludwig Count von Sintzendorf (1699–1747)<sup>17</sup>. A painting with the image of St. Francis Xavier was placed in the chapel in 1742<sup>18</sup>.

Rottmayr's frescoes became the background for the newly arranged space. The decoration of the chapel consists of bas-relief



3.  
Kościół pw. Najświętszego Imienia Jezus, kaplica św. Franciszka Ksawerego, postument z atlantem o negroidalnych rysach, ok. 1730, stiuk. Fot. M. Wyrzykowska

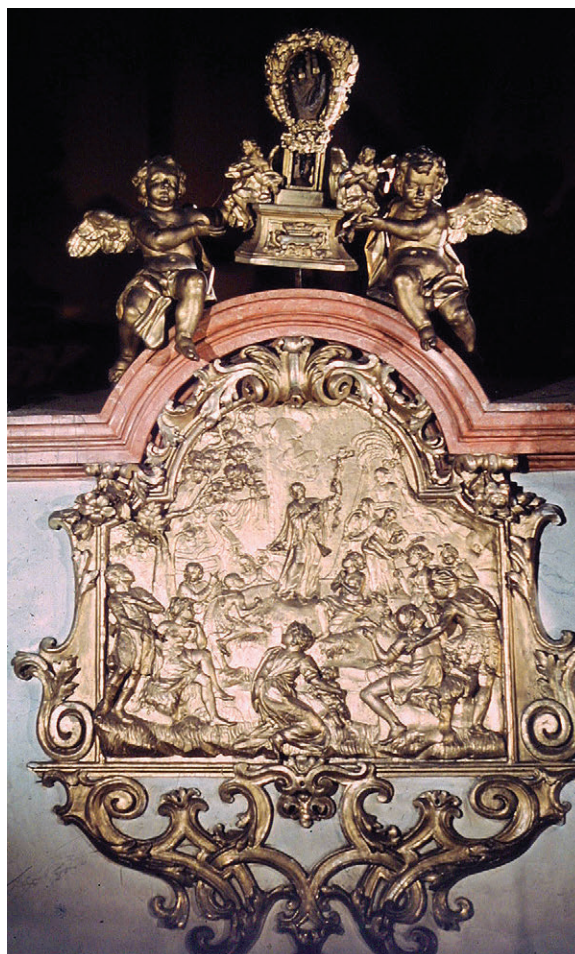
Church of the Most Sacred Name of Jesus, Chapel of St. Francis Xavier, a pedestal with an atlant with negroid features, ca. 1730, stucco. Photo: M. Wyrzykowska



plicy składają się płaskorzeźbione alabastrowe medaliony i drewniane, pozłacane przedstawienia ze scenami z życia św. Franciszka Ksawerego<sup>19</sup>. Całość wieńczy pełnoplastyczne rzeźby ołtarzowe ustawione na wolutowych konsolach przy północnej i południowej ścianie kaplicy, ukazujące odpowiednio św. Franciszka z Asyżu i św. Franciszka Salezego oraz św. Ignacego Loyolę i św. Izydora Oracza. O ile freskowa dekoracja Rottmayra i płaskorzeźby drewniane oraz alabastrowe znajdują precedensy (o czym będzie mowa dalej), o tyle grupa rzeźb czterech świętych jest rozwiązaniem nowatorskim<sup>20</sup> [il. 1].

Zwornik i najważniejszy element kaplicy stanowi architektoniczny ołtarz na ścianie wschodniej, w którego centrum znalazł się krucyfiks, obejmowany ramieniem klęczącego pod nim św. Franciszka Ksawerego<sup>21</sup> [il. 2]. Sztukaterskie zwieńczenie ołtarza z przedstawieniem Boga Ojca z gołębicą Ducha Świętego tworzy – wraz z Chrystusem na krzyżu – Trójcę Świętą. Rzeźby aniołów po obu stronach krucyfiksów dźwigają *arma Christi*: włócznię i drabinę, a putta umieszczone w zwieńczeniu – gwoździe. Sam św. Franciszek Ksawery ukazany jest w sukni zakonnej i płaszczu dekorowanym muszlami, z kapeluszem na głowie i dzwoneczkiem w dłoni. Obok ołtarza, po północnej stronie, znajduje się postument z atlantem o negroidalnych rysach, w ozdobnym stroju dekorowanym różnobarwnymi piórami. Na nim umieszczono putta podtrzymujące monstrancję [il. 3]. Po stronie południowej odpowiada mu grupa dwóch siedzących aniołów trzymających atrybuty związane z działalnością misyjną św. Franciszka Ksawerego – stulę i muszlę. Pośrodku umieszczony był relikwiarz w formie ramienia z partykułami świętego [il. 4]. Poniżej znajduje się drewniane, złoczone przedstawienie ukazujące go jako głoszącego kazanie. Ujmowały je z obu stron hermowe atlanty w turbanach.

*Vis-à-vis* ołtarza usytuowany był konfesjonał z grupą rzeźbiarską trzech jezuitów, wśród których pośrodku znajdował się św. Franciszek Ksawery dźwigający krzyż (niezachowany [il. 5]). Konfesjonał ów pierwotnie artykułowany był hermowymi atlantami o fizjonomii mieszkańców Afryki. Po bokach flankowały go,



4. Kościół pw. Najświętszego Imienia Jezus, kaplica św. Franciszka Ksawerego, płaskorzeźba ze sceną nauczania przez św. Franciszka Ksawerego oraz relikwiarz z partykułami św. Franciszka Ksawerego. Fot. R. Jagusch, Instytut Herdera w Marburgu, 1944, nr inw. 46749

Church of the Most Sacred Name of Jesus, Chapel of St. Francis Xavier, bas-relief with preaching scene by St. Francis Xavier and shrine with the relics of St. Francis Xavier. Photo: R. Jagusch, Herder Institute in Marburg, 1944, Inv. No. 46749



5. Kościół pw. Najświętszego Imienia Jezus, kaplica św. Franciszka Ksawerego, ściana zachodnia z konfesjonalem. Fot. za: G. Grundmann, *Barockfresken in Breslau*, Frankfurt am Main 1967, s. 133, il. 33

Church of the Most Sacred Name of Jesus, Chapel of St. Francis Xavier, the view of the western wall with the confessional. Photo from: G. Grundmann, *Barockfresken in Breslau*, Frankfurt am Main 1967, p. 133, Fig. 33



6. Kościół pw. Najświętszego Imienia Jezus, kaplica św. Franciszka Ksawerego, widok portalu. Fot. R. Jagusch, Instytut Herdera w Marburgu, 1944, nr inv. 46731

Church of the Most Sacred Name of Jesus, Chapel of St. Francis Xavier, entrance view. Photo: R. Jagusch, Herder Institute in Marburg, 1944, Inv. No. 46731





7.  
a-b) Christoph Tausch, sceny nauczania przez św. Franciszka Ksawerego, ok. 1715, drewno złotone; Wiedeń, kościół św. Anny, dawna kaplica św. Franciszka Ksawerego. Fot. A. Szelağ;

a-b) Christoph Tausch, preaching scenes by St. Francis Xavier, ca. 1715, gilded wood; Vienna, St. Anne's Church, Former Chapel of St. Francis Xavier. Photo: A. Szelağ;

analogicznie do rozwiązania wprowadzonego w ołtarzu, pełnoplastyczne postacie aniołów trzymające *Veraicon* (strona północna) i włócznię (strona południowa, atrybut niezachowany). Do odległych terenów misyjnych nawiązywały także rzeźby o negroidalnych rysach siedzące na wolutach, umieszczone w portalu w ścianie południowej, gdzie towarzyszyły im putta z krzyżem (niezachowane [il. 6]). Hermy z tymi pierwszymi postaciami wprowadzono również w dekoracji mensy ołtarzowej.

Poszukiwanie wzorów koncepcyjnych dla poszczególnych elementów wystroju kaplicy z wybranymi narracyjnymi scenami z życia i działalności misyjnej św. Franciszka Ksawerego pozwala wskazać m.in. inspiracje włoskie i flamandzkie. Wśród tych pierwszych wymienić można rzymską dekorację kaplicy

alabaster medallions and wooden, gilded representations featuring scenes from the life of St. Francis Xavier<sup>19</sup>. The whole is crowned with full-round altar sculptures placed on volute consoles at the northern and southern walls of the chapel, showing St. Francis of Assisi and St. Francis de Sales and St. Ignatius Loyola and St. Isidore de Labourer. While the fresco decoration of Rottmayr and wooden and alabaster reliefs find precedents (which will be discussed below), the group of sculptures of the four saints is an innovative solution<sup>20</sup> [Fig. 1].

The keystone and the most important element of the chapel is an architectural altar on the eastern wall, in the centre of which there is a crucifix, covered with the arm of St. Francis Xavier [Fig. 2]<sup>21</sup>. The stucco finial of the altar depicts the Holy Trinity, with God the Father, the





7  
c) Franz Joseph Mangoldt (?), scena nauczania przez św. Franciszka Ksawerego, ok. 1730, drewno złoczone;  
kościół pw. Najświętszego Imienia Jezus, kaplica św. Franciszka Ksawerego. Fot. M. Wyrzykowska

c) Franz Joseph Mangoldt (?), preaching scene by St. Francis Xavier, ca. 1730, gilded wood;  
Church of the Most Sacred Name of Jesus, Chapel of St. Francis Xavier. Photo: M. Wyrzykowska

św. Franciszka Ksawerego w Il Gesù, z freskami Giovanniego Andrei Carlonego z lat 1666–1667 i z obrazem ołtarzowym Carla Maratty, czy dekorację kaplicy św. Franciszka Ksawerego z kościoła del Gesù Nuovo w Neapolu, z freskami Belisaria Corenzia i Paola De Matteisa oraz obrazami Giovanniego Bernardina Azzoliniego i Luki Giordana z lat 60. w. XVII<sup>22</sup>. W Antwerpii, w jezuickim kościele pw. św. Karola Boromeusza, w ramach wykonywania nowej dekoracji po pożarze w 1718 r., na drewnianych owalnych medalionach Jan Pieter van Buaerscheit starszy (1669–1728) i Michiel van der Voort starszy (1667–1737) przedstawili sceny z życia świętego<sup>23</sup>. Główne tropy prowadzą jednak do Wiednia, gdzie Tausch pod nadzorem i we współpracy z Andrea Pozzem (1642–1709) był czynny przy modernizacji kościoła uniwersyteckiego, a od 1709 r. przy modernizacji kościoła św. Anny<sup>24</sup>. To właśnie dekoracja kaplicy św. Franciszka Ksawerego przy kościele św. Anny, z płaskorzeźbionymi scenami z życia świętego, mogła stanowić wzór dla form dekoracyjnych wrocławskiej odpowiedniczki<sup>25</sup>. Z tej dekoracji zachowały się wykonane w drewnie i pozłoczone kartusze ze zdobieniami poświęconymi św. Franciszkowi Ksaweremu [il. 7a–c]. Z tym bogatym doświadczeniem w 1722 r. pojawił się Tausch we Wrocławiu, gdzie zatrudniono go przy modernizacji kościoła pw. Najświętszego Imienia Jezus, w tym kaplicy św. Franciszka Ksawerego<sup>26</sup>.

Dla niektórych scen przedstawionych na freskach i reliefach można wskazać ikonograficzne inspiracje w postaci ilustrowanych tez filozoficznych Antona Alberta Schmerlinga *Vita S. Francesci Xaverii e Societate Jesu, Indiarum et Japoniae Apostoli [...]*, wydanych w 1690 r. w Wiedniu. Nie znaleziono ich w spisie alfabetycznym autorów dzieł zgromadzonych we wspomnianej na początku bibliotece jezuickiej we Wrocławiu, choć spis rzeczowy zawiera pozycję odnoszącą się do dzieła *Vita S. Francesci Xaverii*. Niemniej jednak zauważalne są analogie między rozwiązaniem ołtarza a ryciną ilustrującą tezę XLIII [il. 8]<sup>27</sup>. Dla poszczególnych scen malarskich można szukać dalszych odniesień, np. dla fresku ze św. Franciszkiem

dove of the Holy Spirit and Christ on the cross. The sculptures of the angels on both sides of the crucifix hold the *arma Christi*: a spear and a ladder, and the putti at the top hold the nails. St. Francis Xavier is portrayed in the monastic robe and an overcoat decorated with seashells, with a hat on his head and a bell in his hand. Adjacent to the altar, on its northern side, there is pedestal there is a pedestal with an atlantean figure in the form of a Moor, clothed in robes adorned with multi-coloured feathers. Upon it, there are putti holding the monstrance [Fig. 3]. On the southern side, it is mirrored by a group of two angels holding the attributes connected to the missionary work of St. Francis Xavier – a stole and a seashell. In the middle, there was a reliquary in the form of an arm, with the relics of the saint [Fig. 4]. Below, a wooden, gilded image portrays him delivering a sermon. It was flanked on both sides by herms of atlantes wearing turbans.

Opposite the altar was a confessional with a sculptural group of three Jesuits, in the middle of which was St. Francis Xavier carrying a cross (not preserved [Fig. 5]). This confessional was originally articulated with herms of atlantes with the appearance of Africans. It was flanked on either side, similarly to the arrangement introduced in the altarpiece, by full-round figures of angels holding a *Veraicon* (northern side) and a spear (southern side, attribute not preserved). There were also references to distant mission territories in the sculptures of negroidal features sitting on volutes, placed in the portal in the southern wall, where they were accompanied by putti with a cross (not preserved [Fig. 6]). Herms with the first type of figures were also introduced in the decoration of the altar mensa.

A conceptual exploration of the individual design elements of the chapel with selected narrative scenes from the life and missionary activities of St. Francis Xavier makes it possible to identify, amongst others, Italian and Flemish inspirations. Among the former are the Roman decoration of the chapel of St. Francis Xavier at Il Gesù, with frescoes by Giovanni Andrea Carlone from 1666–1667 and an altar





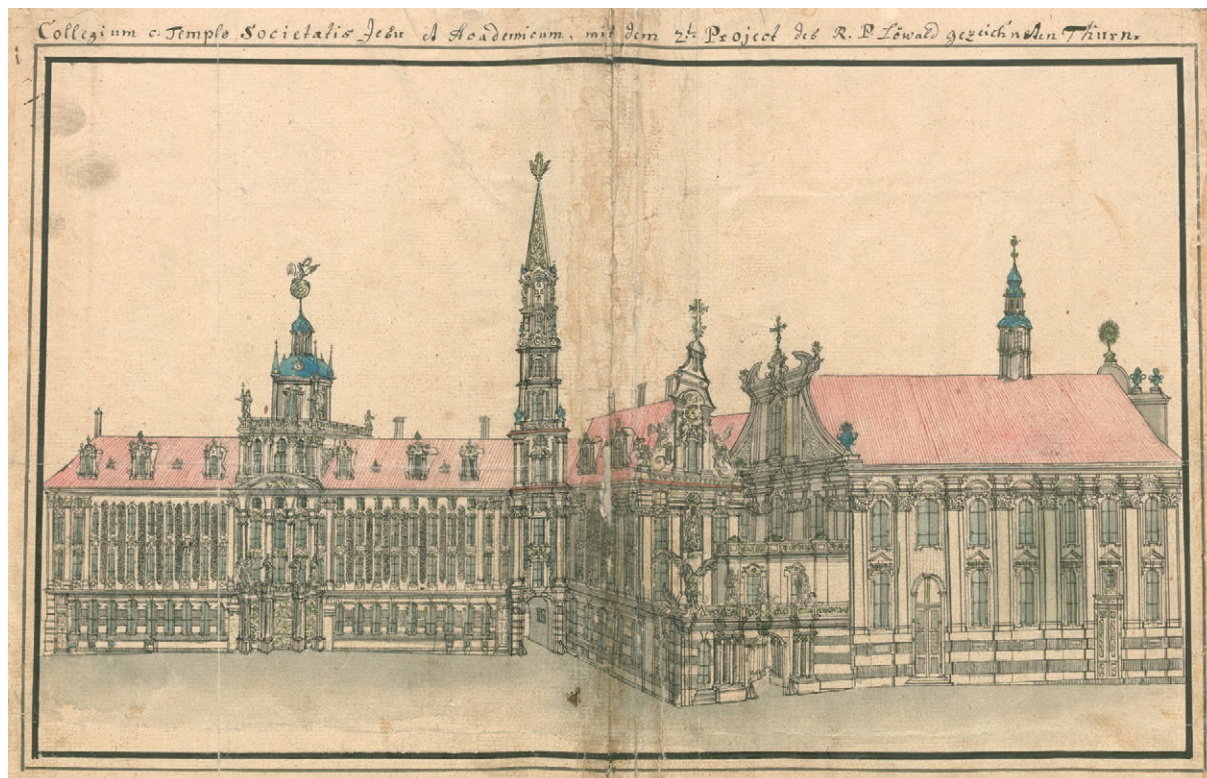
8.  
Antonio Albertus Schmerling, *Vita S. Francisci Xaverii e Societate Jesu, Indiarum et Japoniae Apostoli [...]*, Wien 1690, teza XLIII

Antonio Albertus Schmerling, *Vita S. Francisci Xaverii e Societate Jesu, Indiarum et Japoniae Apostoli [...]*, Wien 1690, thesis XLIII

painting by Carlo Maratta, and the decoration of the chapel of St. Francis Xavier from the del Gesù Nuovo Church in Naples, with frescoes by Belisario Corenzio and Paolo De Matteis and paintings by Giovanni Bernardino Azzolini and Luca Giordano from the 1760s<sup>22</sup>. In Antwerp, in the Jesuit Church of St. Charles Borromeo, as part of the making of a new decoration after a fire in 1718, Jan Pieter van Bauerscheit the elder (1669–1728) and Michiel van der Voort the elder (1667–1737) depicted scenes from the saint's life on wooden oval medallions<sup>23</sup>. The main clues, however, lead to Vienna, where Tausch, under the supervision of and in collaboration with Andrea Pozzo (1642–1709), was active in the modernisation of the university church, and, from 1709, in the revamping of St. Anne's Church<sup>24</sup>. It was the decoration of the chapel of St. Francis Xavier at St. Anne's Church, with its bas-relief scenes of the saint's life, that may have provided the model for the decorative forms of its Wrocław counterpart<sup>25</sup>. Preserved from this decoration are wooden gilded cartouches with ornaments dedicated to St. Francis Xavier [Fig. 7]. With this wealth of experience, Tausch arrived in Wrocław in 1722, where he was commissioned to modernise the Church of the Most Sacred Name of Jesus, including the chapel of St. Francis Xavier<sup>26</sup>.

For some of the scenes depicted in the frescoes and reliefs, iconographic inspiration can be identified in the form of Anton Albert Schmerling's illustrated philosophical theses *Vita S. Francisci Xaverii e Societate Jesu, Indiarum et Japoniae Apostoli [...]*, published in 1690 in Vienna. They were not found in the alphabetical list of authors of works collected in the aforementioned Jesuit library in Wrocław, although the subject index contains an entry referring to the work *Vita S. Francisci Xaverii*. Nevertheless, there are noticeable parallels between the solution of the altarpiece and the engraving illustrating thesis XLIII [Fig. 8]<sup>27</sup>. Further references can be sought for individual painting scenes, such as the fresco with St. Francis Xavier preaching or baptising<sup>28</sup>. These correlations are even more apparent when juxtaposing the decoration from the for-





9. Friedrich Bernhard Werner, idealny widok *Universitatis Wratislaviensis* od strony miasta, ok. 1750, rysunek podkolorowany. Fot. za: *idem*, *Topographia, seu Compendium Silesiae*, cz. 2, BUWr, Oddział Rękopisów, sygn. IV F 113 b, wol. 2, k. 83

Friedrich Bernhard Werner, ideal view of *Universitatis Wratislaviensis*, city side, ca. 1750, coloured drawing. Photo: after: *idem*, *Topographia seu Compendium Silesiae*, part 2, Wrocław University Library, Department of Manuscripts, Ref. No. IV F 113 b, Vol. 2, fol. 83

Ksawerym głoszącym kazanie czy udzielającym chrztu<sup>28</sup>. Jeszcze bardziej widoczne są te zależności przy zestawieniu dekoracji z dawniej kaplicy św. Franciszka Ksawerego w kościele pw. św. Anny w Wiedniu z tezami Schmerlinga<sup>29</sup>. Całość buduje złożony program dotyczący poszczególnych etapów misyjnej działalności św. Franciszka Ksawerego i wątków chrystologicznych.

Najważniejszą postacią spinającą dekorację wrocławskiej kaplicy jest **św. Franciszek Ksawery** (1506–1552). W kościołach jezuitów normę stanowiło umieszczanie kaplic poświęconych świętym założycielom Towarzystwa Jezusowego – Ignacemu Loyoli i właśnie Franciszkowi Ksaweremu<sup>30</sup>. We wrocławskiej kaplicy propagowano przede wszystkim jego działal-

mer chapel of St. Francis Xavier in St. Anne's Church in Vienna with Schmerling's theses<sup>29</sup>. The whole builds up a complex programme concerning the various stages of St. Francis Xavier's missionary activity and Christological themes.

The most important figure binding the decoration of the Wrocław chapel is **St. Francis Xavier** (1506–1552). In Jesuit churches it was customary to place chapels dedicated to the saint founders of the Society of Jesus: Ignatius Loyola and Francis Xavier<sup>30</sup>. The Wrocław chapel primarily promoted his missionary work in the faraway areas of India, Japan and China. At the altar, the saint was depicted with his hat, as the papal legate for all of East Africa and the Far East<sup>31</sup>. The Wrocław Jesuits created his image in line with that of St. Paul, the Apos-

ność misyjną na odległych terenach Indii, Japonii i Chin. W ołtarzu święty został przedstawiony z kapeluszem – jako legat papieski na całą Afrykę Wschodnią i Daleki Wschód<sup>31</sup>. Wrocławscy jezuita kreowali jego wizerunek na wzór św. Pawła, Apostoła Narodów<sup>32</sup>. Podkreślano pracę katechetyczną Franciszka Ksawerego, służącą nawróceniu, wagę sakramentu spowiedzi, pomoc niesioną ubogim, działalność fundatorską, założenie dwóch kolegiów jezuickich na chrystianizowanych obszarach. Powielano i wzmacniano atrybuty związane z ową działalnością: świętego ukazano z dzwoneczkiem, którym wzywał on na kazania, oraz z muszlą, nawiązującą do udzielanego przezeń chrztu. O autentycznym zainteresowaniu pracą misyjną Franciszka Ksawerego świadczy odpis fragmentu pamiętnika jezuita rzymskiego (niewymienionego z nazwiska), dotyczący misyjnej podróży na Goa z ok. 1750 r., zachowany w dziale rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu<sup>33</sup>.

Można doszukiwać się w tej aktywności porównań do misyjnego charakteru wrocławskiej placówki, osadzonej na trudnym terenie – w zdominowanym przez protestantów Wrocławiu. Nie jest przypadkiem, że na balkonie ponad wejściem aptecznym do Caesarea Regiaque Universitate Leopoldina Societatis Jesu Wratislaviae pojawić się miała pełnopostaciowa rzeźba świętego obok figur Michała Archanioła i innego jezuita misjonarza, św. Jeana-François Régisa, który działał na terenie Langwedocji i Owernii, gdzie większość stanowili hugenoci<sup>34</sup> [il. 9]. Trzeba jednak podkreślić, że św. Franciszek Ksawery prezentował w tej walce postawę dialogu międzykulturowego wobec chrystianizowanych mieszkańców Indii i Japonii. Znane są akty obrony miejscowej ludności, ewangelizacji jedynie krzyżem, a nie siłą, nawet wobec uzbrojonych napastników. To nawracanie nakierowane na dialog i inkulturację w zantagonizowanym wyznaniowo Wrocławiu służyło jako wzór postępowania, jaki propagował także książę biskup Pfalz-Neuburg<sup>35</sup>.

Omówione idee popularyzowane były przez liczne publikacje poświęcone żywotowi świętego, jak praca Antonia Francesca Marianiego (1680–1751)<sup>36</sup>. W zasobach wrocławskiej biblio-

tle of the Nations<sup>32</sup>. They highlighted Francis Xavier's catechetical work for conversion, the importance of the sacrament of confession, the help given to the poor, his founding work, and the establishment of two Jesuit colleges in Christianised areas. Attributes associated with this activity were reproduced and reinforced: the saint is shown with a bell, which he used to summon people to his sermons, and a shell, referring to the baptism he administered. A genuine interest in the missionary work of Francis Xavier is evidenced by a copy of a fragment of the diary of a Roman Jesuit (not mentioned by name), concerning a missionary journey to Goa from around 1750, preserved in the manuscript section of the University Library in Wrocław<sup>33</sup>.

One can find similarities in this activity to the missionary character of the Wrocław post, set in a difficult terrain, that is, in the protestant-dominated city. It is no coincidence that on the balcony above the pharmacy entrance to the Caesarea Regiaque Universitate Leopoldina Societatis Jesu Wratislaviae a full-figure sculpture of the saint was to appear next to statues of Archangel Michael and another Jesuit missionary, St. Jean-François Régis, who operated in Languedoc and Auvergne, where the majority were Huguenots [Fig. 9]<sup>34</sup>. However, it must be emphasised that St. Francis Xavier presented in this struggle an attitude of intercultural dialogue towards the Christianised peoples of India and Japan. There are well-known acts of defending the local population, evangelising only with the cross and not with force, even when faced with armed attackers. This dialogue and inculturation-oriented conversion in confessionally antagonised Wrocław served as a model, which was also promoted by the prince bishop von Pfalz-Neuburg<sup>35</sup>.

The ideas discussed were popularised by numerous publications on the saint's life, such as the work of Antonio Francesco Mariani (1680–1751)<sup>36</sup>. The collection of the Wrocław Jesuit library also included the work *Francisco Xaverio Societatis Jesu magno*, published in 1677 in Prague<sup>37</sup>, *De vita a gestis s. Francisci Xaverii* by Daniello Bartoli (1608–1685)<sup>38</sup>, *Relatio insignis miraculi a S. Francisco Xaverio*





10.  
Johann Michael Rottmayr, scena chrztu udzielanego przez św. Franciszka Ksawerego, 1703–1706, fresk; kościół pw. Najświętszego Imienia Jezus, kaplica św. Franciszka Ksawerego po pracach konserwatorskich. Fot. M. Wyrzykowska

Johann Michael Rottmayr, scene of baptism by St. Francis Xavier, 1703–1706, fresco; Church of the Most Sacred Name of Jesus, Chapel of St. Francis Xavier after conservation works. Photo: M. Wyrzykowska

teki jezuickiej znalazły się też dzieło *Francisco Xaverio Societatis Jesu magno*, wydane w 1677 r. w Pradze<sup>37</sup>, *De vita a gestis s. Francisci Xaverii* Daniella Bartoliego (1608–1685)<sup>38</sup>, *Relatio insignis miraculi a S. Francisco Xaverio Societatis Jesu magno [...]*<sup>39</sup> i *San Francisco Xaverii*<sup>40</sup> oraz pisma autorstwa samego świętego, jak *Epistola*<sup>41</sup>. Ponadto wrocławska drukarnia wydawała teksty św. Franciszka Ksawerego i inne prace jemu poświęcone<sup>42</sup>. Wspomniany Bartoli, autor jednego z życiorysów, był profesorem retoryki, kaznodzieją oraz literatem, który szczególnie podziwiał zapał pierwszych misjonarzy. W swojej kronice zakonu, *Istoria della Compagnia di*

*Societatis Jesu magno [...]*<sup>39</sup> and *San Francisco Xaverii*<sup>40</sup> as well as writings produced by the saint himself, such as *Epistola*<sup>41</sup>. In addition, the Wrocław printing house published texts by St. Francis Xavier and other works dedicated to him<sup>42</sup>. The aforementioned Bartoli, author of one of the biographies, was a professor of rhetoric, a preacher and a writer who particularly admired the zeal of the early missionaries. In his chronicle of the order, *Istoria della Compagnia di Gesù* (1650–1673), he devoted much attention to Asia (India, Japan and China), focusing on the account of the life of Francis Xavier. The work was widely known and its frontispiece



*Gesù* (1650–1673), wiele uwagi poświęcił Azji (Indiom, Japonii i Chinom), koncentrując się na relacji z życia Franciszka Ksawerego. Dzieło to było powszechnie znane, a jego frontyspis upowszechniał wizerunek świętego<sup>43</sup>. Wątek działalności misyjnej św. Franciszka Ksawerego ukazany został w wielu scenach zdobiących wrocławską kaplicę, ze szczególnym podkreśleniem – masowo udzielanego przez jezuickiego misjonarza – sakramentu chrztu, do którego nawiązuje również dekoracja rzeźbiarska: wspomniana już muszla, a także stupa, znajdujące się obok relikwiarza<sup>44</sup>. Motyw muszli pojawia się zresztą w formie ornamentальной na freskach, a najsilniej zaakcentowany został w scenie chrztu władcy pogańskiego na sklepieniu kaplicy [il. 10]. Franciszek Ksawery szukał natchnienia i opieki w osobie św. Tomasza Apostoła, prowadzącego działalność misyjną w Indiach aż do męczeńskiej śmierci. Jego relikwie, pozyskane po wizycie u grobu świętego, jezuita nosił ze sobą [il. 11]. We wrocławskiej kaplicy nawiązaniem do aktywności św. Tomasza Apostoła jest motyw krzyża występujący w dekoracji sklepienia<sup>45</sup>.

Wiele zaprezentowanych scen ma charakter historyczny. Wśród nich wymienić można tę z krabem oddającym Franciszkowi Ksaweremu zaginiony krzyż, odnaleziony po sztormie, który przeżył on 1546 r. na Pacyfiku<sup>46</sup>. Do tej grupy należy również przedstawienie śmierci świętego – na wyspie Sinzau u wybrzeży Chin w 1552 r. – czy audiencji u bliżej nieokreślonego władcy i dyskusji z kapłanami wschodnimi toczonej na jego dworze<sup>47</sup>. Sceny, choć nawiązują bezpośrednio do wydarzeń z życia Franciszka Ksawerego, są osadzone raczej na ogólnym tle, gdzie wśród tubylców można rozpoznać Indian, Azjatów w turbanach czy mieszkańców Ameryki, a także Europejczyków. Jako wierzący w wagę słów Bożych, Franciszek Ksawery przedstawiany był z księgą, stanowiącą jeden z jego atrybutów, który trzymany jest przez anioła siedzącego na gzymsie kaplicy.

W omawianej dekoracji pojawia się też drugi wątek – chrystologiczny, odnoszący się do umiłowania Ukrzyżowanego, jak również do chęci naśladowania Chrystusa i szczególnie-



11. Relikwiarz św. Tomasza w Meliapore, XVIII w., miedzioryt. Fot. za: <https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%84%D9%81:ShrineOfSaintThomasAtMeliapore18thCentury.jpg> (datados-  
tępu: 27.07.2024)

St. Thomas reliquary in Meliapore, 18th c., copperplate. Photo from: <https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%84%D9%81:ShrineOfSaintThomasAtMeliapore18thCentury.jpg> (access date: 27.07.2024)

popularised the image of the saint<sup>43</sup>. The theme of the missionary activities of St. Francis Xavier is depicted in many scenes decorating the Wrocław chapel. Particular emphasis is put on the sacrament of baptism, administered on a large scale by the Jesuit missionary, to which the sculptural decoration also refers, i.e. the aforementioned shell, as well as the stole, located next to the reliquary<sup>44</sup>. The shell motif, moreover, appears in ornamental form in the frescoes, and is most strongly accentuated in the scene of the baptism of a pagan ruler in the vault of the chapel [Fig. 10]. St. Francis Xavier



12.  
**Beatus Franciscus de Sales, XVII w., miedzioryt. Fot. za:**  
<https://jenikirbyhistory.getarchive.net/media/franz-von-sales-heiliger-635923> (data dostępu: 27.07.2024)

*Beatus Franciscus de Sales, 17th c., copperplate. Photo from:* <https://jenikirbyhistory.getarchive.net/media/franz-von-sales-heiliger-635923> (access date: 27.07.2024)

go eksponowania jego dzieła odkupienia przez krzyż. Franciszek Ksawery obejmujący krzyż ukazany został na ołtarzu, na konfesjonale zaś – w scenie dźwignia krzyża. Jako „szalonego z miłości do Chrystusa” („*loco por Christo*”) wyobrażono świętego z kolei we freskowej dekoracji ponad portalem – w scenie pocałunku trzymanego krucyfiksu. Eksponowanie krzyża w zdobieniach kaplicy łączy się z wątkiem *Pietas Crucis*, o którym będzie mowa później.

W bibliotece wrocławskich jezuitów znajdowało się także dzieło *Annus Franciscorum, sive Historica Eorum Ephemeris Eventuum gestorumque variorum memoris, secundum Anni*

sought inspiration and protection in the person of St. Thomas the Apostle, who carried out missionary work in India until his martyrdom. His relics, obtained after a visit to the saint's tomb, were carried by the Jesuit with him [Fig. 11]. In the Wrocław chapel, a reference to the activity of St. Thomas the Apostle is the motif of the cross in the decoration of the vault<sup>45</sup>,

Many of the scenes presented are of a historical nature. They include one featuring a crab returning Francis Xavier's lost cross, found after the storm he suffered in the Pacific in 1546<sup>46</sup>. This group also includes the depiction of the saint's death on the island of Sinzau off the coast of China in 1552 as well as an audience with an unspecified ruler and a discussion with Eastern priests at his court<sup>47</sup>. The images, although relating directly to the events of Francis Xavier's life, are set against a general background, where Indians, Asians in turbans or American inhabitants, as well as Europeans, can be recognised among the natives. An avowed believer in the importance of God's words, Francis Xavier was depicted with a book as one of his attributes, which is held by an angel seated on the cornice of the chapel.

There is also a second theme in the decoration in question, namely a Christological motif, referring to the love of the Crucified One, as well as to the desire to imitate Christ and to give special prominence to His work of redemption through the cross. St. Francis Xavier embracing the cross is depicted on the altar, while on the confessional, he is portrayed in a scene of carrying the cross. The saint is also pictured in the fresco above the portal as “mad for love of Christ” (“*loco por Christo*”) as he kisses the crucifix he is holding. The exposure of the cross in the chapel's decoration is connected to the *Pietas Crucis* theme, which will be discussed later.

The library of the Wrocław Jesuits also contained a work *Annus Franciscorum, sive Historica Eorum Ephemeris Eventuum gestorumque variorum memoris, secundum Anni dies conscripta, Alteri majori operi de claris viris Franciscis auspicijs S. Francisci Xaverij* by Franz Ignaz Stiller, published in 1680 in Prague<sup>48</sup>. It is



*dies conscripta, Alteri majori operi de claris viris Franciscis auspicijs S. Francisci Xaverij* autorstwa Franza Ignaza Stillera, wydane w 1680 r. w Pradze<sup>48</sup>. Jest ono dedykowane księciu Pfalzowi-Neuburgowi jako mecenasowi i należy do licznych świadectw potwierdzających rolę, jaką przyszyły biskup wrocławski odgrywał w popularyzacji kultu św. Franciszka Ksawerego<sup>49</sup>. We wnętrzu kaplicy nawiązanie to widać również we wprowadzeniu rzeźb jego imienników – św. Franciszka z Asyżu i św. Franciszka Salezego. Te postacie łączyły też kwestie wiary. Można powiedzieć, że z duchowości **św. Franciszka z Asyżu** (1182–1226) św. Franciszek Ksawery czerpał inspirację – zarówno w zakresie mistyki krzyża, jak i posługi misyjnej. W swojej działalności wzorował się na Biedacynie, walcząc z pogaństwem i kultem bożków, co widoczne jest w scenie ich obalenia, umieszczonej nad konfesjonalem. Z pism poświęconych św. Franciszkowi z Asyżu w bibliotece wrocławskich jezuitów przechowywano *Regula et testamentum seraphici P.N.S. Francisci*<sup>50</sup>.

Podobnie myśli i pobożność franciszkańska miała wpływ na nauczanie i działalność misyjną **św. Franciszka Salezego** (1567–1622), a sam św. Franciszek z Asyżu miał mu się objawić. Franciszek Salezy zawsze znajdował się w kręgu oddziaływania myśli jezuickiej. Ten wybitny teolog i Doktor Kościoła uczył się w jezuickim Collège de Clermont w Paryżu, a kontynuował naukę na uniwersytecie w Padwie. Jego przewodnikiem duchowym był jezuita Antonio Possevino (1533–1611). We wrocławskiej kaplicy Franciszek Salezy ukazany jest w birecie jako biskup Genewy, z kulą ośmiopłomienną i ze wzrokiem utkwionym w krucyfiksie umieszczonym w ołtarzu. Odnosi się to do ogromnej dewocji, jaką święty otaczał Chrystusa, poczytując go za najwyższy wzór [il. 12]. Obu Franciszków łączyła też działalność misyjna. Salezy nie nawracał na tak odległych i egzotycznych obszarach, ale na nie mniej trudnym terenie, jakimi były pograżone w kalwinizmie kantony szwajcarskie. Wydaje się, że nieprzypadkowo rzeźba świętego zdaje się korespondować z usytuowaną na ołtarzu głównym rzeźbą ukazującą triumf religii nad herezją.

dedicated to prince Pfalz-Neuburg as a patron and is among the many testimonies confirming the role played by the future bishop of Wrocław in popularising the cult of St. Francis Xavier<sup>49</sup>. Inside the chapel, this reference can also be seen in the incorporation of sculptures of his namesakes, St. Francis of Assisi and St. Francis de Sales. These figures also shared a common theme of faith. It can be said that St. Francis Xavier drew inspiration from the spirituality of **St. Francis of Assisi** (1182–1226), both in terms of the mysticism of the cross and missionary service. He modelled his work on the Poverello, fighting against paganism and idol worship, as is evident in the scene of their overthrow placed above the confessional. Of the writings relating to St. Francis of Assisi, the library of the Wrocław Jesuits contained *Regula et testamentum seraphici P.N.S. Francisci*<sup>50</sup>.

Similarly, Franciscan thought and piety influenced the teaching and missionary work of **St. Francis de Sales** (1567–1622), and St. Francis of Assisi himself was said to have appeared to him. Francis de Sales had always been influenced by Jesuit thought. This eminent theologian and Doctor of the Church studied at the Jesuit Collège de Clermont in Paris and continued his studies at the University of Padua. His spiritual guide was a Jesuit Antonio Possevino (1533–1611). In the Wrocław chapel, Francis de Sales is depicted wearing a biretta as the bishop of Geneva, with an eight-flame orb and his gaze fixed on the crucifix placed in the altar. This refers to the immense devotion the saint had for Christ, regarding Him as the supreme model to follow [Fig. 12]. Both Francis de Sales were also involved in missionary work. Francis de Sales did not convert in such distant and exotic lands, but in the no less difficult terrain of the Swiss cantons steeped in Calvinism. It seems no coincidence that the sculpture of the saint corresponds with the one situated on the main altar, depicting the triumph of religion over heresy.

St. Francis de Sales left an abundant literary legacy of Christian spirituality. Among the texts of his authorship, the Jesuit library held the *Philothea*<sup>51</sup>, a well-known work, translated

Św. Franciszek Salezy zostawił po sobie bogatą spuściznę literacką z zakresu duchowości chrześcijańskiej. Wśród tekstów jego autorstwa w bibliotece jezuitkiej przechowywano *Philothęę*<sup>51</sup>, dzieło znane, tłumaczone i wielokrotnie wydawane, dotyczące zagadnienia świętości, którą człowiek może osiągnąć dzięki łasce. Zawiera ono przydatne porady i wskazówki oraz program ćwiczeń duchowych, dzięki któremu zyskało wielką popularność, porównywalną jak w przypadku *Ćwiczeń duchowych* Ignacego Loyoli. Ponadto w bibliotece posiadano napisany przez François de La Croix (1583–1644) żywot św. Franciszka Salezego<sup>52</sup>. We wrocławskiej kaplicy w pobliżu jego figury znalazła się monstrancja – być może dlatego, że oprócz miłości bliźniego odznaczał się on wielką czcią wobec Najświętszego Sakramentu. Niewykluczone, że właśnie ta kaplica służyła do odprawiania wieczystej adoracji, którą jako 40-godzinne nabożeństwo wprowadził ów duchowny w swoich parafiach. Za tym przemawiałby fakt, że omawiane pomieszczenie było bezpośrednio dostępne – poprzez portal znajdujący się na drugiej osi, od wschodu.

We wrocławskiej kaplicy nie mogło oczywiście zabraknąć przedstawienia założyciela zakonu: pochodzącego z północy Hiszpanii **św. Ignacego Loyoli**<sup>53</sup>. Odegrał on kluczową rolę w powołaniu św. Franciszka Ksawerego, w którego formacji istotna była praktyka *Ćwiczeń duchowych*. Obaj stanowili filary Towarzystwa Jezusowego, jego twórców, walczących z herezją i wzajemnie się uzupełniających: św. Ignacy Loyola w roli wspaniałego organizatora, a św. Franciszek Ksawery – misjonarza [il. 13]. Anioł siedzący na gzymsie ponad św. Ignacym Loyolą może także symbolizować *Konstytucję Towarzystwa Jezusowego* (*Constitutiones ordinis Societatis Jesu*)<sup>54</sup>.

12 marca 1622 papież Grzegorz XV dokonał pierwszej zbiorowej kanonizacji, wynosząc na ołtarze Hiszpanów, w tym założycieli zakonu jezuitów – Franciszka Ksawerego i Ignacego Loyolę, a także mistyczkę Teresę z Ávila oraz Izydora Oracza. Kanonizowano z nimi również włoskiego zakonnik Filipa Nereusza, który *notabene* za przykładem św. Franciszka Ksawere-



13. Schelte Adams Bolswert według Petera Paula Rubensa, *Św. Ignacy Loyola i św. Franciszek Ksawery*, druga połowa XVII w., miedzioryt; Philadelphia Museum of Art. Fot. za: <https://philamuseum.org/collection/object/78735> (data dostępu: 27.07.2024)

Schelte Adams Bolswert according to Peter Paul Rubens, *St. Ignatius Loyola and St. Francis Xavier*, second part of 17th c., copperplate; Philadelphia Museum of Art. Photo from: <https://philamuseum.org/collection/object/78735> (access date: 27.07.2024)

and published on many occasions, addressing the question of the holiness that man can attain by grace. The book contains useful advice and guidance as well as a programme of spiritual training, thanks to which it gained great popularity, comparable to that of Ignatius Loyola's *Spiritual Exercises*. In addition, the library held the life of St. Francis de Sales, written by François de La Croix (1583–1644)<sup>52</sup>. In the Wrocław chapel, a monstrance was placed near his statue, perhaps because – in addition to his love of others – he was distinguished by a great reverence for the Blessed Sacrament. It is probable that it was this chapel that was used for perpetual adoration, which the saint intro-



go chciał wyruszyć w podróż do Indii. W dekoracji wrocławskiej kaplicy przedstawiono dwóch spośród czterech świętych kanonizowanych z Franciszkiem Ksawerym, podobnie jak on pochodzenia hiszpańskiego – Ignacego Loyolę i Izydora Oracza; ich rzeźby usytuowano przy południowej ścianie kaplicy, pomiędzy nimi ukazano zaś scenę śmierci św. Franciszka Ksawerego. Uwzględnienie świętych związanych z Hiszpanią, należącą do ziem domu habsburskiego, było wymownym gestem politycznym.

O kanonizację Hiszpanów – Ignacego Loyoli, Franciszka Ksawerego, Izydora Oracza oraz Teresy z Ávila – starali się władcy hiszpańscy, poczynając od Filipa II (1527–1598). Praktycznie każda z tych postaci stanowiła przedmiot kampanii dyplomatycznej Habsburgów hiszpańskich<sup>55</sup>. Szczególne znaczenie ma w dekoracji wrocławskiej kaplicy obecność św. Izydora Oracza. Wydaje się ona stanowić szczególne nawiązanie ideowe do hiszpańskiej linii Habsburgów, co podkreślał już Janusz Tazbir<sup>56</sup>. Należy przypomnieć, że Filip II, przenosząc w 1561 r. stałą siedzibę monarszą do Madrytu, usilnie zabiegał przed kurią rzymską o beatyfikację Izydora Oracza. Gorąco popierał te działania Filip III (1578–1621) i ostatecznie beatyfikacji Izydora dokonano 14 czerwca 1619, za pontyfikatu papieża Pawła V. Trzy lata później, za pontyfikatu papieża Grzegorza XV, Oracza kanonizowano. Starania o to stały się osią sporu politycznego pomiędzy Paryżem, Madrytem i Rzymem, co podkreślano już w literaturze przedmiotu<sup>57</sup>. Izydor Oracz był w tym procesie kanonizacyjnym jedynym niewspółczesnym świętym, gdyż żył w latach ok. 1080–1130. Jego „zmodernizowany” wizerunek ukazywał go w „aktualnych” ubiorach i z takimiz narzędziami pracy. Oracz stał się ponadto patronem nowej stolicy Hiszpanii, Madrytu. W opracowaniach uwydatniano, że władze habsburskie i elity dworskie wolałyby wybrać bardziej nobilitowaną postać, ale nikt nie cieszył się tak wielką popularnością. Rycina Matthiasa Greutera (1564–1638) przedstawia wielką uroczystość kanonizacyjną w Bazylice św. Piotra w Rzymie [il. 14]<sup>58</sup>. Trzeba zaakcentować, że w bibliotece jezuitów we Wrocławiu znajdowały się żywoty wszystkich wów-

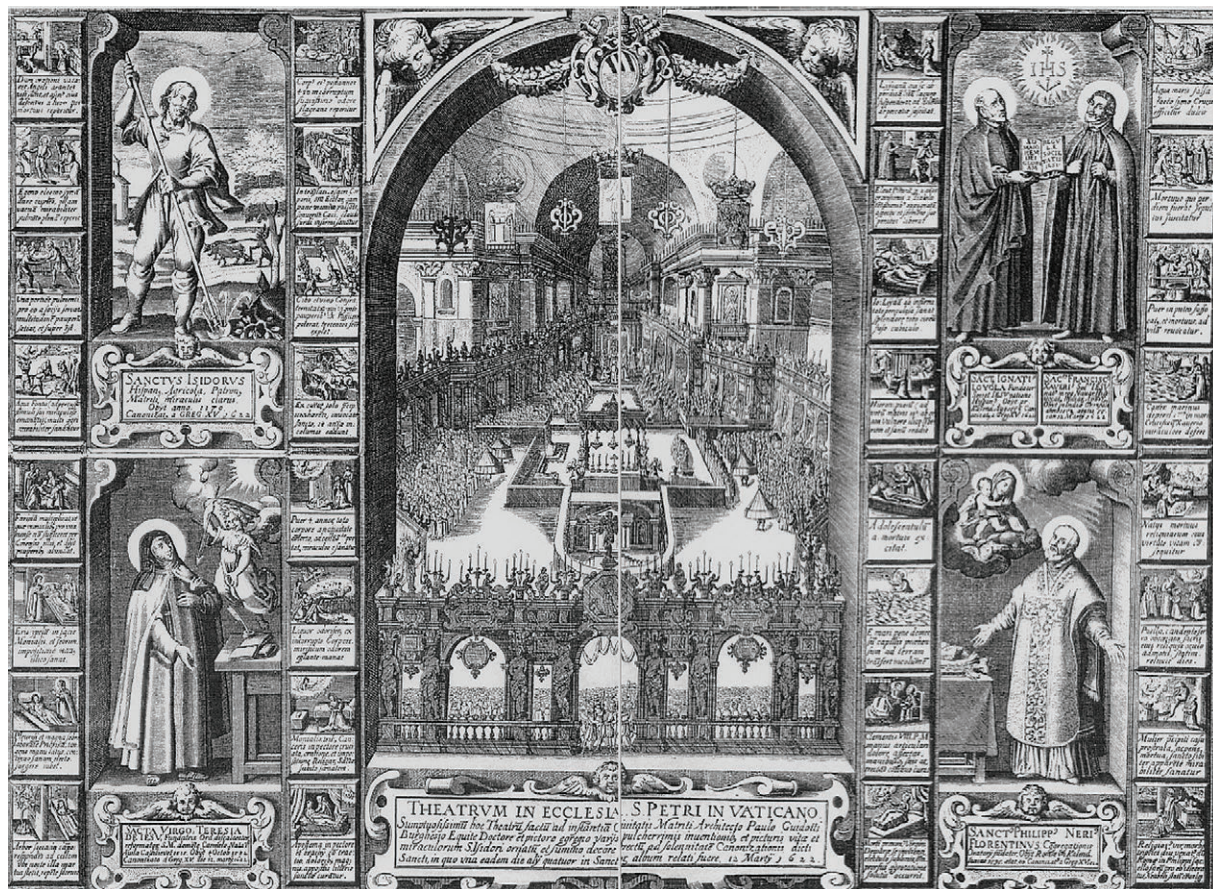
duced as a 40-hour service in his parishes. This would be supported by the fact that the area in question was directly accessible through a portal on the second axis, to the east.

The Wrocław chapel could not, of course, lack a representation of the founder of the order: **St. Ignatius Loyola**, a native of northern Spain<sup>55</sup>. He played a key role in the vocation of St. Francis Xavier, in whose formation the practice of *Spiritual Exercises* was essential. Both were pillars of the Society of Jesus, its founders, fighting against heresy and complementing each other: St. Ignatius Loyola in his role as a great organiser, and St. Francis Xavier as a missionary [Fig. 13]. The angel seated on the cornice above St. Ignatius Loyola may also symbolise the *Constitution of the Society of Jesus (Constitutiones ordis Societatis Jesu)*<sup>54</sup>.

On 12 March 1622, Pope Gregory XV performed the first collective canonisation, elevating Spaniards to the altars, including the founders of the Jesuit Order, Francis Xavier and Ignatius Loyola, as well as the mystic Teresa of Ávila and Isidore the Labourer. Also canonised with them was the Italian monk Philip Nereus, who, incidentally, following the example of St. Francis Xavier, wanted to embark on a journey to India. The decoration of the Wrocław chapel depicts two of the four saints canonised with Francis Xavier, like him of Spanish origin: Ignatius Loyola and Isidore the Labourer. Their statues are situated against the south wall of the chapel, with the death scene of St. Francis Xavier depicted between them. The inclusion of saints associated with Spain, which belonged to the lands of the House of Habsburg, was a meaningful political gesture.

The canonisation of the Spaniards: Ignatius Loyola, Francis Xavier, Isidore the Labourer and Teresa of Ávila was sought by Spanish rulers, starting with Philip II (1527–1598). Virtually every one of these figures was the subject of a Spanish Habsburg diplomatic campaign<sup>55</sup>. Of particular significance in the decoration of the Wrocław chapel is the presence of St. Isidore the Labourer. It seems to be a special ideological reference to the Spanish Habsburg line, as already emphasised by Janusz Tazbir<sup>56</sup>.





14. Matthias Greuter, *Theatrum in Ecclesia S. Petri in Vaticano*, 1622, miedzioryt. Fot. za: [https://es.wikipedia.org/wiki/Canonizaci%C3%B3n\\_de\\_Isidro\\_Labrador,\\_Ignacio\\_de\\_Loyola,\\_Francisco\\_Javier,\\_Teresa\\_de\\_Jes%C3%BAs\\_y\\_Felipe\\_Neri#/media/Archivo:1622\\_Canonization\\_commemorative\\_engraving.png](https://es.wikipedia.org/wiki/Canonizaci%C3%B3n_de_Isidro_Labrador,_Ignacio_de_Loyola,_Francisco_Javier,_Teresa_de_Jes%C3%BAs_y_Felipe_Neri#/media/Archivo:1622_Canonization_commemorative_engraving.png) (data dostępu: 25.08.2024)

Matthias Greuter, *Theatrum in Ecclesia S. Petri in Vaticano*, 1622, copperplate. Photo from: [https://es.wikipedia.org/wiki/Canonizaci%C3%B3n\\_de\\_Isidro\\_Labrador,\\_Ignacio\\_de\\_Loyola,\\_Francisco\\_Javier,\\_Teresa\\_de\\_Jes%C3%BAs\\_y\\_Felipe\\_Neri#/media/Archivo:1622\\_Canonization\\_commemorative\\_engraving.png](https://es.wikipedia.org/wiki/Canonizaci%C3%B3n_de_Isidro_Labrador,_Ignacio_de_Loyola,_Francisco_Javier,_Teresa_de_Jes%C3%BAs_y_Felipe_Neri#/media/Archivo:1622_Canonization_commemorative_engraving.png) (access date: 25.08.2024)

czas kanonizowanych świętych, a więc również Izydora Oracza<sup>59</sup>, Teresy z Ávila<sup>60</sup> i Franciszka Nereusza.

Tę zbiorową kanonizację trzeba oczywiście postrzegać też jako triumf zreformowanego Kościoła, którego przedstawicielami byli jezuiti. Ekspozycja świętych pochodzących z Hiszpanii, na których wyniesieniu na ołtarze szczególnie Habsburgom zależało, z pewnością stanowiło wyraz prohabsburskich sympatii fundatorów kościoła uniwersyteckiego we Wrocławiu. Prowodyrem w tym zakresie mógł być wspomniany już ojciec Lüdinghausen, dyplomata w służbie habsburskich cesarzy, dobrze orientujący się we współczesnych tendencjach poli-

It should be recalled that Philip II, when moving his permanent monarchical seat to Madrid in 1561, strenuously sought the beatification of Isidore the Labourer before the Roman curia. This effort was strongly supported by Philip III (1578–1621) and Isidore was finally beatified on 14 June 1619, under the pontificate of Pope Paul V and three years later, under the pontificate of Pope Gregory XV, Isidore was canonised. This endeavour became the axis of a political dispute between Paris, Madrid and Rome, as already emphasised in the literature<sup>57</sup>. Isidore the Labourer was the only non-contemporary saint in this canonisation process, as he lived between ca. 1080 and 1130. His “modernised”



tycznych i czyniący zabiegi o pozyskanie zgody na podniesienie wrocławskiego kolegium do rangi uniwersytetu. Nie wiemy do końca, jak wyglądała dekoracja kaplicy przed modernizacją i czy jej treści zostały zaplanowane już na wstępnym etapie. Modernizacji owej, a zatem i wykonania zdobień rzeźbiarskich, ojciec Wolff już nie dożył, umierając 15 kwietnia 1708 we Wrocławiu<sup>61</sup>. Niewykluczone, że koncepcja pochodziła od samego księcia biskupa Pfalz-Neuburga, spowinowaconego z domem cesarskim poprzez siostrę Eleonorę – żonę Leopolda I, matkę Józefa I oraz Karola VI. Książę biskup świadomie tworzył grupę nadwornych artystów, z którymi mógł dyskutować sprawy dotyczące sztuki, w tym – choćby w zarysie – programy ideowe. Fakt, że głównym filarem sojuszu tronu habsburskiego z ołtarzem wrocławskim był Pfalz-Neuburg, dobrze ilustruje sztuka wystawiona z okazji konsekracji kościoła, pt. *David, als ein Muster der bekrönten Gottseeligkeit*, która gloryfikowała biskupa jako fundatora świątyni, a w połączeniu domów widziała oznakę łaski Bożej<sup>62</sup>. Napis na kamieniu węgielnym położonym pod budowę kościoła również odnosił się do habsburskich protektorów i dobrodziejów<sup>63</sup>.

Ostatni wątek wart wskazania – propagowany i akcentowany nie tylko w ikonografii jezuickiej – to powtarzający się w całej dekoracji motyw Krzyża Świętego nawiązujący do podejmowanej przez Habsburgów *Pietas Crucis*. Jest on eksponowany w dekoracji freskowej kościoła, ale zwłaszcza w kaplicy<sup>64</sup>. Pojawia się w ołtarzu i na konfesjonale oraz jako atrybut trzymany przez putta w wizji św. Franciszka Ksawerego nad portalem wejściowym. Występuje także w większości przedstawień tego świętego, przede wszystkim w formie dekoracji pasów gurtowych sklepienia, z alternowanymi motywami krzyża w kasetonach [il. 15]. Wyróżnić wśród nich można m.in. krzyż maltański, krzyż św. Tomasza, krzyż opleciony winną latorosłą oraz krzyż morowy. Ten pierwszy używany był przez zakony rycerskie szpitalników – we Wrocławiu przez zakon krzyżowców z czerwoną gwiazdą. To im właśnie wrocławscy jezuici zawdzięczali możliwość pojawienia się w mieście, gościnę oraz późniejszą sąsiedzką współpracę

image showed him in “up-to-date” clothes and carrying just such working tools. He also became the patron saint of the new Spanish capital, Madrid. Studies highlighted that the Habsburg authorities and court elites would have preferred to choose a more ennobled figure, but none was so popular. An engraving by Matthias Greuter (1564–1638) depicts the great canonisation ceremony in St. Peter’s Basilica in Rome [Fig. 14]<sup>58</sup>. It should be pointed out that the library of the Jesuits in Wrocław contained the biographies of all the saints canonised at that time, and so also of Isidore the Labourer<sup>59</sup>, Teresa of Ávila<sup>60</sup> and Francis Nereus.

This collective canonisation must, of course, also be seen as a triumph of the reformed Church, of which the Jesuits were representatives. The prominence of saints from Spain, whose elevation to the altars was of particular interest to the Habsburgs, was certainly an expression of the pro-Habsburg sympathies of the founders of the university church in Wrocław. The leading figure in this regard may have been the aforementioned Father Lüdinghausen, a diplomat in the service of the Habsburg emperors, well informed of contemporary political trends and making efforts to secure permission to elevate the Wrocław college to university status. We do not fully know how the decoration of the chapel looked before the modernisation and whether its contents had already been planned at an early stage. This modernisation, and thus the sculptural ornamentation, was not completed by the time father Wolff died on 15 April 1708 in Wrocław<sup>61</sup>. It is possible that the concept came from prince bishop Pfalz-Neuburg himself, related to the imperial house through his sister Eleonora, wife of Leopold I, mother of Joseph I and Charles VI. The prince bishop consciously created a group of court artists with whom he could discuss matters concerning art, including – if only in outline – ideological programmes. The fact that the main pillar of the alliance between the Habsburg throne and the Wrocław altar was Pfalz-Neuburg is well illustrated by the play staged on the occasion of the church’s consecration, entitled *David, als ein Muster der* /151/



15. Kościół pw. Najświętszego Imienia Jezus, kaplica św. Franciszka Ksawerego, widok gurtów sklepiennych. Fot. M. Wyrzykowska  
Church of the Most Sacred Name of Jesus, Chapel of St. Francis Xavier, vault view with transverse arches. Photo: M. Wyrzykowska

i poparcie. Krzyż św. Tomasza Apostoła odsyła do początków krzewienia chrześcijaństwa i do działalności misyjnej na terenach Indii. Krzyż owinięty winną latoroślą wiąże się z jezuicką czią oddawaną Krwi i Męce Chrystusa. W dekoracji pojawia się też krzyż morowy (*karawaka*, zwany również cholerycznym), popularny w XVII i XVIII w., a pochodzący z Hiszpanii<sup>65</sup>. Sens tego ostatniego łączy się z cudownym ocaleniem uczestników soboru trydenckiego przed zarazą w r. 1574. Te dwa wątki wprost odnoszą się do omawianej kaplicy, eksponując znacznie wspomnianego soboru i będącej jego wynikiem odnowy Kościoła stojącego do walki z protestantami<sup>66</sup>. Jednocześnie widzieć tu można nawiązanie do św. Franciszka Ksawerego jako patrona strzegącego przed zarazą. Dekoracji tej towarzyszy siedzący na gzymsie anioł, który również dzierży w dłoni krucyfiks.

*bekrönten Gottseeligkeit*, which glorified the bishop as the founder of the temple, and saw in the joining of the houses a sign of God's grace<sup>62</sup>. The inscription on the cornerstone laid for the church also referred to Habsburg patrons and benefactors<sup>63</sup>.

The last theme worth highlighting – promoted and accentuated not only in Jesuit iconography – is the recurring motif of the Holy Cross throughout the decoration, referring to the *Pietas Crucis* undertaken by the Habsburgs. It is exposed in the fresco decoration of the church, but most notably in the chapel<sup>64</sup>. It appears in the altar and on the confessional and as an attribute held by the putti in the vision of St. Francis Xavier above the entrance portal. It is also present in most representations of this saint, primarily in the form of the decoration of the transverse arches, with





16.  
Johann Michael Rottmayr, scena ze św. Franciszkiem Ksawerym głoszącym kazanie, 1703–1706, fresk; kościół pw. Najświętszego Imienia Jezus. Fot. M. Wyrzykowska

Johann Michael Rottmayr, scene with St. Francis Xavier preaching, 1703–1706, fresco; Church of the Most Sacred Name of Jesus. Photo: M. Wyrzykowska

Podsumowując, trzeba podkreślić, że kościół uniwersytecki we Wrocławiu obok kultu Najświętszego Imienia Jezus propagował przede wszystkim dwóch patronów Towarzystwa Jezusowego – św. Ignacego Loyolę i św. Franciszka Ksawerego<sup>67</sup>. Obie postacie są równie widoczne w dekoracji świątyni. Temu drugiemu przynależy cała południowa część kościoła, bo pierwsza scena z przedstawieniem kazania świętego znajduje się tuż przy wejściu, pod emporą muzyczną [il. 16]. Wizerunek św. Franciszka Ksawerego pojawia się też w samym kościele – w formie grupy rzeźbiarskiej w nawie głównej, w której świętemu towarzyszy putto chrzczone przez młodzieńca w orientalnym stroju zdobionym pióropuszcami, co niejako stanowi zaproszenie do omawianej tu kaplicy [il. 17]. Na sklepieniu nawy głównej postać Franciszka Ksawerego widnieje obok symbo-

alternate cross motifs in the coffers [Fig. 15]. Prominent among them are the Maltese cross, the St. Thomas cross, the cross entwined with grape vines and the plague cross. The former was used by the Knights Hospitaller Orders – in Wrocław by the Crusader Order with the Red Star. The Wrocław Jesuits owed them the opportunity to appear in the city, their hospitality and subsequent neighbourly cooperation and support. The cross of St. Thomas the Apostle refers back to the origins of the propagation of Christianity and missionary activity in the territories of India. The cross wrapped in grape vines is associated with the Jesuit reverence paid to the Blood and Passion of Christ. The decoration also features a plague cross (*caravaca* cross, also known as cholera cross), popular in the 17th and 18th c. and originating in Spain<sup>65</sup>. The meaning of the latter is linked to the miraculous rescue of the participants of the Council of Trent from the plague in 1574. These two themes relate directly to the chapel in question, highlighting the importance of the Council and the resulting renewal of the Church in its struggle against the Protestants<sup>66</sup>. At the same time, one can see here a reference to St. Francis Xavier as the patron saint guarding against the plague. This decoration is accompanied by an angel seated on the cornice, also holding a crucifix in his hand.

In conclusion, it must be emphasised that the university church in Wrocław, alongside the cult of the Most Sacred Name of Jesus, promoted above all the two patron saints of the Society of Jesus: St. Ignatius Loyola and St. Francis Xavier<sup>67</sup>. Both figures are equally prominent in the decoration of the church. To St. Francis Xavier belongs the entire southern part of the church, because the first scene with the representation of the saint's sermon is located right at the entrance, under the musical gallery [Fig. 16]. The image of St. Francis Xavier also appears in the church itself, in the form of a sculptural group in the nave, in which the saint is accompanied by a putto baptised by a young man in oriental dress decorated with plumes, which is, as it were, an invitation to the chapel under discussion here [Fig. 17]. On the vault of the



17.  
Johann Albrecht Siegwitz, grupa rzeźbiarska ze św. Franciszkiem Ksawerym, 1726, stiuk; kościół pw. Najświętszego Imienia Jezus. Fot. M. Wyrzykowska

Johann Albrecht Siegwitz, sculptural group with St. Francis Xavier, 1726, stucco; Church of the Most Sacred Name of Jesus. Photo: M. Wyrzykowska



lu Azji – wielbłąda. To właśnie dzięki misyjnej działalności tego świętego prowadzono bowiem chrystianizację w odległych zakątkach świata. *Pietas Austriaca*, popularyzowana przez cesarzy habsburskich okresu heroicznego, traktowała misję krzewienia rzymskokatolickiej religii jako sprawę priorytetową, gdyż był to jeden z filarów monarchii habsburskiej, wskazanych przez Roberta Evansa<sup>68</sup>. *Universitas Wratislaviensis* wraz z kościołem stały się również wyrazem propagandy prohabsburskiej<sup>69</sup>. W świetle ikonografii Franciszka Ksawerego interesująca jest także informacja o obrazie olejnym autorstwa malarza z Ołomuńca Johanna Christopha Handkego (1694–1774) przedstawiającym wizję tego świętego. Być może dzieło stworzono przy okazji przygotowywania dekoracji malarskiej dla Auli Leopoldiny Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie również dostrzec można wizerunek świętego<sup>70</sup>.

Jednym z krzewicieli kultu Franciszka Ksawerego na Śląsku, obok jezuitów, był biskup wrocławski Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg. Wymownym tego wyrazem jest inskrypcja w otmuchowskim kościele, któremu duchowny polecił rozszerzyć wezwanie (pierwotnie tylko św. Mikołaja) właśnie o osobę św. Franciszka Ksawerego, oraz dekoracja freskowa tej świątyni wykonana przez Karla Dankwarta (ok. 1660 – 1704), obejmująca sceny z życia świętego<sup>71</sup>. Wielokrotnie powraca postać św. Franciszka Ksawerego również w Nysie – stolicy biskupiej, a także w wielu świątyniach jezuitów na Śląsku<sup>72</sup>.

nave, the figure of the saint is displayed next to the symbol of Asia, that is, the camel, for it was thanks to his missionary work that Christianity spread through remote parts of the world. The *Pietas Austriaca*, popularised by the Habsburg emperors of the Heroic period, treated the mission of propagating the Roman Catholic religion as a matter of priority, as it was one of the pillars of the Habsburg monarchy, as identified by Robert Evans<sup>68</sup>. *Universitas Wratislaviensis* together with the church also became an expression of pro-Habsburg propaganda<sup>69</sup>. In the light of Francis Xavier's iconography, it is also interesting to note an oil painting by the Olomouc painter Johann Christoph Handke (1694–1774) depicting a vision of this saint. It is possible that the work was created on the occasion of the preparation of the painting decoration for the Aula Leopoldina Lecture Hall of Wrocław University, where the image of the saint can also be seen<sup>70</sup>.

One of the promoters of the cult of Francis Xavier in Silesia, alongside the Jesuits, was the bishop of Wrocław, Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg. An illustration of this is the inscription in the Otmuchów church, which was instructed by the bishop to extend the invocation (originally only of St. Nicholas) to include the person of St. Francis Xavier, as well as the fresco decoration of this church by Karl Dankwart (ca. 1660 – 1704), including scenes from the life of the saint<sup>71</sup>. The figure of St. Francis Xavier also recurs repeatedly in Nysa, the episcopal capital, as well as in many Jesuit churches in Silesia<sup>72</sup>.

<sup>1</sup> Wybrana najnowsza literatura, gdzie wymienione zostały wcześniejsze publikacje: **E. Kotkowska, M. Raczyńska-Sędzikowska**, *Kościół Uniwersytecki Najświętszego Imienia Jezus. Przewodnik*, Wrocław 2004; **A. Wojtyła**, „Od wschodu słońca aż po zachód jego niech Imię Pańskie będzie pochwalone”. Uwagi o programie ideowym wrocławskiego Il Gesù, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, nr 1/2; **M. Wardzyński**, Nowe uwagi na temat twórczości rzeźbiarskiej Franza Josepha Mangoldta na Śląsku i w Rzeczypospolitej (Wrocław – Trzebnica – Jawor, Jasna Góra – Kraków-Skałka – Kościelna Wieś – Tyniec), „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 20 (2011), s. 119–125; **A. Kolbiarz, M. Wardzyński**, *Sculptured Furnishing of the Jesuit Church and University in Wrocław: New Findings and Interpretations*, [w:] *Jesuits and Universities: Artistic and Ideological Aspects of Baroque Colleges of the Society of Jesus – Examples from Genoa and Wrocław*, ed. **G. Montanari, A. Wojtyła, M. Wyrzykowska**, Wrocław 2015; **A. Wojtyła**, *Die Kirche auf der kayslerlichen Burg: Some Remarks on the Architecture and Ideological Programme of the Church of the Most Sacred Name of Jesus in Wrocław*, [w:] *Jesuits and Universities...*; J. Błach, *Ikonografia św. Franciszka Ksawerego na przykładzie dekoracji kaplicy pod wezwaniem św. Franciszka przy kościele pw. Najświętszego Imienia Jezus we Wrocławiu*, praca

<sup>1</sup> A selection of recent literature where previous publications are listed: **E. Kotkowska, M. Raczyńska-Sędzikowska**, *Kościół Uniwersytecki Najświętszego Imienia Jezus. Przewodnik*, Wrocław 2004; **A. Wojtyła**, „Od wschodu słońca aż po zachód jego niech Imię Pańskie będzie pochwalone”. Uwagi o programie ideowym wrocławskiego Il Gesù, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, No. 1/2; **M. Wardzyński**, Nowe uwagi na temat twórczości rzeźbiarskiej Franza Josepha Mangoldta na Śląsku i w Rzeczypospolitej (Wrocław – Trzebnica – Jawor, Jasna Góra – Kraków-Skałka – Kościelna Wieś – Tyniec), „Roczniki Sztuki Śląskiej” Vol. 20 (2011), pp. 119–125; **A. Kolbiarz, M. Wardzyński**, *Sculptured Furnishing of the Jesuit Church and University in Wrocław: New Findings and Interpretations*, [in:] *Jesuits and Universities: Artistic and Ideological Aspects of Baroque Colleges of the Society of Jesus – Examples from Genoa and Wrocław*, Ed. **G. Montanari, A. Wojtyła, M. Wyrzykowska**, Wrocław 2015; **A. Wojtyła**, *Die Kirche auf der kayslerlichen Burg: Some Remarks on the Architecture and Ideological Programme of the Church of the Most Sacred Name of Jesus in Wrocław*, [in:] *Jesuits and Universities...*; J. Błach, *Ikonografia św. Franciszka Ksawerego na przykładzie dekoracji kaplicy pod wezwaniem św. Franciszka przy kościele pw. Najświętszego Imienia Jezus we Wrocławiu*, BA thesis

licencjacka napisana pod kierunkiem dr hab. M. Wyrzykowskiej, Wrocław 2024. Największe zasługi dla badań nad kościołem uniwersyteckim położył dr Arkadiusz Wojtyła, któremu poświęcam niniejszy artykuł.

<sup>2</sup> Zob. **E. Levy**, *Propaganda and Jesuit Baroque*, Berkeley 2004, s. 190. Autorka posłużyła się w swojej analizie również przykładem użycia tradycji ikonograficznej św. Franciszka Ksawerego.

<sup>3</sup> Materiały źródłowe dotyczące zespołu pojezuickiego zostały opracowane przez **C. Rabego**: *Alma Mater Leopoldina. Kolegium i Uniwersytet Jezuicki we Wrocławiu 1638–1811*, przeł. L. Wiśniewska, Wrocław 2003, s. 30–39. Wiele z nich jest zawartych w pracy poświęconej jezuickim budowlom i ich architektom we Wrocławiu: **B. Patzak**, *Die Jesuitenbauten in Breslau und ihre Architekten. Ein Beitrag zur Geschichte des Barockstiles in Deutschland*, Strassburg 1918, s. 1–22 n.

<sup>4</sup> Matthias Biener (1630–1692), a po jego śmierci Johann Georg Knoll (1644–1704) wznosili świątynie, być może według planu przygotowanego przez wrocławskiego jezuity włoskiego pochodzenia, Teodora Mortettiego. Po śmierci Knolla zastąpił go Johann Blasius Peintner (1673–1732). Zob. **B. Patzak**, *op. cit.*, s. 119, przyp. 41. Jedynie z odpisów dziś już zaginionych dokumentów wiadomo, że Wolff sam osobiście zawierał kontrakty z budowniczymi świątyni. Zob. **A. Schade**, *Geschichte der Kirche zum allerheiligsten Namen Jesu in Breslau*, Breslau 1898, s. 10.

<sup>5</sup> Zob. **J. Mandziuk**, *Biogramy śląskich bibliofilów duchownych w XVII wieku*, „Saeculum Christianum” 2004, nr 2, s. 249–250.

<sup>6</sup> Kazanie konsekracyjne wygłosił mistrz zakonu krzyżowców z czerwoną gwiazdą **M. J. Fibiger** i ukazało się ono drukiem: *Des Geistlichen Bau-Meister s. Ignatii von Lojola, Und der [...] Gesellschaft JESU In der [...] Kirchen Gottes Kostbarer Bau [...]*, Schweidnitz 1698. Wspominał on przy tym o konieczności chrystianizacji w Nowym Świecie (*ibidem*, k. 7). O tym, że wszystkie wymienione osoby były zaangażowane w budowę kościoła, świadczy fakt, że wspólnie sprawowali Eucharystię, a potem wieczerzali. Zob. **B. Patzak**, *op. cit.*, s. 7.

<sup>7</sup> Jedynym odnalezionym źródłem ikonograficznym jest *castrum doloris* cesarza Leopolda I z Bibliothéque Nationale de France w Paryżu, ukazujące – w perspektywie drugiego planu – prezbiterium kościoła w sposób sugerujący datowanie na ok. r. 1705. To źródło ikonograficzne, koncentrujące się na zaprezentowaniu konstrukcji i dekoracji *castrum doloris*, nie pozwala wysnuwać miarodajnych wniosków dotyczących wyglądu prezbiterium. Zob. **P. Oszczanowski**, *Śląskie castra doloris cesarza Leopolda I. Przyczynek do ikonografii władcy i gloryfikacji panującego*, [w:] *O sztuce sepulkralnej na Śląsku. Materiały z sesji Oddziału Wrocławskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 25–26 października 1996 roku*, red. nauk. **B. Czechowicz**, **A. Dobrzyński**, Wrocław 1997, il. 10.

<sup>8</sup> Zob. **B. Patzak**, *op. cit.*, s. 6. Badacz powołuje się na tekst pamiętnika pochodzącego z lat 40. XVIII w., autorstwa Johanna Geорга Steinbergera (1694–1756).

<sup>9</sup> Zob. **B. Patzak**, *op. cit.*, s. 285, przyp. 32.

<sup>10</sup> Opisy fresków znajdują się m.in. w pracach **G. Grundmanna** (*Barokfresken zu Breslau*, Frankfurt am Main 1967, s. 34) i **E. Hubali** (*Johann Michael Rottmayr*, Wien 1981, s. 210). Zob. **E. Kłoda**, *Rottmayr von Rosenbrunn (Rotmayr) Johann Michael*, [w:] *Barokowe malarstwo na Śląsku*, red. **A. Kozieł**, Wrocław 2019. Cykl tych fresków zachował się, aczkolwiek zostały one poddane licznym konserwacjom. Stan sprzed 1944 r. utrwalono na barwnych zdjęciach Rudolfa Jaguscha, przechowywanych w Instytucie Herdera w Marburgu. Malowidła w strefie sklepiennej przedstawiały odpowiednio: od wschodu – scenę cudownego objawienia św. Franciszka Ksawerego przy łóżku chorego brata zakonnego i chrzest cudzoziemskiego władcy; na ścianie zachodniej scenę przedstawiającą próbę nawrócenia cudzoziemskiego księcia przez św. Franciszka Ksawerego; a powyżej *en grisaille* – scenę obalenia pogańskiego bożka. Ściana północna nad wejściem ukazuje wizję św. Franciszka Ksawerego. Z tym cyklem łączyła się scena wygłaszania kazania przez świętego, umieszczona w nawie głównej po północnej stronie, pod chórem muzycznym. W latach 30. XX w., a następnie w okresie powojennym przeprowadzono konserwację tych fresków.

<sup>11</sup> Zob. **A. Schade**, *op. cit.*, s. 17–18. Szczątki Franciszka Ksawerego, który zmarł po chorobie w 1552 r., znalazły miejsce w ołtarzu w jezuickim kościele w Goa, a relikwie ramienia świętego przesłano do Rzymu i umieszczono w kościele Il Gesù w ołtarzu kaplicy pod jego wezwaniem. Wrocławski relikwiarz nawiązuje do rzymskiego i również prezentuje relikwie św. Franciszka Ksawerego w relikwiarzu ramienia. **A. Wojtyła** (*„Od wschodu słońca...”, s. 11*) sugerował nawet, że w związku z przekazaniem relikwii wykonano najpierw dekorację kaplicy św. Franciszka Ksawerego, a dopiero w następnej kolejności św. Ignacego Loyoli. Pierwotnie prawdopodobnie, jak w kaplicy św. Franciszka Ksawerego w rzymskim Il Gesù, umieszczono je w ołtarzu.

written under the supervision of M. Wyrzykowska, PhD, DSc, University of Wrocław, Wrocław 2024. The greatest contribution to the research on the University Church has been made by Dr Arkadiusz Wojtyła, to whom I dedicate this article.

<sup>2</sup> See **E. Levy**, *Propaganda and Jesuit Baroque*, Berkeley 2004, p. 190. In her analysis, the author also used the example of the iconographic tradition of St. Francis Xavier.

<sup>3</sup> The source materials for the Jesuit complex were compiled by **C. Rabe**: *Alma Mater Leopoldina. Collegium i Universitet Jezuicki we Wrocławiu 1638–1811*, Transl. L. Wiśniewska, Wrocław 2003, pp. 30–39. Many of these are included in the work on Jesuit buildings and their architects in Wrocław: **B. Patzak**, *Die Jesuitenbauten in Breslau und ihre Architekten. Ein Beitrag zur Geschichte des Barockstiles in Deutschland*, Strassburg 1918, pp. 1–22 n.

<sup>4</sup> Matthias Biener (1630–1692), and, after his death, Johann Georg Knoll (1644–1704) erected the church, possibly according to a design prepared by a Wrocław Jesuit of Italian origin, Teodor Mortetti. Upon Knoll's death, he was succeeded by Johann Blasius Peintner (1673–1732). See **B. Patzak**, *op. cit.*, p. 119, note 41. It is only known from copies of now lost documents that Wolff himself personally concluded contracts with the temple builders. See **A. Schade**, *Geschichte der Kirche zum allerheiligsten Namen Jesu in Breslau*, Breslau 1898, p. 10.

<sup>5</sup> See **J. Mandziuk**, *Biogramy śląskich bibliofilów duchownych w XVII wieku*, „Saeculum Christianum” 2004, No. 2, p. 249–250.

<sup>6</sup> The consecration sermon was delivered by the master of the Order of the Crusaders with the Red Star, **M. J. Fibiger** and was later published: *Des Geistlichen Bau-Meister s. Ignatii von Lojola, Und der [...] Gesellschaft JESU In der [...] Kirchen Gottes Kostbarer Bau [...]*, Schweidnitz 1698. He also mentioned the need for Christianisation in the New World (*ibidem*, fol. 7). The fact that all the people above were involved in the building of the church is evidenced by the fact that they celebrated the Eucharist together and then celebrated the supper. See **B. Patzak**, *op. cit.*, p. 7.

<sup>7</sup> The only iconographic source found is *castrum doloris* of Emperor Leopold I from the Bibliothéque Nationale de France in Paris, showing, in the background perspective, the presbytery of the church suggesting a date of around 1705. This iconographic source, which concentrates on presenting the construction and decoration of the *castrum doloris*, does not allow meaningful conclusions to be drawn about the appearance of the presbytery. See **P. Oszczanowski**, *Śląskie castra doloris cesarza Leopolda I. Przyczynek do ikonografii władcy i gloryfikacji panującego*, [in:] *O sztuce sepulkralnej na Śląsku. Materiały z sesji Oddziału Wrocławskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 25–26 października 1996 roku*, Acad. Ed. **B. Czechowicz**, **A. Dobrzyński**, Wrocław 1997, Fig. 10.

<sup>8</sup> See **B. Patzak**, *op. cit.*, p. 6. The researcher refers to the text of a diary dating from the 1840s, by Johann Georg Steinberger (1694–1756).

<sup>9</sup> See **B. Patzak**, *op. cit.*, p. 285, note 32.

<sup>10</sup> The descriptions of the frescoes can be found, e.g. in the works of **G. Grundmann** (*Barokfresken zu Breslau*, Frankfurt am Main 1967, p. 34) and **E. Hubali** (*Johann Michael Rottmayr*, Wien 1981, p. 210). See **E. Kłoda**, *Rottmayr von Rosenbrunn (Rotmayr) Johann Michael*, [in:] *Barokowe malarstwo na Śląsku*, Ed. **A. Kozieł**, Wrocław 2019. The series of these frescoes have survived, although they have undergone numerous restorations. The pre-1944 state is captured in colour photographs by Rudolf Jagusch, stored at the Herder Institute in Marburg. The paintings in the vaulted area depicted, respectively: to the east, the scene of the miraculous apparition of St. Francis Xavier at the bedside of a sick friar and the baptism of a foreign ruler; on the western wall, a scene depicting St. Francis Xavier's attempted conversion of a foreign prince; and above *en grisaille* – the scene of overthrowing a pagan idol; the northern wall above the entrance shows the vision of St. Francis Xavier. Associated with this cycle was a scene of the saint delivering a sermon, placed in the nave on the northern side, under the music choir. Conservation of these frescoes was carried out in the 1930s and again in the post-war period.

<sup>11</sup> See **A. Schade**, *op. cit.*, pp. 17–18. The remains of Francis Xavier, who died after an illness in 1552, were placed in the altar in the Jesuit church in Goa, and the relics of the saint's arm were sent to Rome and placed in the Church of Il Gesù in the altar of the chapel dedicated to him. The Wrocław shrine refers to the Roman one and also presents the relics of St. Francis Xavier in a shoulder reliquary. **A. Wojtyła** (*„Od wschodu słońca...”, p. 11*) even suggested that, in connection with the transfer of the relics, the decoration of the chapel of St. Francis Xavier was done first, followed by that of St. Ignatius Loyola. Originally, the relics were probably placed in the altar, as in the chapel of St. Francis Xavier in Il Gesù in Rome.



<sup>12</sup> Wiadomo, że na uroczystość św. Franciszka Ksawerego 3 grudnia 1722 Tausch przygotował dekoracje w postaci iluzjonistycznego ołtarza głównego, który przedstawiał św. Franciszka Ksawerego i zyskał powszechne uznanie. Zob. **B. Patzak**, *op. cit.*, s. 13; **H. Dziurla**, *Christophorus Tausch, uczeń Andrei Pozza*, Wrocław 1991, s. 118–121; **R. Hołownia**, *Der Universalkünstler Christoph Tausch (1673–1731) im Dienste der Jesuiten und des Fürstbischofs von Breslau*, [w:] *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, Hrsg. **F. Polleroß**, Petersberg 2004.

<sup>13</sup> Najnowsze ustalenia dotyczące artystów czynnych przy modernizacji świątyni przedstawili **A. Kolbiarz** i **M. Wardzyński** (*op. cit.*, s. 291–295). O udziale Tauscha i kierującego pracami Johanna Blasiusa Peintnera (1673–1732) pisał **H. Dziurla** (*op. cit.*, s. 120–121), a wcześniej m.in. **L. Burgemeister** (*Die Jesuitenbauten in Breslau insbesondere die Matthiaskirche und das Universitätsgebäude*, Breslau 1901) i **H. Hoffmann** (*Die Matthiaskirche in Breslau*, Breslau 1935).

<sup>14</sup> Zob. **B. Patzak**, *op. cit.*, s. 290, przyp. 71.

<sup>15</sup> Opisy znalazły się w *Litterae annuae* (zob. **B. Patzak**, *op. cit.*, s. 290, przyp. 71), a także w dziele **J. Ch. Kundmanna** *Promptuarium Rerum Naturalium et Artificialium [...]* (Breslau 1726, s. 18–19). Zob. też **A. Schade**, *op. cit.*, s. 30–31.

<sup>16</sup> Zob. **A. Schade**, *op. cit.*, s. 16–19.

<sup>17</sup> Zob. **B. Patzak**, *op. cit.*, s. 18.

<sup>18</sup> Zob. *ibidem*, s. 19. W czasie wojny siedmioletniej kościół został zamieniony w magazyn zbożowy, a na potrzeby kultu pozostawiono jedynie kaplicę św. Ignacego Loyoli i św. Franciszka Ksawerego. Dalsze losy kościoła opisuje **A. Schade** (*op. cit.*, s. 30), wykorzystując archiwalia dostępne jeszcze w w. XIX. Pierwsze prace konserwatorskie nad renowacją ołtarza w kaplicy przeprowadzono w 1845 r. z inicjatywą darczyńców. Zniszczenia wojenne i powojenne działania konserwatorskie wzmiankowane są w przewodniku **E. Kotkowskiej** i **M. Raczynskiej-Sędzikowskiej** (*op. cit.*, s. 4).

<sup>19</sup> O tej dekoracji wspominał **M. Wardzyński** (*op. cit.*, s. 117–118), analizując całokształt twórczości Franza Josepha Mangoldta. Zob. też **A. Schade**, *op. cit.*, s. 30–31. Opis samej kaplicy znajduje się we wszystkich opracowaniach, przedstawiam go więc bardzo skrótowo. W rekonstrukcji elementów dekoracji wnętrza opieram się na dokumentacji fotograficznej i na deskrypcjach archiwalnych. Część tych elementów nie zachowała się do dziś.

<sup>20</sup> Nawet jednak ta dość niezwykła aranżacja miała już pewne precedensy – wspomnieć można choćby wykonane w latach 1695–1700 mauzoleum św. Jana Kantego w kościele uniwersyteckim pw. św. Anny w Krakowie. W zwieńczeniu umieszczono rzeźby św. Jana Chrzyciela, św. Jana Ewangelisty, św. Jana Kantego i św. Jana z Damaszku. Zob. **M. Kurzej**, *Budowa i dekoracja kościoła św. Anny w świetle źródeł archiwalnych*, [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Anny w Krakowie*, red. **Z. Kliś**, **T. Węclawowicz**, Kraków 2009. Warto zauważyć, że figury wrocławskie są odmiennie stylistycznie od pozostałych dekoracji kaplicy i jednocześnie nieopisywane w literaturze przedmiotu, poza atrybucją u **L. Burgemeistra** i **G. Grundmanna** (*Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederhessen*, t. 1, s. 3; *Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt (Fortsetzung) und des erweiterten Stadtgebietes*, Hrsg. *idem*, Breslau 1934, s. 61–62), którzy wiązali je z J. A. Siegwitzem.

<sup>21</sup> O pierwotnie umieszczonym materiale zasłaniającym okno wspomina **B. Patzak** (*op. cit.*, s. 190, przyp. 71). Autorstwo koncepcji przypisuje się Tauschowi na podstawie analogii formalnych. Sama struktura architektoniczna ołtarza we wrocławskiej kaplicy św. Franciszka Ksawerego, wraz z rozmieszczeniem figur anielskich na wolutach, przypomina centralną partię ołtarza głównego w kościele pw. św. Franciszka Ksawerego w Skalnicy oraz ołtarz głównego kościoła jezuitckiego w Gorycji.

<sup>22</sup> O autorach dekoracji kaplic w Rzymie i Neapolu zob. *Carlone Andrea* [hasło], [w:] *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical*, ed. **M. Bryan**, **R. E. Graves**, t. 1: A–K, London 1886, s. 233; *Paolo di Mattei*, [w:] *The Picture Collector's Manual, Being a Dictionary of Painters, Containing Fifteen Hundred More Names Than in Any Other Work*, ed. **J. R. Hobbes**, London 1849, s. 265; **G. Montanari**, *Docere, Delectare, Movere: From the Library of the College, of the Society of Jesus in Genoa to the Iconographic Interpretation of the Great Fresco Painted by Gio Andrea Carlone in del Salone degli Eserzizi Litterari*, [w:] *Jesuits and Universities...*, s. 94–98.

<sup>23</sup> Cykl polichromii ze scenami z życia św. Franciszka Ksawerego znalazł się m.in. w kościele jezuitckim pw. św. Franciszka Ksawerego w Krasnymstawie; wykonany został w 1721 r. przez Adama Swacha. Szerzej o tym cyklu pisze **A. Pleszczyński** (*Apostoł Nowego Świata – św. Franciszek Ksawery i Indianie. Kulturowe i historyczne konteksty wyobrażeń mieszkańców Indii i Dalekiego Wschodu przedstawionych na malowidłach dawnego kościoła jezuitów w Krasnymstawie*, „Rocznik Chełmski” t. 2 [1996]).

<sup>12</sup> It is known that for the celebration of St. Francis Xavier on 3 December 1722, Tausch prepared decorations in the form of an illusionist main altarpiece, which depicted St. Francis Xavier and received widespread acclaim. See **B. Patzak**, *op. cit.*, p. 13; **H. Dziurla**, *Christophorus Tausch, uczeń Andrei Pozza*, Wrocław 1991, pp. 118–121; **R. Hołownia**, *Der Universalkünstler Christoph Tausch (1673–1731) im Dienste der Jesuiten und des Fürstbischofs von Breslau*, [in:] *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, Ed. **F. Polleroß**, Petersberg 2004.

<sup>13</sup> The latest findings on artists active in the modernisation of the church were presented by **A. Kolbiarz** and **M. Wardzyński** (*op. cit.*, pp. 291–295). The involvement of Tausch and Johann Blasius Peintner (1673–1732), who directed the work, is described in **H. Dziurla** (*op. cit.*, pp. 120–121), and before that in i.a. **L. Burgemeister** (*Die Jesuitenbauten in Breslau insbesondere die Matthiaskirche und das Universitätsgebäude*, Breslau 1901) and **H. Hoffmann** (*Die Matthiaskirche in Breslau*, Breslau 1935).

<sup>14</sup> See **B. Patzak**, *op. cit.*, p. 290, note 71.

<sup>15</sup> The descriptions can be found in *Litterae annuae* (see **B. Patzak**, *op. cit.*, p. 290, note 71), as well as in **J. Ch. Kundmann** *Promptuarium Rerum Naturalium et Artificialium [...]* (Breslau 1726, pp. 18–19). See also **A. Schade**, *op. cit.*, pp. 30–31.

<sup>16</sup> See **A. Schade**, *op. cit.*, pp. 16–19.

<sup>17</sup> See **B. Patzak**, *op. cit.*, p. 18.

<sup>18</sup> See *ibidem*, p. 19. During the Seven Years' War, the church was turned into a grain warehouse and only the chapels of St. Ignatius Loyola and St. Francis Xavier were left for worship. The further history of the church is described in **A. Schade** (*op. cit.*, p. 30), who used archives still available in the 19th century. The first conservation work on the restoration of the altarpiece in the chapel was carried out in 1845 on the initiative of donors. Wartime destruction and post-war conservation efforts are mentioned in the guidebook by **E. Kotkowska** and **M. Raczynska-Sędzikowska** (*op. cit.*, p. 4).

<sup>19</sup> This decoration is mentioned by **M. Wardzyński** (*op. cit.*, pp. 117–118) in the analysis of the entire oeuvre of Franz Joseph Mangoldt. See also **A. Schade**, *op. cit.*, pp. 30–31. A description of the chapel itself can be found in all the studies, so I present it very briefly. In reconstructing the elements of the interior decoration, I rely on photographic documentation and archival descriptions. Some of these elements have not survived to the present day.

<sup>20</sup> However, even this rather unusual arrangement already had some precedents, to mention for example the mausoleum of St. John Cantius in the University Church of St. Anne in Kraków, made between 1695 and 1700. In the final are sculptures of St. John the Baptist, St. John the Evangelist, St. John Cantius and St. John of Damascus. See **M. Kurzej**, *Budowa i dekoracja kościoła św. Anny w świetle źródeł archiwalnych*, [in:] *Studia z dziejów kościoła św. Anny w Krakowie*, Ed. **Z. Kliś**, **T. Węclawowicz**, Kraków 2009. It is worth noting that the Wrocław figures are stylistically different from the other decorations of the chapel and at the same time not described in the literature on the subject, apart from the attribution by **L. Burgemeister** and **G. Grundmann** (*Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederhessen*, Vol. 3: *Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt (Fortsetzung) und des erweiterten Stadtgebietes*, Ed. *idem*, Breslau 1934, pp. 61–62) who associated them with J. A. Siegwitz.

<sup>21</sup> The originally placed fabric covering the window is mentioned in **B. Patzak** (*op. cit.*, p. 190, note 71). The authorship of the concept is attributed to Tausch on the basis of formal analogies. The very architectural structure of the altar in the St. Francis Xavier Chapel in Wrocław, with the arrangement of the angelic figures on the volutes, resembles the central part of the main altar in the Church of St. Francis Xavier in Skalnica and the main altar of the Jesuit church in Gorizia.

<sup>22</sup> On the authors of the chapels' decorations in Rome and Naples see: *Carlone Andrea*, [in:] *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical*, Ed. **M. Bryan**, **R. E. Graves**, t. 1: A–K, London 1886, p. 233; *Paolo di Mattei*, [in:] *The picture collector's manual, being a dictionary of painters, containing fifteen hundred more names than in any other work*, Ed. **J. R. Hobbes**, London 1849, p. 265; **G. Montanari**, *Docere, Delectare, Movere: From the Library of the College, of the Society of Jesus, in Genoa to the Iconographic Interpretation of the Great Fresco Painted by Gio Andrea Carlone in del Salone degli Eserzizi Litterari*, [in:] *Jesuits and Universities...*, pp. 94–98;

<sup>23</sup> A series of polychrome paintings with scenes from the life of St. Francis Xavier can be also found, among others, in the Jesuit Church of St. Francis Xavier in Krasnymstaw, made in 1721 by Adam Swach. More on this series can be found in **A. Pleszczyński** (*Apostoł Nowego Świata – św. Franciszek Ksawery i Indianie. Kulturowe i historyczne konteksty wyobrażeń mieszkańców Indii i Dalekiego Wschodu przedstawionych na malowidłach dawnego kościoła jezuitów w Krasnymstawie*, „Rocznik Chełmski” Vol. 2 [1996]).

<sup>24</sup> Zob. **R. Perger**, *Zur Baugeschichte und Ausstattung der Annakirche Wien*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“ t. 40 (1986).

<sup>25</sup> Zob. *ibidem*. Tausch prowadził modernizację kościoła św. Anny w Wiedniu od 1709 r., zastał więc już kaplicę św. Franciszka Ksawerego dobudowaną na planie elipsy, wzniesioną prawdopodobnie na miejscu starej kaplicy św. Anny. Wiedeńską kaplicę św. Ksawerego w XIX w. ponownie przemianowano na kaplicę św. Anny. O pewnych analogiach w dekoracji rzeźbiarskiej oraz o wcześniejszym doświadczeniu Tauscha i jego współpracy z Pozzem pisali **A. Kolbierz** i **M. Wardzyński** (*op. cit.*, s. 294–295).

<sup>26</sup> **J. Ch. Kundmann** (*Academiae et scholae Germaniae, praecipue Ducatus Silesiae, cum bibliothecis, in nummis. Oder Die Hohen und Nieder Schulen Teutschlandes [...] in Müntzen [...]*, Breslau 1741, s. 147) podkreśla wiodącą rolę św. Franciszka Ksawerego w całym programie ikonograficznym kościoła Najświętszego Imienia Jezus.

<sup>27</sup> Zob. **A. A. Schmerling**, *Vita S. Francisci Xaverii e Societate Jesu Indiarum et Japoniae Apostoli [...]*, Wien 1690, il. XLIII: *Quoties durum aliquid patiebatur XAV[er]i toties effigies Crucifixi, quam in domo paterna colebat, sanguinem fundavit*. Można zastanowić się, czy były one znane bywałemu w Wiedniu Wolfowi lub wiedeńskim artystom Rottmayrowi i Tauschowi.

<sup>28</sup> Zob. *ibidem*, thesis XV, il. D7.

<sup>29</sup> Zob. *ibidem*, thesis XIV, il. D5: *A diversi idiomatis hominibus cancionas XAV[er]ius] aetque intelligentur, ac si sua quisque lingua loqueretur*. Dla poszczególnych scen z wrocławskiej kaplicy można wskazać wzory graficzne, np. dla kazania św. Franciszka Ksawerego jednym z przykładów jest rycina flamandzkiego artysty Gérarda Edelincka (1640–1707) z Antwerpii, przedstawiająca tę właśnie scenę.

<sup>30</sup> O tym, że wzorem dla wrocławskiego rozwiązania było takie eksponowane umieszczenie kaplic w rzymskim Il Gesù, pisali już **L. Burgemeister** (*op. cit.*, s. 65) i **A. Wojtyła** („*Od wschodu słońca...*”, s. 139). Drugi z wymienionych badaczy wskazuje tu analogie do usytuowania kaplic w ramionach transeptu tego kościoła. Położenie kaplicy św. Franciszka było najbardziej uwidocznione, jako że plan wrocławskiej świątyni nie uwzględniał transeptu. Także rozmiar kaplicy wskazuje na jej rangę w strukturze świątyni.

<sup>31</sup> Zob. **A. Pleszczyński**, *op. cit.*, s. 96.

<sup>32</sup> Zob. **A. Wojtyła**, „*Od wschodu słońca...*”, s. 146.

<sup>33</sup> *Excerptum ex literis Goae in Januariis 1740 Scriptis en Romae s Nov[em]bris] misum*, BUWr, Oddział Rękopisów, sygn. 1969/0078.

<sup>34</sup> Zob. **J. Ch. Kundmann**, *Academiae et scholae...*, s. 160.

<sup>35</sup> Analogiczną wymowę ma dekoracja Kaplicy Elektorskiej przy katedrze wrocławskiej.

<sup>36</sup> **A. F. Mariani**, *Lebes=Begriff Deß Heiligen Franciscii Xaverii Auß der Gesellschaft Jesu / Großer Indianer Apostels und wunderthaetigen Pest=Patrons*, Neys 1714.

<sup>37</sup> *Nomina Authorum et Librorum Juxta Alphabeti Ordinem in Collegio Societatis Jesu Wratislavia A. M. D. G.*, 1707, BUWr, Oddział Rękopisów, N. IX 18, k. 38 v.

<sup>38</sup> *Libri Colegii Societatis Jesu Wratislaviae*, 1707, BUWr, Oddział Rękopisów, N.V, k. 37 v. Dzieło autorstwa **D. Bartoldiego** *De vita et gestis s. Francisci Xaverii e Societate Jesu Indiarum apostoli libri quatuor [...]* zostało wydane w Lyonie (Lugdunum) w r. 1666.

<sup>39</sup> *Libri Colegii Societatis...*, N. IX 18, k. 38v.

<sup>40</sup> *Ibidem*, N. IX 12, k. 38v.

<sup>41</sup> *Ibidem*, k. 14v. Prawdopodobnie chodzi o *Francisci Xaverii epistolarum libri quatuor abhoratio tursellino e Societate Jesu [...]* (Moguntiae 1600).

<sup>42</sup> Wydano we wrocławskiej drukarni uniwersyteckiej m.in. dzieło **J. C. Kuszewicza** *Fragmenta Epistolarum S. Francisci Xaverii, Societ. Jesu, Indiarum Apostoli, Orbis Thaumaturgi, Collecta Ex Voto* (Wratislaviae 1735, BUWr, Oddział Starych Druków, sygn. 436999). Zob. *Katalog druków drukarni akademickiej we Wrocławiu z lat 1726–1804*, [w:] *Drukarnia akademicka we Wrocławiu 1726–1804*, red. **U. Bończuk-Dawidziuk**, **J. Suleja**, Wrocław 2022, s. 129.

<sup>43</sup> Zob. *Francis Xavier and the Jesuits Missions in the far East: An Anniversary Exhibition of Early Printed Works from the Jesuitana Collection of John J. Burns Library*, Boston College, ed. **F. Mormando**, **J. G. Thomas**, Boston 2006, s. 54.

<sup>44</sup> O tym wątku, także w odniesieniu do wrocławskich dekoracji, pisała **J. Sprutta** (*Wątki misyjne w nowożytnej ikonografii świętego Franciszka Ksawerego (w wybranych dziełach sztuki)*, „*Annales Missiologici Posnanienses*” t. 24 [2019]).

<sup>45</sup> *Św. Franciszek Ksawery*, Warszawa 1938 (seria „Kłosa z Bożej Roli”, nr 5, t. 63, s. 18); cyt. za: **S. Cieślak**, *Św. Franciszek Ksawery*, Kraków 2005, s. 46: „Franciszek udał się do grobu św. Tomasza w osadzie St. Thome, by tam na grobie wielkiego Apostoła prosić Boga o światło, co teraz ma czynić, dokąd się udać. Cztery miesiące spędził u grobu św. Apostoła na modlitwie i posłudze duchownej. [...] Obdarzony w relikwie św. Tomasza, które nosił odtąd stale na piersi”.

<sup>24</sup> See **R. Perger**, *Zur Baugeschichte und Ausstattung der Annakirche Wien*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege” Vol. 40 (1986).

<sup>25</sup> See *ibidem*. Tausch had been renovating St. Anne's Church in Vienna since 1709, so he already found the St. Francis Xavier chapel added on an ellipse plan, probably built on the site of the old St. Anne's chapel. The Vienna Chapel of St. Xavier was renamed St. Anne's Chapel again in the 19th century. Some parallels in the sculptural decoration and the earlier experience of Tausch and his collaboration with Pozzo are mentioned in **A. Kolbierz** and **M. Wardzyński** (*op. cit.*, pp. 294–295).

<sup>26</sup> **J. Ch. Kundmann** (*Academiae et scholae Germaniae, praecipue Ducatus Silesiae, cum bibliothecis, in nummis. Oder Die Hohen und Nieder Schulen Teutschlandes [...] in Müntzen [...]*, Breslau 1741, p. 147) highlights the leading role of St. Francis Xavier in the entire iconographic programme of the Church of the Most Sacred Name of Jesus.

<sup>27</sup> See **A. A. Schmerling**, *Vita S. Francisci Xaverii e Societate Jesu Indiarum et Japoniae Apostoli [...]*, Wien 1690, Fig. XLIII: *Quoties durum aliquid patiebatur XAV[er]i toties effigies Crucifixi, quam in domo paterna colebat, sanguinem fundavit*. One may wonder whether they were known to Wolff, who was well-acquainted with Vienna, or the Viennese artists Rottmayr and Tausch.

<sup>28</sup> See *ibidem*, thesis XV, Fig. D7.

<sup>29</sup> See *ibidem*, thesis XIV, Fig. D5: *A diversi idiomatis hominibus cancionas XAV[er]ius] aetque intelligentur, ac si sua quisque lingua loqueretur*. Graphic patterns can be identified for individual scenes from the Wrocław chapel, e.g. for the sermon of St. Francis Xavier, one example is an engraving by the Flemish artist Gérard Edelinck (1640–1707) from Antwerp, depicting this very scene.

<sup>30</sup> The fact that the Wrocław solution was modelled on such an exposed placement of chapels in Rome's Il Gesù has already been mentioned in **L. Burgemeister** (*op. cit.*, p. 65) and **A. Wojtyła** („*Od wschodu słońca...*”, p. 139). The latter draws parallels with the location of the chapels in the transept arms of this church. The placement of the Chapel of St. Francis was most apparent, as the plan of the Wrocław church did not include a transept. The size of the chapel also indicates its prominence within the structure of the church.

<sup>31</sup> See **A. Pleszczyński**, *op. cit.*, p. 96.

<sup>32</sup> See **A. Wojtyła**, „*Od wschodu słońca...*”, p. 146.

<sup>33</sup> *Excerptum ex literis Goae in Januariis 1740 Scriptis en Romae s Nov[em]bris] misum*, BUWr (Wrocław University Library), Department of Manuscripts, Ref. No. 1969/0078.

<sup>34</sup> See **J. Ch. Kundmann**, *Academiae et scholae...*, p. 160.

<sup>35</sup> The decorations of the Elector's Chapel at Wrocław Cathedral have an analogous meaning.

<sup>36</sup> **A. F. Mariani**, *Lebes=Begriff Deß Heiligen Franciscii Xaverii Auß der Gesellschaft Jesu / Großer Indianer Apostels und wunderthaetigen Pest=Patrons*, Neys 1714.

<sup>37</sup> *Nomina Authorum et Librorum Juxta Alphabeti Ordinem in Collegio Societatis Jesu Wratislavia A. M. D. G.*, 1707, BUWr, Department of Manuscripts, N. IX 18, fol. 38 v.

<sup>38</sup> *Libri Colegii Societatis Jesu Wratislaviae*, 1707, BUWr, Department of Manuscripts, N.V, fol. 37 v. The work by **D. Bartoldi** *De vita et gestis s. Francisci Xaverii e Societate Jesu Indiarum apostoli libri quatuor [...]* was published in Lyon (Lugdunum) in 1666.

<sup>39</sup> *Libri Colegii Societatis...*, N. IX 18, fol. 38v.

<sup>40</sup> *Ibidem*, N. IX 12, fol. 38v.

<sup>41</sup> *Ibidem*, fol. 14v. Presumably, this refers to *Francisci Xaverii epistolarum libri quatuor abhoratio tursellino e Societate Jesu [...]* (Moguntiae 1600).

<sup>42</sup> Publications in the Wrocław university printing house included the work of **J. C. Kuszewicz** *Fragmenta Epistolarum S. Francisci Xaverii, Societ. Jesu, Indiarum Apostoli, Orbis Thaumaturgi, Collecta Ex Voto* (Wratislaviae 1735, BUWr, Old Prints Department, Ref. No. 436999). See *Katalog druków drukarni akademickiej we Wrocławiu z lat 1726–1804*, [in:] *Drukarnia akademicka we Wrocławiu 1726–1804*, Ed. **U. Bończuk-Dawidziuk**, **J. Suleja**, Wrocław 2022, p. 129.

<sup>43</sup> See *Francis Xavier and the Jesuits Missions in the far East: An Anniversary Exhibition of Early Printed Works from the Jesuitana Collection of John J. Burns Library*, Boston College, Ed. **F. Mormando**, **J. G. Thomas**, Boston 2006, p. 54.

<sup>44</sup> That theme, also in relation to the Wrocław decorations, is mentioned in **J. Sprutta** (*Wątki misyjne w nowożytnej ikonografii świętego Franciszka Ksawerego (w wybranych dziełach sztuki)*, „*Annales Missiologici Posnanienses*” Vol. 24 [2019]).

<sup>45</sup> See *Św. Franciszek Ksawery*, Warszawa 1938 (“Kłosa z Bożej Roli” series, No. 5, Vol. 63, p. 18); quoted from: **S. Cieślak**, *Św. Franciszek Ksawery*, Kraków



- <sup>46</sup> Zob. **A. Pleszczyński**, *op. cit.*, s. 95.
- <sup>47</sup> Zob. *ibidem*, s. 97.
- <sup>48</sup> Zob. *Libri Colegii Societatis...*, N. VII, 6, k. 37v: Fr[anciscus] Stilleri, *Annus Franciscorum*.
- <sup>49</sup> Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg został biskupem wrocławskim w 1682 r., czyli już po wydaniu tego dzieła, stąd taka dedykacja.
- <sup>50</sup> Zob. *Libri Colegii Societatis...*, k. 82v.
- <sup>51</sup> Zob. *ibidem*, D. VIII, 19, k. 14r.
- <sup>52</sup> Zob. *ibidem*, N. IX, 2, k. 75r.
- <sup>53</sup> W bibliotece znajdowało się wiele żywotów świętego (np. autorstwa Ludov[ica] Janiniego; zob. *ibidem*, N. IX, 9 – *Vita San Igantij*; 16 – *S[an] P[ater] Igantij*).
- <sup>54</sup> Zob. **J. Sprutta**, *Ikonografia św. Ignacego z Loyoli w wybranych dziełach sztuki*, „Studia Gnesnensia” t. 24 (2010), s. 411.
- <sup>55</sup> Zob. **F. Mormando**, *The Making of the Second Jesuit Saint: The Campaign for the Canonization of Francis Xavier, 1555–1622*, [w:] *Francis Xavier and the Jesuits Missions...*
- <sup>56</sup> **J. Tazbir**, *Spółeczna funkcja kultu Izzydora Oracza w Polsce XVII w.*, „Przegląd Historyczny” 1955, nr 3; **idem**, *Kult św. Izzydora w Europie*, „Reformacja i Odrodzenie” t. 14 (1969).
- <sup>57</sup> Szerzej o przyczynach kanonizacji – zob. **A. A. Ezquerria**, *Los orígenes populares de la canonización de San Isidro*, [w:] *San Isidro y Madrid*, red. **M. Aparisi Laporta, J. Montyero Pandilla, A. Calos Peña**, Madrid 2011, s. 123.
- <sup>58</sup> Zob. **E. J. Pablo**, *The Canonization of Ignatius of Loyola (1622): Conflict of Interests between Rome, Madrid and Paris*, „Chronica Nova” t. 42 (2016).
- <sup>59</sup> Zob. *Libri Colegii Societatis...*, N. VI, 10, k. 37r.
- <sup>60</sup> Zob. *ibidem*, N. VI, 5, k. 37r. Chodzi o *Vitae de Santa Teresia de Jesus Francisco de Ribery*.
- <sup>61</sup> Ojca Wolffa pochowano w krypcie omawianej kaplicy. Można tylko domniemywać, że miała ona stanowić miejsce spoczynku dla wybitnych wrocławskich jezuitów i rektorów uczelni.
- <sup>62</sup> Zob. **C. Rabe**, *op. cit.*, s. 180. Por. **A. Schade**, *op. cit.*, s. 12.
- <sup>63</sup> Zob. **A. Schade**, *op. cit.*, s. 10–11.
- <sup>64</sup> Ta pobożność wobec krzyża była propagowana przez Habsburgów, o czym może świadczyć benedyktyński kościół pw. Podwyższenia Krzyża Świętego i św. Jadwigi w Legnickim Polu, w którego przedsiwnkach pojawiają się właśnie wizerunki Habsburgów – Leopolda I oraz Karola VI.
- <sup>65</sup> Zob. **A. Czachorowska, J. Wasilewska**, *Krzyż, jakiego nie znamy*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” t. 109 (2018), s. 79.
- <sup>66</sup> Karawaka jest krzyżem pochodzącym z Caravaca de la Cruz w Hiszpanii. Uważano, że moc tej relikwii w 1547 r. ocaliła uczestników soboru trydenckiego przed zarazą. Krzyż ów postrzegany był jako ochrona przed epidemiami, żywiołami, a także jako znak walki z herezykami. Zob. **J. Kopeć**, *Karawaka*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 8, red. **W. Granat**, Lublin 2000, szp. 779).
- <sup>67</sup> Zob. **A. Schade**, *op. cit.*, s. 8.
- <sup>68</sup> **R. Evans**, *The Making of the Habsburg Monarch 1560–1700: An Interpretation*, Oxford 1984.
- <sup>69</sup> Zob. **A. Kozieł**, *A Jesuit Academy as a Symbol of Habsburgian Power: The Building of the University of Wrocław and Its Fresco Decoration*, [w:] *Deckenmalerei um 1700 in Europa. Höfe und Residenzen*, Hrsg. **S. Hoppe, H. Laß, H. Karner**, München 2020.
- <sup>70</sup> Nie wiadomo, czy chodziło o płótno przedstawiające św. Franciszka Ksawerego, jednak takiej ikonografii można się domyślać, skoro dzieło znajdowało się w gabinecie dziekana Wydziału Nauk Filozoficznych Uniwersytetu Wrocławskiego. Zostało wymienione na liście ewakuacyjnej obrazów przeznaczonych do składnicy w Kamieńcu Żąbkowickim (Gabinet Dokumentów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, sygn. IV/93). **P. Štěpánek** (*Goa en el Arte Barroco Checo: San Francisco Xavier recibe el documento de fundación del seminario de Goa, cuadro de Juan Cristóbal Handke en la Iglesia de la Universidad de Olomouc, y su contexto*, [w:] *San Francisco Javier y la empresa misionera jesuita. Asimilaciones entre culturas*, ed. **I. Arellano, C. Mata Induráin**, Pamplona 2012, s. 253) pisze o dwóch obrazach autorstwa Handkego (*Misja św. Franciszka Ksawerego w Indiach oraz Święty Franciszek otrzymuje dokument o utworzeniu seminarium na Goa*), mających trafić do kaplicy świętego w kościele Matki Boskiej Śnieżnej w Ołomuńcu. Por. **M. Togner**, *Jan Kryštof Handke, Malířské dílo (1694–1774)*, Olomouc 1994.
- <sup>71</sup> Zob. fragment inskrypcji: „[...] Nicolao Myrensi Episcopo / Francisco Xavier Indiar[um] Apostolo[rum] / Thaumaturgis Reverendiss[im]us et Sereniss[im]us Inceps AcD[ux] Franciscus Ludodovicus / Episcopus Viratislaviensis [...] Hoc Templum ex Fundam[entum] MDCLXXXIII”. W kaplicy św. Franciszka Ksawerego wśród dekoracji znalazły się obraz ołtarzowy z przedstawieniem zaśnięcia świętego oraz rzeźbione sceny odnoszące się do jego działalności
- 2005, p. 46: “Francis went to the tomb of St. Thomas in the settlement of St. Thome, to ask God at the tomb of the great Apostle for light on what he should now do, where to go. He spent four months at the tomb of the Holy Apostle in prayer and spiritual service. [...] Endowed with the relics of St. Thomas, which he henceforth wore permanently on his chest”.
- <sup>46</sup> See **A. Pleszczyński**, *op. cit.*, p. 95.
- <sup>47</sup> See *ibidem*, p. 97.
- <sup>48</sup> See *Libri Colegii Societatis...*, N. VII, 6, fol. 37v: Fr[anciscus] Stilleri, *Annus Franciscorum*.
- <sup>49</sup> Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg became bishop of Wrocław in 1682, that is, after the publication of this work, hence the dedication.
- <sup>50</sup> See *Libri Colegii Societatis...*, k. 82v.
- <sup>51</sup> See *ibidem*, D. VIII, 19, fol. 14r.
- <sup>52</sup> See *ibidem*, N. IX, 2, fol. 75r.
- <sup>53</sup> The library contained a number of biographies of the saint (e.g. the one by Ludov[ico] Janini; see *ibidem*, N. IX, 9 – *Vita San Igantij*; 16 – *S[an] P[ater] Igantij*).
- <sup>54</sup> See **J. Sprutta**, *Ikonografia św. Ignacego z Loyoli w wybranych dziełach sztuki*, „Studia Gnesnensia” Vol. 24 (2010), p. 411.
- <sup>55</sup> See **F. Mormando**, *The Making of the Second Jesuit Saint: The Campaign for the Canonization of Francis Xavier, 1555–1622*, [in:] *Francis Xavier and the Jesuits Missions...*
- <sup>56</sup> **J. Tazbir**, *Spółeczna funkcja kultu Izzydora Oracza w Polsce XVII w.*, „Przegląd Historyczny” 1955, No. 3; **idem**, *Kult św. Izzydora w Europie*, „Reformacja i Odrodzenie” Vol. 14 (1969).
- <sup>57</sup> More on the reasons for canonisation see **A. A. Ezquerria**, *Los orígenes populares de la canonización de San Isidro*, [in:] *San Isidro y Madrid*, Ed. **M. Aparisi Laporta, J. Montyero Pandilla, A. Calos Peña**, Madrid 2011, p. 123.
- <sup>58</sup> See **E. J. Pablo**, *The Canonization of Ignatius of Loyola (1622): Conflict of Interests between Rome, Madrid and Paris*, „Chronica Nova” Vol. 42 (2016).
- <sup>59</sup> See *Libri Colegii Societatis...*, N. VI, 10, fol. 37r.
- <sup>60</sup> See *ibidem*, N. VI, 5, fol. 37r. This concerns *Vitae de Santa Teresia de Jesus* by Francisco de Ribera.
- <sup>61</sup> Father Wolff was buried in the crypt of the chapel in question. One can only presume that it was intended as a resting place for prominent Wrocław Jesuits and university rectors.
- <sup>62</sup> See **C. Rabe**, *op. cit.*, p. 180. Cf **A. Schade**, *op. cit.*, p. 12.
- <sup>63</sup> See **A. Schade**, *op. cit.*, p. 10–11.
- <sup>64</sup> This devotion to the cross was promoted by the Habsburgs, as can be seen in the Benedictine Church of the Exaltation of the Holy Cross and St. Hedwig in Legnickie Pole, whose vestibules feature images of the Habsburgs Leopold I and Charles VI.
- <sup>65</sup> See **A. Czachorowska, J. Wasilewska**, *Krzyż, jakiego nie znamy*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” Vol. 109 (2018), p. 79.
- <sup>66</sup> The caravaca is a cross from Caravaca de la Cruz in Spain. It was believed to have saved the participants of the Council of Trent from the plague in 1547. The cross was seen as protection against epidemics, the elements and also as a sign of the struggle against heretics. See **J. Kopeć**, *Karawaka*, [in:] *Encyklopedia katolicka*, Vol. 8, Ed. **W. Granat**, Lublin 2000, col. 779).
- <sup>67</sup> See **A. Schade**, *op. cit.*, p. 8.
- <sup>68</sup> **R. Evans**, *The Making of the Habsburg Monarch 1560–1700: An Interpretation*, Oxford 1984.
- <sup>69</sup> See **A. Kozieł**, *A Jesuit Academy as a Symbol of Habsburgian Power: The Building of the University of Wrocław and Its Fresco Decoration*, [in:] *Deckenmalerei um 1700 in Europa. Höfe und Residenzen*, Ed. **S. Hoppe, H. Laß, H. Karner**, München 2020.
- <sup>70</sup> It is not known whether this was a canvas depicting St. Francis Xavier, but such an iconography can be assumed, given that the work was in the study of the dean of the Faculty of Philosophical Sciences at Wrocław University. It was included on the evacuation list of paintings destined for the repository in Kamieniec Żąbkowicki (Documentary Cabinet of the National Museum in Wrocław, Ref. No. IV/93). **P. Štěpánek** (*Goa en el Arte Barroco Checo: San Francisco Xavier recibe el documento de fundación del seminario de Goa, cuadro de Juan Cristóbal Handke en la Iglesia de la Universidad de Olomouc, y su contexto*, [in:] *San Francisco Javier y la empresa misionera jesuita. Asimilaciones entre culturas*, Ed. **I. Arellano, C. Mata Induráin**, Pamplona 2012, p. 253) writes about two paintings by Handke (*Mission of St. Francis Xavier in India and St. Francis Receives Document on Establishment of Seminary in Goa*), to be placed in the saint's chapel in the Church of Our Lady of Snows in Olomouc. Cf. **M. Togner**, *Jan Kryštof Handke, Malířské dílo (1694–1774)*, Olomouc 1994.

misyjnej. Te ostatnie zostały również namalowane na sklepieniu nawy głównej. Do kaplicy trafiły także relikwie świętego. Zob. **B. Steinborn**, *Otmuchów. Paczków*, Wrocław 1982, s. 18–23.

<sup>72</sup> Dankwart niejednokrotnie jeszcze upamiętniał Franciszka Ksawerego, m.in. wizerunek świętego znalazł się w serii obrazów przeznaczonych do kolegium jezuickiego w Nysie. Zob. **A. Kozieł**, *Szwed i Jezuici. Karl Dankwart i jego nieznanne prace malarzkie dla nyskich i kłodzkich jezuitów*, [w:] *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, red. **J. Harasimowicz, P. Oszczanowski, M. Wiślocki**, Wrocław 2006, t. 1, s. 265. Wśród świątyń jezuickich z kaplicami św. Franciszka Ksawerego można wymienić m.in. te w Świdnicy i w Głogowie. Zob. **P. Migasiewicz**, *Laudatissimus Phidias noster. Rzeźbiarz Johann Riedel SJ (1654–1736) między czeską tradycją cechową a francuską sztuką akademicką*, Warszawa 2021, s. 124–134.

<sup>71</sup> See the fragment of the inscription: “[...] Nicolao Myrensi Episcopato / Francisco Xavier Indiar[um] Apostolo[rum] / Thaumaturgis Reverendiss[imus] et Sereniss[imus] Inceps AcD[ux] Franciscus Ludodovicus / Episcopus Viratislaviensis [...] Hoc Templum ex Fundam[entum] MDCLXXXIII”. In the chapel of St. Francis Xavier, the decorations include an altarpiece painting depicting the saint's falling asleep and carved scenes relating to his missionary activities. The latter were also painted on the vault of the nave. The relics of the saint also found their way into the chapel. See **B. Steinborn**, *Otmuchów. Paczków*, Wrocław 1982, pp. 18–23.

<sup>72</sup> Dankwart commemorated Francis Xavier on many more occasions, including an image of the saint in a series of paintings for the Jesuit college in Nysa. See **A. Kozieł**, *Szwed i Jezuici. Karl Dankwart i jego nieznanne prace malarzkie dla nyskich i kłodzkich jezuitów*, [in:] *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, Ed. **J. Harasimowicz, P. Oszczanowski, M. Wiślocki**, Wrocław 2006, Vol. 1, p. 265. Jesuit churches with chapels of St. Francis Xavier include those in Świdnica and Głogów. See **P. Migasiewicz**, *Laudatissimus Phidias noster. Rzeźbiarz Johann Riedel SJ (1654–1736) między czeską tradycją cechową a francuską sztuką akademicką*, Warszawa 2021, pp. 124–134.

---

#### Słowa kluczowe

ikonografia św. Franciszka Ksawerego, kościół uniwersytecki we Wrocławiu, Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg, Friedrich Wolff von Lüdinghausen, Habsburgowie

---

#### Keywords

iconography of St. Francis Xavier, the Wrocław University Church, Franz Ludwig von Pfalz Neuburg, Friedrich Wolff von Lüdinghausen, Habsburgs

---

#### References

1. **Alvarez Ezquerra Alfredo**, *Los orígenes populares de la canonización de San Isidro*, [w:] *San Isidro y Madrid*, ed. M. Aparisi Laporta, J. Montyero Pandilla, A. Calos Peña, Madrid 2011.
2. **Dziurla Henryk**, *Christophorus Tausch, uczeń Andrei Pozza*, Wrocław 1991.
3. **Grundmann Günther**, *Barockfresken in Breslau*, Frankfurt am Main 1967.
4. **Hoffmann Hermann**, *Die Matthiaskirche in Breslau*, Breslau 1935.
5. **Kundmann Johann Christian**, *Academiae et scholae Germaniae, praecipue Ducatus Silesiae, cum bibliothecis, in nummis. Oder Die Hohen und Nieder Schulen Teutschlandes [...] in Müntzen [...]*, Breslau 1741.
6. **Kundmann Johann Christian**, *Promptuarium Rerum Naturalium et Artificialium*, Breslau 1726.
7. **Kolbiarz Artur, Wardzyński Michał**, *Sculptured Furnishing of the Jesuit Church and University in Wrocław: New Findings and Interpretations*, [w:] *Jesuits and Universities: Artistic and Iconological Aspects of Baroque Colleges of the Society of Jesus – Examples from Genoa and Wrocław*, ed. G. Montanari, A. Wojtyła, M. Wyrzykowska, Wrocław 2015.
8. **Kotkowska Ewa, Raczyńska-Sędzikowska Monika**, *The University Church under the Invocation of the Most Holy Name of Jesus*, Wrocław 2004.
9. **Mormando Franco**, *The Making of the Second Jesuit Saint: The Campaign for the Canonization of Francis Xavier, 1555–1622*, [w:] *Francis Xavier and the Jesuits Missions in the far East: An Anniversary Exhibition of Early Printed Works from the Jesuitana Collection of John J. Burns Library, Boston College*, ed. F. Mormando, J. G. Thomas, Boston 2006.
10. **Patzak Bernhard**, *Die Jesuitenbauten in Breslau und ihre Architekten. Ein Beitrag zur Geschichte des Barockstiles in Deutschland*, Strassburg 1918.
11. **Pleszczyński Andrzej**, *Apostoł Nowego Świata – św. Franciszek Ksawery i Indianie. Kulturowe i historyczne konteksty wyobrażeń mieszkańców Indii i Dalekiego Wschodu przedstawionych na malowidłach dawnego kościoła jezuitów w Krasnymstawie*, „Rocznik Chełmski” t. 2 (1996).



12. **Rabe Carsten**, *Alma Mater Leopoldina. Kolegium i Uniwersytet Jezuitki we Wrocławiu 1638–1811*, przeł. L. Wiśniewska, Wrocław 2003.
13. **Schade Aloys**, *Geschichte der Kirche zum allerheiligsten Namen Jesu in Breslau*, Breslau 1898.
14. **Sprutta Justyna**, *Wątki misyjne w nowożytnej ikonografii świętego Franciszka Ksawerego (w wybranych dziełach sztuki)*, „Annales Missiologici Posnanienses” t. 24 (2019).
15. **Tazbir Janusz**, *Spoleczna funkcja kultu Izzydora Oracza w Polsce XVII w.* „Przegląd Historyczny” 1955, nr 3.
16. **Wojtyła Arkadiusz**, *Die Kirche auf der kayserlichen Burg: Some Remarks on the Architecture and Ideological Programme of the Church of the Most Sacred Name of Jesus in Wrocław*, [w:] *Jesuits and Universities: Artistic and Iconological Aspects of Baroque Colleges of the Society of Jesus – Examples from Genoa and Wrocław*, ed. M. Montanari, A. Wojtyła, M. Wyrzykowska, Wrocław 2015.
17. **Wojtyła Arkadiusz**, „Od wschodu słońca aż po zachód jego niech Imię Pańskie będzie pochwalone”. Uwagi o programie ideowym wrocławskiego *Il Gesù*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, nr 1/2.

---

**Małgorzata Wyrzykowska, PhD, DSc, malgorzata.wyrzykowska@uwr.edu.pl, ORCID: 0000-0002-3373-8912**

Assistant professor at the Baroque Art and Culture History Department of the Institute of Art History at the University of Wrocław. Her research interests focus on the architecture of the Habsburg monarchy in the Baroque era. She is the author of the book on the perception of European works of art in travel literature of the 17th and first half of the 18th century.

## Summary

**MAŁGORZATA WYRZYKOWSKA (University of Wrocław) / Selected aspects of ideological content in the decoration of the Chapel of St. Francis Xavier at the Church of the Most Sacred Name of Jesus in Wrocław**

The university church, together with the Collegium Maximum, was the most important foundation of the Wrocław Jesuits, which was reflected in the rich ideological programme of the decoration of this building complex. The aim of this article is to analyse selected aspects of the ideological content contained in the decoration of the chapel of St. Francis Xavier in the Church of the Most Sacred Name of Jesus in Wrocław, which has not yet received a monographic study. The literature on the subject emphasises how much attention the Jesuits paid to the message inscribed in the decoration of their buildings, and how they used the power of art to this end. Within this context, religious and political themes have been read and their authors identified. The source material for the analysis of the content of the chapel's decoration consisted of fragmentary preserved Jesuitica, including *Litterae annuae* and an inventory of the Jesuit library in Wrocław from 1707. Indirect evidence suggests that the ideological programme and artistic expression of this interior was heavily influenced by the college rector Friedrich Wolff von Lüdinghausen (1643–1708) and prince bishop Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg (1664–1732). The article also identifies the formal patterns of these ornaments.



1.  
Cztery miecze długie z kolekcji Jerzego II brzeskiego, prawdopodobnie niemieckie, druga połowa XVI w., Rüstammer,  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Fot. J. Lösel



## Cztery miecze księcia Jerzego II brzeskiego w drezdeńskiej zbrojowni (Rüstkammer)\*

### Four swords of Duke George II of Brzeg in the Dresden Armoury\*

Stefano Rinaldi

Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Wywodzący się z dynastii Piastów śląskich książę legnicko-brzeski Jerzy II (niem. *Herzog Georg II. von Liegnitz und Brieg*, 1523–1586) jest jedną z bardziej fascynujących, choć drugoplanowych postaci nowożytnej Europy Środkowej<sup>1</sup>. Odziedziczywszy niewielkie i politycznie raczej marginalne księstwo, rządził nim z charyzmą prawdziwego renesansowego władcy. Przede wszystkim zlecił włoskim rzemieślnikom przebudowę swojej rezydencji w Brzegu na reprezentacyjny pałac w stylu renesansowym, a niemalże naturalnej wielkości piaskowcowe figury księcia i jego żony, Barbary brandenburskiej (1527–1595), zdobiące główną bramę do zamku, do dziś robią wrażenie na zwiedzających<sup>2</sup> [il. 2]. Inspirowany ideałami humanizmu, Jerzy ze szczególnym zaangażowaniem poświęcił się sprawowaniu mecenatu nad szkolnictwem<sup>3</sup>. Zwieńczeniem tej działalności było założenie w 1564 r. *Gymnasium Illustre* w Brzegu – instytucji, która wobec braku uniwersytetu na Śląsku wywierała wpływ na kulturę daleko

Duke George II of Legnica and Brzeg (in German: *Herzog Georg II. von Liegnitz und Brieg*, 1523–1586), from the dynasty of the Silesian Piasts, is one of the more fascinating, if minor figures in early modern Central Europe<sup>1</sup>. Having inherited a small and politically rather marginal dominion, he ruled it with the confidence of a true Renaissance prince. Most notably, he had Italian craftsmen refashion his residence in Brzeg into a prestigious palace in Renaissance style: The almost life-size sandstone figures of the prince and his wife Barbara of Brandenburg (1527–1595) adorning the main gate still impress today<sup>2</sup> [Fig. 2]. Inspired by the ideals of Humanism, George devoted himself with particular energy to the patronage of education<sup>3</sup>. This activity culminated in 1564 in the founding of a “*Gymnasium Illustre*” in Brzeg – an institution which, in the absence of a Silesian university, exerted its cultural impact well beyond regional borders<sup>4</sup>. As a Protestant ruler, George saw himself responsible for the con-

poza granicami regionu<sup>4</sup>. Jako protestancki władca, Jerzy czuł się odpowiedzialny za tożsamość wyznaniową swojego Kościoła krajowego i przy wyborze wykładowców – duchownych i uczonych dworskich – dążył do zachowania ortodoksyjnej doktryny luterańskiej. Był jednak przy tym wasalem czeskiej korony, rządzonej przez katolickich Habsburgów, co w kwestiach dotyczących jego wiary protestanckiej zmuszało go do ciągłego balansowania politycznego, z czym Jerzy radził sobie przez całe życie z dużą zręcznością.

Podobnie jak w przypadku większych ośrodków renesansu, życie dworskie w Legnicy i Brzegu wiązało się z uczestnictwem w uroczystych polowaniach i turniejach oraz z kolekcjonowaniem wspaniałej broni. Zbrojownia książąt legnickich istniała do początku XIX w., lecz później została rozproszona i sprzedana. Jedynym zachowanym obiektem jest imponująca zbroja turniejowa dla jeźdźca i konia, należąca niegdyś do ojca Jerzego, Fryderyka II, której fragmenty znajdują się obecnie w Moskwie i Berlinie<sup>5</sup>.

Reprezentacyjna broń z dawnych zbiorów Jerzego II może jednak znajdować się również w innych książęcych kolekcjach, ponieważ tego typu przedmioty odgrywały ważną rolę w dyplomatycznej wymianie podarków. Bezpośredni związek z dolnośląskim księciem udało się ustalić w przypadku czterech mieczy długich z *Rüst-kammer* [il. 1]. Dawna kolekcja broni paradej i myśliwskiej elektorów saskich nie tylko obejmuje wyjątkową liczbę zachowanych obiektów, lecz również charakteryzuje się niespotykaną spójnością i jest niezwykle dobrze udokumentowana. Do naszych czasów przetrwało ponad 200 ksiąg inwentarzowych, datowanych na XVII–XIX w. i dotyczących różnych obszarów zbioru<sup>6</sup>.

Opis omawianej w niniejszym artykule grupy przedmiotów można znaleźć w najstarszym zachowanym inwentarzu generalnym z 1606 r., wraz z wyraźnym odniesieniem do Jerzego brzeskiego:

Dwa półtoraręczne miecze bojowe ze skręconymi żelaznymi głowicami, prostymi jelicami, osłonami dłoni z czarnego jedwabiu nabijanymi żółtymi nitami i ozdobionymi czarno-żółtymi frędzlami, w czarnych

fessional orientation of his state church and strove to adhere to orthodox Lutheran doctrine in the selection of lecturers, clergy and court scholars. At the same time, as a vassal of the Bohemian crown – i.e. the Catholic Habsburgs – his Protestant faith entailed a constant political balancing act, which George mastered with skill throughout his life.

As in the larger centres of the Renaissance, court life in Legnica and Brzeg involved participation in festive hunts and tournaments and the collecting of magnificent weapons. An armoury of the dukes of Legnica is documented until the early 19th c., but was then dissolved and sold; the only surviving item is a magnificent suit of tournament armour for man and horse from the possession of George's father Frederick II, parts of which are now kept in Moscow and Berlin<sup>5</sup>.

However, representative weapons from the former possession of George II may also appear in other princely collections, as this type of object played a prominent role in diplomatic gift-giving. Thus, a direct connection to the Silesian duke can be established for four longswords from the Dresden Rüst-kammer (Armoury) [Fig. 1]. The former collection of parade and hunting weapons of the electors of Saxony has not only survived in unique abundance and coherence, but it is also extraordinarily well documented: More than 200 inventory books on the various areas of the collection have been preserved, dating from the 17th to 19th centuries<sup>6</sup>.

The group of objects under consideration here is described in the oldest preserved general inventory from 1606 – with explicit mention of George of Brzeg:

Two half battle swords, with plain iron twisted pommels, straight quillons, black silk handguards with black and yellow fringes studded with yellow rivets, in black silk scabbards. They were of Duke George of Legnica and Brzeg, of most blessed memory<sup>7</sup>.

Two further swords are mentioned some pages later:





2.  
*Książę legnicko-brzeski Jerzy II oraz Barbara brandenburska, zamek w Brzegu, brama wjazdowa, portal frontowy, ok. 1550–1556. Fot. A. Peszko*

*Duke George II of Legnica and Brzeg and Barbara of Brandenburg, Brzeg Castle, gatehouse, front portal, ca. 1550–1556. Photo: A. Peszko*

jedwabnych pochwach. Należały one do śp. księcia Jerzego z Legnicy i Brzegu<sup>7</sup>.

O dwóch kolejnych mieczach mowa kilka stron później:

Dwa półtoraręczne miecze bojowe ze skręconymi żelaznymi głowicami, prostymi skręconymi jelcami, osłonami dłoni z czarnego jedwabiu nabijanymi żółtymi nitami i ozdobionymi czarno-żółtymi frędzlami, w czarnych jedwabnych pochwach. Należały one do księcia legnickiego Jerzego<sup>8</sup>.

Z tekstu nie wynika jasno, w jaki sposób miecze te trafiły do drezdeńskiej kolekcji: Ściśle rzecz biorąc, książę Jerzy jest tylko wspomniany jako poprzedni właściciel. Jednak wydaje się mało prawdopodobne, aby dokonano celowego zakupu, dziedziczenie również należy wykluczyć. Trzeba raczej założyć, że miecze stanowiły

Two half battle swords, with plain iron twisted pommels, straight twisted quillons, black silk handguards with yellow fringes studded with yellow rivets, in black silk scabbards. They were of Duke George of Legnica<sup>8</sup>.

How exactly these swords came into the Dresden collection is not clear from the text. Strictly speaking, Duke George is only mentioned as the previous owner. However, a targeted purchase seems rather unlikely, and inheritance is not really an option either. Rather, a diplomatic gift must be assumed, especially since this acquisition channel played a decisive role for the *Rüstkammer*<sup>9</sup>. As a princely armoury, the practical requirements of war were completely alien to the collection; instead, its treasures (magnificent representative weapons as well as equipment for hunting, festivities and tournaments) served the dynastic and po-

dary dyplomatyczne, zwłaszcza iż właśnie ten kanał pozyskiwania nowych nabytków odgrywał decydującą rolę w przypadku *Rüstammer*<sup>9</sup>. Kolekcja książęcej zbrojowni nie miała realizować praktycznych potrzeb wojennych. Zamiast tego jej skarby (wspaniała broń reprezentacyjna, a także sprzęt wykorzystywany podczas polowań, uroczystości i turniejów) służyły do ukazania dynastycznej i politycznej potęgi elektorów. W spisach systematycznie podkreśla się dary i osoby, które je ofiarowały: w cytowanej księdze z 1606 r. wymieniono z imienia ponad 250 darczyńców i poprzednich właścicieli każdej rangi – czasami, jak w omawianym tu przypadku, bez podania szczegółowych okoliczności nabycia<sup>10</sup>. Lista obejmuje cesarzy, elektorów i wybitnych europejskich władców, a także niższych rangą niemieckich książąt, aż po lokalnych szlachciców i urzędników dworskich. Proste wyliczenie ich imion przypomina kreślenie mapy dynastycznej i politycznej strefy wpływów saskich elektorów w całej jej geograficznej rozległości i hierarchicznej złożoności.

Jako protestancki władca na tle szerszego otoczenia geograficznego Saksonii, książę Jerzy doskonale pasuje do tej zróżnicowanej grupy. Choć polityka dynastyczna i zagraniczna Piastów była nakierowana przede wszystkim na Elektorat Brandenburgii, elektor Saksonii August Wettyn pozostawał kluczową postacią w polityce cesarskiej<sup>11</sup> [il. 3]. Jego ambiwalentna pozycja jako przywódcy protestanckich stanów Rzeszy i jednocześnie wiarygodnego sojusznika Habsburgów sprawiła, że elektor stał się naturalnym wzorem dla polityki ugodowej prowadzonej przez Jerzego wobec czeskich władców.

Korespondencja dyplomatyczna zachowana w Archiwum Państwowym w Dreźnie świadczy o nieustannych, choć nie zawsze prowadzonych z równą intensywnością, kontaktach między oboma dworami<sup>12</sup>. Oprócz zwykłych uprzejmości tu i ówdzie omawiane są bardziej praktyczne kwestie, jak w 1559 r., kiedy Jerzy prosi o zezwolenie na wywóz partii wina z targów w Lipsku<sup>13</sup>. Z kolei grupa dokumentów z lat 1579–1580 ma charakter finansowy, gdyż znany ze swojej rozrzutności Jerzy był winien elektorowi pokazać kwotę 50 tys. talarów<sup>14</sup>. W kore-

lital self-portrayal of the electors. Gifts and their donors are systematically highlighted in the inventories: In the cited book of 1606 alone, over 250 donors and previous owners of every rank are mentioned by name – sometimes, as in our case, without going into the exact circumstances of acquisition<sup>10</sup>. The list includes emperors, electors and prominent European rulers, as well as lower-ranking German princes down to local nobles and court officials. Their simple enumeration reads like a mapping of the dynastic and political sphere of influence of the Saxon electors in all its geographical breadth and hierarchical complexity.

As a Protestant ruler in Saxony's broader geographical environment, Duke George fits excellently in this diverse group. Although the Piast's dynastic and foreign policy strategies were primarily directed at Electoral Brandenburg, Elector Augustus of Saxony was an indispensable figure in imperial politics<sup>11</sup> [Fig. 3]. His ambivalent position as leader of the Protestant Imperial Estates and at the same time reliable ally of the Habsburgs even made the elector a natural model for the appeasement policy pursued by George towards the Bohemian sovereigns.

The diplomatic correspondence between the two courts preserved in the Dresden State Archive bears witness to continuous, if not always equally intensive, contacts<sup>12</sup>. In addition to the usual courtesies, here and there more practical matters are discussed, as in 1559 when George requests an export licence for a consignment of wine from the Leipzig fair<sup>13</sup>. A group of documents from 1579–1580, on the other hand, is of a financial nature, as the notoriously lavish George owed the elector a considerable 50,000 thalers<sup>14</sup>. Church-political topics appear prominently in the correspondence, with Saxony, as the centre and place of origin of the Lutheran faith, exerting a direct influence on the small Silesian duchy.

Symptomatic of this is the unsuccessful appointment in 1573 of Paul Franz, a Wittenberg theologian and disciple of Philip Melancthon, as court preacher and superintendent at Brzeg<sup>15</sup>. The scholar was native of Plauen in





3.  
Zacharias Wehme, *Elektor August Wettyn z saskim mieczem elektorskim*, olej na płótnie, 1586, Rüstammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Fot. J. Lösel

Zacharias Wehme, *Electeur Augustus of Saxony with the Saxon Electoral Sword*, oil on canvas, 1586, Rüstammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Photo: J. Lösel

spondencji bardzo często pojawiają się tematy kościelno-polityczne, a Saksonia, jako centrum i miejsce narodzin wiary luterńskiej, wywierała bezpośredni wpływ na małe śląskie księstwo.

Symptomatyczne dla tego stanu rzeczy jest nieudane mianowanie w 1573 r. Paula Franza, wittenberskiego teologa i ucznia Filipa Melanctona, na stanowisko nadwornego kaznodziei i superintendenta w Brzegu<sup>15</sup>. Uczony pochodził z Plauen w Saksonii, a elektor August, po początkowej odmowie, niechętnie zezwolił swojemu poddanemu na opuszczenie kraju. Wkrótce po przybyciu na Śląsk na Franz padło jednak podejrzenie o kryptokalwinizm, co spowodowało, że już w 1575 r. Jerzy został zmuszony do rozstania się ze swoim (skądinąd bardzo cenionym) nadwornym kaznodzieją. Jak wynika z późniejszych ustaleń, August wykorzystał okazję, gdy śląski książę odwiedził Saksonię, aby osobiście i w dosadnych słowach nakłonić gościa do odwołania teologa, co też Jerzy niezwłocznie uczynił<sup>16</sup>.

Nawet jeśli powyższy kontekst dokumentacyjny może wydawać się epizodyczny i fragmentaryczny, to ukazuje on zarys trwałych stosunków dyplomatycznych nacechowanych fundamentalną nierównowagą sił, stanowiącą wiarygodne tło dla dyplomatycznego upominku, który Jerzy ofiarował Augustowi. Drugie wydarzenie związane z wizytą księcia Jerzego u elektora stanowiłoby dobrą okazję do wręczenia prezentu.

Dzięki saskiemu kalendarzowi dworskiemu wspomnianą wizytę można dokładnie datować: 12 marca 1575 śląski książę i jego żona dotarli do Annaburga, gdzie tymczasowo przebywał dwór elektora, a wyjechali stamtąd 15 marca<sup>17</sup>. Zamek myśliwski w Annaburgu, który elektor August właśnie ukończył, był dogodnie położony na północnej granicy jego włości. Zapewne wizyta stanowiła przystanek dla Jerzego i Barbary brandenburskiej w drodze do lub z Berlina. Oczywiście to, czy drezdeńskie miecze mają rzeczywiście związek z przywoływaną wizytą, pozostaje w sferze domysłów. Chociaż brak dalszych wzmianek na temat księcia Jerzego w saskim kalendarzu dworskim na okres 1560–1586, nie można wykluczyć, że zaistniały

Saxony, and Elector Augustus had only reluctantly allowed his subject to leave the country after initially refusing. Shortly after his arrival in Silesia, however, Franz came under suspicion of crypto-Calvinism, so that as early as 1575 George was forced to part with his (otherwise highly esteemed) court preacher. As a later investigation revealed, Augustus had seized the opportunity of a visit to Saxony by the Silesian duke to urge him, personally and in strong words, to dismiss the theologian – which George immediately did<sup>16</sup>.

Even if this documentary context may seem episodic and fragmented, it nevertheless provides the contours of a lasting diplomatic relationship characterised by a fundamental imbalance of power: This represents a plausible background for a diplomatic gift from George to Augustus. The latter episode, with Duke George's visit to the elector, would even suggest a possible gift occasion.

Thanks to a Saxon court calendar, this visit can be dated precisely: the Silesian prince and his wife arrived in Annaburg, where the elector's court was temporarily residing, on 12 March 1575; they left on 15 March<sup>17</sup>. The pleasure palace of Annaburg, which Elector Augustus had just completed, was appropriately located on the northern border of his domain: Possibly the visit was a stopover for George and Barbara of Brandenburg on their way to or from Berlin. Whether the Dresden swords are actually connected with this visit remains of course hypothetical. Although George is not mentioned further in the Saxon court calendar for the period 1560–1586, other occasions for a gift or means of acquisition cannot be ruled out.

In contrast, the history of the objects in the Dresden collections is well documented. At the time of their description in the inventory of 1606, the swords were located in the new stable building (today's Johanneum): a sumptuous construction erected between 1586 and 1588 in the immediate vicinity of the Residential Palace especially for the storage and presentation of the armoury holdings. More specifically, they were kept, together with numerous other long-



też inne okazje do wręczenia daru lub że miecze pozyskano w inny jeszcze sposób.

Z kolei historia artefaktów w zbiorach drezdeńskich została dobrze udokumentowana. W momencie dodania ich opisu do inwentarza z 1606 r. miecze znajdowały się w nowym budynku stajni (dzisiejszym Johanneum): okazałej budowli wzniesionej w latach 1586–1588 w bezpośrednim sąsiedztwie Pałacu Rezydencyjnego, przeznaczonej specjalnie do przechowywania i prezentacji zasobów zbrojowni. Dokładniej rzecz ujmując, były one przechowywane, wraz z wieloma innymi mieczami długimi, w specjalnie do tego celu utworzonej „*Lange Wehr-Cammer*” (Izbie Broni Długiej). Późniejsze inwentarze *Rüstammer* pozwalają prześledzić losy mieczy aż do XIX w. i dokonać ich jednoznacznej identyfikacji w dzisiejszych zbiorach muzealnych<sup>18</sup>. Miecze noszą numery inwentarzowe od IV 0089 do IV 0092 i wchodzi w skład ekspozycji stałej w Sali Gigantów (*Riesensaal*) Pałacu Rezydencyjnego w Dreźnie<sup>19</sup>.

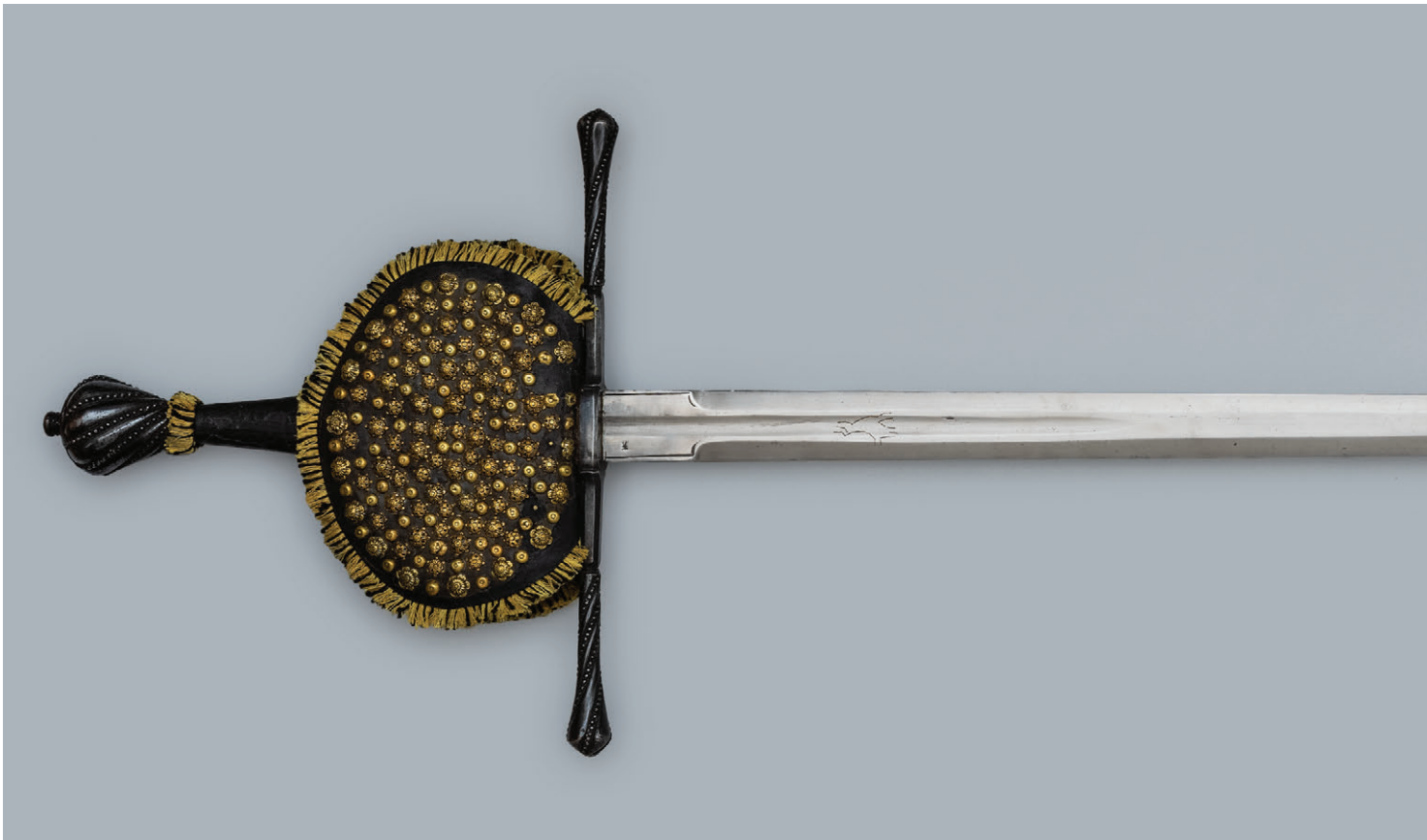
Mając długość całkowitą od 134,5 do 139,5 cm i głownię o rozmiarze od 105,2 do 109,5 cm, typologicznie należą do kategorii tzw. miecza półtoraręcznego: wszechstronnej broni, lekkiej i wystarczająco poręcznej do użycia jedną ręką, a zarazem pozwalającej drugiej ręce chwycić rękojeść lub głowicę [il. 4]. To właśnie do tego odnosi się termin „*halbes Schlachtschwert*” (dosł. ‘półmiecz bojowy’) w cytowanym powyżej wpisie w inwentarzu – w przeciwieństwie do większego „całego miecza bojowego” lub miecza dwuręcznego. Pod względem obsługi wspomniane miecze są stosunkowo lekkie (wagę ok. 2,5 kg) i dobrze wyważone, z punktem równowagi ok. 8 cm powyżej jelca. Duże, solidne rękojeści z czernionego żelaza mają długie, proste jelce i masywne głowice. Dopiero spojrzenie z bliska ujawnia wyrafinowane opracowanie metalu: głowicom i jelcom nadano gruszkowaty kształt, a na ich powierzchni widać dynamiczny wzór spiralny, ozdobiony delikatnym motywem sznurka pereł [il. 5a–b].

Najbardziej wyróżniającym się elementem są osłony dłoni, składające się z dwóch owalnych klap wyściełanych skórą – rozwiązanie, które czasem spotyka się jeszcze w mieczach

swords, in a dedicated “*Lange Wehr-Cammer*” (Long Weapon Chamber). Later inventories of the *Rüstammer* make it possible to trace the swords down to the 19th c. and to identify them with certainty in today’s museum holdings<sup>18</sup>. They bear the inventory numbers IV 0089 to IV 0092 and are on permanent display in the Giant’s Hall (*Riesensaal*) of the Dresden Residential Palace<sup>19</sup>.

With overall lengths of 134.5 to 139.5 cm and blade lengths of 105.2 to 109.5 cm, the swords typologically fall into the category of the so-called hand-and-a-half sword: a versatile weapon, light and handy enough for one-handed use, while at the same time allowing the second hand to take hold of the hilt or pommel [Fig. 4]. This is precisely what is referred to in the inventory entry cited above by the term “*halbes Schlachtschwert*” (“half battle sword”) – in contrast to the larger “whole battle sword” or two-handed sword. In handling, the swords are relatively light (they weigh ca. 2.5 kg) and well-balanced, with the balance point at approx. 8 cm above the cross-guard. The large sturdy hilts of blackened iron present long straight quillons and massive pommels. Only a close-up view reveals the refined decoration of the metalwork: Pommels and quillons are pear-shaped, filed into a dynamic spiral pattern and enlivened with a fine pearl cord motif [Figs. 5a–b].

Most striking are the hand protections, each consisting of two oval flaps of padded leather: a feature occasionally found on long-swords into the 17th c., but rarely preserved in such good condition<sup>20</sup>. Functionally, this solution appears to be influenced by the recent development of the rapier hilt, where the hand is protected by a complex system of rings. At the same time the leather flaps, with their peculiar colours and material composition, largely determine the aesthetic appearance of the swords. On the outside, the leather is covered with black velvet and densely studded with brass rivets. The latter provide additional protection against enemy cuts but are also deliberately decorative: Simple round rivets alternate with elaborately embossed rosettes in two for-



4.  
Miecz długi, nr inw. IV 0092, Rüstammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Fot. J. Lösel

Longsword, Inv. No. IV 0092, Rüstammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Photo: J. Lösel

długich z XVII w., ale rzadko zachowane w tak dobrym stanie<sup>20</sup>. Pod względem funkcjonalnym inspirację czerpano prawdopodobnie z niedawnych udoskonaleń rękojeści rapierów, w których dłoni chroni złożony system pierścieni. Jednocześnie skórzane kłapy, ze swoją charakterystyczną kolorystyką i doбором materiałów, w dużej mierze determinują estetyczny wygląd mieczy. Z zewnątrz skóra pokryta jest czarnym aksamitem, gęsto nabijanym mosiężnymi nitami, które nie tylko zapewniają dodatkową ochronę przed cięciami wroga, ale pełnią także funkcję dekoracyjną: proste w formie, okrągłe nity przeplatają się z misternie tłoczonymi rozetkami w dwóch formatach [il. 5c]. Dzięki połączeniu aksamitu i mosiądzu uzyskano jaskrawy czarno-żółty wzór kolorystyczny. Jak wyraźnie wspomniano w inwentarzu, frędzle na kłapach

mats [Fig. 5c]. A joyful black and yellow colour pattern unfolds in the interplay of velvet and brass. As is explicitly mentioned in the inventory, the fringes on the flaps and grips were also black and yellow: Although they were largely renewed during a restoration in 2005, the original silk is still visible here and there<sup>21</sup> [Fig. 5a]. Of course, this striking colour pattern is not coincidental, as black and yellow were the colours of the coat of arms of Saxony. Thus, the duke of Brzeg's swords present themselves as a clever diplomatic gift, with a subtle heraldic homage to the addressee.

While the hilts clearly form a series, the blades are each slightly different: It was in fact common practice in swordmaking to use pre-existing blades. Two blades (Inv. No. IV 0090, IV 0092) show variations of the brass-in-





i rękojeściach również były czarno-żółte. Choć zostały one w dużej mierze odnowione podczas prac restauratorskich w 2005 r., tu i ówdzie nadal widać oryginalny jedwab<sup>21</sup> [il. 5a]. Oczywiście ten efektowny wzór kolorystyczny nie jest przypadkowy, ponieważ czerni i żółcień były kolorami herbu Saksonii. Tym samym miecze księcia Brzegu jawią się jako przemyślany dar dyplomatyczny, stanowiący subtelny ukłon w stronę heraldyki adresata.

Mimo że rękojeści wyraźnie należą do jednej serii, to każda z głów okazuje się nieco inna. W rzeczywistości powszechną praktyką w miecznictwie było wykorzystywanie wcześniej istniejących ostrzy. Dwie głów (nr inw. IV 0090, IV 0092) oznakowane zostały różnymi wersjami inkrustowanego mosiądzu wizerunku tzw. wilka passawskiego (choć są

laid Passau wolf mark (but they are probably imitations from Solingen), while a third (Inv. No. IV 0091) shows an unknown punchmark. Of particular interest is the blade of Inv. No. IV 0089. This one is noticeably wider than the others (5.1 cm against 3.5), has a likewise unknown town mark, a maker's mark ("HS" or "SH") and above all a prominent inscription with the name "PETTER PRVNER" and on the reverse the designation "STAT RICHTER" (city judge)<sup>22</sup> [Fig. 6]. Clearly, the blade originally belonged to a so-called *Stadtrichterschwert*, or city judge's sword – a specific typological curiosity in the history of arms and armour<sup>23</sup>. The *Stadtrichter* was appointed by the sovereign as chief judge of a town. As a symbol of his status and insignia of his office, this magistrate bore a ceremoni-

to prawdopodobnie imitacje z Solingen), podczas gdy na trzeciej (nr inw. IV 0091) widnieje nieznana sygnatura. Szczególnie interesująca wydaje się głownia o nr. inw. IV 0089. Jest ona wyraźnie szersza od innych (5,1 cm w porównaniu do 3,5 cm) i opatrzona ją nieznany znakiem miejskim, znakiem miecznika („HS” lub „SH”), a przede wszystkim wyraźnym napisem z imieniem „PETTER PRVNER”, na rewersie zaś inskrypcją „STAT RICHTER” (sędzia miejski)<sup>22</sup> [il. 6]. Jasno wskazuje to, że głownia stanowiła pierwotnie część tzw. *Stadtrichterschwert*, czyli miecza sędziego miejskiego, co należy uznać za swoistą ciekawostkę typologiczną w historii broni i zbroi<sup>23</sup>. *Stadtrichter* był osobą mianowaną przez władcę na głównego sędziego miasta, a ceremonialny miecz, który noszono za nim podczas uroczystych procesji, symbolizował jego status i służył jako insygnium pełnego urzędu. Miecze sędziów miejskich były szczególnie popularne w Austrii: z samych lat 1580–1650 zachowało się sześć takich egzemplarzy z Linzu. Najstarsze przykłady (m.in. z Grazu czy Kremś) pochodzą z połowy w. XVI. Na głowniach zazwyczaj widnieje inskrypcja z imieniem i nazwiskiem fundatora oraz oznaczeniem jego urzędu: „*Stadtrichter*”. Istnieją dokumenty potwierdzające, że sędzia miejski o imieniu Petter Pruner (lub Peter Brunner) mieszkał w Wiener Neustadt, gdzie sprawował urząd w latach 1563–1564 oraz 1571–1572<sup>24</sup>. Inskrypcja na głowni musiała zostać wyryta nie wcześniej niż podczas jego pierwszej kadencji, co ustanawia *terminus post quem* dla wykucia czterech mieczy Jerzego II – wszystko wskazuje bowiem na to, że głownia od początku była częścią tej serii. Rękojeść miecza wydaje się przy tym tak zaprojektowana, by pasowała do większej głowni, ponieważ ramiona jelca są zauważalnie szersze niż w przypadku pozostałych mieczy<sup>25</sup>. Proponowana chronologia pasuje do domniemanego wręczenia prezentu w marcu 1575. Głownia, pomimo nieco innego formatu, została prawdopodobnie wybrana właśnie ze względu na bogatą inskrypcję. Jej szczególne tło instytucjonalne dodawało mieczowi wyjątkowego prestiżu, czyniąc ów dar tym bardziej odpowiednim dla księcia.



al sword, which on official occasions was carried after him in procession. These city judge’s swords seem to have been a particularly Austrian custom: No less than six such swords, from the late 16th to the middle of the 17th c., are preserved from the city of Linz alone. The oldest examples (from Graz or Kremś, among others) date back to the mid-16th century. The blades usually bear an inscription with the name of the donor and the designation of his office: “*Stadtrichter*”. A city judge named Petter Pruner (or Peter Brunner) is attested in Wiener-Neustadt; he was in office in 1563–1564 and then again in 1571–1572<sup>24</sup>. The blade inscription must have been traced at the earliest on the occasion of the first term of office, thus also establishing a *terminus post quem* for the origin of the four swords of George II – for everything indicates that the inscribed blade was part of the series all along. In fact, the corresponding hilt appears to have been specifical-





5.  
Detal miecza długiego nr inw. IV 0090: głowica (a), jelce (b) i osłona (c). Fot. J. Lösel

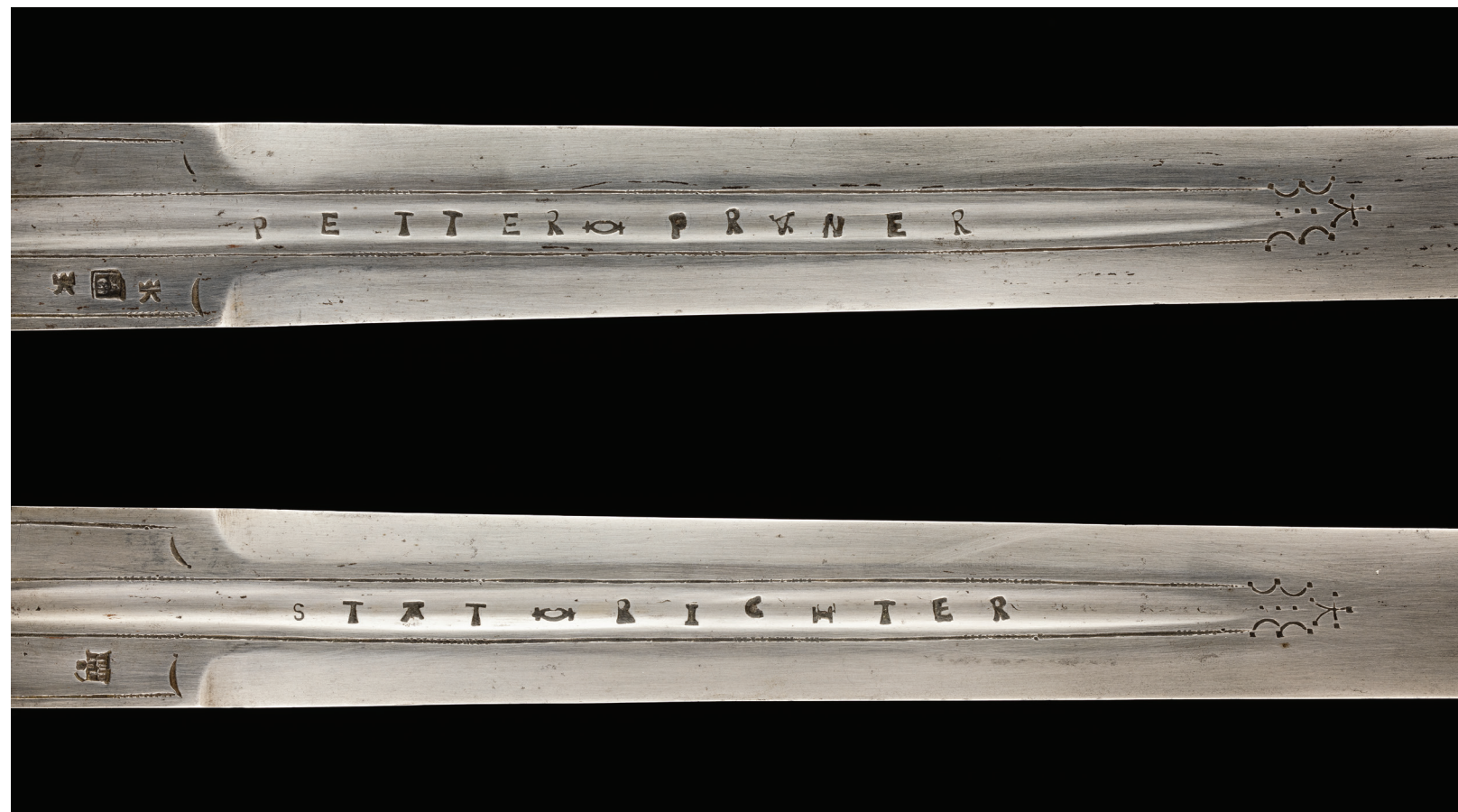
Details of longsword of Inv. No. IV 0090: pommel (a), quillon (b) and flap (c). Photo: J. Lösel



Jednak po włączeniu do grupy czterech mieczy głównia straciła swoją dawną funkcję ceremonialną. Chociaż inwentarze nie zawierają żadnych konkretnych wskazówek dotyczących przeznaczenia tych mieczy, typologicznie wpisują się one w sportowy kontekst tzw. niemieckiej szkoły fechtunku. Od średniowiecza na obszarze niemieckojęzycznym rozwijała się wyszukana i skomplikowana technika szermiercza<sup>26</sup>. Tradycja ta rozpowszechniała się dzięki nauczaniu wielu mistrzów fechtunku, a od strony teoretycznej wspierały ją liczne, często bogato ilustrowane *Fechtbücher* (podręczniki fechtunku). Przykład takich publikacji stanowi książka *Gründtliche Beschreibung der freyen Ritterlichen unnd Adelichen Kunst des Fechtens* (Dokładny opis wolnej rycerskiej i szlacheckiej sztuki fechtunku) autorstwa Joachima Meyera, ozdobiona pięknymi drzeworytami Tobiasa Stimmera i wydana w Strasburgu w 1570 r.<sup>27</sup> [il. 7]. Chociaż tego typu opracowania dotyczyły

ly designed to fit a larger blade, as its quillon block is noticeably wider than those on the other swords<sup>25</sup>. This chronology would be well compatible with a hypothetical gift in March 1575. The blade, despite its slightly different format, was probably chosen precisely because of the lavish inscription. Its special institutional background must have had its own appeal, adding value to the series and making it all the more fitting as a princely gift.

However, once integrated into the group of four, the blade lost its old ceremonial function. Although the inventories do not provide any explicit indication on the intended use, the swords are typologically anchored in the sporting context of the so-called German school of fencing. Since the Middle Ages, a refined and complex fencing technique had developed in the German-speaking world<sup>26</sup>. This tradition spread through the teaching of numerous fencing masters and was accompanied and



6.  
Miecz długi, nr inw. IV 0089, szczegóły inskrypcji na ostrzu. Fot. J. Lösel

Longsword, Inv. No. IV 0089, details of the blade inscription. Photo: J. Lösel

wielu rodzajów broni i technik walki, w pierwszej kolejności i najobszerniej omawiano miecz długi, a dokładniej miecz półtoraręczny, co wyraźnie wskazuje na jego rolę jako podstawowej broni w niemieckiej szkole szermierczej. Tę uprzywilejowaną pozycję Mayer podkreśla w spisie treści swojej pracy, pisząc: „Po pierwsze, miecz [długi] jako podstawa całego fechtunku”<sup>28</sup>.

Szerokie rozpowszechnienie się kultury fechtunku poza środowiskiem wojskowym znalazło swoje odzwierciedlenie w tzw. *Fechtschulen*: uroczystych zawodach szermierczych, w których mogli rywalizować zarówno amatorzy, jak i zawodowi szermierze<sup>29</sup>. Uczestnicy należeli głównie do dwóch gildii szermierczych działających na terenie całego Cesarstwa – Marxbrüder i Federfechter. Choć uczestnikami

theoretically underpinned by a rich production of often magnificently illustrated *Fechtbücher* (fencing books). An influential publication like Joachim Meyer’s *Gründtliche Beschreibung der freyen Ritterlichen unnd Adelichen Kunst des Fechtens* (Thorough Description of the Free, Chivalric and Noble Art of Fencing), with beautiful woodcuts by Tobias Stimmer, went to press in Strasbourg as late as 1570<sup>27</sup> [Fig. 7]. Although such works encompassed a variety of weapons and fighting techniques, the longsword – and more specifically the hand-and-a-half sword – was always treated in first place and most extensively, clearly emerging as the weapon of choice of the German school of fencing. Meyer sums up this privileged position in the table of contents of his work: “Firstly, the [long]sword as a foundation of all fencing”<sup>28</sup>.





7. Tobias Stimmer, ilustracja z: J. Meyer, *Gründtliche Beschreibung der freyen Ritterlichen unnd Adelichen Kunst des Fechtens*, Strasburg 1570, drzeworyt; New York, Metropolitan Museum of Art

Tobias Stimmer, illustration from: J. Meyer, *Gründtliche Beschreibung der freyen Ritterlichen unnd Adelichen Kunst des Fechtens*, Strasburg 1570, woodcut; New York, Metropolitan Museum of Art

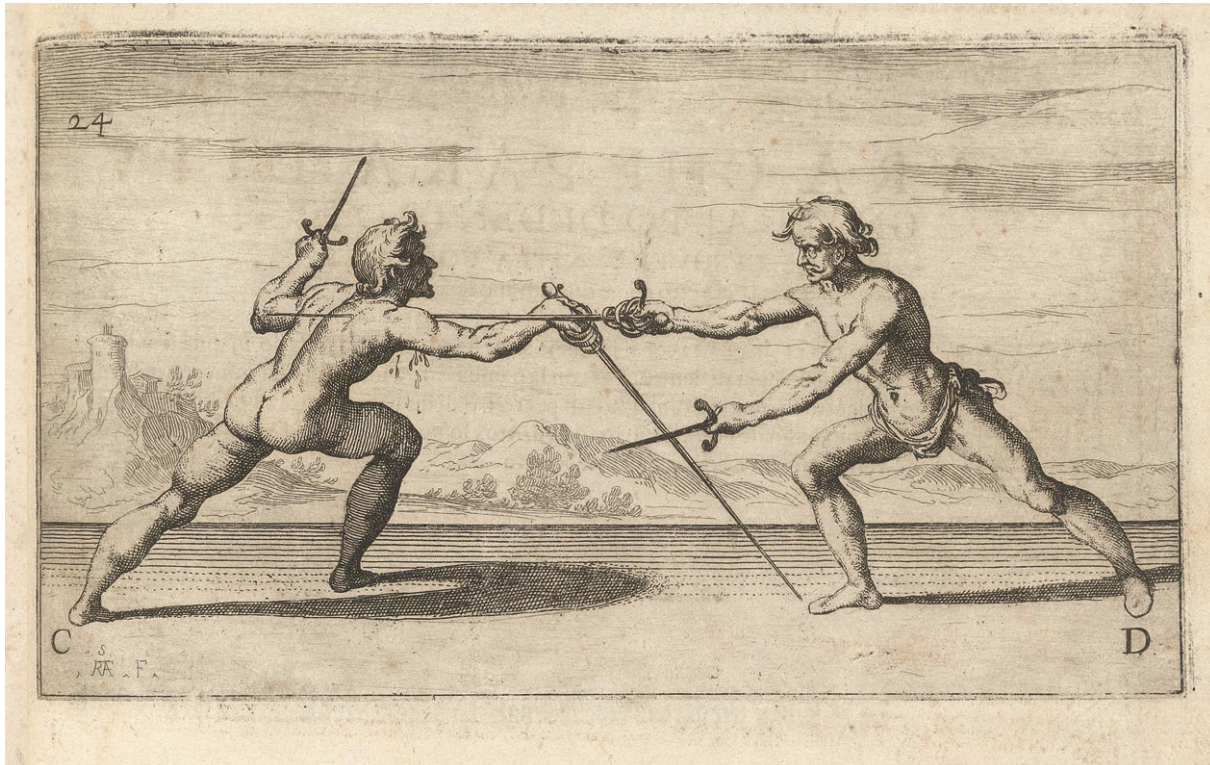
pojedyneków byli przedstawiciele niższych stanów, wydarzenia te stanowiły istotny element kultury uroczystości dworskich. W wielu miejscach władcy organizowali turnieje szermiercze jako część publicznych obchodów. Tak było również w Brzegu, gdzie książę Jerzy urządził *Fechtschulen* z okazji ślubów swoich synów w r. 1577 i 1582<sup>30</sup>.

Oczywiście od księcia oczekiwano również pewnych umiejętności posługiwania się bronią, a ćwiczenia w szermierce – zwłaszcza z użyciem miecza długiego – były nieodłączną częścią edukacji książęcej w czasach nowożytnych. Znany drzeworyt Leonharda Becka przedstawia młodego „Białego Króla” (*Weißkunig* to fikcyjne *alter ego* cesarza Maksymiliana I) pobierające lekcje fechtunku półtoraręcznym mieczem<sup>31</sup>. Jeśli chodzi o prawdopodobnego obdarowanego drezdeńskimi mieczami, to elektor August sam

The wide dissemination of this civilian fencing culture was exemplified in the so-called *Fechtschulen*: festive sparring events in which amateur and professional fencers could compete<sup>29</sup>. Those swordsmen mostly belonged to the two fencing guilds operating throughout the Empire, the Marxbrüder and the Federfechter. Although the participants belonged to the working classes, such gatherings were in a broader sense part of princely festive culture, as in many places they were organized by the sovereigns as part of public celebrations: such is the case of Brzeg, where Duke George had *Fechtschulen* held for the weddings of his two sons in 1577 and 1582<sup>30</sup>.

Some skill at arms was of course also expected of a prince, and exercises in fencing – especially with the longsword – were an integral part of early modern princely education.





8. Raffaello Schiaminossi, ilustracja z: R. Capoferro, *Gran simulacro dell'arte, e dell'uso della scherma*, Siena 1610, akwaforta; Los Angeles, Getty Research Institute

Raffaello Schiaminossi, illustration from: R. Capoferro, *Gran simulacro dell'arte, e dell'uso della scherma*, Siena 1610, etching; Los Angeles, Getty Research Institute

był zapalonym miłośnikiem rycerskich rozrywek, choć jego ulubioną dyscyplinę stanowiły raczej turnieje konne<sup>32</sup>.

Drezdeńskie miecze Jerzego brzeskiego oraz praktyki związane z darowaniem i kolekcjonowaniem broni należy widzieć w kontekście tej wyszukanej kultury rycerskich rozrywek. Nie jest więc przypadkiem, że w cytowanym inwentarzu z 1606 r. nie wymienia się grupy czterech mieczy jako pojedynczej pozycji, ale ujmuje się je jako dwie oddzielnie pary, czego wymagałyby praktyki ćwiczeń walki. Co więcej, fakt, że zbrojownia posiadała specjalne pomieszczenie, „*Lange Wehr-Cammer*” (Izbę Broni Długiej), dowodzi, że pod koniec XVI w. miecze takie stanowiły szczególnie obiekt kolekcjonerski dla elektorów saskich – w duchu niemieckiej szkoły fechtunku.

W momencie gdy Jerzy II wręczał swój dar, tradycja walki mieczem długim osiągnęła apo-

Thus, a famous woodcut by Leonhard Beck depicts the young *Weißkunig* (the fictional alter ego of Emperor Maximilian I) receiving fencing lessons with a hand-and-a-half sword<sup>31</sup>. As for the likely recipient of the Dresden swords, Elector Augustus was himself a keen sportsman, although the discipline of his choice was rather the tournament on horseback<sup>32</sup>.

The Dresden swords of George of Brzeg and the gift-giving and collecting practices around them should be understood against the background of this refined sporting culture. So, it is hardly a coincidence that in the cited inventory of 1606 the group of four swords is not listed as a single item, but divided into two pairs, as sporting combat practice would demand. Moreover, the fact that the armoury had a special “*Lange Wehr-Cammer*” shows that in the late 16th c. longswords constituted a specific



geum, ale widać już było jej schyłek. Przyczyną tej sytuacji był nieubłagany wzrost popularności rapiera, smukłego cywilnego miecza przeznaczanego raczej do klucia niż do cięcia. Początkowo używany we Włoszech i Hiszpanii, ten rodzaj miecza w ciągu XVI w. rozprzestrzenił się na całym kontynencie europejskim. Nowa broń wymagała zupełnie innej techniki walki, toteż już wkrótce włoska szkoła fechtunku zdominowała Europę. Podobnie jak w innych miejscach, również we współczesnej niemieckiej literaturze szermierczej zaczęto preferować takie podręczniki, jak przełomowe dzieło Ridolfa Capoferra *Gran simulacro dell'arte, e dell'uso della scherma* z 1610 r., które zupełnie pomija zagadnienie miecza długiego<sup>33</sup> [il. 8]. Zmiany te doskonale widać w inwentarzach *Rüst-kammer*: od połowy XVII w. określenie „*Lange Wehr-Cammer*” ustępuje miejsca „*altdeutsche Gewehr-kammer*” (Izbie Starej Niemieckiej Broni)<sup>34</sup>. Potężne miecze półtoraręczne i dwuręczne wydawały się wówczas już przestarzałe, więc ich użycie ograniczało się do niektórych regionów, co kontrastowało z międzynarodowym uznaniem dla włoskiego rapiera.

#### **Ekskurs: Dwa kolejne prezenty o brzeskiej proweniencji w drezdeńskiej zbrojowni**

Inwentarz drezdeński z 1606 r. wskazuje książąt legnicko-brzeskich jako darczyńców dwóch innych elementów kolekcji. Kontekst otrzymania daru został opisany stosunkowo szczegółowo w przypadku interesującej grupy 14 sztuk „*Windbänder*” (skrótowa forma od „*Windhund-Halsbänder*”), tj. obroży dla chartów: „Czternaście węgierskich *Windtbendter*, zostały one podarowane w roku [15]88 przez księcia Joachima z Legnicy”<sup>35</sup>. Darczyńcą w tym przypadku był książę Joachim Fryderyk (1550–1602), najstarszy syn i następca Jerzego II brzeskiego. Zważywszy, że chodzi o 1588 r., obdarowanym musiał być syn Augusta Wettyna, elektor Chrystian I (1560–1591). Jak dotąd – ani w korespondencji dyplomatycznej, ani w innych źródłach – nie udało się uzyskać bardziej szczegółowych informacji na temat tego podarunku.

collecting focus for the Saxon electors – much in the spirit of the German school of fencing.

At the time of George II's gift, this combat tradition had reached its zenith, but its decline was already in sight. Its cause was the irresistible rise of the rapier, the slender civilian sword designed primarily for thrusting rather than cutting; initially adopted in Italy and Spain, it had spread throughout the continent over the course of the 16th century. This new weapon required a completely different handling technique, so that soon the Italian school of fencing became dominant in Europe. In Germany like elsewhere, the up-to-date fencing literature now favoured manuals like Ridolfo Capoferro's seminal *Gran simulacro dell'arte, e dell'uso della scherma* of 1610, where the longsword was absent altogether<sup>33</sup> [Fig. 8]. This development is clearly noticeable in the inventories of the *Rüst-kammer*: from the middle of the 17th c., the designation “*Lange Wehr-Cammer*” gives way to “*Altdeutsche Gewehr-kammer*” (Chamber of Old-German Weapons)<sup>34</sup>. By now, the mighty hand-and-a-half and two-handed swords appeared obsolete and geographically localized, in contrast to the modern, internationally established Italian rapier.

#### **Excursus: Two further gifts from Brzeg in the *Rüst-kammer***

The Dresden inventory of 1606 identifies the dukes of Legnica and Brzeg as the givers of two further items of the collection. The acquisition context is described in comparative detail in the case of a curious group of 14 “*Windbänder*”, a shortened form of “*Windhund-Halsbänder*”, indicating collars for greyhounds: “Fourteen Hungarian *Windtbendter*, they were gifted in the year [15]88 by Duke Jachim of Legnica”<sup>35</sup>. The donor in this case was Duke Joachim Frederick (1550–1602), George's eldest son and successor. In 1588 the recipient of the present must have been Augustus' son, Elector Christian I (1560–1591). More detailed information on this gift has not yet surfaced in the diplomatic correspondence or elsewhere.



9. Wybrane obroże dla psów z grupy 19 egzemplarzy, prawdopodobnie osmańskich, datowane przed 1588 rokiem; Rüstammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Fot. J. Lösel

Selection from a group of 19 dog collars, probably Ottoman, before 1588; Rüstammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Photo: J. Lösel

Także w tym przypadku inwentarze *Rüstammer* dokładnie dokumentują dalsze losy tych obiektów. W 1612 r. zbiór został powiększony o pięć następnych „wąskich obroży dla chartów tureckich” (z trzema przynależnymi jedwabnymi smyczami, tzw. *Hetzstricken*)<sup>36</sup>. Nowe nabytki pochodziły od drugiego syna elektora Chrystiana, elektora Jana Jerzego I. Ów zapalony myśliwy jeszcze jako książę zgromadził okazałą kolekcję broni i sprzętu myśliwskiego, która została włączona do zbrojowni elektorów saskich wkrótce po jego objęciu władzy w Saksonii w r. 1611<sup>37</sup>. Losy powstałej w ten sposób grupy 19 obroży można śledzić w inwentarzach aż do XIX w.<sup>38</sup>, a dzięki najnowszym badaniom Viktorii Pisarevej udało się zidentyfikować komplet (choć bez smyczy) w obecnych zbiorach *Rüstammer* (nr inw. X 0535a-s)<sup>39</sup> [il. 9].

Szczególnie atrakcyjnym elementem tych obroży jest ich kolorowe tekstylne wykończenie,

Again, the inventories of the *Rüstammer* precisely document the subsequent history of the objects. In 1612, the series was increased with the addition of five further “narrow Turkish greyhound collars” (with three associated silk leashes, so-called *Hetzstricken*)<sup>36</sup>. This new group came from the possession of Elector Christian’s second son, John George I; an enthusiastic huntsman, he already possessed a considerable collection of weapons and hunting equipment as a prince, which was integrated into the Electoral Armoury shortly after his succession (1611)<sup>37</sup>. The resulting group of 19 collars can be tracked down in the inventories until the 19th c.<sup>38</sup>, and recent research by Viktoria Pisareva allowed to identify the complete set (albeit without the leashes) in the *Rüstammer*’s present holdings (Inv. No. X 0535a-s)<sup>39</sup> [Fig. 9].

What makes the collars particularly attractive is their colourful textile trimming, which



które podczas ostatniej renowacji (w 2022 r.) odzyskało pierwotny blask. Wyrafinowane i różnorodne motywy, utkane z kolorowego jedwabnego lampasa i bogato zdobione złotymi i srebrnymi niciami, wskazują na osmańskie pochodzenie<sup>40</sup>. Pasek obroży wykonany jest z brązowej skóry od wewnątrz i zielonej na zewnątrz, przy czym można zauważyć nieznaczne różnice w technice szycia i rodzaju mosiężnych pierścieni (wyjątek stanowią dwie obroże wykonane w całości z brązowej skóry). Niemniej ogólny projekt pozostaje na tyle jednolity, że można z dużym prawdopodobieństwem zakładać wspólną proveniencję wszystkich 19 sztuk. Czyżby elektor Chrystian otrzymał w 1588 r. większą kolekcję obroży, z których część stała się później własnością jego młodszego syna? Tak czy inaczej zbiór stanowi żywy obraz dworskiej kultury materialnej w okresie renesansu, odzwierciedlając ówczesną fascynację egzotyką i entuzjazm do polowań.

Trzeci dar z Brzegu był prawdopodobnie jeszcze cenniejszy, chociaż obiekt ten, przynajmniej na razie, nie jest dostępny do bezpośrednich badań. Inwentarz z 1606 r. odnotowuje, że w „*Ungerische Kammer*” (później znanej raczej jako „*Türckische Cammer*”), gdzie przechowywano imponującą kolekcję orientalnej broni i artefaktów elektora, znajdował się misternie zdobiony węgierski nadziak (*Tschakan*): „Węgierski *Zschackan*, ze srebrnymi okuciami, pozłacany i wysadzany klejnotami. Podarunek księżnej brzeskiej”<sup>41</sup>. Przypis ujawnia ciekawy los tego przedmiotu: „Został złożony do grobu wraz z elektorem Chrystianem II”<sup>42</sup>. Cenna broń posłużyła więc w 1611 r. jako dar grobowy na pogrzebie elektora Chrystiana II i prawdopodobnie nadal znajduje się jego w cynowym sarkofagu w katedrze we Freibergu. Rękopiśmienna relacja z pogrzebu zawiera również dokładną deskrypcję broni: „węgierski *Zschackann* ze srebrną rękojeścią, częściowo pozłacaną, wysadzaną kamieniami szlachetnymi i wieloma turkusami, na którym Jego Książęca Mość trzymał prawą rękę”<sup>43</sup>.

Nadziaki (węg. *csákány*) cieszyły się popularnością na Węgrzech i w Siedmiogrodzie, a także w Polsce. Wyróżniały się często wspina-

a recent restoration (2022) returned to its original brilliance. The refined and variegated motifs, woven of coloured silk lampas and abundant gold and silver thread, seem indicative of an Ottoman workmanship<sup>40</sup>. The body is made of brown leather on the inside and green on the outside, with minor variations in the sewing technique and the brass rings (two collars with entirely brown leather are a conspicuous exception). However, the overall design is so homogeneous that it seems reasonable to assume a common origin for all 19 pieces; had Elector Christian perhaps received a larger series of collars in 1588, some of which then came into the possession of his younger son? Be that as it may, the ensemble offers a lively glimpse of the material culture at a Renaissance court, with its fascination for the exotic and its enthusiasm for hunting.

A third gift from Brzeg was probably even more precious, although this object is, at least for the time being, unavailable for direct study. In the „*Ungerische Kammer*” (later more famously known as the „*Türckische Cammer*”) that housed the elector’s impressive collection of oriental weapons and artefacts, the inventory of 1606 registers an elaborately decorated Hungarian horseman’s pick (*Tschakan*): “A Hungarian *Zschackan*, with silver fittings, gilt and studded with gemstones; was gifted by the duchess of Brzeg”<sup>41</sup>. A sidenote reveals the curious fate of this object: “Went into the grave with Elector Christian II”<sup>42</sup>. The precious weapon thus served as a burial gift at the funeral of Elector Christian II in 1611 and must still be in his pewter sarcophagus in Freiberg Cathedral. A handwritten report of the funeral also contains an exact description of the pick: “a Hungarian *Zschackann* with a silver handle which was partially gilt, and studded with gemstones and many turquoises, on which his Electoral Grace had his right hand”<sup>43</sup>.

Horseman’s picks (Hung. *csákány*) were indeed common in Hungary and Transylvania, but also in Poland; those oftentimes splendidly decorated weapons would mainly serve ceremonial purposes. The *Rüstkammer* boasts some magnificent examples with delicate sil-



10.  
Nadziak, Siedmiogród, koniec XVI w. (przed 1587 r.), Rüst-  
kammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Fot. E. Estel,  
H.-P. Klut

Horseman's pick, Transylvania, end of the 16th c. (before  
1587), Rüstammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.  
Photo: E. Estel, H.-P. Klut

łymi zdobieniami i służyły głównie celom cere-  
monialnym. Dreźnieńska zbrojownia może po-  
szczycić się kilkoma świetnymi egzemplarzami,  
mającymi delikatne okucia wykonane ze złoc-  
nego srebra<sup>44</sup> [il. 10]. Opisujący tutaj czekan  
musiał być jednak absolutnym wyjątkiem pod  
względem bogactwa ornamentów, gdyż żaden  
inny tego typu przedmiot ujęty we wczesnych  
inwentarzach *Ungarische Kammer* nie był wy-  
sadzany klejnotami.

Inwentarz podaje ogólnikową informację,  
że darczyńcą jest „księżna brzeska”, co w rze-  
czywistości mogłoby odnosić się do różnych  
księżniczek z rodu legnicko-brzeskiego. Fakt,  
że źródło wspomina wyłącznie Brzeg, a nie  
Legnicę (jak w przypadku Jerzego i Joachima  
Fryderyka), sugeruje, że chodzi o Barbarę bran-  
denburską. Po śmierci księcia Jerzego w 1586 r.  
uzyskała ona prawo do zarządzania miastem  
Brzeg jako oprawą wdowią i mieszkała tam aż do  
swojej śmierci w r. 1595 roku<sup>45</sup>. Podobnie jak jej  
mąż, księżna surowo przestrzegała zasad lute-  
rańskich i utrzymywała własne kontakty z Dre-  
znem w sprawach związanych z wyznawaniem

ver-gilt fittings<sup>44</sup> [Fig. 10]. The specimen de-  
scribed here, however, must have been an ab-  
solute exception in its overwhelming material  
splendour: no other comparable object in the  
early inventories of the *Ungarische Kammer*  
was studded with gemstones.

The donor is generically identified in the  
inventory as “the duchess of Brzeg”, which  
strictly speaking could apply to various prin-  
cesses from the House of Legnica-Brzeg. How-  
ever, the fact that the source mentions only  
Brzeg and not also Legnica (as, in contrast,  
it does for both George and Joachim Freder-  
ick) might point towards Barbara of Branden-  
burg, who had been awarded the rule over the  
town of Brzeg as a dower at the death of Duke  
George in 1586, and resided there until her  
death in 1595<sup>45</sup>. Like her husband, the duch-  
ess professed strict Lutheran orthodoxy and  
maintained her own contacts with Dresden in  
this regard; for instance, in 1575, after the dis-  
missal of preacher Paul Franz, she had asked  
Electress Anna to recommend a successor<sup>46</sup>.  
Under Elector Christian I and his wife Sophie



wiary. Przykładowo, w 1575 r., po zwolnieniu kanzodziei Paula Franza, o polecenie następcy poprosiła elektorkę Annę<sup>46</sup>. Pod rządami elektora Chrystiana I i jego żony, Zofii brandenburskiej – siostrzenicy Barbary – księżna mogła jeszcze intensywniej pielęgnować przyjaźń z Saksonią, co jej dar zdaje się podkreślać.

Podobnie jak omówione już miecze, kolejne dwa podarunki stanowią jeszcze jeden dowód na istnienie trwałych więzi dyplomatycznych między Piastami śląskimi a elekcyjną Saksonią. Wszystkie te przedmioty są materialnym świadectwem skomplikowanej sieci wymiany politycznej, finansowej, kulturalnej i religijnej między małym lennem czeskim a potężnym elektorem. Choć ich władców różniły uwarunkowania instytucjonalne i hierarchiczne, łączyła ich ta sama arystokratyczna kultura – stąd wspólne zamiłowanie do sportów rycerskich, dworskich polowań i cennych paradnych broni. Co ciekawe, podczas gdy mieczom podarowanym przez Jerzego przypisuje się niemieckie pochodzenie i typologię, prezenty od jego żony i syna wydają się inspirowane inną strategią. Można mianowicie zaryzykować tezę, że poprzez wykorzystanie związków ze Wschodem darczyńcy pragnęli wpiąć się w gust sojuszników, ceniących egzotykę. Dla takich zapalonych kolekcjonerów, jakimi byli władcy Saksonii, podobne ekskluzywne prezenty mogły stanowić jedne z najbardziej namacalnych korzyści wynikających z ich przyjaźni ze śląskimi książętami. Ich uznanie widać było wyraźnie na pogrzebie w 1611 r., kiedy to upominek od Barbary został włączony do najwyższego ceremoniału państwowego.

of Brandenburg – Barbara’s own niece – she will have cultivated the Saxon friendship all the more intensively, as the present gift seems to underscore.

Like the swords discussed above, these two additional gifts provide further evidence of the lasting diplomatic ties between the Silesian Piasts and electoral Saxony. Together, those objects bear material witness to the complex web of political, financial, cultural, and religious exchanges between the small Bohemian fiefdom and the powerful electorate. Their rulers, though separated by institutional and hierarchic boundaries, did however share the same aristocratic culture: hence the common enthusiasm for chivalric sportsmanship, courtly hunts and precious parade weapons. Interestingly, while George’s swords were of German origin and typology, the presents from his wife and son appear inspired by a different strategy, leveraging their access to the East in order to appeal to their allies’ taste for the exotic. To such avid collectors as the Saxon rulers, similar exclusive gifts may well have counted among the most tangible benefits of their friendship with the Silesian dukes. Their appreciation clearly emerged at the 1611 funeral, with the inclusion of Barbara’s present in the highest ceremonial of state.

<sup>46</sup> Niniejszy artykuł powstał na podstawie wykładu wygłoszonego 30 czerwca 2023 w Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu. Chciałbym wyrazić wdzięczność dyrektorowi Dariuszowi Byczkowskiemu i kustoszowi Andrzejowi Peszce za zaproszenie, a także prof. Janowi Harasimowiczowi za zachętę do złożenia artykułu do niniejszego czasopisma.

<sup>1</sup> Zob. najnowsze opracowanie: *Jerzy II. 500. rocznica urodzin* [kat. wystawy], red. **A. Peszko**, 30 czerwca – 27 września 2023, Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu, Brzeg 2023, z obszerną wcześniejszą bibliografią. Zob. też niedawne opracowanie dotyczące historii literatury i kultury w Legnicy i Brzegu: **K. Garber**, *Das alte Liegnitz und Brieg. Humanistisches Leben im Umkreis zweier schlesischer Piastenhöfe*, Wien 2021, a także wciąż przydatne: **K. F. Schönwälder**, *Die Piasten zum Brieg, oder Geschichte der Stadt und des Fürstenthums Brieg*, t. 2, Brzeg 1855, s. 100–199.

<sup>2</sup> Zob. **M. Zlat**, *Brama zamkowa w Brzegu*, „Biuletyn Historii Sztuki” t. 24 (1962), a także bardziej współczesne opracowanie: **D. Popp**, *Das Skulpturenprogramm des Schloßportals in Brieg/Schlesien (um 1550–1556). Zur Selbst-*

<sup>46</sup> The present contribution is based on a lecture held on 30 June 2023 at the Museum of the Silesian Piasts in Brzeg (Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu); I would like to express my gratitude to Director Dariusz Byczkowski and Curator Andrzej Peszko for the invitation, as well as to Prof. Jan Harasimowicz for encouraging a submission to the present journal.

<sup>1</sup> See, most recently, *Jerzy II. 500. rocznica urodzin* [exhibition cat.], Ed. **A. Peszko**, 30 June – 27 September 2023, Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu, Brzeg 2023, with extensive previous bibliography. See also the recent survey of literary and cultural history in Legnica and Brzeg: **K. Garber**, *Das alte Liegnitz und Brieg. Humanistisches Leben im Umkreis zweier schlesischer Piastenhöfe*, Wien 2021, as well as the still useful: **K. F. Schönwälder**, *Die Piasten zum Brieg, oder Geschichte der Stadt und des Fürstenthums Brieg*, Vol. 2, Brzeg 1855, pp. 100–199.

<sup>2</sup> See **M. Zlat**, *Brama zamkowa w Brzegu*, „Biuletyn Historii Sztuki” Vol. 24 (1962); and, more recently, **D. Popp**, *Das Skulpturenprogramm des*

darstellung eines Fürsten im Spannungsfeld der territorial-politischen Interessen der Großmächte Europas, [w:] *Bildnis, Fürst und Territorium*, Hrsg. **A. Beyer**, München–Berlin 2000; **J. Harasimowicz**, *Schwärmergeist und Freiheitsdenken. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit*, Hrsg. **M. Noller, M. Poradzisz-Cincio**, Köln 2010, s. 65–66, 360–366.

<sup>3</sup> Zob. **Ch. Absmeier**, *Herzog Georg II. von Brieg – ein Bild von einem Mäzen. Funktion und Nutzen frühneuzeitlichen Bildungsmäzenatentums am Beispiel eines schlesischen Renaissancefürsten*, [w:] *Bildungsmäzenatentum. Privates Handeln – Bürgersinn – kulturelle Kompetenz seit der Frühen Neuzeit*, Hrsg. **J. Flötner, Ch. Ritzi**, Köln 2007.

<sup>4</sup> Zob. **K. Garber**, *op. cit.*, zvl. s. 212–219.

<sup>5</sup> Zob. **P. Post**, *Ein Frührenaissanceharnisch von Konrad Seusenhofer mit Ätzungen von Daniel Hopper im Berliner Zeughaus*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen“ t. 49 (1928), zvl. s. 167 (o dawnej zbrojowni legnickiej); *Eisenkleider. Plattnerarbeiten aus drei Jahrhunderten aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums* [kat. wystawy], Hrsg. **G. Quaas**, 12 marca – 6 lipca 1992, Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin 1992, s. 6–7 i s. 62–64, nr kat. 68; **G. Quaas, A. König**, *Verluste aus den Sammlungen des Berliner Zeughauses während und nach dem Zweiten Weltkrieg*, Berlin 2011, s. 126–127, nr kat. 444; *Korolevskie igry. Zapadnoevropejskoje orużije i dospiechi pozdnego Rieniessansa v sobranii Istoriceskogo* [kat. wystawki], ried. **A. A. Gerasimova**, 16 czerwca – 17 października 2016, Państwowe Muzeum Historyczne w Moskwie, Moskwa 2016, s. 148–151, nr kat. 42.

<sup>6</sup> Wprowadzenie do historii zbrojowni drezdeńskiej można znaleźć w: **H. Schuckelt**, *Harnische, Helme & Schilde in den Dauerausstellungen der Dresdner Rüstammer*, Köln 2019, s. 17–37.

<sup>7</sup> *Inuentarium über die Rüst- und Inuention Cammern* (ogólny inwentarz Rüstammer), 1606, Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden (dalej: SächsStA-D), nr inw. 10009: *Kunstammer, Sammlungen und Galerien*, nr 72, s. 633, nr 25–25 (poprzednio: 28–29): „Zweij halbe Schlacht[sch]werter, mit Eisenfarben, gewundenen Knöpfen, geraden Creutzstangen, schwartz Sammaten, und schwartz und gelb befransten Tartzchen, mit gelben Spenglein beschlagen, in schwartz liedernen semeten schaiden, seind Hertzog Georgen zur Lignitz und Briegk, seligster gedachtnis gewesen“.

<sup>8</sup> Zob. *ibidem*, s. 636, nr 31–32 (poprzednio: 36–37): „Zweij halbe Schlachtschwerter, mit eisenfarben gewundenen knöpfen, geraden gewundenen Creutzstangen, schwartz Sammate und gelb gefranste Tartzchen, mit gelben Spenglein beschlagen, in schwartz lidernen Scheiden, sint Hertzog Georgen zur Lignitz gewest“ . Cztery miecze zostały opisane w niemal identyczny sposób w nieco wcześniejszym częściowym inwentarzu Rüstammer. Zob. *ibidem*, nr inw. 95: *Gegeninventarium*, ok. 1602–1604, s. 181–182, nr 28–29 i s. 184, nr 36–37.

<sup>9</sup> Na temat roli darów dyplomatycznych w Rüstammer zob. **D. Syndram, J. Ch. von Bloh**, *Artistry and Chivalry: Diplomatic Gifts for the Kunstammer and the Rüstammer*, [w:] *Fragile Diplomacy: Meissen Porcelain for European Courts ca. 1710–63*, ed. **M. Cassidy Geiger**, New Haven – London 2007, zvl. s. 51–61; *The Power of Giving: Gifts in the Kwakwaka'wakw Big House from the Canadian Northwest Coast and at the Saxon Ruler's Court in Dresden* [kat. wystawy], ed. **C. Deimel, S. E. Holland, J. C. von Bloh**, 7 maja – 28 sierpnia 2011, Lipsiusbau, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 21 kwietnia – 28 sierpnia 2011, U'mista Cultural Centre, Alert Bay, British Columbia, Berlin–München 2011, zvl. s. 121–129, 141–177.

<sup>10</sup> Zob. **D. Kroener**, *Register des Rüstammerinventares von 1606*, [1982], mps w drezdeńskiej Rüstammer.

<sup>11</sup> Zob. najnowsze opracowania dotyczące elektora Augusta Saskiego: *Kurfürst August von Sachsen. Ein Nachreformatorischer „Friedensfürst“ zwischen Territorium und Reich*, Hrsg. **W. Müller, M. Schattkowsky, D. Syndram**, Dresden 2017.

<sup>12</sup> Zob. SächsStA-D, 10024 *Geheimer Rat*, Loc. 10347/03 (*Schlesische Sachen oder der Herzoge von Liegnitz Briefe und Händel*, 1555–1568) i Loc. 10347/01 (*Der Herzoge zu Liegnitz allerhand Sachen, item Herzog Heinrichs [IV.] zu Liegnitz Gerichtsunterhaltung*, 1581–1593). Dokumentacja w przeważającej mierze odnosi się nie do Brzegu, lecz do dworu w Legnicy, z powodu powtarzających się niepokojów związanych z bratem Jerzego, Fryderykiem III, oraz jego synami Henrykiem XI i Fryderykiem IV.

<sup>13</sup> Zob. SächsStA-D, 10024, Loc. 10347/3, k. 102 (prośba księcia Jerzego z 9 kwietnia 1559) i k. 103 (odpowiedź z 20 kwietnia 1559).

<sup>14</sup> Zob. SächsStA-D, 10024, Loc. 10376/3 (*Herzog Georgs zu Liegnitz und Brieg 50.000 Reichstaler Schuld, womit er dem kursächsischen Kammermeister verwand*, 1579). W liście z 19 lipca 1580 książę Jerzy prosi elektora saskiego o odroczenie spłaty wciąż zaległych 25 tys. talarów (SächsStA-D, 1289, *Autographensammlung 4*, Mappe 323).

<sup>15</sup> Na temat kursu wydarzenia zob. **H.-P. Hasse**, *Konfessionelle Identität und Philippismus in Turgarschen. Die identitätsstiftende Funktion des „Corpus doc-*

*Schloßportals in Brieg/Schlesien (um 1550–1556). Zur Selbstdarstellung eines Fürsten im Spannungsfeld der territorial-politischen Interessen der Großmächte Europas*, [in:] *Bildnis, Fürst und Territorium*, Ed. **A. Beyer**, München–Berlin 2000; **J. Harasimowicz**, *Schwärmergeist und Freiheitsdenken. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit*, Ed. **M. Noller, M. Poradzisz-Cincio**, Köln 2010, pp. 65–66, 360–366.

<sup>3</sup> See **Ch. Absmeier**, *Herzog Georg II. von Brieg – ein Bild von einem Mäzen. Funktion und Nutzen frühneuzeitlichen Bildungsmäzenatentums am Beispiel eines schlesischen Renaissancefürsten*, [in:] *Bildungsmäzenatentum. Privates Handeln – Bürgersinn – kulturelle Kompetenz seit der Frühen Neuzeit*, Ed. **J. Flötner, Ch. Ritzi**, Köln 2007.

<sup>4</sup> See **K. Garber**, *op. cit.*, esp. pp. 212–219.

<sup>5</sup> See **P. Post**, *Ein Frührenaissanceharnisch von Konrad Seusenhofer mit Ätzungen von Daniel Hopper im Berliner Zeughaus*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen“ Vol. 49 (1928), esp. p. 167 (on the former Legnica armory); *Eisenkleider. Plattnerarbeiten aus drei Jahrhunderten aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums* [exhibition cat.], Ed. **G. Quaas**, 12 March – 6 July 1992, Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin 1992, pp. 6–7 and pp. 62–64, Cat. No. 68; **G. Quaas, A. König**, *Verluste aus den Sammlungen des Berliner Zeughauses während und nach dem Zweiten Weltkrieg*, Berlin 2011, pp. 126–127, Cat. No. 444; *Korolevskie igry. Zapadnoevropejskoe orużhie i dospiechi pozdnego Rennessansa v sobranii Istoricheskogo muzeia* [exhibition cat.], Ed. **A. A. Gerasimova**, 16 June – 17 October 2016, State Historical Museum in Moscow, Moscow 2016, pp. 148–151, Cat. No. 42.

<sup>6</sup> For an introduction on the history of the Dresden Rüstammer, see **H. Schuckelt**, *Harnische, Helme & Schilde in den Dauerausstellungen der Dresdner Rüstammer*, Köln 2019, pp. 17–37.

<sup>7</sup> *Inuentarium über die Rüst- und Inuention Cammern* (general inventory of the Rüstammer), 1606, Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden (henceforth: SächsStA-D), Inv. No. 10009: *Kunstammer, Sammlungen und Galerien*, No. 72, p. 633, Nos. 25–25 (previously: 28–29): “Zweij halbe Schlacht[sch]werter, mit Eisenfarben, gewundenen Knöpfen, geraden Creutzstangen, schwartz Sammaten, und schwartz und gelb befransten Tartzchen, mit gelben Spenglein beschlagen, in schwartz liedernen semeten schaiden, seind Hertzog Georgen zur Lignitz und Briegk, seligster gedachtnis gewesen”.

<sup>8</sup> See *ibidem*, p. 636, Nos. 31–32 (previously: 36–37): “Zweij halbe Schlachtschwerter, mit eisenfarben gewundenen knöpfen, geraden gewundenen Creutzstangen, schwartz Sammate und gelb gefranste Tartzchen, mit gelben Spenglein beschlagen, in schwartz lidernen Scheiden, sint Hertzog Georgen zur Lignitz gewest”. The four swords are described in almost identical terms in a slightly earlier partial inventory of the Rüstammer. See *ibidem*, Inv. No. 95: *Gegeninventarium*, ca. 1602–1604, pp. 181–182, Nos. 28–29 and p. 184, Nos. 36–37.

<sup>9</sup> On the role of diplomatic gifts in the Rüstammer, see **D. Syndram, J. Ch. von Bloh**, *Artistry and Chivalry: Diplomatic Gifts for the Kunstammer and the Rüstammer*, [in:] *Fragile Diplomacy: Meissen Porcelain for European Courts ca. 1710–63*, Ed. **M. Cassidy Geiger**, New Haven – London 2007, esp. pp. 51–61; *The Power of Giving: Gifts in the Kwakwaka'wakw Big House from the Canadian Northwest Coast and at the Saxon Ruler's Court in Dresden* [exhibition cat.], Ed. **C. Deimel, S. E. Holland, J. C. von Bloh**, 7 May – 28 August 2011, Lipsiusbau, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 21 April – 28 August 2011, U'mista Cultural Centre, Alert Bay, British Columbia, Berlin–München 2011, esp. pp. 121–129, 141–177.

<sup>10</sup> See **D. Kroener**, *Register des Rüstammerinventares von 1606*, [1982], typescript at the Dresden Rüstammer.

<sup>11</sup> On Elector Augustus of Saxony, see the recent contributions in: *Kurfürst August von Sachsen. Ein Nachreformatorischer „Friedensfürst“ zwischen Territorium und Reich*, Ed. **W. Müller, M. Schattkowsky, D. Syndram**, Dresden 2017.

<sup>12</sup> See SächsStA-D, 10024 *Geheimer Rat*, Loc. 10347/03 (*Schlesische Sachen oder der Herzoge von Liegnitz Briefe und Händel*, 1555–1568) and Loc. 10347/01 (*Der Herzoge zu Liegnitz allerhand Sachen, item Herzog Heinrichs [IV.] zu Liegnitz Gerichtsunterhaltung*, 1581–1593). The documentation mostly refers not to Brzeg but to the court of Legnica, due to the repeated turbulence surrounding George's brother Frederick III and the latter's sons Henry XI and Frederick IV.

<sup>13</sup> See SächsStA-D, 10024, Loc. 10347/3, fol. 102 (Duke George's request of 9 April 1559) and fol. 103 (reply of 20 April 1559).

<sup>14</sup> See SächsStA-D, 10024, Loc. 10376/3 (*Herzog Georgs zu Liegnitz und Brieg 50.000 Reichstaler Schuld, womit er dem kursächsischen Kammermeister verwand*, 1579). In a letter dated 19 July 1580, Duke George asks the Saxon elector to defer payment of the 25,000 thalers still outstanding (SächsStA-D, 1289, *Autographensammlung 4*, Mappe 323).



*trinae Philippicum*": am Beispiel der „Christlichen nützlichen Fragen“ (1590) des Liebenwerdaer Superintendenten Paul Franz, [w:] *Dona melanchthoniana. Festgabe für Heinz Scheible zum 70. Geburtstag*, Hrsg. J. Loehr, wyd. 2, Stuttgart – Bad Cannstatt 2001; J. Bulisch, *Das Bistum Meißen in der Reformationszeit*, Leipzig 2016, s. 186–190.

<sup>16</sup> Bautzen, Domstiftsarchiv, Loc. 3652 (*Acta, den Ertz-Calvinisten und Pfarrer M. Paulum Francium betrff.*, 1579–1583), 1. Zbiór dokumentów (fragment listu Matthäusa Zeidlera, pastora w Sörnnewitz, do diakona Adama Pfitznera z Kamenz, 2 grudnia 1579 r.), k. [2r]: „Als aber der Hertzog von Brigaw eins mals zum Churfürsten von Sachsen kommen [...]”. Zob. także J. Bulisch, *op. cit.*, s. 188, z obszerną transkrypcją.

<sup>17</sup> Zob. SächsStA-D, 13540, *Materialien zur älteren Landes- und Ortsgeschichte Sachsens*, 247 (*Gedruckte Schreibkalender mit handschriftlichen Einträgen über Vorgänge am sächsischen Hof aus den Jahren 1560–86*), k. 213r, adnotacja z 12 marca 1575: „Ist Hertzog Georg von Brieg mit S.F.g. [Seiner Fürstlichen Gnaden] Gemahl alhier zur Annaburgk angelangt”, oraz, *ibidem*, adnotacja z 15 marca 1575: „Hertzog Georg von der Annaburg wied abgereist”.

<sup>18</sup> Zob. SächsStA-D, 10009, nr inw. 73 (niekompletny inwentarz ogólny), ok. 1615, s. 87, nr 201–204 (jak w „Kurkammer”); *ibidem*, nr inw. 143 (inwentarz *Spießpagenkammer*), 1677, k. 43v, nr 192 (dodatek); *ibidem*, nr inw. 144, (inwentarz *Spießpagenkammer*), 1716, k. 87r-v, pod nr 192 (poprawionym na 187); *ibidem*, nr inw. 145 (inwentarz *Spießpagenkammer*), 1783, s. 126, pod nr 187 (poprawionym na 112); *ibidem*, nr inw. 146 (inwentarz *Spießpagenkammer*), 1821, s. 83, nr 112; *ibidem*, nr inw. 79 (inwentarz *Schlachtensaal / II. Galerie*), 1836, s. 396–398, nr 142.

<sup>19</sup> Zob. M. von Ehrenthal, *Führer durch das Königliche Historische Museum zu Dresden*, wyd. 3, Dresden 1899, s. 144, nr 22, 25 i s. 149; „Kunst dye dich zyret”. *Fechten als Mittel persönlicher und institutioneller Repräsentation* [kat. wystawy], red. U. Fiedler, Th. Wilkens, 20 sierpnia – 19 listopada 2017, Schloßbergmuseum, Kunstsammlungen Chemnitz, Dresden 2017, s. 99, nr kat. 5.1; *Jerzy II...*, s. 22.

<sup>20</sup> Zob. np. H. Seitz, *Blankwaffen, ein waffenhistorisches Handbuch. Geschichte und Typenentwicklung im europäischen Kulturbereich*, t. 2, Braunschweig 1968, s. 21–23; zob. także obszerne porównania typologiczne w: M. Naumann, *Die Konservierung und Restaurierung eines Aderthalbhänders des 16. Jahrhunderts mit ledernem Handschutz aus dem Bestand der Rüstammer in Dresden*, praca dyplomowa napisana pod kierunkiem prof. Th. Staemmlera, Fachhochschule Erfurt, Erfurt 2011, s. 12–13, 118.

<sup>21</sup> Zob. K. A. Klingbeil, *Konservierungsbericht*, [2005], maszynopis w Zbrojowni Drezdeńskiej.

<sup>22</sup> Por. M. von Ehrenthal, *op. cit.*, s. 144, nr 22, 25.

<sup>23</sup> See G. Wacha, *Stadtrichterscherwerter in Österreich mit besonderer Berücksichtigung der Linzer Beispiele*, [w:] *Visualisierung städtischer Ordnung. Zeichen – Abzeichen – Hoheitszeichen*, red. H. Maué, Nürnberg 1993 (= „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde” 1993); *Schlossmuseum Linz. Schätze aus Oberösterreich*, red. G. Ridler, Linz 2016, s. 142–143, nr kat. 38.

<sup>24</sup> Zob. J. Mayer, *Geschichte von Wiener Neustadt*, t. 2: *Wiener Neustadt in der Neuzeit*, część 1: *Wiener Neustadt als Grenzfestung gegen Türken und Ungarn*, Wiener Neustadt 1927, s. 137, 138.

<sup>25</sup> W każdym razie wydaje się, że głównia nie była zamiennikiem dodanym w Zbrojowni Drezdeńskiej. Inwentarz z 1836 roku zawiera dokładną lekcję inskrypcji i oznaczeń, a we wcześniejszych wpisach nie ma żadnej wzmianki o uszkodzeniach, które mogłyby uzasadniać wymianę główki. Co więcej miecze były przechowywane w swoich oryginalnych pochwach przynajmniej do 1821 roku, toteż niemożliwa byłaby wymiana domniemanej oryginalnej główki na szerszą.

<sup>26</sup> Zob. *The Noble Art of the Sword: Fashion and Fencing in Renaissance Europe 1520–1630* [kat. wystawy], red. T. Capwell, 17 maja – 16 września 2012 r., Wallace Collection, London 2012 (tutaj zwłaszcza J. L. Forgg, *Owning the Art: Niemiecka tradycja „Fechtbuch”*); „Kunst dye dich zyret”...

<sup>27</sup> Zob. *The Noble Art of the Sword...*, s. 124, nr kat. 3.18 z dalszą bibliografią.

<sup>28</sup> Por. J. Meyer, *Gründliche Beschreibung der freyen Ritterlichen unnd Adlichen kunst des Fechtens [...]*, Straßburg 1570, s. nienu.: „Inhalt des gantzen Büchs [...]: Erstlich das schwerdt als ein fundament alles Fechtens”.

<sup>29</sup> Zob. C. Jaser, *Ernst und Schimpf – Fechten als Teil städtischer Gewalt- und Sportkultur*, [w:] *Agon und Distinktion. Soziale Räume des Zweikampfs zwischen Mittelalter und Neuzeit*, red. U. Israel, C. Jaser, Berlin–Münster 2016, z wcześniejszą bibliografią.

<sup>30</sup> Zob. *Ueber Fechtspiele und Fechtschulen in Deutschland*, „Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Geschichte, Kunst, und Gelahrtheit des Mittelalters” t. 3 (1817), s. 319–320; K. F. Schönwälder, *op. cit.*, s. 193.

<sup>15</sup> On this episode, see H.-P. Hasse, *Konfessionelle Identität und Philippismus in Kursachsen. Die identitätsstiftende Funktion des “Corpus doctrinae Philippicum”: am Beispiel der “Christlichen nützlichen Fragen” (1590) des Liebenwerdaer Superintendenten Paul Franz*, [in:] *Dona melanchthoniana. Festgabe für Heinz Scheible zum 70. Geburtstag*, Ed. J. Loehr, 2nd ed., Stuttgart – Bad Cannstatt 2001; J. Bulisch, *Das Bistum Meißen in der Reformationszeit*, Leipzig 2016, pp. 186–190.

<sup>16</sup> Bautzen, Domstiftsarchiv, Loc. 3652 (*Acta, den Ertz-Calvinisten und Pfarrer M. Paulum Francium betrff.*, 1579–1583), 1. Document bundle (excerpt from a letter from Matthäus Zeidler, pastor at Sörnnewitz, to the Kamenz deacon Adam Pfitzner, 2 December 1579), fol. [2r]: “Als aber der Hertzog von Brigaw eins mals zum Churfürsten von Sachsen kommen [...]”. See also J. Bulisch, *op. cit.*, p. 188, with extensive transcription.

<sup>17</sup> See SächsStA-D, 13540, *Materialien zur älteren Landes- und Ortsgeschichte Sachsens*, 247 (*Gedruckte Schreibkalender mit handschriftlichen Einträgen über Vorgänge am sächsischen Hof aus den Jahren 1560–86*), fol. 213r, annotation to 12 March 1575: “Ist Hertzog Georg von Brieg mit S.F.g. Gemahl alhier zur Annaburgk angelangt”, and, *ibidem*, to 15 March 1575: “Hertzog Georg von der Annaburg wied abgereist”.

<sup>18</sup> See SächsStA-D, 10009, Inv. No. 73 (uncomplete general inventory), ca. 1615, p. 87, Nos. 201–204 (as in the “Kurkammer”); *ibidem*, Inv. No. 143 (inventory of the *Spießpagenkammer*), 1677, fol. 43v, No. 192 (*addendum*); *ibidem*, Inv. No. 144, (inventory of the *Spießpagenkammer*), 1716, fol. 87r-v, under No. 192 (corrected into 187); *ibidem*, Inv. No. 145 (inventory of the *Spießpagenkammer*), 1783, p. 126, under No. 187 (corrected into 112); *ibidem*, Inv. No. 146 (inventory of the *Spießpagenkammer*), 1821, p. 83, No. 112; *ibidem*, Inv. No. 79 (inventory of the *Schlachtensaal / II. Galerie*), 1836, pp. 396–398, No. 142.

<sup>19</sup> See M. von Ehrenthal, *Führer durch das Königliche Historische Museum zu Dresden*, 3rd ed., Dresden 1899, p. 144, Nos. 22, 25 and p. 149; “Kunst dye dich zyret”. *Fechten als Mittel persönlicher und institutioneller Repräsentation* [exhibition cat.], Ed. U. Fiedler, Th. Wilkens, 20 August – 19 November 2017, Schloßbergmuseum, Kunstsammlungen Chemnitz, Dresden 2017, p. 99, Cat. No. 5.1; *Jerzy II...*, p. 22.

<sup>20</sup> For instance, see H. Seitz, *Blankwaffen, ein waffenhistorisches Handbuch. Geschichte und Typenentwicklung im europäischen Kulturbereich*, Vol. 2, Braunschweig 1968, pp. 21–23; see also the extensive typological comparisons in: M. Naumann, *Die Konservierung und Restaurierung eines Aderthalbhänders des 16. Jahrhunderts mit ledernem Handschutz aus dem Bestand der Rüstammer in Dresden*, Thesis (Diplomarbeit) written under the supervision of Prof. Th. Staemmler, Fachhochschule Erfurt, Erfurt 2011, pp. 12–13, 118.

<sup>21</sup> See K. A. Klingbeil, *Konservierungsbericht*, [2005], typescript at the Dresden Rüstammer.

<sup>22</sup> Cf. M. von Ehrenthal, *op. cit.*, p. 144, Nos. 22, 25.

<sup>23</sup> See G. Wacha, *Stadtrichterscherwerter in Österreich mit besonderer Berücksichtigung der Linzer Beispiele*, [in:] *Visualisierung städtischer Ordnung. Zeichen – Abzeichen – Hoheitszeichen*, Ed. H. Maué, Nürnberg 1993 (= „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde” 1993); *Schlossmuseum Linz. Schätze aus Oberösterreich*, Ed. G. Ridler, Linz 2016, pp. 142–143, Cat. No. 38.

<sup>24</sup> See J. Mayer, *Geschichte von Wiener Neustadt*, Vol. 2: *Wiener Neustadt in der Neuzeit*, Part 1: *Wiener Neustadt als Grenzfestung gegen Türken und Ungarn*, Wiener Neustadt 1927, pp. 137, 138.

<sup>25</sup> In any case, the blade does not seem to be a replacement added in the Dresden armoury. The inventory of 1836 features a precise transcription of the blade inscription and marks; in the earlier entries there is never any mention of damage that could have justified a blade replacement. Furthermore, the swords were sheathed in their original scabbards until at least 1821: until that date it would have been impossible to replace a presumed original blade with a wider one.

<sup>26</sup> See *The Noble Art of the Sword: Fashion and Fencing in Renaissance Europe 1520–1630* [exhibition cat.], Ed. T. Capwell, 17 May – 16 September 2012, Wallace Collection, London 2012 (here esp. J. L. Forgg, *Owning the Art: The German “Fechtbuch” Tradition*); “Kunst dye dich zyret”...

<sup>27</sup> See *The Noble Art of the Sword...*, p. 124, Cat. No. 3.18 with further bibliography.

<sup>28</sup> Cf. J. Meyer, *Gründliche Beschreibung der freyen Ritterlichen unnd Adlichen kunst des Fechtens [...]*, Straßburg 1570, p. unu.: “Inhalt des gantzen Büchs [...]: Erstlich das schwerdt als ein fundament alles Fechtens”.

<sup>29</sup> See C. Jaser, *Ernst und Schimpf – Fechten als Teil städtischer Gewalt- und Sportkultur*, [in:] *Agon und Distinktion. Soziale Räume des Zweikampfs zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Ed. U. Israel, C. Jaser, Berlin–Münster 2016, with previous bibliography.

- <sup>31</sup> Zob. **G. Messling**, *Leonhard Beck*, Oudekerk aan den IJssel 2007 („The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700”), t. 2, s. 10, nr kat. 157 i rys. na str. 67.
- <sup>32</sup> Bogato ilustrowana księga turniejowa, stworzona przez nadwornego malarza Heinricha Gödinga Starszego (zaginiona podczas II wojny światowej), zawierała opis 55 turniejów z udziałem elektora, które odbyły się w latach 1543–1566. Por. **E. Haenel**, *Der sächsische Kurfürsten Turnierbücher in ihren hervorragendsten Darstellungen auf vierzig Tafeln herausgegeben von Erich Haenel*, Frankfurt 1910, s. 37–47, tablice 27–40. Zob. **H. Schuckelt**, *Harnischgarnituren von Anton Peffenhauser. Beispiel der konservativen Turnierpflege am Kursächsischen Hof in Dresden*, [w:] *Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele*, red. **S. Krause**, **M. Pfaffenbichler**, München 2017. Publikacja omawia rolę elektorów Augusta Wettyna i Krystiana I Wettyna jako kolekcjonerów garniturów zbroi turniejowych.
- <sup>33</sup> Zob. *The Noble Art of the Sword*, op. cit., s. 118–119, nr kat. 3.16.
- <sup>34</sup> Por. na przykład SächsStA-D, 10009, nr inw. 134 (*Inventarium über die AltDeutsche Gewehr Cammer*), 1672.
- <sup>35</sup> Zob. SächsStA-D, 10009, nr inw. 72 (ogólny inwentarz *Rüstammer*), 1606, s. 1361, nr 126: „Virtzehen Ungerische Windtbendter, Seind Ao .88. von Herzog Jachim von der Ligniz vorehret worden”. Obroże znajdowały się w „Büchsenstube” (Izbie Broni), pomieszczeniu, gdzie przechowywano głównie broń palną. Późniejszy dopisek na marginesie informuje jednakże: „Seind bey der Jag[e]ry [zu] befind”, co oznacza, że obroże przeniesiono do *Jägerkammer* (Izby Myśliwskiej). Por. także dwa wcześniejsze wpisy inwentaryzacyjne: SächsStA-D, 10009, nr inw. 94 (częściowy inwentarz *Rüstammer*), 1593, s. 40; *ibidem*, nr inw. 160, (inwentarz *Büchsenstube* i *Büchsenkammer*), 1595, s. 25.
- <sup>36</sup> Zob. SächsStA-D, 10009, nr inw. 277, s. 15ff (*Vortzeichnus was der Churfürst zu Sachsen [tj. Jan Jerzy I] am 7. Novembr Ao 1612 vor sachen auf den neuen Stall tragen undt dem Rüstknechten in ihre Vorwahrung überantworten lassenn*), tutaj s. 26.
- <sup>37</sup> Zob. **V. Pisareva**, *Edle Hunde der Kurfürsten. Historische Hundehalsbänder in der Dresdener Rüstammer*, „Dresdener Kunstblätter” 2023, nr 2, zwłaszcza s. 39.
- <sup>38</sup> Zob. SächsStA-D, 10009, nr inw. 75 (częściowy inwentarz *Rüstammer*), 1615, s. 155 (*Jägerkammer*), Nr 95–96 (odpowiednio 2 i 3 obroże z kolekcji Jana Jerzego) i Nr 97 (14 obroży, wcześniej w *Büchsenstube*); *ibidem*, nr inw. 152 (inwentarz *Jägerkammer*), 1668, k. 10v, nr 65–66; *ibidem*, nr inw. 153 (inwentarz *Jägerkammer*), 1683, s. 30, nr 64–65; *ibidem*, nr inw. 154 (inwentarz *Jägerkammer*), 1717, s. 33–34, nr 64–65; *ibidem*, nr inw. 155 (inwentarz *Jägerkammer*), 1784, s. 27, nr. 64–65; *ibidem*, nr inw. 156 (inwentarz *Jägerkammer*), 1821, s. 5, nr 12–13.
- <sup>39</sup> **V. Pisareva**, op. cit., s. 43 i rys. 5.
- <sup>40</sup> Należy zauważyć, że w okresie nowożytnym rozróżnienie między terminami „węgierski” i „turecki” było płynne. Na przykład w *Rüstammer* „Izba Węgierska” została przemianowana w XVII wieku na „Izbę Turecką”.
- <sup>41</sup> Zob. SächsStA-D, 10009, nr inw. 72 (ogólny inwentarz *Rüstammer*), 1606, s. 941, pod nr 53 (wcześniej nr 1): „ein Ungerischer Zschackan, mit Silber beschlagen, verguldet, undt mit edlen gesteynen versetzt, hatt die herzogin von Priek vorehret”. Por. poprzedni wpis inwentaryzacyjny w SächsStA-D, 10009, nr inw. 95 (częściowy inwentarz *Rüstammer*), ok. 1602–1604, s. 351, pod nr 1.
- <sup>42</sup> Zob. SächsStA-D, 10009, nr inw. 72, s. 941: „Ist mit Churf. Christian 2. ins grab kommen”.
- <sup>43</sup> SächsStA-D, 10006, *Oberhofmarschallamt*, C, nr 02, k. 5v. Zob. **C. Nagel**, *Schmuck der sächsischen Kurfürsten um 1600. Untersuchung zum Umgang mit Schmuck und dessen Funktionen im Rahmen fürstlicher Repräsentation und Kommunikation*, Berlin 2009, t. 1, p. 362: „ein Ungerischer Zschackann mit einem Sielbernn Stiel, so zum Theill vorguldet, und mit Edelgesteyn, und vielen Duerkißenn versetzt gewesen, Darauff S. Churf. G. die rechte Handt gehabt, gelegt wordenn [...]”.
- <sup>44</sup> Zob. **H. Schuckelt**, *Die Türkische Cammer. Sammlung orientalischer Kunst in der kurfürstlich-sächsischen Rüstammer Dresden*, Dresden 2010, s. 80–83, nr kat. 64–67.
- <sup>45</sup> Zob. **K. F. Schönwälder**, op. cit., s. 228–229.
- <sup>46</sup> Zob. **K. von Weber**, *Anna, Churfürstin von Sachsen, geboren aus königlichem Stamm zu Dänemarck. Ein Lebens- und Sittenbild aus dem sechzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1865, s. 362. Co więcej, to właśnie księżna Barbara w 1593 r. przekonała swojego syna Joachima Fryderyka do mianowania na superintendenta Brzegu gorliwego luteranina, Nikolausa Blume z Saksonii. Zob. **K. Garber**, op. cit., s. 219.
- <sup>30</sup> See *Ueber Fechtspiele und Fechtschulen in Deutschland*, „Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Geschichte, Kunst, und Gelahrtheit des Mittelalters” Vol. 3 (1817), pp. 319–320; **K. F. Schönwälder**, op. cit., p. 193.
- <sup>31</sup> See **G. Messling**, *Leonhard Beck*, Oudekerk aan den IJssel 2007 (“The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700”), Vol. 2, p. 10, Cat. No. 157 and Fig. at p. 67.
- <sup>32</sup> The elector’s 55 participations to jousts between 1543 and 1566 were represented in a richly illustrated tournament book (lost in World War II) by his court painter Heinrich Göding the Elder. Cf. **E. Haenel**, *Der sächsische Kurfürsten Turnierbücher in ihren hervorragendsten Darstellungen auf vierzig Tafeln herausgegeben von Erich Haenel*, Frankfurt 1910, cols. 37–47, plates 27–40. See **H. Schuckelt**, *Harnischgarnituren von Anton Peffenhauser. Beispiel der konservativen Turnierpflege am Kursächsischen Hof in Dresden*, [in:] *Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele*, Ed. **S. Krause**, **M. Pfaffenbichler**, München 2017 on Electors Augustus and Christian I as collectors of garnitures of tournament armour.
- <sup>33</sup> See *The Noble Art of the Sword*, op. cit., pp. 118–119, Cat. No. 3.16.
- <sup>34</sup> Cf. for instance, SächsStA-D, 10009, Inv. No. 134 (*Inventarium über die AltDeutsche Gewehr Cammer*), 1672.
- <sup>35</sup> See SächsStA-D, 10009, Inv. No. 72 (general inventory of the *Rüstammer*), 1606, p. 1361, No. 126: “Virtzehen Ungerische Windtbendter, Seind Ao .88. von Herzog Jachim von der Ligniz vorehret worden”. The collars were located in a “Büchsenstube” (gun room) mainly dedicated to firearms; however, a later marginal note states: “Seind bey der Jag[e]ry [zu] befind”, indicating they were transferred to the *Jägerkammer*. Cf. also two earlier inventory entries: SächsStA-D, 10009, Inv. No. 94 (partial inventory of the *Rüstammer*), 1593, p. 40; *ibidem*, Inv. No. 160, (inventory of the *Büchsenstube* and *Büchsenkammer*), 1595, p. 25.
- <sup>36</sup> See SächsStA-D, 10009, Inv. No. 277, pp. 15ff (*Vortzeichnus was der Churfürst zu Sachsen [i.e. John George I] am 7. Novembr Ao 1612 vor sachen auf den neuen Stall tragen undt dem Rüstknechten in ihre Vorwahrung überantworten lassenn*), here p. 26.
- <sup>37</sup> See **V. Pisareva**, *Edle Hunde der Kurfürsten. Historische Hundehalsbänder in der Dresdener Rüstammer*, “Dresdener Kunstblätter” 2023, No. 2, esp. p. 39.
- <sup>38</sup> See SächsStA-D, 10009, Inv. No. 75 (partial inventory of the *Rüstammer*), 1615, p. 155 (*Jägerkammer*), No. 95–96 (resp. 2 and 3 collars from the collection of John George) and No. 97 (14 collars, previously in the *Büchsenstube*); *ibidem*, Inv. No. 152 (inventory of the *Jägerkammer*), 1668, fol. 10v, Nos. 65–66; *ibidem*, Inv. No. 153 (inventory of the *Jägerkammer*), 1683, p. 30, Nos. 64–65; *ibidem*, Inv. No. 154 (inventory of the *Jägerkammer*), 1717, pp. 33–34, Nos. 64–65; *ibidem*, Inv. No. 155 (inventory of the *Jägerkammer*), 1784, p. 27, nos. 64–65; *ibidem*, Inv. No. 156 (inventory of the *Jägerkammer*), 1821, p. 5, Nos. 12–13.
- <sup>39</sup> **V. Pisareva**, op. cit., p. 43 and Fig. 5.
- <sup>40</sup> It should be noted that the distinction between the terms “Hungarian” and “Turkish” was fleeting in the early modern period. For instance, in the *Rüstammer*, the “Hungarian Chamber” was renamed “Turkish Chamber” in the course of the 17th century.
- <sup>41</sup> See SächsStA-D, 10009, Inv. No. 72 (general inventory of the *Rüstammer*), 1606, p. 941, under No. 53 (previously No. 1): “ein Ungerischer Zschackan, mit Silber beschlagen, verguldet, undt mit edlen gesteynen versetzt, hatt die herzogin von Priek vorehret”. Cf. a precedent inventory entry in SächsStA-D, 10009, Inv. No. 95 (partial inventory of the *Rüstammer*), ca. 1602–1604, p. 351, under No. 1.
- <sup>42</sup> See SächsStA-D, 10009, Inv. No. 72, p. 941: “Ist mit Churf. Christian 2. ins grab kommen”.
- <sup>43</sup> SächsStA-D, 10006, *Oberhofmarschallamt*, C, No. 02, fol. 5v. See **C. Nagel**, *Schmuck der sächsischen Kurfürsten um 1600. Untersuchung zum Umgang mit Schmuck und dessen Funktionen im Rahmen fürstlicher Repräsentation und Kommunikation*, Berlin 2009, Vol. 1, p. 362: “ein Ungerischer Zschackann mit einem Sielbernn Stiel, so zum Theill vorguldet, und mit Edelgesteyn, und vielen Duerkißenn versetzt gewesen, Darauff S. Churf. G. die rechte Handt gehabt, gelegt wordenn [...]”.
- <sup>44</sup> See **H. Schuckelt**, *Die Türkische Cammer. Sammlung orientalischer Kunst in der kurfürstlich-sächsischen Rüstammer Dresden*, Dresden 2010, pp. 80–83, Cat. Nos. 64–67.
- <sup>45</sup> See **K. F. Schönwälder**, op. cit., pp. 228–229.
- <sup>46</sup> See **K. von Weber**, *Anna, Churfürstin von Sachsen, geboren aus königlichem Stamm zu Dänemarck. Ein Lebens- und Sittenbild aus dem sechzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1865, p. 362. Furthermore, it was Duchess Barbara who in 1593 persuaded her son Joachim Frederick to appoint the strictly Lutheran Nikolaus Blume from Saxony as superintendent of Brzeg. See **K. Garber**, op. cit., p. 219.



---

**Słowa kluczowe**

książę legnicko-brzeski Jerzy II (1523–1586), elektor Saksonii August Wettyn (1526–1586), dyplomatyczna wymiana darów, renesansowe broń i zbroja, historia kolekcjonerstwa, nowożytna kultura fechtunku

---

**Keywords**

Duke George II of Legnica and Brzeg (1523–1586), Elector Augustus of Saxony (1526–1586), diplomatic gift-giving, Renaissance arms and armour, history of collecting, early modern fencing culture

---

**References**

1. **Absmeier Christine**, *Herzog Georg II. von Brieg – ein Bild von einem Mäzen. Funktion und Nutzen frühneuzeitlichen Bildungsmäzenatentums am Beispiel eines schlesischen Renaissancefürsten*, [w:] *Bildungsmäzenatentum. Privates Handeln – Bürgersinn – kulturelle Kompetenz seit der Frühen Neuzeit*, red. J. Flötner, Ch. Ritzi, Köln 2007.
2. **Bulisch Jens**, *Das Bistum Meißen in der Reformationszeit*, Leipzig 2016.
3. **Ehrenthal Max von**, *Führer durch das Königliche Historische Museum zu Dresden*, wyd. 3, Dresden 1899.
4. **Garber Klaus**, *Das alte Liegnitz und Brieg. Humanistisches Leben im Umkreis zweier schlesischer Piastenhöfe*, Wien 2021.
5. **Harasimowicz Jan**, *Schwärmergeist und Freiheitsdenken. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit*, Hrsg. M. Noller, M. Poradzisz-Cincio, Köln 2010.
6. „*Kunst dye dich zyret*”. *Fechten als Mittel persönlicher und institutioneller Repräsentation* [kat. wystawy], red. **U. Fiedler**, **Th. Wilkens**, 20 sierpnia – 19 listopada 2017, Schloßbergmuseum, Kunstsammlungen Chemnitz, Dresden 2017.
7. *Jerzy II. 500. rocznica urodzin* [kat. wystawy], red. **A. Peszko**, 30 czerwca – 27 września 2023, Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu, Brzeg 2023.
8. *The Noble Art of the Sword: Fashion and Fencing in Renaissance Europe 1520–1630* [kat. wystawy], red. **T. Capwell**, 17 maja – 16 września 2012, Wallace Collection, London 2012.
9. **Pisareva Viktoria**, *Edle Hunde der Kurfürsten. Historische Hundehalsbänder in der Dresdener Rüstkammer*, „Dresdener Kunstblätter” 2023, nr 2.
10. *The Power of Giving: Gifts in the Kwakwaka’wakw Big House from the Canadian Northwest Coast and at the Saxon Ruler’s Court in Dresden* [kat. wystawy], red. **C. Deimel**, **S. E. Holland**, **J. Ch. von Bloh**, 7 maja – 28 sierpnia 2011, Lipsiusbau, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 21 kwietnia – 28 sierpnia 2011, U’mista Cultural Centre, Alert Bay, British Columbia, Berlin-München 2011.
11. **Schuckelt Holger**, *Harnische, Helme & Schilde in den Dauerausstellungen der Dresdner Rüstkammer*, Köln 2019.
12. **Seitz Heribert**, *Blankwaffen, ein waffenhistorisches Handbuch. Geschichte und Typenentwicklung im europäischen Kulturbereich*, t. 2, Braunschweig 1968.
13. **Syndram Dirk**, **Bloh Jutta Charlotte von**, *Artistry and Chivalry: Diplomatic Gifts for the Kunstammer and the Rüstkammer*, [w:] *Fragile Diplomacy: Meissen Porcelain for European Courts ca. 1710–63*, red. M. Cassidy Geiger, New Haven – London 2007.

---

**Dr. Stefano Rinaldi**, [Stefano.Rinaldi@skd.museum](mailto:Stefano.Rinaldi@skd.museum)

He is curator at the Armoury (*Rüstkammer*) of the Dresden State Art Collections, where he is responsible for European edged and ranged weapons.

**Summary****STEFANO RINALDI (Rüstkammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden) / Four swords of Duke George II of Brzeg in the Dresden Armoury**

The article focuses on a group of four longswords at the Dresden Armoury, which, according to an early inventory entry, came from the possession of Duke George II of Brzeg (1523–1586). The group is identified as a likely diplomatic gift by the Silesian duke to the elector of Saxony; the political backdrop of such a gift is discussed, and a possible occasion proposed. After a typological and functional analysis of the swords, the article places the objects in the context of the German fencing culture of the Renaissance. An excursus identifies two further gifts from the dukes of Legnica and Brzeg in the Dresden *Rüstkammer*.



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 skali<sup>1</sup>. 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 popular<sup>1</sup>. 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 starożytnej<sup>2</sup>.

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)<sup>3</sup>, Jana de Bisschopa (1668 i 1669)<sup>4</sup>, Joachima Sandrarta (1680)<sup>5</sup> czy Giovanniego Pietra Belloriego i Pietra Santiago Bartoliego (1693)<sup>6</sup>. 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 popularnością<sup>7</sup>. 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)<sup>8</sup> i Bernardina Gengi (1691), uczącego na Académie de France à Rome<sup>9</sup>.

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 time<sup>2</sup>. 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)<sup>3</sup>, Jan de Bisschop (1668 i 1669)<sup>4</sup>, Joachim Sandrart (1680)<sup>5</sup> or Giovanni Pietro Bellori and Pietro Santi Bartoli (1693)<sup>6</sup>. 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 popularity<sup>7</sup>. 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)<sup>8</sup> and Bernardino Genga, who taught at the Académie de France à Rome (1691)<sup>9</sup>.

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 śląskich<sup>10</sup>. 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 zasięg<sup>11</sup>. Dopiero ponowne uruchomienie akademii w Wiedniu – w 1726 r. – stworzyło dla śląskich artystów realniejsze możliwości poszerzenia edukacji poza systemem cechowym<sup>12</sup>. 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 monografię<sup>13</sup>. 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)<sup>14</sup>. 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 creators<sup>10</sup>. 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 limited<sup>11</sup>. 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 system<sup>12</sup>. 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 monograph<sup>13</sup>. 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)<sup>14</sup>. 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 grafik<sup>15</sup>.

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 poznanym z drugiej ręki<sup>16</sup>. Trzecią ewentualność zasugerował Konstanty Kalinowski, odnotowując – bez podawania konkretnych przykładów – inspirację popularnymi rycinami przedstawiającymi starożytnych bogów<sup>17</sup>. 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 analogii<sup>18</sup>. Dopiero w XXI w. ukazały się publikacje wyliczające konkretne przykłady wykorzystania – przez Webera – modusów formalnych zaczerpniętych ze sztuki rzymskiego baroku<sup>19</sup> bądź antyku<sup>20</sup>, 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 prints<sup>15</sup>.

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-hand<sup>16</sup>. A third possibility was suggested by Kalinowski, noting in general – without giving specific examples – the inspiration of popular graphics depicting ancient gods<sup>17</sup>. 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 though<sup>18</sup>. 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 Baroque<sup>19</sup> or Antiquity<sup>20</sup>. 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 nauczania<sup>21</sup>. 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 poprzedników<sup>22</sup>. 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]<sup>23</sup>. 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 Poussina<sup>24</sup>. W rezultacie jej wizerunek pojawia się w większości kompendiów rzeźby antycznej wspomnianych na wstępie. Na szczególną uwagę zasługują cztery ryciny zamieszczone w zbiorze de Bisschopa<sup>25</sup>. 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 education<sup>21</sup>. 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 Halicarnassus<sup>22</sup>. 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]<sup>23</sup>. 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 Poussin<sup>24</sup>. 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 compendium<sup>25</sup>. 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 rycinami<sup>26</sup>, spośród których dwie ukazują *Hermesa Belwederskiego* z różnych stron<sup>27</sup>.

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 Łagiewnikach<sup>28</sup>. 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)<sup>29</sup>.

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)<sup>30</sup>, 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 prints<sup>26</sup>, two of which depict the *Belvedere Hermes* from various sides<sup>27</sup>.

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 Łagiewniki<sup>28</sup>. 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)<sup>29</sup>.

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)<sup>30</sup>, 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.

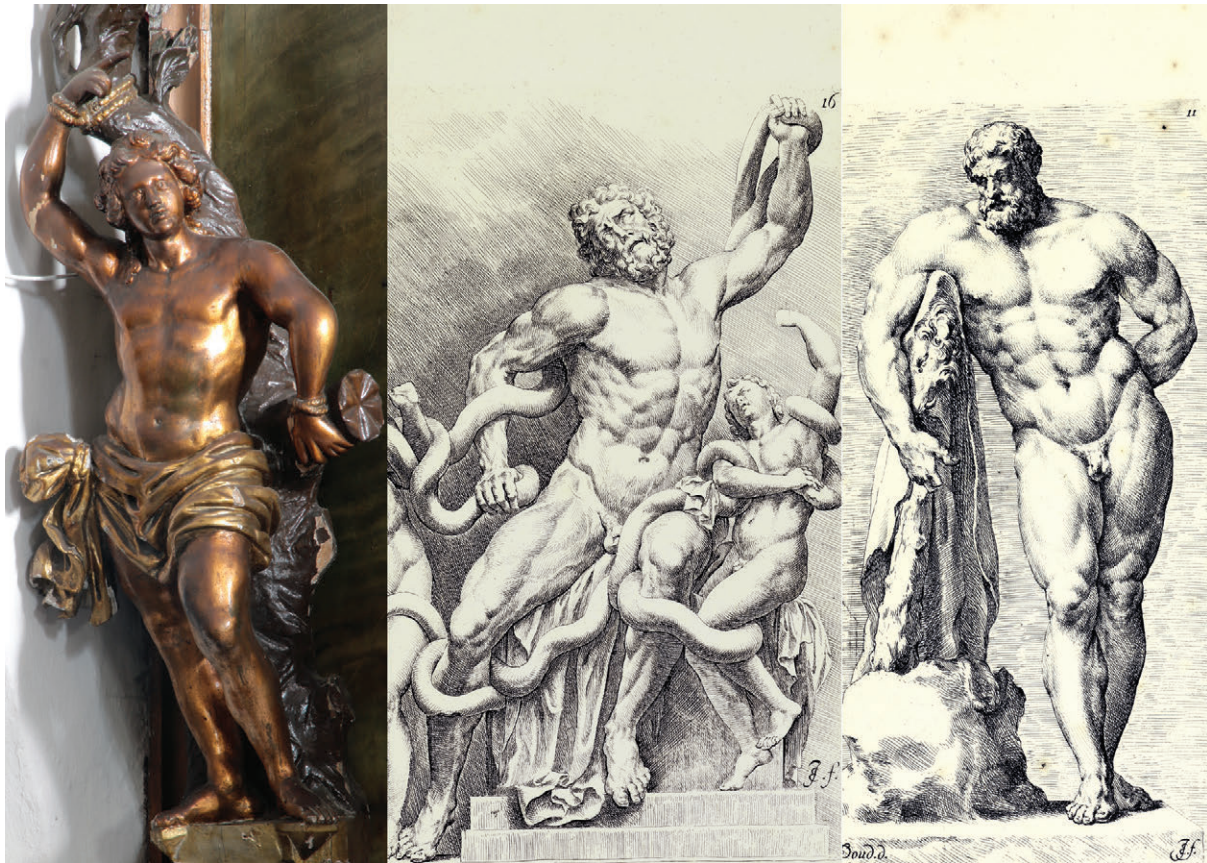
a) Georg Leonhard Weber, *Chrystus*, ok. 1720, drewno monochromowane i złotone; ambona w kościele św. Barbary, Żelazny Most. Fot. A. Kolbiarz; b) Jan de Bisschop, *Laokoön*, rycina. Fot. za: *idem*, *Signorum veterum icones*, Haag 1668–1669, ryc. 16; c) Johann Riedel, *Bóg Ojciec*, 1692–1695, drewno 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 inspirację<sup>31</sup>. 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 oryginału<sup>32</sup>. 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 Weber<sup>31</sup>. 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 original<sup>32</sup>. 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] wienieczonej 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)<sup>33</sup>. The arms of the figure are



w kościele św. Michała Archanioła w Kwielicach (ok. 1722)<sup>33</sup>. Ręce postaci rozłożone są niemal dokładnie na wzór antycznej figury [il. 3b]<sup>34</sup>, 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.<sup>35</sup> 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.

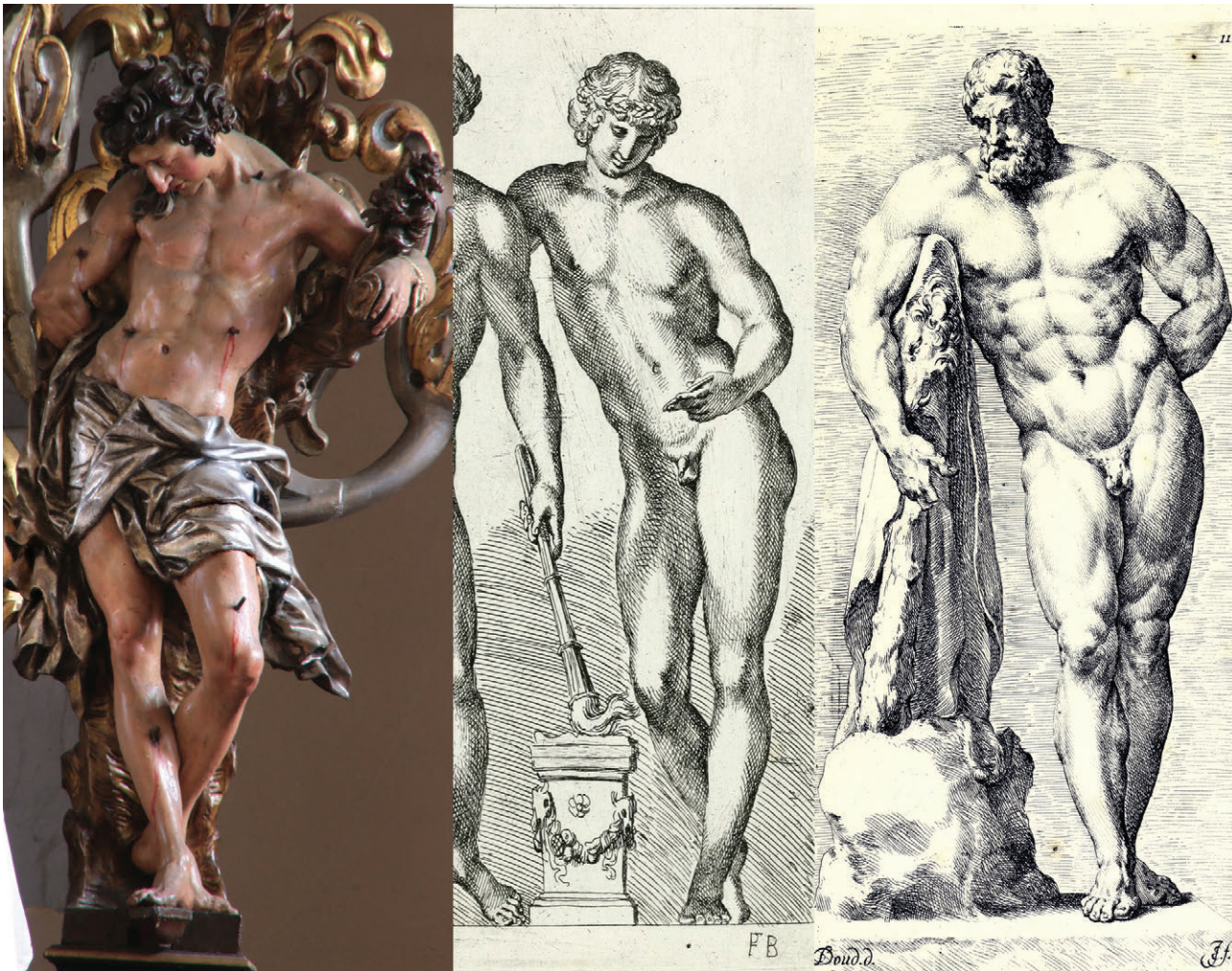
Temat św. Sebastiana, ze względu na eksponowanie nagiego ciała, wielokrotnie pozwalał artyście przywoływać echa rzeźby antycznej. Nie inaczej było w przypadku figury męczennika ustawionej w ołtarzu głównym w kościele św. Wawrzyńca w Śmiałowicach (ok. 1705)<sup>36</sup>, jednej z najwspanialszych kreacji 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.<sup>37</sup>, ale rytowanej przez Perriera<sup>38</sup>. 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.)<sup>39</sup>, 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)<sup>40</sup>, w dekoracjach kaplicy bł. Czesława przy kościele św. Wojciecha we Wrocławiu (ok. 1725–1730)<sup>41</sup> oraz w zdobieniach ambony kościoła św. Michała Archanioła w Kwielicach (ok. 1722)<sup>42</sup>. 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]<sup>34</sup>, 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.<sup>35</sup> 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)<sup>36</sup>, 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.<sup>37</sup>, was nevertheless engraved by Perrier<sup>38</sup>. 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)<sup>39</sup> 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)<sup>40</sup>, the decorations of the Chapel of Blessed Ceslaus at the Church of St. Adalbert in Wrocław (ca. 1725–1730)<sup>41</sup> as well as decoration of the pulpit at the Church of St. Michael the Archangel in Kwielice (ca. 1722)<sup>42</sup>. 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]<sup>43</sup>. 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]<sup>43</sup>. 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 żywiołów<sup>44</sup> bądź pór roku<sup>45</sup> symbolizowanych przez antyczne bóstwa i różnie datowane: na 1702 r.<sup>46</sup>, ok. 1704<sup>47</sup> lub ok. 1717<sup>48</sup>. 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 Perriera<sup>49</sup>.

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 Bisschopa<sup>50</sup>. 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]<sup>51</sup>, którego rycina załączona została m.in. do zbioru Perriera<sup>52</sup>. 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 elements<sup>44</sup> or the seasons<sup>45</sup>, symbolised by ancient deities and dated variously to 1702<sup>46</sup>, around 1704<sup>47</sup> or around 1717<sup>48</sup>. 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 compendium<sup>49</sup>.

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 Bisschop<sup>50</sup>. 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]<sup>51</sup>, especially popular in the 17th c. and shown in a print added to Perrier's collection<sup>52</sup>. 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-

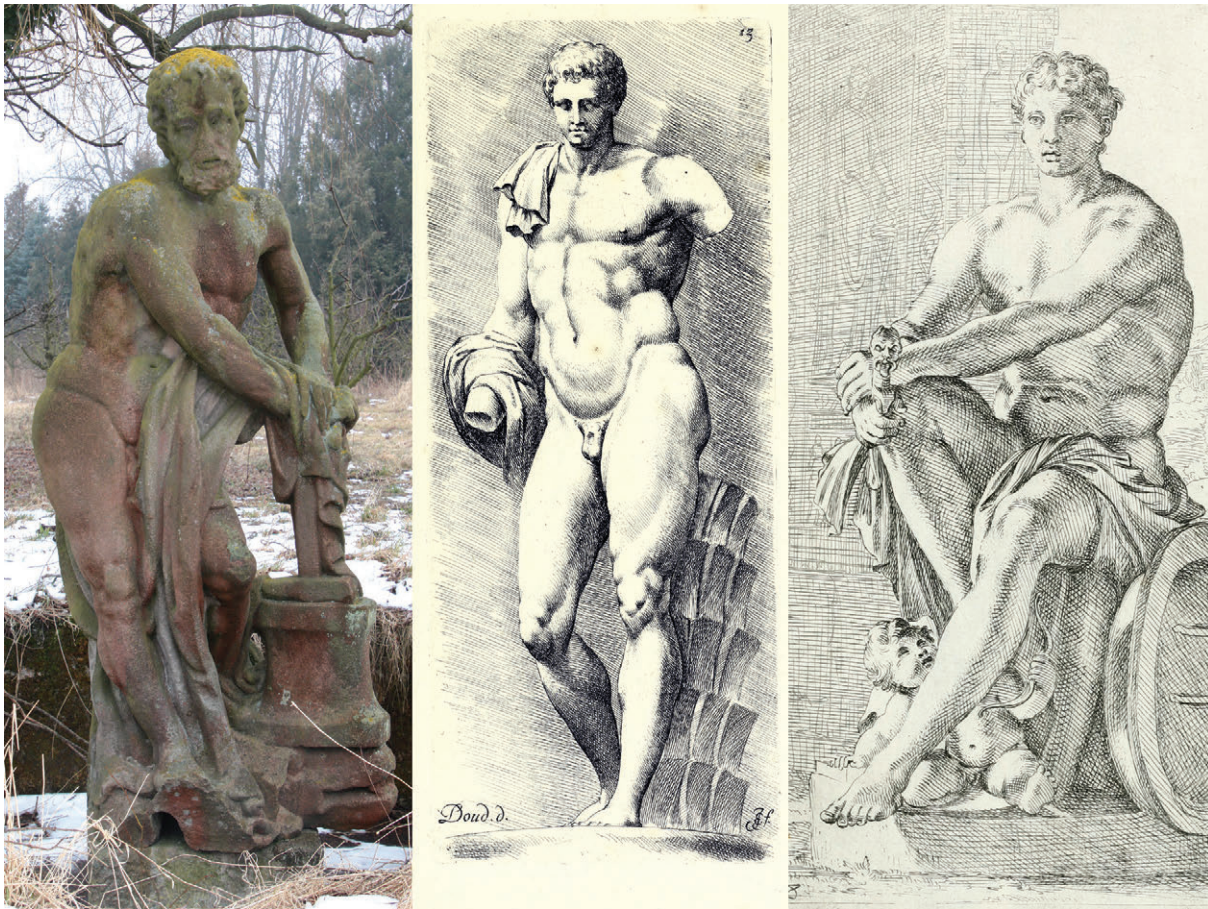




6.  
a) Georg Leonhard Weber, *Ziemia (Pluton)*, 1702 / ok. 1704 / ok. 1717, piaskowiec; ogrody klasztorne, Henryków. Fot. A. Kolbiarz; b) François Perrier, *Bacchus*, rycina. Fot. za: *idem, Segmenta nobilium signorum [...]*, Roma 1638, ryc. 46

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]<sup>53</sup>. 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)<sup>54</sup>.

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 Laokoona<sup>55</sup>. 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)<sup>56</sup>.

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]<sup>53</sup>. 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)<sup>54</sup>.

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.

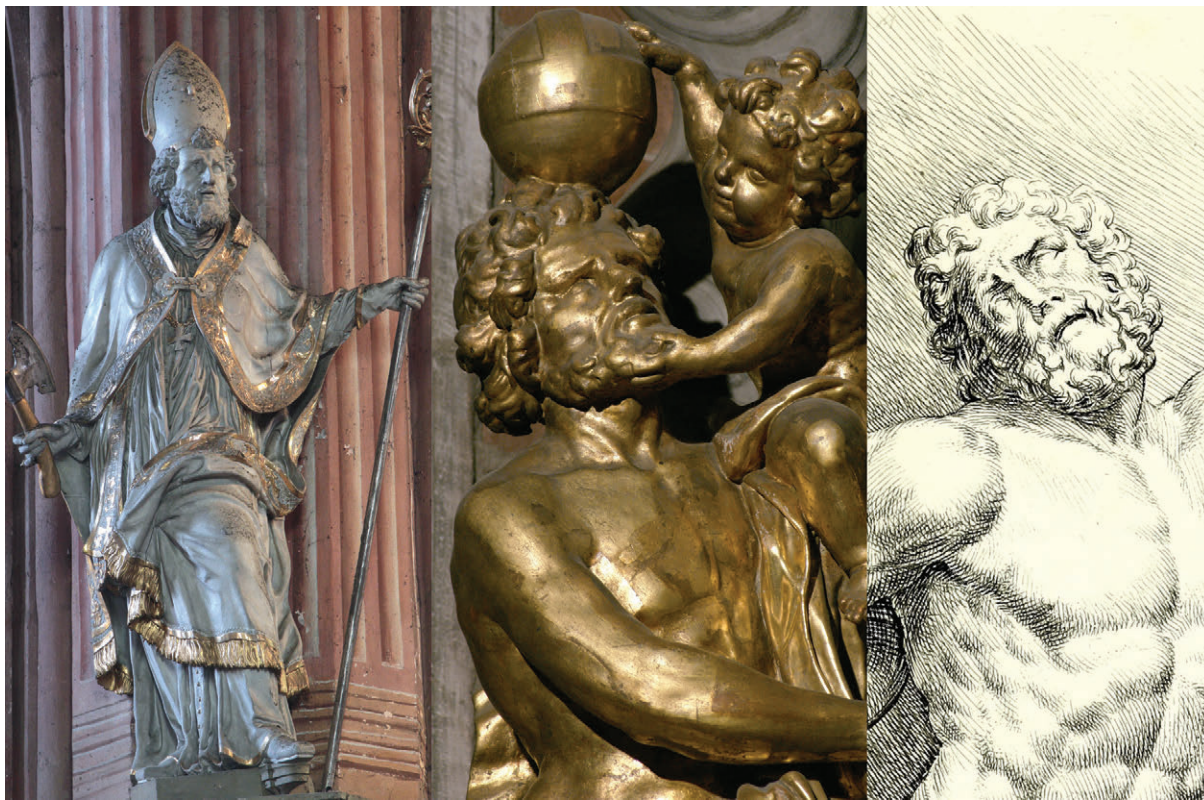
At the end, it is worth mentioning works in which the artist limited himself to quoting isolated ancient formal modes. An example of this practice can be found in the sculptures of St. Wolfgang [Fig. 9a] and St. Lawrence from the Church of St. Stanislaus and St. Wenceslaus in Świdnica (1701–1703), which Paweł Migasiewicz has recently compared, in a rather exaggerated fashion, to figures from the Laocoön Group<sup>55</sup>. 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)<sup>56</sup>.



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](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](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](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](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 zadecydowało 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 Francji<sup>57</sup>. Nie należy jednak w jezuickim koadiutorze (operującym antycznymi modusami formalnymi rzadziej i w bardziej oszczędny sposób<sup>58</sup>) 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 kopii<sup>59</sup>. 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. Chociaż 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 places<sup>57</sup>. However, we should not see the Jesuit artist – who used ancient formal modes less frequently and more sparingly<sup>58</sup> – 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 it<sup>59</sup>. 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 rzeźbiarskich<sup>60</sup>, 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' workshops<sup>60</sup>, 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.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

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

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

<sup>5</sup> **J. Sandrart**, *Sculpturae veteris admiranda [...]*, Nürnberg 1680.

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

<sup>7</sup> Zob. **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, s. 16–22.

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

<sup>9</sup> **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.

<sup>10</sup> 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 snycerze 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**, *Życiorys 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.

<sup>11</sup> 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*

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

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

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

<sup>5</sup> **J. Sandrart**, *Sculpturae veteris admiranda [...]*, Nürnberg 1680.

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

<sup>7</sup> See **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, pp. 16–22.

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

<sup>9</sup> **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.

<sup>10</sup> 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 snycerze 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**, *Życiorys własny Johanna Riedla. Źródło historyczne do badań nad praktyką zawodową i kondycją społeczną rzeźbiarzy w dobie nowożytnej*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” Vol. 21 (2012), s. 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.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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. **Auftrage 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:] *Ślązańskie 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.**

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> Zob. **E. W. Braun**, *op. cit.*, s. 122, 124.

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

<sup>17</sup> **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa...*, s. 180.

<sup>18</sup> **D. Hanulanka**, *op. cit.*, s. 85.

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

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

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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. *Auftrage 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 Wschodem* [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:] *Ślązańskie 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.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> See **E. W. Braun**, *op. cit.*, pp. 122, 124.

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

<sup>17</sup> **K. Kalinowski**, *Rzeźba barokowa...*, p. 180.

<sup>18</sup> **D. Hanulanka**, *op. cit.*, p. 85.

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

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

<sup>21</sup> **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.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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.

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

<sup>25</sup> J. de Bisschop, *op. cit.*, ryc. 12–15.

<sup>26</sup> Przerzysy z tego podręcznika posiadał Michael Klahr Starszy, rzeźbiarz pracujący w drugiej i trzeciej dekadzie XVIII w. dla zgromadzenia jezuosowego w Kłodzku. Jest to o 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.

<sup>27</sup> G. Audran, *op. cit.*, ryc. 11–12. Zob. też A. Kolbiarz, *From Świdnica...*, s. 84–85.

<sup>28</sup> Zob. A. Kolbiarz, *From Świdnica...*, s. 85–87.

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> Wystrój rzeźbiarski tej świątyni po raz pierwszy został powiązany z Weberem przez D. Ostowską (*Rzeźba śląska...*, s. 48–49). Tam również przybliżone datowanie.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> 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, Hohenkirchensis*. 1722, s. 1353–1355.

<sup>34</sup> Spłycony i sumaryczny modelunek lewej dłoni sugeruje wtórne przekształcenie tej partii figury.

<sup>35</sup> Zob. F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, s. 229.

<sup>36</sup> Figura słusznie została ostatnio przypisana Weberowi. Zob. P. Migasiewicz, *Laudatissimus Phidias...*, s. 221.

<sup>37</sup> Zob. F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, s. 173–174.

<sup>38</sup> F. Perrier, *Segmenta...*, ryc. 37.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> 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.

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> J. Sandrart, *op. cit.*, s. 17v.

<sup>44</sup> 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.

<sup>45</sup> Zob. E. W. Braun, *op. cit.*, s. 124; D. Ostowska, *Jerzy Leonard Weber...*, s. 96.

<sup>46</sup> Zob. D. Ostowska, *Jerzy Leonard Weber...*, s. 96; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa...*, s. 180.

<sup>47</sup> Zob. R. Nowak, K. Kalinowski, *Weber Jerzy Leonard...*, s. I.104; R. Nowak, *Rzeźba śląska...*, s. 177.

<sup>25</sup> J. de Bisschop, *op. cit.*, Plates 12–15.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> G. Audran, *op. cit.*, Plates 11–12.

<sup>28</sup> A. Kolbiarz, *From Świdnica...*, pp. 85–87.

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> 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, Hohenkirchensis*. 1722, pp. 1353–1355.

<sup>34</sup> The shallow and summary modelling of the left hand indicates that this part of the figure has been reworked.

<sup>35</sup> See F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, p. 229.

<sup>36</sup> The figure has recently been rightly attributed to Weber. See P. Migasiewicz, *Laudatissimus Phidias...*, p. 221.

<sup>37</sup> See F. Haskell, N. Penny, *op. cit.*, pp. 173–174.

<sup>38</sup> F. Perrier, *Segmenta...*, Plate 37.

<sup>39</sup> 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*.

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> 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.

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> J. Sandrart, *op. cit.*, p. 17v.

<sup>44</sup> 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.

<sup>45</sup> See E. W. Braun, *op. cit.*, p. 124; D. Ostowska, *Jerzy Leonard Weber...*, p. 96.



<sup>48</sup> Zob. **K. Eysymontt**, *op. cit.*, s. 212.

<sup>49</sup> **F. Perrier**, *Segmenta...*, ryc. 46–47.

<sup>50</sup> **J. de Bisschop**, *op. cit.*, ryc. 66, 69.

<sup>51</sup> Zob. **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, s. 260–261.

<sup>52</sup> **F. Perrier**, *Segmenta...*, ryc. 38.

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

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

<sup>55</sup> **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).

<sup>56</sup> 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.

<sup>57</sup> 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.

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

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 290.

<sup>60</sup> Zob. **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, s. 31–36.

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

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

<sup>48</sup> See **K. Eysymontt**, *op. cit.*, p. 212.

<sup>49</sup> **F. Perrier**, *Segmenta...*, Plates 46–47.

<sup>50</sup> **J. de Bisschop**, *op. cit.*, Plates 66, 69.

<sup>51</sup> See **F. Haskell, N. Penny**, *op. cit.*, pp. 260–261.

<sup>52</sup> **F. Perrier**, *Segmenta...*, Plate 38.

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

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

<sup>55</sup> **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).

<sup>56</sup> 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.

<sup>57</sup> 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.

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

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 290.

<sup>60</sup> 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.



## Quart N° 3(73)/2024 – CONTENTS:

Editorial / p. 2

**RAFAŁ EYSYMONTT, AGNIESZKA SEIDEL-GRZESIŃSKA, ŁUKASZ KRZYWKA** / The Wrocław curia of the Dukes of Legnica and Brzeg in the early modern period – research perspectives / p. 3

**MAREK ŚWIDRAK** / The St. Mary Magdalene School in Wrocław project by Valentin von Saebisch that was never built / p. 32

**ROMUALD KACZMAREK** / Silesian painter Johann Lichtenstein (1610 – after 1672) and his epitaph for Johann von Götz und Schwanenfließ, president of the city council of Wrocław / p. 64

**MAREK KWAŚNY** / Hagiography, heraldry, ideology. Paintings by Johann Jacob Eybelwieser the Younger for the Reformed Franciscan monastery in Wrocław and their funders / p. 104

**MAŁGORZATA WYRZYKOWSKA** / Selected aspects of ideological content in the decoration of the Chapel of St. Francis Xavier at the Church of the Most Sacred Name of Jesus in Wrocław / p. 130

**STEFANO RINALDI** / Four swords of Duke George II of Brzeg in the Dresden Armoury / p. 162

**ARTUR KOLBIARZ** / Ancient inspirations in the figural sculpture of Georg Leonhard Weber (1672–1739) / p. 186



Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych

Redakcja oświadcza, że wersją pierwotną czasopisma „Quart” jest wersja papierowa. Kwartalnik posiada swoją stronę internetową: <https://wuwr.pl/quart>. Znajdują się tam informacje na temat numeru bieżącego, numerów archiwalnych oraz wytyczne dla autorów i autorek tekstów.

Numery archiwalne dostępne także w serwisach:

– [www.quart.uni.wroc.pl](http://www.quart.uni.wroc.pl)

– Polona: <https://polona.pl/search/?query=quart>

– Arthistoricum.net Biblioteki Uniwersyteckiej w Heidelbergu: <http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/quart>

© Autorzy, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego i Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o., 2024

Publikacja udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 (CC BY 4.0). Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorów oraz Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego i Wydawnictwa „Szermierz” sp. z o.o. Treść licencji jest dostępna pod adresem <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Kwartalnik ujęty w wykazie czasopism naukowych MNiSW. W najnowszej edycji (z 5 stycznia 2024) otrzymał 70 punktów. Jest także indeksowany w bazach referencyjnych BazHum, CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities) oraz ERIH Plus (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences).

Czasopismo zostało nagrodzone grantem w ramach programu „Wsparcie 500 czasopism naukowych” MNiSW w latach 2019–2020 oraz jest uczestnikiem programu MEiN „Rozwój czasopism naukowych” w latach 2022–2024.



Dystrybucja:

Pol Perfect Sp. z o.o.  
ul. Stągiewna 2c  
03-117 Warszawa

Prenumerata:

Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o.  
pl. Uniwersytecki 15  
50-137 Wrocław  
tel. 71 375 2474  
e-mail: [sklep@wuwr.com.pl](mailto:sklep@wuwr.com.pl)

Czasopismo dostępne w salonach sieci EMPiK.

