

Biuletyn Historii Sztuki
LXXXIV:2022, nr 3
ISSN 0006-3967
e-ISSN 2719-4612

AGNIESZKA PATAŁA

Wrocław, Instytut Historii Sztuki UWr
<https://orcid.org/0000-0002-2900-8837>

*Konserwacja w cieniu wojny.
Okoliczności, konteksty oraz przebieg prac
konserwatorskich i restauratorskich
nad poliptykiem z Góry w latach 1938–1943*

*Conservation in the Shadow of War.
The Circumstances, Contexts and Course
of Conservation and Restoration Work
on the Polyptych from Góra
between 1938 and 1943*

Prace konserwatorskie przy nastawie z Góry (niem. Guhrau), prowadzone w latach 1938–1943 we Wrocławiu pod nadzorem Günthera Grundmanna, ukazują złożony proces bardzo solidnej i fachowej konserwacji, będącej zarazem kreacją średniowiecznego dzieła w duchu doktryny „twórczej ochrony zabytków” (Schöpferische Denkmalpflege). Nieczęsto jednak zdarza się, by motywacje ideologiczne nie pozostawiały większego uszczerbku na rzetelności podejmowanych działań. Rekonstrukcja wypadków poprzedzających rozpoczęcie prac, jak również analiza zapisów w prowadzonej dokumentacji, doniesień prasowych oraz przebiegu innych tego typu realizacji na terenie Śląska pozwalają nakreślić historię polipptyku oraz okoliczności sprzyjające wzrostowi zainteresowania nim badaczy. Ujęcie tego zjawiska w kontekście śląskim, z zasygnalizowaniem procesów zachodzących w Republice Weimarskiej i III Rzeszy, umożliwia naświetlenie problemu włączenia zabytku przyzwoitej klasy w tryby muzealno-konserwatorskiej maszyny pracującej na rzecz ochrony zabytków regionu, a zarazem wspierającej politykę kulturalną III Rzeszy.

Słowa-klucze: Średniowiecze, późny gotyk, rzeźba, malarstwo, konserwacja zabytków, Śląsk, Wrocław, Góra (Guhrau), Schöpferische Denkmalpflege, Jakob Beinhart, Mistrz Pasji z Góry, Günther Grundmann

The conservation work on the retable from Góra, now the main altarpiece of the cathedral in Poznań, carried out between 1938 and 1943 in Wrocław under the supervision of Günther Grundmann reveals a complex process of very solid and professional conservation which concurrently was a process of creating a medieval work in the spirit of the doctrine of ‘creative conservation of monuments’ (Schöpferische Denkmalpflege). It is not often that ideological motivations do not leave much impact on the integrity of the actions taken. The reconstruction of the events preceding the commencement of conservation works, as well as the analysis of their documentation, related press reports and the course of other ventures of this type undertaken in Silesia, make it possible to outline the history of the polyptych and the circumstances conducive to the growing scholarly interest in it. Locating this phenomenon in the Silesian context and highlighting the processes taking place in the Weimar Republic and the Third Reich makes it possible to address the issue of how a monument of decent quality was forced into the cogs of a museum-conservationist machine working to protect the region’s monuments while supporting the cultural policy of the Third Reich.

Keywords: Middle Ages, late Gothic, sculpture, painting, conservation of historic buildings, Silesia, Wrocław, Breslau, Góra, Guhrau, Schöpferische Denkmalpflege, Jakob Beinhart, Master of the Góra Passion, Günther Grundmann

W maju i czerwcu 1943 r. wrocławska prasa donosiła o zakończeniu prac konserwatorskich i restauratorskich nad późnogotyckim pentaptykiem (il. 1), niegdyś nastawą głównego ołtarza kościoła św. Katarzyny w Górze (niem. Guhrau)¹. W ich efekcie zabytek odzyskał swoją utraconą w XVIII w. pozycję na podium „najpotężniejszych” śląskich średniowiecznych retabulów², a także dołączył do grupy obiektów zawdzięczających poprawę swojej kondycji szczególnemu zaangażowaniu Günthera Grundmanna (1892–1976), w latach 1932–1945 prowincjonalnego konserwatora zabytków Dolnego Śląska³. Nie są to jednak jedyne powody, dla których historia tego dzieła, zwłaszcza w jej odsłonie z lat 30. i 40. XX w., zasługuje na uwagę. Przebieg i ostateczny efekt prac prowadzonych w latach 1938–1943 przy górskim poliptyku można przede wszystkim potraktować jako swego rodzaju podsumowanie doświadczeń i dokonań z zakresu konserwacji średniowiecznych nastaw ołtarzowych Prowincjonalnych Warsztatów Konserwatorskich (Provinzial-Restaurierungswerkstätte), działających w latach 1927–1945 przy Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych (Schlesisches Museum der Bildenden Künste) we Wrocławiu. Wiele zastosowanych przy dziele z Góry rozwiązań oraz zatrzymanych w fazie koncepcyjnej pomysłów miało bowiem swoje precedensy we wcześniejszych realizacjach tej instytucji oraz w działaniach samego Grundmanna. Ponadto omawiane retabulum nie zaistniałoby w szerszej świadomości badaczy i publiczności, gdyby nie szereg zjawisk i wydarzeń o zasięgu zdecydowanie ponadregionalnym, doprowadzających na Śląsku w okresie międzywojennym do wzrostu zainteresowania lokalną sztuką dawną, w tym głównie średniowieczną, i wzmożenia działań mających na celu jej popularyzację oraz ochronę. Co więcej, prowadzone w latach 1938–1943 i bardzo dokładnie udokumentowane prace nad nastawą z Góry⁴ ukazują zarówno proces nadzwyczaj solidnej i fachowej konserwacji, jak i kreacji średniowiecznego dzieła w duchu doktryny „twórczej ochrony zabytków” (Schöpferische Denkmalpflege)⁵. Nieczęsto jednak zdarza się, że

¹ „Der Altarschrein als germanische Kunstform”, *Schlesische Zeitung*, nr 142 (24 V 1943); za: Archiwum Państwowe Wrocław (dalej: APW), Konserwator Zabytków Prowincji Dolnośląskiej we Wrocławiu (dalej: KZP), sygn. 82/487/0/257, pag. 145; „Der spätgotische Flügelaltar von Guhrau. Professor Grundmann und Dr. Lossow über die Wiederherstellung”, *Schlesische Zeitung*, nr 153 (4 VI 1943); za: APW, KZP, sygn. 82/487/0/257, pag. 136; „Der Guhrauer Flügelaltar”, *Schlesische Zeitung*, nr 280 (4 VI 1943); za: APW, KZP, sygn. 82/487/0/257, pag. 136.

² „Der Altarschrein als germanische Kunstform”, *Schlesische Zeitung*, nr 142 (24 V 1943); za: APW, KZP, sygn. 82/487/0/257, pag. 145 (tutaj mowa o nastawie jako „eines der gewältigsten Kunstwerke des Mittelalters in Schlesien”).

³ Bernhard STASIEWSKI, „Günther Grundmann – Leben und Werk 1892–1976”, *Zeitschrift für Ostforschung* 26 (1977), s. 1–17.

⁴ APW, KZP, sygn. 82/487/0/257. Zbiór archiwaliów znajdujący się pod tą sygnaturą, zgromadzony w jednej teczce, obejmuje pisma, korespondencję, pisemną dokumentację konserwatorską, wycinki prasowe, maszynopisy przemówień, sprawozdania z wyjazdów i przebiegu prac oraz wykazy kosztów. Tę dokumentację, spisana przede wszystkim na maszynie i tylko w kilku wyjątkach odręcznie, uzupełnia materiał zdjęciowy przechowywany w Gabinetie Dokumentów Muzeum Narodowego we Wrocławiu oraz zdjęciowy i projektowy znajdujący się w Instytucie Herdera w Marburgu.

⁵ Susanne FLEISCHNER, „Schöpferische Denkmalpflege”. *Kulturideologie des Nationalsozialismus und Positionen der Denkmalpflege* (Münster: LIT, 1999); Sigrid BRANDT, „Schöpferische Denkmalpflege? Anmerkungen zu einem Schimpfwort.



*1. Nastawa z Góry na wystawie 10 Jahre Denkmalpflege in Niederschlesien
 zorganizowanej w 1943 r. w Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych.
 Fot. Herder-Institut w Marburgu*

Vortrag anlässlich des Symposiums «Nachdenken über Denkmalpflege» (Teil 2): «Das Denkmal zwischen Originalsubstanz und immateriellen Werten. Auf der Suche nach einer anderen Denkmalpflege», Hundisburg, 16. November 2002”, *kunsttexte.de* 3, nr 1 (2003), <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kunsttexte/article/view/85834/80209> [dostęp 5 VIII 2022]; Grzegorz GRAJEWSKI, *Między sztuką, nauką a polityką. Ochrona zabytków na Dolnym Śląsku w czasach III Rzeszy*, Wrocław 2014, praca doktorska, Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej, https://dbc.wroc.pl/Content/30240/PDF/grajewski_miedzy_sztuka_PhD.pdf [dostęp 5 VIII 2022].



2. *Nastawa z Góry w prezbiterium bazyliki archikatedralnej Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Poznaniu, pierwsze otwarcie. Fot. Agnieszka Patała*

motywacje ideologiczne nie pozostawiają większego uszczerbku na rzetelności i profesjonalizmie podejmowanych działań, jak miało to miejsce w omawianym przypadku. W konsekwencji pentaptyk ten uzyskał postać na tyle uniwersalną, że nie wymagało wiele trudu włączenie go do polskiego narodowego dyskursu po 1945 r. i ustawienie w prezbiterium jednej z ideologicznie najważniejszych polskich powojennych przestrzeni sakralnych – katedry w Poznaniu⁶.

W niniejszym artykule zostanie pokrótce prześledzona historia poliptyku, a także przedstawione okoliczności prowadzące do zainteresowania się nim badaczy oraz muzealników, zaprezentowane przede wszystkim w kontekście śląskim, acz z zasygnalizowaniem wydarzeń zachodzących w Republice Weimarskiej i III Rzeszy. Prześledzenie wypadków bezpośrednio poprzedzających rozpoczęcie prac, a także analiza korespondencji prowadzonej przez cały okres robót, wykazu wydatków, podań, doniesień prasowych oraz przebiegu innych tego typu realizacji na terenie Śląska pozwoliło nakreślić historię wtłoczenia wysokiej klasy zabytku późnogotyckiej sztuki śląskiej w tryby muzealno-konserwatorskiej maszyny pracującej przede wszystkim na rzecz ochrony zabytków regionu,

⁶ Józef NOWACKI, *Dzieje Archidiecezji Poznańskiej*, t. 1: *Kościół katedralny w Poznaniu. Studium historyczne* (Poznań: Księgarnia Św. Wojciecha, 1959), s. 182. Zagadnienie to, w niniejszym artykule jedynie zasygnalizowane, zasługuje na osobne omówienie.

lecz przy tym wspierającej politykę kulturalną Republiki Weimarskiej i III Rzeszy. W tym kontekście interesujące okazały się też decyzje podejmowane przez Günthera Grundmanna oraz wyrażane przez niego często *expressis verbis* motywacje, znajdujące swoje podsumowanie podczas propagandowej wystawy *10 Jahre Denkmalpflege in Niederschlesien*, zorganizowanej wiosną 1943 r. w Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu⁷.

Losy retabulum do pożaru kościoła św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Górze w 1759 r.

Zawiła historia nastawy zdobiącej obecnie prezbiterium bazyliki archikatedralnej Świętych Piotra i Pawła w Poznaniu (il. 2) obejmuje nie tylko jej przemieszczenia, uszkodzenia i daleko idącą dezintegrację, lecz również dwa momenty narodzin w późnogotyckiej postaci⁸. Pierwszy z nich miał miejsce około 1512 r., gdy twórcy pracujący najpewniej w jednym wrocławskich warsztatów snycersko-malarskich nadali retabulum pierwotny kształt i rozmiary dostosowane do jego pierwszego miejsca przeznaczenia – prezbiterium równie okazałego kościoła parafialnego św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Górze⁹. Wedle wszelkich przypuszczeń wygląd omawianego poliptyku ówczesnie nie różnił się znacząco od obecnego – był to i nadal jest monumentalny pentaptyk o dwóch parach ruchomych skrzydeł, mierzący cztery metry wysokości w korpusie¹⁰. Zamknięte retabulum ukazuje malowane postacie świętych Jana Ewangelisty, Jana Chrzciciela, Hieronima i Krzysztofa (il. 3), w pierwszym otwarciu malarski cykl pasyjny złożony z ośmiu scen, a w uroczystej, w pełni snycerskiej odsłonie prezentuje ponadnaturalnych rozmiarów figury Marii z Dzieciątkiem, świętych Barbary i Katarzyny w szafie oraz dwanaście płaskorzeźbionych postaci świętych niewiast na skrzydłach. Predellę wypełnia przedstawienie Ostatniej Wieczerzy, a w obecnie nieistniejącym zwieńczeniu postać Marii z Dzieciątkiem być może flankowały figury świętych Walentego i Jakuba Większego, choć zróżnicowane rozmiary i artystyczny poziom tych prac uniemożliwia obecnie rekonstrukcję tej części nastawy¹¹. Dzieło to, uznawane za jedną z największych zachowanych późnogotyckich nastaw na Śląsku, jawi się, obok lokowanego „na wyrost” miasta¹² i imponującej rozmiarami

⁷ Georg SCHMITZ, „10 Jahre Denkmalpflege in Niederschlesien”, *Schlesische Zeitung* (11 IV 1943); GRAJEWSKI, *Między sztuką, nauką a polityką*, s. 51.

⁸ Podsumowanie dotychczasowego stanu badań zob. Anna ZIOMECKA, „Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku”, *Roczniki Sztuki Śląskiej* 10 (1976), s. 80–81; EAD., „Góra Śląska”, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, red. Adam S. LABUDA, Krystyna SECOMSKA (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2004), s. 176–177; Wojciech MARCINKOWSKI, *Gotycka nastawa ołtarzowa u kresu rozwoju – Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztorowym w Mogile* (Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”, 2006), tabl. 1; Agnieszka PATAŁA, „Poliptyk z Góry – historia badań i dwa momenty narodzin”, w: *Katedra poznańska. Studia o sztuce*, red. Jacek KOWALSKI, Witold MIEDZIAK (Poznań: Wydawnictwo PTPN, Wydawnictwo Miejskie Poznań, 2022), s. 198–225.

⁹ Ostatnie monograficzne opracowanie na temat kościoła zob. Jakub ADAMSKI, *Hale z poligonalnym chórem zintegrowanym w architekturze gotyckiej na terenie Polski* (Kraków: Universitas, 2010), s. 21–46.

¹⁰ Obecne dane technologiczne: drewno figur lipowe, malowanych kwater świerkowe, oklejane płótnem, zaprawa kredowo-klejowa, tempera, złoto i srebro płatkowe, laserunki, wzory tef uroczystego otwarcia wydobyte w zaprawie; skrzydła o wymiarach 400×170 cm, wys. figury Marii 225 cm, figury predelli 70 cm, figury zwieńczenia: Marii 123 cm, Jakuba 123 cm, Walentego 151 cm.

¹¹ Por. Agnieszka PATAŁA, „Św. Jakub Mniejszy i św. Walenty”, w: *Migracje. Sztuka późnogotycka na Śląsku*, kat. wyst., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, red. Agnieszka PATAŁA (Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2018), s. 244–245.

¹² Rafał EYSYMONTT, *Kod genetyczny miasta. Średniowieczne miasta lokacyjne Dolnego Śląska na tle urbanistyki europejskiej* (Wrocław: Via Nova, 2009), s. 309.



3. Nastawa z Góry w prezbiterium bazyliki archikatedralnej Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Poznaniu, zamknięta. Fot. Agnieszka Patała



*4. Fragmenty nastawy z Góry
w barokowej nastawie ołtarzowej
kościół cmentarnego pw. Bożego Ciała w Górze, stan przed 1935 r.
Fot. Herder-Institut w Marburgu*

fary¹³, jako jeden z najwspanialszych przejawów ambicji, aspiracji i potencjału mieszkańców późnośredniowiecznej Góry – od XIII do XVII w. miasta sukienników¹⁴. Poliptyk z całą pewnością ozdabiał prezbiterium kościoła św. Katarzyny w latach 1687–1688 r. jak można wnioskować z biskupich wizytacji¹⁵, i pozostał tam aż do wielkiego pożaru fary

¹³ ADAMSKI, *Hale z poligonalnym chórem zintegrowanym*, s. 32–46.

¹⁴ *Ibid.*, s. 308.

¹⁵ JOSEPH JUNGNIETZ, *Visitationsberichte der Diözese Breslau*, t. 3: *Archidiakoniat Glogau* (Breslau: G.P. Aderholz Buchhandlung, 1907), s. 458.



*5. Kwaterna uroczystego otwarcia nastawy z Góry
w Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu,
stan w 1926 r. lub w latach 1938–1941.
Fot. Herder-Institut w Marburgu*

w 1759 r. Wówczas dzieło uległo dezintegracji i większość jego elementów przeniesiono do kościoła cmentarnego pw. Bożego Ciała w Górze. Nieznana liczba partii malarskich przypuszczalnie pozostała w odbudowywanej farze.

Wystawa „Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters” w 1926 r.: okoliczności jej organizacji i trzy najważniejsze konsekwencje

Poszczególne części retabulum były przechowywane w górowskiej świątyni cmentarnej przez cały XIX w., o czym poinformował w swoim opracowaniu z 1889 r. Hans Lutsch, późniejszy pierwszy konserwator zabytków prowincji śląskiej¹⁶, który tym samym wprowadził dzieło do literatury przedmiotu¹⁷. Trzy największe rzeźby – Maria z Dzieciątkiem, św. Barbara i św. Katarzyna – oraz figury ze sceny Ostatniej Wieczerzy ozdabiały ówczesnie barokową nastawę ołtarza głównego tego kościoła (il. 4). Barokowe były również unoszące się w szafie postacie aniołów oraz korony Marii i Chrystusa. Antepedium ołtarzowe stworzono z połączonych i pokrytych palmetowym ornamentem desek dawnej gotyckiej szafy. Poszczególne kwatery skrzydeł rozcięto, zawieszając partie malarskie oraz piętnaście pojedynczych figur uroczystego otwarcia i zwieńczenia na ścianach i filarach kościoła. Po pierwotnej formie i konstrukcji monumentalnego retabulum nie pozostał żaden ślad.

Pierwszy punkt zwrotny w historii dzieła nastąpił w 1926 r., gdy jego fragmenty zostały wypożyczone na wystawę *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, zorganizowaną przez Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych w dzisiejszym Pawilonie Czterech Kopuł na wrocławskich Szczytnikach (il. 5)¹⁸. Było to karkołomne przedsięwzięcie, zakładające prezentację ponad 150 dzieł powstałych od XIV w. po początek XVI stulecia, pochodzących z kościołów i muzeów całego regionu. Nadano mu rozmach, jaki przy obecnym stanie zachowania materiału zabytkowego oraz obowiązujących standardach konserwatorskich jest nie do powtórzenia. Zdaniem recenzentów publikujących na łamach m.in. „Zeitschrift für bildende Kunst”, „Der Cicerone” czy „The Burlington Magazine”¹⁹ wystawa ta, ukazując bogactwo, cechy charakterystyczne, chwilami wręcz oryginalność i samodzielność sztuki średniowiecznego Śląska, pozwoliła jej pozbyć się stygmatu prowincjonalnej, udowodnić, że artystyczne korzenie tych ziem, podobnie jak innych regionów Niemiec, tkwią głęboko w średniowieczu²⁰. Twierdzono nawet, że za sprawą omawianej wystawy termin „śląski” po raz pierwszy nabrał znaczenia dla niemieckiej świadomości kulturowej²¹. Treść sformułowanych przez recenzentów opinii była tak istotna, ponieważ sztuka wschodnich rubieży Cesarstwa, a później Republiki Weimarskiej, w tym także terenów Śląska, powszechnie uchodziła za peryferyjną i epigońską, w konsekwencji funkcjonując poza głównym dyskursem niemieckiej historii sztuki i stanowiąc przedmiot zainteresowania jedynie lokalnych badaczy²². Jeszcze w 1923 r. sam Erich

¹⁶ Barbara OCHENDOWSKA-GRZELAK, *Hans Lutsch (1854–1922). Architekt – konserwator zabytków – badacz architektury* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2013).

¹⁷ Hans LUTSCH, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, t. 2: *Die Kunstdenkmäler der Landkreise des Reg.-Bezirks Breslau* (Breslau: von Wilh. Gottl. Korn, 1889), s. 660–661.

¹⁸ Najważniejsze recenzje tej wystawy zob. Ernst KLOSS, „Schlesische Kunst des Mittelalters auf der Ausstellung Breslau-Scheitnig”, *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 18 (1926), s. 589–605; Ernst BUCHNER, „Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Ausstellung in Breslau (August – October 1926)”, *Zeitschrift für bildende Kunst* 60, z. 8 (1926–1927), s. 184–193; William George CONSTABLE, „Medieval Silesian Art”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 55, nr 318 (1929), s. 147.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ KLOSS, „Schlesische Kunst des Mittelalters”, s. 589.

²¹ BUCHNER, „Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters”, s. 184.

²² Beate STÖRTKUHL, „Paradigmen und Methoden der kunstgeschichtlichen «Ostforschung» – der «Fall» Dagobert Frey”, w: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, red. Robert BORN, Alena JANATKOVÁ, Adam S. LABUDA (Berlin: Gebr. Mann, 2004), s. 159 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, 1).

Wiese we wstępie do jednej ze swoich publikacji wspominał, że o niemieckim Wschodzie myślano stereotypowo jako o zacofanym terenie kolonialnym, niesamodzielnym, oddalonym od tętniących życiem głównych arterii Rzeszy, którego dziedzictwo kulturowe jest przy tym niedostatecznie zinwentaryzowane²³. Dopiero w latach 20. i 30. XX w. zaczęto podejmować wysiłki, aby zmniejszyć dystans dzielący „Zachód” od „Wschodu”²⁴, a wrocławska wystawa z 1926 r. stała się jednym z przejawów tych starań, dostarczając nowego materiału do badań m.in. genetyczno-formalnych czy dotyczących geografii sztuki.

Wiele miejsca na ekspozycji z 1926 r. poświęcono nastawom ołtarzowym – zróżnicowaniu ich form i rozmiarów prezentowanym w pełnej okazałości. Recenzenci zwrócili także uwagę na fragmenty retabulum z Góry, które zdaniem Ernsta Buchnera stanowiło przykład typowych dla ówczesnej śląskiej produkcji wielkich ołtarzy pasyjnych i wykazywało powiązania typologiczne z produktami Jana Polacka²⁵. Z kolei Ernst Kloss w elementach rzeźbiarskich tej nastawy dostrzegał cechy sztuki południowoniemieckiej końca XV w., a partie malarskie uznał za nasycone „polsko-stoszowskimi” prądami²⁶. Ponadto za wartość dodaną wystawy uznano to, że wiele dzieł, w tym także nastaw, zaprezentowano w stanie pierwotnym, dzięki czemu można było poznać zarówno ich konstrukcję, jak i dawne techniki artystyczne²⁷. Wrocławska wystawa odbiła się szerokim echem w branżowej oraz lokalnej prasie i literaturze przedmiotu, a także przyniosła bardziej trwałe skutki, z których trzy nie tylko okazały się istotne dla badań nad średniowieczną sztuką regionu, lecz również zaważyły na losach i konserwacji poliptyku z Góry.

Pierwszą ważną konsekwencją wystawy zorganizowanej przez Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu było utworzenie przy tej placówce w 1927 r. Prowincjonalnych Warsztatów Konserwatorskich²⁸. Tym samym nadano nową formułę funkcjonującej tu już od lat pracowni konserwacji, która w kolejnej odsłonie nadal prowadziła prace nad zabytkami ze zbiorów muzealnych i dziełami wypożyczanymi na wystawy, a ponadto zakresem swoich robót objęła całą prowincję dolnośląską, wykonując zlecenia zewnętrzne od instytucji państwowych, kościelnych i prywatnych właścicieli²⁹. Co prawda formalnie warsztaty podlegały dyrekcji muzeum, jednak z racji zatrudniania w nich wysoko wykwalifikowanych specjalistów wielokrotnie działały na zlecenie konserwatora zabytków prowincji, który kierował tam najcenniejsze obiekty, starając się jednocześnie o dofinansowanie konserwacji ze środków publicznych, co często było najskuteczniejszą metodą przekonania właściciela zabytku, aby przekazał go do renowacji³⁰. Niejednokrotnie też warsztaty podejmowały współpracę z artystami zatrudnionymi we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych i Rzemiosła Artystycznego (Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe) oraz twórcami prowadzącymi niezależnie własne duże pracownie³¹.

²³ Erich WIESE, *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis Mitte des XV. Jahrhunderts* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1923), s. 1.

²⁴ STÖRTKUHL, „Paradigmen und Methoden der kunstgeschichtlichen «Ostforschung»”, s. 159.

²⁵ BUCHNER, „Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters”, s. 193.

²⁶ KLOSS, „Schlesische Kunst des Mittelalters”, s. 599.

²⁷ BUCHNER, „Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters”, s. 185.

²⁸ Wolf MARX, Georg MÜNCH, „Bericht über die Arbeit des Museums der bildenden Künste und der Provinzial-Restaurierungswerkstätte”, w: *Schlesische Heimatpflege. 1. Veröffentlichung Kunst und Denkmalpflege, Museumswesen – Heimatschutz* (Breslau: Gauverlag-NS-Schlesien, 1935), s. 250. Za wskazanie tej informacji bardzo dziękuję dr. Grzegorzowi Grajewskiemu, kierownikowi Oddziału Terenowego Narodowego Instytutu Dziedzictwa we Wrocławiu.

²⁹ Ibid., s. 248–251.

³⁰ GRAJEWSKI, *Między sztuką, nauką a polityką*, s. 84.

³¹ Grzegorz GRAJEWSKI, „Bruno Tschötschel i konserwacja zabytków na Śląsku”, w: *Bruno Tschötschel (1874–1941)*.

Wiele prac prezentowanych na wystawie z 1926 r. trafiło do Prowincjonalnych Warsztatów Konserwatorskich po jej zakończeniu, m.in. dlatego, że poddanie ich konserwacji często stanowiło warunek wypożyczenia. Tak stało się choćby w przypadku nastawy z Chóru Mieszczańskiego obecnej świdnickiej katedry³² czy kwater późnogotyckiej nastawy z Ziębic³³. Niestety przebieg prac przy ziębickim zespole trudno uznać za wzorowy, gdyż w ich efekcie trwale zaburzono oryginalny porządek ustawienia kwater. W wypowiedzi udzielonej w 1927 r. dla lokalnej prasy Oskar Loch, jeden z pierwszych kierowników muzealnych warsztatów, usilnie podkreślał swoją ostrożność i zachowawczą postawę we wszelkich podejmowanych działaniach, których celem miała być wyłącznie konserwacja podtrzymująca współczesny, często szczytkowy stan zachowania dzieła, stroniąca przy tym od uzupełnień i rekonstrukcji³⁴. W mocy pozostawała więc rygorystyczna zasada „konserwować, nie restaurować”, sformułowana na początku XX w. przez Georga Dehia, stanowiąca parafrazę postulatu Johna Ruskina³⁵. Była to zresztą postawa powszechna (choć niedominująca) wśród konserwatorów pracujących w czasach Republiki Weimarskiej – okresie popularności sztuki ekspresjonistów i zainteresowania gotykiem, w tym też fascynacji fragmentarycznością substancji gotyckich dzieł, która mogła wzmacniać ich oddziaływanie oraz status autentycznych świadków swojej epoki³⁶. Niewykluczone, że z przytoczonych powyżej powodów lub też z przyczyn bardziej prozaicznych, jak brak środków i wizji, elementów nastawy z Góry nie poddano konserwacji i w niezmienionym stanie rozproszenia powróciły one do miejscowości ich pierwotnego przeznaczenia.

Pokłosiem wystawy z 1926 r. stało się ponadto otwarcie 16 października 1927 r. w Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu ekspozycji nowego działu „Staroniemieckie malarstwo i rzeźba”³⁷, w którego salach w trakcie konserwacji nastawy z Góry w latach 1938–1943 prezentowano szerokiej publiczności poszczególne etapy prowadzonych działań. Kierujący muzeum od 1919 r. Heinz Braune, który przed przybyciem do Wrocławia nabywał doświadczenia w Monachium (m.in. stojąc na czele Neue Pinakothek), zdobył się tym samym w 1927 r. na krok bynajmniej niepochopny, acz wzbudzający kontrowersje. W swojej wielowątkowej przemowie wygłoszonej w dniu uroczystego otwarcia, na które zaproszono muzealników z czołowych instytucji niemieckich, polskich i czeskich, Braune zwrócił uwagę na konieczność podniesienia rangi „starych niemieckich mistrzów” w świadomości wrocławian, gdyż czasy średniowiecza były jego zdaniem okresem najwyższego rozwoju sztuki w historii Niemiec³⁸. Kilkukrotnie i z rozmysłem podkreślał, że są to dzieła sztuk pięknych, a nie, jak do tej pory uważano, wyroby rzemio-

Wrocławski Wit Stwosz XX wieku, kat. wyst., Muzeum Miejskie Wrocławia, red. Maciej ŁAGIEWSKI, Piotr OSZCZANOWSKI (Wrocław: Muzeum Miejskie Wrocławia, 2012), s. 197–210.

³² Agnieszka PATAŁA, „Św. Helena, św. Jadwiga, św. Elżbieta”, w: *Migracje*, s. 166.

³³ ZIOMECKA, „Śląskie retabula szafowe”, s. 135–136.

³⁴ Z wypowiedzi dla „Breslauer Zeitung” 1927 (18 X).

³⁵ Georg DEHIO, *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert. Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg am 27. Januar 1905* (Strassburg: J.H. Ed. Heitz, 1905), s. 17. Dehio stwierdził: „Unsere Losung lautet: allerdings nicht restaurieren – wohl aber konservieren”.

³⁶ Michael von der GOLTZ, *Kunsterhaltung – Machtkonflikte. Gemälde-Restaurierung zur Zeit der Weimarer Republik* (Berlin: Reimer, 2002), s. 36–38.

³⁷ Materiały dokumentujące okoliczności powołania tego działu, jego otwarcie i funkcjonowanie, zawierające korespondencję, protokoły posiedzeń, szkice przemówień, materiały prasowe, listy zaproszonych gości są przechowywane w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (dalej: MNWr), Gabinet Dokumentów (dalej: GD), sygn. II/169; sygn. II/171.

³⁸ MNWr, GD, sygn. II/169 (brak paginacji).

sła artystycznego. Wskazał ponadto na wyraźnie zauważalny w ostatnich latach wzrost popularności i zainteresowania gotykami oraz na gęsto rozpięte „nici” łączące tę odległą epokę, nazywaną przezeń „światem złotych gruntów”, z czasami współczesnymi. Zapewne uprzedzając krytyczne głosy – zarzucające mu prowadzenie działań niezgodnych z profilem tejże instytucji, mającej skupiać się przede wszystkim na kolekcjonowaniu i wystawianiu dzieł sztuki współczesnej – Braune zwrócił uwagę, że załóżek działu sztuki dawnych mistrzów stworzył już u początków swojego kierownictwa w 1919 r. Co więcej, za sprawą nowo otwartej ekspozycji, prezentującej niewielkie zbiory własne i wiele depozytów (w tym głównie obiekty pozostałe po wystawie z 1926 r.), Braune pragnął stworzyć drugi punkt ciężkości i cel działalności muzeum, związany z ratowaniem „resztek niemieckiej przeszłości” i „świadków lokalnej produkcji artystycznej” poprzez ich konserwację, prezentację i popularyzację. Co symptomatyczne, obserwacje na temat powiązań między epoką gotyku a współczesnością, zanurzone w powszechnie obowiązującym w okresie międzywojennym paradygmacie poszukującym w dziełach sztuki cech narodowych „Kunstbetrachtung”³⁹, płynęły z ust znawcy i propagatora najnowszej niemieckiej sztuki awangardowej, za którego Heinz Braune powszechnie uchodził⁴⁰. Już w 1911 r. Wilhelm Worringer dostarczył teoretycznej argumentacji na rzecz obecności gotyckich inspiracji w sztuce współczesnej⁴¹ i zarazem inspiracji dla kolejnych pokoleń twórców działających w Niemczech w drugiej, trzeciej i na początku czwartej dekady XX w., których aktywność tak drastycznie przerwało dojście nazistów do władzy⁴². Ponadto pod koniec swojej pracy w Monachium Braune musiał być naocznym świadkiem hysterii, jaka zapanowała w związku z prezentacją w tamtejszej Alte Pinakothek nastawy z Isenheim Matthiаса Grünewalda⁴³, co mogło w nim pogłębić chęć zwrócenia się ku niemieckiej sztuce dawnej, przede wszystkim gotyckiej. Podobną, opartą na podwójnej specjalności formację intelektualno-estetyczną prezentował główny opiekun nowo otwartej wystawy i od 1929 r. następca Braunego – Erich Wiese. Łączył on głęboką wiedzę i doświadczenie z zakresu sztuki średniowiecznej z zainteresowaniem sztuką współczesną, rozbudowując kolekcję wrocławskiego muzeum o wiele ważnych prac niemieckich ekspresjonistów, co w 1933 r. spowodowało jego odwołanie z funkcji dyrektora tej instytucji⁴⁴. Istnienie w Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych działu staroniemieckiej (głównie śląskiej) sztuki wpłynęło z pewnością na preferencje w zakresie doboru zabytków, które działające tutaj Prowincjonalne Warsztaty konserwowały w pierwszej kolejności lub na dogodniejszych

³⁹ Adam S. LABUDA, „Polska historia sztuki i «Ziemie Odzyskane»”, w: Id., *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy, Europa* (Poznań: Nauka i Innowacje, 2016), s. 80.

⁴⁰ Małgorzata QUINKENSTEIN, „O «sile sprzeczności», czyli Wrocław jako centrum artystyczne”, w: *Malarz, mentor, mag. Otto Müller a środowisko artystyczne Wrocławia*, red. Dagmar SCHMENGLER, Lidia GLUCHOWSKA, Agnes KERN (Heidelberg-Berlin: Kehrer, 2019), s. 143–147.

⁴¹ Wilhelm WORRINGER, *Formprobleme der Gotik* (München: R. Piper & Co. Verlag, 1912), s. 9.

⁴² O przeplatającym się i wzajemnie na siebie oddziałującym zainteresowaniu sztuką gotycką wśród niemieckich artystów, teoretyków, krytyków i historyków sztuki zob. Peter SELZ, *German Expressionist Painting* (Berkeley, CA: University of California Press, 1957), s. 15; Magdalena BUSHART, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925* (München: Verlag Silke Schreiber, 1990).

⁴³ Wolfgang MINATY, *Grünwald im Dialog. 500 Jahre Isenheimer Altar in Kunst, Literatur und Musik* (Regensburg: Schnell und Steiner, 2016).

⁴⁴ Magdalena PALICA, Dagmar SCHMENGLER, „Erich Wiese i «nowa sztuka» w Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu”, w: *Malarz, mentor, mag.*, s. 49–51. O odwołaniu Wiesego ze stanowiska i losach tego muzeum w czasach narodowego socjalizmu zob. Diana CODOGNI-ŁAŃCUCKA, „Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych w okresie Trzeciej Rzeszy”, *Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego* 10, nr 2 (2015), s. 56–77.

warunkach. Historia poliptyku rodziny Prockendorff z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety, przekazanego do tegoż muzeum w depozyt w ramach „zapłaty” za prowadzone dla tej świątyni prace, pokazuje, że wiele konserwacji realizowanych zwłaszcza w latach 30. i 40. XX w. dawało także szansę pozyskania nowych eksponatów⁴⁵. Tym chętniej więc muzeum podejmowało się konserwacji średniowiecznych zabytków, w tym także monumentalnych nastaw, jak Poliptyk Zwiastowania z Jednorożcem czy nastawa z Góry. Warto jednocześnie zaznaczyć, że otwarcie przez Braunego wspomnianego działu stanowiło działanie konkurencyjne wobec działającego we Wrocławiu Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer), mającego i prezentującego bogatą kolekcję sztuki średniowiecznej, którą Braune kilkakrotnie usiłował, zresztą nieskutecznie, przejąć⁴⁶.

Korzenie postaw prezentowanych przez Heinza Braunego, Ericha Wiesego oraz wielu innych niemieckich historyków sztuki, muzealników i konserwatorów działających w Republice Weimarskiej oraz III Rzeszy sięgają co najmniej czasów romantyzmu, gdy dzieła sztuki gotyckiej zachowane na omawianym terenie coraz częściej zaczęto postrzegać jako „niemieckie” i w konsekwencji uważać za doskonałe źródło dla poszukiwań narodowej tożsamości⁴⁷. Ponadto z epoką stylową gotyku powszechnie wiązano pojęcie „staroniemieckiej szkoły budowania”⁴⁸, co znalazło swoje konsekwencje m.in. w pracach prowadzonych przy katedrze w Kolonii czy kościele farnym w Ulm. Zdaniem Antoniego Ziembę źródeł tych zjawisk poszukiwać trzeba jeszcze głębiej, tj. w tradycji „germańskiego” humanizmu, a więc w badaniach nad starożytnymi Germanami prowadzonymi w XV i XVI w. przez m.in. Conrada Celtisa, Jacoba Wimpfelinga czy Wilibalda Pirckheimera⁴⁹. Zainteresowanie gotykiem, powiązane z poszukiwaniami elementów narodowej tożsamości, nie osłabło także w okresie międzywojennym, na co złożyło się wiele czynników, w tym m.in. przegrana Niemiec w I wojnie światowej, wzmacniająca mitologię narodu odnajdującego w gotyku i fascynacji średniowieczem azyl oraz źródło jednoczącej siły⁵⁰, czy też liczne publikacje, w tym przywoływana już książka Wilhelma Worringera, przekonującego, że gotyk po jego odkryciu we Francji zyskał swoje charakterystyczne cechy na niemieckiej Północy. O sile gotyckiego mitu i potrzebie istnienia artysty kumulującego w swojej twórczości wszystko, co „niemieckie”, którego obecność ukoi ból wojennej porażki, świadczy poruszenie towarzyszące prezentacji (od listopada 1918 do października 1919 r.) nastawy z Isenheim Matthiasa Grünewalda w monachijskiej Alte Pinakothek⁵¹. Istotna z przyczyn ideologicznych oraz w kontekście prac prowadzonych nad nastawą z Góry, choć niewywołująca już takich emocji, okazała się także konserwacja nastawy Lucasa Mosera⁵². Tym niemniej warto podkreślić, że konserwacja i restauracja

⁴⁵ Agnieszka PATAŁA, „«Stary Śląski mistrz w nowym blasku» – manipulacje i konteksty konserwacji Poliptyku Zwiastowania z Jednorożcem w latach trzydziestych XX wieku”, w: *Ingenium et labor. Studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Ziembie z okazji 60. urodzin*, red. Piotr BORUSOWSKI et al. (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2020), s. 329–336.

⁴⁶ Pisma i korespondencję w tej sprawie zob. MNWr, GD, sygn. II/171, k. 1–13.

⁴⁷ Hans BELTING, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein Schwieriges Erbe* (München: Oscar Beck, 1992), s. 15–21.

⁴⁸ VON DER GOLTZ, *Kunsterhaltung – Machtkonflikte*, s. 37.

⁴⁹ Antoni ZIEMBA, „Mistrzowie dawni. Szkic do dziejów dziewiętnastowiecznego pojęcia”, *Porta Aurea* 19 (2020), s. 56.

⁵⁰ VON DER GOLTZ, *Kunsterhaltung – Machtkonflikte*, s. 35–38.

⁵¹ Hendrik ZIEGLER, „Wilhelm von Bode und das Colmarer Museum. Zum Einfluss der Deutschen Museologie im Reichsland Elsass-Lothringen”, *Jahrbuch der Berliner Museen* 45 (2003), s. 131–156; MINATY, *Grünewald im Dialog*.

⁵² Joseph SAUER, „Die Instandsetzung des Magdalenen-Altars von Lukas Moser in Tiefenbronn”, *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 13, z. 1 (1939-1940), s. 174–184.

zabytków zarówno w czasach Republiki Weimarskiej, jak i w okresie III Rzeszy stanowiły też pola konfliktów oraz podłoże wielu sporów, także personalnych⁵³.

Trzecią bardzo ważną i najtrwalszą konsekwencją wrocławskiej wystawy z 1926 r. stał się wydany w 1929 r. katalog Heinza Braunego i Ericha Wiesego, w którym nastawa z Góry, podobnie jak *gros* innych średniowiecznych dzieł śląskich, zyskała pierwsze opracowanie naukowe wyznaczające kierunek dalszych poszukiwań kolejnych pokoleń badaczy⁵⁴. Analizy stylowo-porównawcze partii rzeźbiarskich i fakt bliskiego pokrewieństwa górowskiej Marii z tzw. Złotą Marią ze Zgorzelca pozwoliły autorom włączyć retabulum do kręgu prac wrocławskiego warsztatu snycerskiego „Hansa Olmützera” wraz z nastawami z kościołów św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (1507), w Zgorzelcu (1511), Tymowej (1510–1520) i Czerninie (1515)⁵⁵. Tezę o wrocławskiej proveniencji dzieła wsparto analizą malowanych partii, mających być wczesnymi pracami tzw. Mistrza Pasji z Góry, powołanego do życia w omawianej publikacji.

Kilka lat później kolejne ważne ustalenia, przede wszystkim w odniesieniu do partii snycerskich nastawy, poczynili Kurt Bimler⁵⁶ i Günter Meinert⁵⁷, którzy uznali pentaptyk z Góry za dzieło Jakoba Beinharta – pochodzącego ze szwabskiego Geislingen, jednego z najbardziej przedsiębiorczych i wpływowych śląskich twórców doby późnego gotyku⁵⁸, prowadzącego swój warsztat we Wrocławiu w latach 1483–1522, w którym nauki odbyło ponad pięćdziesięciu uczniów z terenów Śląska, Łużyc, Saksonii czy Małopolski⁵⁹. Nazwisko Beinharta na stałe przyłgnęło do górowskiego poliptyku, o czym świadczą powojenne publikacje, zwłaszcza polskich badaczy⁶⁰.

Podczas gdy w zakresie snycerki retabulum z Góry stanowiło dalsze ogniwo skonstruowanego łańcucha prac, w przypadku malowanych skrzydeł przypadła mu rola dzieła, od którego przydomek zyskał ich twórca bądź twórcy. Mistrz Pasji z Góry był początkowo postrzegany jako odrębna osobowość twórcza, choć ocena jego dorobku nie jest jednoznaczna; podobnie nie osiągnięto zgody co do jego artystycznego rodowodu⁶¹. Pośród

⁵³ VON DER GOLTZ, *Kunsterhaltung – Machtkonflikte*, s. 153.

⁵⁴ *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Breslau, Schlesisches Museum der Bildenden Künste, red. Heinz BRAUNE, Erich WIESE, Ernst KLOSS (Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1929), s. 56–59.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 55.

⁵⁶ Kurt BIMLER, *Die schlesische Renaissance-plastik* (Breslau: Maruschke und Berendt, 1934), s. 9.

⁵⁷ Günther MEINERT, „Jacob Beinhart, ein schlesischer Bildhauer und Maler der Spätgotik”, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 60 (1939), s. 227–228.

⁵⁸ Ostatnio najszerzej i krytycznie na temat aktywności Jakoba Beinharta zob. Romuald KACZMAREK, „Jakub Beinhart – kariera imigranta. Uwagi o genezie stylu i wczesnych pracach mistrza”, w: *Migracje*, s. 67–81; Id., „Problem rzeźbiarskiej twórczości malarza Jakoba Beinharta. Rzeźba w piaskowcu”, *Cieszyńskie Studia Muzealne / Těšínský muzejní sborník* 5 (2012), s. 21–42.

⁵⁹ Podsumowanie stanu badań zob. *Künstler der Jagiellonen-Ära in Mitteleuropa*, red. Maritta ISELER, Sophie LORENZ-RUPSCH, Markus HÖRSCH (Ostfildern: Thorbecke, 2013), s. 31–35.

⁶⁰ Oprócz już wymienionych opracowań warto wspomnieć: Tadeusz DOBROWOLSKI, *Sztuka na Śląsku* (Katowice: Wydawnictwo Instytutu Śląskiego, 1948), s. 119; Mieczysław ZŁAT, „Sztuki śląskiej drogi od gotyku”, w: *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych*, red. Jan BIAŁOSTOCKI (Warszawa: PWN, 1965), s. 185; Anna ZIOMECKA, „Sztuka gotycka 1250–1500. Rzeźba i malarstwo”, w: *Sztuka Wrocławia*, red. Tadeusz BRONIEWSKI, Mieczysław ZŁAT (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967), s. 168; EAD., „Śląskie retabula szafowe”, s. 55, 57, 80–81; EAD., „Rzeźba i malarstwo od 2. połowy XIII do początku XVI w.”, w: *Wrocław, jego dzieje i kultura*, red. Zygmunt ŚWIECHOWSKI (Warszawa: Arkady, 1978), s. 177; *Migracje*, s. 244–245.

⁶¹ Podsumowanie badań zob. MARCINKOWSKI, *Gotycka nastawa ołtarzowa u kresu rozwoju*, s. 28–32; Anna ZIOMECKA, „Malarstwo tablicowe na Śląsku”, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: *Synteza*, red. Adam S. LABUDA, Krystyna SECOMSKA (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2004), s. 243–244.

twórców mających oddziaływać na jego język formalno-stylowy wymienia się m.in. Jana Polacka, Ruelanda Frueaufa St., Valentina Lendestreicha, Lucasa Cranacha, Hansa von Kulmbach, Mistrza z Messkirch⁶².

Przygotowania do konserwacji: plany, zmiany koncepcji oraz ich kontekst

Po zakończeniu wrocławskiej wystawy z 1926 r. nic nie zapowiadało odmiany losów rozdzielonego na szereg części późnogotyckiego retabulum. Pomógł zbieg okoliczności – 25 kwietnia 1935 r. do kościoła farnego w Górze, z okazji zakończenia prac remontowych, przyjechał ówczesny konserwator zabytków prowincji dolnośląskiej Günther Grundmann. W sprawozdaniu z wizyty zwrócił uwagę na przechowywane w kościele św. Katarzyny Aleksandryjskiej malowane kwatery nastawy, które wymagały natychmiastowej konserwacji⁶³. Zaproponował też, aby odbudować pentaptyk w dawnej formie, uwzględniając figury znajdujące się w górskim kościele cmentarnym⁶⁴. Wsparcie dla tej inicjatywy wyraził nowy dyrektor Pruskiego Państwowego Urzędu Budowlanego we Wrocławiu (Preussische Staatshochbauamt), w którym to od września 1935 r. na podstawie fotografii powstawały rysunkowe propozycje ewentualnych działań (il. 6)⁶⁵. Rok później pomogły one Grundmannowi w rozmowach z radcą Ministerstwa Nauki, Wykształcenia i Oświaty (Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung) w Berlinie w uzyskaniu aprobaty oraz finansowania dla swojego pomysłu, który zdążył już ewoluować. Oprócz zestawienia rozproszonych elementów nastawy chciano bowiem ustawić ją w pierwotnym miejscu przeznaczenia, co wymagało „ze względów przestrzenno-artystycznych” rozbiórki monumentalnej późnobarokowej nastawy ołtarza głównego kościoła parafialnego w Górze⁶⁶.

Propozycja podjęcia tak radykalnych działań, wskazujących na wyraźne faworyzowanie zabytków gotyckich w zestawieniu z barokowym i późniejszym wyposażeniem, nie była ani pierwszą, ani wyjątkową w karierze Günthera Grundmanna. Ów pełniący od 1932 r. urząd konserwatora zabytków prowincji dolnośląskiej historyk sztuki w pełni identyfikował się z doktryną konserwatorską firmowaną przez generalnego konserwatora zabytków Prus Roberta Hieckiego oraz działających w administracji rządowej architektów⁶⁷. Przewidywała ona dążenie do zachowania zabytków w ich jak najbardziej pierwotnej formie, a w konsekwencji usuwanie późniejszych ingerencji, unikanie rekonstrukcji na rzecz „modernizacji technicznej”, stosowanie dawnych technik i materiałów o możliwie najlepszej jakości, zlecenie prac lokalnym twórcom i konserwatorom w imię odrodzenia rzemiosła wspieranego przez państwo oraz walki z bezrobociem⁶⁸. Te bliskie ideału założenia nie zawsze były jednak realizowane, albowiem wskutek ulegania naciskom politycznym, prywatnym idealnym wyobrażeniom lub zwyczajnie koniunkturze niejednokrotnie podejmowano „konserwacje” mające na celu kreację konkretnej wizji, służącej partykularnym celom i propagowaniu obrazu przeszłości. Jednym z przejawów takiej manipulacji była tendencja do usuwania elementów wystroju powstałych w XIX w. lub nawet wcześniej,

⁶² ZIOMECKA, „Śląskie retabula szafowe”, s. 176–177; EAD., „Malarstwo tablicowe na Śląsku”, s. 244.

⁶³ APW, KZP, sygn. 82/487/0/257, pag. 22 (61) – raport z 13 V 1935.

⁶⁴ Ibid. („den ursprünglichen mittelalterlichen Hochaltar wieder aufzubauen”).

⁶⁵ Ibid., pag. 13 (52) – list z 2 IX 1935.

⁶⁶ Ibid., pag. 8 („aus raumkünstlerischen Gründen”).

⁶⁷ GRAJEWSKI, *Między sztuką, nauką a polityką*, s. 131.

⁶⁸ Ibid.



6. Wstępny projekt zestawienia elementów polipytyku z Góry, ok. 1937.
 Fot. Herder-Institut w Marburgu

prowadząca do świadomej archaizacji zabytku i uwidocznienia jego starszych, uznanych za cenniejsze pozostałości. Za przykład takich działań podejmowanych na Śląsku mogą posłużyć prace konserwatorskie prowadzone w 1934 r. przy prezbiterium wrocławskiej katedry⁶⁹ czy w latach 1936–1941 w kościele farnym w Strzegomiu, gdzie w ramach planowanej renowacji wnętrza nie tylko zakładano usunięcie neogotyckiego retabulum, lecz

⁶⁹ Grzegorz GRAJEWSKI, „Konserwacja wnętrza wrocławskiej katedry w 1934 r.”, w: *Katedra wrocławska na przestrzeni tysiąclecia*, red. Romuald KACZMAREK, Dariusz GALEWSKI (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2016), s. 307–315.

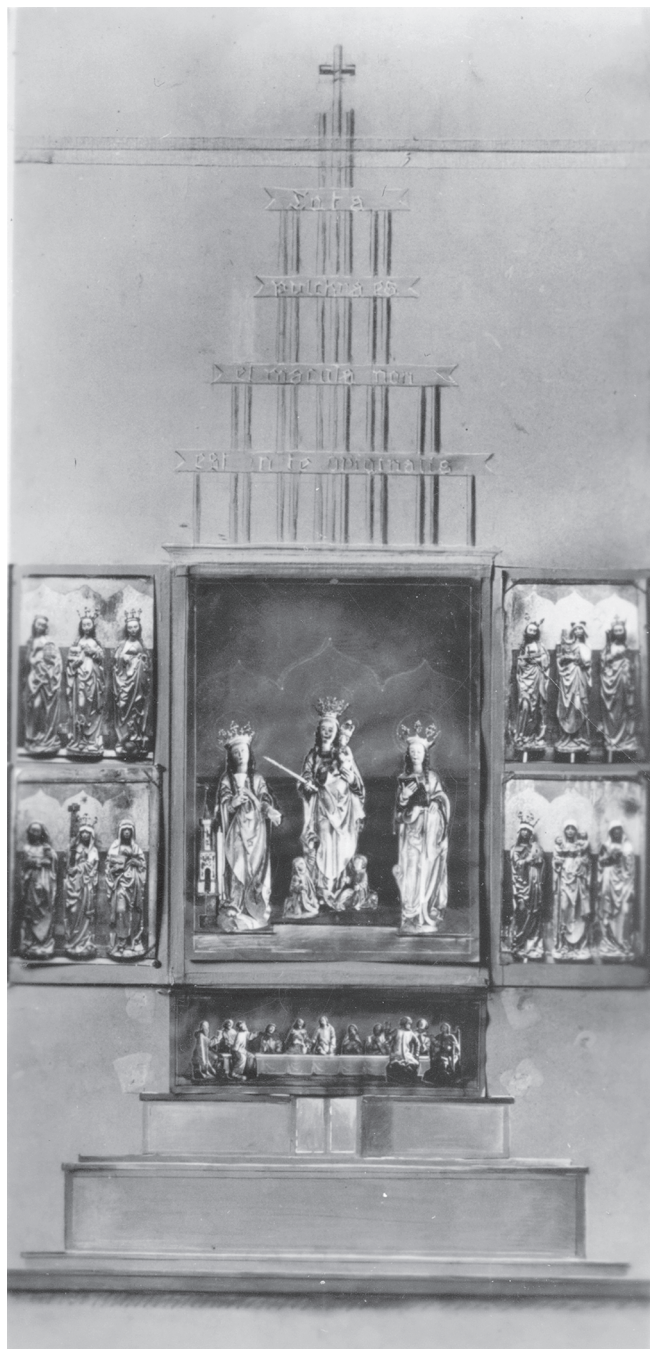


7. Poliptyk Zwiastowania z Jednorożcem w kościele św. Elżbiety
we Wrocławiu, stan przed 1945 r.

Fot. Archiwum Państwowe we Wrocławiu

także rozważano możliwość ustawienia konserwowanej już w tym czasie we Wrocławiu nastawy z Góry⁷⁰. Jeszcze bardziej znamienity zdaje się być przypadek wrocławskiego kościoła św. Elżbiety i prac konserwatorskich prowadzonych w jego wnętrzu w latach 30., w trakcie których Günther Grundmann podejmował usilne starania, aby najważniejszą wrocławską farę uczynić pomnikową i zarazem sterylną gotycką przestrzenią, wolną od barokowych i późniejszych (zwłaszcza napiętnowanych zniechęconym XIX-wiecznym

⁷⁰ GRAJEWSKI, *Między sztuką, nauką a polityką*, s. 231–233.



8. Fotomontaż ukazujący zestawienie elementów polipytyku z Góry wraz z nowym zwieńczeniem projektu Franza Fockego, 1938. Fot. Herder-Institut w Marburgu

historyzmem) elementów wyposażenia⁷¹. W tym celu postulował m.in. rozbiórkę barokowej nastawy ołtarza głównego i ustawienie w jego miejscu konserwowanego w latach 1935–1937 późnogotyckiego Polipytyku Zwiastowania z Jednorożcem, który od momentu swojego powstania zawsze pełnił rolę wyłącznie retabulum ołtarzy bocznych i kaplic (il. 7)⁷². Do realizacji tego zamierzenia jednak nie doszło z przyczyn dogmatycznych i konfesyjnych –

⁷¹ Por. APW, KZP, sygn. 82/487/0/53 i APW, KZP, sygn. 82/487/0/54 – tu pełna dokumentacja wspomnianych prac.

⁷² Por. PATAŁA, „Stary Śląski mistrz w nowym blasku”.

społeczność ewangelicka, która użytkowała świątynię do 1945 r., silnie oponowała przed ustawieniem na głównym ołtarzu nastawy o programie maryjnym. Opisywana tendencja była również obecna w obiektach świeckich, o czym doskonale przekonują prace prowadzone w latach 1934–1937 we wrocławskim ratuszu (którego wnętrze pozbawiono wszelkich neogotyckich i secesyjnych elementów, starając się przywrócić mu kształt z ok. 1500 r.), a także przy ratuszach w Ścinawie czy Głubczycach⁷³.

W marcu 1938 r. w kolejnej podróży do Góry Grundmannowi towarzyszyli Cornelius Müller i Georg Münch – odpowiednio dyrektor i konserwator Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu, mający ocenić koszty całego przedsięwzięcia⁷⁴. W sprawozdaniu z tego wyjazdu Grundmann zastanawiał się nad zasadnością rozbiórki późnobarokowej nastawy ołtarza głównego kościoła św. Katarzyny Aleksandryjskiej, „wymagającej większej [niż myślał] odwagi i odpowiedzialności”⁷⁵ – charakter wyposażenia fary był bowiem nowożytny, a ustawienie scalonego retabulum w północnej nawie bocznej przy zakrystii, zamiast w prezbiterium, wyeliminowałoby problem rekonstrukcji niezachowanego zwieńczenia i zmniejszyło koszty. Dnia 5 kwietnia 1938 r. kuria biskupia, na podstawie przesłanych fotomontaży projektu Franza Fockego (il. 8), wyraziła jednoznacznie zgodę na podjęcie prac⁷⁶, wycenionych na sumę ok 15 000 marek⁷⁷. Kosztorys, kilkakrotnie później modyfikowany, przewidywał zbudowanie nowej szafy i jej ozdobienie w oparciu o zachowane elementy, zdjęcie przemaalowań, dezynsekcję, rekonstrukcję brakujących partii rzeźbiarskich oraz uzupełnienie ubytków polichromii i warstw złota poszczególnych figur, pełną rekonstrukcję zwieńczenia o orientacyjnej wysokości 3,5 m, stworzenie predelli oraz maswerkowych baldachimów w szafie i kwaterach uroczystego otwarcia, oczyszczenie, zabezpieczenie pęcherzy i uzupełnienie partii malarskich kwater, następnie ich złożenie w cztery obustronne dekorowane skrzydła i oprawienie z wykorzystaniem zachowanych desek oraz rekonstruowanych na ich podstawie nowych ram.

Realizację robót powierzono pracowni konserwacji Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu w ramach zlecenia konserwatora zabytków prowincji dolnośląskiej i pod jego nadzorem. W piśmie z czerwca 1938 r. w sprawie uzyskania kolejnych środków Grundmann po raz pierwszy bardzo wyraźnie nakreślił ideologiczne ramy całego przedsięwzięcia, argumentując, że górowska nastawa jest jedynym w swoim rodzaju pomnikiem kultury na Śląsku, niemiecką kreacją istotnie oddziałującą na tereny Polski, a także największą tego rodzaju pracą w regionie wymagającą ratunku⁷⁸. Nie sposób obecnie ocenić, jak głęboko Grundmann wierzył w „niemieckość” konserwowanego dzieła, a ile było w jego słowach kalkulacji, mającej na celu zwiększenie szans na dalsze finansowanie. Tym niemniej w okresie wakacyjnym 1938 r. części ołtarza przewieziono do Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych, gdzie figury poddano oczyszczeniu i zaprezentowano w jednej z muzealnych sal, o czym w październiku tego roku doniosła lokalna prasa⁷⁹. Podkreślono eksperymentalny charakter przedsięwzięcia, stwarzającego okazję do namysłu nad dopuszczalnym zakresem prac rekonstrukcyjnych i realnością powrotu takich dzieł do ich pierwotnego miejsca przeznaczenia. Jednakże nadal w mocy pozostawał zamysł ustawienia

⁷³ GRAJEWSKI, *Między sztuką, nauką a polityką*, s. 161–164, 167.

⁷⁴ APW, KZP, sygn. 82/487/0/257, pag. 134 (188).

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid., pag. 133 (187), 130 (184), 128 (182).

⁷⁷ Ibid., pag. 119 (163) – 125 (169).

⁷⁸ Ibid., pag. 113 (160) – 114 (161), 7 VI 1938.

⁷⁹ Ibid.

retabulum w prezbiterium górowskiej fary, dlatego też informowano o konieczności uzupełnienia brakujących elementów i wzorowania się w trakcie prowadzonych z nadwyzajną dokładnością prac projektowych przy szafie i zwieńczeniu na innych powstałych w tym samym czasie retabulach. Nieodzowność powrotu nastawy jak najbliższej miejsca jej pierwotnego ustawienia, przy uwzględnieniu harmonijnego połączenia z otaczającą przestrzenią, uzasadniano ponadto niewielką liczbą dzieł sztuki dawnej znajdujących się tam, gdzie były początkowo przeznaczone, oraz ich zniekształconą recepcją wynikającą z wyjęcia z pierwotnego kontekstu⁸⁰.

Po dojściu nazistów do władzy i ich tragicznych w skutkach decyzjach względem sztuki awangardowej oraz mienia żydowskiego nie osłabło zainteresowanie średniowieczną sztuką „niemiecką” oraz nastawami ołtarzowymi, które nie tylko poddawano solidnym konserwacjom i coraz bardziej skrupulatnym badaniom, lecz również doszukiwano się w ich formach „germańskiego” ducha i „niemieckich” cech narodowych. Za pomnikową rozprawę w tym ostatnim zakresie należy uznać tekst Eberharda Hempela, niemieckiego historyka sztuki powiązanego z uniwersytetami w Grazu i Dreźnie, opublikowany w czasopiśmie „Jomsburg” w 1938 r.⁸¹ Autor nadający krakowskiemu poliptrykowi Wita Stosza miano „czystego dzieła niemieckiej historii sztuki”, twierdził, że gotyckie nastawy skrzydłowe o rzeźbiarskim wypełnieniu szaf wykształciły się na terenach etnicznie germańsko-nordyckich i pozostały tam dominującymi elementami wyposażenia wnętrz kościelnych w czasach średniowiecznych⁸². Z kolei występowanie nastaw poza granicami tych terytoriów – według Hempela – miało się wiązać z przemieszczeniami osadników niemieckich i skandynawskich, *ergo* stanowić wyraźne ślady występowania niemieckiej kultury średniowiecznej, w tym m.in. na wschodzie Europy, a zwłaszcza na terenach silnie opanowanych przez „niemiecki żywioł”, tj. na Śląsku, Spiszu oraz Siedmiogrodzie. Śledząc kształtowanie się od XII w. nastawy skrzydłowej, autor skonstatował, że dopiero gotyk w pierwszej tercji XIV stulecia przyniósł zrozumienie wieloelementowej struktury ołtarza, dającej możliwość stopniowania artystycznych efektów, oraz zróżnicowanie jego form w zależności od terytorium występowania w obrębie krajów germańskich. Co więcej, uznał, że podsumowanie najlepszych artystycznych rozwiązań, wprowadzonych w ramach nastaw skrzydłowych, przyniosły późnogotyckie realizacje największych mistrzów: Hansa Multschera, Gregora Erharta, Michaela Pachera, Wita Stosza i Tilmana Riemenschneidera. Pod koniec swojej rozprawy Hempel wymienił czynniki, które sprawiły, że w czasach średniowiecznych Niemcy odnaleźli w nastawie skrzydłowej formę odzwierciedlającą ich „Kunstwollen”. Pierwszym z nich miało być typowo niemieckie umiłowanie ruchu („Bewegung”) i wszystkiego, co pnie się górę, rozgałęzia, podlega zmianie. Wymienione postulaty miała realizować średniowieczna architektura wraz z dopełniającymi ją dziełami snycerskimi i malarskimi. Hempel ubolewał przy tym, że muzea, w przeciwieństwie do zarządców niektórych wnętrz kościelnych, nie respektowały ruchomości nastaw, prezentując je tylko w jednej odsłonie. Drugi czynnik stanowił główny materiał wykonania nastaw, czyli drewno; sztukę jego obróbki Niemcy i Skandynawowie mieli odziedziczyć po swoich przodkach. Trzecim argumentem okazała się rzekomo typowo niemiecka predylekcja do „małego świata”, w którym odbijają się rzeczy wielkie – proces mający zachodzić także

⁸⁰ Bernhard STEPHAN, „Neue Aufgaben der Denkmalspflege. Aus dem Arbeitskreis des schlesischen Provinzialrestaurierungswerkstatt”, *Breslauer neuste Nachrichten*, nr 279 (11 X 1938).

⁸¹ Eberhard HEMPEL, „Der Flügelaltarschrein, ein Stück deutscher, vlämischer und nordische Kunst”, *Jomsburg. Völker und Staaten im Osten und Norden Europas* 2, z. 1 (1938), s. 137–151.

⁸² *Ibid.*, s. 137, 139.

w monumentalnych nastawach skrzydłowych. Ponadto niemieccy artyści, kreując nastawy, często zdobione formami roślinnymi, tworzyli dzieła powiązane z naturą, a nawet będące jej spójnymi i organicznymi tworam⁸³. Nastawy skrzydłowe, zamykane i otwierane, dawały również możliwość (niczym niemieckie gotyckie kościoły) odkrycia dopiero w samym środku pełni i bogactwa sztuki, tego, co nieskończone i niemożliwe do objęcia spojrzeniem. Stawały się tabernakulami skrywającymi największe tajemnice wiary, pozwalały ukryć Boga, podkreślić jego niewidoczność, co miało mieć znaczenie dla Germanów, podobno unikających jego przedstawiania. Rozprawa Hempla, jak pokażą niżej opisane wypadki z 1943 r., na pewno była Grundmannowi znana. Nie sposób jednak stwierdzić, czy stanowiła dla niego źródło inspiracji, gdyż niemiecki konserwator mógł również sięgać po powstałe nieco później, obszerniejsze i bardziej usystematyzowane opracowania Karla Schultza⁸⁴ i Wolfganga Wegnera⁸⁵, w których język poszukującej w dziełach sztuki cech narodowych „Kunstaberachtung” był również obecny, lecz już nie w tak nachalnej formie.

Konserwacja w cieniu wojny

Historia konserwacji i rekonstrukcji górowskiej nastawy z lat 1938–1943, udokumentowana rozległą korespondencją Grundmanna z licznymi podmiotami administracji lokalnej, centralnej i kościelnej, to dzieje żmudnego procesu pozyskiwania funduszy, częstego wstrzymywania prac, dostarczania wyjaśnień i sprawozdań oraz borykania się z przeciwnościami, jakie przyniósł czas II wojny światowej. Brakowało materiałów i pieniędzy na działania wymagające znacznie więcej środków niż zakładano, doskwierały także problemy kadrowe. Jedną z ich przyczyn były powołania do wojska – skutecznie zawnioskowano o zwolnienie ze służby w Wehrmachcie jednego z najważniejszych konserwatorów malarstwa – Johannes Drobka⁸⁶. W efekcie do wybranych prac rekonstrukcyjnych partii snycerskich, których projekty krystalizowały się od jesieni 1940 r. przy osobistym udziale Grundmanna i Drobka⁸⁷, planowano zatrudnić, oprócz muzealnego zespołu, twórców doświadczonych i często współpracujących, lecz formalnie niezwiązanych z pracownią konserwacji wrocławskiego Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych. Taka praktyka była już nie raz stosowana. Wiadomo, że o angaż do prac przy baldachimach uroczystego otwarcia i predelli wnioskował zasłużony wrocławski rzeźbiarz Bruno Tschötschel, którego śmierć w 1941 r. przerwała wykonanie zlecenia⁸⁸. Z kolei o zwerbowanie Cirilla dell’Antonia, rzeźbiarza i dyrektora szkoły snycerskiej w Cieplicach Zdroju, w kwietniu 1941 r. osobiście zabiegał Grundmann⁸⁹. Artyście temu miało przypaść zadanie wykonania kopii rzeźb dwóch aniołów podtrzymujących koronę Marii z polptyku tzw. Złotej Marii w Görlitz – dzieła uznanego na podstawie analiz formalno-stylowych za artystycznie najbliższe górowskiej nastawie⁹⁰. W liście do dell’Antonia Grundmann odwoływał się do talentu rzeźbiarza

⁸³ Szerzej o toposie lasu, drzewa i natury w kontekście gotyckich katedr zob. Małgorzata CZERMŃSKA, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2005).

⁸⁴ Karl SCHULTZ, *Der Deutsche Altar im späteren Mittelalter* (Würzburg-Aumühle: Druckerei und Verlag wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch, 1938).

⁸⁵ Wolfgang WEGNER, *Der Deutsche Altar des späten Mittelalters* (München: Neuer Filser Verlag, 1941).

⁸⁶ APW, KZP, sygn. 82/487/0/257, pag. 65 (104), 64 (103).

⁸⁷ Ibid., pag. 61 (100) – 62 (101).

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid., pag. 49 (88) – 50 (89).

⁹⁰ Ibid., pag. 55 (94), Rep. 257, p. 52 (91).

oraz jego szacunku i zrozumienia dla sztuki średniowiecznej, podając też uzasadnienie decyzji o zastąpieniu dawnych barokowych aniołów kopiami ich późnogotyckich odpowiedników⁹¹. Zamiarem Grundmanna, wyrażonym *expressis verbis*, był bowiem powrót do gotyckiej formy ołtarza bez uciekania się przy tym do fantazji⁹². Pomimo pozytywnej odpowiedzi dell'Antonia⁹³, do współpracy, z nieznanymi przyczynami, także nie doszło.

W ostatecznym podsumowaniu prac, zakończonych wiosną 1943 r., Günther Grundmann dość dokładnie opisał ich przebieg⁹⁴. Rozmiary wykonanej szafy nastawy oszacowano na podstawie wymiarów skrzydeł, częściowo zachowanych wraz z oryginalnymi ramami. Jej głębokość, podobnie jak wysokość i głębokość zrekonstruowanej predelli, obliczono w odniesieniu do rozmiarów mających się tam znaleźć oryginalnych figur. Do wykonania tylnej ściany szafy retabulum wykorzystano dwie nowe i dwie zachowane deski późnogotyckiej nastawy, z których jedna zawierała obrys glorii wokół głów stojących tam pierwotnie figur – dzięki temu uzyskano całkowitą pewność co do poprawności ustawienia największych rzeźb. Z kolei dzięki szkicowemu zaznaczeniu przez późnośredniowiecznych twórców atrybutów świętych w miejscach ustawienia ich płaskorzeźbionych sylwetek odtworzono pierwotną dyspozycję partii rzeźbiarskich na skrzydłach uroczystego otwarcia. Bardziej czasochłonne i wymagające większego nakładu środków okazało się wykonanie ram otaczających szafę i skrzydła. W 1941 r. muzeum domagało się zwiększenia budżetu prac, gdyż z powodu złego stanu zachowania grawerunku i warstw złota pierwotnych ram nie udało się ich wykorzystać w zakładanej liczbie: z potrzebnych 102 m bieżących, około 80 m należało wykonać od nowa⁹⁵. Konserwacja użytych 20 m oryginalnych ram również okazała się bardziej skomplikowana niż przewidywano.

Wbrew zapewnieniom Grundmanna z marca 1939 r. – kiedy to utrzymywał, że dla wszystkich elementów zdobniczych, z wyjątkiem zwieńczenia nastawy, odnaleziono w samym dziele punkty odniesienia pozwalające na wierną rekonstrukcję i uzupełnienia⁹⁶ – przynajmniej kilka partii nastawy mogło nie mieć większego związku z jej pierwotnym wyglądem. Snycerska dekoracja baldachimów w szafie, predelli i na skrzydłach uroczystego otwarcia, z której nie zachował się najmniejszy oryginalny fragment, została zaprojektowana w oparciu o wzór złotego tła malowanych scen pasyjnych tego retabulum i wykonana przez Franza Wagnera z Kłodzka oraz wrocławskiego snycerza Bergera⁹⁷. Malarska dekoracja zewnętrznych ścian bocznych szafy, predelli i krawędzi skrzydeł powstała na wzór polichromii szafy Poliptyku Zwiastowania z Jednorozcem z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu⁹⁸. Anioły unoszące koronę nad głową Marii, skopiowane ze zgrozeleckiej nastawy, wykonał ostatecznie wspomniany już Franz Wagner. Co więcej, skala zniszczeń warstwy malarskiej sceny ze św. Hieronimem, widocznej po całkowitym zamknięciu nastawy, zmusiła nadzorującego prace Georga Müncha do namalowania jej na nowo, acz przy zachowaniu charakteru stylowych pozostałych kwater⁹⁹. W imię utrzymania czysto gotyckiego charakteru dzieła i jego spójności usunięto wszystkie nowożytnie

⁹¹ Ibid., pag. 49 (88) – 50 (89).

⁹² Ibid., pag. 49 (88) („Wir sind natürlich nicht in der Lage, aus der Fantasie heraus zwei gotische Egel zu schaffen”).

⁹³ Ibid., pag. 48 (87).

⁹⁴ Ibid., pag. 144 (200) – 150 (205).

⁹⁵ Ibid., pag. 45 (84) – 47 (26).

⁹⁶ Ibid., pag. 79 (117) – 80 (118).

⁹⁷ Ibid., pag. 144 (200) – 150 (205).

⁹⁸ Ibid.

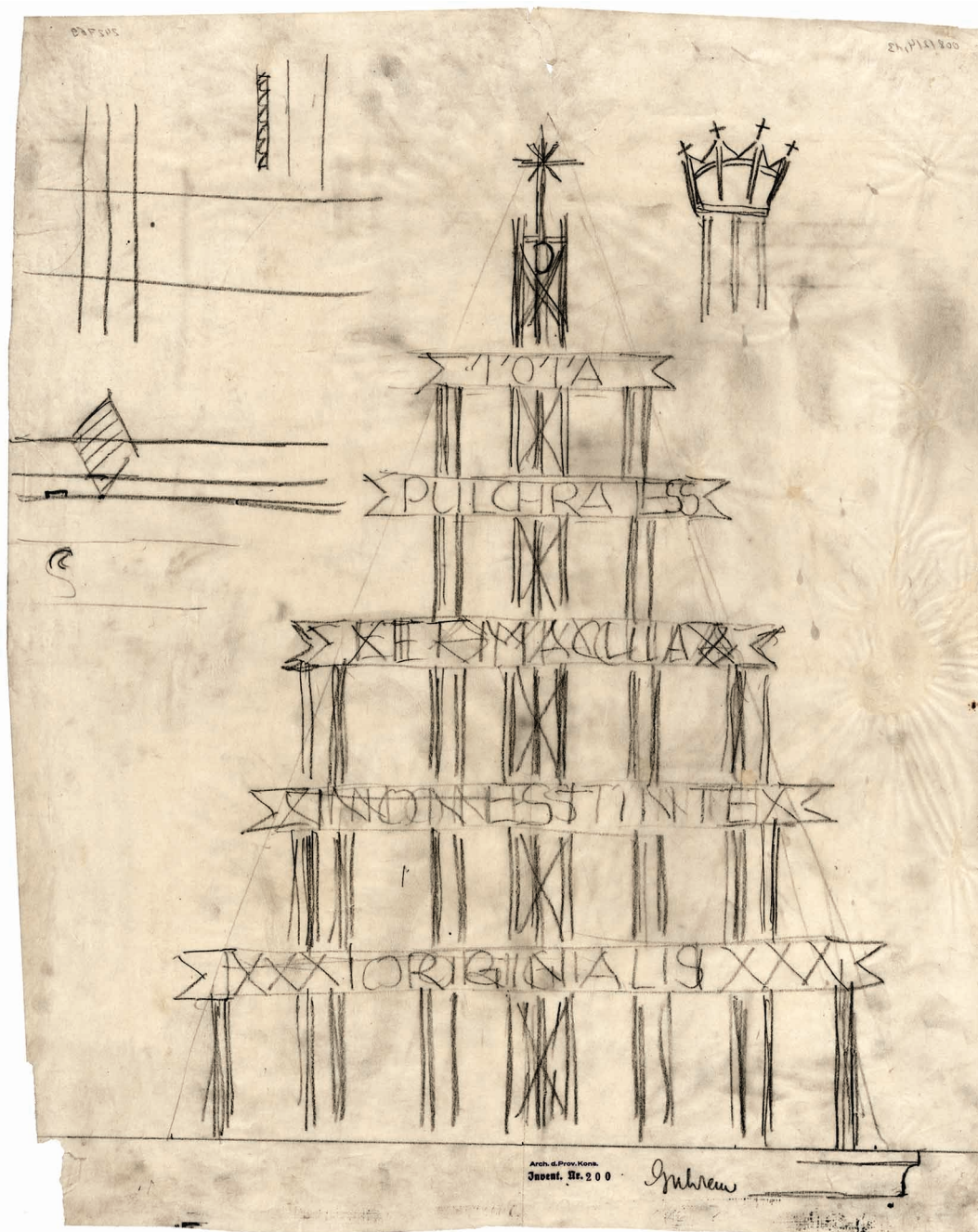
⁹⁹ Ibid., pag. 147 (203).



9. Projekt zwieńczenia polptyku z Góry, ok. 1938.
Fot. Herder-Institut w Marburgu

przemalowania figur, docierając do rzekomo średniowiecznych warstw polichromii. Z czasów baroku zachowano jedynie wybrane partie złoceń oraz dodany wtedy stół, przy którym w predelli zasiadają uczestnicy Ostatniej Wieczerzy. Zakresu wprowadzonych zmian i rekonstrukcji nie sposób jednak uznać za drastyczny, zwłaszcza w obliczu praktyk wcześniej stosowanych w muzealnych warsztatach pod nadzorem Grundmanna. Na przykład podczas prac konserwatorskich, prowadzonych w latach 1936–1938 przy dwóch nastawach z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu, polptyk Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny, oprócz zrekonstruowania elementów ornamentalnych, otrzymał nową predellę, w której ustawiono trzy gotyckie figury nigdy z tym dziełem niezwiązane i warsztatowo odmienne¹⁰⁰. Aby uzyskać dzieło kompletne, niejednokrotnie dokonywano bardziej

¹⁰⁰ Bożena GULDAN-KLAMECKA, Anna ZIOMECKA, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w.*, red. Bożena GULDAN-KLAMECKA (Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2003), s. 352.



10. Franz Focke, projekt zwieńczenia polipytyku z Góry, 1938.
Fot. Herder-Institut w Marburgu

złożonych kompilacji, np. poprzez ustawienie figury Marii w stylu pięknym w późnogo-tyckiej nastawie pozbawionej centralnej postaci w szafie.

Jednym z najbardziej intrygujących elementów polipytyku wydaje się jednak jego nigdy niezrealizowane zwieńczenie. W swoim ostatecznym sprawozdaniu Grundmann uzależnił jego wykonanie od ewentualności ustawienia retabulum w chórze górskiej fary. Nie wspomniał jednak o powodach, dla których powstały jego dwa skrajnie odmienne projekty. Pierwszy, w formie odrębnego szkicu, miał zapewne uchodzić za „rekonstrukcyjny”, uwzględnił bowiem obecność zachowanych figur dawnego zwieńczenia i utrzymany był

w późnogotyckich formach przywodzących na myśl zwieńczenie Polipptyku Zwiastowania z Jednorożcem (il. 9). Projekt drugi, autorstwa Franza Fockego lub samego Grundmanna, był modernistyczny, na wskroś oszczędny i geometryczny, mieszczący tylko łacińską inskrypcję (il. 10). Co więcej, zachowała się jedynie reprodukcja fotomontażu nastawy z 1938 r. uwzględniająca drugi wariant. Na pytanie, czy takie rozwiązanie – sprzeczne z wielokrotnie deklarowanym przez Grundmanna zamiarem nadania górowskiemu retabulum możliwie najczystszyemu gotyckiemu charakteru – uznano za obowiązujące, nie sposób udzielić odpowiedzi. Niewykluczone jednak, że mamy w tym przypadku do czynienia z przejawem innej, bardzo istotnej tendencji obecnej w konserwacji zabytków na Dolnym Śląsku w czasach narodowego socjalizmu, a mianowicie z wprowadzaniem w obręb zabytków elementów nowoczesnych, które nie naśladują stylów historycznych, choć jednocześnie unikają jakichkolwiek powiązań z tendencjami awangardowymi¹⁰¹. Zaproponowana wizja „nowoczesnego” zwieńczenia nie może zostać uznana za wyjątkową, podobne formy nadano bowiem nowemu zwieńczeniu nowożytnego ołtarza głównego we wrocławskiej katedrze, zrealizowanemu podczas prac prowadzonych w 1934 r., które zastąpiło XIX-wieczną neogotycką formę autorstwa Karla Lüdeckego¹⁰². Co więcej, projekt analogicznego pod względem formalnym zwieńczenia powstał także dla XVI-wiecznej nastawy z rzeźbioną sceną Pokłonu Trzech Króli w szafie, pochodzącej przypuszczalnie z kościoła magdalenek w Lubaniu¹⁰³. Istnieje więc wiele przesłanek pozwalających konstatować, że konserwacja górowskiej nastawy przebiegała w oparciu o znane i zrealizowane rozwiązania, a jej wykonawcy starali się w miarę możliwości stronić od eksperymentów.

Nim retabulum w swojej nowej odsłonie powróciło do Góry, zostało jeszcze zaprezentowane na wystawie *10 Jahre Denkmalpflege in Niederschlesien*, otwartej 11 kwietnia 1943 r. we wrocławskim Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych¹⁰⁴. O przebiegu konserwacji polipptyku szeroko opowiedział dyrektor tej instytucji Cornelius Müller, podkreślając, że zakończenie omawianych działań dało bezpośredni asumpt do organizacji wystawy, a konserwacja ta była drugą tak spektakularną po Polipptyku Zwiastowania z Jednorożcem z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu, wykonaną w muzeum¹⁰⁵. Najbardziej znamienne i zarazem sprzeczne wydają się jednak słowa *spiritus movens* tego przedsięwzięcia Günthera Grundmanna, który podczas swojego odczytu początkowo podkreślał, że w trakcie konserwacji starano się przede wszystkim uwolnić dzieło od zabrudzeń, a uzupełnienia wprowadzać tylko w miejscach, w których nie istniało ryzyko przekłamań¹⁰⁶. Dalej jednak wyraził swój sprzeciw wobec prawa zabraniającego jakiegokolwiek ingerencji w zabytek, a działania przy górowskim polipptyku wpisał w szerszą światową tendencję, podając przykłady konserwacji nastaw Grünewalda z Isenheim czy Mosera z Tiefenbronn. Jednocześnie podkreślił, że w przeciwieństwie do wymienionych dzieł retabulum z Góry wymagało wielu działań rekonstrukcyjnych¹⁰⁷. Propagandowy charakter wystawy dodatkowo uwypukliły wydarzenia towarzyszące, jak choćby wykład wspomnianego już profe-

¹⁰¹ GRAJEWSKI, *Między sztuką, nauką a polityką*, s. 105–115. Por. Günter GRUNDMANN, „Schlesische Kunst der Gegenwart im Dienste der Denkmalpflege”, w: *Schlesische Heimatpflege*, s. 82–96.

¹⁰² GRAJEWSKI, *Między sztuką, nauką a polityką*, s. 204–207.

¹⁰³ https://www.herder-institut.de/bildkatalog/iv/243137_b [dostęp 18 II 2020].

¹⁰⁴ SCHMITZ, „10 Jahre Denkmalpflege in Niederschlesien”.

¹⁰⁵ Artykuł z 4 VI 1943 r. autorstwa Evy-Marii Wagner; zob. APW, KZP, sygn. 82/487/0/257, pag. 136 (191).

¹⁰⁶ *Ibid.*, pag. 141 (197) – 150 (205).

¹⁰⁷ *Ibid.*, pag. 144 (199) („Mit der Wiederherstellung des Guhrauer Altares mußte nämlich eine viel weitergehende

sora Eberharda Hempla. Przybyły specjalnie z Drezna badacz wygłosił referat poświęcony historii retabulów szafiastych, którego przesłanie – jakże wymowne wobec treści jego rozprawy z 1938 r. – wyraził tytuł notatki prasowej relacjonującej całe wydarzenie: *Der Altarschrein als germanische Kunstform*¹⁰⁸. We wrześniu 1943 r., z obawy przed coraz częstszymi nalotami, nastawa została przetransportowana do Góry¹⁰⁹, a w październiku zamontowana w nawie bocznej tamtejszego kościoła parafialnego¹¹⁰. Z ostatecznego, bardzo skrupulatnie sporządzonego wykazu kosztów przedsięwzięcia, opiewających na sumę 21 310 marek¹¹¹, wynika, że o ponad jedną trzecią przekroczono zakładany budżet, nawet pomijawszy kilka kosztownych pozycji. Wielkie plany stworzenia „nowego” gotyckiego wnętrza musiały więc ustąpić wojennym niedoborom i pragmatycznym względom, dzięki czemu ocalało późnobarokowe wyposażenie kościoła św. Katarzyny w Górze.

Sformułowanie jednoznacznej oceny podjętych przez Grundmanna działań, mających przełożenie na przebieg i efekty prac konserwatorskich oraz restauratorsko-rekonstrukcyjnych, jakim poddano elementy górskiego retabulum, jest zadaniem trudnym. Już jego osobiste zaangażowanie i ogromna determinacja, a także udział w pracach projektowych i ciągły nadzór nad całością przedsięwzięcia świadczą o wysokiej randze nie tylko samego dzieła, lecz również całej operacji. Grundmann zadbał o jej finansowanie z kasy państwowej, powierzył przeprowadzenie najlepszym specjalistom i artystom, nie szczędził środków na materiały odpowiadające tym użytym przez późnośredniowiecznych twórców, dbał o powstanie projektów dostarczających przynajmniej podstawowych ram dla dalszych działań i deklarował wolę zachowania jak najwięcej z oryginalnej substancji zabytkowej, pozbawiając ją przy tym wszelkich późniejszych ingerencji. Dlatego też nie dziwi ocena Anny Ziomeckiej, której zdaniem retabulum z Góry jest „jednym z nielicznych większych poliptyków śląskich na tyle zachowanych w swych zasadniczych częściach, że obecna jego rekonstrukcja odpowiada pierwotnej dyspozycji i proporcjom”¹¹². Nie ulega kwestii, że Grundmann wydobyl ważne dla historii późnogotyckiej sztuki śląskiej dzieło ze stanu rozproszenia i tym samym niebytu, dbając przy tym o wysoki poziom prac konserwatorskich. Warto też podkreślić, że nie dążył do zamknięcia konserwowanych dzieł w muzealnych salach. Wręcz przeciwnie – chciał przywrócić je pierwotnemu miejscu ich przeznaczenia, pozwolić im oddziaływać na wiernych i widzów w przestrzeniach, z którymi tworzyły harmonijną całość. Niestety, w imię postawionego sobie celu realizował model „twórczej ochrony zabytków”, świadomie i programowo kreując „czysto” średniowieczne dzieło oraz dążąc do umieszczenia go w „sterylnie” średniowiecznym otoczeniu, nawet kosztem zniszczenia późniejszych, nowożytnych i XIX-wiecznych nawarstwień oraz uciekania się do licznych rekonstrukcji niezgodnych z przyjętymi już w jego czasach standardami, gwarantujących jednak powstanie obiektu kompletnego. Co więcej, podjęte w trakcie prac rekonstrukcyjne wybory nie tylko wprowadziły w obręb dzieła elementy nigdy z nim niezwiązane (dekoracja malarska zewnętrznej partii szafy)

Rekonstruktion, d.h. Zusammenfügung räumlich getrennter Teile verbunden werden, eine Aufgabenstellung, die diese Arbeit von den zuvor genannten weitgehend unterscheidet“).

¹⁰⁸ „Der Altarschrein als germanische Kunstform”, *Schlesische Zeitung*, nr 142 (24 V 1943); za: APW, KZP, sygn. 82/487/0/257, pag. 145.

¹⁰⁹ APW, KZP, sygn. 82/487/0/257, pag. 156 (210).

¹¹⁰ Ibid., pag. 154 (208). W Gabinecie Dokumentów Muzeum Narodowego we Wrocławiu przechowywane są zdjęcia dokumentujące moment montażu retabulum w kościele św. Katarzyny w Górze.

¹¹¹ Ibid., pag. 29 (68) – 32 (71).

¹¹² ZIOMECKA, „Śląskie retabula szafowe”, s. 81.

lub będące owocem czystej spekulacji (kwatera z przedstawieniem św. Hieronima, baldachimy). Utrwaliły także obowiązującą ówczesnie systematykę twórczości Jakuba Beinharta, opartą wyłącznie na analizach formalno-stylowo-porównawczych, poprzez wprowadzenie do niej postaci aniołów wzorowanych na zgorzeleckiej nastawie, co z pewnością zaważyło na późniejszych badaniach *oeuvre* wspomnianego artysty i może utrudniać jego ewentualną dekonstrukcję w przyszłości. Tym niemniej opisanych ingerencji w obrębie nastawy z Góry nie można uznać za drastyczne czy bardzo inwazyjne. Zdaniem Grzegorza Grajewskiego Grundmann doskonale zdawał sobie sprawę ze skuteczności i wizualnej atrakcyjności zmanipulowanych pomników historii w działaniach propagandowych¹¹³, do których swobodnie wykorzystywał zresztą prasę, co można zaobserwować również w opisywanym przypadku. Takim pomnikiem w 1943 r. na chwilę stało się retabulum z Góry. Wprawdzie propaganda polityczna z pewnością nie była głównym motorem przeprowadzonych prac, to jednak powoływanie się na kwestie ideologiczne mogło pomóc w zdobyciu funduszy. Opisana historia może okazać się pomocna nie tylko w zrozumieniu działań konserwatorskich i rekonstrukcyjnych podejmowanych przy wielu średniowiecznych zabytkach śląskiego malarstwa i rzeźby w okresie międzywojennym. Może również pomóc w wyjaśnieniu wielu kwestii związanych z ustawieniem górskiego retabulum po II wojnie światowej w prezbiterium poznańskiej katedry. Ten rozdział w historii polipetyku z Góry, jak wspomniano we wstępie, zasługuje na osobne studium.

¹¹³ GRAJEWSKI, *Między sztuką, nauką a polityką*, s. 5.

Conservation in the Shadow of War. The Circumstances, Contexts and Course of Conservation and Restoration Work on the Polyptych from Góra between 1938 and 1943

The intricate history of the altarpiece currently adorning the presbytery of the Cathedral Basilica of the Saints Peter and Paul in Poznań includes not only its relocations, damage and far-reaching disintegration, but also two moments of its emergence in its late-Gothic form. The first of those took place ca. 1512, when artists working in one of the Wrocław (before 1945: Breslau) woodcarving and painting workshops (most probably that of Jakob Beinhart) gave the retable its original shape and dimensions to suit its first destination – the chancel of the equally imposing parish church of St Catherine of Alexandria in Góra (before 1945: Guhrau). The retable, regarded as one of the largest surviving late-Gothic altarpieces in Silesia, was disassembled in 1759 and for many years existed separately as a part of the furnishings of the cemetery church in Góra. As the result of its restoration carried out between 1938 and 1943 under the supervision of Günter Grundmann (from 1932 to 1945 the provincial conservator of historical monuments for Lower Silesia), the work regained its status, lost in the 18th century, as one of the ‘most prominent’ medieval retables in Silesia.

The process and the end result of the works carried out on the polyptych from Góra between 1938 and 1943 can be regarded above all as a pinnacle achievement in conservation of medieval altar retables as carried out by the Provincial Conservation Workshop (Provinzial-Restaurierungswerkstätte) active between 1927 and 1945 at the Silesian Museum of Fine Arts (Schlesisches Museum der Bildenden Künste) in Wrocław. Many of the solutions applied in the conservation of the retable from Góra, as well as a number of ideas abandoned in the conceptual phase, had their precedents in earlier conservation ventures carried out by that institution and in the endeavours of Grundmann himself. The first of those was the intention not only to put together the dispersed elements of the altarpiece, but also to set it in its original location, which required – ‘for spatial and artistic reasons’ – the demolition of the monumental late-Baroque altarpiece of the main altar of the parish church in Góra. A tendency to remove Baroque, and especially 19th-century elements of church decoration – resulting in a deliberate archaization of the monument in question by making its older remains, considered to be more valuable, visible – was present in earlier conservation projects undertaken in the

area, such as those at the presbytery of Wrocław cathedral (1934), the parish church in Strzegom (before 1945: Striegau) (1935–1941) or parish church of St Elizabeth in Wrocław (1930s). The second of those significant solutions was the additional, unplanned reconstruction work which resulted in the emergence of parts that bear little relation to the original appearance of the altarpiece. The carved-wood decoration of the baldachins in the shrine (case) of the retable, its predella and the wings of its second opening, of which not the smallest original fragment has survived, was based on the golden background motif found in the painted Passion scenes of this retable. The painterly decoration of the outer side panels of the shrine, the predella and the frames of the wings was modelled on the decoration of the Polyptych of the Annunciation with the Unicorn from the church of St Elizabeth in Wrocław. The angels bearing the crown over Virgin Mary’s head were copied from the Görlitz retable of the Golden Mary attributed to Jakob Beinhart. The scene with St Jerome was painted anew. In order to maintain the Gothic character of the work and preserve its coherence, all the early-modern overpaintings of the figures were removed, arriving, allegedly at least, at the medieval polychrome layers. Of the Baroque elements, only selected parts of the gilding, as well as the table at which the participants of the Last Supper sit in the predella, have been preserved.

One of the most intriguing elements of the polyptych, however, seems to be its crowning pediment, which was never made. In his final report, Grundmann made its execution contingent on the retable’s possible placing in the presbytery of the Góra parish church. He did not, however, mention the reasons for the two radically different designs – one in the form of a hand-drawn sketch, probably intended to be ‘reconstructive’, as it took into account the presence of the surviving figures of the former pediment and had a late-Gothic form, and the other modern, stark and geometric, containing only a Latin inscription (only a reproduction of the photomontage of the altarpiece from 1938, which included the second variant, has survived). It is difficult to assess why this option, contrary to Grundmann’s repeatedly stated desire of giving the retable from Góra a Gothic character, was considered. However, it is possible that in this case, we are

dealing with an evidence of another very important tendency in the art conservation in Lower Silesia during the times of National Socialism, i.e. the implementation of modern elements which did not imitate historical styles and concurrently avoided making any allusions to avant-garde tendencies of the period. The proposed vision of the 'modern' pediment cannot be deemed unique, as similar forms were given to the new pediment of the early-modern altarpiece in the Wrocław cathedral as executed during the works carried out in 1934. This pediment replaced a 19th-century Gothic Revival one designed by Karl Lüdecke. Moreover, a formally analogous pediment was also designed for a 16th-century winged altarpiece with a carved scene of the Adoration of the Magi, presumably from the church of the Magdalene Sisters in Lubań (before 1945: Lubau). Thus, there are many indications that the restoration of the Góra altarpiece was based on tried-and-tested solutions, and that the conservators tried, as much as it was possible, to steer clear of experiments.

The retable under discussion would not have come into the broader awareness of researchers and the public, had it not been for a series of phenomena and events of a decidedly supra-regional scope, which in the inter-war period in Silesia led to an increased interest in local early art (mainly medieval one) and an intensification of activities aimed at popularising and protecting it. What is more, the work on the Góra altarpiece, carried out between 1938 and 1943 and very well documented, reveals a complex process of very thorough, expert

conservation which was simultaneously the creation of a medieval work, done in the spirit of the doctrine of the 'creative conservation of monuments' (Schöpferische Denkmalpflege). However, it was only rarely that ideological motivations did not leave much impact on the integrity and professionalism of the undertaken actions, as was the case here. Consequently, the pentaptych acquired a form that was universal enough for it to be relatively effortlessly integrated into the Polish national discourse after 1945 and to be placed in the presbytery of one of the ideologically most important post-war sacred spaces in Poland, i.e. the cathedral in Poznań.

This text briefly traces the history of the polyptych from Góra and outlines the circumstances leading to the researchers and museum curators' increased interest in this altarpiece. Locating this phenomenon in the Silesian context and highlighting the processes taking place in the Weimar Republic and the Third Reich makes it possible to address the issue of how a monument of decent quality was forced into the cogs of a museum-conservationist machine working to protect the region's monuments while supporting the cultural policy of the Third Reich. In this context, Günther Grundmann's decisions and motivations, which he often expressly stated and emphatically articulated during a propaganda exhibition organised in the spring of 1943 at the Silesian Museum of Fine Arts in Wrocław, entitled *Ten Years of Monument Care in Lower Silesia (10 Jahre Denkmalpflege in Niederschlesien)*, appear all the more interesting.

Bibliografia:

- Adamski, Jakub. *Hale z poligonalnym chórem zintegrowanym w architekturze gotyckiej na terenie Polski*. Kraków: Universitas, 2010.
- Belting, Hans. *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein Schwieriges Erbe*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), 1992.
- Bimler, Kurt. *Die schlesische Renaissance-plastik*. Breslau: Kommissions-Verlag Maruschke und Berendt, 1934.
- Brandt, Sigrid. "Schöpferische Denkmalpflege? Anmerkungen zu einem Schimpfwort. Vortrag anlässlich des Symposiums Nachdenken über Denkmalpflege (Teil 2): Das Denkmal zwischen Originalsubstanz und immateriellen Werten. Auf der Suche nach einer anderen Denkmalpflege, Hundisburg, 16. November 2002." *kunsttexte.de* 3, nr 1 (2003): 1–4. Dostęp 01 czerwiec 2022. <https://doi.org/10.48633/ksttx.2003.1.85834>
- Buchner, Ernst. "Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Ausstellung in Breslau (August – October 1926)." *Zeitschrift für bildende Kunst* 60, z. 8 (1926-1927): 184–193.
- Bushart, Magdalena. *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*. München, 1990.
- Codogni-Łańcucka, Diana. "Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych w okresie Trzeciej Rzeszy." *Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego* 10, nr 2 (2015): 56–77.
- Constable, William George. "Medieval Silesian Art." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 55, nr 318 (1929): 147.
- Czerwińska, Małgorzata. *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2005.
- Dobrowolski, Tadeusz. *Sztuka na Śląsku*. Katowice: Wydawnictwo Instytutu Śląskiego, 1948.
- Fleischner, Susanne. "Schöpferische Denkmalpflege". *Kulturideologie des Nationalsozialismus und Positionen der Denkmalpflege*. Münster: LIT, 1999.
- von der Goltz, Michael. *Kunsterhaltung – Machtkonflikte. Gemälde-Restaurierung zur Zeit der Weimarer Republik*. Berlin: Reimer, 2002.
- Grajewski, Grzegorz. "Między sztuką, nauką a polityką. Ochrona zabytków na Dolnym Śląsku w czasach III Rzeszy." Rozprawa doktorska, Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej, 2014.
- Grajewski, Grzegorz. "Bruno Tschötschel i konserwacja zabytków na Śląsku." W *Bruno Tschötschel (1874–1941). Wrocławski Wit Stwosz XX wieku*, redakcja Maciej Łagiewski, Piotr Oszczanowski, 197–210. Wrocław: Muzeum Miejskie Wrocławia, 2012.
- Grajewski, Grzegorz. "Konserwacja wnętrza wrocławskiej katedry w 1934 r." W *Katedra wrocławska na przestrzeni tysiąclecia*, redakcja Romuald Kaczmarek, Dariusz Galewski, 307–315. Wrocław: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 2016.
- Guldan-Klamecka, Bożena, i Anna Ziomecka. *Sztuka na Śląsku XII–XVI w.*, redakcja Bożena Guldan-Klamecka. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2003.
- Hempel, Eberhard. "Der Flügelaltarschrein, ein Stück deutscher, vlämischer und nordische Kunst." *Jomsburg* 2 (1938): 137–151.
- Jungnitz, Joseph. *Visitationsberichte der Diözese Breslau*, t. 3: *Archidiakoniat Glogau*. Breslau: G.P. Aderholz, 1907.

Kaczmarek, Romuald. "Problem rzeźbiarskiej twórczości malarza Jakoba Beinharta. Rzeźba w piaskowcu." *Cieszyńskie Studia Muzealne / Těšinský muzejní sborník* 5 (2012): 21–42.

Kaczmarek, Romuald. "Jakub Beinhart – kariera imigranta. Uwagi o genezie stylu i wczesnych pracach mistrza." W *Migracje. Sztuka późnogotycka na Śląsku*, kat. wyst., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, październik – grudzień 2018, redakcja Agnieszka Patała, 67–81. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2018.

Kloss, Ernst. "Schlesische Kunst des Mittelalters auf der Ausstellung Breslau-Scheitnig." *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 18 (1926): 589–605.

Labuda, Adam S. *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy, Europa*. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2016.

Lutsch, Hans. *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, t. 2: Die Kunstdenkmäler der Landkreise des Reg.-Bezirks Breslau*. Breslau: Verlag von Wilhelm Gottlieb Korn, 1889.

Marcinkowski, Wojciech. *Gotycka nastawa ołtarzowa u kresu rozwoju – Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztorным w Mogile*. Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2006.

Meinert, Günther. "Jacob Beinhart, ein schlesischer Bildhauer und Maler der Spätgotik." *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 60 (1939): 227–228.

Minaty, Wolfgang. *Grünwald im Dialog. 500 Jahre Isenheimer Altar in Kunst, Literatur und Musik*. Regensburg: Schnell und Steiner, 2016.

Nowacki, Józef. *Kościół katedralny w Poznaniu. Studium historyczne*. Poznań: Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha, 1959.

Ochendowska-Grzelak, Barbara. *Hans Lutsch (1854–1922). Architekt – konserwator zabytków – badacz architektury*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2013.

Palica, Magdalena, i Dagmar Schmengler. "Erich Wiese i 'nowa sztuka' w Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu." W *Malarz, mentor, mag. Otto Müller a środowisko artystyczne Wrocławia*, redakcja Dagmar Schmengler, Lidia Głuchowska, Agnes Kern, 49–51. Heidelberg-Berlin: Kehrler, 2019.

Patała, Agnieszka. "'Stary Śląski mistrz w nowym blasku' – manipulacje i konteksty konserwacji Poliptyku Zwiastowania z Jednoróżcem w latach trzydziestych XX wieku." W *Ingenium et labor. Studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Ziembie z okazji 60. urodzin*, redakcja Piotr Borusowski et al., 329–336. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2020.

Quinkenstein, Małgorzata. "O 'sile sprzeczności', czyli Wrocław jako centrum artystyczne." W *Malarz, mentor, mag. Otto Müller a środowisko artystyczne Wrocławia*, redakcja Dagmar Schmengler, Lidia Głuchowska, Agnes Kern, 143–147. Heidelberg-Berlin: Kehrler, 2019.

Sauer, Joseph. "Die Instandesetzung des Magdalenen-Altars von Lukas Moser in Tiefenbronn." *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 1 (1939-1940): 174–184.

Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926, redakcja Heinz Braune, Erich Wiese, Ernst Kloss. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1929.

Schultz, Karl. *Der Deutsche Altar im späteren Mittelalter*. Würzburg-Aumühle: Triltsch, 1939.

Selz, Peter. *German Expressionist Painting*. Berkeley: University of California, 1957.

Stasiewski, Bernhard. "Günther Grundmann – Leben und Werk 1892–1976." *Zeitschrift für Ostforschung* 26 (1977): 1–17.

Störtkuhl, Beate. "Paradigmen und Methoden der kunstgeschichtlichen 'Ostforschung' – der 'Fall' Dagobert Frey." W *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, redakcja Robert Born, Alena Janatková, Adam S. Labuda, 155–172. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2004.

Wegner, Wolfgang. *Der Deutsche Altar des späten Mittelalters*. München: Neuer Filser-Verl., 1941.

Wiese, Erich. *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis Mitte des XV. Jahrhunderts*. Leipzig: Verlag Klinkhardt & Biermann, 1923.

Wolf, Marx, i Georg Münch. "Bericht über die Arbeit des Museums der bildenden Künste und der Provinzial-Restaurierungswerkstätte." W *Schlesische Heimatpflege. 1. Veröffentlichng. Kunst und Denkmalpflege, Museumswesen – Heimatschutz*, 248–254. Breslau: Gauverlag-NS-Schlesien, 1935.

Worringer, Wilhelm. *Formprobleme der Gotik*. München: R. Piper & Co., 1912.

Ziegler, Hendrik. "Wilhelm von Bode und das Colmarer Mueum. Zum Einfluss der deutschen Museologie im Reichsland Elsass-Lothringen." *Jahrbuch der Berliner Museen* 45 (2003): 131–156.

Ziomba, Antoni. "Mistrzowie dawni. Szkic do dziejów dziewiętnastowiecznego pojęcia." *Porta Aurea* 19 (2020): 35–56.

Ziomecka, Anna. "Sztuka gotycka 1250–1500. Rzeźba i malarstwo." W *Sztuka Wrocławia*, redakcja Tadeusz Broniewski, Mieczysław Zlat, 107–168. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.

Ziomecka, Anna. "Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku." *Roczniki Sztuki Śląskiej* 10 (1976): 7–146.

Ziomecka, Anna. "Rzeźba i malarstwo od 2. połowy XIII do początku XVI w." W *Wrocław, jego dzieje i kultura*, redakcja Zygmunt Świechowski, 154–190. Wrocław: Arkady, 1978.

Ziomecka, Anna. "Malarstwo tablicowe na Śląsku." W *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: *Synteza*, redakcja Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, 215–249. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2004.

Zlat, Mieczysław. "Sztuki śląskiej drogi od gotyku." W *Późny gotyk. Studia nad sztuką przelomu średniowiecza i czasów nowych*, redakcja Jan Białostocki, 141–224. Warszawa: PWN, 1965.

