

Jacek Gernat

**Od Klahrów do Thammów – modele funkcjonowania
rodzinnych przedsiębiorstw rzeźbiarskich
w Kotlinie Kłodzkiej i na Śląsku w XVIII-XX w.**

Tom I

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Tadeusza J. Żuchowskiego
w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu
im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Poznań 2022

Spis treści

Wstęp	1
Stan badań	16
Rozdział I. Indywidualne kariery członków atelier	73
1. Klahrowie	73
1.1. Historia błyskotliwego awansu – Michael Klahr Starszy (1693-1742)	74
1.2. Kontynuator dzieła ojca – Michael Ignatz Klahr (1727-1807)	92
1.3. Prowincjonalni rzemieślnicy – potomkowie Michaela Ignatza Klahra	106
1.3.1. Ignatz Klahr (1752-1816)	107
1.3.2. Casimir Klahr (1769-1835)	111
1.3.3. Cajetan Klahr (1782-1827)	115
1.4. Ostatnie pokolenia rodziny Klahrów	118
1.4.1. Heinrich Klahr (1779-?)	118
1.4.2. David Klahr (1805-1873), Basilius Klahr (1803-?) oraz Klahrowie w Złotnie	122
2. Kutzerowie	125
2.1. <i>Spiritus movens</i> rodzinnego przedsiębiorstwa – Bernard Kutzer (1794-1864)	125
2.2. Cyrill Kutzer (1803-1856)	138
2.3. Patrizius Kutzer (1809-1844)	141
2.4. Raimund Kutzer (1833-1919)	142
2.5. Severin Franz Kutzer (1826-1875)	151
2.6. Rafael Kutzer (1846-1919)	153
2.7. Artyści ostatniego pokolenia rodziny Kutzerów	156
3. Thammowie	160
3.1. Franz Thamm Starszy (1831-1902)	160
3.2. Franz Thamm Młodszy (1857-1926)	183
3.3. Paul Thamm (1865-1943) – spadkobierca ojcowskiego atelier w Łądku	190
3.4. Od warsztatowego pomocnika ojca do angażu w „fabryce sprzętów kościelnych” – Adolf Thamm (1872-1927)	199

Rozdział II. Warsztat i jego organizacja	208
1. Od warsztatu barokowego rzeźbiarza cechowego do rodzinnego przedsiębiorstwa – warsztaty Klahrów	209
1.1. Siedziba – problem domu i warsztatu	209
1.2. Warsztaty Klahrów	216
1.2.1. Warsztat Michaela Klahra Starszego	217
1.2.2. Warsztat Michaela Ignatza Klahra	231
1.2.3. Warsztaty Klahrów w ostatnich pokoleniach	247
1.3. Społeczny i rynkowy status przedsiębiorstw Klahrów	252
2. Atelier rodziny Kutzerów	256
2.1. Siedziba – rodzinny dom i warsztat Kutzerów	256
2.2. Warsztaty Kutzerów – chronologia i organizacja osobowa	260
2.2.1. Atelier Bernarda Kutzera	261
2.2.2. Atelier Raimunda Kutzera i jego potomków	272
2.3. Społeczny i rynkowy status przedsiębiorstwa Kutzerów	280
3. Warsztaty Franza Thamma Starszego i jego synów	281
3.1. Domy i warsztaty Thammów	281
3.2. Warsztaty Thammów – chronologia i organizacja osobowa	295
3.2.1. Warsztat Franza Thamma Starszego	296
3.2.2. Warsztat Paula Thamma	301
3.2.3. Warsztaty Adolfa Thamma	304
3.3. Społeczny i rynkowy status atelier Thammów	307
Rozdział III. Artystyczna produkcja warsztatów. Zleceniodawcy	309
1. Klahrowie	309
1.1. Proces i technika pracy	309
1.1.1. Praktyka warsztatowa Michaela Klahra Starszego	311
1.1.2. Praktyka warsztatowa Michaela Ignatza Klahra	324
1.1.3. Praktyka warsztatowa ostatnich pokoleń rodziny Klahrów	335
1.2. Styl produkcji warsztatowej Klahrów	338
1.2.1. Styl warsztatu Michaela Klahra Starszego i jego źródła	338
1.2.2. Warsztatowy styl Michaela Ignatza Klahra	346

1.2.3. Problem stylu warsztatów ostatnich pokoleń Klahrów	355
2. Kutzerowie	357
2.1. Proces i technika pracy	357
2.1.1. Praktyka warsztatowa Bernarda Kutzera	358
2.1.2. Praktyka warsztatowa Raimunda Kutzera i jego współpracowników	375
2.2. Modele rzeźbiarskie Kutzerów	388
2.3. Wzory graficzne i rysunkowe obcego autorstwa	392
3. Thammowie	402
3.1. Proces i technika pracy	402
3.1.1. Praktyka warsztatowa Franza Thamma Starszego	403
3.1.2. Praktyka warsztatowa synów rzeźbiarza – Paula i Adolfa Thammów	411
3.2. Styl produkcji warsztatowej Thammów	416
 Ekskurs: problem zleceniodawców	 434
 Zakończenie	 452
 Skróty źródełowe zastosowane w tekście	 465
 Literatura	 465
 Spis ilustracji	 475
 Załączniki	 503

Wstęp

W rzeźbie Śląska oraz pogranicza śląsko-morawsko-czeskiego przed 1945 rokiem (przede wszystkim w XVIII-XX w.) zagadnieniem słabo rozpoznanym i wciąż niedocenianym przez badaczy są regiony artystyczne, w których istotną rolę odgrywały – aktywne nierzadko przez kilka pokoleń – warsztaty rodzin rzeźbiarskich. Do takich regionów należy Kotlina Kłodzka wraz z ościennymi terenami Śląska (po 1742 r. zarówno pruskiego, jak i austriackiego). Położony na pograniczu śląsko-morawsko-czeskim region cechował się wyjątkową intensywnością produkcji rzeźbiarskiej licznych warsztatów, niekiedy zyskujących sławę ponadlokalną, od początków XVIII w. aż po pierwszą połowę wieku XX. Aktywność ta, intensywna zwłaszcza w XVIII i XIX stuleciu, obejmowała również miejscowości znacznie oddalone od omawianego obszaru¹. Istotną cezurą w artystycznych dziejach tych ziem są wojny śląskie, w następstwie których już w 1742 r. większość Śląska wraz z Hrabstwem Kłodzkim znalazła się pod panowaniem Prus, przy Austrii pozostała natomiast niewielka część prowincji (Śląsk Austriacki), w tym sąsiadujące z Kotliną Kłodzką tereny Dolnego, a częściowo również Górnego Śląska². Podział polityczny regionu, potwierdzony pokojem hubertusburskim w 1763 r., do pewnego stopnia wpłynął na późniejszą odrębność artystyczną jego pruskiej i austriackiej części³, nie przerwał jednak ożywionej działalności warsztatowej miejscowych rzeźbiarzy,

¹ W odniesieniu do miejscowości na terenie Śląska (dotyczy to historycznych ziem śląskich zarówno w obecnych granicach Rzeczypospolitej Polskiej, jak i Republiki Czeskiej), Kotliny Kłodzkiej oraz sąsiednich obszarów Czech i Moraw autor niniejszej rozprawy posługuje się współczesnymi nazwami polskimi oraz czeskimi (w pojedynczych wypadkach wprowadzone zostały polskie odpowiedniki tych drugich). Historyczne niemieckie (niekiedy również czeskie) nazwy poszczególnych miejscowości podawane są w nawiasach lub po ukośniku przy pierwszym przywołaniu określonej nazwy własnej.

² Więcej na ten temat zob. m.in. K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 21-22, 235-238; J. Olšovský, *Barokní sochařství v rakouském Slezsku (1650 – 1800)*, Doktorská dizertační práce, Filosofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2006 (mps dostępny w internecie: <https://is.muni.cz/th/x7lyv/DIZERTACE.pdf> [dostęp: 15.01.2021]), s. 9-12; K. Müller, *Západní část českého Slezska v 19. století*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Maliřství a sochařství 19. století v západní části českého Slezska*, Opava 2008, s. 13.

³ W efekcie politycznego podziału Śląska jego pruska część (wraz z administracyjnie włączoną do prowincji ziemią kłodzką) znalazła się w orbicie wpływów artystycznych Berlina, który już od połowy XVIII w. dostarczał obowiązujących wzorów w zakresie architektury i dekoracji wnętrz (choć do końca stulecia w przeważającej mierze dotyczyły one protestanckiego budownictwa sakralnego oraz rezydencjonalnego). Znaczenie wzorców artystycznych płynących na Śląsk z Prus wzrosło w XIX w.; w ostatnich dekadach tego wieku w pejzażu artystycznym prowincji istotne miejsce zajmowały także dzieła twórców z innych rejonów Rzeszy Niemieckiej (m.in. z Monachium). Ton ówczesnej sztuce Śląska Pruskiego pod wieloma względami nadawali ponadto artyści czynni w stolicy Śląska Pruskiego, Wrocławiu/niem. Breslau (nieradko wykształceni w Berlinie). Dla artystów czynnych na Śląsku Austriackim (zwł. malarzy i architektów) głównym punktem odniesienia pozostawał natomiast Wiedeń, a jak również Morawy (np. w rzeźbiarskiej twórczości Andreea Schweigla z Brna); jedynie w ograniczonym stopniu docierała tutaj sztuka z pruskiego Wrocławia bądź XIX-wiecznych warsztatów monachijskich (m.in. Mayersche Kunstanstalt). W jednostkowych przypadkach na po obu stronach granicy powstały dzieła artystów z wielkich ośrodków (np. Ludwiga Michaela Schwanthaler z Monachium w Łąźniach Jeseník/Bad Gräfenberg i Johanna Jandy z Berlina w Kłodzku/Glatz). Należy jednak pamiętać, że zarówno w pruskiej, jak i austriackiej części wyróżnionego obszaru Śląska wspomniane wpływy były ograniczone ze względu na konserwatyzm katolickich odbiorców oraz znaczną liczbę twórców (nieradko aktywnych po obu stronach

w wielu wypadkach nadal aktywnych po obu stronach nowej granicy. W obu częściach wyróżnionego obszaru od drugiej połowy XVIII w. uwagę zwraca również długie trwanie – równoległe z nowymi prądami stylistycznymi – starszych form barokowych (a następnie nawrót do nich na przełomie XIX-XX w.), czemu sprzyjał peryferyjny charakter wyróżnionego terytorium oraz konserwatyzm miejscowych odbiorców produkcji rzeźbiarskiej – w zdecydowanej większości katolików⁴ – których łączyła wspólna tradycja kulturowa, w tym zwłaszcza przywiązanie do plastyki barokowej, utożsamianej z okresem habsburskiego panowania na całym Śląsku przed 1742 rokiem⁵.

granicy), którzy w 2. poł. XVIII w. i 1. poł. w. XIX kontynuowali tradycje formalne śląskiej plastyki 1. poł. XVIII w., lub nawiązywali do niej w późniejszym okresie (por. przyp. 3). Na temat pruskich i niemieckich oraz austriackich i morawskich wpływów artystycznych na podzielonym Śląsku zob. m.in.: G. Grundmann, *Die Richtungsänderung in der schlesischen Kunst des 18. Jahrhunderts*, [w:] *Kunstgeschichtliche Studien*, hrsg. von H. Tintelnot, Breslau 1943, s. 78-105, passim; K. Kalinowski, op. cit., s. 22, 237-238, 251-253; J. Olšovský, *Barokní sochařství v rakouském Slezsku...*, s. 29-34, 58-60, 90, 92; idem, J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 17. a 18. století v západní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001, s. 27-28, passim; idem, *Nástin dějin sochařství 19. století ve západní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století v západní části českého Slezska*, Opava 2008, s. 34, 37-39; M. Schenková, *Nástin dějin malířství 19. století v západní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století...*, s. 23-30; P. Šopák, *Architektura 19. století v západní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století...*, s. 15, 19-20, passim; J. Lubos-Kozieł, *Twórczość Brunona Tschötschela na tle katolickiej rzeźby śląskiej i niemieckiej 2. połowy XIX i 1. połowy XX w.*, [w:] *Bruno Tschötschel. Wrocławski Wit Stwosz XX wieku*, [kat. wyst.] red. M. Łagiewski, P. Oszczanowski, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2008, s. 181-185, passim.

⁴ Jedności kulturowej i artystycznej ziem śląskich niewątpliwie do pewnego stopnia sprzyjała utrzymana po 1742 r. kościelna przynależność zachodniej części Śląska Austriackiego do Diecezji Wrocławskiej, choć pozostałe ziemie śląskie pod władzą Habsburgów (wraz z tzw. Dystryktem kietrzańskim po pruskiej stronie granicy) podlegały Archidiecezji Olomunieckiej, natomiast Hrabstwo Kłodzkie wchodziło w skład Archidiecezji Praskiej (wspomniana struktura organizacyjna Kościoła katolickiego na omawianym obszarze formalnie utrzymała się aż do lat 70. XX w.). Pomimo podziałów polityczno-administracyjnych mieszkańców tego terenu łączyła jednak w przeważającej mierze wierność katolicyzmowi, faworyzowanemu za rządów habsburskich, dyskryminowanemu natomiast przez protestanckie władze pruskie, co miało wpływ na lokalną tożsamość miejscowej ludności, jeszcze w 2. poł. XVIII w. stojącą w opozycji względem pruskiej administracji. Na temat organizacji kościelnej na podzielonym Śląsku zob. m.in. K. Tomecki, *Organizacja kościelna na Śląsku Austriackim w drugiej połowie XVIII wieku*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne 27/28 (1994-1995)”, s. 431-433; por. K. Kalinowski, op. cit., s. 235-236.

⁵ Pomimo rozdzielenia kordonem granicznym omawiane ziemie śląskie (wraz z Hrabstwem Kłodzkim) aż do końca XVIII w. zachowały w dużym stopniu jednorodne oblicze artystyczne w zakresie rzeźby, czemu sprzyjały ożywione kontakty i działalność artystyczna zarówno na Śląsku Austriackim, jak i Pruskim większości wiodących w regionie rzeźbiarzy, m.in. Johanna Georga Lehnera i Johanna Schuberta, realizujących niekiedy zamówienia od miejscowej prohabsburskiej, katolickiej arystokracji i duchowieństwa. Zachodnie tereny austriackiego Śląska były ponadto obszarem aktywności rzeźbiarzy z Kotliny Kłodzkiej (np. Michaela Ignatza Klahra), a zwłaszcza artystów z pobliskiego Barda, realizujących wiele zleceń również na Kłodzcyźnie. Rzeźbiarze ci w dużym stopniu kontynuowali tradycję formalną sztuki baroku – wzbogaconą o elementy rokoka i klasycyzmu – która zdominowała miejscową plastykę 1. poł. XIX w., również za sprawą twórców aktywnych po obu stronach granicy, w szczególności rodzinnego atelier Bernarda Kutzera. W drugiej połowie tego stulecia na terenach tych zaczęła się upowszechniać seryjna produkcja sakralnej rzeźby i małej architektury w różnych odmianach historyzmu (m.in. neogotyku), przy czym na przełomie XIX-XX w. w miejscowej wytwórczości rzeźbiarskiej (zarówno w Kotlinie Kłodzkiej, jak i sąsiednich obszarach Pruskiego i Austriackiego Śląska) ogromną popularność ponownie zyskały formy barokowe, odwołujące się do rodzimej tradycji plastyki XVIII w. Na temat przywołanych zagadnień zob. m.in. K. Kalinowski, op. cit., s. 235, 237-238, 240-251; J. Olšovský, *Barokní sochařství v rakouském Slezsku...*, s. 34-76, passim; idem, *Nástin dějin sochařství 19. století...*, s. 33-39, passim; K. Brzezina, A. Organisty, *Nurt barokowy w twórczości zapomnianych dwudziestowiecznych artystów – Franza Wagnera i Wojciecha Maciejowskiego*, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia*

Wśród warsztatów rzeźbiarskich Hrabstwa Kłodzkiego i terenów sąsiednich – podobnie jak wielu innych regionów Śląska – ważne miejsce zajmowały pracownie rodzinne, obejmujące co najmniej dwa pokolenia, które w szczególny sposób utrwały określoną tradycję formalną w lokalnej twórczości rzeźbiarskiej⁶. Pośród nich na uwagę zasługują zwłaszcza uchwytnie w źródłach i dorobku artystycznym trzy zasłużone dla miejscowej plastyki „dynastie” rzeźbiarskie: Klahrów, Kutzerów i Thammów, których działalność artystyczna i warsztatowa stanowi przedmiot niniejszej pracy. Wspólną cechą pracowni omawianych trzech rodzin jest model warsztatu rodzinnego, funkcjonującego w oparciu o strukturę pokoleniową, przy czym najbliższe wielopokoleniowej dynastii rzeźbiarskiej są warsztaty Klahrów, w których działały co najmniej cztery uchwytnie źródłowo generacje artystów trudniących się profesją rzeźbiarza. W omawianych trzech rodzinach rzeźbiarskich mamy do czynienia z podobnym zjawiskiem: założyciel warsztatu prezentował wybijającą się osobowość twórczą – odpowiednio byli to Michael Klahr Starszy (1693-1742), Bernard Kutzer (1794-1864) i Franz Thamm Starszy (1831-1902). Zbudowane przez nich pracownie dziedziczyli wybrani przez założyciela potomkowie i prowadzili wspólnie, inni zaś zakładali własne, działające równoległe do rodzinnego przedsiębiorstwa. W swojej twórczości jedni i drudzy pozostawali kontynuatorami tradycji rzeźbiarskiej przodka, jednak nie osiągnęli ani jego poziomu artystycznego, ani równie wysokiego poważania wśród odbiorców. Rodziny te (działające w oparciu o pracownie zlokalizowane w leżących blisko siebie miejscowościach po obu stronach granicy prusko-austriackiej) łączy ponadto szczególny stosunek do tradycji rzeźbiarskiej regionu. Wypracowany w warsztatach system kształcenia spowodował, że począwszy od Klahrów aż do Thammów daje się wywieść dla nich ciąg rozwojowy. I tak za pośrednictwem rzeźbiarzy z rodziny Kellerów⁷ klahrowską tradycję artystyczną przejęła rodzina Kutzerów, a Bernard

Historyków Sztuki, Kraków 3-4 XII 2004, red. K. Brzezina, *Ars Vetus et Nova*, Kraków 2007, s. 327-335; por. rozważania zawarte w kolejnych rozdziałach niniejszej pracy.

⁶ K. Brzezina i A. Organisty (op. cit., s. 335) zauważają, że w krajach niemieckojęzycznych – w tym na Śląsku – w XIX-XX w. wciąż żywe były nowożytnie tradycje snycerskie oraz model wykształcenia w rodzinnym, „domowym” warsztacie.

⁷ W świetle dotychczasowych badań pierwszym rozpoznany źródłowo przedstawicielem rzeźbiarskiej rodziny Kellerów, aktywnej głównie w zachodniej części Śląska Austriackiego, był Christian Keller Starszy (ok. 1706-1789), który prowadził warsztat w Skorošicach (Gurschdorf) koło Jesenika (niem. Freiwaldau/czes. Frývaldov), realizujący zlecenia dla kościołów na Jeseníku. Pracownię tę najprawdopodobniej odziedziczył jego syn (względnie wnuk) Christian Keller Młodszy, odnotowany w Skorošicach na początku XIX w., aktywny twórczo na Jeseníku oraz Śląsku Opawskim. Niewykluczone, że był z nimi spokrewniony rzeźbiarz Florian Keller, notowany w Vidnavie (Weidenau) niedaleko Skorošic. Kellerowie Starszy i Młodszy odegrali istotną rolę w spopularyzowaniu wzorów sztuki Klahrów oraz rzeźby dolnośląskiej w późnobarokowej i rokokowej plastyce Śląska Austriackiego. Pierwszy z nich za sprawą kontaktów warsztatowych z Michaeliem Ignatzem Klahrem poznał m.in. twórczość Klahra St., która odcisnęła silne piętno na dojrzałych i późnych pracach Kellera St. Z kolei warsztat jego potomka (zapewne także ucznia) był miejscem nauki Bernarda Kutzera, zaznajomionego tym samym z plastyką Klahrów. Na temat rzeźbiarzy Kellerów zob. m.in. J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 17. a 18. století v západní části českého Slezska...*, s. 26; idem, *Sochařství*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní malířství*

Kutzer miał kluczowe znaczenie dla początków kariery artystycznej Franza Thamma Starszego, nierzadko odwołującego się do sztuki Klahrów. Tego rodzaju „pączkowanie” warsztatów dało efekt swoistej „sztafety” tradycji rzeźbiarskiej pomiędzy omawianymi rodzinami.

Te trzy warsztaty wpisują się w znacznie szerszy i bardziej powszechny w historii kultury model tworzenia przez artystów bądź rzemieślników rodzinnych przedsiębiorstw oraz tradycji zawodowej i artystycznej podtrzymywanej przez kilka, lub nawet kilkanaście pokoleń. Model ów obejmuje przedstawicieli różnych, nierzadko odległych od siebie profesji; obok rzeźbiarzy wymienić można m.in. artystyczne rodziny architektów, malarzy, złotników, ludwisarzy, organmistrzów itp., jak również muzyków czy kompozytorów. Pośród tych ostatnich przykładem może być muzyczna rodzina Bachów, osiadła w XVI w. w Turyngii (później Saksonii). Wielopokoleniowa, rozgałęziona dynastia muzyczna w ciągu XVI-XVIII stulecia wydała wielu wybitnych kompozytorów, organistów, kantorów, muzyków miejskich czy budowniczych organów. Pomędzy poszczególnymi muzykami z różnych pokoleń rodu dają się uchwycić artystyczne zależności drogą wzajemnych inspiracji własnymi kompozycjami, a przede wszystkim edukacji muzycznej młodszych twórców przez starszych członków rodziny. Przykładem tej ostatniej jest aktywność najwybitniejszego przedstawiciela rodziny, Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750), który uczył (bądź miał wpływ na naukę) gry na instrumentach i technik kompozytorskich zarówno swoich synów (przed wysyłaniem ich do szkół lub innych kompozytorów na dalszą naukę) Wilhelma Friedemanna (1710-1784), Carla Philipa Emanuela (1714-1788), Johanna Christopa czy Johanna Christiana (1735-1782), jak i bratanków, m.in. Johanna Bernhardta (1700-1743) oraz Johanna Ernsta (1722-1777)⁸.

Powiązania rodzinne występowały również w dynastiach architektów, do których należy m.in. rodzina Dientzenhofferów, budowniczych działających w XVII-XVIII w. we Frankonii oraz Czechach. Wśród licznych przedstawicieli rodu wymienić możemy np. Christopa Dientzenhoffera (1655-1722) oraz jego syna, współpracującego z ojcem w niektórych projektach, Kiliana Ignaza (1689-1751), jednego najwybitniejszych europejskich architektów późnego baroku⁹. Z kolei na ziemiach polskich przykład rodziny architektów stanowi dynastia Marconich, osiadła na pocz. XIX w. w Polsce za sprawą włoskiego architekta

a sochařství v západní části českého Slezska..., s. 133-137.; idem, *Bůh Otec Michaela Ignáce Klahra ml. K otázce doznívání klahrovské a schubertovské tradice v barokním sochařství v západní části rakouského Slezska*, [w:] J. Kroupa, Z. Vácha, *Ars naturam adiuvans. Sborník k počté prof. PhDr. Miloše Stehlika*, Brno 2003, s. 53-54; idem, *Barokní sochařství v rakouském Slezsku...*, s. 34, 37-38, 90-91, przyp. 60; K. Brzezina, *Rzeźba i mała architektura księstw opawskiego i karniowskiego w XVIII wieku*, *Ars Vetus et Nova*, Kraków 2005, s. 111-112; por. rozważania zawarte w rozdziale III.

⁸ Na temat rodu Bachów zob. *Encyklopedia Muzyczna PWM*, T. I, a-b, Część biograficzna, red. E. Dziębowska, Kraków 1979, s. 110-159.

⁹ J. Wrabec, *Architektoniczny język Dientzenhoferów czeskich na Śląsku*, Wrocław 2004, passim.

Henryka Marconiego (1792-1863, syna również architekta, Leandra Marconiego). Zawód budowniczego odziedziczyli po nim synowie Władysław (1848-1915) i Leandro (1834-1919) oraz wnuk Bohdan (1894-1975)¹⁰.

W podobny sposób tradycje artystyczne przekazywane były w rodzinach malarzy, co możemy zobaczyć na przykładzie rodzinnego przedsiębiorstwa Michaela Leopolda Willmanna (1630-1706) oraz jego potomków, czynnych zawodowo od drugiej połowy XVII w. po połowę stulecia następnego na Śląsku, w Czechach oraz Wielkopolsce i Łużycach. Willmann, czołowy reprezentant malarstwa barokowego na Śląsku, pobierał naukę zawodu początkowo pod okiem swojego ojca, królewieckiego malarza Christiana Petera Willmanna, następnie po uzupełnieniu edukacji w Amsterdamie oraz dziesięcioletniej wędrówce artystycznej po Europie trafił na Śląsk do opactwa cysterskiego w Lubiążu (Leubus), gdzie zorganizował prężny warsztat malarski. Od początku miał on charakter rodzinny, bowiem trzon atelier stanowili członkowie rodziny Michaela Leopolda, wykształceni przez mistrza i współpracujący z nim w różnych okresach jego artystycznej działalności. Pośród nich szczególną rolę odegrał pasierb Willmanna, Johann Christoph Lischka/Liška (ok. 1650-1712), wyuczony zawodu przez ojczyrna, w późniejszym okresie (zwł. po uzupełnieniu edukacji we Włoszech) jego główny pomocnik warsztatowy, współpracujący z mistrzem przy wybranych zleceniach również po założeniu własnego warsztatu malarskiego w Pradze ok. 1689 r. Uczniami Michaela Willmanna byli także jego syn, Michael Leopold Mł. – po wyjeździe Lischki główny pomocnik ojca, wyznaczony na spadkobiercę atelier Willmanna St. – oraz córka, Anna Elisabeth. Po przedwczesnej śmierci Willmanna Mł. w 1706 r. dwa lata później lubiąską pracownię objął przybyły z Pragi Johann Christoph Lischka, prowadząc ją do śmierci w 1712 r. Sukcesorem atelier stał się kolejny wybitny malarz śląski, wnuk Michaela Willmanna St., Georg Wilhelm Neunhertz (1689-1749). Po wczesnej śmierci rodziców trafił do warsztatu dziadka, rozpoczynając naukę malarstwa pod jego kierunkiem, kontynuowaną następnie pod okiem Lischki. Po jego śmierci został ostatnim kierownikiem rodzinnego atelier, działającego do czasu wyjazdu Neunhertza do Pragi na początku lat 20. XVIII w.¹¹ Pomimo, iż kolejni kierownicy lubiąskiego warsztatu ujawniali własne indywidualności twórcze, ich prace noszą

¹⁰ Na temat poszczególnych członków rodziny Marconich zob. m.in. S. Łoza, *Architekci i Budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, passim; L. Krzyżanowski, *Marconi Bohdan*, [w:] *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, z. 1, Poznań, Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków, 2000.

¹¹ Na temat Michaela Willmanna, jego potomków oraz rodzinnego warsztatu zob.: A. Kozieł, *Wielkie przedsiębiorstwo czy mała rodzinna firma? Kilka uwag na temat warsztatu Michaela Willmanna*, [w:] *Willmann i inni. Malarstwo i rysunek na Śląsku i krajach ościennych w XVII i XVIII w.*, red. A. Kozieł, B. Lejman, Wrocław 2002, s. 92-100; idem, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Acta Universitatis Wratislaviensis, Wrocław 2013, s. 15-39, 113-127, passim; por. A. Dobrzycka, *Jerzy Wilhelm Neunhertz. Malarz śląski*, Poznań 1958, s. 12-15, passim.

silne piętno malarstwa Michaela Willmanna St., pod którego okiem zyskali podstawy wykształcenia. Uwagę zwraca również dbałość Lischki i Neunhertza o utrzymanie rodzinnego charakteru atelier jako „warsztatu Willmanna”, m.in. za sprawą wielokrotnego posługiwania się zgromadzonym przez Michaela Leopolda St. zestawem wzorów graficznych i rysunkowych oraz konsekwentne stosowanie typowej dlań szkicowej manieri malarskiej jako stylistycznego oblicza powstających w lubiąskiej pracowni obrazów¹². Warto przywołać w tym miejscu także „dynastię” polskich malarzy Kossaków, która objęła pięć pokoleń artystów w trzech liniach rodziny, począwszy od połowy XIX w. po czasy obecne. Nestorem malarskiego rodu był Juliusz Kossak (1824-1899), który zdobył umiejętności warsztatowe drogą samodzielnych studiów oraz nauki w różnych pracowniach malarskich polskich i europejskich mistrzów, następnie wyuczył podstaw zawodu swojego syna oraz spadkobiercę Wojciecha Kossaka (1856-1942), artysty o wykształceniu akademickim. W warsztacie Wojciecha malarskiej profesji wyuczył się jego syn i współpracownik Jerzy Kossak (1886-1955), sukcesor ojcowskiego atelier. Kontynuatorką rodzinnej tradycji artystycznej stała się córka Jerzego, malarka i poetka Gloria Kossak (1941-1991), a w późniejszym okresie także jej córka, Joanna Kossak (ur. 1965). Malarska „dynastia” Kossaków objęła również twórców w innych liniach rodziny¹³.

Przekazywana z pokolenia na pokolenia tradycja profesji dotyczy także licznych rodzin rzemieślników, takich jak złotnicy, organmistrzowie, ludwisarze i inni. Jako przykład wymienić można w tym kontekście działający we Wrocławiu w latach 1668-1787 trójpokoleniowy warsztat złotniczy rodziny Mentzlów, członków śląskiej dynastii złotniczej Nitsch-Jachmann-Mentzel-Vogel-Grische, złożonej z siedmiu generacji (26 mistrzów, 7 czeladników i 3 medalierów)¹⁴. Założycielem wrocławskiego atelier był Christian Mentzel Starszy (zm. 1699), które później odziedziczył jego syn i uczeń Christian Mentzel Młodszy (zm. 1715). Trzecie pokolenie reprezentują dwaj synowie Mentzla Mł., Christian Gottfried (zm. po 1757) i Christian Friedrich (zm. 1787), spadkobiercy rodzinnego warsztatu działającego do śmierci tego ostatniego¹⁵. Artystyczna działalność Mentzlów – realizujących liczne zlecenia na rzecz Kościoła katolickiego w postaci kościelnych paramentów, takich jak monstrancje, krzyże,

¹² A. Kozieł, *Michael Willmann...*, s. 123-127.

¹³ Wiadomo, że malarstwem zajmowali się m.in. młodszy brat Juliusza Kossaka, Leon Kossak (1827-1877), a także wykształcony w krakowskiej Akademii Sztuki Pięknych bratanek Wojciecha Kossaka, Karol Kossak (1896-1875), jak również Teresa (ur. 1935), córka tego ostatniego. Na temat poszczególnych członków rodziny Kossaków oraz genealogii rodu zob. <http://www.kossakowie.com/rodzina-kossakow/> [dostęp: 29.03.2021]; por. J. Zielińska, *Juliusz, Wojciech, Jerzy Kossakowie*, Warszawa 1988, passim.

¹⁴ M. Szmida-Półbrattek, *Warsztat złotniczy rodziny Mentzlów*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXVII, 2018, s. 63-74.

¹⁵ Ibidem, s. 63-64.

naczynia liturgiczne, lichtarze itp. – jest reprezentatywna dla praktyki warsztatowej nowożytnych złotników, w dużej mierze opartej o kultywowanie rodzinnej tradycji zawodu, co dawało gwarancję przedłużenia działalności warsztatu, ułatwiało następnym generacjom techniczne doskonalenie się, zarazem decydowało o trwałości określonych wzorów formalnych pomimo upływu czasu. Specyfika rodzinnych pracowni złotniczych na Śląsku polegała na tym, że w wytwarzanych przez nie dziełach nad zmiennością stylu górowało trwanie wcześniej wypracowanych, sprawdzonych motywów artystycznych¹⁶.

Wśród wielu innych wielopokoleniowych rodzin trudniących się rzemiosłem artystycznym na uwagę zasługuje także polska rodzina ludwisarzy Felczyńskich, obejmująca co najmniej siedem pokoleń rzemieślników, którzy nieprzerwanie do dnia dzisiejszego kontynuują rodzinną tradycję zawodu, zapoczątkowaną w 1808 r. przez Michała I Felczyńskiego (1788-1883). Założona przez niego w Kałuszu koło Lwowa ludwisarnia kierowana była następnie przez jego syna Michała II (1806-1866) oraz wnuka Franciszka (1828-1923). Poszczególni synowie tego ostatniego w drugiej dekadzie XX wieku przejęli rodzinny zakład lub założyli własne odlewnie, dając początek dwóm głównym liniom ludwisarskiej rodziny Felczyńskich, której przedstawiciele prowadzili rodzinne przedsiębiorstwa w Kałuszu (do 1939), Przemyślu i okresowo w Stanisławowie, a po 1945 r. także na Górnym Śląsku; spośród nich do dnia dzisiejszego w obecnej Polsce funkcjonują trzy ludwisarnie Felczyńskich, powołujące się na rodzinną tradycję kałuskiej odlewni dzwonów¹⁷.

¹⁶ Ibidem, s. 64.

¹⁷ Cztery synowie Franciszka Felczyńskiego z pierwszego małżeństwa stali się współwłaścicielami odziedziczonej po ojcu ludwisarni w Kałuszu (prowadzonej pod szyldem Braci Felczyńskich), przy czym najstarszy z nich Ludwik (1874-1957) w 1912 r. założył własną odlewnię dzwonów w Przemyślu (początkowo filię rodzinnej firmy, od 1930 r. niezależną, choć współpraca pomiędzy obydwoma wytwórniami dzwonów trwała do czasu zamknięcia kałuskiej odlewni w 1939 r.). Po wojennej przerwie przemyski zakład został reaktywowany w 1944 r. przez syna Ludwika, Eugeniusza Felczyńskiego (1915-1977), stając się także miejscem pracy jego stryjów z Kałusza oraz potomka – Janusza Felczyńskiego (ur. 1951), spadkobiercy przedsiębiorstwa, od 1977 r. prowadzonego przezeń wspólnie z matką (wdową po Eugeniuszu) a od 2005 r. z synem Maciejem. Z kolei potomek innego z synów Franciszka z pierwszego małżeństwa – Jana Felczyńskiego (1887-1949) – Tadeusz (ur. 1930), po 1945 r. założył ludwisarnię w Taciszowie koło Gliwic, od lat 70. XX w. do dnia dzisiejszego prowadzoną przez syna Zbigniewa. Druga zasadnicza linia ludwisarzy Felczyńskich również wywodzi się od potomków Franciszka Felczyńskiego: jego syn z drugiego małżeństwa Jan (1899-1979) założył swoją pierwszą odlewnię dzwonów w Stanisławowie. Zakład ten upadł w czasie wielkiego kryzysu (najpóźniej na początku lat 30.) a jego twórca trafił do Przemyśla (przypuszczalnie do firmy Ludwika i Eugeniusza Felczyńskich), gdzie ok. 1950 r. założył kolejne przedsiębiorstwo ludwisarskie (Odlewnia i Naprawa Dzwonów Jana Felczyńskiego), później przejęte przez jego syna Adolfa (ur. 1925). Pod okiem zmarłego w 1979 r. Jana kształcili się kontynuatorzy rodzinnego rzemiosła w osobach mężów jego wnuczek; w 2010 r. kierownikiem ludwisarni (obecnie powiększonej o oddział w Czernicy k/Rybnika) został prawnuk jej założyciela, Piotr Olszewski. Na temat historii oraz genealogii rodziny Felczyńskich zob. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Felczynscy;3900254.html> [dostęp: 21.01.2021]; por. informacje zamieszczone na stronach internetowych istniejących trzech przedsiębiorstw ludwisarskich Felczyńskich w Przemyślu i Taciszowie: <http://www.dzwony.pl/historia-firmy> [dostęp: 28.01.2021]; <https://www.dzwonyfelczynski.pl/historia-rodziny/>, passim [dostęp: 28.01.2021]; <https://janfelczynski.com/o-nas/historia>, passim [dostęp: 29.01.2021].

Działalność zawodowa ludwisarzy nie ograniczyła się zatem do jednego miasta bądź regionu, przy czym po zamknięciu wytwórni w Kałuszu „gniazdem rodzinnym” Felczyńskich stał się Przemysł, gdzie obecnie funkcjonują dwie niezależne od siebie rodzinne ludwisarnie powołujące się na warsztatową tradycję Michała I Felczyńskiego. Uwagę zwraca również ogólnokrajowy, nierzadko wręcz międzynarodowy zakres produkcji artystycznej poszczególnych ludwisarni; podstawą działalności oraz podtrzymywania tradycji zawodowej w obrębie warsztatów i odlewni Felczyńskich od początku były jednak relacje rodzinne, oparte m.in. na „wsobnej” nauce rzemiosła w obrębie rodziny, choć niekiedy rzemieślnicy współpracowali także z zawodowymi artystami¹⁸.

Zjawiska podobne jak w wymienionych przykładach zachodzą w dziedzinie rzeźby, szczególnie barokowej. W okresie baroku regułą było dziedziczenie warsztatów wraz z drogim wyposażeniem rzeźbiarskim i cennym zbiorem wzorników przez synów, co prowadziło do powstawania wielopokoleniowych i rozgałęzionych dynastii rzeźbiarskich, takich jak rodziny Schwanthalerów (ród ten obecny był w południowych Niemczech i Austrii w XVII-XIX w. i składał się z kilku gałęzi, które liczyły łącznie 12 pokoleń twórców)¹⁹, bądź Zürnów (czynnych w południowej Wirtembergii w XVI-XVII w.)²⁰. Częste było także tworzenie pracowni rodzinnych, w których mistrz zatrudniał synów bądź braci. Do najbardziej znanych przykładów takich praktyk należy warsztat rodzinny Berninich, którego założycielem był Pietro Bernini (1562-1629), kontynuatorem zaś syn Gianlorenzo (1598-1680). W swojej pracowni Gianlorenzo zatrudniał brata Luigiego (1612-1681), ponadto przygotował warsztat dla syna, Paola Valentina (1648-1728)²¹. Typowa dla rodów rzeźbiarskich okresu baroku wielopokoleniowa tradycja warsztatowa i artystyczna przetrwała lub występowała także w epoce nowoczesnej, m.in. w XIX w. Przykładem może być wspomniany już ród Schwanthalerów – zajmujący ważne miejsce w pejzażu południowoniemieckiej plastyki okresu

¹⁸ W okresie międzywojennym dzwony dla wytwórni Felczyńskich projektował m.in. rzeźbiarz Xawery Dunikowski, zob. <https://www.dzwony-felczynski.pl/nasze-realizacje/polska/> [dostęp: 28.01.2021]. Przed 1945 rokiem kontakty rodzinne zacieśniała także współpraca odlewni Felczyńskich w Kałuszu i Przemysłu.

¹⁹ *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1858. Vom Barock zum Klassizismus*, [kat. wyst.] Ausstellung des Landes Oberösterreich, Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn, 3. Mai bis 13. Oktober 1974, Oberösterreichischer Landesverlag, Reichersberg am Inn 1974, passim.

²⁰ Zob. m.in. *Die Bildhauerfamilie Zürn: 1585-1724, Schwaben, Bayern, Mähren, Österreich*, [kat. wyst.] Ausstellung d. Landes Oberösterreich, Braunau am Inn, ehemalige Kapuzinerkirche (später Stadttheater), 27. April – 28. Oktober 1979, Braunau am Inn 1979, passim; *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler...*, passim; K. Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones” VII, 1995, s. 104.

²¹ Na temat rodzinnego przedsiębiorstwa rzeźbiarskiego Berninich zob. H. Tratz, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte“, Bd. 23/24, 1988, s. 397-427, passim; J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New-Haven-London 1992, passim; T. J. Żuchowski, *Poskromienie materii. Nowożytny zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2010, s. 133-151.

baroku – którego wybrani przedstawiciele byli aktywni jeszcze w drugiej połowie XIX stulecia; kontynuując rodzinną tradycję warsztatową, stali się oni równocześnie twórcami akademickimi, m.in. Ludwig Michael Schwanthaler (1802-1848), czołowy reprezentant rodziny w omawianym okresie²². Pośród innych przykładów tego rodzaju wymienić można czynnych w Schwarzwaldzie i obszarze Górnego Renu od XVII po połowę XIX wieku rzeźbiarzy z rodziny Winterhalderów²³ czy rodzinę rzeźbiarską Hauserów z Fryburga Bryzgowijskiego, których chronologia działalności obejmuje lata 1611-1842²⁴.

Jak już wspomniano, rodzinne przedsiębiorstwa i „dynastie” odgrywały istotną rolę pośród warsztatów rzeźbiarskich na Śląsku w okresie baroku i stuleciach następnym. Rodzinne warsztaty działały zarówno w wielkich ośrodkach takich jak Wrocław, jak i na prowincji. Pośród twórców obecnych w tych pierwszych bardziej szczegółowego rozpoznania źródłowego oraz szkicu monograficznego dotychczas doczekała się jedynie wrocławska rodzina snycerzy Rohnów czasów manieryzmu i wczesnego baroku, założona przez Paula Rohna Starszego (1601-1664). W skład rodziny wchodzi jego synowie: Paul Rohn Młodszy i Samuel Rohn, którzy wspólnie prowadzili warsztat odziedziczony po ojcu²⁵. Problem rodzinnych warsztatów rzeźbiarskich we Wrocławiu i innych dużych miastach Śląska w epokach późniejszych nie został dotąd gruntownie przebadany; wydaje się jednak, że rodziny, swego rodzaju „dynastie” rzeźbiarskie zarówno w okresie baroku, jak i w XIX-XX w. miały szczególne znaczenie przede wszystkim w mniejszych ośrodkach, na obszarach peryferyjnych i prowincjonalnych, gdzie zjawisko to występowało zdecydowanie najliczniej. Pośród śląskich rodów artystów w okresie baroku wymienić można Bechertów i Wagnerów w Jeleniej Górze (Hirschberg)²⁶, Weberów w Świdnicy (Schweidnitz) i Prudniku (Neustadt)²⁷, Straussów w Ząbkowicach Śląskich

²² Na temat XIX-wiecznych generacji rodu Schwanthalerów zob. *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler...*, s. 172-186; A. Hubner, *Franz Jakob Schwanthaler 1760-1820*, [w:] *ibidem*, s. 225-236; K. Eidlinger, *Ludwig Michael von Schwanthaler 1802-1848*, [w:] *ibidem*, s. 237-254, *passim*.

²³ Zob. m.in. B. Kleiser, Z. Wörgötter, *Die Schwarzwälder Künstlerfamilie Winterhalder*, [w:] L. Slaviček (Hrsg.), *Josef Winterhalder der Jüngere (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo), Maulbertschs bester Schüler*. Museum Langenargen am Bodensee, Langenargen 2009, s. 211-231.

²⁴ Na temat rodziny Hauserów zob. H. Brommer, *Die Bildhauer Hauser in Kirchzarten, Schlettstadt und Freiburg i. Br. (1611–1842). Die Biographien (Teil I)*, [w:] „Schau-ins-Land“ 89, 1971, S. 47–93; *idem* *Die Bildhauer Hauser in Kirchzarten, Schlettstadt und Freiburg i. Br. (1611–1842). Die Biographien (Teil II)*, [w:] „Schau-ins-Land“ 94/95, 1976/77, S. 165–200; M. Hermann, *Die Bildhauer Hauser in Kirchzarten, Schlettstadt und Freiburg/Br. 1611–1842. Das Werk (Teil 1)*, [w:] „Badische Heimat“ 52, 1972, S. 2–151.

²⁵ Zob. J. Jagiełło, *Rohnowie. Rodzina rzeźbiarzy z Wrocławia*, Rzeźbiarze Dolnego Śląska, Warszawa 2015; por. K. Kalinowski, *Rzeźba...*, s. 64-65.

²⁶ Na temat rzeźbiarzy z obu rodzin zob. J. Jagiełło, P. Migasiewicz, *Jeleniogórski ośrodek rzeźbiarski w latach ok. 1740-1800*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 296-311.

²⁷ D. Ostowska, *Jerzy Leonard Weber rzeźbiarz śląski epoki baroku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” II (1963), s. 106-108; por. K. Kalinowski, *Rzeźba...*, s. 184.

(Frankenstein), Karniowie (Jägerndorf) i Bruntálu (Freudenthal)²⁸, Hartmannów i Kommerthorów w Bardzie (Wartha)²⁹, Nitschów w Międzyzlesiu (Mittelwalde) i Opawie (Troppau)³⁰, jak również aktywnych w XVIII-XIX w. na Śląsku Austriackim rzeźbiarzy z rodzin Kellerów w Skorošicach³¹, czy Weissmannów we Frýdku (Friedeck) i Friedlów w Opawie oraz Koschatzkych w Sádku (Zattig) koło Opawy³². Tradycja rodzinnych przedsiębiorstw rzeźbiarskich na Śląsku, w szczególności na pograniczu prusko-austriackim, pozostała żywa również w XIX-XX w., czego przykładem jest – obok omawianych w niniejszej pracy rodów Kutzerów i Thammów – rodzina Heinzów w Odrach (Odrau) i Novym Jičínie (Neutitschein)³³, jak również funkcjonujący w Łądku-Zdroju (Landeck/Bad Landeck) od końca XIX stulecia do II wojny światowej rodzinny warsztat rzeźbiarski Schmidtów³⁴.

²⁸ Na temat rzeźbiarzy z rodziny Straussów zob. m.in. A. Kolbiarz, *Życie i twórczość Leopolda Straussa. Przyczynek do badań nad rzeźbą barokową w księstwie ziebickim*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XX, 2011, s. 3-28; J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 17. a 18. století v západní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části...*, s. 26; idem, *Sochařství*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části...*, s. 169-173; idem, *Barokní sochařství v rakouském Slezsku...*, s. 73, 91, 196-202, passim; K. Brzezina, op. cit., s. 68, 96-98.

²⁹ Zob. A. Kolbiarz, *Osiemnastowieczny ośrodek rzeźbiarski w Bardzie Śląskim*, [w:] *Splendor i fantazja...*, s. 254-257, 268-269; idem, *Nie tylko Praga. Udział śląskich rzeźbiarzy barokowych w dekorowaniu benedyktyńskich kościołów na Broumovsku*, [w:] *Barok na Broumovsku ze śląskiej perspektywy. Historia i współczesność*, red. A. Wojtyła, M. Wyrzykowska, Wrocław 2018, s. 49-51.

³⁰ Założycielem rzeźbiarskiej „dynastii” Nitschów był przypuszczalnie Anton Nitsch/Nitsche (1706-1763), rzeźbiarz urodzony w Lewinie, zawodowo czynny początkowo w Międzyzlesiu (z tego okresu znane są jego prace dla międzyzleskiego kościoła św. Barbary oraz świątyni w Boboszowie/Bobischau), później notowany w Opawie, gdzie w 1739 r. się ożenił, a dwa lata później przyjął prawa miejskie. Rzeźbiarzem został również jego syn, Johann Martin (1746-1831), czynny na Śląsku Opawskim i pruskim (na temat rzeźbiarzy zob. K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa w Kotlinie Kłodzkiej*, [w:] *Katalog rzeźby barokowej na Śląsku. Tom I. Hrabstwo kłodzkie*, red. K. Kalinowski, Poznań 1987, s. 16; ibidem, s. 50, 142-143; por. K. Brzezina, op. cit., s. 83-87; J. Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v rakouském Slezsku...*, s. 38, 73-76, 91-92, 136-138, passim). Z obydwoma artystami zapewne był spokrewniony inny międzyzleski rzeźbiarz Joseph Nitsche (niewykluczone, że kolejny syn Antona), w 1781 r. odpowiedzialny za renowację kolumny maryjnej w Międzyzlesiu (zob. APWr, Archiwum majątku von Althannów w Międzyzlesiu, sygn. 224, kontrakt z rzeźbiarzem J. Nitschem na renowację kolumny maryjnej w Międzyzlesiu zawarty 26.V.1781 oraz rozliczenie prac).

³¹ Zob. przyp. 7.

³² Zob. J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 17. a 18. století...*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní malířství a sochařství ve západní části...*, s. 22; idem *Sochařství*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní malířství a sochařství ve západní části...*, s. 152-176; idem, *Sochařství. Biogramy...*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století v západní části českého Slezska...*, s. 99-100.

³³ J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 19. století...*, s. 35; idem *Sochařství. Biogramy...*, s. 105-116.

³⁴ J. Sakwerda, *Artyści Ziemi Kłodzkiej i Ziemi Kłodzką związani w latach 1800-1945: Leksykon*, T. II. L-Z, Wrocław 2005, s. 37-39. Zjawisko występowania rodzin artystycznych w epoce nowożytnej i nowoczesnej na wyróżnionym w niniejszej pracy rejonie Kotliny Kłodzkiej, Śląska i Moraw rzecz jasna dotyczy również innych zawodów; jako przykłady wymienić można rodziny malarzy Richterów w Kłodzku i Łądku-Zdroju oraz Reimannów w Łądku na przełomie XIX i XX w., czy „dynastie” organmistrzów: Schlagów w Świdnicy – prowadzących przez trzy pokolenia od poł. XIX w. po lata 20. XX w. wielki rodzinny zakład budowy organów (Schlag & Söhne) – oraz Luxów w Łądku-Zdroju, realizujących organów w kościołach na ziemi kłodzkiej w XIX-XX w. Na temat wymienionych rodzin zob. m.in. J. Sakwerda, op. cit., s. 10-11, 32-34; W. Brylla, *Schlag und Söhne – fabryka organów*, [w:] http://um.swidnica.pl/media/Encyklopedia/rozd2_EncyklopediaSwidnicy.pdf [dostęp: 20.11.2020]. Niepublikowane dotąd liczne wzmianki źródłowe na temat członków łądeckich rodzin Reimannów i Luxów odnaleźć można także w księgach metrykalnych parafii katolickiej w Łądku z XIX-XX w.

Na Śląsku, podobnie jak w innych rejonach Europy, najczęstszym zjawiskiem były rodziny artystyczne złożone z dwóch pokoleń; licznie występowały także rody trójpokoleniowe (Weberowie, Bechertowie, Hartmannowie, Friedlowie, Strausowie, Heinzowie i Kutzerowie), natomiast w obecnym stanie badań jedynie w dwóch wypadkach stwierdzić można trwanie rodzinnej tradycji rzeźbiarskiej przez cztery lub więcej generacji (Weissmannowie, Klahrowie)³⁵. W niemal wszystkich wspomnianych śląskich „dynastiach” artystycznych regułą było istnienie rodzinnego warsztatu dziedzicznego z pokolenia na pokolenie, jak również „domowy” system kształcenia oraz współpraca zawodowa pomiędzy poszczególnymi członkami rodziny.

Powyższy przegląd wskazuje, że zagadnienie to jest bardzo istotne w badaniach nad sztuką i rzemiosłem czasów nowożytnych, a jednak nie doczekało się syntetycznego opracowania. Badacze dotychczas ograniczali się do monografii poszczególnych europejskich rodów artystycznych³⁶; natomiast brakuje ogólnych opracowań poświęconych problemom funkcjonowania tego typu rodzinnych, wielopokoleniowych przedsiębiorstw. Dotyczy to zwłaszcza lokalnych regionów artystycznych, takich jak Śląsk i Hrabstwo Kłodzkie, w wypadku których bardziej dogłębne omówienie wspomnianego zagadnienia wydaje się szczególnie istotne. Badania autora nad rodzinami rzeźbiarskimi Klahrów, Kutzerów i Thammów z pogranicza Kotliny Kłodzkiej i Śląska – stanowiących przedmiot niniejszego opracowania – przyniosły szereg ustaleń odnośnie do modeli ich funkcjonowania, które stanowią punkt wyjścia do wyjaśnienia szerszej rozumianego zjawiska rodziny rzeźbiarskiej w lokalnym środowisku artystycznym na przestrzeni epok³⁷.

³⁵ Nie można całkiem wykluczyć, że tradycja artystyczna trwała dłużej również w wypadku innych rodzin, m.in. jeleniogórskich rzeźbiarzy Bechertów, która oprócz rozpoznanych źródłowo trzech generacji mogła objąć także młodszych członków rodu, zob. J. Jagiełło, P. Migasiewicz, op. cit., s. 296-305.

³⁶ Wśród wybranych opracowań na ten temat wymienić można m.in.: *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler ...*, passim; *Die Bildhauerfamilie Zürn...*, passim; T. Döring, *Studien zur Künstlerfamilie van Bronchorst: Jan Gerritsz (ca. 1603-1661), Johannes (1627-1656) und Gerrit van Bronchorst (ca. 1636-1673) in Utrecht und Amsterdam*, Alfter 1993; O. Doering, *Die Künstlerfamilie della Robbia*, München 1913; A. Hahr, *Die Architektenfamilie Pahr. Eine Fur Die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens Bedeutende Künstlerfamilie*, Strassburg 1908; B. Kommer, Rugendas, *Eine Künstlerfamilie in Wandel und Tradition: Stadtische Kunstsammlungen Augsburg*, Deutsche Barock-Galerie Im Schaezler-Palais, 11 September – 22 November 1998, Augsburg 1998; J. Montagu, op. cit., passim; P. Pěška, *Der Marmorierer Johann Ignaz Hennevoegel (1727-90) und seine Familie*, [w:] *Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, Herausgegeben von F. Polleross, Petersberg 2004, s. 217-228.

³⁷ Do bazowych publikacji w tym zakresie należą: R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1966, passim; H. Tratz, op. cit., passim; *Ethos und Pathos: Die Berliner Bildhauerschule, 1786-1914: Beiträge mit Kurzbiographien Berliner Bildhauer*, hrsg. von P. Bloch, J. von Simson, S. Einholz, Jahrgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin 1990, passim; J. Montagu, op. cit., passim; K. Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones” VII, 1995, s. 101-140; A. Wagner, *Warsztat Chrystiana Bernarda Schmidta na Warmii*, Olsztyn 2007, passim; J. Sito, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji*, Warszawa 2013, passim.

Niniejsza rozprawa na temat rzeźbiarskich rodzin Klahrów, Kutzerów i Thammów koncentruje się wokół trzech obszarów: 1). *Kariery artystyczne* 2). *Warsztat i jego organizacja* 3). *Artystyczna produkcja. Zleceniodawcy*. Poprzedza je obszerny stan badań.

W ramach pierwszego z zagadnień omówiony został problem funkcjonowania i modelu organizacji atelier rzeźbiarskiego w kontekście każdego z omawianych rodów³⁸. Zagadnienie to analizowane jest w kilku aspektach; pierwszym z nich jest problem artystycznych karier wybranych rzeźbiarzy w obrębie rodzinnego atelier względnie poza nim. W związku z tym omówiona została biografia artystyczna twórców, z uwzględnieniem jej zasadniczych etapów oraz kategorii takich jak nauka zawodu, pozyskiwanie odpowiednich kontaktów artystycznych czy przełomowe zlecenia. Na osobnym miejscu podjęte zostało zagadnienie budowanej wokół sylwetek założycieli każdej z rodzinnych rękodzielni – Michaela Klahra St., Bernarda Kutzera i Franza Thamma St. – legendy (niekiedy pośmiertnej), która do pewnego stopnia rzutowała na status i rynkową pozycję warsztatów kierowanych przez ich potomków.

Drugi obszar badawczy dotyczy organizacji warsztatu, począwszy od siedziby, tj. konkretnych budynków mieszczących pracownię i mieszkania rzeźbiarzy – uchwytnych w historii każdego z omawianych rodów – rozpatrywanych jako miejsce artystycznej formacji ich członków oraz obiekt określający pozycję rzeźbiarzy w oczach odbiorców. Kolejny aspekt stanowi struktura osobowa i organizacja pracy rodzinnych przedsiębiorstw z uwzględnieniem chronologii ich działalności oraz zagadnień takich jak wielkość i skład osobowy atelier oraz relacje mistrz-uczeń. Trzecim poruszonym wątkiem w tym obszarze jest status i pozycja rynkowa omawianych rodzinnych atelier, podlegającym ewolucji od warsztatu cechowego do przedsiębiorstwa wolnorynkowego w XIX i na początku XX w.

Trzecim zagadnieniem podejmowanym w niniejszej pracy jest artystyczna produkcja poszczególnych atelier rozpatrywana w dwóch aspektach: stylu i techniki pracy. Pierwszy z nich dotyczy zakresu i typologii warsztatowej produkcji oraz idiomatycznych cech stylistycznych dzieł wybranych pracowni, utrwalonych w kolejnych generacjach artystycznych rodów. Oprócz charakterystyki stylu tych ostatnich podjęta została próba wskazania źródeł

³⁸ Z artystyczną działalnością rodzin Klahrów i Kutzerów związanych było przynajmniej kilka warsztatów rzeźbiarskich lub kamieniarskich, jednakże dotychczasowa literatura przedmiotu oraz archiwalia bądź przekazy źródłowe dostarczają wiadomości głównie na temat wielopokoleniowych atelier stworzonych przez założycieli artystycznych rodów; również w wypadku Thammów najlepiej reprezentowana źródłowo jest działalność warsztatowa Franza Thamma St. i jego spadkobiercy Paula Thamma, istnieją natomiast bardzo nieliczne wzmianki dotyczące pracowni innego syna mistrza, Franza Thamma Mł., o niemal nieznanym samodzielnym *œuvre*. W związku z powyższym rozważania autora niniejszej pracy koncentrują się przede wszystkim na wspomnianych warsztatach rodzinnych „mistrzów-założycieli” – dziedzicznych z pokolenia na pokolenie – które uznać można za reprezentatywne dla artystycznej produkcji poszczególnych rodów. Rozważania te w pojedynczych wypadkach dopełniają uwagi na temat pozostałych „rękodzielni”, których istnienie i charakter działalności można określić na podstawie analizy wzmianek źródłowych bądź samych dzieł.

określonych form stylistycznych, ze zwróceniem uwagi na warsztatowy aspekt powstawania dzieła, decydujący o jego finalnym wyrazie estetycznym. Drugim ważnym problemem, pozwalającym wyjaśnić kwestię trwałości określonych rozwiązań formalnych, jest praktyka warsztatowa i jej ewolucja, rozpatrywane zwłaszcza w kontekście posługiwania się określonymi modelami i projektami, dziedziczonymi z pokolenia na pokolenie. W rozważaniach tych mieści się również zagadnienie zleceniodawców i protektorów poszczególnych artystów, uchwytnych w dostępnych źródłach, literaturze przedmiotu bądź informacjach zawartych na samych dziełach. Analiza materiałów pozwala na przybliżoną charakterystykę niektórych zleceniodawców/klientów, jak również rozważyć kwestię ewentualnego ich wpływu na kształt i zakres produkcji artystycznej wybranych atelier.

Na podstawie tak zarysowanych badań podjęta została na koniec próba scharakteryzowania zmian zachodzących w warsztatowej i artystycznej działalności trzech omówionych rodzinnych warsztatów rzeźbiarskich w XVIII-XX w. w Kotlinie Kłodzkiej i na sąsiednich terenach Śląska. Zmiany te porównano z innymi rozpoznanymi w literaturze śląskimi rodzinnymi warsztatami rzeźbiarskimi. Pozwala to określić, na ile zaobserwowane tendencje są charakterystyczne dla rodzinnych przedsiębiorstw rzeźbiarskich na całym Śląsku, a na ile stanowią swoisty idiom rzeźby rejonu Hrabstwa Kłodzkiego i ziem sąsiednich. Szczególnie ważny okazał się problem popularności sztuki barokowej w twórczości lokalnych rzeźbiarzy w XIX-XX w. Dotyczy to zwłaszcza dzieł Klahra St., artysty otoczonego legendą, którego wpływ widoczny jest w twórczości wielu omawianych tu mistrzów. W pracy inspirowałem się wypracowanymi przez badaczy pomysłami na badania rodzin artystycznych oraz wielopokoleniowych warsztatów rzeźbiarskich, ale także podejmujących problem funkcjonowania rzeźbiarskiej pracowni i warsztatowego procesu realizacji dzieła.

Badania prowadzone były przede wszystkim w Kotlinie Kłodzkiej – niemal w całości pokrywającej się z historycznym Hrabstwem Kłodzkim³⁹ – oraz na sąsiadujących z nią terenach Śląska, tj. zachodniej części Śląska Austriackiego i północno-zachodnich rejonów Śląska Pruskiego. W pracy uwzględniono także dzieła z miejscowości północnych Moraw w pobliżu wspomnianych rejonów, wykonane przez artystów z rodzin omawianych w niniejszej rozprawie. Granice wyznaczonego obszaru artystycznego należy traktować umownie ze względu na niemożność zamknięcia aktywności tamtejszych warsztatów rzeźbiarskich

³⁹ Choć we współczesnej literaturze naukowej i krajoznawczej region ów określa się najczęściej mianem Kotliny Kłodzkiej (co dotyczy także pasm górskich wydzielających geograficzną kotlinę), w starszych opracowaniach sprzed 1945 r. oraz przekazach źródłowych zdecydowanie dominuje historyczna nazwa Hrabstwo Kłodzkie (Grafschaft Glatz), obecna również w późniejszych polskich publikacjach. Fakt ten zadecydował o wymiennym stosowaniu obydwu nazw przez autora niniejszej pracy.

w ramach jednego, ściśle określonego geograficznie terytorium oraz przenikanie artystycznych tendencji pomiędzy regionami. Rzeźbiarze w XVIII-XX w. niejednokrotnie działali zarówno w bliskim rejonie swoich pracowni, jak i na obszarach sąsiednich⁴⁰. Dotyczy to również członków omawianych rodzin rzeźbiarskich; Hrabstwo Kłodzkie, stanowiące kulturowy subregion poddany wpływom zarówno sztuki czeskiej, jak i śląskiej, było niemal wyłącznym obszarem warsztatowej działalności Michaela Klahra Starszego, choć wzorce jego plastyki oddziaływały na lokalnych rzeźbiarzy czynnych zarówno na Kłodzyczynie, jak i w sąsiednich rejonach Śląska. Potomkowie Klahra St. w większości również realizowali zlecenia w Kotlinie, jednakże aktywność zawodowa niektórych z nich (m.in. Michaela Ignatza oraz Casimira Klahra) przekroczyła granice Hrabstwa, sięgając Jeseníka⁴¹ w zachodniej części Śląska Austriackiego oraz czeskich Kralík (Grulich) na południu geograficznej Kotliny Kłodzkiej. W XIX w. szczególne znaczenie dla plastyki pogranicza kłodzko-śląsko-morawskiego zyskało rodzinne atelier Kutzerów w Horní Údolí (Obergrund) na wschód od Hrabstwa Kłodzkiego. Produkcja artystyczna Kutzerów nie ograniczyła się do dzieł dla miejscowości położonych w bezpośrednim sąsiedztwie warsztatu, lecz objęła rozległe tereny Śląska po austriackiej i pruskiej stronie, jak również Kotlinę Kłodzką i północne Morawy. Z kolei założony w drugiej połowie stulecia lądecki warsztat Franza Thamma St. realizował prace dla odbiorców z Hrabstwa Kłodzkiego i niemal całego Śląska, niekiedy również dostarczając rzeźby do bardziej odległych rejonów Prus. Skromniejszy zakres terytorialny miała artystyczna działalność synów Thamma St., skupiona głównie na ziemi kłodzkiej i pobliskich terenach Śląska Pruskiego. Poszczególni członkowie rodzin Klahrów, Kutzerów i Thammów zakładali niezależne pracownie, nieraz zlokalizowane w miejscach oddalonych od warsztatów rodzinnych, jednakże to te ostatnie uważa się za kluczowe dla artystycznej formacji

⁴⁰ Przykładem może być artystyczna działalność rzeźbiarza Michaela Kösslera (ok. 1670-po 1734), który posiadając warsztat w Kłodzku realizował liczne zlecenia zarówno dla miejscowości zarówno na terenie Hrabstwa Kłodzkiego, jak i sąsiednich rejonach północnych Moraw. Również aktywność mistrzów z ośrodka rzeźbiarskiego w Bardzie objęła rozległe tereny Śląska (po 1763 r. pruskiego i austriackiego) i Kotliny Kłodzkiej; pośród tych rzeźbiarzy na uwagę zasługuje postać Ludwiga Andreasa Jäschkego (1701-1784), którego warsztat wykonał także prace rzeźbiarskie dla kościołów wiejskich w rejonie czeskiego Broumova. Z kolei lądecki rzeźbiarz Alois Schmidt (1855-1939) na przełomie XIX i XX w. zrealizował dziesiątki dzieł rzeźby i małej architektury dla kościołów oraz innych obiektów na ziemi kłodzkiej i w różnych rejonach Śląska (w tym do Złotego Stoku, Barda i Kamieńca Ząbkowickiego), a niekiedy również poza jego granicami. Na temat wymienionych rzeźbiarzy zob. H. Zápalková, *Sousoší sv. Anny Samotřetí z kostela sv. Anny ve Starém Městě pod Sněžníkem. Příspěvek k dílu slezského sochaře Michala Kösslera*, „Střední Morava” 2008, nr 27, s. 32-37; A. Kolbiarz, *Nie tylko Praga...*, s. 47-53; idem, *Michael Klahr Starszy, Paul Stralano i rzeźba barokowa w Świdnicy. Nowe uwagi na temat edukacji artystycznej Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXVII, 2018, s. 140-142; J. Sakwerda, op. cit., s. 37-38.

⁴¹ Polskim odpowiednikiem czeskiej nazwy miasta jest Jesionik (przed zmianą nazwy na obecną w 1947 r. był to Frywałdów/Frywałd odpowiadający niemieckiemu Freiwaldau i czeskiemu Frývaldov), jednakże w piśmiennictwie naukowym i krajoznawczym (również polskim) przeważa forma Jeseník. Z tego względu została ona przyjęta w niniejszej rozprawie.

członków rodów rzeźbiarskich oraz uchwycenia mechanizmów rządzących ich warsztatową działalnością. Pomimo zmiennej na przestrzeni stuleci topografii zleceń większość realizacji mistrzów z omawianych rodzin – w tym dzieła kluczowe dla rozważań zawartych w niniejszej pracy – skupiona jest w miejscowościach położonych wokół wspomnianych przedsiębiorstw rodzinnych zlokalizowanych w Kotlinie Kłodzkiej i zachodniej części Śląska Austriackiego, co zadecydowało o zakreśleniu przybliżonych granic badanego obszaru. W pojedynczych przypadkach przedmiotem badań stały się również dzieła pochodzące z innych terenów (np. niektóre prace Kutzerów na pruskim Górnym Śląsku i na Morawach bądź dzieła Thamma St. w Legnicy, Wrocławiu i Poczdamie), uznane za istotne dla pełniejszego wyjaśnienia zagadnień dotyczących twórczości i warsztatowej działalności interesujących nas tu rodzin rzeźbiarskich. W tym kontekście do pewnego stopnia poświęcona została uwaga także zidentyfikowanym pracownikom Gottharda Kutzera w Opolu (Oppeln) i Adolfa Thamma w Nysie (Neisse), kontynuatorów rodzinnych tradycji artystycznych i określonych modeli organizacji warsztatu.

Przyjęte w pracy ramy chronologiczne obejmują lata twórczej aktywności przedstawicieli omawianych rodów rzeźbiarskich, począwszy od ok. 1715 r. (przybliżony czas rozpoczęcia działalności zawodowej przez Michaela Klahra St.), aż po początek lat 40. XX w. (1943 – śmierć Paula Thamma). Tak rozległy przedział czasowy pozwolił uchwycić różne modele funkcjonowania i artystyczną produkcję poszczególnych pracowni – ewolucję tych aspektów, jak również trwałość przez stulecia określonych rozwiązań formalnych.

Stan badań

Dokonując przeglądu literatury przedmiotu dotyczącej trzech omawianych rodzin rzeźbiarskich na wstępie należy zauważyć, iż zdecydowana większość dotychczasowych studiów poświęcona jest artystycznym sylwetkom reprezentantów poszczególnych rodów, w przeważającej mierze twórczym osobowościom założycieli rzeźbiarskich „dynastii”. Zagadnienie samych rodzin w części opracowań pojawia się jedynie marginalnie, przywoływane w kontekście indywidualnych biografii artystycznych rzeźbiarzy¹. Nieliczne publikacje bezpośrednio dotyczące artystycznych rodzin Klahrów i Kutzerów mają charakter przyczynkarski lub popularnonaukowo-krajoznawczy², przy czym także w tym przypadku charakterystyka rodów ogranicza się głównie do prezentacji indywidualnych biografii ich członków (z naciskiem na postaci założycieli „dynastii”); autorzy wspomnianych opracowań w stosunkowo niewielkim stopniu podejmują problem artystycznych i warsztatowych powiązań spokrewnionych ze sobą rzeźbiarzy. W zaledwie kilku opracowaniach ogólnikowo poruszone zostało zagadnienie organizacji i techniki pracy w atelier rodzinnym³, jakkolwiek

¹ Przykładowo B. Patzak (*Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr, der Jüngere (1727-1807)*), „Die Grafschaft Glatz“, Jg 25, 1930, nr 4, s. 68) wspomina o trudniących się rzeźbiarstwem potomkach Klahrów Starszego i Młodszego. Podobnie czyni E. Meyer (*Michael Klahr der Ältere. Sein Leben und Werk*, Breslau 1931, s. 17-19), który przy okazji rozważań poświęconych Michaelowi Klahrowi St. w kilku zdaniach przedstawia sylwetkę jego syna, jak również publikuje drzewo genealogiczne rodziny Klahrów. Pośród opracowań dotyczących Kutzerów na uwagę zasługują w tym kontekście m.in.: A. Rille, *Bildende Kunst*, [w:] *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Bd. 17, *Mähren und Schlesien*, Wien 1897, s. 652; A. Kettner, *Ehrenhalle des politischen Bezirks Freiwaldau*, Freiwaldau 1904, s. 74-75; E. Weiser, *Bernard Kutzer – der schlesische Riemenschneider*, „Freudenthaler Ländchen” 1944, Jg. 23, s. 18; F. Peschel, *Kunst und Künstler der Heimat*, „Der Altvaterbote”, 4, 1951, Nr. 1, s. 29. Warto w tym miejscu przywołać także biografię Franza Thamma St. pióra Adama Langer, który w kilku miejscach wspomina o trzech synach Thamma St. (zwł. młodszych Paulu i Adolfie), donosząc o ich zawodowej edukacji pod okiem ojca, zaangażowaniu w prace ojcowskiego warsztatu oraz niektórych realizacjach rzeźbiarzy (te ostatnie zdaniem autora ujawniają cechy artystycznej „szkoły Thamma”), zob. A. Langer, *Franz Thamm Sen.*, [w:] idem, *Schlesische Biographien*, Landeck 1902, s. 148, 153-155.

² Zob. O. Wenzelides, *Die schlesische Künstlerfamilie Kutzer*, „Sudetendeutsche-Monatshefte”, Teplitz-Schönau 1941, s. 123-124; idem, *Die schlesische Holzschnitzerfamilie Kutzer*, „Der Altvaterbote”, Jg. 2, 1949, Nr. 6, s. 19-22; Z. Martynowski, *Rzeźbiarska rodzina Klarów. Szkic historyczny o rodzie i twórczości artystów Klarów w Łądku Zdroju*, „Informator Krajoznawczy”, nr 3, lipiec – wrzesień 1973, s. 36-59; Z. Kravar, *Rod Kutzerů v Dolním a Horním Údolí*, „Časopis slezského zemského muzea”, serie B, 47 – 1998, s. 169-176; M. Schenková, *Slezská sochařská rodina Kutzerů* [kat.wyst.], Slezské zemské muzeum, Opava 2002, s. 18-21; M. Neubauerová, *Das Werk der Familie Kutzer aus Obergrund (Horní Udolí)*, [w:] *Splitter aus dem Leben von Bildhauern der Jeseniker Region und einige ihrer Werke*, Jeseník 2006, s. 1-2; J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 19. Století v západní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Maliřství a sochařství 19. století v západní části Českého Slezska*, Opava 2008, s. 36-37; T. Dudziak, *Kłodzka dynastia rzeźbiarzy*, [w:] W. Brygier, T. Dudziak, *Ziemia Kłodzka. Przewodnik prawdziwego turysty*, Pruszków 2010, s. 59-61.

³ E. Weiser, op. cit., s. 17-18; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa w Kotlinie Kłodzkiej*, [w:] *Katalog rzeźby barokowej na Śląsku, t. 1, Hrabstwo kłodzkie*, red. K. Kalinowski, Poznań 1987, s. 17; R. Nowak, *Schlesische Barockbozzetti*, [w:] *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur*, Hrsg. von K. Kalinowski, Poznań 1992, s. 130-135; idem, *Podpisy mistrza Klahra*, „Zeszyty Muzeum Filumenistycznego”, R. 8 (2009), s. 17-19; D. Polách, *Soupis mladších prací sochaře Bernarda Kutzera a jeho dílny. Příspěvek k dvoustému výročí umělceva narození*, „Památkový ústav v Olomouci. Výroční zpráva” 1992, s. 91-103; M. Schenková, op. cit., s. 5, 14-15;

pierwszą próbą pogłębionego studium na ten temat – w odniesieniu do praktyki warsztatowej rodziny Klahrów – jest opublikowany w 2018 r. artykuł piszącego te słowa⁴.

Z tych względów poniższe omówienie przedmiotowej literatury dotyczy głównie opracowań na temat konkretnych rzeźbiarzy. Obszerność wspomnianej literatury – w większości wypadków odrębnej dla Klahrów, Kutzerów i Thammów – zadecydowała o podzieleniu stanu badań na trzy części. W każdej z nich zaprezentowano najważniejsze opracowania poświęcone artystycznej i warsztatowej działalności artystów z omawianych rodów.

1. Klahrowie

W dotychczasowej literaturze przedmiotu stosunkowo dobrze opracowane są jedynie dwa pierwsze pokolenia rodziny Klahrów, wzbudzające zainteresowanie badaczy (szczególnie osoba Klahra St.) od XIX w., choć ich uwaga dotychczas skupiła się wyłącznie na sylwetkach pojedynczych przedstawicieli łądeckiego rodu, przede wszystkim Michaela Klahra Starszego⁵ i – w mniejszym stopniu – jego syna, Michaela Ignatza Klahra. Doniesienia na temat dzieł Klahrów Starszego i Młodszego w kościołach Hrabstwa Kłodzkiego, po raz pierwszy występują we fragmentach Kronik Hrabstwa Kłodzkiego Josepha Köglera z przełomu XVIII i XIX w., opublikowanych w latach 1881-1889 na łamach bystrzyckiego czasopisma „Vierteljahresschrift für Geschichte und Heimathskunde der Grafschaft Glatz”. Kłodzki kronikarz, powołując się na dokumenty źródłowe, wymienia jako autora ołtarzy kościołów w Bolesławowie (Wilhelmsthal), Bystrzycy Kłodzkiej (Habelschwerdt), Krosnowicach (Rengersdorf) i Nowej Wsi (Neundorf) „rzeźbiarza Michaela Klara z Łądka”⁶, nie dokonuje

M. Neubauerová, *Skorošická Kalvárie – neznámé dílo Bernarda Kutzera*, „Jesenicko”, sv. 6 (2005), s. 38–45, artykuł dostępny w Internecie, zob. http://www.muzeum.jesenik.net/prispevky/Kalvarie_net.pdf [data dostępu: 30.03.2016]; T. Dudziak, op. cit., s. 60-61; J. Gernat, *Ołtarz główny kościoła filialnego w Nowej Wsi. Przyczynek do studiów nad warsztatem rzeźbiarskim Michaela Ignatza Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXIV, 2015, s. 151, 154–157, przyp. 28–35, passim.

⁴ J. Gernat, *Projekty, bozzetti, modelletti, modelli i wzorniki – uwagi na temat praktyki warsztatowej rzeźbiarskiej rodziny Klahrów w XVIII-XIX w.*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXVII, 2018, s. 19-62.

⁵ Szczegółowego omówienia literatury przedmiotu na temat Michaela Klahra St. do ok. 1992 roku dokonał R. Nowak, *Michał Klahr Starszy – stan i perspektywy badań*, [w:] *Michał Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, red. J. Wrabec, Wrocław 1995, s. 15-22. Ze względu na bardzo dużą liczbę opracowań naukowych i popularnonaukowych poświęconych Klahrowi St. i jego potomkom – w wielu wypadkach powielających raz przyjęte ustalenia – niniejszy stan badań ogranicza się jedynie do najważniejszych pozycji, uznanych przez autora za istotne dla badań nad rzeźbiarską rodziną Klahrów. Są to najważniejsze publikacje wymieniane przez Nowaka oraz wybrane pozycje pominięte przez badacza jak również nowsze opracowania, dopełnione literaturą na temat pozostałych członków rzeźbiarskiej rodziny Klahrów.

⁶ J. Kögler, *Historische Nachrichten von der Pfarrkirche des hl. Erzengels Michael in der Königl. Preußischen Immediat-Stadt Habelschwerdt, wie auch von allen übrigen Kirchen und Kapellen des gegenwärtigen Habelschwerdter Pfarrkirchsprengels [...] Den 1. Januar 1804*, „Vierteljahresschrift für Geschichte und Heimathskunde der Grafschaft Glatz“, 1881/1882, Jg. 1, s. 9; idem, *Dokumentierte Geschichte und Beschreibung*

jednak rozróżnienia pomiędzy M. Klahrem St. a jego synem. W końcu lat 80. XIX w. w tym samym periodyku ukazało się pierwsze omówienie artystycznej sylwetki Michaela Klahra St. autorstwa Franza Volkmera i Wilhelma Hohausa, którzy w oparciu o relację kapłana Olbricha z Łądka podają lata życia rzeźbiarza (Bielice/Bielendorf 1693 – Łądek 1742) i nakreślają jego życiorys, w tym anegdotyczną historię o przypadkowym spotkaniu młodego Klahra z rektorem kolegium kłodzkich jezuitów Paolem Stralano, za sprawą którego ten drugi miał zostać protektorem przyszłego artysty⁷. Niemieccy regionaliści pierwsi podają także nazwisko domniemanego nauczyciela Klahra St., Plaga – określonego jako architekt przybyły z Włoch – i zwracają uwagę na istnienie Klahrowskich rysunków według traktatu Andrei Pozza oraz szkiców figur z praskiego Mostu Karola, mających świadczyć o pobycie studyjnym rzeźbiarza w Pradze. Autorzy wymieniają również dzieła Klahra St., do których zaliczyli ambonę w kłodzkiej farze, figurę św. Franciszka Xawerego na moście gotyckim w Kłodzku, ambonę w kościele par. w Dusznikach-Zdroju (Reinerz/Bad Reinerz), krucyfiks w kościele parafialnym i pomnik Trójcy Świętej na rynku w Łądku oraz bliżej nieznany ołtarz z Legnicy (Liegnitz). Na marginesie omówienia sylwetki Klahra St. autorzy poświęcają uwagę jego synowi, Michałowi (Ignatzowi) Klahrowi Młodszemu, również w jego wypadku podając lata życia (1727-1807) oraz Łądek jako miejsce zamieszkania i zawodowej działalności. Badacze wymieniają jako główne dzieła rzeźbiarza ołtarz główny i ambonę łądeckiego kościoła farnego⁸.

Istotne znaczenie dla badań nad praktyką warsztatową poszczególnych członków rzeźbiarskiej rodziny Klahrów mają opublikowane we wcześniejszym numerze tego kwartalnika doniesienia Martina Zimmera, który pośród „starożytności” z terenów Hrabstwa Kłodzkiego w zbiorach ówczesnego Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer) we Wrocławiu, wymienia (wraz z podaniem numerów inwentarzowych) małe formy rzeźbiarskie (modele warsztatowe) autorstwa Klahra St., Klahra Mł. oraz jego syna Casimira (Kasimira) Klahra⁹. Z kolei Paul Knötel w opublikowanym również na łamach „Vierteljahresschrift” szkicu poświęconym sztuce Hrabstwa Kłodzkiego wymienia trzech członków artystycznego rodu: Klahra Starszego,

der in der Grafschaft Glatz gelegenen Stadt und Pfarrei Wilhelmstahl [...] Am 1. November 1815, ibidem, s. 200; idem, *Historische und topographische Beschreibung der im Glatzer District gelegenen und zur Rengersdorfer Pfarrei gehörigen Dörfer Rengersdorf, Eisersdorf, Märzdorf, Piltsch und Aspenau [...] Am 20. August 1799*, „Vierteljahresschrift für Geschichte und Heimatskunde der Grafschaft Glatz“, 1884/1885, Jg. 4, s. 90; idem, *Dokumentierte Geschichte und Beschreibung der Herrschaft und Pfarrei Schönfeld (1806)*, „Vierteljahresschrift für Geschichte und Heimatskunde der Grafschaft Glatz“, 1888/1889, Jg. 8, s. 126.

⁷ F. Volkmer, W. Hohaus, *Denkwürdige Männer aus und in der Grafschaft Glatz*, „Vierteljahresschrift für Geschichte und Heimatskunde der Grafschaft Glatz“, Bd. 6: 1886/1887, s. 230.

⁸ Ibidem.

⁹ M. Zimmer, *Die Altertümer der Grafschaft Glatz im Museum schlesischer Altertümer zu Breslau*, „Vierteljahresschrift für Geschichte und Heimatskunde der Grafschaft Glatz“, Jg VII, 1887/1888, s. 57.

Michaela Ignatza Klahra oraz Casimira (Kasimira) Klahra. W wypadku pierwszego z nich ogranicza się jedynie do podania lat życia rzeźbiarza oraz wzmiankowania jego ołtarza św. Jana Nepomucena w Bolesławowie oraz figur w zbiorach wrocławskiego muzeum; autor ustala również chronologię życia Klahra Mł. (1727-1807) i wymienia pośród jego dzieł ambonę kościoła w Nowej Wsi i krosnowicki ołtarz główny, a także bliżej nieokreślone prace w Łądku. Z kolei wzmianka na temat Casimira dotyczy dwóch rzeźb jego autorstwa we wrocławskich zbiorach¹⁰.

Nazwisko Michaela Klahra (Klara) St. odnotowuje w swoim leksykonie Hans Lutsch, który podaje błędne informacje o urodzeniu rzeźbiarza w miejscowości Landeck w Tyrolu i jego śmierci w 1773 lub 1793 r. Autor wymienia ponadto Bystrzycę, Kłodzko, Bolesławów i Nową Wieś jako miejsca artystycznej działalności założyciela rzeźbiarskiego rodu, pośród kłodzkich dzieł rzeźbiarza wyszczególniając ambonę (1717) i prospekt organowy (datowany na 1725 r.) w tamtejszym kościele farnym¹¹. Twórczość Michaela Klahra Starszego omawia także Adam Langer na marginesie wydanej w 1902 r. biografii Franza Thamma Starszego, opisując Klahra St. jako swego rodzaju „artystycznego patrona” Thamma¹². Autor po raz pierwszy podaje dokładną datę śmierci Michaela Klahra St. (8 III 1742), cytując akt zgonu rzeźbiarza zapisany w księdze metrykalnej parafii w Łądku, nadto wiąże z Klahrem St. dzieła takie jak konfesjonały, figurę św. Franciszka Ksawerego i ołtarz w kaplicy Zmarłych w kościele jezuitów w Kłodzku, a także figury świętych Barbary i Katarzyny ze świętyń w Bolesławowie i Konradowie (Konradswalde) oraz kolumnę Trójcy Świętej w Ołomuńcu (niem. Olmütz)¹³. Langer poświęca uwagę również Michaelowi Ignatzowi Klahrowi, wskazując na niższy poziom jego snycerki figuralnej względem prac ojca, zarazem biegłość w tworzeniu małej architektury i rokokowej ornamentyki. Autor wymienia także rokokowy ołtarz główny kościoła farnego w Łądku jako znaczące dzieło Klahra Młodszego, ponadto wspomina o kolejnej generacji artystycznych potomków Klahra St., których twórczość zdaniem autora nigdy nie dorównała sztuce dziadka i ojca¹⁴. Swoje ustalenia dotyczące Klahrów – głównie Michaela Klahra Star-

¹⁰ P. Knötel, Paul, *Versuch einer Kunstgeschichte der Grafschaft Glatz*, „Vierteljahresschrift für Geschichte und Heimatskunde der Grafschaft Glatz“ VIII, Jg. 1888/1889, s. 310.

¹¹ H. Lutsch, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. 5, Breslau 1903, s. 618. Atrybucje Lutscha powtórzył B. Haendcke (*Zur Geschichte der Plastik Schlesiens von ca 1550 bis 1720*, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, Jg. 26, 1903, s. 233), zwracając uwagę na wyjątkowo dynamiczne ujęcie figur Ojców Kościoła w kłodzkiej kazalnicy; autor wzmiankuje także Klahrowski ołtarz św. Jana Nepomucena w kościele w Bolesławowie. Z kolei błędne informacje o pochodzeniu Klahra z Tyrolu powielone zostały w 1927 r. w leksykonie Thieme-Beckera, zob. U. Thieme, E. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 20, Leipzig 1927, s. 408.

¹² A. Langer, *Franz Thamm sen....*, s.134-135.

¹³ Ibidem, s. 135.

¹⁴ Ibidem, s. 135-136.

szego – Langer streszcza w artykule o łądeckich artystach z 1912 r.¹⁵ Wcześniej, w 1907 r. ukazało się opracowanie historyczne na temat parafii w Różance (Rosenthal), którego autor, Max Tschitschke, wiąże z osobą Michaela Ignatza Klahra rzeźby ołtarza głównego w tamtejszym kościele¹⁶.

Kolejną znaczącą pozycją stał się opublikowany w 1925 r. artykuł Roberta Beckera, w którym autor, oprócz uzupełnienia inwentarza Lutscha, dokonuje opisu zachowanego domu Klahrów w Łądku – przyrynkowej kamienicy zwanej *Zur Kornecke* – dowodząc, iż jej wystrój rzeźbiarski powstał po wielkim pożarze rynku łądeckiego w 1739 r., a autorem mógł być tylko ówczesny właściciel budynku, a więc Michael Klahr Starszy. Becker wskazuje także na pierwotny wizerunek figury maryjnej na fasadzie domu, którym był według badacza wizerunek gotyckiej Madonny z kłodzkiego kościoła parafialnego, zaczerpnięty ze strony tytułowej dzieła Johannes Millera *Historiae beatissimae Virginis Glacensis*, wydane w Kłodzku w 1690 r.¹⁷ Autor powiązał również z Klahrem także przenośny ołtarzyk św. Jana Nepomucena, przechowywany wówczas domu artysty¹⁸.

Na uwagę zasługuje również opis Klahrowskiej ambony w kościele farnym w Kłodzku, zamieszczony w wydany również w 1925 r. przewodniku po świątyni autorstwa Franza Monsego¹⁹. Autor, choć skupia się głównie na szczegółowym omówieniu programu ikonograficznego kazalnicy, przywołuje także w oparciu o wcześniejszą literaturę artystyczną sylwetkę jej twórcy (wraz z podaniem poprawnych lat życia Klahra St.) oraz historię powstania dzieła; powołując się na wiadomości źródłowe – w tym zwłaszcza rękopiśmienną kronikę parafii pióra Köglera z 1796 – Monse uściśla datowanie ambony na lata 1716-1717 oraz wymienia fundatorkę kazalnicy, wdowę po kłodzkim aptekarzu nazwiskiem Stögge²⁰. Z kolei Artur Heinke w szkicu z 1926 r. o dziełach sztuki w Domaszkowie (Ebersdorf bei Habelschwerdt) wspomina syna łądeckiego mistrza jako autora ołtarza głównego oraz dwóch bocznych, a także ambony w domaszkowskim kościele²¹. Opisując główny ołtarz, historyk zwraca uwagę na wytworność rokokowej stylistyki i dekoracji ornamentalnej.

Pierwszego historyczno-artystycznego omówienia twórczości Michaela Klahra St. w szerszym kontekście barokowej plastyki śląskiej dokonała Anneliese Uhlhorn na marginesie

¹⁵ A. Langer, *Landeck, eine Heimstätte der Kunst*, „Die Grafschaft Glatz“, Jg. 7, 1912, Nr. 10, s. 121.

¹⁶ M. Tschitschke, *Geschichte der Pfarrei Rosenthal*, Habelschwerdt 1907, s. 107, 176-177.

¹⁷ R. Becker, *Nachträge und Berichtigungen zu H. Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, „Die Grafschaft Glatz“, Jg. 20, 1925, Nr. 1-2, s. 103-104.

¹⁸ *Ibidem*, s. 104-105.

¹⁹ F. Monse, *Die Stadtpfarrkirche zu Glatz*, Glatz 1925, s. 59-67.

²⁰ *Ibidem*, s. 59-60.

²¹ A. Heinke, *Ebersdorf, Kreis Habelschwerdt*, „Guda Obend!“ 1926, s. 88-90.

rozprawy o późnobarokowej rzeźbie wrocławskiej. Badaczka nakreśli artystyczny biogram rzeźbiarza na podstawie doniesień Volkmera i Hohausa, które uzupełnia o wiadomości na temat łądeckiego ołtarzyka św. Jana Nepomucena i trzech terakotowych szkiców rzeźbiarskich ze zbiorów wrocławskiego muzeum rzemiosła artystycznego. Bazując na relacji Johanna Gottlieba Kahlowa z 1757 r. autorka odczytuje chronogram z kłodzkiej kazalnicy jako rok 1711, uznając Elżbietę Arconat, wdowę po aptekarzu kłodzkim Eliaszu Stoegel (Stöggel) wraz z ich synem Sigmundem, praskim aptekarzem, za fundatorów dzieła. Zasługą Uhlhorn jest także skorygowanie dokonanej przez Lutscha błędnej identyfikacji miejsca pochodzenia Klahra St. z miejscowością w Tyrolu²².

Kapitałne znaczenie dla badań nad praktyką warsztatową Michaela Ignatza Klahra ma z kolei opublikowany w 1928 r. artykuł regionalisty Josepha Foggera, poświęcony historii ołtarza głównego kościoła w Jugowie (Hausdorf) koło Nowej Rudy (Neurode), w którym autor publikuje treść zaginionych obecnie archiwaliów na temat twórców nastawy (dotąd pozbawionej atrybucji) – Klahra Młodszeo oraz malarza Kaspara Wehse (autora obrazu ołtarzowego)²³. W wypadku Michaela Ignatza zacytowana została treść przechowywanego w archiwum jugowskiej parafii unikatowego listu rzeźbiarza z 1777 r. do zlecniodawcy dzieła, miejscowego proboszcza Ignaza Körniga, zawierający informacje na temat abrysu dzieła i kosztów jego realizacji. Fogger wspomina również o zachowanym przed 1945 r. w tym samym archiwum projekcie ołtarza sporządzonym przez Klahra Mł. według wskazówek Körniga. Doniesienia te uzupełnione zostały krótką notą biograficzną na temat rzeźbiarza, w której regionalista zwraca uwagę na jego łądeckie pochodzenie oraz na ojca artysty, Michaela Klahra St. (wymieniając także ambonę w kłodzkiej farze autorstwa tego ostatniego), jak również wspomina inne dzieła Michaela Ignatza, takie jak ołtarz główny i ambona w kościele w Łądku, ołtarz wielki i kazalnicę świątyni w Nowej Wsi (1793) oraz te same elementy wykonane w 1794 r. dla kościoła parafialnego w Krosnowicach, czy figurę anioła ze zbiorów Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności²⁴. Pomimo swojej wartości źródłowej opracowanie Foggera zostało niemal całkowicie pominięte przez późniejszych badaczy sztuki Klahrów.

Przełom w badaniach nad twórczością Michaela Klahra St. oraz Michaela Ignatza Klahra przyniosły dwa szkice monograficzne poświęcone obu rzeźbiarzom pióra Bernharda

²² A. Uhlhorn, *Meister und Werke der Plastik des Spätbarocks in Breslau etwa 1700-1750*, Berlin 1927, s. 73-74.

²³ J. Fogger, *Zwei Briefe Grafschafter Künstler*, „Die Grafschaft Glatz”, Jg 23: 1928, nr 3, s. 26-27.

²⁴ Ibidem, s. 26. Można przypuszczać, że doniesienia na temat biografii artystycznej Klahrów, a zwłaszcza Klahra Mł. autor zaczerpnął z cytowanych wyżej publikacji zamieszczonych w numerach „Vierteljahresschrift”.

Patzaka, który na podstawie swoich badań archiwalnych ustalił szereg faktów dotyczących biografii artystycznych starszego Klahra i jego syna oraz stworzył katalog dzieł obydwu twórców, dokonując ich częściowego omówienia pod względem historyczno-artystycznym. W pierwszym opracowaniu, wydanym w 1929 r. artykule na temat Klahra St.²⁵ badacz przygląda się źródłom twórczości rzeźbiarza, przywołując w tym kontekście sylwetki prawdopodobnego kłodzkiego nauczyciela Klahra, Carla Sebastiana Plaga oraz Michaela Kösslera²⁶. Historyk przyjmuje także precyzyjną datę przyjęcia rzeźbiarza na naukę do kłodzkiego kolegium jezuitów (6 XI 1714), którą ma potwierdzać odnaleziony przez Patzaka w archiwum kłodzkich jezuitów egzemplarz traktatu Andrei Pozza, stanowiącego wzór dla rysunków artysty²⁷. Badacz uściśla również datowanie wczesnych dzieł Michaela Klahra St. dla kościoła farnego w Kłodzku: ambony, która miała powstać przed wyjazdem rektora Stralano do Pragi 15 XI 1717 r., konfesjonałów na rok 1720, a przede wszystkim dekoracji prospektu organowego na lata 1722-1725, w tym ostatnim wypadku cytując treść zawartego z Klahrem kontraktu na budowę nowych organów oraz rozliczenia prac²⁸. Autor omawia także późniejsze dzieła rzeźbiarza dla kościołów na ziemi kłodzkiej, m.in. ołtarz św. Jana Nepomucena w Bolesławowie, na podstawie swoich odkryć archiwalnych poszerzając *œuvre* lądeckiego mistrza o kolejne prace, m.in. ołtarz tego samego świętego w kościele w Konradowie wraz z figurami ss. Barbary i Apolonii (1728) oraz wyposażenie kościoła parafialnego św. Marcina w Roztokach (Schönfeld). W wypadku tego ostatniego badacz określa początek prac w Roztokach na ok. 1729 rok i wiąże z warsztatem Klahra ołtarz główny (1733) na podstawie znalezionej umowy z rzeźbiarzem (badacz opisuje także w oparciu o starszą ikonografię wygląd spalonej w 1900 r. nastawy). Ponadto przypisuje mu ołtarze boczne ss. Jana Nepomucena i Immaculaty, ambonę i konfesjonały (1732).

Duże znaczenie mają uwagi Patzaka na temat roli pomocników mistrza w wykonaniu wspomnianych ołtarzy; badacz wysuwa także hipotezę, iż rzeźbienie roztockiej ambony artysta rozpoczął w 1741 r., dokończył zaś po jego śmierci syn, Michael Ignatz. Do warsztatowego *œuvre* Klahra St. autor włącza ponadto ołtarz główny i kazalnicę kościoła parafialnego w Wilkanowie (Wölfelsdorf) – powołując się na źródła (m.in. kartkę dołączoną do figury Adama z ołtarza z informacją o wykonaniu nastawy przez Klahra) oraz analizę formalną dzieł

²⁵ B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge zur Künstlergeschichte der Grafschaft Glatz 1. Der landecker Bildhauer Michael Klahr der Ältere (1693-1742)*, „Die Grafschaft Glatz“ 24, 1929, Nr. 6, s. 152-158.

²⁶ Ibidem, s. 153. Autor dodatkowo opublikował wypisy z odnalezionych przez siebie archiwaliów dotyczących Plaga, dzięki czemu ustalił podstawowy kanon wiadomości biograficznych na temat tego artysty, weryfikując wcześniejsze sugestie kronikarzy na temat jego architektonicznej profesji i rzekomego pochodzenia z Włoch.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 154.

– jak również rzeźby powstałe kościoła farnego w Łądku: figurę Chrystusa Zmartwychwstałego i krucyfiks z odnalezioną sygnaturą *MK 1741*. Patzak potwierdza również wysuniętą przez Langerę i Beckera atrybucję Klahra St. wystroju rzeźbiarskiego fasady domu artysty na łądeckim rynku, dopatrując się ikonograficznego pierwowzoru Marii w wizerunku Madonny z Mariazell w Austrii, a także podtrzymuje tezę o zrealizowaniu przez rzeźbiarza w 1742 r. kolumny Trójcy św. na rynku w Ołomuńcu, co uwiarygodnić ma porównanie zrealizowanego dzieła z przechowywanymi w łądeckich zbiorach prywatnych terakotowym bozzettem oraz rysunkiem projektowym pomnika Trójcy św. w Łądku²⁹. W oparciu analizę stylistyczno-porównawczą Patzak przypisał Michaelowi Klahrowi St. kolejne dzieła, takie jak pomnik św. Franciszka Ksawerego w Rynku w Bolesławowie (1716), ołtarz główny i pojedyncze figury w Kaplicy Św. Floriana w Bystrzycy Kłodzkiej (1725-1727), niezachowany ołtarz główny kaplicy św. Onufrego w Stroniu Śląskim oraz figurę Chrystusa Zmartwychwstałego ze Starego Waliszowa (Alt Waltersdorf). Dodatkowo badacz krótko omówia 12 modeli rzeźbiarskich autorstwa Klahra, znajdujących się w zbiorach malarza Georga Reimanna w Łądku³⁰.

Źródłowe badania Bernharda Patzaka pozwoliły uściślić wiele faktów z biografii artystycznej Klahra St., jak również znacząco wzbogaciły dotychczasowy stan wiedzy na temat jego twórczości i stylu. Jeszcze większe znaczenie ma opublikowany rok później artykuł poświęcony Klahrowi Młodszemu, w którym badacz ustalił w dużej mierze do dziś aktualny kanon wiedzy o rzeźbiarzu, jak również zasadniczy katalog jego prac³¹. W oparciu o wypisy z łądeckich ksiąg metrykalnych oraz inne, w dużej mierze niedostępne dziś archiwalia Patzak podaje przede wszystkim podstawowe dane biograficzne Michaela Ignatza, takie jak daty jego narodzin i śmierci, ożenki oraz naukę zawodu w Bardzie w latach 1743-1746 pod kierunkiem Andreasa Ludwiga Jäschkego. W tym ostatnim wypadku autor publikuje treść umowy przyjęcia młodego adepta rzeźbiarstwa na naukę do warsztatu Jäschkego oraz wystawionego przez bardzkiego mistrza świadectwa jej ukończenia³².

Zebrane przez Patzaka wiadomości źródłowe zaczerpnięte z kontraktów, rachunków bądź kronik parafialnych pozwoliły mu w dużym stopniu zrekonstruować (wraz z precyzyjnym datowaniem) *œuvre* Klahra Młodszego na ziemi kłodzkiej. Pośród potwierdzonych prac rzeźbiarza badacz wymienia i pokrótce omawia: nastawę chrzcielnicy (1761), ołtarz główny (1776) i dwa boczne (1795) w kościele par. w Domaszkowie, ambonę (1755-1762) i ołtarz

²⁹ Ibidem, s. 155-156.

³⁰ Ibidem, s. 155-157.

³¹ B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr, der Jüngere...*, s. 67-72.

³² Ibidem, s. 67-68.

główny (1768) kościoła par. w Różance, ołtarz główny kościoła fil. w Orłowcu/Schönau bei Bad Landeck (1772), ołtarz św. Franciszka Xawerego w kościele farnym w Bystrzycy Kłodzkiej (1773), ambonę w kościele par. w Żelaźnie/Eisersdorf (1777), a także elementy wyposażenia świątyni w Łądku, takie jak rzeźby i balustrada komunijna (1775-1776), dekoracja prospektu organowego (1778), szopka bożonarodzeniowa, ambona i konfesjonały z 1779 r., wreszcie niezachowany ołtarz główny (1791-1792). Szczególną uwagę Patzak poświęca późnym realizacjom warsztatu Michaela Ignatza Klahra, wśród nich ołtarzowi głównemu (1792-1793) i ambonie kościoła filialnego w Nowej Wsi (1794), powołując się na zachowane kontrakty zawarte z artystą na wykonanie dekoracji rzeźbiarskiej obu tych dzieł. W wypadku nowowiejskiego retabulum zwraca także uwagę na poświadczony źródłowo jego pierwowzór, tj. ołtarz główny Michaela Klahra St. w kościele w Roztokach³³. Autor cytuje ponadto treść zawartego z rzeźbiarzem w 1794 r. kontraktu na wykonanie ołtarza głównego, ambony i balustrady komunijnej do kościoła par. w Krosnowicach (1794-1796) oraz rozliczeń dotyczących m.in. realizacji ołtarza i kazalnicy. Badacz dokonuje szczegółowego omówienia formy architektonicznej oraz aranżacji wystroju rzeźbiarskiego nastawy (obecnie niezachowanej w swoim pierwotnym kształcie), doszukując się jej pierwowzoru w ołtarzu głównym kościoła pielgrzymkowego w Mariazell projektu Johanna Bernharda Fischera von Erlach; swoje przypuszczenia w tym zakresie uzasadnia wizerunkiem maryjnym na fasadzie łądeckiego domu Klahrów, inspirowanym zdaniem badacza postacią Madonny z Mariazell. Dużą wartość źródłową ma dokonany przez Patzaka opis pierwotnego wyglądu retabulum, w późniejszym okresie poddanego gruntownej przebudowie. Wśród dzieł wykonanych przez warsztat Klahra Mł. dla krosnowickiej świątyni autor wymienia ponadto udokumentowaną rachunkiem figurę św. Jakuba z 1802 r., najstarsze zidentyfikowane dzieło Klahra Młodsze³⁴.

Zestaw dzieł potwierdzonych archiwalnie niemiecki badacz uzupełnia atrybucjami dokonanymi na podstawie analizy stylistyczno-krytycznej, przypisując rzeźbiarzowi ołtarz główny kościoła par. w Boboszowie, rokokową ambonę w domaszkowskiej świątyni oraz ołtarz główny w kościele par. w Gorzanowie (Grafenort), datowany na 1783 r. Opisując pierwotny wygląd gorzanowskiego retabulum Patzak przypuszcza, że powstało ono według projektu Michaela Ignatza Klahra (nie rozstrzyga jednak o autorstwie zrealizowanego dzieła) i wskazuje na podobieństwa aranżacji nastawy – z wykorzystaniem światła naturalnego – do późniejszego ołtarza głównego w Krosnowicach; także w tym wypadku autor doszukuje się pierwowzorów w ołtarzu wielkim świątyni w Mariazell lub ołtarzu głównym kłodzkiej fary autorstwa

³³ Ibidem, s. 68-70.

³⁴ Ibidem, s. 69-70.

Christopha Tauscha, zestawiając również formę gorzanowskiego ołtarza z ołtarzem głównym kościoła benedyktyńskiego w Weltenburgu. Do innych prac warsztatu Michaela Ignatza Klahra autor zalicza ołtarze główne kościołów w Idzikowie (Kieslingswalde) i Konradowie; wskazuje na analogie tego ostatniego z krosnowickim retabulum, chociaż przyjmuje, że konradowskie dzieło powstało już w 1751 r.³⁵ Pośród przypisanych Klahrowi Mł. prac badacz wymienia nadto kazalnice kościołów w Goworowie (Lauterbach) i Porębie (Lichtenwalde)³⁶, figury ss. Elżbiety i Zachariasza z kościoła fil. w Jodłowie (Thanndorf) oraz ambonę filialnej świątyni w Nowym Waliszowie (Neu Waltersdorf)³⁷. Patzak, jako jeden z nielicznych autorów, docenia również artystyczną klasę dzieł rzeźbiarza, którego określa jako drugiego po Michaelu Klahrze Starszym, najważniejszego rzeźbiarza barokowego w Hrabstwie Kłodzkim, dostrzegając ewolucję jego rzeźby od późnego baroku do rokoka i klasycyzmu³⁸. Na marginesie tych rozważań historyk wymienia wspomniane już przez Zimmera i Uhlhorn szkice rzeźbiarskie we wrocławskich zbiorach muzealnych, które identyfikuje i określa jako prace Klahra Młodsze (postaci anioła z rybą i anioła stojącego) oraz Michaela Klahra Starszego (dwie terakotowe figury św. Andrzeja i leżący anioł z tego samego materiału)³⁹. W swoim opracowaniu Patzak dodatkowo wspomina (wraz z podaniem lat życia) trudniących się rzeźbiarską profesją trzech synów Michaela Ignatza Klahra: Ignatiusa/Ignatza (1752-1816), Casimira (1769-1835) i Cajetana (1782-1827)⁴⁰.

Poczynione przez Patzaka ustalenia⁴¹ – przede wszystkim na temat Michaela Klahra St. – wraz ze starszymi opracowaniami stały się punktem odniesienia dla Ericha Meyera, autora wydanej w 1931 r. monografii twórczości Klahra Starszego, najobszerniejszej jak dotąd pracy poświęconej założycielowi rodu Klahrów⁴². Badacz zebrał i uporządkował dotychczasową

³⁵ Ibidem, s. 70-71.

³⁶ Ibidem, s. 71. Patzak datuje ambonę kościoła w Goworowie na ok. 1741 r. twierdząc, że figury ewangelistów i Ojców Kościoła zdobiące korpus, jak również detale zwieńczenia, wykazują cechy „szkoły Klahra”. Przyjęte datowanie wyklucza jednak wykonanie kazalnicy przez warsztat Klahra Młodsze; bardziej prawdopodobne wydaje się jej powstanie w kręgu Klahra St., za czym przemawia kompozycja kosza oraz opracowanie figur na tle nisz, nawiązujące do ambony w kłodzkim kościele farym.

³⁷ Ibidem.

³⁸ W wypadku figur ołtarza głównego w Nowej Wsi badacz podkreśla, że Michael Ignatz wykazuje w nich barokową finezję zbliżoną do rozwiązań Michaela Klahra Starszego, choć nie dorównuje ojcu, zob. op. cit., s. 69.

³⁹ Ibidem, s. 71.

⁴⁰ Ibidem, s. 68.

⁴¹ Swoje doniesienia oraz wnioski atrybucyjne dotyczące dzieł Klahrów Starszego i Młodsze w Bystrzycy, Roztokach i Domaszkwie badacz powtórzył w trzech artykułach zamieszczonych w regionalnym kłodzkim kalendarzu „Guda Obend!”, zob. B. Patzak, *Das Dorf Schönfeld im Kreise Habelschwerdt*, „Guda Obend!” 1930, s. 42-43; idem, *Der Floriansberg und seine Kapelle bei Habelschwerdt*, „Guda Obend!” 1933, s. 38-40 (w opracowaniu tym autor częściowo modyfikuje swoje wcześniejsze atrybucje, przypisując Klahrowi St. ołtarz główny i ołtarz boczny MB Różańcowej, a figury przyścienne w prezbiterium – Klahrowi Mł., przy czym uznaje te rzeźby za prace ucznia według mistrzowskiego projektu; dziełem „szkoły Klahrów” określa także grupę św. Anny Samotrzeciej); idem, *Ebersdorf in der Grafschaft Glatz*, ibidem, s. 42-44.

⁴² E. Meyer, *Michael Klahr der Ältere...*, passim.

wiedzę na temat artystycznej biografii rzeźbiarza, kwestionując pogląd Volkmera i Hohausa o prawdopodobnej podróży artystycznej Klahra St. do Pragi. Meyer wykazuje bowiem, że jego szkice figur z praskiego Mostu Karola stanowią przerysy z rycin Augustina Neureuttera. Podobnie neguje przypuszczenie Patzaka o domniemanym pierwowzorze figury Marii z łądeckiego domu Klahrów w postaci maryjnej z Mariazell, uznając za słuszny pogląd Beckera na temat inspiracji wizerunkiem kłodzkiej Madonny. W oparciu o wiadomości archiwalne badacz dodatkowo uzupełnia dane dotyczące działalności rzeźbiarza w Łądku, dowodząc, że był on mieszkańcem miasteczka co najmniej od 1724 r., a w 1737 r. odnotowany został w źródłach jako rajca miejski⁴³.

Autor potwierdza, względnie uzupełnia wiele ustaleń Patzaka dotyczących *œuvre* Michaela Klahra Starszego⁴⁴, choć na podstawie własnych badań źródłowych i stylistyczno-porównawczych kwestionuje niektóre doniesienia i atrybucje tego pierwszego, zarazem poszerza katalog prac rzeźbiarza o kolejne dzieła. Meyer zwraca m.in. uwagę na różnice pomiędzy zamówionym a zrealizowanym projektem organowym w kłodzkiej farze, uzasadniając je poświadczoną źródłowo naprawą instrumentu po pożarze w 1740 r.⁴⁵ W wypadku prac Klahra St. badacz wspomina o znalezionej przez Patzaka umowie na wykonanie ołtarza głównego oraz potwierdza na podstawie analizy formalnej atrybucję rzeźbiarzowi ołtarzy przytęczowych i ambony, przy czym zwraca uwagę na warsztatowy poziom realizacji obu istniejących nastaw⁴⁶. Meyer neguje hipotezę Patzaka o dokończeniu roztockiej ambony przez Michaela Ignatza Klahra, wskazując na znaczną rozbieżność chronologiczną pomiędzy domniemanym czasem ukończenia kazalnicy względem ołtarzy, jak również fakt rozpoczęcia przez Klahra Mł. nauki zawodu w Bardzie wkrótce po śmierci ojca w 1742 r. Z tych względów monografista uznaje Klahra Starszego za wyłącznego autora ambony. Wiąże z nim ponadto figurę św. Marcina (1731) w niszy fasady roztockiej świątyni⁴⁷. Omawiając Klahrowskie *Ukrzyżowanie* w łądeckiej farze wspomina o istnieniu modeli

⁴³ Ibidem, s. 15-16, 18, passim.

⁴⁴ Zgodnie z ustaleniami Patzaka badacz zaliczył do dzieł Klahra St. ambonę, konfesjonały i prospekt organowy kościoła w farnego w Kłodzku, ołtarz św. Jana Nepomucena w kościele w Bolesławowie (skorygował przy tym identyfikację figury św. Katarzyny, błędnie uznaną przez Patzaka za św. Filomenę), wyposażenie świątyni w Roztokach, ołtarz główny wraz z figurami świętych i ambonę kościoła w Wilkanowie, a także krucyfiks w łądeckiej farze, zob. E. Meyer, op. cit., s. 20-54.

⁴⁵ Ibidem, s. 35. Autor ponadto powtórnie zacytował treść kontraktu zawartego z Klahrem na dekorację prospektu i omówił jego artystyczną formę (zob. ibidem, s. 31-35).

⁴⁶ Ibidem, s. 38-41. Autor zwrócił również uwagę na podobieństwa centralnej figury ołtarza św. Jana Nepomucena z domowym ołtarzykiem Klahrów poświęconym praskiemu kanonikowi, stanowiącym według Meyera pierwowzór dla roztockiej nastawy.

⁴⁷ Ibidem, s. 41-42, 45.

rzeźbiarskich dla krucyfiksu, m.in. terakotowego bozzetta ze zbiorów Georga Reimanna⁴⁸. Do dzieł wykonanych przez Klahra St. dla świątyni w Łądku Meyer zalicza również grupę rzeźbiarską Świętej Rodziny i przechowywaną na miejscowej plebanii figurę Chrystusa Zmartwychwstałego⁴⁹, ponadto łączy z nim kolumnę (pomnik) Trójcy Świętej na lądeckim rynku. W wypadku tego ostatniego dzieła na podstawie kwerendy ołomunieckich archiwaliów zaprzecza wysuniętej przez Langerę i Patzaka tezie o wykonaniu przez Klahra St. kolumny Trójcy św. w Ołomuńcu⁵⁰. Badacz dowodzi, że zachowany projekt rysunkowy i *bozzetto* autorstwa Klahra St. dotyczą zrealizowanego w Łądku pomnika, który istniał już w 1739 r. (a więc wbrew sugestiom Patzaka powstał za życia rzeźbiarza), co poświadczają zachowane widoki lądeckiego rynku z tego okresu. Istotne są również uwagi Meyera o przypuszczalnym udziale pomocników (uczniów) w realizacji dzieła; poprzez analogie z figurą Immaculaty z wystroju lądeckiej kolumny autor przypisuje rzeźbiarzowi także figurę *Mater Dolorosa* z miejscowego cmentarza, również w tym przypadku kwestionując wysuniętą przez Patzaka atrybucję rzeźby Klahrowi Mł.⁵¹ Historyk neguje również sugerowane autorstwo Michaela Klahra Starszego w odniesieniu do pomnika św. Franciszka Ksawerego na rynku w Bolesławowie i ołtarza strońskiej kaplicy św. Onufrego, ponadto wyklucza możliwość udziału rzeźbiarza w realizacji ambony kościoła parafialnego w Dusznikach i piaskowcowej figury św. Franciszka Ksawerego na moście w Kłodzku⁵². Lądeckiemu mistrzowi przypisuje natomiast kolejne dzieła w kościele farnym w Kłodzku, takie jak ołtarz Wniebowzięcia NMP i figury aniołów ze zwieńczenia ołtarza św. Franciszka Ksawerego oraz złożoną z dwóch aniołów barokową oprawę rzeźbiarską gotyckiej Madonny z czyżykiem⁵³.

Wyjątkową wartość mają doniesienia i uwagi Meyera na temat zbioru rysunków Klahra St. z kolekcji Reimanna oraz bozzettów rzeźbiarza. Autor dowodzi wykorzystywania przez rzeźbiarza sztychów z traktatów Andrei Pozza, Gerarda Audrana i rycin Augustina Neureuttera, a także omawia zidentyfikowane przez siebie mniejsze formy rzeźbiarskie autorstwa Łądczanina w zbiorach muzealnych i prywatnych (obecnie w zdecydowanej większości zaginione) oraz zamieszcza szczegółową listę zachowanych ówczesnie bozzettów z jego

⁴⁸ Ibidem, s. 52-53. Meyer w swojej analizie formalnej dzieła nie odnalazł sygnatury rzeźbiarza wspomianej przez Patzaka, przyjmuje jednak za nim datowanie figury Chrystusa. Autor zwraca również uwagę na odmienną formę towarzyszącej Ukrzyżowanemu postaci św. Marii Magdaleny, którą uznaje za dzieło innego twórcy.

⁴⁹ Ibidem, s. 54.

⁵⁰ Ibidem, s.54-57. Zdaniem Meyera błędna atrybucja Patzaka wynikała z faktu, że wykluczył on możliwość wykonania przez Klahra Starszego lądeckiego pomnika Trójcy św. z powodu nieprawidłowego odczytania chronogramu daty powstania kolumny w roku 1745, a więc po śmierci artysty.

⁵¹ Ibidem, s. 57-67.

⁵² Ibidem, s. 68-69, 77-79.

⁵³ Ibidem, s.73-75.

warsztatu⁵⁴. Meyer podejmuje także próbę scharakteryzowania stylu rzeźby Michaela Klahra Starszego; analizując rzeźby ołtarzowe w kościele w Bolesławowie zwraca uwagę na podobieństwa Klahrowskich figur kobiecych z postacią św. Barbary z praskiego Mostu Karola autorstwa Johanna Brokoffa i figury tej samej świętej w kaplicy Hochbergów kościoła św. Wincentego we Wrocławiu, dłuta Johanna Albrechta Siegwitza⁵⁵. Badacz upatruje artystycznych źródeł plastyki rzeźbiarza z jednej strony w dziełach powstających w obrębie cysterskich klasztorów w Kamieńcu (Kamenz) i Henrykowie (Heinrichau), z drugiej – w XVIII-wiecznej rzeźbie praskiej kręgu Brokoffów i Matthiasa Bernharda Brauna. Odosobniona względem późniejszych badań nad twórczością Klahra Starszego jest podjęta przez Meyera analiza dzieł rzeźbiarza w szerszym kontekście południowoniemieckiej plastyki późnego baroku, owocująca próbą znalezienia stylistycznych pokrewieństw Klahra z twórczością takich mistrzów jak Johann Georg Greif, Paul Egell, Ignaz Günther, Johann Baptist Straub czy Joseph Anton Feuchtmayer⁵⁶. Na marginesie monografii rzeźbiarza autor w minimalnym stopniu poświęca uwagę jego potomkom, niemal wyłącznie skupiając się na osobie Michaela Ignatza Klahra – badacz wspomina o jego edukacji w Bardzie oraz zwraca uwagę na zależność twórczości Klahra Mł. od wzorców sztuki ojca. Zasługą Meyera jest także opracowanie drzewa genealogicznego Klahrów, na którym zamieszczone zostały – obok Klahrów Starszego i Młodsze – nazwiska przedstawicieli kolejnych generacji rzeźbiarskiego rodu: synów Michaela Ignatza – Ignatza (1752-1816), Casimira (1769-1835) i Cajetana (1782-1827) oraz czynnych zawodowo ich potomków – Davida (1805-1873) i Basiliusa (1803-?)⁵⁷.

Opracowana przez E. Meyera monografia Michaela Klahra St. – jedyne spośród barokowych artystów ziemi kłodzkiej, który doczekał się tak obszernego i pogłębionego studium przed 1945 rokiem – ustaliła podstawowy kanon wiedzy na temat życia i twórczości łądeckiego rzeźbiarza, w późniejszych latach powtarzanej i jedynie w ograniczonym stopniu uzupełnianej przez większość kolejnych badaczy.

Pośród publikacji z okresu międzywojennego na uwagę zasługuje także opublikowany wkrótce po wydaniu pracy Meyera komunikat Edmunda Wilhelma Brauna na temat zidentyfikowanego przez siebie – nieznanego wrocławskiemu badaczowi – sygnowanego bozzetta putta Klahra St. z 1730 r. ze zbiorów Germanisches Nationalmuseum w Norym-

⁵⁴ Ibidem, s.67-68, 70-72, 76, 79-83, 93-96.

⁵⁵ Ibidem, s. 37.

⁵⁶ Ibidem, s.84-85, 87-89.

⁵⁷ Ibidem, s. 17-19. Wśród nazwisk zamieszczonych na drzewie genealogicznym Klahrów Meyer nie podaje daty śmierci Ignatza Klahra oraz lat życia Basiliusa Klahra.

berdze⁵⁸. Autor powołując się na rozprawę Meyera wskazuje na podobieństwa omawianego bozzetta względem figur aniołków z ambony i ołtarza Wniebowzięcia NMP w kościele farnym w Kłodzku oraz elementów wyposażenia kościoła w Roztokach; w tym ostatnim przypadku dopuszcza możliwość wykorzystania szkicu jako jednego z wzorów dla roztockich realizacji. Przy tej okazji E. W. Braun podkreśla wpływ rzeźby praskiej, w tym zwłaszcza Matthiasa Bernharda Brauna, na twórczość Michaela Klahra St., co uzasadnia innym bozzettem pochodzącym z łądeckiego warsztatu rzeźbiarza, przypisanym przez autora Braunowi⁵⁹. Z kolei ustalenia Volkmera i Hohausa, Patzaka oraz Meyera na temat Klahrów Starszego i Młodszego zreferowane zostały przez Artura Heinkego w biogramach obu rzeźbiarzy, zamieszczonych w ramach wydawnictwa albumowego o sztuce Hrabstwa Kłodzkiego z 1941 r.⁶⁰

Literatura przedmiotu poświęcona rzeźbiarskiej rodzinie Klahrów sprzed 1945 r. odzwierciedla ożywioną pod koniec XIX w., a nasiloną w pierwszej połowie wieku XX, fascynację lokalnych kłodzkich i śląskich historyków sztuką Michaela Klahra Starszego, która zaowocowała licznymi szkicami na jego temat o charakterze inwentaryzatorskim i kronikarskim lub popularnonaukowym, następnie pierwszymi poważnymi opracowaniami historyczno-artystycznymi, w tym zwłaszcza artykułem Bernharda Patzaka oraz wyjątkową na tle badań rzeźby śląskiej w okresie międzywojennym monografią pióra Ericha Meyera. Decydowały o tym bez wątpienia artystyczne walory rozpoznanych rzeźb Klahra St., jak również swoisty kult czy legenda (czytelna zwłaszcza w literackim podaniu o odkryciu jego talentu) narosłe wokół rzeźbiarza, traktowanego jako czołowego reprezentanta sztuki Hrabstwa Kłodzkiego, a przez Meyera zaliczonego do wybitnych przedstawicieli niemieckiej plastyki późnego baroku⁶¹. Na marginesie studiów nad rzeźbiarzem badacze poświęcili uwagę także jego artystycznym potomkom, choć pozostali oni zdecydowanie w cieniu osoby Michaela Klahra St., w większości jedynie wzmiankowani w literaturze przedmiotu, wyłączwszy szkic monograficzny Patzaka na temat Michaela Ignatza Klahra. Artykuł ów jednak w ograniczonym stopniu wpłynął na dowartościowanie artystycznego dorobku Klahra Młodszego, podobnie jak w wypadku jego potomków ocenianego głównie jako wtórny względem dokonań założyciela rodu Klahrów.

⁵⁸ E. W. Braun, *Ein Bozzetto von Michael Klahr d. Ä.*, „Jahrbuch des Verbandes der deutschen Museen in der Tschechoslowakischen Republik” I, 1931, s. 170–171.

⁵⁹ Ibidem, s. 171. Przypisane M. B. Braunowi bozzetto z warsztatowej kolekcji Klahra (wymieniane przez Meyera jako praca łądeckiego rzeźbiarza, zob. E. Meyer, op. cit., s. 95) badacz uznaje za projekt nagrobka teściowej tego pierwszego (Anny Miselius) z 1721 r. na cmentarzu w Jaroměřu.

⁶⁰ A. Heinke, *Die Grafschaft Glatz*, Breslau 1941, s. 250-251.

⁶¹ E. Meyer, op. cit, s. 7, 91.

Przedstawione ustalenia historyków i historyków sztuki na temat Klahrów miały decydujący wpływ na polską literaturę przedmiotu po II wojnie światowej, która podobnie jak autorzy sprzed 1945 r. skupiła się przede wszystkim na osobie Michaela Klahra St., początkowo wzmiankowanego jedynie w publikacjach o charakterze inwentaryzacyjnym i krajoznawczym⁶². Na uwagę zasługuje wzmianka o Klahrze Mł. zawarta w opracowanym przez Tadeusza Chrzanowskiego i Mariana Korneckiego tomie *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce* z 1963 r.; autorzy opracowania wymieniają tego rzeźbiarza (określonego mianem Michała Klahra Młodszeo) jako twórcę ołtarza głównego kościoła w Nowej Cerekwi (Deutsch Neukirch)⁶³.

Próbie wyjścia poza dotychczasowy stan badań nad Klahrem St. podjęła Danuta Ostowska w 1968 r. W krótkim biogramie rzeźbiarza autorka wymienia jego dzieła wyróżnione przez Patzaka i Meyera, zarazem jako pierwsza zalicza do prac Michaela St. dwa ołtarze przytęczowe w kościele parafialnym Szczytnej (Rückers) oraz grupę Świętej Rodziny z kościoła św. Jadwigi w Niemczy, jak również – w nawiązaniu do wcześniejszych podań – uznała za prace Klahra St. figury ss. Piotra i Pawła w kościele św. Jana w Legnicy⁶⁴. W swoim późniejszym szkicu na temat rzeźbiarza badaczka omawia wybrane dzieła Michaela St. oraz potwierdza – w oparciu o wyniki badań konserwatorskich – swoją atrybucję łądeckiemu mistrzowi ołtarzy bocznych w kościele w Szczytnej, a także dokonuje analizy grupy rzeźbiarskiej Świętej Rodziny oraz kolejnego dzieła, które związała z Klahrem St. – figury św. Agaty w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu⁶⁵. Ostowska przypisuje rzeźbiarzowi również inne dzieła, takie jak postaci Trzech Króli w szopce bożonarodzeniowej w kościele cystersów w Henrykowie, elementy rzeźbiarskie kościoła cmentarnego w Ludwikowicach Kłodzkich (Ludwigsdorf) oraz figury przyścienne w kościele parafialnym w Doboszowicach, powracając nadto do odrzuconej przez Meyera atrybucji rzeźb ewangelistów na kazalnicy świątyni w Dusznikach⁶⁶. Natomiast w opublikowanym 1974 roku opracowaniu na temat sztuki Śląska Opolskiego Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki ponownie wymieniają domniemanego autora rzeźb ołtarza głównego świątyni w Nowej Cerekwi, którego określają

⁶² Zob. m.in. T. Broniewski, *Kłodzko, Śląsk w zabytkach sztuki*, Wrocław 1970, s. 63-67. Autor opracowania wzmiankuje prace Klahra St. w kłodzkiej farze.

⁶³ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 7, *Województwo opolskie*, Z. 9, *Powiat nyski*, oprac. T. Chrzanowski i M. Kornecki, Warszawa 1963, s. 60-61.

⁶⁴ D. Ostowska, *Rzeźba śląska 1650-1770*, [kat. wyst.] Muzeum Śląskie, Wrocław 1969, s. 57-59. W innym miejscu (op. cit., s. 54) badaczka poświęca uwagę również osobie nauczyciela Klahra, Carla Sebastiana Plaga, którego identyfikuje z urodzonym w Wiedniu i osiadłym po 1704 r. w Kłodzku Sebastianem Flackerem.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 3-6. Dokonane przez Ostowską omówienie obydwu dzieł rzeźbiarskich akcentuje ich indywidualny program treściowy; autorka ponadto wskazuje na ich późniejsze naśladownictwa.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 8-9. Badaczka nie przedstawia jednak żadnych argumentów uzasadniających wysunięte atrybucje.

tym razem jako Michała Klahra III i uznają za wnuka Klahra St. lub artystę luźno związanego z lądeckimi Klahrami. Oprócz figur ołtarza głównego badacze przypisują jego warsztatowi także zespół ołtarzy bocznych w tym samym kościele, jak również rzeźby ołtarzowe kościoła w Strzeleczkach (Klein Strehlitz)⁶⁷.

W kolejnych latach aż do drugiej połowy lat 80. XX w. w piśmiennictwie nie pojawiły się żadne poważniejsze opracowania naukowe dotyczące Klahra Starszego bądź jego potomków. Wobec braku osobnych studiów z zakresu historii sztuki i genealogii nad rodziną Klahrów na uwagę zasługuje popularnonaukowy szkic o lądeckiej „dynastii” rzeźbiarskiej z 1973 r., pióra lądeckiego regionalisty Zbigniewa Martynowskiego⁶⁸. Autor w oparciu o niemiecką literaturę sprzed 1945 r. oraz własne znaleziska archiwalne (głównie zapisy ksiąg metrykalnych parafii w Łądku) wyróżnia cztery pokolenia rzeźbiarskiego rodu omawiając wybranych jego przedstawicieli (zapisując ich nazwiska bez niemego „h”). Zdecydowanie najwięcej uwagi poświęca Michaelowi Klahrowi Starszemu, podejmując próbę „spolonizowania” jego artystycznej legendy przejętej z dawnych opracowań, m.in. poprzez doszukiwanie się słowiańskich korzeni w nazwisku Klahr (intepretowanym przez autora jako szklarz) czy rzekomych inspiracji wizerunkami maryjnymi z Kodnia i Częstochowy w rzeźbie Madonny na fasadzie domu Klahra St. w Łądku⁶⁹.

Pomimo tych mało wiarygodnych dywagacji oraz anegdotyczno-literackiej konwencji tekstu⁷⁰ Martynowski zasadniczo wiernie powtarza ustalenia Patzaka i Meyera na temat *œuvre* Klahra St., włącznie z doniesieniami dotyczącymi bozzettów i innych małych form rzeźbiarskich artysty⁷¹, dodatkowo przypisując rzeźbiarzowi szopkę wykonaną dla lądeckiej kaplicy NMP „Na pustkowiu” (ob. w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu), a także wspominaną przez Ostowską Świętą Rodzinę z kościoła św. Jadwigi w Niemczy (Nimptsch)⁷². Artykuł Patzaka na temat Michaela Ignatza Klahra oraz uwagi Langer i Meyera na temat tego sztuki rzeźbiarza były także podstawą do omówienia przez Martynowskiego sylwetki Klahra Młodszego, którego autor określa Ignacem Klarem, mylnie utożsamiając artystę z jego najstarszym synem o tym imieniu. Regionalista, snując swoją literacką „opowieść” o Michaelu Ignatzu za Patzakiem wymienia dzieła i modele rzeźbiarskie autorstwa Klahra Mł., przy czym

⁶⁷ T. Chrzanowski, M Kornecki, *Sztuka Śląska Opolskiego*, Kraków 1974, s. 393.

⁶⁸ Z. Martynowski, *Rzeźbiarska rodzina Klarów...*, s. 36-59.

⁶⁹ Ibidem, s. 36-37, 40.

⁷⁰ Doniesienia zaczerpnięte ze starszej literatury autor niejednokrotnie uzupełnia własną fantazją, np. doszukując się rysów małżonki rzeźbiarza w fizjonomii wspomnianej Madonny na fasadzie domu Klahrów w Łądku (zob. Z. Martynowski, op. cit., s. 39-40).

⁷¹ Autor wyraża przypuszczenie, że niektóre z Klahrowskich figurek wykorzystywane były do przedstawień jasełkowych, zob. ibidem, s. 47.

⁷² Ibidem, s. 45, 52.

także w tym wypadku próbuje poszerzyć *œuvre* rzeźbiarza o kolejne, w większości jednak niepoparte wiarygodnym uzasadnieniem atrybucje. Martynowski wymienia m.in. jako wykonany w 1745 r. „majstersztyk” Michaela Ignatza Klahra grupę rzeźbiarską św. Rodziny w kościele odpustowym w Bardzie oraz przypisuje rzeźbiarzowi przedstawienia o tym samym temacie z kaplicy przydrożnej w Długopolu Górnym/Oberlangenau (wówczas w zbiorach Martynowskiego) i na belce tęczowej kościoła par. św. Józefa w Międzygórzu (Wölfelsgrund)⁷³. Wiele atrybucji regionalisty najprawdopodobniej wynikało jednak z błędnego odczytania tekstu Patzaka, bowiem według Martynowskiego Klahr Mł. w 1772 r. wykonał ołtarz do kaplicy cmentarnej św. Rocha i Sebastiana w Łądku, a w 1794 r. ołtarz kościoła w Żelaźnie, choć w rzeczywistości prace rzeźbiarza w tych latach odnoszą się do zidentyfikowanych przez Patzaka dzieł w świątyniach w Orłowcu i Krosnowicach⁷⁴. Autor uznaje za dzieło rzeźbiarza także ambonę kościoła w Gorzanowie oraz rzeźby ołtarza głównego, ambonę i ołtarz św. Anny kościoła par. w Strachocinie/Schreckendorf (ob. Stronie Śląskie/Seitenberg), a także wystrój rzeźbiarski ołtarza kościoła par. w Jugowie (Martynowski nie znając artykułu Foggera datuje dzieło na 1780 r.)⁷⁵. Krajoznawca dodatkowo przypisuje Michaelowi Ignatzowi kamienną figurę św. Jana pod krzyżem (towarzyszącego postaci *Mater Dolorosa*) na cmentarzu w Łądku, zaginione dziś figury z kaplicy na przełęczy Puchaczówka (Puhukapelle) oraz bliżej nieokreślone krucyfiksy kamienne, wyłączwszy krzyż przy budynku ląddeckiego szpitala⁷⁶.

W opracowaniu Martynowskiego znalazło się krótkie omówienie sylwetek wybranych potomków Michaela Ignatza Klahra, wykazujące jednak szereg błędów merytorycznych, ponownie wynikłych z niewłaściwego odczytania przez autora niemieckojęzycznej literatury i materiałów źródłowych. Martynowski jako synów rzeźbiarza wymienia Casimira (wraz z rokiem urodzin – 1769) i Cajetana oraz jako ich brata Heinricha Klahra, w rzeczywistości wnuka Klahra Mł. (syna pominiętego przez autora Ignatza Klahra). Regionalista podaje lata życia Heinricha (1779-1873), który zdaniem regionalisty miał umrzeć w tym samym roku co kolejny wspominany przez niego przedstawiciel rzeźbiarskiej rodziny – David Klahr, syn

⁷³ Ibidem, s. 51-52.

⁷⁴ Ibidem, s. 54-55. W innym miejscu (op. cit., s. 55) autor wspomina o ołtarzu dla kościoła w Orłowcu (mylnie określonym nazwą Orłowice), który datuje na lata 70-80. XVIII w.

⁷⁵ Ibidem, s. 54-55. Martynowski doszukuje się pierwowzorów jugowskiej nastawy w ołtarzu głównym kościoła w Wilkanowie, ponadto przypisuje Klahrowi Mł. figury ss. Anny i Joachima w kościele w Jodłowie przypuszczając, że z ręki jego ojca powstały rzeźby personifikacji Wiary, Nadziei i Miłości dla tej samej świątyni.

⁷⁶ Ibidem, s. 56. Ta ostatnia praca w rzeczywistości jest dziełem Aloisa Schmidta z przełomu XIX-XX w., zob. https://polska-org.pl/554423,Ladek_Zdroj,Krzyz_Meka_Panska_1.html [dostęp: 29.12.2020].

Casimira⁷⁷. Autor wymienia również dzieła Casimira, Cajetana i Heinricha, uznając tego pierwszego za autora *Ukrzyżowania* obok kaplicy św. Jana Nepomucena w Lewinie Kłodzkim/Lewin (Miejskim Lasku), Cajetana zaś za twórcę kamiennego krzyża w Łądku przy obecnej ul. Zamkowej. Z Heinrichem łączy natomiast pomnik św. Jana Nepomucena z pocz. XIX w. przy drodze z Łądka do Radochowa (Reyersdorf)⁷⁸. W swoim omówieniu ostatnich pokoleń rzeźbiarskiej rodziny Klahrów regionalista pomija wyszczególnionego w drzewie genealogicznym Meyera Basiliusa Klahra (syna Cajetana), natomiast za starszą literaturą zwraca uwagę na obniżający się z pokolenia na pokolenie poziom artystyczny twórczości rzeźbiarskiej Klahrów⁷⁹, akcentując przy tym klasę dzieł Michaela Klahra St., jako wyraziciela *nieprzeciętnych możliwości artystyczno-plastycznych ludu kłodzkiego*⁸⁰. Tym samym autor po raz kolejny podtrzymuje zrodzoną przed 1945 rokiem legendę Klahra St. – ikony-„bohatera” kłodzkiej plastyki, w której subiektywnie usiłuje dopatrzeć się polskich korzeni⁸¹.

O Klahrach – głównie Starszym i Młodszym – wspominają również wydane w zbliżonym czasie powojenne niemieckie publikacje poświęcone Hrabstwu Kłodzkiemu, wśród nich zwłaszcza opracowana przez Richarda Haucka monografia Łądka z 1973 r.⁸² W swoim opracowaniu autor zamieścił biogramy Klahra St. i jego syna, wspominając również o pracach Michaela Ignatza oraz Casimira Klahra we wrocławskich zbiorach Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności oraz o sygnowanym przez Casimira Krzyżu Młyńskim (Mühlenkreuz) przy drodze do Karpna (Karpenstein) w Łądku z 1829 r., błędnie przypisanym przez Martynowskiego Cajetanowi Klahrowi⁸³. Wartością książki Haucka są również zamieszczone w niej niepublikowane dotąd fotografie archiwalne niektórych bozzettów i innych dzieł rzeźbiarskich autorstwa Klahra St.⁸⁴ Natomiast wspomniane noty biograficzne Klahrów stanowią streszczenie starszych niemieckich opracowań⁸⁵ podobnie jak biogramy obu twórców zawarte w Leksykonie Hrabstwa Kłodzkiego Aloisa Bernatzky’ego

⁷⁷ Ibidem, s. 56-57. Podawany przez Martynowskiego rok śmierci Heinricha Klahra nie znajduje jednak potwierdzenia w zachowanych łądeckich metrykach.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem, s. 53, 57-58.

⁸⁰ Ibidem, s. 37, 40, 58, passim.

⁸¹ Ibidem, s. 58, passim.

⁸² R. Hauck, *Bad Landeck/Schlesien. Bilder aus einer deutscher Stadt*, Leimen/Heidelberg 1973, s. 73-74, 88-91, 109.

⁸³ Ibidem, s. 294.

⁸⁴ Ibidem, s. 89-91. W innym miejscu książki (ibidem, s. 109) autor wspomina o dziełach Klahra Mł. w łądeckiej farze, w tym zwłaszcza rozebrany w 1904 r. ołtarz główny oraz wykonany przez rzeźbiarza i zachowany do dnia dzisiejszego modelu nastawy (por. rozdział IV).

⁸⁵ W wypadku Klahra Mł. autor zalicza jednak do jego dzieł (obok prac w Domaszkowie i Nowej Wsi) także niewymieniany przez Patzaka ołtarz główny kościoła w Jugowie, zob. op. ci., s. 74.

z 1984 r.⁸⁶ Podobnie jak Ostowska, autor powraca do hipotezy o udziale Klahra Starszego w realizacji ambony w Dusznikach, ponadto zalicza artystę i jego syna do znaczących niemieckich rzeźbiarzy okresu baroku.

Nowe ustalenia na temat rzeźby Michaela Klahra Starszego oraz jego syna pojawiły się w monografii rzeźby barokowej na Śląsku pióra Konstantego Kalinowskiego, który poświęca uwagę zwłaszcza plastyce Klahra St., akcentując znaczenie domniemanego nauczyciela rzeźbiarza Carla Sebastiana Plaga (błędnie nazwanego przez badacza Flackerem) oraz studiów Klahra nad traktatami Pozza i Audrana we wczesnej fazie twórczości artysty⁸⁷. Opierając się na doniesieniach źródłowych oraz atrybucjach Meyera i Patzaka, a w mniejszym stopniu również Ostowskiej, badacz dokonuje krytyczno-stylistycznego omówienia Klahrowskiej plastyki; m.in. wnikliwie analizuje kłódzkie dzieła artysty oraz poświęca uwagę grupie św. Rodziny z kościoła św. Jadwigi w Niemczy. W wypadku figur i reliefów kłódzkiej ambony wskazuje na reminiscencje wzorów rzeźby antycznej, natomiast w formie konfesjonałów odnajduje podobieństwa do spowiednic kościoła św. Pawła w Antwerpii. We wczesnych realizacjach artysty Kalinowski doszukuje się wpływu ekspresyjnej formuły dzieł utożsamianych ze „śląską manierą barokową” w kościołach cysterskich w Kamieńcu Ząbkowickim i Henrykowie⁸⁸ i zwraca uwagę na zmianę stylu Klahra St. po jego osiedleniu się w Łądku. Zdaniem poznańskiego historyka sztuki wówczas w pracach rzeźbiarza silniej dochodzą do głosu wpływy rzeźby praskiej, co zauważa zwłaszcza w figurze św. Agaty z Muzeum Narodowego we Wrocławiu oraz wyposażeniu kościoła w Roztokach. Z kolei na podstawie analizy elementów wystroju świątyni w Wilkanowie Kalinowski wysuwa wniosek, iż Michael St. żywo reagował na zmiany zachodzące we współczesnej mu sztuce, włączając do swojego repertuaru nowe pomysły formalne⁸⁹. Z późnych prac Klahra badacz wyróżnia krucyfiks z kościoła parafialnego w Łądku i kolumnę Trójcy Świętej łądeckiego rynku, które jego zdaniem kontynuują dojrzały i zorientowany na wzorce praskie styl artysty⁹⁰.

Zdecydowanie bardziej powierzchownie autor charakteryzuje twórczość Michaela Ignatza Klahra, za Meyerem wspominając o nauce rzeźbiarza pod kierunkiem Jäschkego w Bardzie. Jako dzieła reprezentatywne dla wcześniejszych faz twórczości Klahra Mł.

⁸⁶ A. Bernatzky, *Lexikon der Grafschaft Glatz*, Leimen/Heidelberg 1984, s. 139.

⁸⁷ K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 187, 189. Błędny zapis nazwiska Plaga autor przejął za D. Ostowską (*Rzeźba śląska...*, s. 54, tamże cytowana starsza literatura), która identyfikuje opisanego przez Patzaka rzeźbiarza Plaga z Sebastianem Plackiem/Plackhem lub Flackerem (pisownia nazwiska zróżnicowana w dokumentach źródłowych i poszczególnych opracowaniach) urodzonym w Wiedniu i osiadłym po 1704 r. w Kłodzku, przy czym przyjmuje nieobecna w dostępnych źródłach formę Flacker.

⁸⁸ Ibidem, s. 187-189.

⁸⁹ Ibidem, s. 190-191.

⁹⁰ Ibidem, s. 192-193.

przywołuje figury we wnętrzu kościoła farnego w Łądku (datując je na ok. 1779 r.), natomiast za Chrzanowskim i Korneckim uznaje za pracę Michaela Ignatza ołtarz główny kościoła w Nowej Cerekwi, zaliczając go do jego późnych dzieł. Na podstawie krótkiego omówienia tych prac badacz wysuwa wnioski o ewolucji stylu rzeźbiarza od form późnobarokowych ku prowincjonalnemu klasycyzmowi, wskazując na charakterystyczne dla młodszej generacji rzeźbiarzy śląskich drugiej połowy XVIII w. obniżenie poziomu umiejętności i samodzielności artystycznej Klahra Mł., co tłumaczy wykształceniem u równie prowincjonalnego mistrza, za którego uznaje Ludwiga Andreasa Jäschkego⁹¹.

Swoje rozważania na temat obu Klahrów Kalinowski powtarza we wprowadzeniu do wydanego w 1987 r. pierwszego tomu *Katalogu rzeźby barokowej na Śląsku*⁹². Uzupełnia przy tym uwagi dotyczące sztuki Michaela Ignatza Klahra, wymieniając większość jego rozpoznanych dzieł w Hrabstwie Kłodzkim. Badacz pierwszy w literaturze przedmiotu zwraca uwagę na fakt wykorzystywania przez Michaela Ignatza wzorów i modeli rzeźbiarskich swojego ojca na przykładzie figur aniołów nad bramkami ołtarzy bocznych w kościele w Nowej Wsi⁹³, podtrzymuje jednak swoją negatywną ocenę artystycznego dorobku Klahra Mł., którą rozszerzył także na jego aranżacje retabulów ołtarzowych. Te ostatnie uznaje – nie posiadając niestety wiedzy o wtórnych przekształceniach wielu nastaw – za amorficzną składankę niespójnych elementów, nadto zwraca uwagę na zacieranie granic stylowych pomiędzy elementami rokoka i klasycyzmu w stosowanej przez rzeźbiarza ornamentyce⁹⁴. W części katalogowej publikacji opisane zostały natomiast rozpoznane przez wcześniejszych badaczy (głównie Meyera i Patzaka) zachowane dzieła Klahrów na terenie Hrabstwa Kłodzkiego⁹⁵, przy czym autorzy opracowania poszerzają ten zestaw o nowe atrybucje, przypisując Klahrowi Starszemu: ambonę i ołtarzowe figury ss. Barbary i Katarzyny w kościele fil. w Kątach Bystrzyckich (Winkeldorf), rzeźbę Archanioła Michała w kościele farnym i grupę Wniebowzięcia Marii w dawnym kolegium jezuickim w Kłodzku, ołtarz Matki Boskiej Różańcowej w bystrzyckiej kaplicy św. Floriana, ambonę w kościele par. w Szczytnej oraz figurę Chrystusa Króla dawniej na plebani w Domaszkowie⁹⁶. Z kolei w wypadku Klahra Młodszego odrzucona została dokonana przez Patzaka atrybucja rzeźbiarzowi ołtarza głównego kościoła w Boboszowie, przypisano mu natomiast m.in.: ołtarz Matki Boskiej Bolesnej

⁹¹ Ibidem, s. 249. Kalinowski podaje błędnie drugie imię rzeźbiarza Wilhelm zamiast Andreas.

⁹² K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa w Kotlinie Kłodzkiej...*, s. 11-13, 17-18.

⁹³ Ibidem, s. 17.

⁹⁴ Ibidem, s. 18.

⁹⁵ *Katalog rzeźby...*, s. 38-39, 42-46, 51-54, 76-79, 85, 88, 91-96, 98-99, 114-118, 121-127, 157, 159-160, 162-163, 165, 168-169, 171-174, 176-178, 193-195, 206-208, 215.

⁹⁶ Ibidem, s. 44, 55, 82-83, 96, 103, 195.

w kaplicy św. Floriana oraz położoną obok niej kolumnę maryjną (1781), krzyż procesyjny kościoła w Domaszkowie, ołtarz Immaculaty w kościele par. w Dzikowcu (Ebersdorf bei Neurode), figury Marii i Józefa w kościele fil. w Jodłowie, ołtarz główny kościoła w Jugowie (także w tym wypadku autorzy pomijają źródłowy artykuł Foggera na temat Klahrowskiej nastawy), figury ss. Franciszka Xawerego i Tekli oraz pomniejsze grupy rzeźbiarskie w krosnowickiej świątyni, ołtarze boczne św. Barbary i MB Bolesnej oraz grupę rzeźbiarską Marii z aniołami w kościele w Nowej Wsi, a także elementy wyposażenia (ołtarz główny, ambona, figury) kościoła fil. w Ponikwie (Verlorenwasser)⁹⁷. Przy okazji analizy rzeźb nowowiejskich ołtarzy bocznych powtórzono uwagę Kalinowskiego dotyczącą posłużenia się przez Klahra Mł. ojcowskimi bozzettami.

W końcu lat 80. XX w. pojawiły się natomiast opracowania szerzej omawiające problem związków plastyki Michaela Klahra St. z rzeźbą czeską powstającą w orbicie wpływów Matthiasa Bernarda Brauna⁹⁸, z kolei w 1992 roku, w ramach materiałów z sympozjum zorganizowanego w 1985 r. w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu, ukazał się artykuł Romualda Nowaka, w którym autor omawia na podstawie archiwalnej ikonografii (częściowo zreprodukowanej w tekście) i starszych opracowań wybrane modele rzeźbiarskie z warsztatu Michaela Klahra St.⁹⁹, donosząc m.in. o wykorzystaniu Klahrowskiego bozzetta ze zbiorów muzeum w Norymberdze przez Michaela Ignatza w opracowaniu rzeźby ołtarza św. Barbary w świątyni w Nowej Wsi¹⁰⁰.

Kolejne studia nad twórczością Michaela Klahra Starszego podjęte zostały przy okazji zorganizowanej w 1992 roku w Muzeum Ziemi Kłodzkiej w Kłodzku (w 250. rocznicę śmierci łądeckiego mistrza) wystawy monograficznej rzeźbiarza, której towarzyszył opracowany przez Nowaka katalog, dostarczający nowych ustaleń badacza na temat rzeźby Klahra St.¹⁰¹ W omówieniu biografii Klahra St. autor w zasadzie podtrzymuje ustalenia starszej literatury przedmiotu, uznając również za prawdopodobne podanie o rozpoznaniu talentu artysty i objęcia

⁹⁷ Ibidem, s. 44-45, 48, 54, 66-67, 79, 118-119, 157-159, 166-168, passim.

⁹⁸ Zob. I. Kořan, *Rarés a setek aneb braunovské sochařství východních Čech*, [w:] *Matyáš Bernard Braun 1684-1738*, Sborník z vědecké konference Národní galerie v Praze 26. a 27. listopadu 1984, red. M. Freimanová, Praha 1988, s. 107-108 (treść opracowania cyt. za: R. Nowak, *Michal Klahr Starszy – stan...*, s. 21, przyp. 49); R. Nowak, *Böhmen und die Barockskulptur des 18. Jahrhunderts in Schlesien*, „Seminaria Nidzickie”, t. 4: 1990, s. 119-126.

⁹⁹ R. Nowak, *Schlesische Barockbozzetti...*, s. 130-135.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 130, 132. W swoim późniejszym opracowaniu (zob. R. Nowak, *Michal Klahr Starszy – stan...*, s. 21) autor podaje błędną informację, jakoby doniesienia te zostały opublikowane już w wydanym w 1987 r. tomie Katalogu Rzeźby Barokowej na Śląsku.

¹⁰¹ *Michal Klahr Starszy i jego teatrum sacrum*, [kat. wyst.], oprac. R. Nowak, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Kłodzko 1992. Treść kłodzkiego katalogu autor stała się podstawą publikacji towarzyszącej wystawie dzieł Klahra St. w Haus Schlesien w Königswinter (1994); zob. R. Nowak, *Michael Klahr der Ältere 1693-1742. Ein Bildhauer aus der Grafschaft Glatz*, [kat. wyst.], Stiftung Kulturwerk Schlesien, Würzburg 1994.

go protekcją przez rektora kłodzkich jezuitów Paula Stralano. Zdecydowanie więcej wnosi dokonana przez Nowaka analiza stylistyczna poszczególnych dzieł rzeźbiarza; na jej podstawie badacz rozwija tezę o pokrewieństwach artystycznych Michaela Klahra z późnobarokową plastyką czeską, doszukując się m.in. zbieżności z konkretnymi pracami Matthiasa Bernharda Brauna już we wczesnych realizacjach Klahra dla kłodzkiej fary (ambona, konfesjonały i prospekt organowy). Wpływ rzeźby Brauna dostrzega również w późniejszych dziełach Klahrowskich, m.in. rzeźbach w kościele w Bolesławowie czy lądeckim *Ukrzyżowaniu*¹⁰². W wypadku prac kłodzkich badacz wskazuje także na podniesione już przez Kalinowskiego znaczenie traktatów Pozza i Audrana oraz inspiracje rzeźbami „śląskiej manieri barokowej”¹⁰³; najbardziej godne uwagi są jednak zasugerowane przez Nowaka po raz pierwszy wzorce dla konkretnych realizacji rzeźbiarza – kompozycję ambony w kościele MB Wspomożenia Wiernych na Chlumku w Luży (Czechy) zbieżną z kłodzką kazalnicą, oraz prospekt organowy w kościele farnym w Świdnicy autorstwa Georga Leonharda Webera, pierwowzór Klahrowskiej dekoracji organów¹⁰⁴. Autor ponadto przypisuje rzeźbiarzowi kolejne dzieła – ołtarze boczne Trójcy Świętej i św. Wawrzyńca w kościele w Krosnowicach czy figura Immaculaty ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu – oraz zwraca uwagę (podobnie jak wcześniej Kalinowski) na warsztatowy charakter wielu prac rzeźbiarza, który uwidocznił się w dziełach realizowanych po przeprowadzce Klahra St. do Łądka (m.in. elementach wyposażenia kościoła w Roztokach). W opracowaniu Nowaka znalazły się również uwagi na temat warsztatowych modeli rzeźbiarskich i projektów Michaela oraz powielania przez niego wybranych rozwiązań kompozycyjnych w różnych realizacjach, a także ich wpływu na twórczość innych rzeźbiarzy, w tym zwłaszcza syna, Michaela Ignatza Klahra¹⁰⁵.

Również w 1992 r. ukazała się monografia zabytków Bystrzycy Kłodzkiej, której autorka, Krystyna Bartnik pisząc dziełach Klahrów Starszego i Młodszeo w kaplicy św. Floriana oraz miejscowej farze opiera się na ustaleniach autorów tomu *Katalogu rzeźby barokowej na Śląsku*¹⁰⁶. Uehonorowana wystawą monograficzną w Muzeum Ziemi Kłodzkiej rocznica 250-lecia śmierci i 300-lecia urodzin Klahra Starszego zainspirowała autorów publikacji o charakterze popularyzatorskim, wśród nich szkiców Bogusława Czechowicza

¹⁰² *Michał Klahr Starszy i jego...*, s. 12, 18, 29, 32, 38, 42.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 12.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 12-13, 34-35

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 17-20, 28, 31-33, 37-42.

¹⁰⁶ K. Bartnik, *Bystrzyca Kłodzka, Śląsk w zabytkach sztuki*, Wrocław 1992, s. 42-46, 67. Autorka przyglądając się figurom M. I. Klahra w kościele bystrzyckim stwierdza, że wykazują one niewiele cech sztuki Michaela Ignatza, co uzasadnia późniejszymi konserwacjami.

o rodzinie Klahrów z 1992 i 1993 r.¹⁰⁷ W pierwszym z tekstów historyk jako jedyny odnosi się do artykułu Martynowskiego o Klahrach, przy czym swoje doniesienia na temat poszczególnych przedstawicieli rzeźbiarskiego niemal w całości opiera na przedmiotowych ustaleniach Patzaka, Meyera, Ostowskiej, Kalinowskiego i Nowaka. Wiadomości te uzupełnia atrybucją Klahrowi Młodszeemu ołtarza głównego kościoła w Gorzanowie¹⁰⁸, ponadto doprecyzowuje bądź uzupełnia doniesienia Martynowskiego na temat wybranych dzieł potomków Michaela Ignatza, Casimira i Cajetana, a także Heinricha Klahra (nie rozstrzygając jednak kwestii pokrewieństwa tego ostatniego z rzeźbiarską rodziną Klahrów)¹⁰⁹.

Ustalenia zawarte w katalogu kłodzkiej wystawy Nowak powtarza w biogramie oraz omówieniu wybranych rzeźb Michaela Klahra St. w publikacji towarzyszącej wystawie barokowej rzeźby śląskiej i lwowskiej w Muzeum Narodowym w Poznaniu z 1993 r.¹¹⁰ *Novum* względem dotychczasowego stanu badań stanowi jednak szczegółowe omówienie atrybuowanej Klahrowi figury Immaculaty ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu¹¹¹. Z kolei w wydanym rok później katalogu zbiorów śląskiej rzeźby nowożytnej wrocławskiego muzeum, badacz wiąże z Klahrami Starszym i Młodszym lub ich kręgiem kolejne rzeźby, pochodzące z Niemczy oraz terenów Hrabstwa Kłodzkiego, natomiast w biogramach rzeźbiarzy powtarza wybrane ustalenia własne oraz dawniejszej literatury (w odniesieniu do M. I. Klahra), m.in. Patzaka i Katalogu Rzeźby Barokowej na Śląsku¹¹².

W tym samym roku ukazał się artykuł, w którym Iwona Rybka-Ceglecka potwierdziła na podstawie znalezionych materiałów archiwalnych wykonanie przez Michaela Klahra Młodszeego wystroju rzeźbiarskiego ołtarza głównego oraz ambony w Nowej Wsi (przypisuje mu także autorstwo projektu kazalnicy). Dokonuje przy tym analizy formalno-stylistycznej nastawy, podobnie jak Kalinowski i Nowak wskazując na inspiracje Klahra Młodszeego rzeźbą

¹⁰⁷ B. Czechowicz, *Klahrowie i ich dzieła. W trzechsetlecie urodzin Michaela Klahra Starszego (1693-1742)*, „Śląskie Zeszyty Krajoznawcze”, z. 65: 1992, s. 23-32; idem, *O Klarach (Klahrach), nie tylko łądeckich, raz jeszcze*, „Śląskie Zeszyty Krajoznawcze”, z. 67: 1993, s. 15-22.

¹⁰⁸ B. Czechowicz, *Klahrowie i ich dzieła...*, s. 29. Warto w tym miejscu nadmienić, że autorstwo Klahra Mł. w odniesieniu do gorzanowskiej nastawy wcześniej przyjmuje K. Kalinowski (*Barock in Schlesien*, München 1990, s. 103).

¹⁰⁹ B. Czechowicz, *Klahrowie i ich dzieła...*, s. 30; idem, *O Klarach (Klahrach)...*, s. 16. W tym drugim opracowaniu autor wspomina także o osobie Stanisłausa Klahra, który miał krucyfiks stojący przed kościołem par. w Gorzanowie, choć także w tym wypadku kwestię jego ewentualnego pokrewieństwa z łądeckimi Klahrami pozostawia otwartą.

¹¹⁰ R. Nowak, *Klahr Michał*, [w:] *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem / Theatre and mysticism. Baroque Sculpture between East and WeSt. Katalog*, [wyst.] red. K. Kalinowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993, s. I.23-I.45. W biogramie artysty autor dodatkowo zwrócił uwagę na fakt posługiwania się modelami rzeźbiarskimi Klahra St. przez Michaela Ignatza Klahra.

¹¹¹ Ibidem, s. I.40-I.41.

¹¹² R. Nowak, *Rzeźba śląska XVI-XVIII wieku. Katalog zbiorów* [Muzeum Narodowe we Wrocławiu], Wrocław 1994, s. 16, 32, 112-114, 117, 124-125, 132, 140, 152-153, 156-157, 171-172.

ojca (m.in. figurami kłodzkich konfesjonatów i lądeckim *Ukrzyżowaniem*) za pośrednictwem szkiców rzeźbiarskich Klahra St. oraz podkreśla prowincjonalizm, zarazem warsztatową poprawność snycerki figuralnej Klahra Mł.¹¹³

Stosunkowo nieliczne nowe ustalenia na temat plastyki Klahrów przyniosły opublikowane w 1995 r. materiały sesji naukowej towarzyszącej kłodzkiej wystawie, w których znalazły się m.in. dokonane przez Romualda Nowaka podsumowanie stanu badań nad rzeźbiarzem do początku lat 90. XX w.¹¹⁴, artykuł Romualda Kaczmarka poszerzający *oeuvre* Klahra St. o nieznaną dotąd figurę anioła¹¹⁵ oraz opracowanie Ivo Kořana dotyczące m.in. wpływu plastyki Brauna na twórczość Klahra¹¹⁶. Na uwagę zasługuje także szkic Miloša Stehlíka poświęcony rzeźbie morawskiej pierwszej połowie XVIII w. Na marginesie głównego przedmiotu swoich rozważań Stehlík poświęca uwagę stylowi rzeźby założyciela rzeźbiarskiego rodu, zwracając uwagę na jego zależność warsztatową od C. S. Plaga (Flackera)¹¹⁷; w innym miejscu kwestionuje dotychczasową atrybucję rzeźbiarzowi ołtarza głównego kościoła w Wilkanowie, przypisując autorstwo nastawy ołomunieckiemu rzeźbiarzowi Andreasowi Zahnerowi¹¹⁸. Istotne znaczenie dla badań nad dwoma ostatnimi pokoleniami rodziny Klahrów w Łądku ma opublikowany w tym samym tomie komunikat Rudolfa Zrůbka, poświęcony zidentyfikowanym przez autora dziełom Casimira Klahra w Kralíkach i Łądku¹¹⁹. Badacz na podstawie zachowanych lądeckich metryk parafialnych podaje podstawowe wiadomości biograficzne na temat potomka Klahra Mł., jak również wspomina o jego synu, Davidzie Klahrze, którego uznał za współpracownika ojca.

W wydanym w tym samym roku katalogu dzieł dolnośląskiej rzeźby ludowej w zbiorach wrocławskiego Muzeum Etnograficznego Elżbieta Berent wspomina natomiast o szopkach bożonarodzeniowych realizowanych przez Klahrów Starszego i Młodszy¹²⁰.

¹¹³ I. Rybka-Ceglecka, *Kościół NMP w Nowej Wsi*, „Zeszyty Muzeum Ziemi Kłodzkiej” V, 1994, s. 99-101.

¹¹⁴ R. Nowak, *Michał Klahr Starszy – stan...*, s. 15-22.

¹¹⁵ R. Kaczmarek, *Nieznana rzeźba Michała Klahra Starszego w zbiorach prywatnych*, [w:] *Michał Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, red. J. Wrabec, Wrocław 1995, s. 23-26.

¹¹⁶ I. Kořan, *Žáci M. B. Brauna ve východních Čechách*, [w:] *ibidem*, s. 103-112, *passim*.

¹¹⁷ M. Stehlík, *Moravské sochařství první poloviny 18. století*, [w:] *ibidem*, s. 115-119.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 119. Atrybucję wilkanowskiej nastawy Zahnerowi czeski badacz podtrzymał w swojej późniejszej publikacji, zob. M. Stehlík, *Slohová podstata sochařského díla Ondřeje Zahnera*, „Opuscula Historiae Artium” XLII, 1998, s. 8-9.

¹¹⁹ R. Zrůbek, *Umění Klahrů na české straně Orlických Hor*. [w:] *Michał Klahr Starszy i jego środowisko...*, s. 29-30.

¹²⁰ E. Berendt, *Rzeźba ludowa na Śląsku XVIII-XIX w.*, [kat. zbiorów], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1995, s. 178, poz. kat. 279. Na innym miejscu (*ibidem*, s. 140, poz. kat. 174) autorka dopuszcza możliwość atrybucji pochodzącej z Łądka figury św. Rozalii w muzealnej kolekcji (nr inw. E-3663) Michaelowi Ignatzowi Klahrowi (błędnie określonym jako Ignacy Klahr) lub warsztatowi Klahrów.

W 1996 pojawiła się natomiast próba poszerzenia katalogu prac Michaela Klahra St. o realizację po przeciwnej stronie Masywu Śnieżnika, autorstwa Ladislava Hosaka, podważona jednak w późniejszych latach¹²¹. Rok później Romuald Nowak powtórzył swoje dotychczasowe ustalenia na temat Klahra Starszego w szkicu poświęconym wczesnym dziełom rzeźbiarza¹²². Znaczący wkład do badań nad twórczością i praktyką warsztatową Klahra St. wniosły liczne publikacje Dariusza Galewskiego, w których omawia on odnaleziony przez siebie rysunek projektowy kłodzkiego prospektu organowego autorstwa rzeźbiarza, szczegółowo porównując projekt z realizacją¹²³.

Spośród późniejszych licznych opracowań, powtarzających w większości dotychczasowe ustalenia atrybucyjne oraz wcześniejsze wnioski badaczy dotyczące dzieł Klahra Starszego i jego syna¹²⁴, na uwagę zasługują doniesienia Jaromíra Olšovský'ego, który w ramach leksykonu barokowych rzeźbiarzy w zachodniej części Śląska Austriackiego z 2001 r. podnosi problem wpływu Klahrowskiej plastyki na twórczość miejscowych rzeźbiarzy z rodziny Kellerów ze Skorošic, wysuwając hipotezę o wykształceniu Christiana Kellera Starszego w atelier Klahra St.¹²⁵ W dwa lata późniejszym artykule badacz zidentyfikował nieznaną dotąd w literaturze figurę Boga Ojca z ze Śląskiego Muzeum Ziemi w Opawie, stanowiącą najstarsze znane oraz jedyną sygnowaną rzeźbę Michaela

¹²¹ L. Hosak, *Kostel v Kolštejně (Branné) – historie, popis a autorské určení jeho vnitřního vybavení*, Šumperk 1996, s.12-18. Autor wiąże z rzeźbiarzem ambonę kościoła par. w Brannej (niem. Goldenstein/czes. Kolštejn), powołując się na wiadomości archiwalne, wedle których autorem kazalnicy był rzeźbiarz z Kłodzka. H. Zápalková (*Sousoší sv. Anny Samořetě z kostela sv. Anny ve Starém Městě pod Sněžníkem. Příspěvek k dílu slezského sochaře Michala Kösslera*, „Střední Morava” XXVII, 2008, č. 27, s. 37) w przekonujący sposób dowiodła, że owym rzeźbiarzem był jednak nie Klahr, lecz Michael Kössler.

¹²² R. Nowak, *Wczesne dzieła Michała Klahra Starszego w kościele Wniebowzięcia NMP w Kłodzku*, „Dolny Śląsk” IV, 1997, s. 273-280.

¹²³ Zob. m.in. D. Galewski, *Zespół siedmiu rysunków projektowych z XVII i XVIII w. dotyczących kościoła jezuitów w Kłodzku*, [w:] *Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku oraz w kolekcjach i zbiorach ze Śląskiem związanych*. Materiały z sesji Oddziału Wrocławskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław 22-23 marca 1999, red. B. Czechowicz, A. Dobrzyński, I. Żak, Wrocław 1999, s. 35-40; idem, *Barokizacja kościoła Wniebowzięcia NMP w Kłodzku – wybrane aspekty w świetle najnowszych badań*, „Zeszyty Muzeum Ziemi Kłodzkiej” VII, 2001, s. 17-22; idem, *Projekt prospektu organowego w kościele jezuitów w Kłodzku. Przyczynek do związków pomiędzy sztukami plastycznymi a muzyką w I. połowie XVIII wieku*, [w:] *Rafał Maszkowski (1838-1901)*, Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej X, Wrocław 2005, s. 127-131.

¹²⁴ Zob. m.in. E. Kapińska, *Kościół w Różance. Architektura, wyposażenie i wystrój malarski*, „Pielgrzymy. Informator Krajoznawczy” 2001, s. 75-76; J. Gorzelik, *Grupa górnośląskich oltarzy w formie otwartego cyborium i warsztat Johanna Schuberta*, [w:] *Marmur dziejowy. Studia z historii sztuki ofiarowane Zofii Ostrowskiej-Kęłbowskiej*, red. E. Chojecka, Poznań 2002, s. 208-209; B. Czechowicz, *Kaplice w dawnym Hrabstwie Kłodzkim*, Wrocław 2003, s. 56-57, 76-77, 139; idem, *Kościół w Gorzanowie na ziemi kłodzkiej. Przyczynek do dziejów sztuki czeskiej*, Wrocław 2007, s. 71; K. Brzezina, *Rzeźba i mała architektura Księżstw Opawskiego i Karniowskiego w XVIII wieku*, *Ars Vetus et Nova*, Kraków 2004, s. 111, 113; J. Pilch, *Leksykon zabytków architektury Dolnego Śląska*, Warszawa 2005, s. 65, 158, 178; *Zabytki sztuki w Polsce*. Śląsk, red. Sławomir Brzezicki i Ch. Nielsen, Warszawa 2006, s. 174, 175, 242, 253, 328, 373, 425, 448, 471, 609-610, 742; R. Nowak, *Podpisy mistrza Klahra...*, s. 17-19.

¹²⁵ J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 17. a 18. století v západní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní maliřství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001, s. 26; idem *Sochařství*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní maliřství a sochařství v západní části...*, s. 133-134, przyp. 9.

Ignatza Klahra z 1754 r.¹²⁶ Omówienie figury – wraz z określeniem jej proveniencji z kościoła farnego w Jeseníku – stało się dla autora punktem wyjścia do refleksji na temat stylu rzeźby Klahra Mł. oraz rozwinięcia kwestii relacji artystycznych pomiędzy sztuką Klahrów a wspomnianych już Kellerów (przy tej okazji Olšovský weryfikuje swoje wcześniejsze przypuszczenia dowodząc, iż Christian Keller St. mógł poznać Klahrowską plastykę jedynie poprzez kontakt z Michaeliem Ignatzem)¹²⁷. Czeski badacz kwestionuje również utrwaloną w polskiej literaturze atrybucję Michaelowi Ignatzowi Klahrowi elementów wyposażenia kościołów w Nowej Cerekwi i Strzeleczkach¹²⁸, zarazem podnosi znaczenie Klahrów – za pośrednictwem Christiana Kellera Mł. – dla twórczości Bernarda Kutzera¹²⁹. Zawarte we wspomnianej publikacji ustalenia dotyczące relacji artystycznych Klahrów i Kellerów autor w dużej mierze streszcza w swojej rozprawie doktorskiej z 2006 r., akcentując przy tym wpływ Michaela Ignatza Klahra na twórczość Christiana Kellera St., którego uznał za ucznia Klahra Mł.¹³⁰ W 2010 r. Tomasz Dudziak opublikował natomiast krótki szkic poświęcony rzeźbiarskiej rodzinie Klahrów w ramach krajoznawczego wydawnictwa o ziemi kłodzkiej¹³¹. W swoim opracowaniu autor zasadniczo powtarza ustalenia dawniejszej literatury, w tym zwłaszcza Z. Martynowskiego, przytaczając historię legendarnych początków Klahra St. oraz jego późniejszej działalności w Łądku. Na marginesie tego omówienia krajoznawca wspomina również o artystycznych sylwetkach syna rzeźbiarza oraz jego wnuków, zwracając uwagę na niską klasę artystyczną prac tych ostatnich. Autor wysuwa przypuszczenie o wspólnym prowadzeniu przez Casimira i Cajetana Klahrów pracowni odziedziczonej po śmierci Klahra Mł., a także przywołuje także postać Heinricha Klahra i jego rzeźbę w Radochowie, domniemając o pokrewieństwie Heinricha z wymienionym synami Michaela Ignatza¹³².

W 2012 r. D. Galewski w swojej książce poświęconej barokizacjom kościołów jezuickich na Śląsku ponownie podjął problem działalności artystycznej Michaela Klahra

¹²⁶ J. Olšovský, *Bůh Otec Michaela Ignáce Klahra ml. K otázce doznívání klahrovské a schubertovské tradice v barokním sochařství v západní části rakouského Slezska*, [w:] J. Kroupa, Z. Vácha, *Ars naturam adiuvens. Sborník k počté prof. PhDr. Miloše Stehlika*, Brno 2003, s. 51-65.

¹²⁷ Ibidem, s. 53-54.

¹²⁸ Ibidem, s. 58. Olšovský uważa, że ołtarz główny w Nowej Cerekwi stanowi kreację Johanna Schuberta, choć ukończył go inny mistrz według koncepcji Schuberta; niewyklucza jednak, że tego ostatniego można utożsamiać z członkiem rodziny Klahrów, być może nawet Klahrem Mł. Wobec braku dostępnych źródeł archiwalnych pełne rozstrzygnięcie tej kwestii pozostawia otwarte.

¹²⁹ Ibidem, s. 58-59.

¹³⁰ J. Olšovský, *Barokní sochařství v rakouském Slezsku (1650 – 1800)*, Doktorská dizertační práce, Filosofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2006 (mps dostępny w internecie: <https://is.muni.cz/th/x7lyv/DIZERTACE.pdf> [dostęp: 15.01.2021]), s. 34, 37-38. Zdaniem Olšovský'ego za pośrednictwem Klahra Mł. Ch. Keller St. poznał zarówno plastykę Michaela Klahra St., jak i warsztatów bardzkich, przede wszystkim Ludwiga Andreea Jäschkego, nauczyciela Michaela Ignatza.

¹³¹ T. Dudziak, *Kłodzka dynastia rzeźbiarzy...*, s. 59-61.

¹³² Ibidem, s. 60-61.

Starszego dla kłodzkich jezuitów¹³³. Badacz podsumowuje przede wszystkim swoje wcześniejsze ustalenia na temat zaprojektowanego i zrealizowanego przez rzeźbiarza prospektu organowego, jak również dokonuje charakterystyki innych elementów wyposażenia wykonanych przez warsztat Klahra St. dla fary w Kłodzku, wskazując na możliwe pierwowzory niektórych dzieł. W opublikowanym w tym samym roku artykule na temat bardzkiego ośrodka rzeźbiarskiego w XVIII w. Artur Kolbiarz wspomina o nauce Klahra Młodszego w Bardzie pod kierunkiem Ludwiga Andreasa Jäschkego, zwracając uwagę na reminiscencje plastyki tego ostatniego w twórczości lądeckiego rzeźbiarza¹³⁴.

W ostatnich latach problemem rzeźby Klahrów, a zwłaszcza Michaela Ignatza Klahra zajął się piszący te słowa, omawiając w pierwszym rzędzie zidentyfikowane przeze mnie, nieznane dotąd w literaturze *modelletto* niezachowanego ołtarza głównego kościoła par. w Łądku, autorstwa Klahra Młodszego¹³⁵. Podjęte przy tej okazji rozważania na temat praktyki warsztatowej rzeźbiarza stały się przedmiotem kolejnego artykułu, w którym podejmuję próbę rekonstrukcji organizacji osobowej oraz do pewnego stopnia techniki pracy w atelier Michaela Ignatza na podstawie analizy ołtarza głównego kościoła w Nowej Wsi¹³⁶. W tekście znajdują się również ustalenia autora na temat współpracowników mistrza, w tym zwłaszcza jego synów Ignatza oraz Cajetana Klahrów¹³⁷. Kilka lat później, na podstawie badań źródłowych, archiwalnej ikonografii, literatury sprzed 1945 r. (w tym niewykorzystanego dotąd przez badaczy artykułu Foggera na temat Klahrowskiego ołtarza w Jugowie) oraz analizy formalnej dzieł omawiam bardziej szczegółowo warsztatową praktykę poszczególnych członków rzeźbiarskiej rodziny Klahrów (w tym także potomków Klahra Mł. – Ignatza, Casimira, Cajetana oraz synów dwóch pierwszych – Heinricha i Davida), w szczególności problem dziedziczonych z pokolenia na pokolenie modeli rzeźbiarskich, projektów i wzorników oraz innych warsztatowych artefaktów¹³⁸.

Na uwagę zasługują również źródłowe ustalenia Ewy Grochowskiej, która na marginesie opracowania poświęconego kolumnie maryjnej w Dusznikach Zdroju wspomina

¹³³ D. Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacje kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, *Ars Vetus et Nova*, No. 36, Kraków 2012, s. 17, 20, 24, 111-112, 120, 127, 158-160, 165-172, 187, 192, 212.

¹³⁴ A. Kolbiarz, *Osiemnastowieczny ośrodek rzeźbiarski w Bardzie Śląskim*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 234.

¹³⁵ J. Gernat, *Rokokowy model ołtarza w zbiorach kurii arcybiskupiej we Wrocławiu – nieznane dzieło Michaela Ignatza Klahra (1727–1807)*, „*Roczniki Sztuki Śląskiej*” XXI, 2012, s. 93–112. Autor porównał zachowany model z realizacją, publikując przy tym po raz pierwszy fotografię archiwalną rozebranej w 1904 r. nastawy.

¹³⁶ J. Gernat, *Ołtarz główny kościoła filialnego w Nowej Wsi...*, s. 141-162.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 154–157, przyp. 28–35, *passim*.

¹³⁸ J. Gernat, *Projekty, bozzetti, modelletti, modelli i wzorniki...*, s. 19-62.

o dalszych potomkach łądeckich Klahrów, którzy w XIX w. osiedlili się w Złotnie (Goldbach), gdzie prowadzili działalność kamieniarską¹³⁹.

Ostatnim znaczącym opracowaniem w kontekście sztuki Klahrów jest artykuł Artura Kolbiarza z 2018 r., poświęcony artystycznej formacji oraz wczesnej i dojrzałej twórczości Michaela Klahra Starszego¹⁴⁰. Autor na podstawie analizy dostępnych przekazów źródłowych oraz poszczególnych dzieł odrzuca utrwalony pogląd na artystyczne korzenie Klahra St. i przedstawia nową propozycję na temat jego artystycznej edukacji, i kariery zawodowej. Badacz kwestionuje m.in. pogląd o rozpoznaniu talentu przyszłego artysty przez Paula Stralano i jego opieki na Klahrem oraz tezę dotyczącą wpływu plastyki Matthiasa Bernharda Brauna na wczesną twórczość łądeckiego mistrza, wskazując na rozbieżności chronologiczne pomiędzy Klahrowskimi realizacjami w Kłodzku a ich domniemanymi pierwowzorami¹⁴¹. Idąc tropem R. Nowaka w przekonujący sposób dowodzi natomiast, że kluczową rolę w tym zakresie odegrały dzieła rzeźbiarzy działających w Świdnicy – przede wszystkim Johanna Riedla i Georga Leonharda Webera – dokąd przypuszczalnie Klahr udał się na naukę, co dopełniło uprzednie terminowanie u C. S. Plaga, a później kontakty z nim oraz innymi lokalnymi mistrzami, a także wzory dostarczane przez zleceniodawców – kłodzkich jezuitów¹⁴². Przy okazji badacz dokonuje precyzyjnej charakterystyki stylu rzeźby Klahra St.

Przegląd stanu badań nad rzeźbiarską rodziną Klahrów ujawnia liczne publikacje poświęcone twórczości poszczególnych jej członków; pomimo wielu nowych ustaleń badaczy po 1945 roku w dalszym ciągu w obszarze zainteresowania historyków bądź autorów tekstów popularnonaukowych i krajoznawczych pozostaje osoba Michaela Klahra Starszego, który jako jedyny już przed II wojną światową doczekał się monografii. Stosunkowo wiele uwagi poświęcono również twórczości Michaela Ignatza Klahra, który pomimo znacznego dowartościowania dzięki publikacjom ostatnich lat, w dalszym ciągu pozostaje w cieniu zdolniejszego i otoczonego sławą (również wśród polskich odbiorców) ojca. W przeważającej mierze przyczynkowski charakter mają studia nad pozostałymi pokoleniami rzeźbiarskiego rodu, których skromny dorobek artystyczny nadal nie jest w pełni rozpoznany i przebadany. Publikacje ostatnich lat przyniosły nowe doniesienia na temat źródeł stylu założyciela artystycznej rodziny, a po części również praktyki warsztatowej jej członków;

¹³⁹ E. Grochowska, *Pomnik maryjny w Dusznikach-Zdroju. Część I. Zarys dziejów i problem ikonografii*, „Rocznik Muzeum Papiernictwa”, T. X, 2016, s. 83, przyp. 9.

¹⁴⁰ A. Kolbiarz, *Michael Klahr Starszy, Paul Stralano i rzeźba barokowa w Świdnicy. Nowe uwagi na temat edukacji artystycznej Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXVII, 2018, s. 121-158.

¹⁴¹ Ibidem, s. 121-125.

¹⁴² Ibidem, s. 125-151.

w dalszym ciągu brakuje jednak poważnego studium monograficznego całego rodu z Kotliny Kłodzkiej oraz ich rodzinnego przedsiębiorstwa rzeźbiarskiego, żaden z badaczy nie podjął również problemu struktury dynastycznej i wielopokoleniowej Klahrów.

2. Kutzerowie

Spośród omawianych trzech rodzin rzeźbiarskich zdecydowanie najwięcej opracowań autorstwa kronikarzy, regionalistów, historyków, wreszcie historyków sztuki doczekał się ród Kutzerów. Jemu też jako jedynemu, oprócz tekstów biograficznych na temat poszczególnych członków rodziny (w szczególności założyciela rodzinnego przedsiębiorstwa, Bernarda Kutzera), poświęcono kilka szkiców o charakterze przyczynku do monografii całej rodziny oraz studiów nad problemem funkcjonowania wielopokoleniowego atelier rzeźbiarzy z Horní Údolí¹⁴³.

Najwcześniejsze doniesienia dotyczą założyciela rodzinnej „rękodzielni”, Bernarda Kutzera oraz jego brata Cyrilla krótko opisanych – jako rzeźbiarze ze wsi Údolí (Grund) – już w 1844 r. w czasopiśmie „Moravia” przez arcyksięcia Maksymiliana (Maximiliana Josefa von Österreich d’Este, ówczesnego Wielkiego Mistrza Zakonu Krzyżackiego), który miał podziwiać wykonane przez nich rzeźby ołtarza głównego w Vrbnie pod Pradédem (Würbenthal)¹⁴⁴. Kolejne wzmianki na temat dzieł Bernarda i Cyrilla Kutzerów pojawiły się w *Kościelnej Topografii Moraw* z 1862 r. Geoga Wolnego¹⁴⁵. Sam Bernard Kutzer już w roku swojej śmierci (1864) upamiętniony został publikacją mowy pogrzebowej autorstwa syna rzeźbiarza, Severina Kutzera. W przemówieniu, obok gloryfikacji zmarłego i jego pobożności, znalazły miejsce także wzmianki na temat artystycznej działalności (w tym ostatniego dzieła rzeźbiarza – rzeźby *Wniebowzięcia Marii*) i warsztatowej praktyki (wizerunki świętych studiowane jako źródła inspiracji własnej twórczości), jak również o kontynuacji tradycji rzeźbiarskiej przez synów Bernarda, kształconych w rzemiośle pod bokiem ojca¹⁴⁶. Rok później

¹⁴³ Na temat rzeźbiarzy Kutzerów istnieje bogata literatura przedmiotu, jednak zarówno w wypadku starszych opracowań, jak i późniejszych tekstów (niejednokrotnie ograniczających się do powtórzenia dawniejszych ustaleń) w przeważającej mierze ma ona charakter popularnonaukowy i regionalny. Wobec powyższego autor niniejszej pracy ograniczył się do omówienia pozycji najbardziej istotnych z punktu widzenia badań nad rodziną z Horní Údolí. Pełne zestawienie literatury przedmiotu czytelnik odnajdzie m.in. w opracowaniach: M. Schenková, *Slezská sochařská rodina Kutzerů...*, s. 18-21; M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století v západní části Českého Slezska*, Opava 2008, passim.

¹⁴⁴ Treść wymienionej publikacji cytuje Ch. R. d’Elvert, *Der Bildhauer Bernhardt Kutzer*, „Notizenblatt” 1884, Nr. 11, s. 82.

¹⁴⁵ G. Wolný, *Kirchliche Topographie von Mähren*, Brünn 1862 – Bd. IV, s. 318, Bd. V, s. 102.

¹⁴⁶ S. Kutzer, *Grabrede gesprochen am Grabe des Bildhauers Kutzers dem 4. Dezember 1864 zu Obergrund*, Druck von Ernst Titze, Freiwalldau 1864. Treść mowy opublikował w załączeniu swojego artykułu O. Wenzelides (*Die schlesische Holzschnitzerfamilie Kutzer...*, s. 21-22), następnie J. Kutzer (*Bernhard Kutzer genannt der „schlesische Riemenschneider*”, [w:] *Heimatbuch Zuckmantel. Heimatgruppe für den ehemaligen Gerichtsbezirk*

mistrz z Horní Údolí uhonorowany został pierwszą publikacją o charakterze szkicu biograficznego autorstwa opawskiego urzędnika i nauczyciela gimnazjalnego Antona Petera¹⁴⁷. Autor w swoim tekście, napisanym jako przedmowa do wydania dostarczonego przez samego rzeźbiarza rękopisu ludowej sztuki teatralnej, w idealizowany, literacki sposób przedstawia sylwetkę Kutzera, zarazem jako pierwszy przywołuje wiadomości dotyczące biografii artysty oraz wybranych jego dzieł. Utrzymane w zbliżonym, celebracyjnym tonie artykuły publikowane w latach 1884-1885 w morawsko-śląskim periodyku „Notizenblatt” dostarczają kolejnych informacji – opartych o przekazy ustne bądź źródłowe (w większości wypadków pozbawione jednak odsyłaczy do konkretnych archiwaliów) – na temat członków rzeźbiarskiej rodziny Kutzerów (wraz z podaniem miejscowości, gdzie znajdowały się ich warsztaty), przede wszystkim Bernarda Kutzera, począwszy od artykułu Christiana Rittera d’Elverta¹⁴⁸, poprzez krótkie notki poświęcone osobno Bernardowi¹⁴⁹ i Cyrillovi¹⁵⁰ po opracowania zawarte w czwartym numerze „Notizenblatt” z 1885 r.¹⁵¹ Spośród nich na szczególną uwagę zasługuje artykuł Johanna Gansa, pierwszy szkic poświęcony rodzinie Kutzerów; przy czym autor skupia się przede wszystkim na artystycznych sylwetkach Bernarda oraz jego braci Cyrilla i Patriziusa, wskazując na status obu w atelier w Horní Údolí, ponadto jako pierwszy wymienia wybranych uczniów Bernarda Kutzera oraz dokonuje zestawienia rozpoznanych przez siebie warsztatowych dzieł Bernarda i Cyrilla z terenów Śląska (Austriackiego i Pruskiego) oraz Moraw¹⁵².

Autorzy wymienionych publikacji podporządkowują jednak fakty biograficzne kreacji literackiej, mającej na celu utrwalenie legendy Kutzerów, w tym zwłaszcza założyciela atelier jako genialnego samouka, zarazem bohatera zbiorowej wyobraźni lokalnej społeczności niemieckojęzycznych Ślązaków, co czytelne jest w kolejnych opracowaniach – regionalnych i ponadregionalnych – publikowanych od końca XIX wieku po schyłek II wojny światowej. Pośród nich obszerny ustęp rodzinie Kutzerów – przede wszystkim Bernardowi Kutzerowi – poświęcił Albert Rille w swoim szkicu na temat sztuk plastycznych Śląska Austriackiego, opublikowanym w 17. tomie encyklopedii Monarchii Austro-Węgierskiej (tzw.

Zuckmantel e. V. (Ostdeutschland), Bietigheim – Bissingen 1997, s. 396-397). Za tym ostatnim opracowaniem przywołuję mowę w niniejszym ustępie.

¹⁴⁶ Ibidem, s. 20.

¹⁴⁷ Treść opracowania cyt. za: Ch. R. d’Elvert, op. cit.

¹⁴⁸ Ch. R. d’Elvert, op. cit.

¹⁴⁹ K. Peter, *Der Bildhauer Bernhard Kutzer*, „Notizenblatt” 1885, Nr. 2, s. 9. Autor podaje błędny rok urodzenia rzeźbiarza – 1791.

¹⁵⁰ [b. a.] *Der Bildhauer Cyrill Kutzer*, „Notizenblatt” 1884, Nr. 12, s. 95-96.

¹⁵¹ J. Gans, *Die Bildhauer Brüder Kutzer*, „Notizenblatt” 1885, Nr. 4, s. 26-27; E. Richter, *Der Bildhauer Bernhard Kutzer*, „Notizenblatt” 1885, nr 4, s. 27.

¹⁵² J. Gans, op. cit., s. 27.

„Kronprinzenwerku”)¹⁵³. W ustępie tym – stanowiącym swoisty esej biograficzny poświęcony artystycznym sylwetkom poszczególnych Kutzerów – autor podkreśla artystyczną wartość i unikatowość plastyki Bernarda Kutzera, równocześnie przytacza szereg wiadomości niepotwierdzonych źródłowo, m.in. na temat rzekomego włoskiego pochodzenia przodków rzeźbiarza¹⁵⁴. Pomimo nieścisłości i literackiego charakteru opracowanie Rillego dostarcza jednak faktów podtrzymanych przez późniejszych badaczy, m.in. poprawny rok i miejsce urodzenia Bernarda, czy naukę przez niego zawodu u rzeźbiarza Kellera w Skorošicach¹⁵⁵. Co więcej, autor jako pierwszy dokonuje krytyczno-stylistycznego omówienia twórczości snycerza na przykładach wybranych dzieł – obok realizacji sakralnych przywołuje także uznawane za ikoniczne rzeźby o tematyce świeckiej: młodzieńczą czaszkę oraz figurkę Pasterza z Jeziora (*Seehirt*) – wskazując na inspiracje artysty naturą oraz plastyką baroku, czytelną nawet w późnych dziełach o charakterze neogotyckim (rzeźby ołtarza głównego w Bruntálu)¹⁵⁶. Spośród pozostałych członków rzeźbiarskiej rodziny Rille poświęca krótko uwagę jedynie Raimundowi Kutzerowi, wskazując na wykształcenie rzeźbiarza wyłącznie w ojcowskim warsztacie oraz konwencjonalność jego plastyki figuralnej w stosunku do dzieł Bernarda¹⁵⁷.

Niespełna dziesięć lat później Bernard Kutzer (mylnie określony jako Kutger) oraz jego brat Cyril doczekali się wzmianki w historyczno-artystycznej monografii Moraw Augusta Prokopa¹⁵⁸. Autor, skoncentrowany głównie na artystycznej sylwetce Bernarda, w dużym stopniu powiela XIX-wieczne literacko-biograficzne doniesienia publikowane w „Notizenblatt” (w tym również błędną datę urodzenia rzeźbiarza), ogólnikowo wspominając o realizacjach sakralnych Bernarda Kutzera na Morawach, Śląsku Austriackim i w Galicji, z wyróżnieniem prac dla fary w Paczkowie (Patschkau), kościoła św. Maurycego w Ołomuńcu czy kościoła w morawskiej Osoblodze (Hotzenplotz), jak również jednego dzieła Cyrila Kutzera w kościele w Morawskim Berounie (Bärn). Prokop zwraca uwagę na uznanie, jakie zyskał Bernard Kutzer m.in. w oczach rzeźbiarza Ludwiga Schwanthalera (nie podając jednak źródeł tej informacji), zarazem wzorem wcześniejszych autorów akcentuje fakt samokształcenia Bernarda i Cyrila Kutzerów, a także inspiracje Bernarda naturą i w romantyczny sposób interpretowaną średniowieczną sztuką sakralną oraz na rzekome posługiwanie się przez niego wzorami (modelami?) Fischera [von Erlach?].

¹⁵³ A. Rille, *Bildende Kunst...*, s. 650-653.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 650.

¹⁵⁵ Ibidem. Autor wspomina także o ojcu Kellera, który miał wykształcić się w Bílej Vodzie u rzeźbiarza Klara, rzekomo wykształconego w Rzymie.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 650-651.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 652.

¹⁵⁸ A. Prokop, *Markgrafschaft Mähren in kirchlicher Beziehung*, Bd. IV, Wien 1904, s. 358.

Na ustaleniach Rillego w znacznej mierze bazuje natomiast wydana w tym samym czasie publikacja Adolfa Kettnera, który pisząc o Kutzerach wręcz cytuje obszerne fragmenty szkicu opublikowanego w *Kronprinzenwerku*, jak również wspomnianą już starszą notę z czasopisma „*Moravia*” na temat Kutzerowskiego ołtarza w Vrbnie¹⁵⁹. Zawarte w obu publikacjach treści regionalista uzupełnia – nie rezygnując z literackiej konwencji – o własne doniesienia biograficzne na temat poszczególnych rzeźbiarzy z rodziny. W wypadku założyciela rodu jako pierwszy wspomina o kontaktach Bernarda z rzeźbiarzem Ludwigiem Schwanthalerem, poszerza listę jego prac o szereg dzieł na Śląsku i Morawach (wspominając zarówno o juveniliach, jak i późniejszych realizacjach kościelnych czy pracach malarskich) nieobecnych w starszej literaturze przedmiotu, a także podaje nazwiska trzech uczniów rzeźbiarza pochodzących z miejscowości na Morawach i Śląsku Pruskim¹⁶⁰. Ponadto wymienia wybranych potomków Bernarda Kutzera, krótko omawiając artystyczne sylwetki Raimunda i Rafaela Kutzerów, z podaniem przykładowych dzieł – również niewymienianych we wcześniejszych publikacjach – zarówno wykonanych przez nich wspólnie, jak i samodzielnych prac obu rzeźbiarzy¹⁶¹. Co istotne, Kettner wprowadza do literatury także postać reprezentanta trzeciego pokolenia rodu, rzeźbiarza Gottharda Kutzera, syna Raimunda, a także przypomina wcześniejsze, ustalone przez redaktorów „*Notizenblatt*”, wiadomości biograficzne na temat braci Bernarda, Cyrilla i Patriziusa Kutzerów¹⁶². W 1928 r. Bernard Kutzer doczekał się hasła w leksykonie Thieme-Beckera, w którym określono rzeźbiarza jako samouka, błędnie podając przy tym, że był on z zawodu młynarzem. Ponadto w oparciu o wcześniejsze publikacje, m.in. autorstwa Prokopa, Rillego i Kettnera w biogramie Bernarda wymienione zostały jego wybrane dzieła na Śląsku Austriackim, Morawach i w Bystrzycy Kłodzkiej, jak również wspomniane modele projektowe w zbiorach muzeum w Bruntálu¹⁶³. Na marginesie tego omówienia znalazły się także wzmianki na temat krewnych Bernarda – jego przyrodniego brata rzeźbiarza Cyrilla oraz dwóch synów Raimunda i Rafaela, wraz z podaniem ich przykładowych dzieł¹⁶⁴.

¹⁵⁹ A. Kettner, *Ehrenhalle des politischen Bezirks...*, s. 71-75.

¹⁶⁰ Ibidem, s. 73-75.

¹⁶¹ Ibidem, s. 74-75.

¹⁶² Ibidem, s. 75.

¹⁶³ *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. v. H. Vollmer, Bd. 22, Leipzig 1928, s. 144-145.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 145. W wypadku Raimunda Kutzera wspomniano o jego pracach dla Kralík i Mladejovic, natomiast Rafaela (autor hasła błędnie podaje, że ów rzeźbiarz urodził się 1840 r. w Adolfovicach) – o ołtarzu gł. kościoła par. w Jeseníku (w rzeczywistości zrealizowanym pod kierunkiem Raimunda), Górze Oliwnej w Vlčicach i popiersiu ces. Franciszka Józefa.

Na opracowania Rillego i Kettnera powołuje się także jeseniński proboszcz Engelbert Neugebauer w okolicznościowym szkicu poświęconym Bernardowi Kutzerowi¹⁶⁵, zarazem weryfikuje doniesienia obu tych autorów na temat rzekomego włoskiego pochodzenia Kutzerów, wskazując na śląski rodowód rodziny¹⁶⁶. W dalszej części swojego wywodu – potraktowanego jako swoisty hołd złożony Bernardowi Kutzerowi – Neugebauer w większości powiela jednak ustalenia starszej literatury przedmiotu (z pominięciem bardziej szczegółowych analiz Rillego i Kettnera), podkreślając indywidualność i samorodny talent rzeźbiarza, a zarazem jego inspiracje rodzimą przyrodą, folklorem oraz lokalnymi podaniami, a także działalność inscenizatorską artysty w Horní Údolí, zwłaszcza widowisk religijnych¹⁶⁷. Równocześnie jako pierwszy wspomina o zachowanych wówczas (około 1931 r.) w domu artysty licznych wzornikach graficznych, studiach rysunkowych i modelach, których przykładowe fotografie publikuje na łamach artykułu¹⁶⁸. Autor niemal zupełnie pomija natomiast pozostałych członków rzeźbiarskiej rodziny, wspominając jedynie u uzdolnionych plastycznie trzech synach Bernarda: Severinie, Raimundzie i Rafaelu Kutzerach¹⁶⁹. Literacką „opowieść” Neugebauera o Bernardzie Kutzerze zasadniczo streszcza krótka wzmianka R. Rittera z 1938 r.¹⁷⁰ Doniesienia na temat biografii oraz artystycznej geografii prac Bernarda Kutzera, jego braci oraz synów Raimunda i Rafaela, zawarte głównie w opracowaniach Rillego, Prokopa, Kettnera i Neugebauera, powtarza Otto Wenzelides w swoim artykule o rodzinie Kutzerów z 1941 r.¹⁷¹ Równocześnie autor utrwala legendarny wizerunek Bernarda Kutzera jako artystycznej indywidualności, uzupełniając wspomniane wiadomości literackimi anegdotami na temat okoliczności zaprojektowania przez rzeźbiarza ołtarza głównego kościoła w Vrbnie pod Pradédem bądź nawiązania przyjaźni z Ludwigiem Schwanthalerem. Zawarte w artykule doniesienia dotyczące późniejszych losów uznawanej za ikoniczne dzieło Bernarda

¹⁶⁵ E. Neugebauer, *Bernhard Kutzer, der große Bildschnitzer aus Obergrund*, [w:] *Alt Vater. Festschrift zur 50-Jahrfeier des Sudetengebirgsvereines*, Freiwaldau 1931, s. 301-304. Popularność i status Bernarda Kutzera niewątpliwie utrwaliła także poświęcona mu wystawa zorganizowana w tym samym roku w Opawie, w ramach której wygłoszony został wykład przypuszczalnie również przez Neugebauera. Tekst wykładu zachował się w zbiorach Statni okresní archiv Jeseník, zob. D. Polách, *Soupis mladších prací sochaře Bernarda Kutzera...*, s. 91, przyp. 1.

¹⁶⁶ Ibidem, s. 301. Autor powołuje się przy tym na współczesne sobie badania genealogiczne dotyczące Kutzerów, nie podaje jednak konkretnego źródła swoich ustaleń.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 302-303.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 301-302, passim.

¹⁶⁹ Ibidem, s. 301.

¹⁷⁰ R. Ritter, *Künstler der Heimat. Der politische Bezirk Freiwaldau mit den Gerichtsbezirken*, Hohenstadt 1938, s. 60-61. W podpisie ilustracji (op. cit., s. 61) autor mylnie określa jako dzieło Bernarda Kutzera ołtarz główny kościoła w Horní Údolí, w rzeczywistości zrealizowany przez jego syna Raimunda.

¹⁷¹ O. Wenzelides, *Die schlesische Künstlerfamilie Kutzer...*, s. 123-124. Autor równocześnie poszerza listę dzieł Raimunda i Rafaela Kutzera o nieznane wcześniej dzieła, m.in. ołtarz w kościele Kralíkach (mylnie określony jako główny), ołtarz główny świątyni w Mladejovicach, pomniki nagrobne i in.

Kutzera figurki Pasterza z Jeziora, jak również wybrane wątki biografii rzeźbiarza regionalista przywołuje w skrócie w ramach wydanego w tym samym roku opracowania o rzeźbie regionu Sudetów¹⁷².

Ostatnim znaczącym opracowaniem poświęconym Kutzerom sprzed 1945 r. jest artykuł Erwina Weisera z 1944 r., w którym autor, w oparciu o wiadomości znane z wcześniejszej literatury, podkreśla artystyczną odrębność Bernarda Kutzera i wskazuje na jego samodzielne poszukiwania twórcze, inspirowane dawnymi mistrzami, określając rzeźbiarza mianem „śląskiego Riemenschneidera”¹⁷³. Równocześnie powołując się m.in. na ustne relacje wnuka artysty, Leo Kutzera, do pewnego stopnia uzupełnia wiedzę na temat artystycznej biografii Bernarda, m.in. pierwszych lat twórczej kariery (w roli współpracownika kamieniarza), domu i pracowni rzeźbiarza w Horní Údolí oraz jego warsztatowej współpracy z synami, nadto przywołuje szereg realizacji atelier Kutzerów. Co więcej, on także wspomina o wzornikach graficznych, modelach rzeźbiarskich, studiach rysunkowych i zidentyfikowanych projektach konkretnych dzieł (m.in. elementów wyposażenia kościołów) pochodzących z rodzinnej pracowni – obiektach już wówczas w dużej mierze przekazanych do muzeów w Opawie, Jeseníku i Bruntálu¹⁷⁴.

Kreowany przez niemieckojęzycznych regionalistów swoisty kult Bernarda Kutzera, do pewnego stopnia wykorzystywanego w celach propagandowych jako wybitnego reprezentanta niemieckiej sztuki w Kraju Sudetów, a następnie powojenne wysiedlenia Ślązaków (w tym również żyjących potomków rodziny Kutzerów) z zachodniej części Śląska Austriackiego, niewątpliwie miały wpływ na stosunkowo niewielkie zainteresowanie rzeźbiarzami z Horní Údolí ze strony czeskich historyków po 1945 r. przez cały niemal okres komunizmu, do czego przyczyniała się także ograniczona uwaga poświęcana śląskim artystom XIX-XX w., pozostającym w cieniu twórców wcześniejszych epok¹⁷⁵. Bernard Kutzer wraz z pozostałymi

¹⁷² O. Wenzelides, *Das Altvater Beskidenland und seine Geißtliche Leistung für das deutsche Volk*, Troppau 1941, s. 51-52.

¹⁷³ E. Weiser, *Bernard Kutzer – der schlesische Riemenschneider...*, s. 17-20.

¹⁷⁴ Ibidem, s. 17-19.

¹⁷⁵ Do nielicznych czeskich publikacji z tego czasu dotyczących Kutzerów należy opracowanie R. Zuber (zob. R. Zuber, *Z galerie výtvarných umělců Jesenícka*, [w:] „Severní Morava”, č. 23, 1972, s. 23), który na marginesie artykułu na temat rzeźbiarza Josefa Obetha poświęca zaledwie dwa zdania rzeźbiarskiej rodzinie z Horní Údolí, wymieniając pośród członków rodu Bernarda Kutzera, jego dwóch przyrodnich braci oraz synów Raimunda i Rafaela, a także ogólnikowo zakreślając artystyczną geografii ich działalności na rzecz kościołów od Ołomuńca po Paczków i Nysę. Z kolei w artykule J. Orlíka na temat XIX-wiecznych hut żelaza w zachodniej części Śląska Austriackiego (zob. J. Orlík, *K historii umělecké litiny z Ludvíkova a Burgbergstalu*, „Časopis Slezského muzea” XIX, 1970, nr 1, s. 23, 26, przyp. 9) pojawiła się wzmianka o warsztatowej współpracy Bernarda Kutzera z odlewniami w Ludvíkovie (Ludwigsthal) i Železnej (Buchbergstahl) – w wypadku tej ostatniej autor wspomina także o zachowanych w muzeum w Opawie projektach i modelach rzeźbiarza do odlanego w tej hucie reliefu portretowego (ok. 1840-1850) biskupa wrocławskiego Melchiora von Dieppenbrocka.

członkami rzeźbiarskiej rodziny pozostał natomiast przedmiotem licznych artykułów publikowanych w Niemczech Zachodnich od końca lat 40. po 90. XX w., głównie przez autorów należących do społeczności wysiedlonych Ślązaków, w przeważającej mierze bazujących na literaturze przedmiotu sprzed 1945 roku. W 1949 roku ukazał się na łamach „Altwaterbote” kolejny artykuł Ottona Wenzelidesa poświęcony rzeźbiarskiej rodzinie Kutzerów (przede wszystkim Bernardowi Kutzerowi), stanowiący swego rodzaju podsumowanie ustaleń zawartych we wcześniejszych publikacjach niemieckiego regionalisty, uzupełnionych o doniesienia Weisera¹⁷⁶. Szczególną uwagę autor poświęca przywołanym już przez Weisera licznym modelom i małym formom rzeźbiarskim oraz rysunkom z warsztatu w Horní Údolí, zachowanym w muzeum w Bruntálu, ponadto reprodukuje fotografię nieznaną figurek (modeli?) Bernarda Kutzera ze zbiorów prywatnych, jak również krótko omawia artystyczne sylwetki synów rzeźbiarza – Raimunda, Rafaela i Severina – oraz brata Cyrilla, wymieniając ich przykładowe realizacje (co dotyczy przede wszystkim Raimunda i Rafaela Kutzerów), znane z wcześniejszego opracowania regionalisty oraz starszej literatury¹⁷⁷.

Wykreowany przez literaturę przedmiotu sprzed 1945 r. idealizowany wizerunek Bernarda Kutzera i jego rodziny utrwaliła opublikowana dwa lata później, w 1951 r., w tym samym czasopiśmie rozprawa Franza Peschela, bazująca na jego wcześniejszym opracowaniu z 1926 r.¹⁷⁸ Peschel, snując ogólne rozważania na temat wartości regionalnego rzemiosła artystycznego oraz dawnej sztuki wskazuje na Kutzera jako jednego z czołowych ich przedstawicieli na ziemi jeseníckiej (Freiwaldauer Bezirk), określając artystę „największym rzeźbiarzem śląskim dawnych czasów”¹⁷⁹. Szkic niemieckiego regionalisty – powołującego się na powojenny artykuł Wenzelidesa, pracę Neugebauera oraz starszą literaturę (m.in. teksty Kettnera i Rillego) – w przeważającej mierze jest kolejnym powtórzeniem zawartej w tych opracowaniach fabularyzowanej biografii artystycznej rzeźbiarza (wraz ze wzmianką na temat aktywności rzeźbiarskiej innych członków rodziny), jak też romantycznych interpretacji jego twórczości, z dodatkowym wskazaniem na głęboką pobożność Kutzera – stymulowaną reżyserowanymi przez niego widowiskami religijnymi i historycznymi – mającą decydować o charakterze twórczości mistrza z Horní Údolí. Na większą uwagę zasługują doniesienia Peschela dotyczące warsztatowych artefaktów Bernarda Kutzera (szkicowników, rysunków, modeli oraz *musée imaginaire* w postaci książek i rycin). Autor bowiem omawia – obok

¹⁷⁶ O. Wenzelides, *Die schlesische Holzschnitzerfamilie Kutzer...*, Nr. 6, s. 19-22.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 20.

¹⁷⁸ F. Peschel, *Kunst und Künstler der Heimat...*, s. 26-29.

¹⁷⁹ Op. cit., s. 27.

przedwojennych zbiorów muzeów w Jeseníku i Bruntálu – także niedostępną dziś kolekcję bozzettów Kutzera należącą do rzeźbiarza Engelberta Kapsa z Supikovic (Saubsdorf), po 1945 r. wywiezioną do Niemiec Zachodnich (w artykule znalazły się reprodukcje wybranych obiektów ze zbiorów Kapsa)¹⁸⁰. Pomimo popularnonaukowego charakteru opracowania¹⁸¹ Peschel opisuje szereg cennych obiektów z atelier w Horní Údolí, uzupełniając swoje rozważania uwagami – popartymi osobistymi doświadczeniami – na temat wojennych i powojennych losów wybranych dzieł Bernarda Kutzera, m.in. rzeźby Pasterza z Jeziora i warsztatowych małych form rzeźbiarskich¹⁸².

Wybrane ustalenia dotychczasowej literatury na temat artystycznej biografii (m.in. wykształcenia, działalności warsztatowej, geografii twórczości, kontaktów ze Schwanthalerem oraz legendarnego wizerunku) protoplasty rzeźbiarskiego rodu streszcza hasło w II tomie *Biographisches Lexikon zur Geschichte der Böhmischen Länder*, autorstwa Heriberta Sturma z 1984 roku¹⁸³. Sturm wymienia także Raimunda, Rafaela i Severina i Cyrilla jako członków rzeźbiarskiej rodziny założonej przez Bernarda Kutzera oraz w większości ogólnikowo wspomina o pracach dla wybranych miejscowości (w tym w niewymienianym wcześniej Maršikovie/Marschendorf), niektóre z nich jednak błędnie przypisując Bernardowi¹⁸⁴.

Reprezentatywny dla późniejszych popularnonaukowych opracowań pisanych przez zamieszkałych w Niemczech Ślązaków, jest artykuł z 1997 r. autorstwa Josefa Kutzera, prawnuka założyciela atelier w Horní Udolí¹⁸⁵. Autor, poza kolejną publikacją treści mowy pogrzebowej Bernarda Kutzera (według egzemplarza zachowanego w archiwum parafialnym w Złoty Horach/niem. Zuckmatel/czes. Cukmantl), w swoim fabularyzowanym szkicu przedstawia sylwetkę rzeźbiarza niemal całkowicie w oparciu o starszą literaturę (m.in. podane w bibliografii teksty Rillego, Kettnera, Neugebauera, Weisera, Wenzelidesa i Peschela), wyłączywszy bardziej szczegółowe opisy (również jednak bazujące na wcześniejszych opracowaniach) wybranych dzieł, np. najstarszej pracy Bernarda, krzyża na cmentarzu w Horní Údolí, ołtarza głównego kościoła w Vrbnie pod Pradědem – z informacją o rysunku projektowym nastawy w zbiorach Śląskiego Muzeum Ziemi w Opawie – czy figurach ołtarza kościoła w Maršikovie, rzeźbach kościoła św. Maurycego w Ołomuńcu

¹⁸⁰ Ibidem, s. 27-28.

¹⁸¹ Autor w swoim omówieniu modeli Kutzera posługuje się językiem w znacznym stopniu potocznym, nadto ujawnia nieporadność terminologiczną, mylnie określając bozzetto jako „puzzetto”.

¹⁸² Op. cit., s. 29.

¹⁸³ H. Sturm, *Biographisches Lexikon zur Geschichte der Böhmischen Länder*, Bd. II, München 1984, s. 358.

¹⁸⁴ Ibidem. Autor błędnie uznaje za dzieła Bernarda Kutzera m.in. prace (bez dokładnej ich identyfikacji) w Světlej Horze (Lichtenwerden) czy Jeseníku, w rzeczywistości realizowane przez Raimunda i Rafaela Kutzerów.

¹⁸⁵ J. Kutzer, *Bernhard Kutzer gennant der „schlesische Riemenschneider” ...*, s. 393-397.

(reprezentujących wedle J. Kutzera „starogermańską manierę”) i wyposażenia świątyni w Karlovej Studance (Karlsbrunn)¹⁸⁶. Największą wartość dla badań nad rodzinnym atelier Kutzerów mają jednak uwagi autora na temat działalności artystycznej potomków Bernarda Kutzera, w szczególności jego synów Raimunda i Rafaela, regionalista zarówno przywołuje ich wybrane dzieła, jak również wspomina o współpracy braci przy realizacji niektórych z nich, m.in. ołtarzu głównym kościoła w Jeseníku¹⁸⁷. Powołując się na wspomnienia rodzinne Josef Kutzer wspomina także o zaangażowaniu w działalność warsztatu w Horní Údolí swojego ojca, stolarza Leo Kutzera (syna Raimunda)¹⁸⁸; w swoich rozważaniach nie wychodzi jednak poza typową dla innych współczesnych niemieckich publikacji popularnonaukową bądź anegdotyczną konwencję.

Przełom w badaniach nastąpił po 1989 r., kiedy pojawiły się pierwsze naukowe opracowania historyków oraz historyków sztuki – w przeważającej mierze czeskich – poświęcone całej rodzinie Kutzerów oraz poszczególnym jej reprezentantom, przy czym zasadnicza uwaga badaczy pozostała skupiona w pierwszym rzędzie na osobie Bernarda Kutzera. Publikacją po dziś dzień kanoniczną dla badań nad Kutzerami jest artykuł Drahomíra Polácha z 1992 r., w którym autor na podstawie swoich badań archiwaliów pozostałych po rzeźbiarskiej rodzinie – w szczególności raptularza pracowni w Horní Údolí (*Schmier-Buch*) – oraz starszej literatury, pokrótce omawia chronologię warsztatowej działalności Bernarda i jego potomków, a przede wszystkim dokonuje całościowego zestawienia prac wymienionego atelier Kutzerów w latach 1841-1900¹⁸⁹. Sporządzony zasadniczo w oparciu o wspomniany raptularz (badacz identyfikuje autorów poszczególnych wpisów z osobami Bernarda, Severina i Raimunda Kutzerów) wykaz dzieł – pomimo przeoczeń i błędów¹⁹⁰ – stanowi pierwszą tak kompletną listę potwierdzonych źródłowo dzieł Kutzerów (na Śląsku Pruskim i Austriackim, Morawach, a także w Kotlinie Kłodzkiej), która stała się podstawą dla późniejszych opracowań badaczy poświęconych rzeźbiarskiej rodzinie.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 393-394.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 395. Autor mylnie przypisuje Raimundowi Kutzerowi ołtarz główny kościoła w farnego w Bruntálu, w rzeczywistości zrealizowanego przed Bernarda przy współpracy synów (w tym także Raimunda).

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ D. Polách, op. cit., s. 91-102.

¹⁹⁰ Najbardziej dobitnym przykładem jest prawdopodobna pomyłka autora dotycząca prac wykonanych przez warsztat z Horní Údolí dla kościoła w Jeseníku (zob. D. Polách, op. cit., s. 100, poz. nr 138). Badacz podaje bowiem, iż dla jesenińskiej świątyni Kutzerowie wykonali w 1885 r. dwa ołtarze boczne za cenę 1600 fl. Tymczasem porównanie tej informacji z odpowiednimi zapisami raptularza (zob. SOKA Je RAK, Schmier-Buch, s. 21) wskazuje, że jedyną pracą zrealizowaną przez atelier Raimunda Kutzera dla Jeseníka był ołtarz główny miejscowej fary ukończony w 1884 r., a przytaczane przez Polácha wiadomości odnoszą się w istocie do kościoła parafialnego w Bruntálu. Szczegółowa analiza wspomnianego dokumentu wskazuje również na przeoczenia badacza w wypadku kilku innych wpisów (por. rozdziały I i II).

Wiadomości biograficzne przekazane przez Polácha oraz starszą literaturę przedmiotu zebrała Marie Schenková, uzupełniając je o własne doniesienia archiwalne w opracowanych przez siebie hasłach *Biografický'ego slovníka Slezska a Severní Moravy*, poświęconych dziesięciu członkom artystycznej rodziny: rzeźbiarzom Bernardowi, Cyrillovi, Johannowi, Leo Patriziusowi, Rafaelowi, Raimundowi i Severinowi oraz malarzowi Reinhardowi Kutzerom¹⁹¹. We wspomnianych biogramach badaczka podaje podstawowe dane biograficzne poszczególnych twórców, jak również listę rozpoznanych dzieł każdego z nich (wspominając również o zachowanych w zbiorach muzealnych i archiwalnych studiach warsztatowych i projektach Bernarda oraz Raimunda), przy czym bardziej szczegółowo omawia jedynie artystyczną sylwetkę założyciela rodu, z określeniem wiodącej stylistyki jego prac oraz przywołaniem nazwisk uczniów i współpracowników, jak też zagadnienia kooperacji z lokalnymi odlewniami¹⁹².

Kolejną pozycją kluczową dla badań nad Kutzerami jest źródłowy artykuł Zdenka Kravara, który odtworzył genealogię kilku pokoleń rodu – począwszy od trudniących się młynarstwem przodków i krewnych Bernarda Kutzera, obecnych w rejonie Horní Údolí od pierwszych dekad XVIII w., po obejmującą trzy generacje w XIX-XX w. rzeźbiarską „gałąź” rodziny¹⁹³. Co więcej, Kravar w znacznej mierze ustalił szczegółowe dane metrykalne i biograficzne dotyczące Bernarda, jego braci oraz potomków; badacz wprowadza do literatury przedmiotu także nazwiska aktywnych zawodowo reprezentantów trzeciego pokolenia rodu – rzeźbiarza Gottharda oraz stolarza Leo Kutzerów¹⁹⁴. Swoje ustalenia poparł szeroką kwerendą archiwalną, która pozwoliła na weryfikację poszczególnych wiadomości przytaczanych przez starszą literaturę przedmiotu.

Pierwszym i jedynym jak dotąd opracowaniem o charakterze monograficznym rodu stał się szkic Schenkovej zawarty w katalogu towarzyszącym wystawie *Slezská sochařská rodina Kutzerů*, zorganizowanej na początku obecnego stulecia w Śląskim Muzeum Ziemi w Opawie¹⁹⁵. Badaczka, omawiając artystyczne biografie poszczególnych reprezentantów rzeźbiarskiej rodziny Kutzerów, zasadniczo bazuje na archiwalnych ustaleniach Polácha i Kravara, zarazem jako pierwsza podejmuje się krótkiego, historyczno-artystycznego

¹⁹¹ M. Schenková, *KUTZER, rodina sochařů a malířů: 1/ Bernard, 2/ Cyril, 3/ Johann, 4/ Leo, 5/ Patricius, 6/ Rafael, 7/ Raimund, 8/ Reinhard, 9/ Severin, 10/ Zennobius*, [hasła w:] *Biografický slovník Slezska a Severní Moravy*, sešit 9., red. L. Dokoupil, Ostrava 1997, s. 67-69.

¹⁹² Ibidem, s. 67-68.

¹⁹³ Z. Kravar, *Rod Kutzerů...*, s. 169-176.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 175. O osobie Leo Kutzera wcześniej wspomniał E. Weiser (op. cit., s. 18), jednak wyłącznie w kontekście rodzinnych podań na temat Bernarda Kutzera.

¹⁹⁵ M. Schenková, *Slezská sochařská rodina Kutzerů...*, s. 1-5, 14-18.

omówienia rozpoznanego dorobku atelier snycerzy i kamieniarzy z Horní Údolí, a po części także ich praktyki warsztatowej, związanej ze sporządzaniem projektów w różnych wariantach i modeli rzeźbiarskich. Swoje rozważania ponownie koncentruje jednak przede wszystkim na osobie założyciela rodu, rozwijając wybrane zagadnienia zasygnalizowane w swojej wcześniejszej publikacji, m.in. barokizującej stylistyki rzeźby Bernarda, problem pomocników – obok krewnych wspomina także o niektórych uczniach i kooperantach spoza rodziny (stolarz A. Vogt, rzeźbiarz J. Kriesten czy malarz F. Dubowick) – oraz realizacji odlewów we współpracy z hutami¹⁹⁶. Stosunkowo marginalnie w dalszym ciągu zajmuje się rzeźbiarską działalnością przywołanych w Słowniku Biograficznym Śląska i Północnych Moraw potomków Bernarda Kutzera (oraz jego brata Patriziusa), nieco więcej uwagi poświęcając Raimundowi Kutzerowi; badaczka wskazuje na stopniową ewolucję jego dzieł w kierunku rzeźby akademickiej i seryjności produkcji¹⁹⁷. Za Kravarem Schenková wspomina także o czynnych artystycznie wnukach Bernarda Kutzera – Gotthardzie i Leo¹⁹⁸. Z kolei Jaromír Olšovský na marginesie rozważań poświęconych plastyce Michaela Ignatza Klahra oraz rzeźby barokowej na Śląsku Austriackim poruszył problem korzeni artystycznych założyciela atelier w Horní Údolí, które upatruje w sztuce rzeźbiarzy Kellerów – w pierwszym rzędzie nauczyciela Bernarda, Christiana Kellera Mł. – a za ich pośrednictwem w rzeźbie Klahra Mł. oraz warsztatów bardzkich¹⁹⁹.

Nazwisko protoplasty rzeźbiarskiego rodu, jako jeden z nielicznych polskich autorów, przywołuje Jan Sakwerda w wydanym w 2004 r. pierwszym tomie swojego leksykonu artystów XIX-XX w. na ziemi kłodzkiej²⁰⁰. W krótkim biogramie rzeźbiarza autor wspomina o działalności rzeźbiarza m.in. na Śląsku Pruskim, przywołując spośród jego dzieł ołtarz główny kościoła farnego w Paczkowie oraz bardziej szczegółowo – rzeźby do ołtarza głównego fary w Bystrzycy Kłodzkiej²⁰¹.

Na uwagę zasługuje również opublikowana w tym samym roku książka dotycząca dziejów regionu Złatych Hor i Jeseníka pióra lokalnego krajoznawcy Sotirisa Joanidisa, który poświęca stosunkowo dużo miejsca rodzinie Kutzerów przywołując ich wybrane dzieła, m.in. w Złatych Horach, Rejvízie i Horní Údolí²⁰². Autor skupia swoją uwagę przede wszystkim na

¹⁹⁶ Ibidem, s. 1-2, 4, passim.

¹⁹⁷ Ibidem, s. 14-15.

¹⁹⁸ Ibidem, s. 16.

¹⁹⁹ J. Olšovský, *Bůh Otec...*, s. 58-59; idem, *Barokní sochařství v rakouském Slezsku...*, s. 34 (przyp. 60), 115.

²⁰⁰ J. Sakwerda, *Artyści Ziemi Kłodzkiej i z Ziemią Kłodzką związani w latach 1800-1945*, T. 1. A-K, Wrocław 2004, s. 60-61.

²⁰¹ Ibidem, s. 61.

²⁰² S. Joanidis, *Zlaté Hory v Jeseníkách. Letopisy*, Rejvíz 2004, s. 130, 178, 288, 291, 294, 300, 303-306, 319-320, 324, 329-330, 354, 367-370, 540, 543, 547-548, 551, passim.

osobie Bernarda Kutzera, zamieszczając jego biogram, w którym krótko wspomina także o działalności potomków rzeźbiarza, Raimunda i Rafaela²⁰³. Swoje doniesienia na temat Kutzerów Joanidis opiera w przeważającej mierze na wcześniejszej literaturze przedmiotu, niekiedy dowolnie interpretując jej ustalenia bądź powielając zweryfikowane już tezy (m.in. o rzekomym włoskim pochodzeniu rodziny)²⁰⁴. Walorem opracowania czeskiego regionalisty są jednak przytaczane przez niego przekazy źródłowe, w tym dotyczące wybranych dzieł Kutzerów, m.in. zrealizowanego przez Raimunda wyposażenia kościoła w Horní Údolí²⁰⁵.

Rok później ukazał się opracowany przez Michaelę Neubauerovą katalog wystawy projektów i innych obiektów warsztatowych Bernarda i Raimunda Kutzera, zorganizowanej przez muzeum regionalne w Jeseníku²⁰⁶. W katalogowej prezentacji wybranych projektów rysunkowych (ze zbiorów jeseníckiego muzeum) ołtarzy, ambon i innych elementów wyposażenia kościelnego, badaczka zestawia m.in. zidentyfikowane abrysy z odpowiadającymi im realizacjami, natomiast zawartym w tej samej publikacji szkicu na temat warsztatu obu Kutzerów ogranicza się do powielenia ustaleń Polácha, Kravara i Schenkovej²⁰⁷. W opublikowanym w tym samym roku artykule Neubarová szczegółowo omawia zidentyfikowaną przez siebie grupę *Ukrzyżowania* w Skorošicach autorstwa Bernarda Kutzera wraz ze znalezionym projektem pomnika, poświęcając także uwagę wybranym aspektom praktyki warsztatowej atelier w Horní Údolí²⁰⁸. W 2006 r. wydany został niemieckojęzyczny zbiór artykułów poświęconych Kutzerom, w którym znalazły się opracowania Neubauerovej: skrót tekstu katalogowego na temat Bernarda i Raimunda Kutzerów oraz niemiecka wersja artykułu o pomniku *Ukrzyżowania* w Skorošicach²⁰⁹, a także popularnonaukowy tekst poświęcony kolejnej odkrytej pracy z atelier Kutzerów – Grupie *Ukrzyżowania* autorstwa Bernarda i Cyrilla Kutzerów w miejscowości Studený Zejf (Kaltseifen)²¹⁰. Obecne w leksykonie Sakwerdy podstawowe wiadomości biograficzne na temat Bernarda Kutzera powtórza natomiast Krystyna

²⁰³ Ibidem, s. 367-370.

²⁰⁴ Za błędne odczytanie starszej literatury bądź fantazję krajoznawcy uznać należy m.in. mylne atrybucje Bernardowi Kutzerowi dzieł Raimunda, zrealizowanych po śmierci jego ojca – ołtarzy głównych kościołów w morawskiej Pasece oraz w Mnichovie na Śląsku Austriackim. Na innym miejscu (op. cit., s. 319, 330) Joanidis błędnie uznaje za dzieło Patriziusa Kutzera wykonaną przez Raimunda z braćmi figurę św. Floriana w Horní Údolí.

²⁰⁵ Ibidem, s. 303-306.

²⁰⁶ M. Neubauerová, *Z umělecké dílny rodiny Kutzerů. Kresebné návrhy oltářů a plastik*, [kat. wyst.], *Vlastivědné muzeum Jesenícka v Jeseníku*, Jeseník 2005.

²⁰⁷ Ibidem, s. 5-7.

²⁰⁸ M. Neubauerová, *Skorošická Kalvárie...*, s. 38-45.

²⁰⁹ M. Neubauerová, *Das Werk der Familie Kutzer aus Obergrund (Horní Udolí)*, [w:] *Splitter aus dem Leben von Bildhauern der Jeseníker Region und einige ihrer Werke*, Jeseník 2006, s. 1-2; eadem *Der Kalvarienberg in Skorošice – ein unbekanntes Werk von Bernard Kutzer*, [w:] *Splitter...*, s. 3-11.

²¹⁰ J. Čep, M. Čep, *Eine Kalvarie Kutzers in Kaltseifen (Studený Zejf)*, [w:] *Splitter...*, s. 12-13. Omówienie tego samego dzieła o zbliżonej treści opublikowane zostało dwa lata później w periodyku „Altwater”, zob. G. Krause, K. Weber, *Ein sakrales Denkmal aus der Werkstatt Kutzer*, „Altwater”, nr 1/2008, s. 35-36.

Oniszczyk-Awiżeń w wydanym w 2009 r. tomie *Popularnej Encyklopedii Ziemi Kłodzkiej*, pośród dzieł rzeźbiarza wspominając jedynie o figurach dla fary w Bystrzycy Kłodzkiej²¹¹.

Najobszerniejszy jak dotąd materiał poświęcony rzeźbiarskiej rodzinie Kutzerów znalazł się w opracowaniach Jaromíra Olšovský'ego, zawartych w leksykonie malarstwa i rzeźby XIX wieku w zachodniej części dawnego Śląska Austriackiego przygotowanym przez Olšovský'ego i Marie Schenkovą²¹². W ramach szerszej charakterystyki rzeźby XIX w. na omawianym terenie Olšovský poświęca rozległy ustęp Kutzerom, podsumowując w syntetyczny sposób dotychczasowe ustalenia badaczy na temat artystycznej działalności i warsztatowej praktyki wiodących twórców z rodziny, przede wszystkim Bernarda, Raimunda i Cyrilla Kutzerów²¹³. Rozważania te autor uzupełnia bardziej szczegółowym omówieniem artystycznych biografii i stylistyk wybranych członków rzeźbiarskiego rodu, w ramach opracowanych przez siebie biogramów Bernarda, Cyrilla, Patriziusa, Rafaela, Raimunda i Severina Kutzerów²¹⁴; w obu swoich opracowaniach pomija jednak pozostałych rodzinnych rzeźbiarzy i stolarzy wymienianych wcześniej przez Schenkovą. Wspomniane biogramy dopełnia drobiazgowo wyliczenie prac każdego z twórców (wraz z zachowanymi projektami niektórych dzieł) rozpoznanych przez badacza na terenie Śląska i Moraw w oparciu o literaturę i archiwalia²¹⁵. W ramach publikacji autor szerzej omawia również postać jednego ze współpracowników atelier w Horní Údolí, stolarza Antona Vogta (dotąd jedynie wspomnianego z nazwiska), poświęcając mu osobny biogram²¹⁶.

Istotne uzupełnienie wiedzy na temat artystycznego dorobku Kutzerów stanowi wzmianka na temat nieznanego czeskim historykom dzieła Bernarda Kutzera – rzeźbiarskiej nastawie chrzcielnicy z 1825 r. w kościele odpustowym w Bardzie – zawarta w szerszym wydawnictwie poświęconym zabytkom sztuki bardzkiego sanktuarium²¹⁷.

Popularnonaukowy artykuł Matěja Mateli poświęcony Bernardowi Kutzerowi z 2015 r. niejako powraca do utrwalonej w literaturze sprzed 1945 r. tradycji kreowania wizerunku protoplasty rzeźbiarskiego rodu jako samorodnego geniusza oraz ikonicznej postaci plastyki

²¹¹ K. Oniszczyk-Awiżeń, *Kutzer Bernhard*, [hasło w:] *Popularna Encyklopedia Ziemi Kłodzkiej*, T. 2, K-M, Kłodzko 2009, s. 173.

²¹² J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 19. Století v západní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století v západní části Českého Slezska...*, s. 36-37; idem *Sochařství. Biogramy umělců*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století...*, s. 117-129.

²¹³ J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství...*, s. 36-37.

²¹⁴ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 117-129.

²¹⁵ W swoim zestawieniu Olšovský nie uwzględnia jednak części dzieł Bernarda bądź Raimunda Kutzerów z obszaru Śląska Pruskiego (wśród nich obiektów wymienianych w publikacji Schenkovej z 1997 r.), jak również prac z terenu Kotliny Kłodzkiej.

²¹⁶ J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství...*, s. 36; idem, *Sochařství. Biogramy...*, s. 147-148.

²¹⁷ *Bardo – skarby sztuki*, red. A. Koziel, Legnica 2011, s. 59.

czeskiego Śląska i Moraw w XIX w.²¹⁸. Zarazem Matela, wolny od nacjonalistycznych inklinacji niektórych dawniejszych autorów, w swojej prezentacji atelier Kutzera i jego rodzinnych współpracowników, wybranych dzieł oraz samego domu rzeźbiarza w Horní Údolí, bazuje na doniesieniach dotychczasowych opracowań historyków (m.in. Kravara i Schenkovej).

Pozostający dotąd w cieniu zainteresowań badaczy czołowy przedstawiciel drugiego pokolenia rodziny, Raimund Kutzer, w ostatnich latach stał się przedmiotem szkicu autorstwa piszącego te słowa²¹⁹. W oparciu o analizę zachowanych archiwaliów dotyczących atelier młodszego Kutzera – w tym zwłaszcza licznych projektów rzeźby i małej architektury, studiów rysunkowych i szablonów – autor omawia jego praktykę warsztatową, na wybranych przykładach przybliżając proces realizacji dzieła w Kutzerowskiej „rękodzielni”, jak również porusza problem modeli rzeźbiarskich oraz wzorników wykorzystywanych w pracowni²²⁰. Przy okazji tych rozważań podjęta została także kwestia warsztatowych współpracowników Raimunda, w tym zwłaszcza działalności dotąd niemal nieobecnego w literaturze syna rzeźbiarza, Gottharda Kutzera²²¹.

Dokonane zestawienie literatury przedmiotu ukazuje znaczący postęp w mających już ponad 150-letnią tradycję studiach nad rzeźbiarzami z Horní Údolí. W szczególności zintensyfikowane w przeciągu ostatnich blisko 30 lat badania historyków i historyków sztuki dostarczyły bogatej bazy faktograficznej – popartej odkryciami źródłowymi – na temat twórczości poszczególnych członków artystycznej rodziny Kutzerów – wśród nich zwłaszcza Bernarda Kutzera i jego syna Raimunda, w mniejszym zakresie także pozostałych synów Severina i Rafaela oraz dwóch przyrodniczych braci – Cyrilla i Patriziusa – których *œuvre* doczekało się w dużym stopniu rozpoznania i przynajmniej częściowego omówienia. Najnowsze badania pozwoliły także zweryfikować fabularyzowany, legendarny wizerunek Bernarda Kutzera dominujący przez długie lata w tekstach niemieckojęzycznych, wciąż jednak obecny we współczesnym piśmiennictwie regionalnym i krajoznawczym. Natomiast podejmowane przez dotychczasowych autorów próby całościowego omówienia rodzinnego

²¹⁸ M. Matela, *Proslulý umělec ze sudetských Jeseníků – sochař a řezbář Bernard Kutzer*, „KROK Kulturní Revue Olomouckého Kraje” 12/2015, nr 4, s. 53-56. Autor za starszymi publikacjami przywołuje m.in. literacko opisaną początki kariery artystycznej Kutzera, uznane za ikonoczne dzieła snycerza – młodzieńczą czaszkę oraz rzeźbę Pasterza z Jeziora – a także kontakty z wybitnymi rzeźbiarzami w osobach Hermanna Wilhelma Bissena i Ludwiga Schwanthalera.

²¹⁹ J. Gernat, *Ze studiów nad warsztatem rzeźbiarskim Raimunda Kutzera (1833-1919)*, [w:] *Narodziny nowoczesności. Studia o polskiej rzeźbie dwudziestolecia międzywojennego*, red. K. Janicka, A. Krawczyk, Wolsztyn 2016, s. 21-40.

²²⁰ Ibidem, s. 22-38.

²²¹ Ibidem, s. 28-30, przyp. 15.

przedsiębiorstwa mają charakter jedynie przyczynkowy; w dalszym ciągu brakuje pełnej monografii rodu Kutzerów, uwzględniającej sylwetki mniej znanych przedstawicieli rodzinnej profesji (np. Gottharda Kutzera), jak również szczegółowo omawiającej praktykę warsztatową i mechanizm funkcjonowania atelier rzeźbiarzy z Horní Údolí.

3. Thammowie

Zdecydowanie najmniej rozpoznani badawczo są przedstawiciele rzeźbiarskiej rodziny Thammów, na temat której niemal nie istnieje żadna naukowa literatura. Podobnie jak w wypadku Klahrów i Kutzerów uwaga większości dotychczasowych autorów – w przeważającej mierze pozycji popularnonaukowych lub krajoznawczych – koncentruje się przede wszystkim na sylwetce artystycznego założyciela rodu, a więc Franza Thamma Starszego, jedynie marginalnie podejmując problem twórczości synów rzeźbiarza. Wobec niewielkiego zainteresowania profesjonalnych badaczy rodziną Thammów w literaturze przedmiotu dominującą pozycję zajmują wciąż opracowania biograficzne z początku XX wieku, stanowiąc w dużym stopniu punkt odniesienia dla późniejszych autorów, co zadecydowało o utrwaleniu po dziś dzień zawartego w nich literackiego, na poły legendarnego wizerunku Thamma St. oraz jego potomków, niełatwego do weryfikacji wobec skromnego stanu zachowania materiałów archiwalnych.

Ów fabularyzowany, idealizowany wizerunek założyciela rodu ukształtowały – zapewne nie bez udziału samego twórcy – pierwsze publikacje wzmiankujące warsztat Franza Thamma St. w Łądku-Zdroju, ściślej w przyległej doń wsi Oberthalheim (Wyżnia Dolina), później włączonej do miasta. Należy do nich cytowany przez Adama Langer artykuł opublikowany w „Schlesische Volkszeitung”, swego rodzaju „reportaż” anonimowego krytyka z atelier rzeźbiarza, gdzie autor oglądał jedno z ikonicznych w literaturze dzieł Franza St. – *Pietę* (1876) dla kościoła w Strachocinie (ob. Stroniu Śląskim)²²². Pełna zachwytów nad klasą artystyczną rzeźby relacja dziennikarza, obok sugestywnego omówienia ikonografii *Piety* i przywołania anegdoty z udziałem jej twórcy, pierwsza wspomina o atelier rzeźbiarza, jako miejscu otwartym dla publiczności.

Kolejna wzmianka na temat Thamma St. pojawia się w polskojęzycznym przewodniku po Łądku autorstwa Aleksandra Ostrowicza, który krótko nakreśla sylwetkę artysty wraz z jego

²²² Cyt. za: A. Langer, *Franz Thamm sen...* s. 149-150. Langer wspomina także o innych tekstach krytycznych dotyczących *Piety* Thamma, publikowanych w ówczesnej prasie, nie podając jednak żadnych wskazań bibliograficznych.

atelier, jako jedną z turystycznych atrakcji łądeckiego źródła²²³. Opis Ostrowicza po raz pierwszy (pośród znanych dziś dawnych opracowań dotyczących rzeźbiarza) utrwala obiegowy już wówczas literacki wizerunek Franza Thamma St., który będąc pierwotnie szewcem, uczuł w sobie naraz powołanie wyższe i rzucił się bez wszelkiego poprzedniego przygotowania na rzeźbiarstwo²²⁴, równocześnie dostarcza kolejnych wiadomości na temat rzeźbiarskiego warsztatu twórcy, jego dostępności dla publiki oraz artystycznej oferty.

Z końca XIX w. pochodzą natomiast pierwsze wzmianki o rzeźbiarskich dziełach Franza St. w wydawnictwach książkowych: opublikowany w 1892 r. *Verwaltungsbericht Breslau* za lata 1889-1892 wspomina o wykonaniu w 1890 r. przez rzeźbiarza Franza Thamma w Łądku 14 stacji niezachowanej Drogi Krzyżowej dla kościoła św. Wincentego we Wrocławiu²²⁵, z kolei autor publikacji okolicznościowej poświęconej wrocławskiemu konwiktowi św. Józefa z 1897 r. wzmiankuje dwie zaginione dziś drewniane rzeźby (św. Józefa i św. Augustyna) na ołtarzu kaplicy tegoż konwiktu oraz kamienną figurę św. Józefa nad portalem wejściowym do budynku, wyrzeźbione przez Thamma (również w Łądku)²²⁶. W 1898 roku Emanuel Zimmer w swojej monografii Wambierzyc (Albendorf) pióra wymienia kolejne prace artysty, wykonane dla bazyliki wambierzycyckiej – figury Anioła Stróża (1895) oraz Marii Magdaleny i św. Hieronima z 1897²²⁷.

W 1902 r., wkrótce po śmierci Thamma St., ukazała się natomiast jego pierwsza i jak dotąd jedyna tak obszerna, biografia pióra łądeckiego nauczyciela i regionalisty Adama Langer, opublikowana w opracowanym przez niego zbiorze biografii²²⁸. Langer, który w tekście powołuje się na wieloletnią przyjaźń i bezpośrednie kontakty z rzeźbiarzem²²⁹, czerpie wiadomości na jego temat w przeważającej mierze z ustnych relacji samego Franza St.²³⁰, tworząc swego rodzaju „wywiad-rzekę” z artystą, jedynie w minimalnym stopniu dopełnioną wiedzą popartą źródłami bądź materiałami publikowanymi, pozbawionymi niestety precyzyjnego opisu bibliograficznego²³¹. Snując literacką „opowieść” o założycielu atelier

²²³ A. Ostrowicz, *Landek w Hrabstwie Kłockiem w Szląsku. Podręcznik Informacyjny*, Poznań 1881, s. 42-43.

²²⁴ Ibidem, s. 42.

²²⁵ *Verwaltungsbericht Breslau 1889-1892*, Breslau 1892, cyt. za: http://franz-thamm.imk98.de/breslau_vinz_kreuzweg1.htm [dostęp: 25.01.2019].

²²⁶ [b. a.] *Das St. Joseph-Stift in Breslau. Festschrift zur Feier seines 50jährigen Bestehens*, [Breslau] 1897, s. 25. W publikacji podani zostali także ofiarodawcy poszczególnych figur (zob. rozdział III).

²²⁷ E. Zimmer, *Albendorf: sein Ursprung und seine Geschichte bis zur Gegenwart*, Breslau 1898, s. 346.

²²⁸ A. Langer, op. cit., s. 133-167.

²²⁹ Op. cit., s. 156.

²³⁰ Ibidem. Langer wspomina o otwartości Thamma, który zawsze chętny był opowiadać jemu oraz innym przyjaciółom o swoich artystycznych i życiowych doświadczeniach; na bezpośrednią relację ustną w wielu miejscach wskazują także cytowane wypowiedzi rzeźbiarza, przypuszczalnie odnotowane bądź zapamiętane przez biografistę podczas spotkań z artystą.

²³¹ Por. przyp. 222.

Thammów, autor przedstawia podstawowe dane biograficzne (w tym szczegółowe daty narodzin i śmierci) oraz artystyczną drogę Franza St., począwszy od młodzieńczych zainteresowań sztuką i prób rzeźbienia, poprzez pierwsze lata aktywności zawodowej w roli szewca, następnie założenie – pod wpływem spotkania z Bernardem Kutzerem – atelier rzeźbiarskiego obok łądeckiego źródła i naukę artystycznej profesji drogą samodzielnych studiów i praktyki u rzeźbiarzy akademickich w Berlinie, uzupełnioną później dwiema podróżami artystycznymi do Monachium i Bawarii oraz północnej Italii, po intensywnej działalności warsztatową we współpracy z synami w schyłkowym okresie życia. Langer wspomina także artystycznych protektorów Thamma St., m.in. biskupa wrocławskiego Heinricha Förstera oraz jego następcy Roberta Herzoga (zleceniodawcy najbardziej prestiżowych wrocławskich realizacji rzeźbiarza), a także liczne osobistości odwiedzające łądecką pracownię artysty, wśród nich wiodących niemieckich artystów akademickich 2. poł. XIX stulecia, m.in. Augusta Juliusa Streichenberga czy Eduarda Steinbrücka.

Autor ponadto dokonuje pierwszego zestawienia dzieł Thamma St., wyróżniając jego najwcześniejsze realizacje, powstałe dla kościołów w Kucharzowicach (Köchendorf) i Niemilu (Niemen) na Dolnym Śląsku – oraz dzieła przełomowe dla kariery artystycznej rzeźbiarza, obrosłe własną historią (niekiedy anegdotyczną) czy wręcz swoistym „kultem” wśród odbiorców: popiersie cesarza Wilhelma I w łądeckim źródle, wspomnianą już *Pietę* oraz stację Drogi Krzyżowej kościoła w Strachocinie (Stroniu), rzeźbę Immaculaty dla katedry wrocławskiej (wraz z pracami dla miejscowego konwiktów św. Józefa), a także wystrój rzeźbiarski Kaplic Różańcowych Kalwarii w Piekarach Śląskich (Deutsch Piekar). Langer wspomina również o zaginionych dziś prestiżowych zleceniach rzeźbiarskich zrealizowanych przez Thamma w Berlinie oraz na Śląsku – w pałacu w Siedlimowicach (Schönfeld) i w Ścinawce Dolnej (Niedersteine)²³². Autor wymienia także szereg innych realizacji rzeźbiarskich artysty na terenie Kotliny Kłodzkiej, Dolnego i Górnego Śląska oraz Wielkopolski i Brandenburgii, w większości przypadków pomija jednak datowanie obiektów, jak również nie uwzględnia wiadomości na temat rzeźb wzmiankowanych przez przywołaną wcześniej literaturę przedmiotu²³³. Prezentacja wybranych dzieł rzeźbiarza – pomimo popularnonaukowej konwencji – ma natomiast charakter problemowy, polegający na zestawieniu ze sobą prac o analogicznych cechach formalnych lub ikonografii, m.in. stojących

²³² Ibidem, s. 136-155, passim.

²³³ W wypadku prac Thamma dla wrocławskiego konwiktów św. Józefa Langer ogranicza się do wzmianki o kamiennej statule św. Józefa oraz o różnych rzeźbach dla kaplicy konwiktów (op. cit., s. 151), natomiast zupełnie pomija bardziej szczegółowe wiadomości o dziełach Thamma zawarte w monograficznej publikacji z 1897 r.

rzeźby aniołów i świętych kościołów – parafialnego w Strachocinie i św. Jana Legnicy, figur Madonny z Dzieciątkiem – z legnickiej świątyni, kościoła katolickiego w Poczdamie oraz grobowca w Ludwikowicach Kłodzkich, czy bliźniaczych kamiennych krucyfiksów w Łądku i Javorníku (Jauernig)²³⁴.

Langer ponadto przywołuje synów rzeźbiarza, Franza Młodszego oraz Paula i Adolfa jako warsztatowych pomocników ojca. Szczególną uwagę poświęca dwóm ostatnim, wymieniając liczne dzieła współrealizowane przez obu synów z ojcem na Śląsku i Kłodzku czy Wielkopolsce (figura Piety w Brodnicy) w schyłkowym okresie życia i kariery Thamma St., jak również przywołuje ich samodzielne dzieło – Drogę Krzyżową kościoła św. Maurycego we Wrocławiu; wspomina także o warsztatowej roli Paula i Adolfa wobec pogarszającego się stanu zdrowia Franza Starszego²³⁵. Doniesienia regionalisty dostarczają tym samym unikatowych – wobec niezachowania się archiwaliów – wiadomości na temat funkcjonowania rodzinnego atelier Thammów w Łądku, dopełnionych wzmiankami na temat samej pracowni, odwiedzanej przez licznych gości²³⁶.

Wspomniane fakty z biografii Franza Thamma St. Langer podporządkowuje jednak literackiej opowieści na temat rzeźbiarza, utrwalając wykreowaną już wcześniej „legendę artysty”, w sposób bliski opracowaniom biograficznym sprzed 1945 r. poświęconym Bernardowi Kutzerowi, co poważnie ogranicza wartość niniejszego opracowania dla współczesnych badań nad rodziną Thammów. W wielu wypadkach niełatwe jest bowiem odróżnienie faktów biograficznych na temat Thamma St. od niepozbawionej pedagogicznego przesłania fabularnej fikcji, służącej podkreśleniu „moralnej wielkości” artysty i jego zmagania z przeciwnościami losu na drodze do osiągnięcia życiowego i artystycznego spełnienia.

Swoje ustalenia biograficzne na temat rzeźbiarza i jego synów Langer streszcza – nie rezygnując z literackiej konwencji – w ramach przekrojowego szkicu z 1912 r. poświęconego artystom łądeckim²³⁷. Pomimo opisanych nieścisłości oba opracowania łądeckiego regionalisty stały się podstawowym punktem odniesienia dla większości późniejszych autorów – niemieckich i polskich – piszących o Thammach, w szczególności Franzu Starszym. Nowych doniesień na temat *œuvre* i artystycznej działalności rzeźbiarzy dostarczają natomiast krótkie,

²³⁴ Op. cit., s. 150-153.

²³⁵ Ibidem, s. 148, 153-155.

²³⁶ Ibidem, s. 147-149, 150, 152, 155-156, passim.

²³⁷ A. Langer, *Landeck, eine Heimstätte der Kunst*, „Die Grafschaft Glatz” 7, Nr 10, 1912, s. 121. W opracowaniu tym autor podaje dodatkowe informacje na temat synów rzeźbiarza – Paula, spadkobiercy łądeckiego atelier po śmierci ojca – oraz Adolfa, zamieszkałego w Nysie.

w przeważającej mierze inwentarzowe wzmianki (m.in. o kolejnych dziełach rzeźbiarskiej rodziny) na marginesie innych opracowań dotyczących kłodzkich i śląskich artystów.

Do prac tych należy wydany w 1909 roku katalog wystawy sztuki kościelnej Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności we Wrocławiu (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau), który odnotowuje wyeksponowany na tej wystawie relief Paula Thamma²³⁸. W przewodniku Monsego po kościele farnym w Kłodzku z 1925 r. znalazła się natomiast obszerna wzmianka o innej, niewymienianej przez Langerę, realizacji warsztatu Thammów – stacjach Drogi Krzyżowej w kłodzkiej świątyni (1901-1903), autorstwa Paula i Adolfa Thammów²³⁹. Autor pokrótce przywołuje historię i okoliczności powstania dzieła, zamówionego jeszcze u Thamma Starszego, zrealizowanego ostatecznie przez jego synów z powodu śmierci rzeźbiarza. Z kolei w 1926 r. Paul Kopka wzmiankuje pierwsze znane samodzielne dzieło Adolfa Thamma – antepedium ołtarza głównego kościoła w Siemysławicach (Siebenhufen) koło Strzelina (1905)²⁴⁰. Godna uwagi jest również kilka lat późniejsza uwaga Ericha Meyera na marginesie monografii Klahra St. o posiadanych przez Franza Thamma St. i jego syna Paula Klahrowskich modelach rzeźbiarskich, która do pewnego stopnia rzuca światło na problem warsztatowego *musée imaginaire* ojca i syna²⁴¹.

Samodzielna twórczość Paula Thamma w okresie międzywojennym i latach następnych doczekała się stosunkowo dużej uwagi ze strony lokalnej prasy Hrabstwa Kłodzkiego (m.in. „Der Gebirgsbote”, „Landecker Stadtblatt”, „Landecker Stadtblatt und Nachrichten”, czy „Glatzer Heimatblätter”), która odnotowała jego udział w wystawach Kłodzkiej Grupy Artystycznej w latach 1920, 1922 i 1931 w Kłodzku, oraz ekspozycjach w Łądku-Zdroju: Kunstgewerbe- und Handwerksausstellung w 1921 r. i Ausstellung für Heimatkunst und Kunstgewerbe w 1925 r., jak również eksponowane dzieła rzeźbiarskie artyści, m.in. popiersia w 1920 i 1925 r., tablicę pamiątkową ku czci Josepha Köglera do kościoła w Ołdrzychowicach Kłodzkich (Ullersdorf) w 1922 r. czy reliefy i figury w roku 1931²⁴².

W 1928 roku ukazał się natomiast artykuł Georga Bernatzky’ego o Franzu Thammie Młodszym, jedyny jak dotąd szkic biograficzny poświęcony szerzej nieznanemu dotąd twórczości najstarszego z synów założyciela rodzinnego przedsiębiorstwa przy łądeckim zdroju²⁴³.

²³⁸ [b. a.] *Ausstellung Kirchlicher Kunst veranstaltet anlässlich der 56. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands*, Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Breslau 1909, s. 27.

²³⁹ F. Monse, *Die Stadtpfarrkirche zu Glatz...*, s. 125.

²⁴⁰ P. Kopka, *Katholische Pfarrgeschichte von Prieborn-Siebenhufen 1292-1926*, [b.m.w.], 1926, s. 37.

²⁴¹ E. Meyer, *Michael Klahr der Ältere...*, s. 70-71, 95.

²⁴² Szczegółowego zestawienia materiałów prasowych na temat Paula Thamma dokonali Marcin i Gabriela Dziedzicowie (zob. M. Dziedzic, G. Dziedzic, *Kłodzka Grupa Artystyczna 1920-1945*, Wrocław 2014, s. 179-180).

²⁴³ G. Bernatzky, *Franz Thamm, ein Grafschafter Bildhauer*, „Glatzer Land” 8, 1928, Nr. 4, s. 4-6.

Utrzymana w literackiej formule, wzorowanej na opracowaniu Langerera, biografia artysty stanowi swoisty hołd dla zmarłego dwa lata wcześniej artysty, określonego przez autora jednym z najznamienitszych reprezentantów sztuki Hrabstwa Kłodzkiego²⁴⁴. Fakt ten decyduje o stosunkowo niewielkiej wartości merytorycznej artykułu Bernatzky'ego, który wprawdzie przywołuje szereg wiadomości biograficznych na temat rzeźbiarza, m.in. jego wrodzonej niepełnosprawności oraz niełatwego charakteru, decydujących o trudnościach w nauce profesji rzeźbiarskiej (wyłącznie w warsztacie ojca), następnie skromnej działalności artystycznej, w przeważającej mierze jednak próbuje wykreować – na wzór Langerowskiej historii Thamma St. – legendę „wielkiego artysty”, samouka odwiedzanego przez znawców, ostatecznie jednak nie w pełni docenionego i pozbawionego możliwości samorealizacji twórczej.

Pośród realizacji rzeźbiarskich Franza Mł. autor wspomina o jego znaczącym udziale w pracach ojca nad Drogą Krzyżową dla świątyni w Strachocinie oraz braci – nad stacjami kalwarii dla wrocławskiego kościoła św. Maurycego – jak również o samodzielnych dziełach artysty (realizowanych niekiedy dla przedstawicieli arystokracji), które miały znaleźć się na całym Śląsku, Nadrenii, Alzacji, w Zamku Cesarskim w Poznaniu, ambasadzie rosyjskiej w Konstantynopolu (Stambule), a nawet w kościołach misjonarskich w odległych zakątkach świata²⁴⁵. Kreśląc tak szeroką geografie artystyczną działalności Thamma Mł. regionalista nie podaje jednak niemal żadnych szczegółów na temat konkretnych dzieł oraz ich dokładnej lokalizacji czy chronologii, wspominając jedynie nazwiska niektórych właścicieli prywatnych, dziś praktycznie niemożliwych do identyfikacji. Bernatzky natomiast zwraca uwagę na rzemieślniczy w dużej mierze charakter twórczości najstarszego syna Thamma St., którego prace w wielu wypadkach pozostały anonimowe.

Niespełna pięć lat później Ludwig Burgemeister wzmiankuje w swoim katalogu zabytków Wrocławia nieznane dotąd rzeźby aniołów wykonane przez Franza Thamma (St.) do barokowego ołtarza kaplicy św. Józefa we wrocławskim kościele Imienia Jezus (wówczas pw. św. Macieja) na początku lat 60. XIX w.²⁴⁶ Z kolei w regionalnym kłodzkim periodyku „Guda Obend” w 1935 r. opublikowane zostało zdjęcie szopki bożonarodzeniowej (obecnie w zbiorach kościoła zdrojowego NMP „Na Pustkowie”) podpisanej jako dzieło Paula Thamma, rzeźbiarza w Łądku²⁴⁷. W 1940 r. „Landecker Stadtblatt und Nachrichten” odnotowuje

²⁴⁴ Ibidem, s. 4.

²⁴⁵ Op. cit., s. 4-5.

²⁴⁶ L. Burgemeister, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Teil 3, Breslau 1934, s. 64.

²⁴⁷ „Guda Obend!” 1935, il. s. 29.

renowację łądeckiego popiersia Wilhelma I przez Paula²⁴⁸. W opublikowanym trzy lata później w „Die Grafschaft Glatz” nekrologu rzeźbiarza zamieszczony został jego krótki życiorys, w którym streszczono niektóre wiadomości biograficzne Langerera na temat drugiego syna Franza Thamma St., uzupełnione fabularyzowanymi wątkami dotyczącymi przejścia przez niego obowiązków (konieczność rezygnacji z planowanych studiów medycznych) w atelier schorowanego ojca, następnie odziedziczenia pracowni i kontynuacji rodzinnej tradycji artystycznej; autor nekrologu wspomina także o pomniku Poległych w I wojnie światowej przy łądeckiej farze, określonym jako ostatnie większe dzieło rzeźbiarza²⁴⁹.

Skromna literatura przedmiotu sprzed 1945 roku dokumentuje popularność – niekiedy wręcz „kult” – sztuki Franza Starszego, wyrażoną publikacjami z przełomu XIX i XX w., w pierwszym rzędzie artykułami Langerera. Pomimo iż Franza Młodszy doczekał się szkicu biograficznego autorstwa Georga Bernatzky’ego, zaś Paul Thamm zyskał stosunkowo duży rozgłos w międzywojennej prasie lokalnej, żaden z potomków Thamma St. nie cieszył się porównywalną sławą, zachęcającą badaczy lub krajoznawców do szerszego omówienia ich twórczości. Rzeźbiarze ci pozostali w cieniu zmitologizowanego wizerunku sławnego ojca (co znalazło odzwierciedlenie także w niektórych poświęconych im tekstach), który niewątpliwie zaważył także na zainteresowaniu przeważnie osobą założyciela rodu w późniejszym piśmiennictwie (w przeważającej mierze popularnonaukowym bądź krajoznawczym).

Publikowane po 1945 r. opracowania dotyczące łądeckich rzeźbiarzy (przede wszystkim Thamma St.) do lat 90. XX wieku w przeważającej mierze bazują na biograficznych tekstach Adama Langerera bezkrytycznie powtarzając jego ustalenia, z niemal zupełnym pominięciem przytoczonych wyżej innych opracowań bądź wzmianek o dziełach Thammów.

Do wyjątków należą dwie książki wspomnieniowe Richarda Wolfa, który poświęca uwagę rzeźbiarzowi Franzowi Thammowi Mł. oraz jego mieszkaniu i pracowni, odwiedzanym przez autora w latach dzieciństwa i młodości²⁵⁰. Wolf w swoich wspomnieniach skupia się głównie na osobie rzeźbiarza i jego rodziny, napomyka jednak o dziełach, pracy snycerskiej i elementach wyposażenia warsztatu Franza Mł.

Streszczeniem obu opracowań Langerera jest natomiast biogram Franza Starszego zawarty w monografii Łądka autorstwa Richarda Haucka z 1973 r., który powiela za

²⁴⁸ „Landecker Stadtblatt und Nachrichten” 1940, nr 63-64 (9 VIII), cyt. za: M. Dziedzic, G. Dziedzic, op. cit., s. 180.

²⁴⁹ [b. a.] *Paul Thamm* (nekrolog), „Die Grafschaft Glatz” 1943, Nr. 2, s. 14, por. M. Dziedzic, G. Dziedzic, op. cit., s. 180.

²⁵⁰ R. Wolf, *Land der Liebe. Eine Kindheit in Schlesien*, Reprint-Ausgabe, Leimen 1983, s. 17, 29, 31, 34-35, 228, passim (książka została wydana po raz pierwszy w 1949 r.); idem, *Damals in dem Schneegebirge. Eine Jugend in Schlesien*, Stuttgart 1973, s. 115, 118.

przedwojennym regionalistą literacko-anegdotyczną konwencją opowieści o życiu artysty, ponadto powtarza historię wybranych dzieł²⁵¹. Autor pomija jednak szereg późnych, wymienianych przez Langerę prac Franza St. realizowanych z synami, publikuje natomiast jako pierwszy fotografie (w stanie sprzed 1945 oraz z 1970 r.) łądeckiego pomnika poległych w I wojnie światowej Paula Thamma, ogólnikowo podając, że pracę wykonał syn Franza St.²⁵²

Również w 1973 roku ukazał się popularnonaukowy artykuł Kazimierza Plebanka o Stroniu Śląskim, pierwsze znaczące opracowanie w języku polskim opisujące dzieła Franza Thamma St. i jego synów, w tym wypadku w kościele w Stroniu (dawniej Strachocinie). Autor określa „Franciszka Thamma z Łądką” jako autora ołtarza głównego kościoła (w żaden sposób nie uzasadniając jednak tej atrybucji), jak również powiela znane z biografii Langerę wiadomości na temat realizacji Drogi Krzyżowej przez mistrza i jego dwóch synów, ponadto zwraca uwagę na *Pietę* Thamma Starszego, cytując sygnaturę twórcy z boku rzeźby²⁵³.

Biografia Langerę z 1902 r. stała się podstawą popularnonaukowego szkicu o Franzu Thammie St. autorstwa Zbygniewa Martynowskiego, pierwszego – i jedyne jak dotąd – tak obszernego omówienia twórczości rzeźbiarza w języku polskim²⁵⁴. Tekst Martynowskiego – pomimo że autor w bibliografii powołuje się także na źródła (listy kuracjuszy odwiedzających łądecki zdroj na przełomie XIX-XX w.) – jest w istocie swobodnym przekładem opracowania niemieckiego regionalisty. Martynowski stara się wręcz naśladować literacko-anegdotyczny styl *Śląskich biografii*, równocześnie w wielu wypadkach dowolnie interpretuje swój pierwowzór, pomijając lub „uzupełniając” niektóre z wiadomości biograficznych przytaczanych przez Langerę. Wspomniane „uzupełnienia”, praktycznie pozbawione odniesień źródłowych, uznać należy wyłącznie za wytwór fantazji krajoznawcy, usiłującego dodatkowo wyakcentować polskie wątki w biografii artystycznej Thamma²⁵⁵. Za Langerem autor przywołuje także sylwetki synów rzeźbiarza jako jego warsztatowych współpracowników,

²⁵¹ R. Hauck, *Bad Landeck/Schlesien. Bilder aus einer deutscher Stadt*, Leimen/Heidelberg 1973, s. 74-75.

²⁵² Ibidem, s. 123.

²⁵³ K. Plebanek, *Stronie Śląskie. Historia*, „Informator Krajoznawczy” IV, 1973, nr 1, s. 52-53.

²⁵⁴ Z. Martynowski, *Franciszek Thamm (Thamm Starszy) (19.VI.1831-25.II.1902)*, „Informator Krajoznawczy” VI, 1980, nr 29, s. 34-44.

²⁵⁵ Do zabiegów tych zaliczyć można opisaną przez Martynowskiego (op. cit., s. 37-38) historię rozpoznania talentu rzeźbiarskiego młodego Franza Thamma już w jego zakładzie szewskim przez anonimową damę z Warszawy, która zgodnie z daną obietnicą miała wspomnieć o zdolnym twórcy bliżej nieokreślonego artysty warszawskiemu, ten zaś udzielił finansowego wsparcia uznanemu już rzeźbiarzowi na potrzeby podróży studyjnej do Włoch. Historia ta stanowi jedynie luźną interpretację podań Langerę (zob. Rozdział I) i nie znajduje potwierdzenia w literaturze przedmiotu bądź dostępnych źródłach. W innych miejscach artykułu polski krajoznawca mylnie identyfikuje lokalizację wymienianych przez Langerę dzieł Thamma St., pisząc np. o figurze św. Antoniego dla kościoła w Złotym Stoku/Reichenstein (figura w rzeczywistości powstała dla kościoła w Pieszcych) bądź rzeźbie dla Brodnicy na Pomorzu (zob. Z. Martynowski, op. cit., s. 39, 42).

pomijając jednak najstarszego syna, Franza Mł., którego biografię błędnie utożsamia z Paulem Thammem²⁵⁶.

W erracie dołączonej do wydanej w 1981 r. książki Josefa Lanza na temat sztuki śląskich szopek bożonarodzeniowych pojawiła się natomiast po raz pierwszy informacja o Adolfie Thammie jako autorze szopki kościoła farnego (ob. katedry) w Świdnicy, we właściwym tekście publikacji mylnie przypisanej Johannowi Riedlowi²⁵⁷. Errata podaje także nieznane dotąd w literaturze lata życia rzeźbiarza oraz informację o wykonaniu wspomnianego dzieła w latach 1924-1926 w Nysie, ponadto akcentuje fakt łądeckiego pochodzenia Adolfa z rodziny Thamma St., korygując inny błędny zapis Lanza, który utożsamiał ojca artysty z bliżej nieokreślonym Franzem Thammem Starszym ze Stronia Śląskiego²⁵⁸.

Osobie Franza Thamma St. krótkie hasło poświęcił także Alois Bernatzky w swoim leksykonie, który streszcza wybrane wiadomości biograficzne na temat rzeźbiarza zawarte w publikacjach Langerera, akcentując zarazem szewski zawód Thamma i rolę biskupa wrocławskiego w rozpoznaniu jego artystycznego talentu i protekcji²⁵⁹. W oparciu o wspomniane publikacje (jak również szkic Martynowskiego) wybrane dzieła rzeźbiarskie Thammów w Łądku i jego okolicach wymieniają także opracowania krajoznawcze publikowane od początku lat 90. XX w., wśród nich m.in. przewodnik Martynowskiego i Mazurskiego po Łądku z 1992 r.²⁶⁰ czy wydany rok później tom Słownika Geografii Turystycznej Sudetów (w którym pojawia się także krótki biogram założyciela rodzinnej „dynastii”)²⁶¹.

Od drugiej połowy ostatniej dekady ubiegłego stulecia zaczynają pojawiać się nowe doniesienia i uwagi na temat twórczości Thammów na marginesie poważniejszych opracowań naukowych. Elżbieta Berendt wzmiankuje Franza Thamma St. i jego synów jako kontynuatorów śląskiej tradycji wytwarzania szopek bożonarodzeniowych w końcu XIX w.²⁶² Z kolei w monografii historycznej Świdnicy Edmund Nawrocki wspomina o następnych dziełach łądeckiego warsztatu Thamma z przełomu wieków – ołtarzach bocznych

²⁵⁶ Op. cit., s. 41, 43-44.

²⁵⁷ J. Lanz, *Krippenkunst in Schlesien*, Marburg 1981, errata do informacji na temat szopki bożonarodzeniowej kościoła farnego w Świdnicy, por. zapisy na s. 4, 15, 37, 40-41, 68, 75-76, 182.

²⁵⁸ Ibidem, por. zapisy na s. 124 i 128. Podawane przez Lanza lata życia twórcy sugerują, iż autor pomylił postać Franza Thamma St. z rzeźbiarzem Albrechtem Thammem (1839-1882) z Bystrzycy Kłodzkiej.

²⁵⁹ A. Bernatzky, *Lexikon der Grafschaft Glatz*, Leimen/Heidelberg 1984, s. 264.

²⁶⁰ Z. Martynowski, K. R. Mazurski, *Łądek-Zdrój i okolice. Przewodnik*, Warszawa 1992, s. 32, 38, 76. Co istotne, autorzy wspominają także o kolejnym dziele Paula Thamma – nagrobku Aleksandra Ostrowicza (1903) na łądeckim cmentarzu.

²⁶¹ *Słownik Geografii Turystycznej Sudetów. T. 16. Masyw Śnieżnika i Góry Bialskie*, Warszawa 1993, s. 31, 129, 170-171, 185, 325-326.

²⁶² E. Berendt, *Rzeźba ludowa na Śląsku...*, s. 178, poz. kat. 279.

Najświętszego Serca Jezusa i MB Różańcowej w świdnickim kościele św. Józefa (datując je na 1900 r.)²⁶³.

Na biografii autorstwa Langerera w przeważającej mierze oparł swój biogram Franza Thamma St. Jan Sakwerda w 2005 r., wymieniając za łudeckim nauczycielem także zestaw dzieł rzeźbiarza, uzupełniony o prace dla bazyliki w Wambierzycach, zaczerpnięte z monografii Zimmera²⁶⁴. W wydanej rok później monografii Międzygórze Elżbieta Trocka-Leszczyńska wspomina o drugim popiersiu cesarza Wilhelma I, jakie miał wykonać Thamm St. w końcu XIX w. dla wieży widokowej na Śnieżniku, reprodukując także archiwalny widok wnętrza wieży ze wspomnianą figurą²⁶⁵. Nowe doniesienia na temat warsztatowej działalności Thamma opublikował także Jaromír Olšovský na marginesie cytowanego już leksykonu malarstwa i rzeźby XIX w. na Śląsku Austriackim, który wzmiankuje niezachowane reliefy stacji Drogi Krzyżowej, wykonane przez Franza Thamma St. w 1892 r. dla kościoła ss. Piotra i Pawła w Bernarticach/Bernsdorf (neogotyckie ramy stworzył Anton Vogt)²⁶⁶.

Dotychczasową wiedzę na temat artystycznej działalności Franza Thamma i jego potomków na terenie Kotliny Kłodzkiej (głównie na bazie opracowań Langerera i Sakwerdy) podsumowują z kolei autorzy haseł w tomach *Popularnej Encyklopedii Ziemi Kłodzkiej*, w której znalazła się także atrybucja Thammowi St. kolejnego dzieła rzeźbiarskiego – *Ukrzyżowania w Pisarach* (Schreibendorf) datowanego 1854 r.²⁶⁷.

W pierwszych dekadach XXI w. Thammowie doczekali się także wzmianek w popularnonaukowych opracowaniach publikowanych w Internecie, spośród których na uwagę zasługuje krótka notka Nawrockiego poświęcona świdnickiej szopce Adolfa Thamma²⁶⁸ czy uwagi Zbigniewa Walusia zamieszczone na stronie Dolny Śląsk na Fotografii²⁶⁹. Za sprawą sukcesywnych aktualizacji postu (opublikowanego w 2011 roku) dokonywanych do roku 2015 autor stworzył stosunkowo dużą bazę danych – przede wszystkim archiwalnej i współczesnej

²⁶³ E. Nawrocki, *Z dziejów Świdnicy*, Świdnica 1998, treść niniejszego opracowania cyt. za: <https://swidnica.paulini.pl/parafia/historia-parafii/> [dostęp: 20.05.2021].

²⁶⁴ J. Sakwerda, *Artyści Ziemi Kłodzkiej i z Ziemią Kłodzką związani w latach 1800-1945: Leksykon*, T. II. L-Z, Wrocław 2005, s. 50-51.

²⁶⁵ E. Trocka-Leszczyńska, *Międzygórze. Dzieje i architektura*, Wrocław 2006, s. 633.

²⁶⁶ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 147.

²⁶⁷ J. T., *Krzyż kamienny w Pisarach*, [hasło w:] *Popularna Encyklopedia Ziemi Kłodzkiej*, T. 2, K-M, Kłodzko 2010, s. 161, K. Oniszczyk-Awiżeń, *Thamm Franz Senior*, [hasło w:] *Popularna Encyklopedia Ziemi Kłodzkiej*, T. 4, Ś-Ż, Kłodzko 2011, s. 49.

²⁶⁸ E. Nawrocki, *Szopka świdnicka* [w:] <http://www.mojemiasto.swidnica.pl/?p=1109> [dostęp: 25.01.2019]. Autor pokrótce przytacza historię szopki, m.in. obecność dzieła na międzynarodowych wystawach szopek kościelnych w latach 1982 i 1990 w Belgii (Nawrocki mylnie lokalizuje obie ekspozycje w Niemczech). Na marginesie tych doniesień autor ponownie wspomina o wykonanych w warsztacie Thamma St. ołtarzach bocznych dla świdnickiego kościoła św. Józefa, przesuwając ich datowanie na 1890 r.

²⁶⁹ https://polska-org.pl/542919,Ladek_Zdroj,Dom_nr_12.html [dostęp: 25.01.2019].

ikonografii wizualnej – na temat wspomnianego przez Langerę ląddeckiego domu Franza Starszego i jego potomków, oraz wybranych dzieł Thammów w Łądku i na ziemi kłodzkiej. Powołując się na korespondencję z wnukiem Adolfa Thamma, Klemensem Thammem, Waluś zamieścił także po raz pierwszy podstawowe dane biograficzne dotyczące trzech synów założyciela rodu (lata życia, wiadomości biograficzne, adresy zamieszkania w Łądku). Publikowana natomiast w innym miejscu za Wikipedią biografia Thamma St. zawiera jednak szereg błędów i uproszczeń wynikających z błędnego odczytania tekstu Langerę²⁷⁰.

Początek drugiej dekady XXI wieku przyniósł nowe doniesienia – poparte stosunkowo rozległą kwerendą źródłową – na temat rzeźbiarskiej twórczości Paula Thamma, zawarte w publikacjach Marcina i Gabrieli Dziedziców. W 2013 r. Marcin Dziedzic na marginesie swojej publikacji poświęconej Kłodzkiemu Towarzystwu Górskiemu omówił historię powstania (w tym udział w wystawie w 1922 r.) wykonanej przez Paula tablicy pamiątkowej ku czci Köglera z Ołdrzychowic Kłodzkich²⁷¹, natomiast rok później, wraz z Gabrielą Dziedzic przedstawił artystyczną sylwetkę rzeźbiarza, przywołując w oparciu o źródła i dawną prasę jego podstawowe dane biograficzne, wybrane prace (są to głównie dzieła wymieniane już przez Langerę) oraz udział w wystawach, m.in. Kłodzkiej Grupy Artystycznej²⁷². Opracowania Dziedziców – pomimo wciąż przyczynkarskiego charakteru – w obecnym stanie badań stanowią praktycznie jedyne naukowe publikacje, które poświęcają więcej uwagi jednemu z członków rzeźbiarskiej rodziny Thammów.

Wobec braku poważniejszych opracowań monograficznych na temat omawianego rodu rzeźbiarzy na uwagę zasługuje popularnonaukowa inicjatywa Klemensa Thamma, który w 2015 r. założył stronę internetową poświęconą Franzowi Thammowi Starszemu oraz jego trzem synom²⁷³. Strona opracowana w oparciu o dotychczasową literaturę przedmiotu (autor dodatkowo załączył w formie pliku do pobrania zdigitalizowaną wersję biografii Langerę, transkrypcje opracowania G. Bernatzky'ego i fragmentów innych tekstów, m.in. Wolfa), materiały ikonograficzne pozyskane od polskich i niemieckich regionalistów, archiwum rodzinne (fotografie), kwerendy źródłowe oraz objazdy terenowe autora po Śląsku²⁷⁴ –

²⁷⁰ Z. Waluś, *Franz Thamm Senior* [w:] https://polska-org.pl/6006831,Ladek_Zdroj,Franz_Thamm_1831_1902.html [dostęp: 25.01.2019]; por. https://pl.wikipedia.org/wiki/Franz_Thamm [dostęp: 25.01.2019]. Przykładem tego rodzaju nieścisłości są błędne informacje na temat studiów Franza Thamma w Pradze i Monachium (pod kierunkiem prof. Josefa Knabla), nieobecne u Langerę (na którego powołuje się autor hasła w Wikipedii).

²⁷¹ M. Dziedzic, *Kłodzkie Towarzystwo Górskie 1881-1945*, Wrocław 2013, s. 293, przyp. 648.

²⁷² M. Dziedzic, G. Dziedzic, *Kłodzka Grupa Artystyczna...*, s. 179-180, il. s. 20.

²⁷³ <http://franz-thamm.imk98.de/> [dostęp: 25.01.2019].

²⁷⁴ Na temat źródeł wykorzystanych przez K. Thamma zob. http://franz-thamm.imk98.de/info02_literatur.htm [dostęp: 25.01.2019], passim.

sukcesywnie uzupełniania przez o nowe doniesienia i ilustracje dzieł Thammów – stanowi najobszerniejszą jak dotąd bazę danych na temat omawianej rodziny rzeźbiarzy.

Prawnuk Franza St. w oparciu o obszerne cytaty z biografii Langerera oraz części pozostałej starszej literatury – wciąż mało znanej większości współczesnych autorów (zasadniczo dotyczy to opracowań poświęconym konkretnym zabytkom „wyposażonym” w dzieła Thammów) – a także niepublikowane dotychczas wzmianki źródłowe²⁷⁵ omawia życiorys rzeźbiarza (wraz z popularnonaukową prezentacją sylwetek wybranych postaci istotnych dla kariery artystycznej twórcy), jego artystyczne podróże²⁷⁶ i twórczość. Co więcej, K. Thamm podjął próbę identyfikacji dzieł artysty wspomnianych przez Langerera i innych autorów, tworząc katalog większości rozpoznanych dotąd prac Thamma St. wraz z ich fotografiami oraz opisami (w przeważającej mierze cytaty z literatury przedmiotu)²⁷⁷. Znaczącym poszerzeniem dotychczasowej wiedzy na temat rzeźbiarskiej rodziny Thammów są doniesienia autora strony (wraz z publikacją stosunkowo bogatych materiałów ikonograficznych) dotyczące trzech synów Franza Thamma St. W wypadku Franza Thamma Mł. – obok załączenia cytatów opracowań G. Bernatzky’ego i Wolfa, jak również sporządzenia listy dzieł na podstawie pierwszego z tekstów – Klemens Thamm przypisuje rzeźbiarzowi (niestety bez podania argumentów), istniejące do dziś dwie realizacje rzeźbiarskie – wspomniane już ołtarze boczne w świdnickim kościele św. Józefa oraz figurki szopki bożonarodzeniowej z Łądka, obecnie w zbiorach Glatzer Heimatstube w Telgte²⁷⁸.

Więcej uwagi poświęca K. Thamm artystycznym sylwetkom dwóch pozostałych synów założyciela „dynastii”. Omawiając postać Paula Thamma autor w skrócie przytacza znane m.in. z artykułu Langerera i książki Dziedziców wiadomości biograficzne, dopełnione reprodukcjami reklam i publikowanego nekrologu artysty, zarazem poszerza jego *œuvre* (obok przywołania dzieł wymienianych przez wcześniejszą literaturę przedmiotu)²⁷⁹ o nowe, nieznanne dotąd prace,

²⁷⁵ Należą do nich m.in. metryka ślubu Franza Thamma Sen. z Emmą Fellmann, zawartego w kościele w Strachocinie (autor strony publikuje zdjęcie oryginalnego dokumentu, nie podaje jednak jego pochodzenia) oraz fragmenty kroniki parafii katolickiej w Poczdamie, dotyczącej realizacji przez Thamma figury Madonny dla tamtejszego kościoła, zob. <http://franz-thamm.imk98.de/biografie01b.htm> [dostęp: 20.01.2019]; <http://franz-thamm.imk98.de/potsdam06.htm>; <http://franz-thamm.imk98.de/potsdam07.htm> [dostęp: 24.01.2019].

²⁷⁶ Omawiając artystyczne wędrówek rzeźbiarza K. Thamm w przeważającej mierze ogranicza się jednak wyłącznie do zacytowania odpowiednich fragmentów biografii Langerera uzupełnionych krótkimi komentarzami i mapami przybliżonych tras podróży twórcy do Bawarii i Włoch, zob. <http://franz-thamm.imk98.de/reise01.htm>; <http://franz-thamm.imk98.de/reise02.htm> [dostęp: 25.01.2019], *passim*.

²⁷⁷ Zob. <http://franz-thamm.imk98.de/werke00.htm> [dostęp: 25.01.2019], *passim*. Opracowaną w ten sposób listę realizacji Franza Thamma St. autor strony uzupełnił dodatkowo o własną atrybucję – ołtarz kaplicy na Cierniaku w Radochowie.

²⁷⁸ http://franz-thamm.imk98.de/familie_franz02.htm [dostęp: 25.01.2019], *passim*; http://franz-thamm.imk98.de/familie_franz04b.htm [dostęp: 25.01.2019], *passim*.

²⁷⁹ http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf02a.htm [dostęp: 25.01.2019], *passim*.

takie jak stacje Drogi Krzyżowej w kościołach w Wambierzycach²⁸⁰ i Strzelcach Opolskich (Groß Strehlitz)²⁸¹. Spośród potomków najobszerniejszy materiał twórca strony zgromadził na temat swojego dziadka, Adolfa Thamma²⁸². Materiał ów wypada uznać za pierwszy w literaturze przedmiotu przyczynek do biografii artystycznej najmłodszego z Thammów, bowiem autor krótko omawia poszczególne etapy kariery zawodowej rzeźbiarza, poczynając od pierwszych lat warsztatowej działalności w Łądku (po śmierci ojca) we współpracy z bratem Paulem, następnie założenie własnego atelier w Nysie (na stronie zamieszczona została oryginalna reklama prasowa warsztatu 1903 r. oraz podana jego pierwotna lokalizacja)²⁸³, po ostatni okres aktywności w ramach nyskich warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej, udokumentowany publikowanymi na stronie fotografiami archiwalnymi Adolfa (oraz jego współpracowników) z pracowni Simona²⁸⁴. Klemens Thamm prezentuje ponadto poszczególne dzieła Adolfa Thamma z różnych faz jego twórczości, przedstawiając zarówno prace wymieniane przez dawną literaturę i późniejsze opracowania (Droga Krzyżowa w Kłodzku, ołtarz w Siemysławicach czy szopkę bożonarodzeniową w Świdnicy), jak również nieznanne dotąd dzieła, takie jak przechowywane w prywatnych zbiorach rodzin niemieckich przesiedleńców ze Śląska drewniane rzeźby Chrystusa (krucyfiks i reliefowe popiersie)²⁸⁵ oraz niezachowane (zamieszczona ikonografia archiwalna) figury głów końskich zdobiące bramę majątku w podnyskim Rusocinie (Riemertsheide)²⁸⁶. Szczególną uwagę autor poświęca Drodze Krzyżowej z kłodzkiej fary, określonej jako dzieła Adolfa wykonane we współpracy z Paulem²⁸⁷ oraz świdnickiej szopce, prezentując historię powstania tej ostatniej (również w oparciu o załączony artykuł syna rzeźbiarza, Norberta Thamma, z 1991 r.)²⁸⁸, wraz z podaniem domniemanych rodzinnych pierwowzorów fizjonomii poszczególnych postaci stajenki²⁸⁹.

Internetowe opracowanie Klemensa Thamma, pomimo błędnych niekiedy atrybucji oraz braku profesjonalnej krytyczno-stylistycznej analizy rozpoznanego *œuvre* Thammów

²⁸⁰ <http://franz-thamm.imk98.de/alben02.h> [dostęp: 25.01.2019], passim.

²⁸¹ http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul13.htm [dostęp: 25.01.2019], passim.

²⁸² http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf01.htm [dostęp: 27.01.2019], passim.

²⁸³ http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf01a.htm [dostęp: 27.01.2019], passim.

²⁸⁴ http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf02.htm; http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf07a.htm; http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf08.htm [dostęp: 27.01.2019]. K. Thamm podaje ponadto lokalizację atelier Simona w Nysie (w oparciu o fragment książki adresowej z 1935 r.), zamieszczając także współczesny adres i zdjęcia miejsca dawnych warsztatów.

²⁸⁵ http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf08a.htm; http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf08b.htm [dostęp: 27.01.2019].

²⁸⁶ http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf08c.htm [dostęp: 27.01.2019].

²⁸⁷ http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf001.htm; http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf002.htm [dostęp: 27.01.2019] i kolejne.

²⁸⁸ Zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf02.htm [dostęp: 27.01.2019] i następne.

²⁸⁹ http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf04.htm [dostęp: 27.01.2019] i następne.

(w poszczególnych zakładkach strony znalazły się natomiast popularnonaukowe komentarze np. na temat miejsc związanych z biografiami twórców bądź ikonografii dzieł sakralnych) stanowi istotny punkt odniesienia do badań nad rodzinnym przedsiębiorstwem Thamma Starszego i jego potomków, zarówno ze względu na stosunkowo bogatą ikonografię archiwalną i współczesną wybranych prac rzeźbiarzy, jak również zgromadzony przez autora materiał źródłowy, w tym trudno dostępne fragmenty starszych publikacji przedmiotowych.

Zestawienie dotychczasowych badań nad rzeźbiarską rodziną Thammów, podobnie jak w wypadku rodzin Kutzerów i Klahrów ujawnia brak monografii artystycznej rodu. Skoncentrowane w przeważającej mierze na sylwetce Franza Thamma St. dotychczasowe opracowania niemal w całości mają charakter popularnonaukowy bądź krajoznawczy, wyłączwszy inwentarzowe wzmianki o poszczególnych dziełach na marginesie większych opracowań. Jedynie postać Paula Thamma doczekała się omówienia o charakterze naukowym w ramach publikacji Marcina i Gabrieli Dziedziców, w dalszym ciągu brakuje jednak dogłębnej charakterystyki twórczości poszczególnych członków rodziny zarówno pod względem stylistyczno-krytycznym, jak i warsztatowym. Wobec powyższego w przypadku omawianej rodziny koniecznością staje się nakreślenie – na miarę skromnego materiału źródłowego – artystycznej biografii rzeźbiarzy, kluczowej dla szerszych rozważań na temat mechanizmu funkcjonowania rodzinnego przedsiębiorstwa rzeźbiarskiego Thammów.

* * *

Z zarysowanego stanu badań nad trzema omawianymi rodzinami rzeźbiarskimi wynika, że poza zainteresowaniem autorów pozostało wiele zagadnień dotyczących warsztatowej działalności poszczególnych ich członków, jak również funkcjonowania wielopokoleniowych przedsiębiorstw artystycznych w dłuższej perspektywie czasowej. Żadna z rzeźbiarskich rodzin nie doczekała się pogłębionej monografii, co dotyczy poszczególnych reprezentantów wybranych pokoleń rodzin. Fakt ten zmusił autora do podjęcia bardziej szczegółowych badań źródłowych i stylistyczno-porównawczych dotyczących rodzinnych przedsiębiorstw rzeźbiarskich omawianych rodów (m.in. w zakresie biografii artystycznych poszczególnych rzeźbiarzy, praktyki warsztatowej i stylu produkcji warsztatów, jak również odbiorców tej ostatniej), w tym zwłaszcza młodszych generacji rodzin Klahrów i Kutzerów, jak również niemal pozbawionych poważnych studiów członków rzeźbiarskiej rodziny Thammów.

Na potrzeby niniejszej rozprawy autor przeprowadził rozległą kwerendę źródłową w dostępnych zasobach archiwalnych w Polsce i Republice Czeskiej, m.in. w Archiwum

Jezuitorów Kłozdkich w Kłozdku, Muzeum Ziemi Kłozdkiej, Archiwum Prowincji Polski Połozdniowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, Archiwum Państwowym we Wrocławiu oraz jego oddziale w Kamieńcu Ząbkowickim, Archiwum Archidiecezjalnego we Wrocławiu, Muzeum Narodowym we Wrocławiu, archiwach parafialnych w Łądku-Zdroju, Krosnowicach i Gorzanowie, ponadto w instytucjach czeskich – Archiwum Ziemskim w Opawie (Zemský archiv v Opavě), Śląskim Muzeum Ziemskim (Slezské zemské muzeum) w Opawie, Państwowym Archiwum Powiatowym w Jeseníku (Státní okresní archiv Jeseník), Muzeum Regionalnym w Jeseníku (Vlastivědné muzeum Jesenicka), Muzeum w Bruntálu (Muzeum v Bruntále), jak również w terenowych oddziałach czeskiego Narodowego Instytutu Dziedzictwa (Národní památkový ústav) w Brnie, Ołomuńcu i Ostrawie. Punktem wyjścia do rozważań nad działalnością i dorobkiem artystycznym rodzinnych atelier były badania terenowe wraz ze sporządzoną w ich trakcie dokumentacją fotograficzną poszczególnych zachowanych dzieł bądź warsztatowych modeli w miejscowościach na obszarze badawczym wyróżnionym przez autora pracy, jak również we wspomnianych placówkach muzealnych w Jeseníku, Opawie, Bruntálu, Wrocławiu i Kłozdku oraz w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu. Materiał zgromadzony na podstawie kwerend archiwalnych i analiz dzieł dopełniły wybrane ustalenia badaczy zawarte w literaturze przedmiotu, jak również doniesienia źródłowe w starszych opracowaniach.

Wobec niedostatku badań nad twórcami młodszych generacji rzeźbiarskiej rodziny Klahrów oraz przedstawicielami rzeźbiarskiego rodu Thammów, zawarte w niniejszej pracy ustalenia są analitycznym omówieniem problemu warsztatów wspomnianych rzeźbiarzy, dokonany na podstawie źródeł i rozpoznanych dzieł. Jedyne w wypadku artystów lepiej zbadanych – głównie Michaela Klahra St. i Bernarda Kutzera – rozważania w większym stopniu mają charakter uwag krytycznych, choć także w ich wypadku konieczne były szczegółowe studia nad organizacją i techniką pracy warsztatowej. Formułowane na tej podstawie wnioski pozwalają na rozważania bardziej ogólne, zgodne z tematem niniejszej rozprawy.

Rozdział I. Indywidualne kariery członków atelier

Indywidualne kariery artystyczne członków rodzinnych przedsiębiorstw rzeźbiarskich dają obraz funkcjonowania warsztatów na przestrzeni lat. Rozpatrywane w kontekście wykształcenia i zatrudnienia twórców czy to w rodzinnym warsztacie czy innego rodzaju zawodowej współpracy pomiędzy członkami danej rodziny, względnie niezależnej działalności artystycznej, w rozdziale omówione zostały artystyczne sylwetki rozpoznanych źródłowo rzeźbiarzy z poszczególnych generacji rzeźbiarskich rodów Klahrów, Kutzerów i Thammów. Omówienie to uwzględnia dające się wyróżnić zasadnicze etapy kariery wybranych rzeźbiarzy – począwszy od zawodowej edukacji i artystycznego debiutu, po różne fazy warsztatowej działalności – najważniejsze dzieła oraz problem statusu i pozycji społecznej twórców (dotyczy to również legendy budowanej wokół części z nich), a także ich wpływu na uczniów. W wypadku członków rodu Kutzerów, stosunkowo dobrze przebadanych przez historyków, możliwe było bardziej syntetyczne, zarazem krytyczne omówienie sylwetek artystów. Niedostatek opracowań na temat rzeźbiarzy z rodzin Klahrów i Thammów sprawił, że konieczne stało się odtworzenie ich artystycznych biografii na podstawie dostępnych wiadomości źródłowych i literatury przedmiotu, a w niektórych przypadkach analizy dzieł.

1. Klahrowie

Z przeprowadzonych badań wynika, iż rzeźbiarska rodzina Klahrów w XVIII-XIX w. objęła aż sześć pokoleń twórców (rzeźbiarzy i kamieniarzy), przy czym kluczowe miejsce w dziejach artystycznego rodu zajmują biografie przedstawicieli czterech pierwszych generacji, czynnych warsztatowo przede wszystkim w Łądku-Zdroju, w tym zwłaszcza najlepiej udokumentowane źródłowo sylwetki Michaela Klahra Starszego oraz jego syna Michaela Ignatza Klahra (Młodsze). Pierwszy, zarazem najwybitniejszy z nich, zakładając dziedziczone z pokolenia na pokolenie atelier w Łądku zdecydował także o rozpoznawalnym obliczu formalnym plastyki Klahrów. Jego syn, Klahr Młodszy, kontynuował dzieło ojca, równocześnie przekształcił odziedziczony przez siebie warsztat w pracownię rodzinną, która stała się głównym miejscem artystycznej formacji oraz zawodowego startu dla dwóch kolejnych generacji swoich potomków w XIX w. Żaden z tych ostatnich (podobnie jak późniejsze generacje twórców czynnych w Złotnie) nie dorównał ani talentem, ani zawodowym sukcesem bądź pozycją społeczną Klahrom Starszemu i Młodsze, choć działalność

Zal. I

warsztatowa ich następców dowodzi żywotności (przy równoczesnej barbaryzacji) nowożytnej tradycji artystycznej i warsztatowej Klahrów także w epoce nowoczesnej.

1.1. Historia błyskotliwego awansu – Michael Klahr Starszy (1693-1742)

W artystycznej biografii Michaela Klahra Starszego wyróżnić należy trzy zasadnicze etapy. Należą do nich: nauka profesji rzeźbiarskiej oraz edukacja w artystycznym i intelektualnym kręgu jezuitów w Kłodzku oraz Świdnicy (ok. 1703-1715), działalność artystyczna na rzecz kłodzkiego zakonu (ok. 1715-1724) oraz praktyka warsztatowa rzeźbiarza po założeniu własnego atelier w Łądku, prowadzonego przez artystę do śmierci w 1742 r.

Początki artystycznej kariery Michaela St. wiążą się z protekcją zakonu jezuitów w Kłodzku, dla którego młody rzeźbiarz wraz ze swoim warsztatem zrealizował szereg ważnych zleceń we wczesnych latach artystycznej działalności. Wedle podania przekazanego przez starszą literaturę przedmiotu talent przyszłego artysty miał rozpoznać w jego rodzinnej wsi Bielice na wschodnich peryferiach hrabstwa kłodzkiego, przyszły rektor kłodzkiego kolegium jezuickiego Paul (Paolo) Stralano, napotykając chłopca, gdy ten rzeźbił figurki do miejscowej szopki bożonarodzeniowej. Duchowny ujęty talentem młodzieńca miał zadbać o edukację młodzieńca w kłodzkim kolegium oraz powierzyć jego naukę zawodu Plagowi (tożsamemu z rzeźbiarzem Carlem Sebastianem Plagiem)¹. Relacja podaje, że pod kierunkiem Plaga młody Michael studiował traktat Andrei Pozza, jak również przypuszczalnie udał się na wędrowkę artystyczną do Pragi. Potwierdzeniem tych doniesień miały być zachowane w Klahrowskiej spuściźnie rysunki według Pozza oraz szkice figur z praskiego Mostu Karola (a także korespondencja świadcząca o biegłej znajomości łaciny przez rzeźbiarza). Te fabularyzowane, pochodzące od XIX-wiecznego kapłana parafii w Łądku Olbricha doniesienia była zasadniczym źródłem późniejszych ustaleń na temat początków kariery artystycznej Michaela St., zawartych w literaturze przedmiotu publikowanej do początku lat 30. XX w., która tym samym utrwaliła legendarny wizerunek rzeźbiarza chłopskiego pochodzenia o samo-

¹ F. Volkmer, W. Hohaus, *Denkwürtige Männer aus und in der Grafschaft Glatz*, „Vierteljahresschrift für Geschichte und Heimatkunde der Grafschaft Glatz“ VI, 1886/1887, s. 230. W doniesieniach Volkmera i Hohausa na podstawie podania ks. Olbricha z Łądka Plag został błędnie określony jako architekt przybyły rzekomo z Italii. Informację o zawodzie i pochodzeniu tego artysty skorygował Bernhard Patzak (*Archivalische und Kunsttopographische Beiträge zur Künstlergeschichte der Grafschaft Glatz 1. Der Landecker Bildhauer Michael Klahr der Ältere (1693-1742)*), „Die Grafschaft Glatz“ 24, 1929, Nr. 6, s. 153), który na podstawie swoich badań archiwalnych przekonująco dowiódł, że ów domniemany mistrz Klahra tożsamy jest z Carlem Sebastianem Plagiem, rzeźbiarzem przybyłym z Wiednia i realizującym elementy wyposażenia kłodzkiego kościoła jezuitów. Por. A. Kolbiarz, *Michael Klahr Starszy, Paul Stralano i rzeźba barokowa w Świdnicy. Nowe uwagi na temat edukacji artystycznej Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXVII, 2018, s. s. 123.

rodnym talencie². Mimo to już Bernhard Patzak zasugerował nawet, że Paul Stralano mógł wspierać rzeźbiarza podczas piastowania funkcji rektora kłodzkiego kolegium (1714-1717)³, a więc w okresie, w którym Michael musiał rozpocząć samodzielną działalność artystyczną, co najwyżej kończąc naukę profesji rzeźbiarskiej⁴. Z kolei Erich Meyer w swojej monografii Michaela Klahra Starszego z 1933 r. zwrócił uwagę na literacki i romantyczny charakter podania Olbricha na temat początków artystycznej biografii rzeźbiarza oraz poddał w wątpliwość kwestię ewentualnej podróży studyjnej Klahra St. do Pragi⁵. Żaden z badaczy nie zakwestionował jednak tezy o dominującej roli Paula Stralana w opiece nad Michaeliem oraz jego rzeźbiarskiej edukacji; pogląd ów bezkrytycznie powielają niemal wszystkie późniejsze opracowania, utrzymując, iż rzeźbiarz był uczniem Plaga oraz wychowankiem kłodzkich jezuitów dzięki protekcji Stralana, w wielu wypadkach przyjmując za prawdopodobną literacką opowieść o rozpoznaniu talentu Klahra⁶.

Dopiero Artur Kolbiarz w swoim artykule z 2018 r. wykazał, że podanie Olbricha o spotkaniu Stralana i Klahra jest w istocie literacką fikcją, nawiązującą do wykreowanych w renesansie i popularnych w XIX w. romantycznych toposów samorodnego talentu i geniuszu artysty, i wydaje się być zainspirowane osławionymi *Żywotami najślawniejszych malarzy*,

² Zob. m.in. A. Langer, *Schlesische Biographien*, Landeck 1902, s.134; idem, *Landeck, eine Heimstätte der Kunst*, „Die Grafschaft Glatz“, Jg. 7, 1912, Nr. 10, s. 121; R. Becker, *Nachträge und Berichtigungen zu H. Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, „Die Grafschaft Glatz“, Jg. 20, 1925, Nr 1-2, s. 103-104; F. Monse, *Die Stadtpfarrkirche zu Glatz*, Glatz 1925, s. 59; A. Uhlhorn, *Meister und Werke der Plastik des Spätbarocks in Breslau etwa 1700-1750*, Berlin 1927, s. 73; B. Patzak, op. cit., s. 152-153. Zdaniem tego ostatniego domniemany protektor Klahra St., Paul Stralano w okresie piastowania godności rektora kłodzkiego kolegium (1714-1717) powierzył młodemu rzeźbiarzowi pierwsze zlecenie, jakim była realizacja ambony do jezuickiego kościoła farnego w Kłodzku. Patzak ponadto dopuszcza możliwość warsztatowej nauki zawodu M. Klahra St. zarówno w warsztacie Plaga, jak i będącego w tym samym czasie na usługach zakonu Michaela Kösslera.

³ B. Patzak, op. cit., s. 153.

⁴ A. Kolbiarz, op. cit., s. 122.

⁵ E. Meyer, *Michael Klahr der Ältere. Sein Leben und Werk*, Breslau 1931, s. 14-16. Podejmując gruntowne badania źródłowe autor nie odnalazł żadnych archiwalnych świadectw pobytu Klahra St. w stolicy Królestwa Czech, wykazał natomiast, że rozpoznane Klahrowskie rysunki figur z Mostu Karola nie były szkicami z natury, lecz stanowiły przerysy sztychów Augustina Neurettera (por. rozdział III).

⁶ Część opracowań (zob. D. Ostowska, *Rzeźba śląska 1650-1770*, [kat. wyst.], Wrocław 1969, s. 57; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 187; R. Nowak, *Rzeźba śląska XVI-XVIII wieku. Katalog zbiorów* [Muzeum Narodowe we Wrocławiu], Wrocław 1994, s. 172; idem, *Klahr Michał*, [w:] *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem / Theatre and mysticism. Baroque Sculpture between East and West. Katalog*, [wyst.] red. K. Kalinowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993, s. 1.23; *Michał Klahr Starszy (1693-1742)*, [w:] *Musica Sacra. Motywy muzyczne w sztuce śląskiej XIII-XVIII w.*, [kat. wyst.], oprac. M. Zduniak, R. Nowak, A. Kolbuszewska, A. Knast, Wrocław 1997, s. 64) przyjmuje, że Stralano zadbał o uzupełnienie edukacji rzeźbiarza po zakończeniu nauki pod kierunkiem Plaga. Inne natomiast (D. Ostowska, *Michał Klahr*, Wrocław 1975, s. 6; *Michał Klahr Starszy i jego theatrum sacrum*, [kat. wyst.], oprac. R. Nowak, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Kłodzko 1992, s. 11; R. Nowak, *Wczesne dzieła Michała Klahra Starszego w kościele Wniebowzięcia NMP w Kłodzku*, „Dolny Śląsk” IV, 1997, s. 274; M. Sikorski, *Lądek Zdrój. Osobliwości i skarby sztuki*, Opole 1999, s. 27, 29; idem, *Lądek-Zdrój. Zabytki i historia*, Stradunia 2011, s. 35-37; T. Dudziak, *Kłodzka dynastia rzeźbiarzy*, [w:] W. Brygier, T. Dudziak, *Ziemia Kłodzka. Przewodnik prawdziwego turysty*, Pruszków 2010, s. 59) uznają za wiarygodną wersję legendarną.

rzeźbiarzy i architektów Giorgia Vasariego⁷. Z kolei przytaczane przez Kolbierza przekazy źródłowe jednoznacznie dowodzą, że Stralano przebywał w placówce jezuitów w Kłodzku oraz na ziemi kłodzkiej wyłącznie w latach 1714-1717, co oznacza, że nie mógł on być odpowiedzialny za początki zawodowej edukacji Klahra St.⁸

Skąpe przekazy źródłowe oraz archiwalia sprawiają, że próba rekonstrukcji pierwszych lat kariery artystycznej Michaela St. w dalszym ciągu musi pozostać w dużej mierze hipotetyczna, choć cechy formalne rozpoznanych wczesnych prac rzeźbiarza potwierdzają sugerowane przez badaczy jego wykształcenie w warsztacie Carla Sebastiana Plaga (1679-1746) oraz artystycznym kręgu zakonu jezuitów. Urodzony w chłopskiej rodzinie w Bielicach⁹, przyszły rzeźbiarz, zgodnie z powszechnym w Europie Środkowej modelem kształcenia warsztatowego doby baroku, rozpocząć mógł naukę zawodu już w wieku 10 lat¹⁰, a więc około 1703 r., zapewne trafiając do warsztatu Plaga, osiadłego w Kłodzku przed 1704 r.¹¹ W pracowni Plaga Klahr St. przypuszczalnie otrzymał wstępne wykształcenie, co potwierdza analiza porównawcza wybranych dzieł obu artystów. Kolbierz wskazuje, że Michael mógł zawdzięczać swojemu mistrzowi umiejętność modelowania postaci o drobno drapowanych szatach i wyrazistej gestykulacji, a także sposób opracowywania detali, m.in. fizjonomii¹². Trudniej natomiast rozstrzygnąć kwestię ewentualnej protekcji jezuitów na tym etapie edukacji Klahra; możliwość wsparcia młodego adepta rzeźbiarstwa ze strony zakonu sugeruje potwierdzona źródłowo działalność artystyczna Carla Sebastiana Plaga na rzecz kłodzkich jezuitów na

⁷ A. Kolbierz, op. cit., s. 122. Autor zauważa, że podanie o artystycznym odkryciu talentu młodzieńczego Klahra przez Paula Stralana wprost przypomina analogiczny fragment żywota Giotta di Bondone autorstwa Vasariego, por. G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. K. Estreicher, Warszawa 1987, s. 282-284. Wypada również zgodzić się z badaczem, że wspomniane w relacji Olbricha błędne doniesienia na temat włoskiego pochodzenia oraz architektonicznej profesji Plaga, domniemanego nauczyciela Klahra, wynikały z chęci dowartościowania statusu edukacji artystycznej rzeźbiarza (por. A. Kolbierz, op. cit., s. 123).

⁸ A. Kolbierz, op. cit., s. 122-123.

⁹ Odnotowany w metrykach parafii katolickiej w Łądku zgon Michaela St. w 1742 r. w wieku 49 lat (zob. przyp. 50) pozwala przyjąć 1693 jako rok urodzenia rzeźbiarza. Na podstawie ustaleń źródłowych Patzaka i Meyera wiadomo, że był on synem zmarłego w 1725 r. zagrodnika z Bielic Michaela Klahra oraz jego małżonki Marii (zm. 1726), zob. B. Patzak, op. cit., s. 152; por. E. Meyer, op. cit., s. 14.

¹⁰ Na temat edukacji warsztatowej rzeźbiarzy barokowych w Europie i na Śląsku zob. K. Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones” VII, 1995, s. 108; por. K. Brzezina, *Rzeźba i mała architektura Księstw Opawskiego i Karniowskiego w XVIII wieku*, Ars Vetus et Nova nr , Kraków 2004, s. s. 56.

¹¹ Przybyły z Wiednia Carl Sebastian Plag (także Plack, Plackh lub Blak) w 1701 r. odnotowany został w Świdnicy jako czeladnik, a w 1704 r. był już mistrzem rzeźbiarskim w Kłodzku, gdzie założył warsztat rzeźbiarski realizujący zlecenia dla stolicy hrabstwa (w tym miejscowych jezuitów) oraz miejscowości w Kotlinie Kłodzkiej i pobliskich terenach Śląska. Na temat biografii artystycznej rzeźbiarza zob. m.in. R. Sachs, *Lexikon der bildenden Künstler und Kunsthandwerker Schlesiens bis 1945*, Bd. 1, A – B, Breslau 2001, s. 442-443 (w biogramie artysty, obok potwierdzonych prac dla kłodzkiej fary, omyłkowo zostały mu przypisane ambona i prospekt organowy w tej świątyni, w rzeczywistości będące dziełami M. Klahra St.); R. Sachs, U. Ososko, *Czy rzeczywiście Konrad Ridiger?*, „Rocznik Muzeum Papiernictwa V, 2011, s. 11-12, tamże cytowana starsza literatura przedmiotu; por. K. Kalinowski, *Rzeźba...*, s. 193-194 (autor posługuje się utrwalonym w polskojęzycznych opracowaniach błędnym nazwiskiem rzeźbiarza, określając go jako Flacker); A. Kolbierz, op. cit., s. 126.

¹² A. Kolbierz, op. cit., s. 126, por. rozważania zawarte w rozdziale III niniejszej rozprawy.

początku drugiej dekady XVIII w.¹³, nieznanne są jednak doniesienia źródłowe bądź inne świadectwa dotyczące ewentualnych kontaktów artystycznych jego ucznia z placówką zakonu w Kłodzku przed 1714 rokiem, w którym przybył do miasta domniemany protektor Michaela St., Paul Stralano. W tym czasie 21-letni rzeźbiarz musiał być przynajmniej czeladnikiem kończącym obowiązkową dwu- lub trzyletnią wędrowkę bądź następujący po niej rok praktyki (*Muthjahr*)¹⁴. Nie można przy tym wykluczyć, że już wtedy posiadał tytuł mistrzowski i stawiał pierwsze kroki w zawodzie; najprawdopodobniej dopiero na tym etapie można mówić o kontaktach i współpracy rzeźbiarza z kłodzkimi jezuitami.

Pierwszą realizacją Michaela dla zakonu mogła być przypisywana artyście grupa rzeźbiarska Świętej Rodziny dla zamkowego kościoła św. Jadwigi w Niemczy (po 1715)¹⁵. Niemczańskie figury istotnie wykazują podobieństwa w zakresie układów kompozycyjnych oraz modelunku draperii względem potwierdzonych dzieł Klahra St. (m.in. w kłodzkim kościele farnym), choć w stosunku do nich odznaczają się mało dynamiczną kompozycją oraz miejscami sztywnością formy, widoczną m.in. w ostro łamanych fałdach szat, lub wręcz nieporadnością opracowania niektórych detali (dłonie). O ile więc atrybucja tych prac Michaelowi St. jest poprawna, wypada je zaliczyć do juveniliów rzeźbiarza, pozbawionego jeszcze artystycznej dojrzałości, którą uzyskał przypuszczalnie pod wpływem kontaktów ze świdnickim ośrodkiem rzeźbiarskim (zob. niżej). W omawianej grupie rzeźbiarskiej dostrzegalne jest natomiast silne piętno stylu nauczyciela Klahra St., Plaga (uwagę zwraca w tym kontekście m.in. opracowanie draperii i włosów postaci czy detali stroju św. Józefa), być może nawet zaangażowanego w realizację dzieła (co sugerowałoby ewentualność okresowej współpracy warsztatowej Klahra i Plaga). Można przypuszczać, że prace dla kościoła w Niemczy zlecił Michaelowi Stralano, który jako ówczesny rektor kolegium jezuickiego w Kłodzku mógł ułatwić rzeźbiarzowi zawodowy start oraz ewentualnie zadbać o uzupełnienie jego edukacji¹⁶. I a-b

Wobec niedostępności źródeł trudno rozstrzygnąć czy zgodnie z sugestiami starszej literatury objęła ona naukę w kłodzkim kolegium; na rzecz tej hipotezy przemawiają zachowane przed 1945 r. studyjne przerysy Michaela St. rycin z traktatów Andrei Pozza i Gerarda Audrana,

¹³ Do prac tych należał zrealizowany w 1713 r. ołtarz św. Anny w kłodzkim kościele farnym pod patronatem jezuitów, zob. B. Patzak, op. cit., s. 153.

¹⁴ K. Kalinowski, *Warsztat...*, s. 109-110; por. A. Kolbiarz, op. cit. s. 122.

¹⁵ Przechowywaną obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu grupę rzeźbiarską z niemczańskiej świątyni wiązać można z aktywnością fundatorską kłodzkich jezuitów, którzy w tym czasie prowadzili w Niemczy szkołę, zob. *Michał Klahr Starszy...*, s. 27-28; por. R. Nowak, *Św. Rodzina z kościoła parafialnego św. Jadwigi w Niemczy [w:] Teatr i Mistyka...*, s. I.25-I.27; idem, *Rzeźba śląska...*, s. 112-113.

¹⁶ A. Kolbiarz, op. cit., s. 122-123.

być może dostępnych młodemu artyście w zakonnej placówce¹⁷, choć tego rodzaju wzory ikonograficzne – niezbędne w nabywaniu umiejętności rzeźbiarskich oraz budowaniu warsztatowego *musée imaginaire* – rzeźbiarz mógł poznawać i kopiować również podczas nauki w pracowni Plaga lub praktyki czeladniczej u innych mistrzów¹⁸. Niewykluczone jednak, że kłodzkim jezuitom Klahr zawdzięczał wykształcenie ogólne, w tym znajomość łaciny¹⁹.

Stralano mógł ponadto sprzyjać artystycznym kontaktom młodego rzeźbiarza z rozwijającym się pod auspicjami jezuitów ośrodkiem rzeźbiarskim w nieodległej Świdnicy, które bez wątpienia odegrały kluczową rolę w krystalizacji indywidualnej formuły stylowej założyciela rzeźbiarskiej rodziny Klahrów. Jak bowiem zauważa Kolbiarz, kolejne rozpoznane realizacje warsztatu Michaela St., w szczególności elementy wyposażenia jezuickiego kościoła patronackiego Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, zdradzają daleko idące inspiracje rzeźbą świdnicką, w wielu wypadkach wprost mając swoje pierwowzory w dziełach rzeźby i małej architektury autorstwa tamtejszych artystów na usługach zakonu – Johanna Riedla (1654-1736) oraz Georga Leonharda Webera (1672-1739), powstałych m.in. dla kościoła farnego pod patronatem jezuitów ss. Stanisława i Wacława w Świdnicy²⁰. Prace wspomnianych mistrzów Michael niewątpliwie poznał z autopsji, zapewne w trakcie co najmniej jednego pobytu studyjnego w mieście nad Bystrzycą, dokąd mógł zostać wysłany przez kłodzkich zakonników (być może z inicjatywy samego Stralana), o ile nie trafił tam podczas samodzielnej wędrówki czeladniczej²¹. Wobec atrakcyjności formalnych wzorów prężnego na przełomie XVII i XVIII w. ośrodka świdnickiego mniej prawdopodobna (choć nie całkiem wykluczona) wydaje się natomiast podróż artystyczna rzeźbiarza do Pragi na etapie edukacji lub pierwszych lat zawodowej działalności²².

¹⁷ B. Patzak (op. cit., s. 153) odnalazł w archiwaliach dawnego kolegium jezuitów w Kłodzku egzemplarz traktatu Pozza *Perspectiva pictorum et architectorum* (wydanie augsburskie z 1708 r.) wysuwając przypuszczenie, że Klahr mógł z niego korzystać w ramach swojej nauki w kłodzkiej szkole zakonnej. Niewykluczone, że świadectwem kłodzkich studiów rzeźbiarza były także przerysy według traktatu Gerarda Audrana (*Les proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité*) oraz gliniane kopie rzeźb antycznych, por. E. Meyer, op. cit., s. 14-15; 79-82. A. Kolbiarz (op. cit., s. 150, przyp. 123) sugeruje natomiast możliwość zapoznania się rzeźbiarza z dziełem Audrana w Świdnicy, za pośrednictwem Johanna Riedla, który jako twórca wykształcony we Francji mógł być jego posiadaczem i udostępnić traktat Klahrowi.

¹⁸ K. Kalinowski, *Warsztat...*, s. 108-109, 114-118, passim.

¹⁹ K. Kalinowski, *Rzeźba...*, s. 187; por. F. Volkmer, W. Hohaus, op. cit., s. 230.

²⁰ A. Kolbiarz, op. cit., s. 125-139, 142-150, passim; por. *Michał Klahr Starszy...*, s. 13, 34-35; R. Nowak, *Wczesne dzieła...*, s. 275, 277-279. Szczegółowe omówienie źródeł stylu warsztatu M. Klahra St. zob. rozdział III.

²¹ Zdaniem A. Kolbiarza (op. cit., s. 150) kontakty z rzeźbiarzami świdnickimi mógł ułatwić Klahrowi St. jego prawdopodobny nauczyciel Carl Sebastian Plag, sam rozpoczynający w Świdnicy karierę zawodową; nie można przy tym wykluczyć, że działalność artystyczna Plaga na rzecz kłodzkich jezuitów miała wpływ podjęcie współpracy zakonu z jego uczniem.

²² Już E. Meyer (op. cit., s. 15-16) wykazał, że przytaczane na dowód pobytu M. Klahra St. w Pradze jego młodzieńcze szkice figur Mostu Karola w rzeczywistości stanowią przerysy sztychów Augustina Neureuttera z wydanego w 1715 r. zbioru *Statuae pontis Pragensis*. Z kolei najnowsze ustalenia A. Kolbiarza (op. cit., s. 123-125, tamże cytowana starsza literatura) dowodzą, że młody artysta potencjalnie przybywając do czeskiej stolicy

Wczesny okres twórczości Michaela St. (ok. 1715-1724) również należy wiązać ze wsparciem ze strony kłodzkich jezuitów, głównych zleceniodawców rzeźbiarza w tym czasie. Oprócz wspomnianej już grupy rzeźbiarskiej św. Rodziny dla katolickiego kościoła w Niemczy zrealizował on wówczas m.in. elementy wyposażenia miejskiej fary pod patronatem zakonu pw. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku. Zakres tych prac świadczy o wysokiej ocenie kwalifikacji młodego artysty przez jezuitów, bowiem powierzono mu wykonanie wielu kluczowych elementów wystroju, wśród nich na pierwszym miejscu kazalnicy (1716-1717),² następnie okazałych konfesjonałów wraz z dekoracją rzeźbiarską (1720), jak również przyfilarowej figury Michała Archanioła (ok. 1720), wreszcie zaprojektowanie prospektu organowego oraz realizację doń snycerki figuralnej i ornamentalnej (1722-1724),³ udokumentowane zachowanym kontraktem z 1722 r. oraz projektem jednej z wieżyc dwudzielnego prospektu²³. Zgodnie z sugestią Kolbierza pierwsze zamówienia zakonne rzeźbiarz otrzymał dzięki przychylności Paula Stralana, który być może nawet zapewnił mu posadę kierownika zakonnego warsztatu rzeźbiarskiego przy kolegium jezuickim. Na istnienie tej pracowni wskazuje obecność w Kłodzku w latach 1716-1718 zakonnego stolarza i rzeźbiarza (*statuarius*) Johanna Kostelnika (1667-1732), który mógł pomagać Klahrowi St. przy wznoszeniu ambony, zrealizowanej zapewne w jezuickim atelier²⁴.

Jest bardzo prawdopodobne, że kłodzcy jezuita – wśród nich Kostelnik i Stralano – narzucili rzeźbiarzowi również konkretne wzorce formalne oraz ikonograficzne (o ile nie

w trakcie swoich nauk przed 1715 rokiem nie mógł poznać większości tamtejszych dzieł Ferdinanda Maximiliana Brokoffa czy Matthiasa Bernharda Brauna – przywoływanych dotąd jako domniemane źródła inspiracji rzeźbiarza – w rzeczywistości powstałych w latach późniejszych. Zdaniem badacza Klahr wówczas mógł ewentualnie zobaczyć pokrewne jego plastyce dzieła praskich rzeźbiarzy Matthiasa Wenzla Jäckela (1659-1701) i Franza Preissa (ok. 1660-1701), przy czym w obecnym stanie badań trudno jest wskazać przykłady bezpośrednich odwołań do plastyki wspomnianych mistrzów w *œuvre* M. Klahra St. Fakt ten nie wyklucza studiowania przez rzeźbiarza dzieł rzeźby czeskiej (w tym możliwego pobytu studyjnego w Pradze), choć wydaje się, że miało ono większe znaczenie dla dojrzałej i późnej twórczości założyciela rodu Klahrów (zob. rozważania na temat stylu warsztatu Klahra St. w rozdziale III).

²³ APPPTJ, sygn. 2565, Kirchen Rechnung Über den geldt Empfang und dessen außgab bey allhiesiger Stadt-Pfarr- Kirchen U. L. F. Mariae Himelfarth, wegen erbauung einer Neuen Orgel. Ab Anno 1722, kontrakt zawarty rzeźbiarzem z Michaelem Klahrem 15 XI 1722, k. 43-47; ibidem, rozliczenia z rzeźbiarzem z 15 XI 1722, 22 I 1724 i 29 V 1724, k. 48-49; por. B. Patzak, *Archivalische und Kunsttographische Beiträge zur Künstlergeschichte der Grafschaft Glatz I. Der Landecker Bildhauer Michael Klahr der Ältere (1693-1742)*, „Grafschaft Glatz”, Jg. 24, 1929, s. 154; E. Meyer, *Michael Klahr der Ältere. Sein Leben und Werk*, Breslau 1931, s. 16, 32-33 [autor cytując treść kontraktu podaje mylną datę jego zawarcia – 11 XI]. Na temat rysunku projektowego kłodzkiego prospektu zob. m.in. D. Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacje kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, *Ars Vetus et Nova*, No. 36, Kraków 2012, s. 169-171 (tamże cytowana starsza literatura), por. rozważania zawarte w rozdziale III niniejszej rozprawy.

²⁴ A. Kolbierz, op. cit., s. 123. Starsze przekazy źródłowe podają, że Michael Klahr zawarł z jezuitami zaginioną obecnie umowę na wykonanie kazalnicy (zob. F. Monse, *Die Stadtpfarrkirche zu Glatz*, Glatz 1925, s. 60), co wskazuje, że artysta od początku kariery zawodowej był mistrzem rzeźbiarskim niezależnym od struktur zakonu. Status ten nie wyklucza pracy Klahra w warsztacie przy kłodzkim kolegium, gdzie po 1715 r. powstać mogła także grupa św. Rodziny dla kościoła św. Jadwigi w Niemczy, choć jak wspomniano, dzieło to rzeźbiarz mógł również wykonać we współpracy z Carlem Sebastianem Plagiem, możliwe, że w jego kłodzkiej pracowni.

gotowy już projekt) dla omawianego dzieła²⁵. Ambona jezuickiego kościoła farnego w Kłodzku – stała się pierwszą realizacją Michaela St., w której w pełni objawił on swoje umiejętności rzeźbiarskie oraz artystyczną klasę, wysoko ocenioną przez odbiorców już w XVIII w.²⁶ W późniejszych latach rzeźbiarz co najmniej dwukrotnie nawiązał do części rozwiązań kompozycyjnych swojego kłodzkiego dzieła (zob. rozdział III). Nie jest wykluczone, że w warsztacie przy kolegium powstały również inne prace Klahra dla kościoła Wniebowzięcia NMP, takie jak konfesjonały, być może wykonane przy udziale zakonnego stolarza²⁷.

Najpóźniej na początku lat 20. XVIII w. Michael definitywnie opuścił Kłodzko, bowiem w treści umowy z 1722 r. na wykonanie dekoracji prospektu organowego artysta określony został jako zamieszkały w rodzinnych Bielicach (*gebürthig und wohnhaft in Biehdorf*), co potwierdza jego własnoręczny podpis pod dokumentem – *Michael Klahr in Billendorf Bildthauer*²⁸. Pomimo przeprowadzki rzeźbiarz kontynuował współpracę z jezuitami co najmniej do początku lat 30. XVIII w., choć po 1724 r. była ona mniej intensywna (zob. niżej). Cytowane przez Meyera zapisy księgi ślubów kościoła parafialnego w Nowym Gierałowie podają, że „kawaler Michael Klahr, syn Michaela Klahra, z Bielic” (*Ein Junngesell Michel Klaar, Michel Klaars eheliger Sohn, von Bihlendorf*) 26 stycznia 1723 r. zawarł tam ślub z pochodząca ze wsi Cathariną Mühlán (1693-1761)²⁹. Powyższe wzmianki źródłowe wskazują, że Michael Klahr Starszy przed 1722 rokiem (być może nawet już krótko po 1718 r.) powrócił do Bielic, które zamieszkiwał przynajmniej do 1723, lub początków 1724 r. Tu niewątpliwie założył również swój pierwszy w pełni samodzielny warsztat rzeźbiarski, w którym wraz z zaangażowanymi pomocnikami³⁰ realizował dekorację kłodzkiego prospektu organowego bądź kolejne prace dla kościoła jezuitów (np. figurę św. Floriana z lat ok. 1722-1724), jak również zamówienia od zleceniodawców spoza zakonu³¹.

²⁵ Do wzorów tych, obok ambony J. Riedla w kościele farnym ss. Stanisława i Wacława w Świdnicy, należała także wykonana przy udziale Kostelnika kazalnica kościoła Matki Bożej w kościele Matki Bożej Wspomożenia Wiernych na Chlumku w Luży, zob. A. Kolbiarz, op. cit., s. 135-145, por. rozdział III.

²⁶ O ambonie autorstwa Klahra w kłodzkim kościele farnym wspominał np. Joseph Kögler na przełomie XVIII i XIX w., określając ją mianem „arcydzieła sztuki rzeźbiarskiej” (*ein Meisterstück von Bildhauerarbeit*), zob. J. Kögler, *Die Chroniken der Grafschaft Glatz*, Bd. 2, *Die Pfarrei- und Stadtchroniken von Glatz – Habelschwerdt – Reinerz mit zugehörigen Dörfern*, Neu bearbeitet von D. Pohl, Modautal 1993, s. 28.

²⁷ Wiadomo, że po wyjeździe Johanna Kostelnika z Kłodzka w 1718 r. aż do lat 40. XVIII w. w mieście nie był notowany żaden zakonny koadiutor *statuarius*, choć niemal zawsze dostępny pozostawał przynajmniej jeden *arcularius*, zob. D. Galewski, op. cit., s. 120; por. A. Kolbiarz, op. cit., s. 123.

²⁸ APPPTJ, sygn. 2565, Kirchen Rechnung..., k. 43, 47; por. B. Patzak, op. cit., s. 154; E. Meyer *Michael Klahr...*, s. 16. R. Nowak (*Michał Klahr Starszy...*, s. 11-14; idem, *Wczesne dzieła...*, s. 274, 279) błędnie utrzymuje, że Klahr od ukończenia nauki zawodu aż do 1724 r. zamieszkiwał Kłodzko, czemu przeczą zachowane archiwalia.

²⁹ E. Meyer, op. cit., s. 16.

³⁰ Z treści kontraktu na dekorację kłodzkiego prospektu organowego wiadomo, iż rzeźbiarz realizował to zlecenie przy pomocy swoich czeladników, zob. rozdział II.

³¹ W 1721 r. rzeźbiarz miał wykonać ambonę dla kościoła par. w Krosnowicach k. Kłodzka (usuniętą w 1796 r., wystrój figuralny kazalnicy wtórnie ozdobił ambonę w kościele w Kątach Bystrzyckich), zob. *Katalog rzeźby*

Przyczyną opuszczenia przez Michaela Kłodzka mogła być likwidacja pracowni rzeźbiarskiej przez kłodzki konwent jezuitów po wyjeździe Johanna Kostelnika bądź dążenie rzeźbiarza – niebędącego zakonnym koadiutorem – do założenia samodzielnego atelier; niewykluczone, że warsztat przy kolegium jezuitów zorganizowali jedynie na potrzeby realizacji pierwszych dużych zleceń zakonnych przez Michaela St. (w tym zwłaszcza ambony farnej), ułatwiając mu w ten sposób rozpoczęcie niezależnej działalności zawodowej, prowadzonej docelowo w oparciu o własną pracownię. Możliwe, że Michael początkowo (przynajmniej podczas swojej pracy w Kłodzku) objęty był także serwitorem zakonu, dzięki czemu założenie przez artystę warsztatu w Bielicach pozwalało mu unikać ograniczeń cechowych w wypadku przyjmowania zleceń na wolnym rynku (zob. rozdział II). Innym motywem wyjazdu z Kłodzka mogła być konkurencja ze strony miejscowych pracowni C. S. Plaga i Michaela Kösslera.

Trzeci etap biografii artystycznej Klahra St. rozpoczął się ok. 1724 roku, kiedy przeniósł się on z rodziną na stałe do Łądka, czego dowodzi zapisany w księdze chrztów parafii łądeckiej akt chrztu pierwszego dziecka rzeźbiarza, córki Anny Marii Clary z 12 maja 1724 r. W dokumencie artysta wymieniony został jako rzeźbiarz i mieszczanin w Łądku³², gdzie zakupił okazałą kamienicę w rynku, założył (lub raczej przeniósł z Bielic) warsztat rzeźbiarski³³ i być może wstąpił do cechu³⁴. Łądeckie księgi metrykalne odnotowują chrzty kolejnych dzieci rzeźbiarza: Anny Cathariny (15 II 1725), Michaela Ignatza (23 XI 1727), Johanny Rosalii (16 XII 1729) i Barbary (19 X 1732)³⁵; Michael St. ponadto trzymał do chrztu dzieci innych łądeckich mieszczan w 1725 i 1731 r.³⁶

Wśród możliwych powodów osiedlenia się Michaela w Łądku wskazuje się brak kolejnych intratnych zleceń od kłodzkich jezuitów, którzy zdecydowali się powierzyć dalsze prace przy barokizacji swojego kościoła (m.in. wykonanie ołtarza głównego) renomowanym

barokowej na Śląsku, t. I, *Hrabstwo kłodzkie*, red. K. Kalinowski, Poznań 1987, s. 82-83 (tamże cytowana starsza literatura); por. *Michał Klahr Starszy...*, s. 19.

³² APL Tauf-Buch von Jan 1679 bis Dec. 1732, akt chrztu córki Michaela Klahra St., Anny Marii Clary, 12 V 1724; por. E. Meyer, op. cit., s. 18.

³³ E. Meyer, op. cit., s. 18; K. Kalinowski, *Rzeźba...*, s. 189; *Michał Klahr Starszy...*, s. 19; por. rozdział II (tamże pełniejsze zestawienie literatury przedmiotu).

³⁴ Przystąpienie rzeźbiarza do łądeckiej organizacji cechowej przyjmują za pewnik K. Kalinowski (*Rzeźba...*, s. 189) oraz R. Nowak (*Michał Klahr Starszy...*, s. 14), pomimo, że nieznane są jakiegokolwiek wiadomości źródłowe potwierdzające przynależność Michaela St. do któregoś z cechów w Łądku. W mieście nie istniał cech rzeźbiarzy i malarzy, choć jest bardzo możliwe, iż artysta wstąpił do miejscowego cechu stolarzy, co mogło ułatwić mu realizację zleceń o charakterze stolarsko-rzeźbiarskim, zob. rozdział II.

³⁵ APL, Tauf-Buch von Jan 1679 bis Dec. 1732, wpisy pod datami: 15 II 1725, 23 XI 1727, 16 XII 1729 i 19 X 1732; por. *Michał Klahr Starszy...*, s. 14; R. Nowak, *Wczesne dzieła...*, s. 274.

³⁶ APL, Tauf-Buch von Jan 1679 bis Dec. 1732: akt chrztu córki Franza Koblitz 27 V 1725, akt chrztu córki Josepha Weissa 4 V 1731.

artystom spoza Hrabstwa Kłodzkiego³⁷. Bardzo możliwe, że utrata przez rzeźbiarza uprzywilejowanej pozycji głównego wykonawcy zleceń rzeźbiarskich kłodzkiego konwentu (w tym być może statusu zakonnego serwitora) ok. 1724 r. zmusiła go do rozwinięcia działalności zawodowej na wolnym rynku, czemu sprzyjała przeprowadzka z Bielicy do pobliskiego miasta nad Białą Łądecką. Zyskawszy łądeckie prawa obywatelskie Klahr St. szybko zdobył dominującą pozycję na lokalnym rynku zleceń, bowiem w mieście i jego okolicach od początku lat 20. XVIII w. do śmierci rzeźbiarza w 1742 r. nie działał żaden konkurencyjny mistrz rzeźbiarski³⁸. Ewentualne wstąpienie Michaela do miejscowego cechu stolarskiego mogło być dlań dodatkowym ułatwieniem w pozyskiwaniu większych zamówień, o charakterze rzeźbiarsko-stolarskim. Odnotowane w metrykach chrztów kontakty rzeźbiarza z innymi mieszczanami łądeckimi świadczą o jego szybkim wtopieniu się w lokalną społeczność, w której zyskał uznanie – być może po części wynikające ze sławy jego wcześniejszych prac dla kłodzkich jezuitów – w drugiej połowie lat 30. XVIII w. potwierdzone wyborem artysty do rady miasta (zob. niżej).

W posiadanej nieruchomości przy łądeckim rynku rzeźbiarz na nowo zorganizował rozbudowany warsztat, znacznie większy od poprzedniego i zorientowany na wykonywanie licznych zamówień dla miejscowości na terenie całej Kotliny Kłodzkiej, w tym wbrew temu, co pisze Kalinowski, także dla jezuitów kłodzkich, bowiem po 1724 r. zrealizował kolejne

³⁷ K. Kalinowski, op. cit., s. 189 (autor błędnie zakłada, że w momencie przeprowadzki do Łądku w 1724 r. rzeźbiarz zakończył prace dla kłodzkich jezuitów); *Michał Klahr Starszy...*, s. 14; R. Nowak, *Wczesne dzieła...*, s. 279.

³⁸ Przed osiedleniem się Michaela w Łądku na lokalnym rynku działał jedynie rzeźbiarz i ogrodnik dekoracyjny David Tautz ze wsi Oberthalheim (pol. Wyżnia Dolina) sąsiadującej z łądeckim źródłem (stąd w źródłach określany jest także jako rzeźbiarz ze Starego lub Nowego Źródła), wielokrotnie notowany w księgach metrykalnych parafii łądeckiej na przełomie XVII i XVIII w. Według zapisów metrykalnych artysta pochodził z Jeleniowa (Gellenau) i w 1690 r. poślubił w Łądku Reginę Langer; w kolejnych latach metrykalia odnotowują chrzty dzieci Tautza w latach 1691, 1694, 1698, 1702 i 1704, ponadto rzeźbiarz i jego małżonka (zm. 1716) pełnili rolę rodziców chrzestnych dzieci mieszkańców Oberthalheim i Łądku w latach 1698, 1700, 1711, 1714, 1716, 1719 oraz 1721 (księga urodzeń wymienia również urodzoną w 1691 r. córkę artysty Elisabeth, która powołana została na świadka chrztu w 1710 r. oraz matkę chrzestną w 1711 i 1719 r.). W obecnym stanie badań stosunkowo mało znana jest działalność artystyczna D. Tautza; wiadomo jedynie, że w 1697 r. zrealizował ołtarz główny kościoła fil. w Nowym Waliszowie oraz kamienną figurę św. Jana Nepomucena na moście w Łądku (1709). Brak wiadomości na temat rzeźbiarza w łądeckich metrykach bądź innych źródłach po 1721 r. sugeruje, że w tym czasie artysta już nie żył, względnie opuścił rejon Łądku i okolic. Michael Klahr St. miał jednak kontakt ze wspomnianą córką rzeźbiarza Elisabeth, która została ona żoną Franza Koblitzka, a ich córkę w 1725 r. trzymał do chrztu Klahr (zob. przyp. 36). Fakt ten sugeruje możliwość utrzymywania przez rzeźbiarza relacji o charakterze zawodowym z rodziną Davida Tautza, np. pozyskania za pośrednictwem jego córki spuścizny warsztatowej po zmarłym mistrzu, lub nawet bezpośrednie kontakty Klahra z samym Tautzem, choć wszelkie wnioski w tym zakresie mogą być jedynie hipotetyczne. Na temat rzeźbiarza Davida Tautza zob. m.in. APL: Tauf-Buch von Jan 1679 bis Dec. 1732, akt chrztów dzieci D. Tautza – 10 XII 1691 (córka Maria Elisabeth), 16 IV 1694, 26 II 1698, 10 VII 1702, 22 IX 1704, akt chrztu syna Heinricha Taubera 1 X 1698, akty chrztów dzieci Michaela Bartscha (19 V 1698, 15 V 1716 i 2 V 1719), akt chrztu syna Michaela Königa 31 I 1700, akt chrztów dzieci Johanna Simona (5 XI 1710 i 19 XI 1711), akty chrztów dzieci Heinricha Grögera (17 VI 1714, 14 II 1719 i 30 VI 1721); Begräbnis-Buch 1682-1747, akt zgonu Reginy, żony D. Tautza, 29 IV 1716; por. B. Patzak, *Kultur- und Kunstgeschichtliche Streifzüge im Kreise Habelschwerdt*, „Die Grafschaft Glatz“ 1933, Nr. 6, s. 87.

7
7
17
8
9, 10
11-13

działa, zarówno dla kłodzkiej fary, jak i kolegium: ołtarz Wniebowzięcia NMP (1725), oprawę rzeźbiarską gotyckiej Madonny z czyżykiem (ok. 1725), grupę rzeźbiarską Wniebowzięcia Marii (1. poł. XVIII w.)³⁹, wreszcie rozbudowany ołtarz Ukrzyżowania w Kaplicy Zmarłych (ok. 1732)⁴⁰. Zdecydowana większość dzieł łądeckiej pracowni Klahra Starszego przeznaczona była jednak do katolickich kościołów w różnych zakątkach Hrabstwa Kłodzkiego – szczególnie jego środkowej i wschodniej części – względnie rejonach sąsiednich⁴¹. Pierwszą potwierdzoną realizacją Michaela po jego osiedleniu się w Łądku był wykonany około lat 1727-1733 wystrój rzeźbiarski kaplicy św. Floriana w Bystrzycy Kłodzkiej; ok. 1727 r. powstały rzeźby ołtarzowe dla kościoła par. w Bolesławowie, a w przybliżeniu rok później wystrój figuralny niezachowanych ołtarzy świętyń w Konradowie i Kątach Bystrzyckich. W zbliżonym czasie rzeźbiarz wraz ze swoim zespołem warsztatowym zrealizował elementy wystroju kościoła parafialnego w Szczytnej (ok. 1729-1730), na które złożył się ołtarz główny oraz para przytęczowych⁴². Pomiędzy latami współpracy z kłodzkim stolarzem Heinrichem Josephem

³⁹ Grupa rzeźbiarska przechowywana w budynku d. kolegium jezuickiego w Kłodzku, atrybucja i datowanie za: *Katalog rzeźby barokowej na Śląsku. T. I. Hrabstwo kłodzkie*, red. K. Kalinowski, Poznań, 1987, s. 103, nr kat. 155.

⁴⁰ O ołtarzu Ukrzyżowania w Kaplicy Zmarłych po raz pierwszy wspomina na początku XIX w. J. Kögler w swoich *Kronikach hrabstwa kłodzkiego* (zob. J. Kögler, *Die Chroniken der Grafschaft Glatz. Bd. 2. Die Pfarrei- und Stadtchroniken von Glatz – Habelschwerdt – Reinerz mit den zugehörigen Dörfern*, neu bearb. Von D. Pohl, Modautal 1993, s. 32), podając, że ołtarz powstał w 1732 r. z fundacji jezuita hr. Antona Montaniego, a w 1735 r. dopełniony został dekoracją sztukatorską i malarską wnętrza kaplicy (ta ostatnia wzmianka dotyczy najpewniej późnobarokowych detali architektonicznych, regencyjnej ornamentyki ścian oraz arkady wejściowej). F. Monse (*Die Stadtpfarrkirche zu Glatz*, Glatz 1925, s. 54), następnie J. Pater (*Katalog ruchomych zabytków sztuki sakralnej w Archidiecezji Wrocławskiej*, t. 2, Wrocław 1982, s. 51) oraz autorzy *Katalogu rzeźby barokowej na Śląsku* (zob. *Katalog...*, s. 87, nr kat. 117) błędnie datują powstanie retabulum na 1722 r. Datę ukończenia ołtarza Ukrzyżowania w 1732 r. potwierdza, opierając się na swoich odkryciach źródłowych w archiwum Towarzystwa Jezusowego w Rzymie, D. Galewski (op. cit., s. 217). W dotychczasowej literaturze przedmiotu jedynie A. Langer (*Franz Thamm Sen., Bildhauer*, [w:] *idem, Schlesische Biographien*, Glatz 1902, s. 135) podejmuje problem autorstwa kłodzkiej nastawy, zaliczając kłodzki ołtarz Zmarłych do dzieł Michaela Klahra St. Atrybucję nastawy Klahrowi St. potwierdził piszący te słowa na podstawie analizy stylistyczno-porównawczej z innymi dziełami rzeźbiarza, zob. J. Gernat, *Projekty, bozzetti, modelletti, modelli i wzorniki – uwagi na temat praktyki warsztatowej rzeźbiarskiej rodziny Klahrów w XVIII-XIX w.*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXVII, 2018, s. 23, 28-31, przyp. 23. Podobne stanowisko reprezentuje A. Kolbiarz (op. cit., s. 131, przyp. 68), choć podtrzymuje błędne datowanie dzieła na 1722 rok.

⁴¹ W obecnym stanie badań potwierdzone *œuvre* Michaela Klahra St. powstałe po 1724 r. obejmuje prace zrealizowane wyłącznie dla miejscowości Hrabstwa Kłodzkiego; niewykluczone jednak, że z warsztatem rzeźbiarza łączyć można zespół figur (ok. 1725) na ścianach prezbiterium kościoła par. św. Anny w Starym Męście pod Sněžnikiem (Mährisch Altstadt), miasteczku po morawskiej stronie Masywu Śnieżnika. Spośród nich podobieństwa do dzieł Klahra wykazuje zwłaszcza plastyczna postać św. Sebastiana oraz dwie figury aniołów, bliskie sylwetkom anielskim z dekoracji prospektu organowanego kościoła farnego w Kłodzku.

⁴² W starszej literaturze przedmiotu pośród dzieł Klahra wymieniano sygnowany przez rzeźbiarza przytęczowy ołtarz św. Michała Archaniola (1729) oraz bliźniaczy względem niego ołtarz św. Józefa (ok. 1730), a także ambonę (zob. *Katalog rzeźby barokowej na Śląsku*, t. 1, *Hrabstwo kłodzkie*, red. K. Kalinowski, Poznań 1987, s. 193-195). Atrybucje te zweryfikował A. Kolbiarz (op. cit., s. 145, przyp. 107) dowodząc na podstawie przekazów źródłowych, że szczytniańska ambona w istocie jest dziełem Ludwiga Andreasa Jäschkego. Klahrowi przypisał natomiast ołtarz główny świętyni, wskazując na podobieństwa rzeźby figuralnej nastawy do potwierdzonych dzieł rzeźbiarza. Bez wątplenia w warsztatem Klahra St. wiązać należy zarówno wspomniane ołtarze boczne, jak i powstały w zbliżonym czasie kolumnowy ołtarz główny, którego struktura architektoniczna dodatkowo wykazuje podobieństwa do Klahrowskiego ołtarza wielkiego kościoła w Roztokach (1733).

Mehrem) oraz rzeźby na fasadzie 1729-1733 powstało wyposażenie kościoła parafialnego w Roztokach: ambona, para ołtarzy bocznych, konfesjonały, monumentalny ołtarz główny (zrealizowany we współpracy z kłodzkim stolarzem Heinrichem Josephem Mehrem) oraz rzeźby na fasadzie świątyni, wreszcie ok. 1736 r. warsztat Michaela wykonał kazalnicę świątyni w Wilkanowie⁴³. Realizacja tak dużej ilości zamówień w zbliżonym czasie wymusiła na łądeckim twórcy powiększenie składu osobowego jego pracowni, a niekiedy nawet kooperację z samodzielnymi mistrzami (zob. rozdział II). Znacząca liczba dzieł Klahra St. przeznaczona była dla samego Łądka: dla kościoła parafialnego wykonał m.in. dekorację prospektu organowego (ok. 1730)⁴⁴, figurę Chrystusa Zmartwychwstałego (1735-1740) i krucyfiks (1741). W mieście zachowały się też jedne z nielicznych prac artysty wykonanych w piaskowcu – monumentalny pomnik (kolumna) Trójcy św. na łądeckim rynku (ok. 1739-1741)⁴⁵ i figura *Mater Dolorosa* na dawnym cmentarzu parafialnym (ok. 1740)⁴⁶.

Skala i liczba zamówień realizowanych przez łądecki warsztat Michaela Klahra St. niemal nieprzerwanie do początku lat 40. XVIII w. dowodzą sukcesu i popularności wśród lokalnych odbiorców jego kierownika, który szybko stał się wiodącą osobowością artystyczną

⁴³ B. Patzak (op. cit., s. op. cit., s. 155, przyp. 24) i E. Meyer (op. cit., s. 45) związali z Klahrem zarówno ambone, jak i niearchitektoniczny ołtarz główny wilkanowskiej świątyni, co podtrzymały późniejsze opracowania polskich badaczy (zob. K. Kalinowski, *Rzeźba...*, s. 190-191; idem, *Rzeźba barokowa w Kotlinie Kłodzkiej*, [w:] *Katalog...*, s. 12-13; *Katalog...*, s. 206-207; *Michał Klahr Starszy...*, s. 16, 40, poz. kat. 15). Odmienne stanowisko wyraził Miloš Stehlík, uznając wspomniane rzeźby ołtarzowe za dzieło ołomunieckiego rzeźbiarza Andreasa Zahnera (1709-1752), zob. M. Stehlík, *Moravské sochařství první poloviny 18. století*, [w:] *Michał Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, red. J. Wrabec, Wrocław 1995, s. 119; idem, *Slohová podstata sochařského díla Ondřeje Zahnera*, „Opuscula Historiae Artium” XLII, 1998, s. 8; por. A. Kolbiarz, op. cit., s. 123, przyp. 31. Analiza formalno-stylistyczna wspomnianych elementów wyposażenia kościoła w Wilkanowie potwierdza atrybucję retabulum Zahnerowi – rzeźby ołtarzowe wykazują daleko idące pokrewieństwa warsztatowe z potwierdzonymi dziełami tego artysty, m.in. posągami św. Liboriusza w Valašské Meziříčí (1750), figurach świętych w Buchlovicach (1748), Knivicach (1738), Konicach (1740), a także rzeźbach ołtarza głównego kościoła św. Izydora w Lučcu (ok. 1735), bądź detalach wystroju rzeźbiarskiego kolumny Trójcy św. w Ołomuńcu (ok. 1745-1754) – dziełem warsztatu Michaela Klahra St. jest natomiast wyłącznie kazalnica, powstała zgodnie z doniesieniami źródłowymi Patzaka i Meyera ok. 1736 r.

⁴⁴ Obecnie niezachowany *in situ*. E. Meyer (op. cit., s. 72, 93) omawia figury anielskie (przed 1945 r. w zbiorach prywatnych we Wrocławiu) pochodzące z dekoracji prospektu; por. *Michał Klahr Starszy...*, s. 17.

⁴⁵ Łądecką kolumnę Trójcy św. po raz pierwszy przekonująco powiązał z Klahrem St. E. Meyer (op. cit., s. 54-65), który szczegółowo omówił monument wraz z jego zachowanymi projektami (rysunek i *bozzetto*) autorstwa rzeźbiarza, ustalając czas powstania dzieła na lata 1739-1741 (datę jego ukończenia odczytał z chronostychu na cokole), co przyjęła niemal cała późniejsza literatura przedmiotu. Niemiecki badacz trafnie przy tym zauważył obecność kolumny Michaela St. na reprodukowanej przez Pompejusa panoramie Łądka w 1739 r. według sztychu sporządzonego jeszcze przed wielkim pożarem miasta w tym roku (por. F. A. Pompejus, *Album der Grafschaft Glatz oder Abbildungen der Städte, Kirchen, Kloster, Schlösser und Burgen derselben, von mehr als 150 Jahren*, Glatz 1862, ryc. 25). Widoczny na rycinie pomnik pod wieloma względami (pomimo różnic w detalach) odpowiada istniejącej kolumnie trynitarniej, co skłania do przypuszczenia, że realizacja rzeźbiarza w zasadniczym kształcie gotowa była już około 1739 r., natomiast datę 1741 uznać można za rok poświęcenia, ewentualnie ostatecznego wykończenia kolumny.

⁴⁶ Ob. w zbiorach Kawiarni Artystycznej „Dom Klahra” w Łądku-Zdroju. Bliższe omówienie rzeźby – możliwe, że przed pożarem w 1739 r. ozdabiającej fasadę łądeckiej kamienicy Klahrów „Zur Kornecke” – zob. rozdziały II i III.

pośród rzeźbiarzy osiadłych na terenie Hrabstwa Kłodzkiego w pierwszej połowie XVIII stulecia. Mieszkając i pracując w Łądku artysta doczekał się nie tylko uznania dla swoich dzieł ale także zyskał szerokie poważanie wśród łądeckich mieszczan, czego wyrazem stało wybranie go na rajcę ok. 1736 r.⁴⁷ Od tego czasu rzeźbiarz do końca życia piastował ten urząd, aktywnie uczestnicząc w posiedzeniach rady, co potwierdzają m.in. jego podpisy (w większości o treści *Michael Klahr Rathmann*), wraz z innymi radnymi, na zachowanych dziewięciu pismach łądeckiego magistratu do władz Hrabstwa Kłodzkiego w sprawach administracyjnych z lat 1737-1739 oraz 1741⁴⁸. Michael należał ponadto do sygnatariuszy petycji wystosowanej 22 maja 1739 r. przez ośmiu mieszczan łądeckich do starosty krajowego (*Landeshauptmanna*) z prośbą o wsparcie dla miasta Łądka, dotkliwie poszkodowanego katastrofalnym pożarem 22 marca tego roku⁴⁹. Karierę rzeźbiarza na polu artystycznym oraz działalności samorządowej przerwała przedwczesna śmierć artysty w 1742 r. w wieku 49 lat, pochowanego 9 marca tego roku, o czym informuje wpis w księdze zgonów katolickiej parafii w Łądku⁵⁰. Znamienne, że zapisie tym Klahr St. określony został nie jako rzeźbiarz, ale zarządca rady (*Rathsverwandter*), co wskazuje, że zasiadał on w radzie łądeckiego ratusza do swojej śmierci. Podany tytuł podkreśla zarazem wysoki status społeczny łądeckiego mistrza – prominentnego obywatela miasta – uhonorowanego dodatkowo nabożeństwem żałobnym zaśpiewanym przez cały chór miejscowej szkoły.

Kariera Michaela Klahra Starszego, uwieńczona stanowiskiem łądeckiego rajcy bez wątplenia dowodzi awansu społecznego i artystycznego sukcesu twórcy, choć pod wieloma

⁴⁷ Pośród zachowanych łądeckich archiwaliów miejskich z lat 30. i 40. XVIII w. nazwisko M. Klahra St. występuje po raz pierwszy na liście radnych podpisanych pod listem rady miasta Łądka do władz Hrabstwa Kłodzkiego w sprawie wykupienia przez miasto dóbr hr. Leopolda Hoffmanna z 30 VI 1736 r. (zob. APKZ, Akta Miasta Łądka, sygn. 4, k. 172). Podpis rzeźbiarza na wspomnianym dokumencie dowodzi, że co najmniej od 1736 r. był on jednym z rajców miejskich, a więc wcześniej niż donosi E. Meyer (op. cit., s. 18), wedle którego wybór Klahra do rady miasta nastąpił w 1737 r.

⁴⁸ APKZ, Akta Miasta Łądka: sygn. 4, k. 153, 160, 165, 212 (pisma z 4 I 1737, 16 V 1738, 2 IV 1739 i 7 XI 1741); sygn. 13, k. 177 (pismo z 19 VI 1737); sygn. 16, k. 63 (pismo z 25 IV 1738); sygn. 25, k. 187 (pismo z 30 III 1737); sygn. 26, k. 74, 166 (pisma z 29 VII 1737 i 14 IV 1738).

⁴⁹ R. Becker, *Nachträge und Berichtigungen zu Hans Lutsch Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, Band II, Breslau 1889, Lieferung I: Die Denkmäler der Grafschaft Glatz*, „Die Grafschaft Glatz“, Jg. 20: 1925, Hft. 11/12, s. 103-104. Autor donosi, że wśród kilkudziesięciu budynków zniszczonych pożarem poważnych uszkodzeń doznała także przyrynkowa kamienica Klahra St., która została odbudowana przypuszczalnie ok. 1740-1741 r. (na temat łądeckiego domu Klahra zob. rozdział II). Stosunkowo szybka odbudowa domu (który równocześnie otrzymał bogaty wystrój sztukatorski) świadczy o znacznym stopniu zamożności rzeźbiarza. Por. E. Meyer, op. cit., s. 18.

⁵⁰ APL, Begraebniss-Buch 1682-1747, akt pogrzebu Michaela Klahra St. 9 III 1742: *9 dito [1742 Martij] ist der Ehren Veste und Wohlweiß Herr Michael Klar Raths-Verwandter allhier mit einem gesungenem Requiem sambt gantzer Schul zur Erden bestattet worden zuvor kathol. mit den heil. Sakramenten versehen, seines Alters 49. [Jahre]*, por. A. Langer, *Schlesische Biographien...*, s. 135; B. Patzak 1930, s. 67. 19 lat później w wieku 68 lat umarła wdowa po artyście (zob. APL, , Matrica Mortuorum ab Anno 1748 [...] usque and Annum 1766, akt pogrzebu Anny Cathariny Klahr, 21 III 1761), w księdze pogrzebów odnotowana jako małżonka zmarłego członka rady miejskiej Michaela Klahra.

względami bliska jest ścieżce zawodowej innych rzeźbiarzy śląskich doby baroku. Jak zauważa Kolbiarz, akcentowane przez wielu badaczy chłopskie pochodzenie Michaela było udziałem wielu artystów i rzemieślników, m.in. braci rzeźbiarza Johanna oraz starszego, stolarza Georga Riedlów, a także świdnickiego rzeźbiarza Johanna Georga Monsego⁵¹. Pierwszy z nich, podobnie jak lądecki mistrz, swoją artystyczną formację w dużym stopniu zawdzięczał jezuitom (naukę zawodu rozpoczął w kolegium jezuickim w Kutnej Horze, m.in. pod kierunkiem brata Georga), w kolejnych latach – po odbyciu artystycznej podróży do Francji – zostając zakonnym koadiutorem⁵². Z zakonem jezuitów oraz innymi zgromadzeniami na Śląsku współpracowało znacznie więcej rzeźbiarzy, przeważnie samodzielnych mistrzów spoza wspólnot zakonnych; dla wielu z nich, analogicznie jak w wypadku Klahra St., praca na rzecz domów zakonnych lub klasztorów miała istotne znaczenie w początkowej fazie artystycznych karier, m.in. zaangażowanych w prace na rzecz jezuitów Carla Sebastiana Plaga i Michaela Kösslera (ok. 1670-po 1734)⁵³ w Kłodzku oraz Georga Leonharda Webera w Świdnicy. Ten ostatni wielokrotnie współpracował z Riedlem przy barokizacji świdnickiej fary, co odcisnęło silne piętno na jego samodzielnej twórczości⁵⁴. Pośród innych przykładów warto wspomnieć w tym miejscu również ząbkowickiego rzeźbiarza Leopolda Straussa (przed 1715-1732), pracującego początkowo dla cystersów z Kamieńca Ząbkowickiego, a później zaangażowanego przez inne pobliskie klasztory cysterskie, m.in. do realizacji ołtarza głównego zakonnego kościoła odpustowego w Bardzie oraz zleceń rzeźbiarskich dla opactwa w Henrykowie⁵⁵.

Aktywność Michaela St. w Łądku typowa jest dla licznych barokowych rzeźbiarzy cechowych; także bycie radnym odpowiada zwyczajom panującym w miastach śląskich w XVIII w. Przykładowo rzeźbiarze czynni na Śląsku Opawsko-Karniowskim, zaangażowani w życie społeczne zamieszkiwanych przez siebie miast, w dowód powszechnego uznania

⁵¹ A. Kolbiarz, op. cit., s. 121, tamże cytowana szczegółowa literatura przedmiotu.

⁵² Na temat biografii artystycznej J. Riedla zob. P. Migasiewicz, *Życiorys własny Johanna Riedla. Źródło do badań nad praktyką zawodową i kondycją społeczną rzeźbiarzy w dobie nowożytnej*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXI, 2012, s. 61-68, passim; por. D. Galewski, op. cit., s. 121-122, passim.

⁵³ Do dzieł Kösslera zrealizowanych dla kłodzkich jezuitów należały m.in. elementy wystroju fary, takie jak rzeźbiarskie wizerunki 14 Wspomożycieli na ścianach nawy głównej (1704) oraz ołtarz św. Ignacego Loyoli (1712-1713), czy pojedyncze figury kultowe. Na temat rzeźbiarza zob. m.in.: H. Zápalková, *Sousoší sv. Anny Samotřeti z kostela sv. Anny ve Starém Měście pod Sněžníkem. Příspěvek k dílu slezského sochaře Michala Kösslera*, „Střední Morava Olomouc” 14, 2008, nr 27, s. 32-39; por. D. Galewski, op. cit., s. 157-158, 196, 212, 217; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku...*, s. 194-196; idem *Rzeźba barokowa w Kotlinie Kłodzkiej...*, s. 14-16; *Katalog...*, s. 88, 90-91, tamże cytowana starsza literatura.

⁵⁴ A. Kolbiarz, op. cit., s. 126, 147-149, passim; idem, *From Świdnica to Bratislava: The sculpture of Christ the Saviour from the collection of the Slovak National Gallery*, „Muzeológia a kultúrne dedičstvo” 8, 2020, č. 3, s. 77-85, passim.

⁵⁵ A. Kolbiarz, *Życie i twórczość Leopolda Straussa. Przyczynek do badań nad rzeźbą barokową w księstwie ziębickim*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XX, 2011, s. 3-14, passim.

niezadko byli wybierani na członków rad miejskich, ław sądowych, a nawet burmistrzów⁵⁶. O tego rodzaju poważaniu w dużym stopniu decydowała intelektualna formacja wielu artystów oraz ich wiedza na temat innych regionów Europy, zdobyta m.in. w trakcie wędrówek czeladniczych. W wypadku Klahra istotne znaczenie dla katolickiej społeczności Łądka mogło mieć jego wykształcenie w intelektualnym oraz artystycznym kręgu jezuitów w Kłodzku oraz Świdnicy, a także – jak już wspomniano – sława wykonanych dla nich jego wczesnych dzieł, potwierdzona późniejszymi realizacjami rzeźbiarza, także dla miasteczka nad Białą Łądecką.

Uwagę zwraca również lokalny wymiar artystycznej kariery Klahra St., którego działalność zawodowa była niemal w całości ograniczona do terenu Hrabstwa Kłodzkiego. Większość rozpoznanych prac rzeźbiarza skoncentrowana jest przy tym w środkowej i wschodniej części regionu, co zapewne było wynikiem silnej konkurencji ze strony innych mistrzów osiadłych na stałe w Kotlinie Kłodzkiej w pierwszej połowie XVIII w., jak również artystów spoza hrabstwa, sprowadzanych do realizacji konkretnych zleceń⁵⁷. Nie można całkiem wykluczyć podróży studyjnych Michaela do większych ośrodków (np. Pragi), zarówno w trakcie wędrówki czeladniczej, jak i późniejszej działalności warsztatowej, jednakże również w tym wypadku atrakcyjnych źródeł inspiracji niezadko dostarczały artyście dzieła rzeźbiarskie dostępne mu w pobliskich miejscowościach Kotliny (zob. rozdział III). Bez wątplenia jednak w skali regionu kłodzkiego Michael St. zdobył wyjątkową pozycję na tle innych miejscowych rzeźbiarzy, na co z pewnością wpłynęła jego formacja artystyczna i początki zawodowej kariery w kręgu kłodzkich jezuitów, w szczególności znaczący udział w prestiżowej barokizacji zakonnej świątyni w Kłodzku, stanowiącej wzór dla innych kościołów hrabstwa⁵⁸. Powszechne uznanie dla dzieł wyróżniającego się talentem artysty zadecydowało o wielkiej popularności jego sztuki wśród lokalnych odbiorców oraz wykreowaniu legendy wokół rzeźbiarza, utrwalonej przedmiotowymi publikacjami na przełomie XIX i XX w.

Miarą artystycznego sukcesu i pozycji, jaką wypracował sobie Michael St. była oczywiście także recepcja jego dzieł przez innych miejscowych rzeźbiarzy; w tym kontekście

⁵⁶ K. Brzezina, *Rzeźba i mała architektura księstw opawskiego i karniowskiego w XVIII wieku*, Ars Vetus et Nova, Kraków 2005, s. 59.

⁵⁷ W 1. poł. XVIII w. obok Klahra St. aktywną działalność w Kotlinie Kłodzkiej prowadzili m.in. wspomniani już C. S. Plag i M. Kössler, których dzieła oprócz Kłodzka spotykane są głównie w zachodniej części Hrabstwa Kłodzkiego, a także w czeskich Kralíkach na południowym krańcu Kotliny. Z kolei pobliski rejon Międzyzlesia i okolice w dużej mierze zdominowany był przez rzeźbiarzy miejscowych, m.in. tzw. warsztatu lesickiego oraz Antona Nitscha. W wypadku prestiżowych realizacji (np. ołtarza głównego kościoła jezuitów sięgano po rzeźbiarzy spoza hrabstwa kłodzkiego w Kłodzku). Zob. m.in. K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa w Kotlinie Kłodzkiej...*, s. 10-16; por. A. Kolbiarz, *Michael Klahr Starszy, Paul Stralano...*, s. 140, przyp. 94.

⁵⁸ K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa w Kotlinie Kłodzkiej...*, s. 7-8.

wskazywano w dotychczasowej literaturze przedmiotu m.in. na znaczenie kłodzkiej ambony⁵⁹ i ołtarza głównego kościoła w Roztokach⁶⁰, a także rozwiązań kompozycyjnych pojedynczych figur bądź grup figuralnych (np. wizerunków anielskich)⁶¹. Wzorce plastyki Klahra St. najsilniej rezonowały w pracach jego uczniów; pomimo braku wiadomości archiwalnych na ten temat⁶², analiza porównawcza wybranych dzieł oraz pośrednie wzmianki źródłowe pozwalają pokusić się o wyróżnienie trzech nazwisk prawdopodobnych uczniów rzeźbiarza: Ludwiga Andreea Jäschkego, Johanna Josepha Prausego oraz syna łądeckiego mistrza, Michaela Ignatza, głównego artystycznego sukcesora ojca.

Ludwig Andreas Jäschke (1701-1784) należał do wiodących – obok Johanna Heinricha Hartmanna – reprezentantów ośrodka rzeźbiarskiego w Bardzie, rozwijającego się na przestrzeni drugiej i trzeciej tercji XVIII w.⁶³ Hipotezę o ewentualnym pobieraniu nauk przez młodego Jäschkego u Klahra St. wysunął Kolbiarz, zwracając uwagę na podobieństwa wczesnych prac rzeźbiarza – wśród nich kolumn maryjnych w Bardzie i Potworowie/Riegersdorf (1733) oraz figur ołtarza bocznego (2. ćw. XVIII w.) kościoła Podwyższenia Krzyża św. w Nowej Rudzie – do dzieł łądeckiego mistrza⁶⁴. Porównanie wymienionych prac z niektórymi realizacjami warsztatu Klahra St. istotnie wykazuje daleko idące paralele formalne pomiędzy obydwojema rzeźbiarzami w zakresie kompozycji oraz detali poszczególnych figur.

23-25

⁵⁹ Na wzór kazalnicy w kłodzkim kościele jezuitów powstała ambona kościoła par. w morawskiej Brannej (1718) autorstwa Michaela Kösslera, a także także wykonana przez anonimowy warsztat lokalny ambona kościoła fil. w Niemojowie (1726). Za pośrednictwem branneńskiego dzieła Kösslera Klahrowska realizacja oddziałała ponadto na formę ambony Andreea Ludwiga Jäschkego dla kościołów w Szczytnej (1748) i Laskówce/Gierichswalde (1770) oraz Johanna Heinricha Hartmanna w Mąkolnie/Maifritzdorf (ok. 1742-1757). Zob. A. Kolbiarz, *Michael Klahr Starszy, Paul Stralano...*, s. 140-142.

⁶⁰ Stosunkowo wiernym naśladownictwem roztockiego retabulum Klahra St. – czytelnym pomimo nieporadności warsztatowej prowincjonalnego wykonawcy oraz częściowo odmiennej, rokokowej ornamentyki – jest ołtarz główny kościoła par. w Idzikowie (2. poł. XVIII w.), błędnie dotąd przypisywany Michaelowi Ignatzowi Klahrowi (zob. *Katalog...*, s. 76-77, tamże cytowana starsza literatura). Ołtarz w Roztokach był również potwierdzonym źródłowo wzorem dla współrealizowanego przez warsztat Klahra Mł. dla ołtarza głównego kościoła fil. w Nowej Wsi (zob. I. Rybka-Ceglecka, *Kościół NMP w Nowej Wsi*, „Zeszyty Muzeum Ziemi Kłodzkiej” V, 1994, s. 98-99, tamże cytowana starsza literatura); syn M. Klahra St. nawiązywał do ojcowskiego konceptu także w innych swoich retabulach, zob. rozważania zawarte w rozdziale III.

⁶¹ K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa w Kotlinie Kłodzkiej...*, s. 17; *Katalog...*, s. 158; *Michał Klahr Starszy...*, s. 28, poz. kat. 1, 32, poz. kat. 5; R. Nowak, *Święta Rodzina z kościoła parafialnego św. Jadwigi w Niemczy*, [w:] *Teatr i mistyka...*, s. I.27, poz. kat. 5; idem, *Zespół figur z konfesjonałów kościoła par. [d. Jezuitów] w Kłodzku*, [w:] ibidem, s. I.33, poz. kat. 6 A. Kolbiarz, *Nie tylko Praga. Udział śląskich rzeźbiarzy barokowych w dekorowaniu benedyktyńskich kościołów na Broumovsku*, [w:] *Barok na Broumovsku ze śląskiej perspektywy – historia i współczesność*, red. A. Wojtyła i M. Wyrzykowska, Wrocław 2018, s. 52.

⁶² E. Meyer (op. cit., s. 19) donosi, że już w okresie międzywojennym w łądeckim archiwum miejskim brakowało dokumentów cechowych dotyczących uczniów Klahra St. i przypuszcza, że padły one ofiarą wielkiego pożaru miasta w 1739 r.

⁶³ Na temat twórczości L. A. Jäschkego zob. A. Kolbiarz, *Osiemnastowieczny ośrodek w Bardzie Śląskim*, [w:] *Splendor i fantazja...*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 231-234, 236-240, 245-249, passim; idem, *Nie tylko Praga. Udział śląskich rzeźbiarzy barokowych w dekorowaniu benedyktyńskich kościołów na Broumovsku*, [w:] *Barok na Broumovsku ze śląskiej perspektywy – historia i współczesność*, red. A. Wojtyła i M. Wyrzykowska, Wrocław 2018, s. 48-53.

⁶⁴ A. Kolbiarz, *Nie tylko Praga...*, s. 52.

Dostrzeżone analogie pozwalają domniemać, iż przed rozpoczęciem wieloletniej kariery zawodowej w Bardzie ok. 1730 r.⁶⁵ Jäschke terminował w warsztacie Michaela St. Mniej prawdopodobna wydaje się natomiast praktyka czeladnicza Jäschkego u Klahra, bowiem wskazane podobieństwa nie mają charakteru warsztatowego, choć nie można całkowicie wykluczyć bliskich relacji zawodowych (obok towarzyskich) pomiędzy łądeckim rzeźbiarzem a jego dawnym uczniem. Przemawia za tym fakt skierowania przez umierającego przedwcześnie Michaela St. na kontynuację nauki rzeźbiarstwa swojego syna Michaela Ignatza właśnie do bardzkiej pracowni Jäschkego⁶⁶.

Drugim przypuszczalnym uczniem Michaela St. był Johann Joseph Prause (ok. 1714-1784)⁶⁷, odnotowany w zawartej 1 I 1743 r. umowie oddania na naukę Michaela Ignatza do bardzkiego mistrza jako jeden z dwóch prawnych opiekunów syna zmarłego łądczanina⁶⁸. Niemal nieznanymi dotychczasowym badaczom barokowej rzeźby na Śląsku i w Hrabstwie Kłodzkim rzeźbiarz swoją działalność zawodową rozpoczął najprawdopodobniej na późniejszym (od 1742 r.) Śląsku Austriackim, zakładając przed 1740 rokiem pierwszy warsztat w Vápennej (Setzdorf), gdzie na przestrzeni lat 1740-1744 podjął się realizacji elementów wyposażenia dla kościoła parafialnego w pobliskich Vlčicach (Wildschütz)⁶⁹. Równocześnie już pod koniec 1742 r. Prause był obecny w Łądku, czego dowodzi wypis z łądeckich metryk

⁶⁵ W roku tym odnotowany został ślub Jäschkego z Ludmiłą, córką bardzkiego rzeźbiarza Johanna Georga Kornauera, por. A. Kolbiarz, op. cit., s. 51.

⁶⁶ B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr, der Jüngere (1727–1807)*, „Die Grafschaft Glatz“, Jg 25, 1930, nr 4, s. 67-68, por. A. Kolbiarz, *Nie tylko Praga...*, s. 52.

⁶⁷ Lub Prause. Na temat biografii i artystycznej działalności rzeźbiarza zob. B. Patzak, *Das Dorf Schönfeld im Kreis Habelschwerdt*, „Guda Obend!“ 1930, s. 43; B. Czechowicz, *Przyczynki do dziejów i dekoracji kościołów w Nowej Wsi i Roztokach pod koniec XVIII i na początku XIX wieku*, „Zeszyty Muzeum Ziemi Kłodzkiej” 6: 1998, s. 143; E. Grochowska-Sachs, *Nachrichten aus anderen Zeit*, „Niederschlesisches Informationsblatt”, Nr 7: 1999, s. 12; R. Sachs, *Lexikon der bildenden Künstler und Kunsthandwerker Schlesiens bis 1945*, Bd. 1, A-B, Breslau 2001, s. 573-574. Ustalenia autorów wymienionych opracowań uzupełnione zostały o wyniki kwerend archiwalnych autora niniejszej rozprawy.

⁶⁸ B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr...*, s. 67.

⁶⁹ SOKA Je, sygn. 3, Farní úřad Vlčice, Księga rachunków kościelnych z lat 1714-1756. Rzeźbiarz po raz pierwszy odnotowany został w księdze pod datą 20 XII 1740 jako wykonawca powiększonego antependium; według późniejszych zapisów w latach 1741-1742 zrealizował cztery figury (św. Józefa, Marii, św. Jadwigi i św. Walentego) umieszczone na filarach przyściennych świątyni, następnie ambonę (1743) oraz w latach 1743-1744 niearchitektoniczny ołtarz główny (niezachowany) złożony tabernakulum oraz ornamentalnej ramy obrazowej podtrzymywanej przez dwa anioły (dekoracja kazalnicy i retabulum została uzupełniona przez rzeźbiarza w 1750 r.). Zapisy księgi rachunkowej nie podają nazwiska twórcy, w większości przypadków określanego jedynie jako rzeźbiarz z Vápennej (*Bildhauer von Setzdorf*), skąd miały być dostarczane ukończone elementy wystroju. Identyfikację wykonawcy wymienionych prac z Josephem Prause potwierdza jednak późniejszy kontrakt z rzeźbiarzem z 1747 r. na wykonanie ołtarza głównego do kościoła w Chałupkach (Neuhaus), w którym pojawiła się informacja na temat uzgodnionego wzorca przyszłej nastawy – ołtarza głównego kościoła Vlčicach autorstwa Prausego (zob. E. Grochowska-Sachs, op. cit., s. 12), jak również analiza formalna dzieł. Por. R. Sachs, op. cit., s. 575-576 (autor mylnie utożsamia Vlčice z Bilą Vodą/Weißwasser).

dotyczący chrztu syna artysty 24 XII 1742 r.⁷⁰ Fakt zamieszkania przez artystę w miasteczku nad Białą Łądecką potwierdzają zapisy wspomnianej umowy na naukę Klahra Mł., pod którą jego opiekun podpisał się jako rzeźbiarz i mieszczanin łądecki (*Burger und Bilthauer in Landeck*)⁷¹. Określona w dokumencie rola Prausego względem osieroconego adepta sztuki rzeźbiarskiej niewątpliwie przypadła mu z woli umierającego Michaela Klahra St.; on też zapewne niedługo przed swoją śmiercią sprowadził młodego mistrza z Vápennej na stałe do Łądką, aby ten objął Klahrowski warsztat (a tym samym utrzymał jego funkcjonalność) do czasu ukończenia nauki zawodu przez prawowitego spadkobiercę pracowni. Powołany do czasowego koordynowania działalności łądeckiego atelier Prause w pierwszej połowie lat 40. XVIII w. równolegle nadal prowadził swoją własną pracownię po drugiej stronie Gór Złotych, następnie zawodowo związał się na niemal dwie dekady wyłącznie z Łądką, gdzie utrzymywał bliskie kontakty towarzyskie i warsztatowe również z Klahrem Młodszym (zob. niżej).

Powierzenie Prausemu przez Michaela St. opieki nad jego synem oraz przypuszczalnie pracownią dowodzi dużej zażyłości pomiędzy obydwoma rzeźbiarzami niewątpliwie w wymiarze towarzyskim, jak i zawodowym. Ten ostatni dokumentuje forma artystyczna rozpoznanych dzieł Prausego, wykazująca daleko idącą zależność od Klahrowskiej małej architektury i rzeźby. Dostrzegalna jest ona już w pracach dla kościoła w Vlčicach, w szczególności ambonie z 1743 r., której wieloboczny korpus – zaakcentowany lizenami rozszerzającymi się w dolnej partii, wyodrębnionej dodatkowo półwałkiem – dopełniony figurami Ojców Kościoła, przysiadających na tle wklęsłych pól ozdobionych ornamentem regencyjnym, powieliła w uproszczeniu rozwiązanie kosza kazalnicy w Roztokach. Natomiast woluty zdobiące zwis oraz baldachim z figuralną grupą *Rozesłania Apostołów* w zwieńczeniu stanowią zredukowaną formę tych elementów z ambony w Wilkanowie. Jeszcze silniejsze nawiązania do wzorców roztockiego i wilkanowskiego czytelne są w późniejszej kazalnicy kościoła w Lubnowie (Liebenau), wykonanej przypuszczalnie przez Prausego w latach 50. XVIII w.⁷² Kompozycja dzieła jest bowiem niemal wiernym powtórzeniem ambony z Roztok,

⁷⁰ APL, Elenchus Baptizatorum Parochiae Landecensis, M-Z, s. 4, informacja na temat chrztu syna rzeźbiarza Josepha Prausego i jego żony Julianny Franziski, Adama Ignatza.

⁷¹ B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr...*, s. 67. Artysta określony został jako rzeźbiarz w Łądku również w treści umowy z 1747 r. na ołtarz główny kościoła w Chałupkach (zob. E. Grochowska-Sachs, op. cit., s. 12).

⁷² A. Kolbiarz (*Geneza oraz ewolucja ołtarza ramowego na Śląsku i w twórczości artystów związanych z ośrodkiem artystycznym w Bardzie*, „Techné. Seria Nowa”, 2018, nr 1, s. 198) sugeruje, iż Joseph Prause mógł być wykonawcą ołtarza głównego lubnowskiej świątyni, datując go na lata 50. XVIII w. Atrybucję tę potwierdzają cechy formalne snycerki figuralnej i ornamentальной nastawy, bliskie potwierdzonym dziełom Prausego z Vlčic i Chałupek (w wypadku tej ostatniej realizacji za prace warsztatu rzeźbiarza uznać należy zarówno potwierdzony archiwalnie ołtarz główny tamtejszego kościoła z 1747 r., jak i analogiczną do niego snycerkę figuralną ambony

czytelny zwłaszcza w formie baldachimu i wystroju figuralnym zwieńczenia⁷³. Z wilkanowskiego dzieła rzeźbiarz natomiast przejął (choć w zmodyfikowanej postaci) motyw wolut akcentujących narożniki kosza oraz karbowanej wstęgi. Również ogólne cechy morfologiczne rzeźb Prausego pod wieloma względami bliskie są snycerce figuralnej Klahra St. (m.in. w esoidalnym wygięciu sylwetki, charakterystycznym przechyleniu głowy, pomysłem na draperie, wybranym detalom fizjonomii), choć brakuje im typowej dla łądeckiego mistrza plastyczności, ekspresji i kompozycyjnej swobody⁷⁴. Dostrzeżone analogie pozwalają z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że Johann Joseph Prause zanim osiągnął pełną niezależność zawodową (najpóźniej pod koniec lat 30. XVIII w.) terminował pod okiem Michaela St., choć nie można wykluczyć okresowej obecności Prausego w łądeckim atelier również w charakterze pomocnika (zob. rozdział II).

Protagonistą rzeźbiarskiej tradycji zapoczątkowanej przez Michaela St. był jednak jego jedyny syn, Michael Ignatz zw. Młodszy. Przesłanki źródłowe, wsparte analizą formalną dzieł pozwalają przyjąć, że Klahr St. był pierwszym nauczycielem syna oraz przygotował mu grunt pod zawodową karierę, polegającą na kontynuacji rodzinnej tradycji warsztatowej. Młodszy Klahr przejął ojcowskie atelier wraz licznym zbiorem inwencji i modeli rzeźbiarskich (zob. rozdział III)⁷⁵, które stały się podstawą artystycznej działalności zarówno Michaela Ignatza, jak i kolejnych pokoleń rodziny Klahrów.

z tego samego czasu). Identyczne rozwiązania warsztatowe dostrzegalne są także w pozostałych elementach wyposażenia wnętrza kościoła w Lubnowie – ambony i dwóch ołtarzach przytęczowych, co pozwala również przypisać je warsztatowi rzeźbiarza i datować na czas powstania zbliżony do ołtarza głównego.

⁷³ Uwagę zwraca dynamiczna kompozycja postaci Boga Ojca na globie, „osłoniętego” rozwiną szatą, oraz poszczególnych aniołów przysiadających na gzymsach i wolutach zwieńczenia, stanowiące naśladownictwo (również w zakresie strojów) Klahrowskiego pierwowzoru. Znaczące analogie kompozycyjne pomiędzy figurami obu kazalnicy (w szczególności rzeźb Jahwe) pozwalają wręcz przypuszczać, iż Prause nie tylko znał z autopsji dzieło Klahra Starszego, ale także inspirował się jego warsztatowymi modelami dla Roztok (zob. Rozdział III), do których miał dostęp jako uczeń (zob. niżej) lub późniejszy kierownik łądeckiego atelier. Podobnego rodzaju podobieństw doszukać się można pomiędzy figurami czterech Ewangelistów z ambony w Chałupkach a odpowiadającymi im rzeźbami z kosza roztockiego dzieła.

⁷⁴ Przykładem zależności stylistycznej rzeźby figuralnej Prausego od dzieł Klahra St. – obok wizerunków z kazalnicy w Chałupkach i Lubnowie – są figury św. Anny oraz Immaculaty z kościoła w Vlčicach, w dużym stopniu nawiązujące w zakresie kompozycji i układów draperii do przedstawień świętych Barbary z Kątów Bystrzyckich i Apolonii z Konradowa (warto również odnotować w tym miejscu, iż vlčicka grupa rzeźbiarska św. Anny ujęta została atektonicznym baldachimem w postaci kotary podtrzymywanej przez anioły, w swojej formie zainspirowanym ołtarzem MB Różańcowej w bystrzyckiej kaplicy św. Floriana oraz ołtarzem św. Jana Nepomucena w kościele w Roztokach). Z kolei figury wzlatających aniołów po bokach ramowego ołtarza głównego świątyni w Chałupkach kompozycyjnie bliskie są postaci anioła trzymającego chorągiew św. Floriana z wystroju rzeźbiarskiego ołtarza głównego kaplicy Floriana.

⁷⁵ Pomimo braku jednoznacznych dowodów archiwalnych badacze (zob. m.in. K. Kalinowski, *Rzeźba...*, s. 249; idem, *Rzeźba barokowa w Kotlinie Kłodzkiej...*, s. 17; R. Nowak, *KLAHR Michał*, [w:] *Teatr i Mistyka...*, s. I.24; A. Kolbiarz, *Osiemnastowieczny ośrodek rzeźbiarski w Bardzie Śląskim*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 258; J. Gernat, *Projekty, bozzetti, modelletti, modelli i wzorniki – uwagi na temat praktyki warsztatowej rzeźbiarskiej rodziny Klahrów w XVIII-XIX w.*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXVII, 2018, s. 19) stoją na stanowisku, że łądecki warsztat M. Klahra St. odziedziczył jego syn, co potwierdza m.in. fakt wielokrotnego posługiwania się przez Michaela

1.2. Kontynuator dzieła ojca – Michael Ignatz Klahr (1727-1807)

Jak już wspomniano, urodzony w 1727 r. Michael Ignatz Klahr został spadkobiercą ojca i jego kontynuatorem, przejmując po wyzwoleniu na mistrza rzeźbiarskiego lądecką pracownię. Utalentowany, podobnie jak Michael St., nie dorównał jednak klasą i oryginalnością ojcu, wielokrotnie powielając jego pomysły formalne, zwłaszcza w zakresie rzeźby figuralnej. Pomimo to Michael Ignatz stał się czołowym rzeźbiarzem drugiej połowy XVIII w. w Hrabstwie Kłodzkim, a prowadzony przez niego rodzinny warsztat przeżył drugi okres świetności. Twórca aktywny w niemal całej Kotlinie Kłodzkiej bez wątpienia w dużym stopniu świadomie budował wizerunek artystycznego spadkobiercy wysoko cenionego Michaela St., rozwijając równocześnie własny styl, w którym obok wzorów ojcowskich istotną rolę odegrały komponenty rokokowe i wczesnoklasycystyczne (por. rozdział III).

W biografii artystycznej Michaela Ignatza wyróżnić można dwie zasadnicze fazy: nauki zawodu wraz z wędrówką i praktyką czeladniczą (ok. 1740-1750) oraz działalności warsztatowej od ok. 1750 r. do śmierci rzeźbiarza w 1807 r., przy czym ta druga faza odznaczała się dwoma okresami szczególnej prosperity Klahrowskiego atelier – wynikającej ze skali i liczby realizowanych zleceń – w latach 70. i 90. XVIII w.

W wypadku pierwszej fazy badacze przyjmowali, że Michael Ignatz swojej rzeźbiarskiej profesji wyuczył się dopiero po śmierci ojca, kiedy został oddany na naukę do Barda w 1743 r.⁷⁶ Wbrew temu pogładowi można jednak z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że pierwsze lata kształcenia w zawodzie rzeźbiarza Klahr Mł. odbył znacznie wcześniej, pod kierunkiem Michaela St., dopiero po jego śmierci kontynuując naukę w bardzkim warsztacie Ludwiga Andreeasa Jäschkego. Za taką hipotezą przemawiają przesłanki archiwalne, z których jasno wynika, że jako pierwszy edukacją swojego syna zajął się Klahr Starszy, przewidując zapewne, że odziedziczy po nim pracownię i będzie kontynuował rodzinną tradycję zawodu⁷⁷. Klahr-ojciec jeszcze przed śmiercią osobiście polecił wysłać Michaela Ignatza do pracowni Jäschkego, o czym informuje treść umowy przyjęcia na naukę 15-letniego podówczas Michaela Ignatza, zawartej 1 stycznia 1743 r.: *W imieniu Trójcy przенajświętszej. Dziś, w oznaczonym poniżej dniu, z polecenia Spoczywającego w Bogu Pana Michaela Klahra biegłego w sztuce rzeźbiarza w Łądku, jego syn Michael Klahr został*

Ignatza różnymi ojcowskimi modelami i projektami, niemal na pewno dostępnymi wyłącznie w rodzinnym atelier, jak również potwierdzona źródłowo nieprzerwana aktywność zawodowa rzeźbiarza w Łądku.

⁷⁶ B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr...*, s. 68; E. Meyer, op. cit., s. 19; K. Kalinowski, *Rzeźba...*, s. 243; idem, *Rzeźba barokowa w Kotlinie...*, s. 17-18; R. Nowak, *Rzeźba śląska...*, s. 120; I. Rybka-Ceglecka, op. cit., s. 99-100.

⁷⁷ W XVII-XVIII w. regułą było dziedziczenie warsztatów przez synów, zob. K. Kalinowski, *Warsztat...*, s. 110.

przekazany mnie, Andreasowi Ludwigowi Jaschke, rzeźbiarzowi w Bardzie, na naukę sztuki rzeźbiarskiej przez jego opiekunów, utalentowanego w sztuce pana Josepha Prausse, miejskiego rzeźbiarza i Ignaza Haucka, miejskiego piernikarza i piekarza, obydwaj z Łądką (...)⁷⁸. O wyborze Jäschkego na nauczyciela Klahra Mł. zdecydowały niewątpliwie zarówno wcześniejsze kontakty zawodowe pomiędzy jego ojcem a bardzkim mistrzem, jak i znacząca pozycja tego ostatniego w lokalnym środowisku rzeźbiarskim. Michael St. najprawdopodobniej również sam wyznaczył opiekunów syna: rzeźbiarza Prausego – wspomnianego już dawnego ucznia, względnie pomocnika seniora rodu Klahrów – oraz łądeckiego piernikarza Ignatza Haucka, którego małżonka Josepha Benedicta, trzymała do chrztu Michaela Ignatza w 1727 r.⁷⁹ Informacja ta dowodzi, że również piernikarz Hauck utrzymywał bliskie kontakty z Michaeliem St. O tym, że edukacja jego syna w Bardzie była kontynuacją nauki rozpoczętej pod kierunkiem ojca, przekonują dalsze zapisy dokumentu. Umowa zawarta pomiędzy protektorami Michaela Ignatza a Jäschkem, podpisana także przez bardzkich artystów i rzemieślników: rzeźbiarza Heinricha Hartmanna, murarza Dominicusa Aloisiusa Jaschkego oraz czeladnika rzeźbiarskiego Frantza Michaela Peltza, przewidywała przekazanie chłopca Jäschkemu na cztery lata nauki warsztatowej, skróconej w stosunku do miejscowego przeciętnego czasu terminowania. (...) *Wspomniany Michael Klar (Klahr) został mi przekazany na 4 lata. Przez pozostałe lata nauki, na którą potrzeba zwykle 7 lat obiecują wspomniani powyżej opiekunowie zapłacić w gotówce 22 talarzy Rzeszy (Reichstaler), przy czym jeden talar odpowiada 24 groszom srebrnym, ponadto dwie sztuki pierzyn i dwie powłoki, które po ukończeniu nauki zostaną u mistrza. Połowa pieniędzy powinna być wpłacona na początku nauki, druga połowa po upływie czterech lat (...)*⁸⁰. Ponadto gdyby uczeń opuścił naukę bez istotnej przyczyny, opiekunowie (a zarazem poręczyciele) Klahra Mł. zostali zobowiązani przywieść go z powrotem do nauki lub zapłacić w zamian za to karnych 30 talarów⁸¹.

⁷⁸ *Im Nahmen der allerheiligsten Dreifaltigkeit. Ist heunt unnten gesetzen Dato, von wegen des Edlen, Ehrenvesten, nun mehr in Gott ruhenden Herrn Michael Klars, Kunst Erfahrenen Bildhauers in Landeck, hinterlassenen Sohnes, Michael Klars, zu mir, Andreas Ludwig Jaschke, Bildhauer in Wartha, die Bildhauer Kunst zu erlernen, von dehnen Herren Vormündern übergeben worden, alß nemblich: Der Edle, Kunstreiche Herr Joseph Prausse, Burgerlicher Bildhawer und Ignatz Hauck, Burgerlicher Lebküchner und Becker, beyde von Landeck [...], cyt. za: B. Patzak, Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr..., s. 67.*

⁷⁹ Zob. przyp. 35.

⁸⁰ *[...] den gedachten Michael Klahr auf vier Jahr in die Lehr gegeben worden; vor die übrigen Lehr Jahre, wo sonsten sieben Jahre gebreuchlich, versprechen oberrente Vormünder an bahrem Geld zu zahlen 22 Reichthaler, den Thaler a 24 Silbergroschen gerechnet, auch zwei Stuck Better [Betten], zweimahl Ueberzieg [Ueberzüge], welche nach der Lehr dem Lehr Herren verbleiben. Die Helffte des Lehrgeldes soll zu Anfang: die andre Helffte ben Verfließung der vier Jahre: erleget werden. [...], cyt. za: B. Patzak, op. cit., s. 67.*

⁸¹ Ibidem.

Terminowanie Michaela Ignatza w warsztacie Jäschkego miało zatem odbyć się w przyspieszonym trybie, który wynikał z wcześniejszych lat nauki profesji w ojcowskim warsztacie. Przemawia za tym jego wiek (15 lat), w jakim przybył on na naukę do Barda. Wydaje się wątpliwe, aby adept sztuki rzeźbiarskiej, namaszczony w dodatku przez ojca na następcę, w tak późnym wieku podejmował naukę zawodu, zwyczajowo rozpoczynaną już około dziesiątego roku życia. Bardziej prawdopodobne było rozpoczęcie nauki pod okiem ojca. Przypuszczenie to potwierdza daleko idąca zależność formalna dzieł rzeźbiarskich Klahra Mł. od ojcowskiej plastyki, co jedynie do pewnego stopnia można uzasadniać wykorzystywaniem przez rzeźbiarza odziedziczonych po ojcu bozzettów (zob. rozdział III). Michael Ignatz zapewne musiał przerwać terminowanie, być może z powodu pogarszającego się stanu zdrowia ojca. Dlatego Michael St. polecił go do bardzkiej pracowni Ludwiga Andreeasa Jäschkego, dokąd został skierowany przez opiekunów Prausego i Haucka. Nauka w Bardzie uzupełniła jego wykształcenie.

W końcu 1746 r. Michael Ignatz został wyzwolony na czeladnika, czego potwierdzeniem było zaświadczenie wystawione na jego prośbę przez mistrza 26 grudnia 1746 r., a podpisane przez kolegium bardzkich rzeźbiarzy – ponownie Heinricha Hartmanna, Gotfrieda Kommerthora oraz Josepha Straussa, a także Dominicusa Jaschkego jako świadka⁸². Była to swoista rekomendacja nabytych umiejętności Klahra, skierowana do różnych przedstawicieli rzeźbiarskiej profesji oraz warsztatów rzeźbiarskich poza Bardem, w których artysta zamierzał doskonalić swoje umiejętności w ramach wędrownki czeladniczej⁸³. Obowiązkową po zakończeniu nauk warsztatowych wędrownkę przyszyły rzeźbiarz, podobnie jak jego ojciec, musiał odbyć w przeciągu 2-3 lat; nieznane są jednak źródła pozwalające na odtworzenie trasy artystycznej podróży Klahra Mł. Cechy stylistyczne poszczególnych jego dzieł sugerują, że mogła objąć ona m.in. tereny pruskiego Górnego Śląska, ewentualnie Śląska Austriackiego i północnych Moraw. Należy przyjąć, że ukończywszy wędrownkę czeladniczą artysta przepracował jeszcze rok praktyki zawodowej (*Mutjahr*) i ok. 1750 r. został wyzwolony na mistrza.

Najpóźniej w tym roku powrócił na stałe do rodzinnego Łądka, gdzie po raz pierwszy odnotowany został 15 II 1751 r. w akcie ślubu zawartego z Anną Reginą z d. Thiel (1727-1761), już jako tutejszy mieszczanin i rzeźbiarz (*Mitburger, und Bildhauer*)⁸⁴. Zapisy księgi

⁸² B. Patzak, op. cit., s. 68.

⁸³ Ibidem, s. 67-68.

⁸⁴ APL, Copulations Matr. v. J. 1733 bis 1766, akt ślubu M. I. Klahra z Anną Reginą Thiel, 15 II 1751. W akcie ślubu odnotowano, że małżeństwo zostało zawarte po trzech zapowiedziach przedślubnych, z których pierwszą

metrykalnej dowodzą, że przed zawarciem małżeństwa Klahr Mł. uzyskał łądeckie prawo miejskie oraz przejął na własność ojcowski warsztat (zapewne wraz z przyrynkową kamienicą), co mogło nastąpić jeszcze przed złożeniem egzaminu mistrzowskiego⁸⁵. Na bazie ojcowskiego warsztatu rzeźbiarz podjął własną działalność zawodową. W jej trakcie Michael Ignatz trzykrotnie się ożenił, a z dwóch pierwszych małżeństw doczekał się stosunkowo licznego potomstwa (przy czym tylko część dzieci dożyła wieku dorosłego), którego chrzty ponownie odnotowują zapisy ksiąg metrykalnych łądeckiej parafii. Ze związku z przedwcześnie zmarłą w 1761 r., w wieku 34 lat Anną Reginą⁸⁶ urodzili się: Ignatz Michael Benjamin (16 II 1752), Anna Maria Viktoria (25 II 1754, zm. 3 VII 1755), Juliana (6 III 1756, zm. 27 II 1757), Valentin Joannes Nepomuk (3 V 1758, zm. 17 IV 1759), Valentin (19 XII 1759, zm. tego dnia) oraz Maria Clara (1 III 1761, zm. 3 III 1761)⁸⁷. Po śmierci pierwszej żony artysta już pod koniec 1761 r. poślubił Marię Ludmilę z d. Kunze (1739-1798)⁸⁸, z którą doczekał się aż ośmiorga dzieci: Anny Marii Clary (15 III 1762, zm. 22 IX 1763), Theresii Kunegundy (5 VIII 1764), Johanna Michaela Onuphriusa (ur. 23 IX 1766, zm. 6 XI 1769), Johanna Casimira Aloyasa (11 IV 1769), Carolusa (22 X 1771, zm. 18 III 1773), Antona Reymunda (12 I 1774, zm. 25 VIII 1775), Anny Johanny Theresii (29 III 1776, zm. 2 II 1778), Eleonory Franciski (11 VII 1778) i Cajetana Ignatza (31 III 1782)⁸⁹. Trzecie małżeństwo Klahra z poślubioną w 1799 r. Teresą Heinrich, *primo voto* Forche (1748-1809), było bezdzietne⁹⁰. Spośród wymienionych

ogłoszono 31 stycznia 1751 r. Młody rzeźbiarz musiał zatem zamieszkać i rozpocząć działalność zawodową w Łądku przed tą datą, co zapewne nastąpiło najpóźniej w drugiej połowie, względnie pod koniec 1750 r.

⁸⁵ Wyzwolenie na mistrza zazwyczaj uzależnione było od uzyskania prawa miejskiego i posiadania własnego warsztatu, zob. K. Kalinowski, *Warsztat...*, s. 110.

⁸⁶ APL, Matrica Mortuorum ab Anno 1748 [...] usque and Annum 1766, akt pogrzebu Anny Reginy, małżonki M. I. Klahra, 9 III 1761. Zaledwie 12 dni później umarła matka rzeźbiarza (por. przyp. 49).

⁸⁷ APL: Tauf-Matrikel v. Jahren 1733 bis 1757, akty chrztów dzieci M. I. Klahra i Anny Reginy Thiel – 16.II.1752, 25.II.1754, 6.III.1756; Matrica Baptizatorum ett: noviter ab Ao. 1758 conscripta usque ad annum 1766 inclusive – akty chrztów dzieci M. I. Klahra i Anny Reginy Thiel – 3 V 1758, 19 XII 1759, 2.III 1761; Matrica Mortuorum ab Anno 1748..., akty zgonów dzieci – 3 VII 1755, 27 II 1757, 17 IV 1759, 19 XII 1759, 3 III 1761. Por. B. Patzak op. cit., s. 68, przyp. 6.

⁸⁸ APL, Copulations Matr. v. J. 1733 bis 1766, akt ślubu M. I. Klahra z Marią Ludmilą Kunze, 9 XI 1761. Druga żona rzeźbiarza zmarła 9 IX 1798 w wieku 59 lat (pogrzebana 12 IX), zob. APL, Begräbniß-Buch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1^{ten} Januar 1783 bis den ult. Dec. 1829, Anno 1798: poz. nr 38.

⁸⁹ APL: Matrica Baptizatorum ett: noviter ab Ao. 1758..., akty chrztów dzieci M. I. Klahra i Marii Ludmily Kunze – 15 III 1762, 5 VIII 1764, 24 IX 1766; Elenchus Baptizatorum Parochiae Landecensis A-M, s. 27-31. Por. B. Patzak, op. cit., s. 68, przyp. 6.

⁹⁰ APL, Trauungsbuch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1^{ten} Januar 1783 bis den 1833, akt ślubu M. I. Klahra z wdową Theresią Forche, 19 VIII 1799; por. E. Meyer, *Michael Klahr...*, s. 5. W rejestrze przychodów łądeckiej parafii za rok 1799 r. znalazła się ponadto wzmianka z 20 VIII 1799, odnosząca się do ostatniego ślubu Michaela Ignatza Klahra, która wymienia koszt wynajęcia (1 fl., 6 kr., 3 hl.) sali miejscowej szkoły na ucztę weselną rzeźbiarza Klahra, zob. AJK, sygn. V D 23a, Rechnung über Einnahme und Ausgabe bey der Stadtschen-Casse zu Landeck vom 1^{ten} Januar 1799 bis dahin 1800, s. 2. Wdowa po zmarłym w 1807 r. rzeźbiarzu niespełna dwa lata później zginęła w tragicznym wypadku, porwana przez wody Białej Łądeckiej (ciało odnaleziono i wydobyto z rzeki w pobliskim Stójkowie po 10 tygodniach 13 II 1809, dzień później pochowano

dzieci trzej synowie Michaela Ignatza – Ignatz Michael Benjamin, Johann Casimir i Cajetan Ignatz – w późniejszych latach zostali kontynuatorami rodzinnej tradycji rzeźbiarskiej profesji (zob. niżej).

W zapisach metryk kilkakrotnie występuje Prause lub jego żona Juliana, odnotowywani zostali jako świadkowie chrztów bądź rodzice chrzestni dzieci Klahra Młodszeo w latach 1754, 1756, 1758, 1759 i 1761. Dowodzi to zażyłych relacji towarzyskich pomiędzy artystą a jego dawnym opiekunem. Kontakty te bez wątpienia miały również charakter zawodowy; należy mniemać, iż Prause, przypuszczalnie zarządzający pozostawionym atelier w Łądku po zmarłym Michaelu St., około 1750 r. przekazał je spadkobiercy. Zapewne Michael Ignatz kontynuował współpracę warsztatową z Josephem co najmniej do początku lat 60. XVIII w., dopóki ten nie przeniósł się do Roztok⁹¹, gdzie w kolejnej dekadzie kontynuował działalność zawodową⁹² do swojej śmierci w 1784 r.⁹³

Bliskie więzi towarzyskie i zawodowe łączyły także Klahra Mł. z lądeckim rzeźbiarzem Ignatzem Forchem (1755-1836), w 1776 r. odnotowanym jako czeladnik w jego pracowni⁹⁴. W późniejszych latach rzeźbiarz ów pozostawał w bliskich kontaktach towarzyskich z rodziną Klahrów, czego dowodem jest dwukrotne powołanie go na ślubnego świadka: syna, Casimira

zmarłą), zob. APL, Begräbniß-Buch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1^{ten} Januar 1783 bis den ult. Dec. 1829, Anno 1809: poz. nr 10.

⁹¹ Po 1761 roku nazwisko Prausego nie jest notowane w lądeckich księgach metrykalnych, wiadomo jedynie, że w Łądku zmarła w 1763 r. żona artysty (zob. APL, *Elenchus Mortuorum Parochiae Landecensis A-Z*, wpisy pod literą P – informacja o zgonie Juliany, żony rzeźbiarza Josepha Prausego, 14 VI 1763). Najpóźniej pod koniec lat 60. rzeźbiarz zamieszkał w Roztokach, bowiem metrykalia tamtejszej parafii odnotowują chrzty dzieci Prausego (rzeźbiarza w Roztokach) i jego drugiej żony Marii (zm. 1806) w 1770 i 1773 r., zob. AAWr, sygn. 662 e, Tauf-Buch der Kirchen zu Schönfeld, aus der Glätzischen Decanal-Inspection: akt chrztu córki Marii Magdaleny 22 VI 1770, akt chrztu syna Dominicusa 29 VII 1773. Dominicus zmarł przedwcześnie w wieku pięciu lat, podobnie jak dwaj inni urodzeni w Roztokach synowie rzeźbiarza – Joseph i Augustinus (obaj umarli w niemowlęctwie), zob. AAWr, sygn. 662 e, Begräbniß-Buch der Kirche zu Schönfeld aus der Glätzischen Decanal-Inspection: akty pogrzebu synów J. Prausego – Josepha 31 I 1776, Dominicusa 24 VIII 1778 oraz Augustinusa 18 IV 1778. Obecność Prausego w Roztokach potwierdza również pochodzący z 1775 r. spis mieszkańców Roztok, w którym podano ówczesny skład osobowy gospodarstwa domowego rzeźbiarza (zob. APWr, Archiwum Majątku von Althannów w Międzyzlesiu, sygn. 3078, spis ludności zamieszkującej dobra von Althannów, Schoenfelder Haus genoche). Składało się ono z rzeźbiarza, jego małżonki dwójki małoletnich dzieci oraz adoptowanej córki.

⁹² W latach 1771-1772 rzeźbiarz odnowił kamienny cokół oraz wykonał z piaskowca dwie dekoracyjne wazy (z planowanych czterech) jako elementy wystroju nowej dzwonnicy kościoła parafialnego w Roztokach, za co otrzymał odpowiednio 1 floren i 30 grajcarów oraz 7 florenów 30 grajcarów, zob. AJK, sygn. V D 52 a, Schoenfelder Kirchen Thurmbau Rechnung 1769-1772, rkps nlb, rozliczenie z rzeźbiarzem Prausem za wykonane roboty kamieniarskie, 21 X 1771; por. APWr, Archiwum Majątku von Althannów w Międzyzlesiu, sygn. 1342, Auszahlungslungs Register bey Abbrechung, und Wiederaubauung des Schönfelder Kirchen Thurmes, No. 68 – kwit wystawiony przez Josepha Prausego za wykonanie waz na wieżę kościoła Roztokach, 24 VII 1772. Zob. też B. Patzak, *Das Dorf Schönfeld im Kreise Habelschwerdt*, „Guda Obend!“ 1930, s. 43.

⁹³ AAWr, sygn. 662 g, Begräbniß-Buch der Kirche zu Schönfeld, aus der Glätzischen Decanal – Inspection: akt zgonu J. Prausego 30 IX 1784.

⁹⁴ APL, General Seelen Liste Aller derer jeczigen im Landecker Kirchsprengel des gegenwärtig 1776 lauffenden Jahres befindlichen Seelen, Nro. 116 – skład osobowy gospodarstwa domowego rzeźbiarza Michaela Klahra. Bliższe omówienie sylwetki rzeźbiarza oraz jego relacji warsztatowych z Klahrem Mł. zob. rozdział II, tamże cytowane pozostałe archiwalia.

w 1792 r.⁹⁵ oraz samego Michaela Ignatza w 1799 r.⁹⁶ W pierwszych latach zawodowej działalności, a być może i dłużej, Klahr Mł. utrzymywał również kontakty z malarzem Josephem Steinerem z Barda – poznanym zapewne w trakcie nauki. Jego żona była matką chrzestną córki łądeckiego mistrza w 1754 r.⁹⁷ Księgi metrykalne dokumentują ponadto kontakty rzeźbiarza z mieszczanami łądeckimi o różnych profesjach, również powoływanymi na świadków i rodziców chrzestnych poszczególnych jego dzieci; pośród tych postaci na uwagę zasługuje miejski piernikarz David Hauck, syn wspomnianego już Ignatza Haucka, drugiego z niegdysiejszych opiekunów Michaela Ignatza, odnotowywany wraz z małżonką przy okazji chrztów w 1752, 1756, 1758, 1759, 1761 i 1762 roku, obecny także jako świadek na drugim ślubie artysty w 1761 r.⁹⁸ O przynależności cechowej Klahra Mł. źródła milczą, choć duża liczba realizowanych przez niego zleceń o charakterze rzeźbiarsko-stolarskim sugeruje, że podobnie jak Klahr St., był on członkiem łądeckiego cechu stolarzy. Jednak nigdy nie osiągnął statusu porównywalnego z pozycją swojego ojca. Brakuje wiadomości źródłowych o zajmowaniu przez Michaela Ignatza ważnych dla miejscowej społeczności stanowisk. Bez wątplenia jednak był postacią znaczącą wśród łądeckich artystów i rzemieślników, o czym świadczy jego niemal nieprzerwana aktywność zawodowa aż do początków XIX w., udokumentowana licznymi realizacjami na ziemi kłodzkiej i w jej bezpośrednim sąsiedztwie.

Stosunkowo niewiele wiadomo na temat pierwszej dekady działalności artystycznej Michaela Ignatza, rozpoczętej najprawdopodobniej poza Hrabstwem Kłodzkim, w zachodniej części Śląska Habsburskiego. Pierwszym rozpoznany dziełem rzeźbiarza jest bowiem przechowywana obecnie w Śląskim Muzeum Ziemi w Opawie figura Boga Ojca, sygnowana praca artysty z 1754 r., wykonana najprawdopodobniej dla kościoła parafialnego NMP w Jeseníku⁹⁹. Korytkowana figura przypuszczalnie pochodzi ze zwieńczenia niedochowanej ambony, zapewne w całości (względnie w zakresie wystroju snycerskiego)

26

⁹⁵ Zob. przyp. 152.

⁹⁶ Zob. przyp. 90.

⁹⁷ Zob. przyp. 87. Nie można wykluczyć, że wspomniany Steiner był spokrewniony z rzeźbiarzem Johannem Michaelem Steinerem, czynnym w Bardzie tuż po 1750 r., zob. A. Kolbiarz, *Osiemnastowieczny ośrodek rzeźbiarski...*, s. 255.

⁹⁸ Zob. przyp. 87-89. Wieloletni towarzysze M. I. Klahra (oraz ich małżonki bądź córki) należący do łądeckiego mieszczaństwa (wśród nich zapewne także lokalni artyści i rzemieślnicy) zapewne obecni byli także na kolejnych chrztach dzieci rzeźbiarza od końca lat 60. po początek 80. XVIII w. Zaginięcie ksiąg metrykalnych łądeckiej parafii z tego okresu uniemożliwia weryfikację tej hipotezy, choć mało prawdopodobna wydaje się obecność na tego rodzaju uroczystościach osób spoza kręgu odnotowywanych w starszych zapisach miejscowych mieszczan.

⁹⁹ J. Olšovský, *Bůh Otec Michaela Ignáce Klahra ml. K otázcce doznívání klahrovské a schubertovské tradice v barokním sochařství v západní části rakouského Slezska*, [w:] J. Kroupa, Z. Vácha, *Ars naturam adiuvens. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlika*, Brno 2003, s. 51-54, passim.

zrealizowanej przez warsztat młodszego Klahra¹⁰⁰. Unikatowa pośród rozpoznanych dzieł rzeźbiarza sygnatura *I. KLAR / LANDECK. R [A?] / 1754*, wyryta została wewnątrz korytka z tyłu figury, a zatem nie była dostępna oczom widzów (choć mógł ją oglądać np. zleceniodawca lub fundator przed ostatecznym ustawieniem rzeźby w miejscu przeznaczenia). Klahr Mł. podpisał się inicjałem drugiego imienia (Ignatz). Już w akcie ślubu zawartego przez rzeźbiarza w 1751 r., odwrócona została kolejność imion – rzeźbiarz określony został jako Ignatz Michael Klahr. Wydaje się, że nacisk położony na drugie imię nie był przypadkowy, lecz wyrażał aspiracje twórcy, który w ten sposób starał się symbolicznie podkreślić w oczach członków lokalnej społeczności bądź przyszłych pokoleń odbiorców swoją artystyczną odrębność względem sławnego ojca. Najprawdopodobniej jednak po pierwszych zleceniach przeważał wizerunek Michaela Ignatza jako kontynuatora artystycznej tradycji wciąż popularnego Klahra St. W niemal wszystkich pozostałych archiwaliach rzeźbiarz występuje jako *Michael Klahr* (lub *Klar*), co mogło być elementem strategii marketingowej i autopromocji artysty.

Co najmniej od drugiej połowy lat 50. XVIII w. warsztat Michaela Ignatza podejmował zlecenia na terenie Kotliny Kłodzkiej, która stała się głównym obszarem jego działalności artystycznej, od ostatniej ćwierci XVIII w. do początków XIX stulecia niemal zmonopolizowanym przez twórczość syna Klahra St. Od lat 70. XVIII w. następowała na tym terenie kolejna, ostatnia w dobie baroku faza modernizacji wewnątrz kościelnych, trwająca niemal nieprzerwanie aż do początków wieku następnego¹⁰¹. Stworzyła ona korzystną koniunkturę dla warsztatu Klahra Mł., wykonawcy ogromnej części nowych rokokowych i rokokowo-klasycystycznych elementów wyposażenia miejscowych kościołów, takich jak ołtarze, ambony, prospekty organowe, konfesjonały i pojedyncze figury. Pierwszym rozpoznany dziełem Michaela Ignatza z terenu ziemi kłodzkiej są figury ss. Elżbiety i Zachariasza (ok. 1756)¹⁰², pochodzące zapewne z niezachowanego retabulum. W latach 60. XVIII w. rzeźbiarz wraz ze swoim warsztatem podjął się realizacji elementów wyposażenia wiejskich kościołów parafialnych w Domaszkowie i Różance. Najstarszą z tych prac stanowi nastawa chrzcielnicy w kościele św. Mikołaja w Domaszkowie z 1761 r.; rok później ukończona została dekoracja

27

¹⁰⁰ Za tego rodzaju przeznaczeniem rzeźby przemawia jej kompozycja, która jest niemal dokładnym odwzorowaniem wizerunku Boga Ojca w zwieńczeniu ambony kościoła par. w Roztokach Klahra St. (zob. rozdział III) Zdecydowanie niej prawdopodobne wydaje się natomiast przypuszczenie J. Olšovský'ego (op. cit., s. 51, przyp. 1) jakoby figura miała należeć do wystroju rzeźbiarskiego niezachowanego ołtarza głównego fary w Jeseníku.

¹⁰¹ K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa w Kotlinie...*, s. 17.

¹⁰² *Katalog...*, s. 78-79 (tamże cytowana starsza literatura). Autorzy publikacji przypisują Klahrowi Mł. również przechowywane w jodłowskim kościele figurki Marii i Józefa, co nie wydaje się trafne.

rzeźbiarska ambony różańskiego kościoła Wniebowzięcia NMP¹⁰³. W 1764 r. w łądeckiej 28
pracowni Klahra Mł. powstała rokokowa ambona dla domaszkowskiej świątyni¹⁰⁴, a w 1768 r. 29
niearchitektoniczny ołtarz główny kościoła w Różance. 30

Lata 1770-1780 były jednym z dwóch najpłodniejszych okresów artystycznej 31
aktywności warsztatu Michaela Ignatza. Dowodem tego były liczne zlecenia na prace z zakresu
rzeźby i małej architektury, którymi przeważnie było wykonywanie wystrojów rzeźbiarskich
kłodzkich kościołów, w tym zwłaszcza retabulów ołtarzowych. Pierwszym potwierdzonym
archiwalnie dziełem Klahra Mł. z tego czasu jest ramowy ołtarz główny kościoła fil. św.
Sebastiana w Orłowcu koło Łądka (1772)¹⁰⁵; w zbliżonym czasie powstała figura Chrystusa 32
Zmartwychwstałego w kościele w Radochowie (lata 70. XVIII w.)¹⁰⁶. W 1773 r. rzeźbiarz
wykonał dla kościoła farnego w Bystrzycy Kłodzkiej ołtarz św. Franciszka Ksawerego¹⁰⁷,
a w połowie 1775 r. ukończył – we współpracy z kłodzkim stolarzem Josephem Wentzlem –
nowe tabernakulum do ołtarza Wniebowzięcia NMP (autorstwa Klahra St.) w kościele farnym 33
w Kłodzku¹⁰⁸. W połowie lat 70. warsztat Klahra Mł. rozpoczął również prace nad elementami
nowego wyposażenia kościoła parafialnego w Łądku, poddanego w latach 1775-1776

¹⁰³ Literatura przedmiotu przyjmuje, że konstrukcja ambony wykonana została już w 1755 r. (data ta widnieje na jednej z płaskorzeźb zdobiących korpus) przez budowniczego Johanna Rottera i stolarza Antona Knetiga, natomiast warsztat Klahra Mł. zrealizował do gotowej już ambony wystrój rzeźbiarski w 1762 r., zob. *Katalog...*, s. 177, tamże cytowana starsza literatura.

¹⁰⁴ W dotychczasowej literaturze przedmiotu kazalnica była przypisywana Klahrowi Mł. na podstawie analizy stylistyczno-porównawczej oraz datowana na ok. 1765 r., zob. *Katalog...*, s. 52-53 (tamże cytowane starsze opracowania). Przeprowadzona ostatnio konserwacja ambony ujawniła dokładną datę powstania dzieła oraz sygnaturę rzeźbiarza na baldachimie (*Michael Klar / Bildhauer in Landeck / 1764 [...]*), zob. https://parafia.domaszkow.pl/renowacje_15.html [dostęp: 22.12.2021].

¹⁰⁵ AJK, niesygn., Kirchen Rechnung über Einnahme und Außgabe bey der Filial Kirchen zu Schoenau. Vom 1^{ten} Januarj, bis ult. Decembris 1772, s. 11; por. B. Patzak, B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2...*, s. 68; *Katalog...*, s. 165.

¹⁰⁶ Figura została po raz pierwszy przypisana Klahrowi Mł. przez piszącego te słowa, zob. J. Gernat, *Projekty, bozzetti...*, s. 39, przyp. 63.

¹⁰⁷ Niezachowany, pozostałością nastawy są figury ss. Franciszka Ksawerego i Jana Nepomucena wtórnie umieszczone na przyściennych konsolach, por. B. Patzak, op. cit., s. 68; *Katalog...*, s. 42.

¹⁰⁸ W dotychczasowej literaturze przedmiotu jedynie autorzy *Katalogu Barokowej Rzeźby na Śląsku* (zob. *Katalog...*, s. 88) zwrócili uwagę na odrębność stylistyczną dekoracji tabernakulum względem reszty ołtarza autorstwa M. Klahra St., datując cyborium na 2. poł. XVIII w. Tymczasem zachowany rachunek Bractwa Wniebowzięcia NMP przy kłodzkiej farze za rok 1775 jednoznacznie wskazuje, że obecne, rokokowe w formach tabernakulum wraz relikwiarzami wykonane zostało w pierwszej połowie 1775 r., zob. AJK, sygn. I A 11x, Rechnung Von der Mariae Himmelfahrths Bruderschafts bey der Pfarr Kirchen zu Glatz pro 1775. W rozliczeniu z 1.VII.1775 wyszczególnione zostały należności wypłacone wykonawcom robót przy cyborium, m.in. miejskiemu stolarzowi J. Wentzlowi oraz anonimowemu rzeźbiarzowi, który otrzymał za swoją pracę 20 fl., najwięcej spośród osób zaangażowanych w prace (wyłączywszy Caspera i Ignatza Wehsego, autorów sztafirunku dzieła, którym zapłacono łącznie 32 fl. i 15 kr.). Wspomnianego rzeźbiarza należy identyfikować z Michaeliem Ignatzem Klahrem, na co wskazują typowe dla jego realizacji rokokowe formy stylistyczne i warsztatowe ornamentów oraz reliefu na drzwiczkach kłodzkiego tabernakulum, bliskie zwłaszcza cyborium ołtarza głównego kościoła w Orłowcu. W związku z tym artystę wypada uznać za projektanta dzieła i twórcę jego dekoracji snycerskiej włącznie z parą relikwiarzy (Wentzel, który otrzymał za ledwie 6 fl., odpowiadał zapewne za prostsze elementy stolarskie, m.in. konstrukcję szafki na Sakrament) – zaangażowanemu niewątpliwie ze względu na fakt wykonania starszego retabulum przez ojca Michaela Ignatza, Michaela Klahra St.

gruntownej modernizacji przez ówczesnego proboszcza Franza Xavera Günzla, który zatrudnił rzeźbiarza do prac kamieniarskich i snycerskich; do tych drugich należało m.in. wykonanie rokokowej balustrady komunijnej, ponadto w 1778 r. artysta wykonał dekorację snycerską i rzeźbiarską pozytywu nowych organów¹⁰⁹. Najprawdopodobniej w zbliżonym czasie powstał zespół figur świętych na przyściennych konsolach w nawie i prezbiterium (ok. 1775-1778)¹¹⁰. 34-35

W drugiej połowie lat 70. Michael Ignatz powrócił do Domaszkowa, wykonując w tamtejszym kościele baldachimowy ołtarz główny wraz z przyściennymi figurami ss. Floriana oraz Jana Nepomucena (1776). Rok później rzeźbiarz podjął się realizacji ramowego ołtarza głównego kościoła par. w Jugowie (1777-1778)¹¹¹ jak również ambony kościoła par. w Żelaźnie (1777), 36

a w 1778 r. wraz ze stolarzem Leopoldem Ludwigiem z Bystrzycy wykonał ołtarz główny kościoła fil. w Ponikwie¹¹². Dla tej samej świątyni powstały ambona i przyścienne figury anielskie (ok. 1778)¹¹³. W 1779 r. warsztat Klahra Mł. realizuje kolejne prace dla świątyni 40

¹⁰⁹ B. Patzak, op. cit., s. 68. Ze wspomnianych realizacji M. I. Klahra *in situ* zachowała się jedynie balustrada komunijna. Niedostępność archiwaliów oraz usunięcie barokowych organów z łądeckiej świątyni na początku XX w. uniemożliwiają precyzyjne określenie zakresu prac warsztatu Klahra Mł. przy dekoracji pozytywu; możliwe jednak, że stanowiły one uzupełnienie starszego projektu, z istniejącym wystrojem autorstwa Klahra St.

¹¹⁰ Figury te nie są wspomniane w doniesieniach źródłowych Patzaka (op. cit., s. 68-69) na temat prac M. I. Klahra w łądeckim kościele, choć ustalenia niemieckiego badacza stały się podstawą do powiązania rzeźb z Klahrem Mł. przez polskich historyków sztuki: K. Kalinowski (*Rzeźba...*, s. 249) uznaje rzeźbiarskie wizerunki świętych na ścianach nawy i prezbiterium za dzieło M. I. Klahra powstałe ok. 1779 r.; stanowisko to podtrzymują autorzy *Katalogu Rzeźby Barokowej na Śląsku* (zob. *Katalog...*, s. 123-125) przesuwając równocześnie ich datowanie na ok. 1775 r. Wysuniętą atrybucję potwierdzają cechy formalne omawianych rzeźb, bliskie innym realizacjom Michaela Ignatza z 2. poł. lat 70. XVIII w., co pozwala przyjąć, że figury powstały w pierwszym etapie prac robót snycerskich podejmowanych przez Klahra w łądeckiej świątyni około lat 1775-1778.

¹¹¹ Autorstwo i datę rozpoczęcia prac nad ołtarzem ustalili na podstawie wiadomości archiwalnych J. Fogger, *Zwei Briefe Grafschafter Künstler*, "Die Grafschaft Glatz", Jg 23: 1928, nr 3, s. 26-27. Zachowany rachunek wskazuje, że nastawę ukończono pod koniec 1778 r. (w listopadzie tego roku wykonane zostały roboty kowalskie przy montażu retabulum), zob. AJK, sygn. V D 15a, Rechnungs-Manuale über Einnahme und Ausgabe bey der Pfarrkirche S. Catharina zu Hausdorf pro Anno 1778, s. 11. Autorzy *Katalogu Rzeźby Barokowej na Śląsku* (zob. *Katalog...*, s. 79) nie uwzględniając doniesień źródłowych Foggera, błędnie datują ołtarz na 1780 r.

¹¹² Czas powstania nastawy określa zachowany rachunek dotyczący prac przy ołtarzu głównym kościoła w Ponikwie, zob. AJK, sygn. V D 58a, Kirchenrechnung über Einnahme und Ausgabe bey Der Capelle S. Josephi zu Verlorenwaßer pro Anno 1778, s. 9. W dokumencie wyszczególnione zostały należności zapłacone stolarzowi Ludwigowi z Bystrzycy oraz anonimowemu rzeźbiarzowi z Łądka, którego należy utożsamiać z M. I. Klahrem, co potwierdzają cechy formalne figur retabulum, jak również fakt powierzenia robót stolarskich Ludwigowi, późniejszemu współpracownikowi Klahra Mł. przy realizacji ołtarza głównego fary w Łądku, por. J. Gernat, *Ołtarz główny kościoła filialnego w Nowej Wsi. Przyczynek do studiów nad warsztatem rzeźbiarskim Michaela Ignatza Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXIV, 2015, s. 151, przyp. 25, tamże cytowana starsza literatura.

¹¹³ Atrybucja wg *Katalog...*, s. 166-167. Autorzy publikacji błędnie datują wspomniane dzieła na 1804 r. Analiza formalna wskazuje, że powstały one w zbliżonym czasie co ołtarz gł. Z rzeźbiarzem łączone są także ambony w kościołach w Porębie i Nowym Waliszowie (zob. *Katalog...*, s. 162, 168-169), powstałe najpóźniej w 2. poł. lat 70. XVIII w., przy czym oba obiekty stanowią bardzo wątpliwą atrybucję m.in. ze względu na niski poziom warsztatowy (dotyczy to zwłaszcza ambony w Nowym Waliszowie). Niewykluczone zatem, że kazalnice te są dziełem prowincjonalnych epigonów sztuki Klahrów (odznaczająca się wyższą klasą wykonawstwa ambona Porębie mogła powstać np. z ręki Josepha Prausego).

w Łądku, wśród nich nową ambonę, konfesjonały, ławki kościelne oraz okazałą szopkę bożonarodzeniową¹¹⁴.

39, 41

Po dwóch dekadach licznych zamówień w latach 80. XVIII w. nastąpiło osłabienie aktywności warsztatu Klahra Młodszeo. Wśród nielicznych rozpoznanych realizacji Michaela Ignatza z tego czasu na uwagę zasługują m.in. powstałe na początku lat 80. kolejne dzieła dla Bystrzycy Kłodzkiej. Pierwszym z nich była piaskowcowa kolumna maryjna przy kaplicy św. Floriana (1781); rok później rzeźbiarz podjął się uzupełnienia wystroju wnętrza tej kaplicy poprzez wykonanie ołtarza Matki Boskiej Bolesnej (1782) oraz renowację i wzbogacenie o nowe elementy rzeźbiarsko-ornamentalne ojcowskiego ołtarza Matki Boskiej Różańcowej (ok. 1782)¹¹⁵. Rzeźbiarzowi przypisać można również powstały w tym samym czasie ołtarz główny kościoła par. w nieodległych Mostowicach (1782)¹¹⁶. Z kolei w latach 1783-1786 powstał rokokowy ołtarz główny kościoła par. w Gorzanowie, jedna z najwybitniejszych kreacji artystycznych Michaela Ignatza Klahra zarówno w zakresie plastyki figuralnej, jak i małej architektury¹¹⁷. Wysoka klasa warsztatowa rzeźb świętych i cherubów oraz finezja

42

44

43

¹¹⁴ B. Patzak, op. cit., s. 68-69. Niewykluczone, że w ramach tych robót w pracowni Klahra Mł. powstały również utrzymane w zbliżonych formach stylistycznych elementy umeblowania chóru (trzy siedziska oraz rocaillowy pulpit pod mszał) bądź przechowywane obecnie na plebanii drzewce chorągwi procesyjnych.

¹¹⁵ W dotychczasowej literaturze przedmiotu z Klahrem Mł. wiązano jedynie kolumnę maryjną oraz ołtarz MB Bolesnej (zob. *Katalog...*, s. 44-45, 48), jednakże cechy stylistyczno-warsztatowe plastyki M. I. Klahra noszą także figury świętych biskupów i aniołów z tarczami wypełnionymi medalionami, tabernakulum oraz rocaillowe ornamenty, co pozwala uznać rzeźbiarza za autora tych elementów, dodanych do starszej nastawy przy okazji jej renowacji, zapewne współczesnej ołtarzowi Marii Bolesnej.

¹¹⁶ Ołtarz dotąd pozbawiony był atrybucji (datowanie za: *Katalog...*, s. 146-147), którą poważnie utrudnia aktualne zaginięcie prawie wszystkich pierwotnych detali rzeźbiarskich i ornamentalnych nastawy. Zachowana fotografia archiwalna niearchitektonicznego ołtarza sprzed 1945 r. (zob. [b. a.] *150-jähriges Jubiläum der kath. Kirche in Langebrück*, „Arnestus Kalender” 1933, s. 89) wskazuje jednak, że jego wystrój rzeźbiarski i całościowa kompozycja bliskie były Klahrowskim ołtarzom w Różance oraz Orłowcu. Forma rzeźb (postaci Abrahama i Dawida oraz cherubinów potrzynujących obraz, a także zachowanych klęczących aniołków-adorantów Baranka Apokaliptycznego w zwieńczeniu tabernakulum) wykazuje także podobieństwa do figur ołtarzy głównych kościołów w Gorzanowie oraz Gniewoszowie. Dostrzeżone analogie pozwalają przypisać mostowickie retabulum warsztatowi Klahra Mł.

¹¹⁷ Brakuje wiadomości archiwalnych na temat autora nastawy; w gorzanowskim archiwum parafialnym zachował się jedynie rachunek z 1783 r., w którym jest mowa o uzgodnionej kwocie 100 fl. przeznaczonej na wzniesienie nowego ołtarza głównego, zob. Gorzanów, archiwum par., Kirchen Rechnung Über Der Pfarr Kirchen zu Grafenort gehörigen Baaren Gelde Capitulation undt gantzen Vermögen. Einnahme und Aussgaab Vom 1. January bieß ulta. Decembris Anno 1783 pro ein Jahr, s. 12; J. Kögler (*Historische Beschreibung der Pfarrei Grafenort*, „Vierteljahresschrift” 1887/1888, s. 223) podaje, że ołtarz ukończono w 1786 r. B. Patzak (*Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2...*, s. 70) uważa, że retabulum zrealizował nieznany rzeźbiarz według projektu Michaela Ignatza Klahra. Autorstwo Klahra Mł. wykluczył K. Kalinowski (*Rzeźba...*, s. 229, przyp. 331), choć przyjął je w swoim późniejszym opracowaniu (Kalinowski 1990, s. 103). Atrybucję nastawy Michaelowi Ignatzowi podtrzymuje także B. Czechowicz, *Kościół w Gorzanowie na ziemi kłodzkiej. Przyczynek do dziejów sztuki czeskiej*, Wrocław 2007, s. 71. Atrybucję tą potwierdza analiza formalna dzieła, które wykazuje daleko idące podobieństwa do potwierdzonych prac warsztatu Klahra Mł., m.in. ołtarza głównego kościoła w Domaszkanie (1776), figur ołtarza MB Różańcowej z bystrzyckiej kaplicy św. Floriana czy rokokowego modelletta ołtarza głównego fary lądeckiej (ok. 1790), por. rozdział III. W obecnym stanie pierwotny wygląd i wyraz estetyczny retabulum jest poważnie zniekształcony w efekcie nieudolnie przeprowadzonej renowacji pod koniec lat 30. XX w. przez Leo Richtera (usunięto wówczas lub przemieszczono wiele detali rzeźbiarskich i ornamentalnych).

dekoracji ornamentalnej retabulum, wyróżniają je na tle innych ówczesnych realizacji atelier Klahra Mł., co pozwala uznać gorzanowską nastawę za dzieło popisowe Michaela Ignatza, swoistą wizytówkę jego możliwości twórczych. Jakość wykonania ołtarza wynikała zapewne z prestiżu zamówienia do kościoła pod patronatem ówczesnych właścicieli Gorzanowa, Herbersteinów. Dla gorzanowskiej świątyni rzeźbiarz wykonał także figurę Chrystusa Zmartwychwstałego (lata 80. XVIII w.)¹¹⁸. Wśród dzieł rzeźby i małej architektury powstałych w tej dekadzie na ziemi kłodzkiej z warsztatem Michaela Ignatza wiązać należy również ołtarz główny kościoła fil. w Gniewoszowie (ok. 1788)¹¹⁹. Nie można wykluczyć, że malejąca liczba zleceń w Hrabstwie Kłodzkim w omawianym okresie skłoniła rzeźbiarza do poszukiwania i realizowania nowych zamówień poza Kotliną, jednakże w obecnym stanie badań problem ten musi pozostać nierozstrzygnięty¹²⁰.

45

Drugi okres prosperity warsztat Klahra Mł. przeżył w latach 90. XVIII w. Wtedy to rzeźbiarz ponownie zaczął otrzymywać wiele zamówień. Passa trwała dla aż do początku XIX stulecia. W 1791 r. udokumentowane zostały roboty rzeźbiarskie Michaela Ignatza w kościele parafialnym ss. Piotra i Pawła w Dusznikach, do których zaliczyć wypada m.in. uzupełnienie wystroju starszego ołtarza głównego (dzieła Michaela Kösslera z ok. 1718-1720 r.) o figurki *Fides*, *Spes* i *Caritas*, parę aniołów po bokach obrazu ołtarzowego oraz rokokową dekorację, złożoną z rocailowych ornamentów aplikowanych na ramę obrazową i ozdobnych waz w zwieńczeniu retabulum, a także rzeźbiarską nastawę chrzcielnicy ze sceną Chrztu w Jordanie¹²¹.

46

¹¹⁸ Atrybucja i datowanie za: J. Gernat, *Projekty, bozzetti...*, s. 39, przyp. 64.

¹¹⁹ W dotychczasowej literaturze przedmiotu ołtarz jest pozbawiony atrybucji konkretnemu rzeźbiarzowi, zob. *Katalog...*, s. 67-68. Autorstwo M. I. Klahra sugeruje jedynie R. Nowak w niepublikowanej notatce dołączonej do dokumentacji fotograficznej nastawy, zob. Archiwum Fotograficzne Instytutu Historii Sztuki UAM, koperta nr 1581 Gniewoszów, mnps. Autorstwo Klahra Mł. potwierdza forma stylistyczno-warsztatowa wystroju rzeźbiarskiego oraz ornamentalnego ołtarza, bliska ołtarzowi głównemu kościoła w Gorzanowie; por. J. Gernat, *Figuralna snycerka ołtarzowa Michała Ignacego Klahra na ziemi kłodzkiej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza J. Żuchowskiego, Poznań 2011, mps, Instytut Historii Sztuki UAM Poznań; idem, *Projekty, bozzetti...*, s. 44, przyp. 78.

¹²⁰ W literaturze przedmiotu przyjmowano, że M. I. Klahr około lat 1783-1787 czynny był na Górnym Śląsku, gdzie wykonał elementy wystroju kościołów w Nowej Cerekwi (w tym m.in. baldachimowy ołtarz gł.) oraz Strzeleckach, zob. K. Brzezina, op. cit., s. 109, 113, 143, 154, 197, tamże cytowana starsza literatura. Pogląd ten zakwestionował J. Olšovský (op. cit., s. 56-58), który trafnie dowiódł, że wspomniane dzieła wykonane zostały przez Johanna Schuberta oraz jego anonimowego naśladowcę (być może ucznia, względnie współpracownika warsztatowego), choć dopuścił możliwość identyfikacji tego ostatniego z Klahrem Młodszym. Analiza formalna rzeźb z kościołów w Nowej Cerekwi i Strzeleckach nakazuje jednak wykluczyć udział Michaela Ignatza w realizacji tych prac. Zdecydowanie bardziej prawdopodobna wydaje się możliwość realizowania zleceń przez warsztat M. I. Klahra dla miejscowości w bezpośrednim sąsiedztwie Hrabstwa Kłodzkiego, np. w zachodniej części Śląska Austriackiego lub na terenie d. księstwa ziębickiego, gdzie ląddecki mistrz mógł np. współpracować z rzeźbiarzami z Barda.

¹²¹ Zachowany rejestr wydatków według rachunków kościelnych parafii dusznickiej za rok 1791 r. (zob. AJK, sygn. IF 11k, Bau der Kirchen 1791-1800, Aus der Pfarr- Kirchen- Rechnung in Betreff der Ausgabe zu der innerl. Verzierung, und den Reparaturen bey besagter Kirche an. 1791) podaje, że w tym roku rzeźbiarzowi Klahrowi z Łądka zapłacono 106 fl. i 48 kr. za bliżej nieokreślone roboty rzeźbiarskie (*Dem Bildhauer Klar aus Landeck für Bildhauer Arbeit... 106 fl. 48 kr.*). Analiza formalna dowodzi, że wykonawcę wspomnianych prac identyfikować

W początkach dekady Michael Ignatz zrealizował również we współpracy ze stolarzem Ludwigiem swoje największe dzieło dla kościoła farnego w Łądku – monumentalny ołtarz główny (1791-1792)¹²². Dla prezbiterium łądeckiej świątyni w 1792 r. powstała również grupa rzeźbiarska św. Rodziny, złożona z przyściennych figur Marii oraz św. Józefa z Dzieciątkiem. W lipcu tego roku rzeźbiarz rozpoczął pracę nad wystrojem kościoła filialnego w Nowej Wsi koło Międzyzlesia, 1 VII 1792 r. podpisując wraz z międzyzleskim stolarzem Josephem Beschornerem umowę na wykonanie ołtarza głównego, do którego zrealizował wystrój rzeźbiarski (1792-1793)¹²³. Przepuszczalnie w zbliżonym czasie w warsztacie Klahra powstały rzeźby ołtarza bocznego św. Barbary (ok. 1792)¹²⁴. We współpracy ze stolarzami Beschornerem i Georgiem Scharfem artysta wykonał również ambonę dla nowowiejskiej świątyni (1794-1795)¹²⁵. W marcu 1794 r. Michael Ignatz wraz ze swoimi pomocnikami podjął się kompleksowej realizacji (włącznie z robotami stolarskimi) klasycystycznego ołtarza głównego (1794), ambony (1796) i balustrady komunijnej w kościele par. św. Jakuba w Krosnowicach koło Kłodzka, co dokumentują zachowane archiwalia¹²⁶. Na podobny czas

należy z warsztatem Klahra Mł., którego cechy stylistyczne noszą postaci wspomnianych trzech personifikacji umieszczone na gzymsie tabernakulum oraz anioły z trąbami „podtrzymujące” w locie obraz ołtarzowy, jak również rokokowa dekoracja ornamentalna wokół ramy obrazu i utrzymane w tej samej stylistyce wazy po bokach zwieńczenia. Do dzieł rzeźbiarza można zaliczyć także nastawę chrzcielnicy, powstałą wedle doniesień źródłowych w 1791 r. (zob. *Katalog...*, s. 65, tamże cytowana starsza literatura). Znaczna suma, jaką Michael Ignatz zainkasował za swoją pracę sugeruje, że obejmowała ona nie tylko roboty snycerskie, ale także restaurację starszych elementów wyposażenia świątyni, w szczególności ołtarza głównego.

¹²² Zniszczony przez drewnojady ołtarz został usunięty w 1901 r.; w zbiorach Kurii Metropolitarnej Wrocławskiej zachowało się natomiast sporządzone przez Klahra Mł. rokokowe *modelletto* nastawy (ok. 1790), zob. J. Gernat, *Rokokowy model ołtarza w zbiorach kurii arcybiskupiej we Wrocławiu – nieznanie dzieło Michaela Ignaza Klahra (1727-1807)*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXI, 2012, s. 96-99 (tamże cytowana starsza literatura dotycząca łądeckiego ołtarza głównego M. I. Klahra), por. rozdział III.

¹²³ AJK, sygn. I F 11k, Bau der Kirchen 1791-1800, dokumentacja budowy ołtarza głównego kościoła fil. w Nowej Wsi: odpis kontraktu na budowę ołtarza głównego w kościele filialnym w Nowej Wsi, zawartego pomiędzy proboszczem z Roztok Josephem Franke a stolarzem Josephem Beschornerem i rzeźbiarzem Michael Ignatzem Klahrem 1.VII.1792, korespondencja J. Frankego z władzami kościelnymi ws. budowy ołtarza (szczegółowe omówienie wybranych listów zob. rozdział III). Literatura przedmiotu podaje, że do robót stolarskich, obok J. Beschornera, zaangażowany był także Georg Scharf z Kralík, zob. J. Gernat, *Ołtarz główny kościoła filialnego w Nowej Wsi. Przyczynek do studiów nad warsztatem rzeźbiarskim Michaela Ignatza Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXIV, 2015, s. 141, *passim*, tamże cytowane starsze opracowania.

¹²⁴ K. Kalinowski (*Rzeźba...*, s. 249) datuje ołtarz na lata 60. XVIII w. i wiąże go z anonimowym miejscowym rzeźbiarzem. Wystrój rzeźbiarski ołtarza przypisują M. I. Klahrowi autorzy Katalogu Rzeźby Barokowej na Śląsku, przesuwając datowanie na ok. 1792 r. (zob. *Katalog...*, s. 157-158). I. Rybka-Ceglecka (op. cit., s. 95-97) powraca do ustaleń Kalinowskiego, wyróżniając dwóch wykonawców rzeźby figuralnej retabulum, odpowiednio twórców rzeźb z centralnej części ołtarza oraz aniołów nad bramkami. Forma stylistyczno-warsztatowa nastawy potwierdza atrybucję wystroju figuralnego warsztatowi Klahra Mł., zrealizowanego do struktury architektonicznej autorstwa odrębnego wykonawcy; podobieństwa rzeźb do wystroju figuralnego ołtarza głównego wskazują na powstanie tych pierwszych około 1792 r.

¹²⁵ *Katalog...*s. 157-159, tamże cytowana starsza literatura.

¹²⁶ AJK, sygn. I F 11k, Bau der Kirchen 1791-1800, Kontrakt na budowę ołtarza głównego, ambony i balustrady komunijnej w kościele parafialnym w Krosnowicach, zawartego pomiędzy proboszczem w Krosnowicach Johannem Horthem a stolarzem rzeźbiarzem Michael Ignatzem Klahrem 24 III 1794 r., tamże również korespondencja Hortha z władzami kościelnymi dot. budowy ołtarza (omówienie poszczególnych dokumentów zob. rozdziały II i III). Skrócony odpis wspomnianego kontraktu znajduje się również w kronice parafii w

należy datować ołtarz główny kościoła filialnego w Konradowie (ok. 1790-1794) zrealizowany przez warsztat Klahra Mł. w estetyce zbliżonej do krosnowickiego retabulum¹²⁷. Przekazy archiwalne informują ponadto o wykonaniu przez warsztat Klahra Mł. bliźniaczych ołtarzy bocznych św. Anny i Dzieciątka Jezus w kościele par. w Domaszkwie w 1795 r. Ostatnim potwierdzonym archiwalnie dziełem Michaela Ignatza jest figura św. Jakuba (1802), kolejna z realizacji rzeźbiarza dla świątyni w Krosnowicach. Przepuszczalnie około 1800 roku powstała również antyambona z figurą św. Jana Nepomucena dla kościoła par. w Różance¹²⁸. 51
52
53

Pomimo sędziwego wieku Michael Ignatz do ok. 1802 r. pozostawał w dobrej kondycji. Jeszcze w 1799 r. wieku 71 lat ożenił się po raz trzeci i do początków następnego stulecia był aktywny zawodowo. Świadczą o tym prace rzeźbiarskie (m.in. wspomniana figura św. Jakuba do kościoła w Krosnowicach) realizowane z osobistym zaangażowaniem mistrza, który nadal sprawował kontrolę nad ląddeckim warsztatem i potrafił narzucić własną formułę stylistyczno-warsztatową pomocnikom (zob. rozdział II). Sytuacja przepuszczalnie uległa zmianie w ostatnich latach życia artysty, po 1802 r. najprawdopodobniej niepodejmującego już żadnych zleceń rzeźbiarskich. Jest bardzo możliwe, że w tym czasie rozpoczął on przekazywanie kontroli nad warsztatem swojemu synowi Casimirowi, który od ok. 1803 samodzielnie realizował dzieła rzeźbiarskie (zob. niżej). Michael Ignatz zmarł 23 czerwca 1807 w Łądku w wieku 80 lat i został pochowany na miejscowym cmentarzu katolickim 27 czerwca tego roku¹²⁹.

Kariera Michaela Ignatza Klahra – kontynuatora warsztatowej działalności Michaela Klahra St. – podobnie jak w wypadku jego ojca pod wieloma względami odpowiadała modelowi kariery barokowego rzeźbiarza cechowego, przy czym Michael Ignatz nigdy nie osiągnął społecznej pozycji i sławy Michaela St. Działalność Klahra Mł. nierozdzielnie związana była z warsztatem rzeźbiarskim założonym w Łądku przez ojca, który rozpoczął kształcenie swojego jedyne go syna na artystycznego następcę. Przedwczesna śmierć

Krosnowicach, zob. APK, *Diarium Parochiae Rengersdorffensis et Filialis Eisersdorffensis. Inceptum Anno 1787, festo SS. Cosmae et Damiani 27 Sept. A me Joanne Horth Parocho loci.*, rkps niesygn., s. 407-408. Pełną treść umowy cytuje B. Patzak (op. cit., s. 69-70), który przytacza również wypisy z krosnowickich rachunków parafialnych, potwierdzających realizację przez warsztat Klahra Mł. ołtarza gł. w latach 1794-1795 oraz ambony w 1796 r. Badacz ponadto podaje informację o odebraniu przez rzeźbiarza zapłaty (w 1794 i 1795 r.) za wykonane świeczniki ścienne, które identyfikować można z zachowaną do dziś parą konsol-świeczników, choć atrybucja M. I. Klahrowi stojących na nich figur ss. Tekli i Franciszka Xawerego (*Katalog...*, s. 118) nie wydaje się trafna. ¹²⁷ *Katalog...*, s. 114, tamże cytowana starsza literatura. Autorzy opracowania datują ołtarz w Konradowie na lata 1780-1790, jednakże daleko idące podobieństwa retabulum do ołtarza głównego kościoła w Krosnowicach nakazują przyjąć, że konradowska nastawa powstała nie wcześniej niż w 1. poł. lat 90. XVIII w.

¹²⁸ Na temat wymienionych dzieł zob. *Katalog...*, s. 51-52, 118, 178.

¹²⁹ APL, *Begräbnis-Buch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1^{ten} Januar 1783 bis den ult. Dec. 1829, Anno 1807*: poz. nr 28. W akcie zgonu jako przyczynę śmierci rzeźbiarza podano jego podeszły wiek oraz doznany udar. Por. B. Patzak (op. cit., s. 68, przyp. 7), omyłkowo podaje 1809 jako rok śmierci Klahra Mł.

(poprzedzona zapewne chorobą) Michaela St. wymusiła kontynuację nauki zawodu przez jego syna poza rodzinnym atelier, w Bardzie, jednakże przez cały okres swojej późniejszej działalności zawodowej pozostawał on wierny wzorcom ojcowskiej plastyki pomimo wprowadzania własnych rozwiązań formalnych (zob. rozdział III). Pod wieloma względami mogło być to świadome zamierzenie Michaela Ignatza, który budował wizerunek artystycznego kontynuatora popularnego wśród lokalnych odbiorców Klahra St.

Rzeźbiarz rozpoczął działalność twórczą najprawdopodobniej poza Hrabstwem Kłodzkim, jednakże od drugiej połowy lat 50. XVIII w. Kotlina Kłodzka stała się wyłącznym obszarem potwierdzonej aktywności artystycznej Klahra Młodszego, który zdominował miejscową produkcję rzeźbiarską tego czasu, zaopatrując kościoły (przeważnie wiejskie) w różnego rodzaju elementy wyposażenia w niemal wszystkich zakątkach regionu. Zasięg działalności atelier Michaela Ignatza był tym samym szerszy niż pracowni jego ojca, czemu sprzyjał postępujący regres plastyki na pruskim Śląsku i w Hrabstwie Kłodzkim po wojnach śląskich¹³⁰. Wobec śmierci bądź emigracji czołowych jednostek twórczych pierwszej połowy XVIII w. w Kotlinie Kłodzkiej jedyną liczącą się konkurencją Klahra Mł. od końca lat 40. do początku 70. tego stulecia stanowili rzeźbiarze z Barda, twórcy pojedynczych dzieł w miejscowościach środkowej (rejon Kłodzka) i zachodniej części Hrabstwa (Szczytna, Bożków/Eckersdorf, Lewin Kłodzki). Oprócz nich na miejscowym rynku lokalnie działali prowincjonalni mistrzowie¹³¹, znacznie ustępujący poziomem artystycznym Michaelowi Ignatzowi. Jak już wspomniano, pomimo licznych realizacji Michaela Ignatza na Kłodzczyźnie w źródłach brakuje doniesień świadczących o statusie rzeźbiarza porównywalnym z Michaeliem St. (zapisy niektórych rachunków kościelnych dotyczących wybranych dzieł Klahra Mł. pomijają wręcz nazwisko ich autora). Artysta radzący sobie na lokalnym rynku zleceń pozostał twórcą cenionym przez odbiorców jako sprawny rzeźbiarz oraz artystyczny sukcesor ojca; o tym ostatnim może świadczyć m.in. powierzenie Michaelowi Ignatzowi restauracji i uzupełnienia ojcowskich dzieł w Kłodzku i Bystrzycy.

Działalność artystyczna i warsztatowa Michaela Ignatza miała również istotny wpływ na ugruntowanie wzorców plastyki klahrowskiej w twórczości innych rzeźbiarzy w hrabstwie kłodzkim i zachodniej części Śląska Austriackiego. Bez wątplenia zadecydowali o tym zwłaszcza uczniowie artysty, do których w pierwszym rzędzie należy zaliczyć jego trzech synów Ignatza, Casimira i Cajetana (co najmniej od końca lat 70. XVIII w. Ignatz i Casimir najprawdopodobniej również brali czynny udział w pracach kierowanego przez ojca warsztatu),

¹³⁰ K. Kalinowski, *Rzeźba...*, s. 235-237, passim; idem, *Rzeźba barokowa w Kotlinie Kłodzkiej...*, s. 17-19.

¹³¹ Por. przyp. 133.

późniejszych kontynuatorów rodzinnej tradycji artystycznej Klahrów w trzecim pokoleniu. Niewykluczone, że nauki w atelier Michaela Ignatza pobierał także urodzony w 1779 r. Heinrich Klahr, potomek najstarszego syna mistrza, Ignatza, co sugeruje daleko idąca zależność formalna jego prac od dzieł dziadka (zob. niżej). Wobec braku wiadomości źródłowych trudno jest w obecnym stanie badań wskazać ewentualnych uczniów rzeźbiarza spoza rodziny Klahrów; pod wpływem plastyki Klahra Mł. zapewne znalazł się natomiast Ignatz Forche – w drugiej połowie lat 70. XVIII w. czeladnik w warsztacie artysty – podobnie jak możliwy współpracownik łądeckiego mistrza w latach 50. lub na początku 60. XVIII stulecia Christian Keller St. ze Skorošic (zob. rozdział II). Ten drugi za pośrednictwem Michaela Ignatza poznał także plastykę Klahra St., która odcisnęła silne piętno w późniejszej twórczości artysty oraz jego potomka, Christiana Kellera Mł., a na początku XIX w. także Bernarda Kutzera, wyuczonego zawodu u Kellera Mł.¹³² Plastyka Michaela Ignatza znalazła naśladowców również wśród anonimowych mistrzów lokalnych, powielających wzorce rzeźby Klahrów w sprymitywizowany sposób¹³³. Klahrowska tradycja rzeźbiarska najsilniej rezonowała jednak w samodzielnej twórczości potomków Klahra Mł., którzy działając w różnych częściach Kotliny Kłodzkiej (również po austriackiej stronie granicy), należeli do znaczących – pomimo raczej niskiej klasy artystycznej swoich prac – przedstawicieli miejscowej plastyki w pierwszej połowie XIX w.

1.3. Prowincjonalni rzemieślnicy – potomkowie Michaela Ignatza Klahra

Stosunkowo nieliczne wiadomości archiwalne (w zdecydowanej większości ograniczone do zapisów ksiąg metrykalnych) oraz analiza formalna rozpoznanych dzieł pozwalają także w przybliżeniu nakreślić biografie artystyczne poszczególnych potomków Michaela Ignatza. Trzej synowie rzeźbiarza dali początek trzem gałęziom rodziny Klahrów, *Zał. I* związanym z profesją rzeźbiarską co najmniej w dwóch kolejnych pokoleniach rodu. Cechy stylistyczne i warsztatowe nielicznych znanych prac rzeźbiarskich Ignatza, Casimira i Cajetana Klahrów – we wszystkich przypadkach figur kamiennych – wykazują tak daleko idące zależności od dzieł Michaela Ignatza (a pośrednio również Michaela St.), że można z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, iż ojcowskie atelier było głównym (w przypadku Casimira i Cajetana być może nawet jedynym) miejscem zawodowej edukacji rzeźbiarzy. Dwaj

¹³² J. Olšovský, *Bůh Otec...*, s. 54, 58-59, passim; por. rozdział III.

¹³³ Przykłady tego rodzaju naśladownictw stanowią niezachowane dziś ołtarze kościołów w Marcinkowie i Siennej, a także wystrój rzeźbiarski ołtarza MB Bolesnej w kościele w Nowej Wsi, dotąd błędnie przypisywany M. I. Klahrowi (*Katalog...*, s. 158-159).

starsi synowie Michaela Ignatza – Ignatz i Casimir – rozpoczynali kariery artystyczne najprawdopodobniej jako warsztatowi współpracownicy ojca, w późniejszych latach rozwijając skromną działalność warsztatową (najstarszy syn Ignatz przypuszczalnie jeszcze za życia Klahra Mł. założył własną pracownię rzeźbiarską), która stała się udziałem również Cajetana Klahra (współpracownika Casimira) oraz przedstawicieli kolejnych, XIX-wiecznych generacji rodu Klahrów. Żaden z tych twórców nie dorównywał talentem Klahrom Starszemu i Młodszemu, ani też nie osiągnął porównywalnej z nimi pozycji zawodowej w Łądku bądź innej miejscowości ziemi kłodzkiej¹³⁴; nieliczne zachowane prace potomków Michaela Ignatza wskazują, że byli oni twórcami prowincjonalnymi, a nich nieomal rzemieślnicza produkcja artystyczna (najprawdopodobniej skupiona wyłącznie na rzeźbie kamiennej) zorientowana była na lokalnych odbiorców o skromniejszych możliwościach finansowych.

1.3.1. Ignatz Klahr (1752-1816)

Urodzony w 1752 r. najstarszy syn Michaela Ignatza w początkach swojej drogi zawodowej najprawdopodobniej był ściśle związany z warsztatem ojca jako jego uczeń, a następnie warsztatowy pomocnik (lata 60.-80. XVIII w.), natomiast pod koniec stulecia rozpoczął samodzielną działalność warsztatową (ok. 1799-1816).

Związek Ignatza z ojcowskim atelier w pierwszym etapie kariery artystycznej sugerują wiadomości archiwalne, bowiem w 1776 r. 24-letni Ignatz odnotowany został jako członek gospodarstwa domowego Michaela Ignatza¹³⁵. W tym czasie musiał on mieć już za sobą naukę zawodu rozpoczętą pod kierunkiem ojca. Za terminowaniem rzeźbiarza w ojcowskim atelier przemawia daleko idąca zależność formalna jego samodzielnych realizacji rzeźbiarskich od plastyki Klahra Mł. Przyjmując zgodnie z nowożytną praktyką, że kandydat na rzeźbiarza mógł rozpocząć naukę profesji już w wieku 10 lat, wypada założyć, że w wypadku Ignatza Klahra nauka ta trwała w przybliżeniu od ok. 1762 r. po pierwszą połowę lat 70. XVIII w. (nie można wykluczyć ewentualnej wędrowni czeladniczej pod koniec tego okresu¹³⁶), przy czym cechy

¹³⁴ W obecnym stanie badań niemal nieznaną jest artystyczna sylwetka syna Cajetana Klahra, Basiliusa Klahra (1803-?), czynnego jako rzeźbiarz w Łądku co najmniej do 1828 r. (zob. rozważania w dalszej części niniejszego podrozdziału), którego *œuvre* pozostaje nierozpoznane. Zdaniem autora niniejszej rozprawy fakt ten nie wpływa jednak znacząco na całościowy obraz ostatnich pokoleń rodziny Klahrów czynnych zawodowo w Łądku i na ziemi kłodzkiej w XIX w. ze względu na dość jednorodny charakter ówczesnej produkcji artystycznej tych rzeźbiarzy, jak również brak wybitniejszych dzieł możliwych do przypisania któremuś z potomków Michaela Ignatza.

¹³⁵ APL, General Seelen Liste Aller derer jeczigen im Landecker Kirchsprengel des gegenwärtig 1776 lauffenden Jahres befindlichen Seelen, Nro. 116 – skład osobowy gospodarstwa domowego rzeźbiarza Michaela Klahra. Poszczególne rubryki spisu dotyczą pozycji w gospodarstwie jego poszczególnych członków, ich płci i wieku.

¹³⁶ Na podstawie rozpoznanych dzieł Ignatza Klahra trudno jest zakreślić obszar jego ewentualnej wędrowni czeladniczej, choć nie można wykluczyć, że tą drogą rzeźbiarz przyswoił sobie obecne w jego pracach niektóre

warsztatowe wybranych prac ojca wskazują, że już od ok. 1772 r. Ignatz wspomagał go przy niektórych realizacjach. Brak podanego w rejestrze z 1776 r. tytułu bądź statusu zawodowego Ignatza (określonego jedynie jako syn głowy rodziny) dowodzi jednak, że w tym czasie nie był on jeszcze samodzielny mistrzem rzeźbiarskim, zapewne pełniąc rolę warsztatowego pomocnika, być może w ramach obowiązkowego Mutjahru, ponieważ najpóźniej około 1777 r. musiał uzyskać pełne uprawnienia mistrzowskie. Jako mistrz rzeźbiarski (*Bildhauer*) artysta występuje bowiem we wzmiance źródłowej na temat ślubu, jaki Ignatz zawarł 10 listopada tego roku z Magdaleną Weiß z Brzegu (1752-1830)¹³⁷. Wyzwolenie na mistrza oraz założenie rodziny przez rzeźbiarza stanowią istotne cezury w jego biografii, choć nie miały one bezpośredniego wpływu na osiągnięcie zawodowej samodzielności; należy bowiem przypuszczać, że najstarszy syn Klahra Młodszeo co najmniej przez kolejne dwadzieścia lat pozostawał jego warsztatowym współpracownikiem do czasu założenia własnej pracowni rzeźbiarskiej, co nastąpiło najwcześniej pod koniec lat 90. XVIII w.

Archiwalia lądeckiej parafii zawierają wiadomości na temat narodzin i chrztów dzieci Ignatza i Magdaleny w tym czasie. Najstarszym dzieckiem był urodzony 4 VII 1779 r. Heinrich Ignatz Franz¹³⁸, przyszły rzeźbiarz i spadkobierca ojcowskiej pracowni, następnie urodzili się Ignatz Franz Anton (20 VIII 1783 r., zm. dwa dni po porodzie) oraz Magdalena Augustina Theresia, ochrzczona 21 VIII 1786 r.¹³⁹ Zapisy metrykalne dokumentują również kontakty towarzyskie Ignatza Klahra z różnymi mieszczanami lądeckimi powoływanymi na chrzestnych lub świadków, wśród nich malarzem Franzem Seiptem (1734-1803), który w 1783 r. trzymał do chrztu syna rzeźbiarza, a w 1786 r. świadczył na chrzcie jego córki¹⁴⁰. Towarzyskie kontakty Ignatza z Seiptem mogą sugerować współpracę obu artystów także na płaszczyźnie zawodowej (z lądeckich danych metrykalnych wiadomo, że obok malarstwa Franz Seipt trudnił się

modne motywy dekoracyjne w duchu Zopfstilu i klasycyzmu (jakkolwiek mógł je poznać także za pośrednictwem wzorów graficznych), por. rozdział III.

¹³⁷ APL, Elenchus Copulatorum Landecensi Ecclesia A-Z, wpis pod datą 10 XI 1777. Małżonka przeżyła rzeźbiarza o 14 lat, umierając w 1830 r. w wieku 78 lat, zob. APL, Begräbnis-Buch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck, vom 1^{ten} Januar 1830 bis 1871, Jahre 1830: poz. nr 10.

¹³⁸ APL, Elenchus Baptizatorum Parochiae Landecensis A-M, s. 31.

¹³⁹ APL: Tauf-Buch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1^{ten} Januar 1783 bis den 31^{ten} Decembr. 1809, akty chrztów dzieci Ignatza pod datami 21 VIII 1783 (w zapisie podano błędne nazwisko panieńskie matki dziecka Streit zamiast Weiß) i 21 VIII 1786; por. Elenchus Baptizatorum..., s. 37-38.

¹⁴⁰ Zob. przyp. 136. W obecnym stanie badań brakuje bliższych danych na temat artystycznej sylwetki Franza Seipta (lub Seibta) oraz jego malarskiego *œuvre*. Na podstawie lądeckich zapisów metrykalnych wiadomo, że był on malarzem i sztafirem czynnym w Łądku, gdzie ożenił się w 1760 r., następnie ochrzcił swoje dzieci w latach 1764, 1766, 1769, a w 1776 odnotowany został jako głowa rodziny obejmującej również jego syna, córkę oraz matkę (małżonka zmarła w 1772 r.). Umarł 1 III 1803 r. w wieku 69 lat. Zob. APL: Elenchus Copulatorum..., wpis pod datą 18 XI 1760; Elenchus Baptizatorum Parochiae Landecensis M-Z, s. 45-47; General Seelen Liste..., poz. nr 175 – skład osobowy gospodarstwa domowego malarza Franza Seipta; Elenchus Mortuorum Parochiae Landecensis A-Z, wpisy pod datami 24 II 1772 i 1 III 1803.

wykonywaniem polichromii), jednakże wobec braku wiadomości źródłowych oraz zidentyfikowanych dzieł malarza kwestia ta na obecnym etapie badań musi pozostać otwarta. Zapisy metrykalne wskazują również, że w późniejszych latach rzeźbiarz utrzymywał bliskie kontakty ze swoimi braćmi czynnymi zawodowo w Łądku, m.in. Cajetanem Klahrem (zob. niżej).

Z zapisów metrykalnych wynika, że Ignatz mieszkał w Łądku od drugiej połowy lat 70. XVIII w. i jako mistrz rzeźbiarski od 1777 r. stopniowo zdobywał samodzielność zawodową m.in. poprzez nawiązywanie własnych kontaktów personalnych (w tym z nieobecnym w metrykaliach dotyczącym Klahra Mł. malarzem Franzem Seiptem); niewątpliwie należy także go także utożsamiać z jednym z trzech rzeźbiarzy (*Bildschnitzer*) odnotowanych w Łądku około 1789 r. przez Friedricha Augusta Zimmermanna (dwaj pozostali to niemal na pewno Michael Ignatz Klahr oraz Ignatz Forche)¹⁴¹. Status w pełni wykształconego rzeźbiarza najprawdopodobniej jednak nie był równoznaczny z posiadaniem przez Ignatza własnej pracowni w pierwszej okresie zawodowej aktywności, ponieważ w obecnym stanie badań nieznane są żadne autorskie dzieła artysty z lat 70.-90. XVIII w. – sugerujące jego warsztatową niezależność – natomiast ówczesne realizacje atelier Michaela Ignatza w dużej ujawniają cechy bliskie późniejszym sygnowanym pracom jego potomka (zob. rozdział II). Co więcej, rzeźbiarz dopiero w 1799 r. nabył nieruchomość, w której mógł zorganizować własne atelier. Wiadomo bowiem, że w tym roku Joseph Praper sprzedał rzeźbiarzowi Ignatzowi przypisane miejsce w ławce lądeckiej fary, wraz ze swoim domem na Górnym Przedmieściu (Obervorstadt) w Łądku¹⁴². Zawarta transakcja dowodzi osiągnięcia w końcu lat 90. XVIII stulecia samodzielności finansowej i zawodowej (jak również społecznego awansu) najstarszego syna Michaela Ignatza¹⁴³. Jest bardzo prawdopodobne, że w zakupionym domu artysta założył także własną pracownię, wcześniej natomiast był zatrudniony w ojcowskim atelier jako pomocnik (być może nawet wraz z rodziną mieszkając w kamienicy Klahrów przy lądeckim rynku). Nie można przy tym całkowicie wykluczyć możliwości samodzielnego przyjmowania i realizowania zleceń przez rzeźbiarza w obrębie warsztatu Michaela Ignatza, jednakże na pełną

¹⁴¹ F. A. Zimmermann, *Beyträge zur Beschreibung von Schlesien*. Bd. 9, Brieg 1789, s. 190. Więcej na ten temat zob. rozdział II.

¹⁴² AJK, sygn. V D 23a, Kirchen Rechnung über Einnahme und Ausgabe bey der Königl. Stadt Pfarrkirche zu Landeck pro anno 1799 r., k. 18. W dokumencie wyraźnie jest mowa o sprzedaży domu wraz miejscem w ławce kościelnej, choć podana została jedynie najważniejsza dla Kościoła cena 36 grajarów za wykup miejsca w świątyni.

¹⁴³ Teoretycznie informacja ta może odnosić się również do Michaela Ignatza, który w pojedynczych przypadkach (np. przy okazji swojego ślubu w 1799 r.) również odnotowywany był jako Ignatz Klahr. Zdecydowanie bardziej prawdopodobne jest jednak, że chodzi o jego syna, ponieważ nie sposób założyć, aby działający od wielu lat w Łądku i cieszący się poważaniem Michael Ignatz dopiero w wieku 72 lat nabywał stałe miejsce w ławce kościelnej.

niezależność zawodową Ignatz Klahr najprawdopodobniej zdobył się dopiero ok. 1799 r., na co mogła wpłynąć decyzja sędziwego ojca o dalszym kierowaniu rodziną pracownią, potwierdzona jego trzecim małżeństwem, zawartym w tym samym roku. Jest bardzo możliwe, że sam Michael Ignatz wsparł swojego najstarszego syna w założeniu własnego atelier wobec rozpoczęcia kariery zawodowej na początku lat 90. przez młodszego ze swoich potomków, Casimira (zob. niżej), chcąc w ten sposób uniknąć potencjalnego konfliktu spadkowego pomiędzy braćmi¹⁴⁴.

Okres samodzielnej aktywności warsztatowej Ignatza najprawdopodobniej przypadł zatem niemal w całości na pierwsze dekady wieku XIX, co potwierdzają jedyne sygnowane dzieła rzeźbiarza: krzyż obok domu przy ul. Śnieżnej w Łądku z 1805 r.¹⁴⁵ oraz figura św. Jana Nepomucena w Goszowie (Gompersdorf) z 1809 r.¹⁴⁶. Ignatzowi wypada również przypisać powstały w zbliżonym czasie (najwcześniej na początku XIX w.) piaskowcowy relief *Upadek pod krzyżem* we wnętrzu lądeckiej fary, stanowiący zapewne pozostałość większego zespołu stacji Drogi Krzyżowej, przypuszczalnie w całości zrealizowanej przez artystę¹⁴⁷. Niewykluczone, iż rzeźbiarz miał udział także w realizacji przydrożnego pomnika Ukrzyżowania w Chocieszowie (Stolzenau) z 1815 r.¹⁴⁸, choć figura Chrystusa w tym wypadku zdradza także cechy warsztatowe charakterystyczne dla twórczości jego syna, Heinricha. Nikły stopień rozpoznania artystycznego dorobku rzeźbiarza – zapewne dziś już w dużej mierze niezachowanego – poważnie utrudnia formułowanie bardziej precyzyjnych wniosków dotyczących rzeźbiarskiej działalności Ignatza w omawianym okresie. Istniejące dzieła wskazują jednak, że podobnie jak pozostali potomkowie Michaela Ignatza, niemal w całości skoncentrował się na wytwarzaniu rzeźby kamiennej, w przeważającej mierze pomników kultowych. Najprawdopodobniej skromna działalność artystyczna rzeźbiarza w tym okresie miała charakter lokalny, w przeważającej mierze ograniczony do rejonu Łądku i okolic, choć

¹⁴⁴ Przykładem podobnej praktyki jest postępowanie rzeźbiarza Pietra Berniniego (1562-1629), który przygotował grunt pod karierę zawodową swojego syna, Gianlorenza Berniniego (1598-1680) – dotychczas zatrudnionego wraz z młodszym bratem Luigim w ojcowskim warsztacie – wspomagając go w niezależnej działalności zawodowej, m.in. założeniu w 1622 r. prywatnego warsztatu, zob. H. Tratz, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte“, Bd. 23/24, 1988, s. 400-401; por. J. Montagu, *Roman baroque sculpture. The industry of art.*, New Haven – London 1992, s. 6-7.

¹⁴⁵ Data powstania oraz sygnatura rzeźbiarza wyryte na tylnej stronie cokołu pomnika.

¹⁴⁶ Sygnatura i data powstania wyryte z tyłu cokołu pomnika: [...] *verfertigt / von / Ig. Klahr Land. / 1809*.

¹⁴⁷ Z. Martynowski (*Kościół farny w Łądku Zdroju*, „Informator Krajoznawczy”, wrzesień-grudzień 1983, s. 5) podaje, że płaskorzeźba wykonana została przez Ignatza (Ignacego) Klahra. Podobieństwa formalne przedstawienia względem potwierdzonych prac syna Michaela Ignatza (zwł. figury Nepomucena z Goszowa) potwierdza atrybucję reliefu temu pierwszemu. Zdaniem Martynowskiego płaskorzeźba – umieszczona na południowej ścianie nawy, w pobliżu kruchty – jest śladem istnienia w tym miejscu dawniej Ogrodu Oliwnego, choć prawdopodobne wydaje się przypuszczenie, iż rzeźba należała do większego zespołu reliefowych stacji Drogi Krzyżowej, zapewne w całości zrealizowanych przez warsztat Ignatza.

¹⁴⁸ Data powstania dzieła zawarta w inskrypcji fundacyjnej w kartuszu u dołu cokołu rzeźby.

na obecnym etapie badań nie można całkiem wykluczyć realizacji w innych częściach Kotliny Kłodzkiej, m.in. na zachodzie regionu (Chocieszów), względnie na terenach ościennych. Aktywność ta trwała zapewne do śmierci Ignatza Klahra, który odszedł 9 II 1816 r. w Łądku w wieku 64 lat¹⁴⁹.

Najstarszy syn Michaela Ignatza przez większość swojej kariery artystycznej najprawdopodobniej pozostawał związany z lądeckim warsztatem ojca jako pomocnik, względnie warsztatowy podwykonawca, ale w swojej samodzielnej działalności rzeźbiarskiej nigdy nie osiągnął porównywalnej pozycji zawodowej, do czego przyczynił się zapewne także raczej niski – w stosunku do dzieł ojca i dziadka – poziom produkcji artystycznej Ignatza (zob. rozdział III). Trudno także mówić o jego popularności wśród odbiorców ze względu na przynależność do rzeźbiarskiej rodziny Klahrów, choć bez wątplenia należał do najważniejszych kontynuatorów artystycznej tradycji Klahrów Starszego i Młodszeo. Prawdopodobnym uczniem Ignatza był jego syn i spadkobierca Heinrich, który jeszcze za życia ojca rozpoczął własną działalność zawodową na bazie ojcowskiego dorobku warsztatowego.

1.3.2. Casimir Klahr (1769-1835)

Wobec usamodzielnienia się Ignatza, spadkobiercami warsztatu Michaela Ignatza zostali jego dwaj młodsi synowie Casimir i Cajetan, przy czym postacią kluczową dla dalszych dziejów rodzinnego atelier Klahrów w Łądku był ten pierwszy. Urodzony w 1769 r. Casimir¹⁵⁰ swoją karierę artystyczną w całości związał z ojcowskim warsztatem jako uczeń i pomocnik Klahra Mł. (ok. 1780-1803), od ok. 1803 r. faktyczny kierownik lądeckiej pracowni, którą prowadził w pełni samodzielnie (do 1827 r. przy wsparciu Cajetana) w latach 1807-1835.

Cechy formalno-warsztatowe późniejszych prac Casimira również w jego wypadku sugerują edukację zawodową pod kierunkiem ojca, trwającą zapewne od ok. 1780 (lub nawet 1779) r. i zakończoną około 1790 r. Podobieństwa do ojcowskich prac obejmują nie tylko rzeźbę figuralną, ale także detale architektoniczno-ornamentalne (m.in. często stosowane przez rzeźbiarza motywy *rocaille*, łączone niekiedy z formami *Zopfstil*)¹⁵¹, co sugeruje wniosek, że

¹⁴⁹ Pogrzeb rzeźbiarza odbył się 11 II 1816 r. w Łądku, zob. APL, Begräbnis-Buch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1^{ten} Januar 1783 bis den ult. Dec. 1829, Anno 1816: poz. nr 4.

¹⁵⁰ Niewykluczone, że zgodnie z poglądem utrwalonym w polskiej literaturze krajoznawczej (zob. Z. Martynowski, *Rzeźbiarska rodzina Klarów. Szkic historyczny o rodzie i twórczości artystów Klarów w Łądku Zdroju*, „Informator Krajoznawczy”, nr 3, lipiec – wrzesień 1973, s. 56; por. T. Dudziak, *Kłodzka dynastia rzeźbiarzy...*, s. 60), przyszedł rzeźbiarz otrzymał na chrzcie imiona Johann Casimir ze względu na przypadającą wówczas setną rocznicę pobytu na ziemi kłodzkiej króla polskiego Jana Kazimierza, w drodze do Francji po swojej abdykacji w 1669 r.

¹⁵¹ Więcej na ten temat zob. rozdział III.

ojcowska pracownia była głównym (o ile nie jedynym) miejscem pobierania nauk rzeźbiarstwa przez Casimira. Najpóźniej na początku lat 90. XVIII w. młody twórca zdobył status mistrza, którym został określony w akcie małżeństwa zawartego 23 kwietnia 1792 r. z Anną Marią (1768-1832), córką malarza z Łądka, Antona Wenigera¹⁵². Pomimo uzyskanych uprawnień mistrzowskich rzeźbiarz pozostał w rodzinnym warsztacie ojca, co najmniej do początku XIX w. pełniąc rolę jednego z pomocników. Brakuje bowiem jakichkolwiek źródeł wskazujących na założenie przez Casimira odrębnej pracowni, a przede wszystkim cechy warsztatowe poszczególnych realizacji atelier Michaela Ignatza z lat 90. XVIII w., które zdradzają udział w ich wykonaniu Casimira (zob. rozdział II).

Istotnych danych biograficznych na temat rzeźbiarza dostarczają akty chrztów jego dzieci, jakich doczekał się w związku z Anną Marią na przełomie XVIII i XIX w.: Ernsta Carla (4 VI 1792, zm. 3 III 1794), Amalii Franciski Augusty (9 IX 1794), Basiliusa Wilhelma (8 XII 1796, zm. 11 V 1798), Frideriki Scholastiki (5 VI 1799, zm. 6 VII 1800), Marii Genowefy (29 VI 1801, zm. 29 XII 1813), Marii Magdaleny Cäcilii (10 XI 1803, zm. 25 XII tego samego roku), Davida Salomona (5 VI 1805) oraz Hieronima Georga (9 VI 1808, zm. 29 II 1811)¹⁵³.

Przy okazji chrztów wybranych dzieci odnotowany został jako ojciec chrzestny (w latach 1792, 1805 i 1808) lub świadek (1799) ląddecki rzeźbiarz Ignatz Forche (w pozostałych przypadkach w 1794 r. na chrzcie świadczyła jego pierwsza żona Theresia, a w latach 1796, 1801 i 1803 druga małżonka Barbara). Forche ponadto powołany został na świadka ślubu Casimira w 1792 r.¹⁵⁴ Zapisy metrykalne dowodzą zatem, że dawny czeladnik oraz późniejszy druh Michaela Ignatza Klahra, utrzymywał bliskie kontakty towarzyskie również z jego młodszym synem. Nie można wykluczyć, że relacje Forchego zarówno z Michaeliem Ignatzem pod koniec XVIII w., jak i z Casimirem na początku następnego stulecia miały charakter także zawodowy (zob. rozdział II). Syn Michaela Ignatza nawiązał wieloletnią znajomość z Ignatzem Forchem bez wątplenia za pośrednictwem ojca, co może być dodatkowym argumentem przemawiającym za obecnością Casimira w atelier Klahra Mł., po którym jego potomek zapewne „odziedziczył” ewentualnego współpracownika w osobie rzeźbiarza Forchego. Po śmierci ojca Casimir pozostawał nadto w bliskich relacjach zawodowych ze swoim młodszym bratem Cajetanem (zm. 1827), współpracownikiem artysty w odziedziczonej pracowni

¹⁵² APL, Trauungsbuch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck von 1^{ten} Januar 1783 bis 1833, wpis pod datą 23 IV 1792.

¹⁵³ APL: Tauf-Buch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1^{ten} Januar 1783 bis den 31^{ten} Decembr. 1809, wpisy pod datami 4 VI 1792, 9 IX 1794, 8 XII 1796, 5 VI 1799, 29 VI 1801, 10 XI 1803, 5 VI 1805, 9 VI 1808; Elenchus Baptizatorum Parochiae Landecensis A-M, s. 39-41.

¹⁵⁴ Zob. przyp. 152.

rodzinnej (zob. niżej). Kontakty pomiędzy obydwoma braćmi wzmacniało pielęgnowanie więzów rodzinnych, które potwierdza świadczenie Cajetana Klahra na ślubie córki starszego brata, Amalii w 1821¹⁵⁵.

Podobnie jak w wypadku Ignatza zasadniczym polem działalności zawodowej Casimira w obrębie ojcowskiego warsztatu najprawdopodobniej było wspomaganie Michaela Ignatza przy realizacji przyjmowanych zleceń. Zarazem już u na początku lat 90. XVIII w. rzeźbiarz jako pełnoprawny mistrz zyskał finansową niezależność od ojca, na co wskazują zachowane rachunki starej kaplicy zdrojowej w Łądku z lat 1797, 1799 i 1800, w których kilka razy odnotowano Casimira jako dłużnika spłacającego kredyt zaciągnięty z kasy kaplicy dwukrotnie: po raz pierwszy w 1792, następnie w 1799¹⁵⁶. Należy przypuszczać, że na przełomie stuleci rzeźbiarz stopniowo zaczął odgrywać coraz ważniejszą rolę w pracach warsztatu starzejącego się Michaela Ignatza, być może już ok. 1803 r. przejmując kierowanie pracownią. Nieznane są bowiem żadne dzieła Klahra Mł. powstałe po 1802 r., natomiast z 1803 roku pochodzi piaskowcowy pomnik Ukrzyżowania przed kościołem w Trzebieszowicach (Kunzendorf), najstarsza praca, jaką można przypisać Casimirowi Klahrowi¹⁵⁷. Pomnik ów rzeźbiarz zrealizował zapewne w ojcowskim atelier, które w tym czasie mogło przejść pod faktyczną kontrolę Casimira. Bardzo możliwe jednak, że lądecki warsztat Klahrów w dalszym ciągu funkcjonował pod szyldem Michaela Ignatza (niewykluczone, że odpowiedzialnego np. za pozyskiwanie zleceń), a jego syn (wraz z młodszym bratem Cajetanem) stał się formalnym właścicielem pracowni dopiero po śmierci ojca w 1807 r.

Sygnowane i datowane przez rzeźbiarza dzieła, jak również inne, przypisane mu prace, pozwalają nakreślić przybliżony obszar i chronologię w pełni samodzielnej działalności artystycznej Casimira w latach 1807-1835. Pośród tych dzieł na uwagę zasługują m.in. realizacje dla położonych przy południowej granicy hrabstwa kłodzkiego czeskich Kralík:

¹⁵⁵ APL, Trauungsbuch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck von 1^{ten} Januar 1783 bis 1833, akt ślubu Amalii, córki Casimira Klahra, z mistrzem kowalskim Antonem Bergiem, 20 XI 1821.

¹⁵⁶ AJK, sygn. V D 23a, Rechnung über Einnahme und Ausgabe der alten Baade Capelle pro 1797, k. 3, 7; Rechnung über Einnahme und Ausgabe bei der alten Capellen zu Landeck vom 11^{ten} August bis Ende December 1799, k. 6; Rechnung über Einnahme und Ausgabe bei der alten Capellen Casse zu Landeck. Vom 1^{ten} Januar bis Ende December 1800, k. 3, 6.

¹⁵⁷ Data powstania zamieszczona w inskrypcji fundacyjnej na odwrociu cokołu pomnika. Rzeźba nie jest sygnowana, wykazuje jednak cechy formalne bliskie potwierdzonym pracom Casimira Klahra, m.in. monumentem z Kralík i Miejskiego Lasku (w figurze czytelne są także nawiązania do postaci Ukrzyżowanego z ołtarza głównego Klahra Mł. z kościoła w Nowej Wsi), co pozwala przypisać rzeźbiarzowi jej autorstwo. Z osobą Casimira (względnie przy udziale Cajetana Klahra) wiązać można również powstały w tym samym roku późnobarokowo-klasycystyczny krzyż przydrożny na skraju Ruszowic koło Kłodzka, wykazujący znaczne podobieństwa m.in. w zakresie rzeźby figuralnej z pasją w Trzebieszowicach.

58 pomnik Ukrzyżowania (1809) na tyłach sanktuarium MB Wspomożycielki¹⁵⁸, kolumna
59 Koronacji Panny Marii z 1813 r. (wykonana we współpracy z kamieniarzem Franzem
Rosebergerem z pobliskiego Lichkova/Lichtenau)¹⁵⁹ oraz figura św. Jana Nepomucena na
60 moście w centrum miasteczka z roku 1816¹⁶⁰. Od początku drugiej dekady XIX w. rzeźbiarz
wykonuje stosunkowo liczne zlecenia dla miejscowości na ziemi kłodzkiej, nierzadko
współpracując z młodszym bratem Cajetanem do momentu jego śmierci w 1827 r.
Świadectwem tej współpracy jest kamienna Pasja w Lewinie-Miejskim Lasku (1818).
61 sygnowana wspólnie przez Casimira i Cajetana¹⁶¹. Sygnatura sugeruje wspólne prowadzenie
przez obu braci odziedziczonego warsztatu w Łądku, przy czym wydaje się, że kierownikiem
rodzinnego atelier był starszy i lepiej wykwalifikowany Casimir Klahr (zob. rozdział II).
Rzeźbiarz przy pomocy brata zrealizował najprawdopodobniej także inne dzieła, m.in. pomnik
62 Ukrzyżowania (1814) obok kościoła w Niwie (Reichenau)¹⁶², krzyż na starym cmentarzu
63 parafialnym (ob. komunalnym) w Łądku (1822)¹⁶³ a w późniejszym okresie krzyż przydrożny
64 pomiędzy Domaszkowem a Międzygórzem (1821) oraz krucyfiks (1826) stojący przy kościele
65 w Jaworku (Urnitz)¹⁶⁴. W 1829 r. powstał natomiast tzw. Krzyż młynarza (niem. *Mühlkreuz*
66 lub *Mühlkreuz*) w Łądku (dawniej na terenie wsi Wyżnia Dolina/Oberthalheim), wykonany
przez Casimira przy udziale jego syna, Davida¹⁶⁵, po śmierci Cajetana głównego pomocnika
67 artysty¹⁶⁶. Ich współpracę potwierdza ostatnia znana praca warsztatu Casimira – krzyż
cmentarny w Szalejowie Dolnym/Niederschwedeldorf (1834), sygnowany wspólnie przez ojca
i syna¹⁶⁷. Informacje zawarte w sygnaturze szalejowskiej rzeźby potwierdzają również, że

¹⁵⁸ Monument przypisuje Casimirowi Klahrowi R. Zrůbek (*Umění Klahrů na české strane Orlických hor*, [w:] *Michal Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, red. J. Wrabec, Wrocław 1995, s. 29) w oparciu o trudno czytelną dziś sygnaturę z tyłu cokołu: 1809 / C. K. Atrybucję tę potwierdza forma artystyczna rzeźby (zob. rozdział III).

¹⁵⁹ Sygnatura wryta z boku podstawy: *Casimir Klahr Bildhauer von / Landeck / Franz Rosenberger / Steinmetz 1813 von Lichtenau*. Por. R. Zrůbek, op. cit., s. 29.

¹⁶⁰ Sygnatura wryta z tyłu cokołu: *Casimir Klahr. / Bildhauer aus / Landeck 1816*. Por. R. Zrůbek, op. cit., s. 29.

¹⁶¹ Data powstania pomnika zamieszczona w inskrypcji fundacyjnej na tylnej stronie cokołu; powyżej wryta również sygnatura obu braci: *ver / fertiget von / Cajetan und / Casimir Klahr / von Landeck*.

¹⁶² Data powstania podana w inskrypcji fundacyjnej wrytej w dolnej partii cokołu.

¹⁶³ Data powstania wryta wraz z inskrypcją fundacyjną w dolnej partii cokołu z tyłu pomnika.

¹⁶⁴ Daty powstania obu dzieł wryte na tylnych ścianach cokołów. Więcej na temat cech warsztatowych pomników – przypisanych atelier Casimira Klahra na podstawie analizy stylistyczno-porównawczej – zob. rozdział II.

¹⁶⁵ Data powstania oraz sygnatury autorów zamieszczone w inskrypcji fundacyjnej wrytej z tyłu cokołu: *Errichtet von / Ignatz Gottschalk Müllermeister aus / Oberthalheim den 31 Julij 1829 / gemacht von C: Klahr aus Landeck / Bildhauer. /D. K. Wryte odrębnym krojem pisma inicjały zidentyfikował z Davidem Klahrem R. Zrůbek, op. cit., s. 29.*

¹⁶⁶ Więcej na ten temat zob. rozdział II, por. omówienie biografii artystycznej Davida Klahra w niniejszym rozdziale.

¹⁶⁷ Sygnatura obydwu rzeźbiarzy zawarta w inskrypcji fundacyjnej wrytej na tylnej ścianie cokołu: *Errichtet / von Franz Olbrich Bauer / allhier. d: 2 t: Juli 1834. / gemacht von Bildhauern aus / Landeck Casimir Klahr, David Klahr Sohn.*

Casimir do końca życia mieszkał i prowadził swój warsztat w rodzinnym Łądku; zawodową działalność artysty zakończyła jego śmierć na suchoty 17 kwietnia 1835 r., w wieku 65 lat¹⁶⁸.

Œuvre Casimira wymaga dalszego rozpoznania. Dotyczy to zwłaszcza dzieł z późnego okresu jego warsztatowej działalności, jednakże już na obecnym etapie badań rzeźbiarz jawi się jako najbardziej płodny spośród potomków Michaela Ignatza. Podobnie jak brat Ignatz artysta najprawdopodobniej rozpoczął karierę zawodową w ramach ojcowskiego warsztatu rodzinnego, w którym przez wiele lat pozostawał zatrudniony, przy czym jako spadkobierca atelier i jego późniejszy kierownik stał się głównym sukcesorem rodzinnej tradycji artystycznej pierwszych dwóch pokoleń Klahrów. Sprzyjała temu nauka zawodu w ojcowskim warsztacie, a także wielokrotne posługiwanie się odziedziczonymi modelami i wzornikami (zob. rozdział III). Skoncentrowany na wytwarzaniu kamiennych figur kultowych rzeźbiarz zyskał znaczną popularność wśród lokalnych odbiorców w różnych częściach hrabstwa kłodzkiego lub jego bliskim sąsiedztwie, choć nigdy nie osiągnął szczególnie wysokiej pozycji zawodowej, pozostając głównie mało oryginalnym epigonem plastyki ojca i dziadka. Możliwe jest jednak oddziaływanie rzeźby Casimira na innych miejscowych kamieniarzy stawiających różnego rodzaju katolickie pomniki kultowe; uczniem artysty bez wątplenia był jego syn David Klahr, późniejszy warsztatowy współpracownik oraz spadkobierca tradycji artystycznej Klahrów w kolejnym pokoleniu.

1.3.3. Cajetan Klahr (1782-1827)

Stosunkowo niewiele wiadomo na temat artystycznej biografii najmłodszego z synów Michaela Ignatza, urodzonego w 1782 r. Cajetana. Już w wieku 20 lat artysta uzyskał status rzeźbiarza (*Bildhauer*), którym określony został w akcie swojego ślubu, zawartego 10 VIII 1802 r. z pierwszą żoną, Anną Marią Hund (1789-1822)¹⁶⁹. Szybkie zdobycie wykształcenia zawodowego przez Cajetana wskazuje na stosunkowo wczesne rozpoczęcie nauki, być może już ok. 1792 r. Niewykluczone, że przyszły rzeźbiarz odbył ją w przyspieszonym trybie, z pominięciem (względnie skróceniem) zwyczajowej praktyki czeladniczej w innych warsztatach, bowiem forma artystyczna rzeźb, które przypisać można ręce Cajetana (zob. niżej), wskazuje na warsztat ojca jako zasadnicze miejsce nauki profesji rzeźbiarskiej tego pierwszego. Artysta zapewne właśnie tu terminował, choć nie można wykluczyć, że rolę

¹⁶⁸ 21 IV 1835 odbył się pogrzeb rzeźbiarza, zob. APL, Begräbnis-Buch für die Stadt Landeck und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1. Januar 1830 bis 1871, s. 22. Trzy lata wcześniej, 5 IX 1832, zmarła żona artysty Anna Maria z d. Weniger, zob. ibidem, s. 12.

¹⁶⁹ APL, Trauungsbuch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck von 1^{ten} Januar 1783 bis 1833, wpis pod datą 10 VIII 1802.

nauczyciela pełnił też starszy brat Casimir, zyskujący na przełomie XVIII i XIX w. niewątpliwie istotną pozycję w rodzinnym atelier.

Po ukończeniu nauki rzeźbiarz pozostawał zatrudniony w rodzinnym atelier, które odziedziczył wspólnie z Casimirem po śmierci Michaela Ignatza, czego dowodem jest sygnowany przez obu braci krucyfiks w Miejskim Lasku z 1818 r. Obecność Cajetana w Łądku potwierdzają także metrykalia tutejszej parafii katolickiej, które odnotowują chrzty dzieci rzeźbiarza i jego pierwszej żony: Basiliusa Peregrinusa (27 VI 1803), Egobertusa Georga Josepha (1 IV 1806, zm. 28 I 1809), Caroliny Reginy Franciski (31 XII 1809)¹⁷⁰ i Marii Franciski Reginy (25 I 1815)¹⁷¹. Po śmierci Anny Marii w 1822 r. rok później Cajetan ożenił się po raz drugi, poślubiając wdowę Beatę Woltwitsch¹⁷², z którą miał dwóch synów zmarłych w niemowlęctwie: Augusta (zm. 19 IV 1824) i Clemensa (1824-1827)¹⁷³. Również w wypadku Cajetana zapisy metrykalne wskazują na kontakty towarzyskie utrzymywane przez rzeźbiarza z członkami lądeckiej społeczności, w tym miejscowymi artystami. W pierwszym rzędzie bliskie relacje rodzinne łączyły Cajetana z dwoma braćmi, w szczególności z Casimirem, co potwierdza wspomniane już świadczenie rzeźbiarza na ślubie córki starszego brata¹⁷⁴, a także obecność tego ostatniego na ślubie Basiliusa, syna Cajetana, w 1828 r. (zob. niżej). Z kolei najstarszy z braci-rzeźbiarzy, Ignatz Klahr, świadczył na pierwszym ślubie Cajetana w 1802 r.¹⁷⁵ Druhem najmłodszego syna Michaela Ignatza był ponadto lądecki malarz i stafiownik Peregrin Brendel (ok. 1775-1826)¹⁷⁶, kilkakrotnie odnotowany w lądeckich

¹⁷⁰ APL: Tauf-Buch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1^{ten} Januar 1783 bis den 31^{ten} Decembr. 1809, wpisy pod datami 27 VI 1803, 1 IV 1806 i 31 XII 1809; por. Begräbniß-Buch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1ten Januar 1783 bis den ult. Dec. 1829, Anno 1809, poz. nr 6 (akt pogrzebu syna Cajetana Klahra Egobertusa, 28 I 1809).

¹⁷¹ APL, Elenchus Baptizatorum Parochiae Landecensis A-M, s. 46.

¹⁷² APL, Trauungsbuch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck von 1^{ten} Januar 1783..., akt ślubu Cajetana Klahra z Beatą Woltwitsch, 27 I 1823.

¹⁷³ APL, Begräbniß-Buch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1ten Januar 1783 bis den ult. Dec. 1829, Anno 1824, poz. nr 12: akt pogrzebu Augusta, syna Cajetana Klahra, 21 IV 1824 (dziecko zmarło zaledwie 19 dni po narodzinach), Anno 1827, poz. nr 42: akt pogrzebu Clemensa, syna Cajetana Klahra, 22 XII 1827 (we wpisie odnotowano, że dziecko zmarło 19 XII 1827 r. w wieku 2,5 roku jako pozostawiony syn zmarłego rzeźbiarza). Wiadomości źródłowe wskazują również, że do gospodarstwa domowego Cajetana dołączyła również jego pasierbica Elisabeth, urodzona w 1816 r. córka Beaty z pierwszego małżeństwa, według zachowanego rejestru od 1 I 1826 r. uczennica lądeckiej szkoły przyparafialnej (już po śmierci ojczyzna, w 1830 r. przystąpiła do pierwszej komunii. W dokumencie odnotowano również opuszczenie szkoły przez córkę rzeźbiarza i jego pierwszej żony, Franciscę (ur. 1809). Zob. APL, Namentlich Verzeichniss aller Schulkinder und den zur Landecker Schule gehörigen Dörfern (...), [ok. 1830], poz. nr 151.

¹⁷⁴ Zob. przyp. 152.

¹⁷⁵ Zob. przyp. 169.

¹⁷⁶ Malarz i stafiownik czynny w Łądku, gdzie zmarł oraz odnotowane zostały chrzty jego dzieci w latach 1804, 1805, 1807 i 1809 (w 1811 r. miał urodzić się ponadto syn artysty Leo); stałą obecność artysty w Łądku potwierdza również fakt kilkakrotnego powoływania Brendela i jego żony Reginy na świadków (lub ojca chrzestnego) przy chrztach dzieci miejscowych zagrodników w latach 1810-1817. W r. 1817 i 1823 artysta notowany jest jako lądecki rajca. Do rozpoznanych dzieł P. Brendela są malowane stacje Drogi Krzyżowej z 1809 r. w kościele par. w Bolesławowie. Zob. APL: Elenchus Baptizatorum Parochiae Landecensis A-M, passim; Taufbuch für

metrykach: w 1803 r. malarz był ojcem chrzestnym Basiliusa, następnie w roku 1806 świadczył na chrzcie kolejnego syna Cajetana, zaś w 1809 r. żona Brendela, Regina, została matką chrzestną córki rzeźbiarza¹⁷⁷. W późniejszym okresie malarz powołany został również na świadka drugiego ślubu Cajetana w 1823 r.¹⁷⁸

Kontakty towarzyskie artysty z malarzem Peregrinem Brendelem oraz innymi notowanymi w metrykach mieszczanami lądeckimi niewątpliwie dowodzą jego zaangażowania w życie lokalnej społeczności Łądka, jednakże nie miały one przełożenia na samodzielność zawodową Cajetana, który do końca życia pozostawał warsztatowym współpracownikiem (a być może wspólnikiem) starszego brata Casimira w rodzinnym przedsiębiorstwie. Choć zaginięcie części ksiąg metrykalnych w archiwum parafii lądeckiej uniemożliwia pełną rekonstrukcję powiązań towarzyskich Cajetana, należy przyjąć, że kluczową rolę odgrywały w nich relacje z obydwoma czynnymi zawodowo starszymi braćmi, zwłaszcza Casimirem, które zadecydowały o karierze artystycznej rzeźbiarza. Nie można oczywiście wykluczyć, że dla jego działalności zawodowej znaczenie miała także znajomość z Brendelem, przy czym ewentualna kooperacja z malarzem mogła zaistnieć najprawdopodobniej wyłącznie w obrębie atelier pod kierownictwem Casimira. Nieznane są bowiem żadne samodzielne dzieła Cajetana, którego aktywność rzeźbiarską dokumentuje jedynie wykonany wspólnie z Casimirem piaskowcowy krucyfiks w Lewinie-Miejskim Lasku z 1818 r. Sprymitywizowana forma warsztatowa rzeźby figuralnej monumentu odróżnia się od potwierdzonych samodzielnych prac Casimira Klahra, co pozwala przypisać jej autorstwo w przeważającej mierze Cajetanowi. Porównanie wielu prac lądeckiego warsztatu z rzeźbami lewińskiej Pasji pozwala przyjąć, że artysta wielokrotnie pomagał starszemu bratu w poszczególnych realizacjach, m.in. pomników kultowych dla Kralík, Niwy, Łądka, okolic Międzygórze i Jaworka¹⁷⁹. Aktywność zawodową rzeźbiarza przerwała jego przedwczesna śmierć 23 marca 1827 r., w wieku 46 lat¹⁸⁰.

Dostępne wzmianki źródłowe oraz zachowane dzieła dowodzą, że artystyczna kariera najmłodszego syna Michaela Ignatza była ściśle związana z rodzinnym warsztatem w Łądku, kierowanym po śmierci ojca przez Casimira. Dotychczas rozpoznany dorobek artystyczny twórcy ujawnia jego bardzo niski poziom umiejętności rzeźbiarskich, skutkujący wręcz

sämtliche zur Stadt Landeck gehörigen Dorfschaften Landecker Kirchsprengels vom 1^{ten} Januar 1806 bis den 31^{ten} Decebr 1833 – akt chrztu syna J. Agnera 17 II 1810, akt chrztu syna F. Scholza 2 IX 1810, akt chrztu syna F. Scholza, 21 VII 1813, akt chrztu syna F. Scholza, 21 II 1816, akt chrztu córki F. Scholza, 11 VI 1817; Elenchus mortuorum parochiae landecensis, passim; por. R. Sachs, *Lexikon der bildenden Künstler und Kunsthandwerker Schlesiens...*, s. 552-553.

¹⁷⁷ Zob. przyp. 170.

¹⁷⁸ Zob. przyp. 172.

¹⁷⁹ Więcej na ten temat zob. rozdział II.

¹⁸⁰ APL, Elenchus Mortuorum Parochiae Landecensis..., wpis pod datą 22 III 1827.

prymitywizacją tradycji formalnej plastyki ojca i dziadka, od której pozostawał zależny (zob. rozdział III). Fakt ten zapewne w głównej mierze zdecydował o braku znaczniejszych osiągnięć artystycznych oraz wybiciu się na zawodową samodzielność Cajetana. Trudno także mówić w jego wypadku o ewentualnych uczniach, choć nie jest wykluczone, że do ich grona należał syn artysty, wedle doniesień źródłowych również wykształcony jako rzeźbiarz, Basilius Klahr (zob. niżej).

1.4. Ostatnie pokolenia rodziny Klahrów

1.4.1. Heinrich Klahr (1779-?)

Na temat przedstawicieli kolejnych pokoleń rzeźbiarskiej rodziny Klahrów znane są jedynie szczątkowe wiadomości źródłowe. Pośród tych rzeźbiarzy najlepiej rozpoznana jest artystyczna sylwetka Heinricha Klahra, urodzonego w 1779 r. syna Ignatza, którego zidentyfikowane dzieła wskazują na artystę o relatywnie dużych – w stosunku do innych potomków Michaela Ignatza – umiejętnościach warsztatowych. Młodszy zaledwie o 10 lat od stryja Casimira, zarazem trzy lata starszy od stryja Cajetana, Heinrich, pomimo, że przynależy do czwartej generacji rodu, za sprawą urodzenia w ostatniej ćwierci XVIII w. najprawdopodobniej przeszedł podobną drogę warsztatowej edukacji oraz pierwszych lat działalności zawodowej co jego stryjowie. W odróżnieniu od nich rzeźbiarz po okresie działalności zawodowej w Łądku opuścił jednak rodzinne miasto, najprawdopodobniej osiedlając się w Złotnie koło Dusznik w zachodniej części Kotliny Kłodzkiej, gdzie kontynuował rodzinną tradycję zawodową Klahrów. W związku z tym, w biografii artystycznej Heinricha wyróżnić należy trzy etapy: naukę zawodu (ok. 1789-1799/1803), następnie działalność zawodową w Łądku (zapewne we współpracy z ojcem) do ok. 1810/1815 r. oraz ostatni, obejmujący samodzielną aktywność warsztatową w Złotnie, przypuszczalnie do końca życia rzeźbiarza.

Pomimo braku dochowanych źródeł można przypuszczać, że pierwszy (o ile nie jedyny) etap nauki zawodu około lat 1789-1799 przyszedł rzeźbiarz odbył w rodzinnym atelier Michaela Ignatza Klahra, gdzie zapewne przebywał wraz ze swoim ojcem najpóźniej do ok. 1799 r. Bardzo możliwe, że nauczycielem młodego Heinricha był jego dziadek, co sugeruje znaczne podobieństwo stylistyczno-warsztatowe późniejszych prac rzeźbiarza do dzieł Michaela Ignatza, przejawiające się zwłaszcza w kompozycji i kubizującym modelunku draperii szat postaci (zob. rozdział III), choć artysta mógł terminować także pod okiem ojca, Ignatza,

w latach 80. i 90. XVIII w. pomocnika mistrza ląddeckiej pracowni¹⁸¹. Niewykluczone, że podobnie jak w przypadku Ignatza, pracownia ta była również miejscem zatrudnienia rzeźbiarza, który jednak po zawodowym usamodzielnieniu się ojca około 1799 r. dołączył do jego atelier. Przemawia za tym warsztatowa zależność (czytelna pomimo silnego piętna plastyki Michaela Ignatza) poszczególnych dzieł rzeźbiarskich Heinricha od ojcowskiej plastyki.

Najpóźniej w pierwszych latach XIX stulecia Heinrich został wyzwolony na mistrza, którym określony został w akcie ślubu zawartego w 1804 r. w Łądku z Luisą Breither¹⁸². Pełne wykształcenie rzeźbiarskie artysta posiadał jednak już rok wcześniej, czego dowodem jest jego najstarsze zidentyfikowane dzieło, kamienna figura św. Jana Nepomucena na dawnym cmentarzu cholerycznym w Trzebieszowicach z 1803 r., opatrzona sygnaturą Heinricha¹⁸³. Kolejne doniesienia źródłowe mówią o chrzcie urodzonego 15 IV 1807 r. syna rzeźbiarza, Aloÿsa Siegfrieda Antona (zm. 5 VI tego roku)¹⁸⁴. Na chrzcie tym świadczyła siostra artysty, Magdalena, co potwierdza więzi łączące Heinricha Klahra z innymi członkami rodziny, w szczególności z ojcem, Ignatzem. Zapisane w metrykach dotyczących Heinricha informacje o innych świadkach bądź rodzicach chrzestnych wskazują również na jego kontakty z mieszczanami ląddeckimi o różnych profesjach, niekiedy o prominentnej pozycji¹⁸⁵. Metryki odnotowują również chrzcielne świadczenie małżonki rzeźbiarza Luisy w 1808 r.¹⁸⁶ Ostatnią znaną wzmianką archiwalną dotyczącą Heinricha jest informacja o śmierci w Łądku drugiego narodzonego syna artysty 26 VI 1809, zaledwie półrocznego Johanna Aloÿsa¹⁸⁷. Przywołane informacje źródłowe dowodzą, że co najmniej przez pierwszą dekadę XIX stulecia rzeźbiarz mieszkał i był czynny zawodowo w Łądku, który mógł opuścić najpóźniej krótko przed 1815 r. (zob. niżej).

68

¹⁸¹ Mniej prawdopodobna wydaje się natomiast edukacja Heinricha Klahra u innych rzeźbiarzy spoza rodziny (np. w ramach praktyki czeladniczej), choć nie można całkiem wykluczyć takiej możliwości; tą drogą rzeźbiarz mógł przyswoić sobie modne klasycystyczne motywy dekoracyjne, o ile nie poznał ich dzięki współpracy z ojcem lub nauki pod jego kierunkiem.

¹⁸² APL, Trauungsbuch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck von 1^{ten} Januar 1783 bis 1833, wpis pod datą 15 V 1804. W akcie ślubu Heinrich określony został jako miejski rzeźbiarz (*bürgl. Bildhauer*), syn rzeźbiarza w Łądku Ignatza Klahra.

¹⁸³ Sygnatura (*Heinrich Klar Bildh. a. Lan[deck]*) wyryta z boku postumentu figury; na kartuszu z przodu cokołu zamieszczona została natomiast data powstania pomnika. W obecnym stanie rzeźba jest pozbawiona głowy.

¹⁸⁴ APL: Tauf-Buch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1^{ten} Januar 1783..., akt chrztu syna Heinricha Klahra, Aloÿsa Siegfrieda Antona, 25 IV 1807, por. Elenchus Baptizatorum Parochiae Landecensis A-M, s. 41.

¹⁸⁵ Przykładowo w roli świadków na ślubie rzeźbiarza w 1804 r. odnotowani zostali królewski poborca ceł Franz Xaver Regent oraz senator i aptekarz miejski Koellner.

¹⁸⁶ APL, Tauf-Buch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1^{ten} Januar 1783..., akt chrztu córki Elisabeth Hoffmann, 10 VI 1808.

¹⁸⁷ APL, Elenchus Mortuorum Parochiae Landecensis..., wpis pod data 26 VI 1809.

W mieście nad Białą Łądecką powstała też większość rozpoznanych prac rzeźbiarza, wśród wspomniana figura św. Jana Nepomucena w Trzebieszowicach (1803) oraz wykonany w tym samym roku krucyfiks przydrożny na skraju trzebieszowickiego parku zamkowego¹⁸⁸, jak również kilka lat późniejsza figura praskiego kanonika przy drodze z Radochowa do Łądka u stóp Radoszki/Hutberg (1809)¹⁸⁹. Wspomniane dzieła Heinrich wykonał najprawdopodobniej w pracowni swojego ojca, Ignatza, którego zapewne był w dalszym ciągu warsztatowym współpracownikiem. Nie wydaje się bowiem prawdopodobne zakładanie przez rzeźbiarza odrębnego warsztatu w Łądku wobec istnienia w niewielkim mieście na początku XIX w. aż trzech konkurencyjnych pracowni rzeźbiarskich: dwóch warsztatów Klahrów oraz atelier Ignatza Forchego. Na rzecz ówczesnego zatrudnienia Heinricha w ojcowskim atelier – w ten sposób kariery zawodowe rozpoczęli wszyscy trzej stryjowie artyści – przemawia również posługiwanie się przez rzeźbiarzy tymi samymi modelami rzeźbiarskimi, co Ignatz. Równocześnie fakt realizowania przez Heinricha poszczególnych prac pod swoim nazwiskiem sugeruje jego znaczną niezależność w obrębie ojcowskiego warsztatu (nie można wręcz wykluczyć możliwości, że ojciec i syn byli współnikami w ramach jednego przedsiębiorstwa), choć na obecnym etapie badań dopuszczalny jest również wariant samodzielnego wykonywania przez Heinricha zleceń przyjmowanych przez Ignatza (podobnie jak w wypadku atelier Bernarda Kutzera i jego synów, zob. niżej).

69

Bardzo możliwe, że we współpracy z ojcem powstały kolejne dzieła przypisane Heinrichowi: krucyfiks w Chocieszowie przy drodze do Studzienna/Kaltenbrunn (1811)¹⁹⁰, a zwłaszcza wykonany dla tej samej miejscowości pomnik Ukrzyżowania przy głównej wiejskiej drodze do Wambierzyc (1815)¹⁹¹. Wspomniane prace rzeźbiarsko-kamieniarskie również mogły powstać w Łądku, choć jest bardzo możliwe, że Heinrich opuścił rodzinne miasto już przed 1815 r. W tym roku bowiem poza Łądkiem urodził się jego kolejny syn, Anton

70

71

¹⁸⁸ Data powstania pomnika wyryta na kartuszu z przodu cokołu. Dzieło nie jest sygnowane, jednakże cechy formalne rzeźby oraz dekoracji ornamentalnej cokołu – identycznej z cokołem pobliskiego pomnika Nepomucena na cmentarzu cholerycznym – pozwalają przypisać jego autorstwo Heinrichowi Klahrowi.

¹⁸⁹ Rzeźba datowana oraz sygnowana z tyłu cokołu inicjałami Heinricha Klahra: *H. K. Sc. / 1809*.

¹⁹⁰ Data powstania dzieła zawarta w inskrypcji fundacyjnej z tyłu cokołu rzeźby. Atrybucję pomnika Heinrichowi Klahrowi potwierdzają cechy formalne rzeźby, nawiązującej ponadto (m.in. w opracowaniu perizonium czy włosów) do postaci Ukrzyżowanego Klahra Mł. z wystroju ołtarza głównego kościoła w Nowej Wsi.

¹⁹¹ Data powstania pomnika wyryta na inskrypcji fundacyjnej w kartuszu u dołu cokołu. Trudno jednoznacznie określić rękę głównego wykonawcy dzieła, które nosi cechy formalno-warsztatowe zarówno Heinricha, jak i jego ojca Ignatza, co sugeruje znaczący (lub wręcz decydujący) udział tego ostatniego w robotach rzeźbiarskich (por. rozdział II).

(1815-1887), później czynny jako kamieniarz w Złotnie koło Dusznik¹⁹². Miejscem urodzenia Antona mogło być właśnie Złotno, dokąd jego ojciec przypuszczalnie przeniósł się wraz z rodziną, co nastąpiło być może już ok. 1810 r., ponieważ po 1809 r. nazwisko Heinricha Klahra znika z łądeckich metryk. W Złotnie rzeźbiarz zapewne założył nowy warsztat, później odziedziczony przez jego syna (potwierdzona źródłowo kamieniarska profesja Antona sugeruje profil artystycznej produkcji złotnowskiej pracowni Klahrów). Niewykluczone zatem, że to w tym warsztacie zrealizowane zostały pomniki kultowe dla Chocieszowa; podjęta przez Heinricha decyzja o przeniesieniu się z Łądku do Złotna wynikać mogła z jego dążenia do osiągnięcia pełnej niezależności warsztatowej lub poszukiwania nowego rynku zleceń wobec konkurencji ze strony innych łądeckich warsztatów rzeźbiarskich w pierwszej połowie XIX w., w tym zwłaszcza atelier jego stryjów. Ewentualność przeprowadzki Heinricha Klahra już na początku drugiej dekady XIX stulecia nie wyklucza jego dalszej kooperacji zawodowej z ojcem do śmierci Ignatza w 1816 r. Jest również bardzo możliwe, że Heinrich został spadkobiercą ojcowskiego atelier, choć najprawdopodobniej nigdy nie podjął już zawodowej działalności w Łądku po odejściu Ignatza. Nieznane są obecnie żadne dzieła artysty realizowane po 1815 r., jakkolwiek wypada przyjąć, że syn Ignatza do końca życia prowadził założony przez siebie warsztat w Złotnie (gdzie zapewne zmarł, być może przed połową XIX wieku¹⁹³), trudniąc się wytwarzaniem rzeźby kamiennej, analogicznej do wcześniejszych swoich realizacji. Jego prawdopodobnym uczniem i spadkobiercą był wspomniany syn Anton (zob. niżej). Artystyczna działalność Heinricha, rozpoczęta w oparciu o powiązania rodzinno-warsztatowe z ojcem i dziadkiem, w późniejszym okresie niewątpliwie utrwaliła tradycję rzeźbiarską Klahrów również poza Łądkiem, w zachodniej części Kotliny Kłodzkiej. Jego kariera – pomimo stosunkowo dużej poprawności warsztatowej realizowanych dzieł rzeźbiarskich – odzwierciedla typową dla przedstawicieli młodszych pokoleń rzeźbiarzy Klahrów w XIX w. prowincjonalizację twórczości, sprowadzonej do bardzo ograniczonej, niemal rzemieślniczej aktywności o zasięgu prawie wyłącznie lokalnym.

¹⁹² E. Grochowska, *Pomnik maryjny w Dusznikach-Zdroju. Część I. Zarys dziejów i problem ikonografii*, „Rocznik Muzeum Papiernictwa”, T. X, 2016, s. 83, przyp. 9. Badaczka wysunęła hipotezę, że kamieniarz Anton Klahr (Starszy) ze Złotna był synem Heinricha. Pomimo braku dowodów archiwalnych stanowisko Grochowskiej wypada uznać za prawdopodobne m.in. ze względu domniemaną twórczość Antona lub jego potomka (zob. rozważania w dalszej części niniejszego podrozdziału oraz rozdział II), wykazującą znaczące powinowactwa artystyczne z dziełami łądeckich Klahrów.

¹⁹³ Możliwe, że śmierć Heinricha Klahra nastąpiła przed narodzinami wnuka, Heinricha Mł., w 1847 r., bowiem istniejące świadectwa archiwalne z tego czasu dotyczą wyłącznie Antona Klahra oraz jego syna, zob. E. Grochowska, op. cit., s. 83, przyp. 9. Z. Martynowski (*Rzeźbiarska rodzina Klahrów. Szkic historyczny o rodzie i twórczości artystów Klahrów w Łądku Zdroju*, „Informator Krajoznawczy”, nr 3, lipiec – wrzesień 1973, s. 57) donosi, że twórca zmarł w 1873 r. w Łądku, czemu przeczą archiwalia.

1.4.2. David Klahr (1805-1873), Basilius Klahr (1803-?) oraz Klahrowie w Złotnie

W obecnym stanie badań praktycznie nieznaną jest samodzielna twórczość rzeźbiarska synów Casimira, Cajetana, jak również czynnych w Złotnie niemal do końca XIX stulecia potomków Heinricha Klahra, uchwytnych jednak w dostępnych źródłach bądź literaturze przedmiotu. Spadkobiercą łądeckiego atelier Casimira, a z czasem również ostatnim sukcesorem rzeźbiarskiej tradycji rodziny Klahrów w Łądku był syn Casimira, David Klahr (1805-1873). Również w jego wypadku źródła milczą na temat edukacji zawodowej rzeźbiarza, choć fakt wspomaganie ojca przez Davida przy realizacji łądeckiego Krzyża młynarza (1829) – udokumentowany inicjałami tego ostatniego wyrytymi obok ojcowskiej sygnatury – jednoznacznie wskazuje na miejsce artystycznej formacji młodego twórcy. David Klahr jako warsztatowy pomocnik Casimira pod jego kierunkiem zapewne wyuczył się także profesji rzeźbiarskiej, co potwierdzają cechy formalne kolejnej sygnowanej wspólnej pracy ojca i syna – *Ukrzyżowania* na przykościelnym cmentarzu w Szalejowie Dolnym (1834). Sprymitywizowana forma rzeźby figuralnej (w tym zwłaszcza postaci Chrystusa) monumentu, odmienna od innych dzieł Casimira, pozwala przypisać jej wykonanie w przeważającej mierze ręce Davida (por. rozdział II), zarazem wskazuje na niski poziom umiejętności oraz samodzielności warsztatowej wykonawcy, dla którego ojcowskie atelier najpewniej było jedynym miejscem nauki zawodu¹⁹⁴. Ze względu na prowincjonalny i zachowawczy charakter twórczości potomków Michaela Ignatza prowadzona była ona zapewne jeszcze według starszych, nowożytnych reguł. Przyszły rzeźbiarz mógł zatem rozpocząć terminowanie już w wieku 10 lat, a więc ok. 1815 r., chociaż w trakcie prac nad Krzyżem młynarza w 1829 r. 24-letni wówczas David nie musiał posiadać jeszcze statusu w pełni wykształconego rzeźbiarza¹⁹⁵. Status ten artysta uzyskał najpóźniej na początku lat 30. XIX w., bowiem mistrzem rzeźbiarskim¹⁹⁶ określony został w akcie swojego ślubu, zawartego 13 XI 1832 r. z Elisabeth

¹⁹⁴ Uproszczona forma detali anatomicznych, m.in. torsu Chrystusa, przypomina również zrealizowany głównie ręką Cajetana krucyfiks w Lewinie-Miejskim Łasku, co pozwala domniemać, że nauczycielem Davida w warsztacie Casimira Klahra mógł być również jego młodszy brat.

¹⁹⁵ Skromne inicjały *D. K.* zapewne osobiście dodane przez młodego Davida do nazwiska ojca z tyłu pomnika mogą świadczyć, że syn Casimira w tym czasie jeszcze uczniem lub pomocnikiem o niepełnym wykształceniu (być może o statusie bliskim czeladnikowi), w ograniczonym stopniu zaangażowanym w roboty kamieniarsko-rzeźbiarskie przy realizacji dzieła.

¹⁹⁶ Wobec braku zachowanych archiwaliów nie sposób rozstrzygnąć czy w wypadku Davida – jak również innych, wykształconych w XIX w. przedstawicieli rzeźbiarskiej rodziny Klahrów – wspominany w źródłach tytuł zawodowy *Bildhauer* był wówczas tożsamy z posiadaniem uprawnień mistrzowskich, zdobytych na podstawie egzaminu kończącego naukę rzeźbiarza cechowego jeszcze w XVIII stuleciu. Erozja, a następnie poważne ograniczenie systemu cechowego na początku XIX w. (zob. rozdział II) mogły bowiem zadecydować o uproszczeniu lub wręcz pominięciu formalnej procedury kształcenia rzeźbiarzy (w szczególności w regionach

Streit¹⁹⁷. W kolejnych latach przyszły na świat trzy córki rzeźbiarza: Caroline Emilie (19 IV 1834, zm. 26 IX 1835), Rosalia Ludmilla (18 I 1837, zm. 10 I 1839) i Maria Magdalena Johanna (19 IV 1840, zm. 1901)¹⁹⁸. David oraz jego małżonka ponadto kilkakrotnie powoływani byli w Łądku na świadków bądź rodziców chrzestnych w latach 1834, 1837, 1841 i 1845¹⁹⁹. W metrykach łądeckich brakuje zapisów sugerujących kontakty rzeźbiarza z lokalnymi artystami i rzemieślnikami. Wyjątek stanowi jego świadczenie na ślubie malarza Antona Zeidlera (1813-1874) w 1840 r.²⁰⁰ Wobec braku dostępnych źródeł nie sposób stwierdzić, czy kontakt Davida z Zeidlerem (w obecnym stanie badań nieznanym z żadnych dzieł) miał również charakter zawodowy. Możliwość ewentualnej współpracy syna Casimira Klahra z innymi twórcami ograniczał prowincjonalizm miejscowego środowiska artystycznego około połowy XIX w., stosunkowo nielicznego względem poprzedniego stulecia.

Sam David pozostawał twórcą lokalnym, o raczej niskim statusie; do połowy lat 30. XIX w. jego kariera zawodowa opierała się na warsztatowej współpracy z ojcem. Po śmierci Casimira zapewne odziedziczył rodzinny warsztat, stając się ostatnim kierownikiem łądeckiego atelier, któremu dał początek Michael Klahr St. Nieznane są żadne samodzielne dzieła Davida powstałe za życia bądź po śmierci Casimira. Można jednak przypuszczać, że po 1835 r. rzeźbiarz kontynuował ojcowską działalność zawodową, zapewne o lokalnym zasięgu i ograniczonym zakresie, dotyczącą np. wykonywania figur kultowych (w tym rzeźby sepulkralnej) bądź restaurowania starszych dzieł sztuki. Pozbawiony męskiego potomka David

peryferyjnych), czemu sprzyjał wykształcony u Klahrów oraz w innych ówczesnych rodzinnych przedsiębiorstwach rzeźbiarskich „domowy” system nauki. W związku z tym określenia „mistrz rzeźbiarski” w odniesieniu do wykształconych w XIX stuleciu rzeźbiarzy z rodziny Klahrów (oraz innych twórców tego czasu) należy rozumieć przynajmniej do pewnego stopnia umownie.

¹⁹⁷ APL, Trauungsbuch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck von 1^{ten} Januar 1783..., wpis pod datą 13 XI 1832.

¹⁹⁸ APL: Taufmatrikel 1833-1865 Stadt, s. 3, 26, 53; Begräbnis-Buch für die Stadt Landeck und Vorstadte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1. Januar 1830..., s. 23, 34. Maria, najmłodsza z córek rzeźbiarza, zarazem jedyna, która dożyła wieku dorosłego, w późniejszym okresie była prawdopodobnie żoną robotnika dziennego Franza Schenka (miała z nim dwoje dzieci w 1872 i 1874 r., zmarłych niedługo po urodzeniu). W akcie zgonu (7 XI 1901) figuruje jednak pod swoim panięmskim nazwiskiem jako dożywotniczka. Zob. APL: Elenchus Baptizatorum Parochiae Landecensis A-M, s. 25; Begräbnis-Buch von 1872 bis 1901 Stadt, s. 312, poz. 88). Zmarła w wieku 61 Maria Klahr była ostatnią przedstawicielką rodziny Klahrów w Łądku.

¹⁹⁹ APL: Taufmatrikel 1833..., s. 6, 28, 62, 100. We wszystkich wypadkach były to dzieci miejskiego szewca Josepha Streita, najprawdopodobniej spokrewnionego z żoną Davida, Elisabeth.

²⁰⁰ APL, Trauungsbuch Stadt 1834-1902, Jahr 1840, poz. 3: akt ślubu malarza i lakiernika Antona Zeidlera, 17 V 1840. Urodzony w Toruniu Zeidler od ok. 1840 r. był czynny zawodowo w Łądku, gdzie urodziły się jego dwie córki Anna (1847) i Agnes Elisabeth (1850, zm. 1869), a sam artysta zmarł w dniu swoich urodzin 9 VI 1874 r. Zob. APL: Taufmatrikel 1833..., s. 121, 147; Elenchus Mortuorum..., lit. Z, s. 2; Begräbnis-Buch von 1872..., s. 20, poz. 24.

był ostatnim kierownikiem rodzinnego przedsiębiorstwa Klahrów w Łądku, działając jako rzeźbiarz do czasu swojej śmierci 25 II 1873 w wieku blisko 68 lat²⁰¹.

W obecnym stanie badań zupełnie nieznana jest twórczość rzeźbiarska syna Cajetana, urodzonego w 1803 r. Basiliusa. Jedyną znaną wzmianką archiwalną dotyczącą jego biografii jest akt ślubu rzeźbiarza, zawartego w Łądku 11 II 1828 r. z Clarą Berg²⁰². Podany w zapisie metrykalnym tytuł zawodowy Basiliusa *Bildhauer* potwierdza jego profesję, jak również wskazuje, że tym czasie był on już w pełni wykształconym rzeźbiarzem. Świadkiem na ślubie był stryj Basiliusa, Casimir, który mógł być również jego nauczycielem zawodu, podobnie jak ojciec Cajetan. Terminowanie w rodzinnym warsztacie artysta mógł odbyć po osiągnięciu 10 lat w 1813 r. i ukończyć już ok. 1824 r. Niewkluczone, że w początkach kariery zawodowej był on krótko zatrudniony w warsztacie u boku Casimira i Cajetana, jednakże brak jakichkolwiek wzmianek dotyczących Basiliusa w ląddeckich metrykaliach po 1828 r. sugeruje, że wkrótce po zawarciu ślubu wyjechał on wraz z małżonką z miasta, podejmując nierozpoznaną na obecną chwilę działalność zawodową poza Łądkiem. Trudno jednak przypuszczać, aby wykraczała ona poza skromną, kamieniarską produkcję artystyczną typową dla pozostałych przedstawicieli trzeciej i czwartej generacji rzeźbiarskiej rodziny Klahrów w Łądku. Wypada również wspomnieć w tym miejscu o potomkach Heinricha czynnych jako kamieniarze w Złotnie, których sylwetki znane są dzięki badaniom źródłowym Ewy Grochowskiej. Wspomniany wyżej syn Heinricha, Anton Klahr (1815-1887) wielokrotnie był notowany w księgach metrykalnych parafii ss. Piotra i Pawła w Dusznikach-Zdroju; świadectwem jego aktywności zawodowej był przygotowany przez Antona kosztorys z 9 VII 1860 r., dotyczący renowacji barokowego pomnika maryjnego na dusznickim rynku (naprawa figury św. Floriana oraz fundamentu i balustrady) za cenę 95 talarów, co ostatecznie nie doszło do skutku²⁰³. Kamieniarzem był także jego syn, Heinrich (Młodszy), urodzony w 1847 r.²⁰⁴, zapewne spadkobierca warsztatu w Złotnie. Artystyczne sylwetki złotnowskich kamieniarzy – wedle dotychczasowych ustaleń reprezentantów piątego i szóstego pokolenia rzeźbiarskiej rodziny Klahrów na Kłodzczyźnie – wymagają obecnie dalszych, pogłębionych badań. Możliwe jednak, że ręce Antona Klahra, względnie jego syna, przypisać można piaskowcowe *Ukrzyżowanie* z 1878 r. (tzw. Krzyż Juliusa Klara), zlokalizowane nieopodal Złotna, przy ob.

²⁰¹ Rok później (12 VI 1874) odeszła wdowa po rzeźbiarzu, Elisabeth. Zob. APL, Begräbnis-Buch von 1872..., s. 10 (poz. 12), 20 (poz. 25). Podana w akcie zgonu Davida jego profesja (*Bildhauer*) potwierdza, że przez do końca życie artysta trudnił się rzeźbiarstwem.

²⁰² APL, Trauungsbuch für die Stadt und Vorstädte bey der Pfarrkirche zu Landeck von 1^{ten} Januar 1783..., wpis pod datą 11 II 1828.

²⁰³ E. Grochowska, op. cit., s. 83, przyp. 9.

²⁰⁴ Ibidem.

ul. Złotej w Szczytnej²⁰⁵. Rzeźba Ukrzyżowanego – pomimo niskiego poziomu warsztatowego – wykazuje bowiem znaczne podobieństwa do plastyki Michaela St. i Michaela Ignatza, co także w wypadku złotnowskich kamieniarzy sugeruje podtrzymywanie rodzinnej tradycji artystycznej drogą „domowego” systemu kształcenia rzeźbiarstwa.

2. Kutzerowie

Pośród rzeźbiarzy z trójpokoleniowej rodziny Kutzerów wiodącą osobowością artystycznego rodu był Bernard Kutzer, założyciel i kierownik rodzinnego atelier, w którym wyuczył profesji rzeźbiarskiej, a następnie zatrudniał swoich dwóch przyrodnych braci Cyrilla i Patriziusa. Podobną do nich ścieżkę kariery w pracowni Bernarda przeszli jego synowie, spośród których szczególne miejsce zajmują Raimund, Severin i Rafael. Pierwszy z nich był czołowym przedstawicielem drugiego pokolenia rzeźbiarzy Kutzerów oraz zapewne kierownikiem atelier po śmierci ojca. W warsztacie działali jako współpracownicy Raimunda dwaj pozostali synowie. Raimund wykształcił w pracowni także dwóch swoich synów Gottharda i Leo oraz bratanka Reinharda, syna Severina. Pośród rzeźbiarzy trzeciej generacji rodu – zatrudnionych w rodzinnym przedsiębiorstwie – jedyną wybijającą się osobowością artystyczną był Gotthard, który na początku XX w. opuścił rodzinne atelier zakładając swój własny warsztat w Opolu. Żaden z potomków Bernarda nie osiągnął równie dużego sukcesu zawodowego co założyciel artystycznego rodu. On też narzucił i nadał warsztatowi określony rys formalny, wyrosły na gruncie domowego” systemu „kształcenia. Nieznane są wiadomości źródłowe dowodzące formalnego wyzwolenia na mistrza rzeźbiarskiego któregośkolwiek z członków rodu, wyuczonych artystycznej profesji przede wszystkim w obrębie warsztatu w Horní Údolí, wyłączwszy samego Bernarda, który zdobył podstawy rzeźbiarstwa drogą nauki warsztatowej u Christiana Kellera Mł., względnie samodzielnych studiów.

Zał. II

2.1. *Spiritus movens* rodzinnego przedsiębiorstwa – Bernard Kutzer (1794-1864)

Protoplasta rzeźbiarskiej rodziny Kutzerów oraz założyciel rodzinnego przedsiębiorstwa w Horní Údolí, podobnie jak Michael Klahr Starszy, osiągnął artystyczny

73

²⁰⁵ Według inskrypcji wrytej w dolnej partii cokołu z tyłu pomnika Ukrzyżowanie ufundował jako wotum 1878 r. Julius Klar; wobec braku rozpoznanych archiwaliów niemożliwe jest obecnie rozstrzygnięcie, czy fundator był spokrewniony z rodziną rzeźbiarzy Klahrów. Z warsztatem Antona Klahra wiązać można jednorodne warsztatowo elementy kamieniarskie monumentu wraz z figurą Chrystusa oraz reliefowym wizerunkiem Marii w niebiosach w otoczeniu świętych. Umieszczone po bokach krzyża, na osobnych postumentach, figury Matki Bożej i św. Jana odznaczają się wyższym poziomem wykonania, który może świadczyć o wtórnym dodaniu tych figur przez innego rzeźbiarza, ewentualnie współpracownika głównego wykonawcy monumentu.

i zawodowy sukces nieporównywalny z innymi członkami rodu. Wysoko oceniony przez odbiorców zwłaszcza w zachodniej części Śląska Austriackiego oraz na sąsiednich terenach Śląska Pruskiego i północnych Moraw już za życia doczekał się regionalnego uznania. Otaczał go nimb legendy genialnego samouka, w późniejszych latach określonego mianem „śląskiego Riemenschneidera”²⁰⁶. Nowsze ustalenia czeskich badaczy na podstawie źródeł archiwalnych, w szczególności publikacje Zdenka Kravara, Marie Schenkovej i Jaromíra Olšovský’ego, pozwoliły zweryfikować ów mit oraz w dużym stopniu odtworzyć biografię artystyczną rzeźbiarza²⁰⁷, w której wyróżnić można cztery zasadnicze etapy: edukację około lat 1806-1810, początki warsztatowej działalności (ok. 1810/1815-1825), okres dojrzały (ok. 1826-1844) oraz późny (1844-1864), będący szczytową fazą rozwoju atelier pod kierunkiem Bernarda.

Anton Bernard (Bernhard) Kutzer urodził się 27 czerwca 1794 r. w Dolní Údolí (Niedergrund) jako jeden z dwóch synów tutejszego młynarza Johanna Nepomuka Kutzerera (1771-1811) oraz jego pierwszej żony Theresii Jockisch (1763-1799)²⁰⁸. Wedle jednej tradycji, przekazanej przez starszą literaturę, przysły rzeźbiarz od najmłodszych lat przejawiał snycerskie uzdolnienia; zmuszony trudnymi warunkami materialnymi do pracy pasterza, w wieku 12 lat wysłany został na służbę do rzeźbiarza Christiana Kellera w Skorošicach. Tam objawił się jego talent, kiedy pokazał własnoręcznie wyrzeźbioną z drewna ludzką czaszkę²⁰⁹. W innej wersji podania – przyjętej przez większość autorów – artysta miał trafić do Kellera również na naukę²¹⁰. Za sprawą skorošického mistrza, który wysoko ocenił pracę i artystyczną

²⁰⁶ E. Weiser, *Bernard Kutzer – der schlesische Riemenschneider*, „Freudenthaler Ländchen” 1944, Jg. 23, s. 17-20.

²⁰⁷ Zob. Z. Kravar, *Rod Kutzerů v Dolním a Horním Údolí*, „Časopis slezského zemského muzea”, serie B, 47 – 1998, s. 169-176; M. Schenková, *Slezská sochařská rodina Kutzerů* [kat.wyst.], Slezské zemské muzeum, Opava 2002, s. 1-5, 14-18; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy umělců*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století v západní části Českého Slezska*, Opava 2008, s. 117-121, tamże cytowana pozostała starsza literatura przedmiotu.

²⁰⁸ Z. Kravar, op. cit., s. 169, *passim*. W niemal wszystkich późniejszych dokumentach archiwalnych rzeźbiarz podpisywał się imieniem Bernard, bez typowej dla j. niemieckiego litery „h” w imieniu, stąd w niniejszej pracy przyjęto tego rodzaju zapis.

²⁰⁹ K. Peter (*Der Bildhauer Bernhard Kutzer*, „Notizenblatt” 1885, nr 2, s. 9) jako pierwszy określa B. Kutzerera samoukiem, pozbawionym formalnego wykształcenia, podobnie jak autorzy późniejszego leksykonu Thieme-Beckera (zob. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. v. H. Vollmer, Bd. 22, Leipzig 1928, s. 144), gdzie błędnie podano, iż rzeźbiarz był pierwotnie z zawodu młynarzem. Inne opracowania przytaczają w różnych wariantach wspomnianą historię „odkrycia” samorodnego talentu artysty przez Kellera, zob. m.in. E. Neugebauer, *Bernhard Kutzer, der große Bildschnitzer aus Obergrund*, [w:] *Altwater. Festschrift zur 50-Jahrfeier des Sudetengebirgsvereines*, Freiwaldau 1931, s. 301; E. Weiser, op. cit., s. 17-18. Wersję Neugebauera przyjęła za wiarygodną również część współczesnych badaczy, zob. D. Polách, *Soupis mladších prací sochaře Bernarda Kutzerera a jeho dílny. Příspěvek k dvoustému výročí umělcova narození*, „Památkový ústav v Olomouci. Výroční zpráva” 1992, s. 91; Z. Kravar, op. cit., s. 172-173.

²¹⁰ J. Gans, *Die Bildhauer Brüder Kutzer*, „Notizenblatt” 1885, nr 4, s. 26 (autor jako pierwszy wspomina o warsztatowej nauce artysty, jednak błędnie podaje, że odbył on ją u bliżej nieznanego rzeźbiarza w Vapénnej); A. Rille, *Bildende Kunst*, [w:] *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Bd. 17, *Mähren und Schlesien*, Wien 1897, s. 650; A. Kettner, *Ehrenhalle des politischen Bezirks Freiwaldau*, Freiwaldau 1904, s. 71; O. Wenzelides, *Die schlesische Künstlerfamilie Kutzer*, „Sudetendeutsche-Monatshefte”, Teplitz-Schönau 1941,

dojrzałość młodzieńca, Bernard przedstawiony został biskupowi wrocławskiemu Johannowi Christianowi Hohenlohe-Bartenstein (1740-1817). Ten obiecał młodemu artyście finansową protekcję oraz wysłać go na studia do Włoch, czemu stanął na przeszkodzie zły stan zdrowia Bernarda i śmierć niedoszłego protektora w 1817 r. W rezultacie twórca pozostał samoukiem, zdobywając umiejętności rzeźbiarskie drogą samodzielnych studiów, m.in. pozyskiwanych przez siebie różnego rodzaju rycin graficznych, książek i modeli.

Dopiero Jaromír Olšovský trafnie zakwestionował wiarygodność opowieści o artystycznych początkach Bernarda, zwracając uwagę na jej literacki charakter, bliski renesansowym *Żywotom Vasarięgo*²¹¹. Historia ta przypomina legendarne początki kariery Michaela Klahra St.²¹², niewykluczone, że znane części autorów opracowań poświęconych Kutzerowi z końca XIX i pierwszej połowy XX w. Możliwe jednak, że niektóre składniki opowieści pochodziły od samego artysty, budującego swoją własną mitologię samorodnego geniusza. Olšovský wykazał, że „odkrywcę” talentu Bernarda należy identyfikować ze skorośickim rzeźbiarzem Christianem Kellerem Młodszym, członkiem rzeźbiarskiej rodziny Kellerów, synem Christiana Kellera St. (ok. 1706-1789) – prawdopodobnego współpracownika Michaela Ignacza Klahra – a więc twórcą ukształtowanym jeszcze przez XVIII-wieczną, barokową tradycję warsztatową²¹³. Bernard najprawdopodobniej odbył kilkuletnią naukę w warsztacie Kellera Mł., któremu bez wątpienia w dużym stopniu zawdzięczał znajomość późnobarokowej plastyki lokalnych dawnych mistrzów, w tym zwłaszcza Klahrów. Warsztatowa edukacja Kutzera odbywała się zapewne za pośrednictwem rycin i wzorników graficznych bądź modeli zgromadzonych w skorośickim atelier Kellera jako pomoce dla uczniów i czeladników, zgodnie z XVIII-wieczną praktyką²¹⁴. Zachowane w spuściźnie warsztatowej Bernarda barokowe ryciny bądź rysunki projektowe autorstwa innych rzeźbiarzy z XVII-XVIII i początku XIX w.

s. 123; idem, *Die schlesische Holzschnitzerfamilie Kutzer*, „Der Altvaterbote” 1949, Nr. 6, s. 19; E. Weiser, op. cit., s. 17; F. Peschel, *Bernhard Kutzer*, „Der Altvaterbote”, 4, 1951, Nr. 1, s. 28; H. Sturm, *Biographisches Lexikon zur Geschichte der Böhmischen Länder*, Bd. II, München 1984, s. 358; M. Schenková, *Slezská sochařská rodina Kutzerů...*, s. 1; S. Joanidis, *Zlaté Hory v Jeseníkách. Letopisy*, Rejvíz 2004, s. 368.

²¹¹ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 117.

²¹² Podobnie jak w relacji Olbricha na temat Klahra St. w podaniach dotyczących Bernarda Kutzera uwagę zwraca podejmowana przez niektórych autorów próba podniesienia rangi artystycznych początków rzeźbiarza, przejawiająca się rzekomymi doniesieniami o jego mentorze i nauczycielu, rzeźbiarzu Kellerze, którego ojciec miał wyuczyć się rzeźbiarstwa u bliżej nieokreślonego Klahra w Bílej Vodzie, rzekomo wykształconego w Rzymie (zob. m.in. A. Rille, op. cit., s. 650; A. Kettner, op. cit., s. 71; O. Wenzelides, *Die schlesische Künstlerfamilie...*, s. 123; idem, *Die schlesische Holzschnitzerfamilie...*, s. 19; E. Weiser, op. cit., s. 17; Z. Kravar, op. cit., s. 172-173). Doniesienia te obalają najnowsze ustalenia J. Olšovský’ego (zob. przyp. 210). W podobny sposób należy interpretować zawarte w starszych opracowaniach próby wywodzenia genealogii rodu Kutzerów z Włoch (zob. A. Rille, op. cit., s. 650; A. Kettner, op. cit., s. 71), zakwestionowane już przez E. Neugebauera (op. cit., s. 301).

²¹³ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 117; por. idem, *Bůh Otec Michaela Ignáce Klahra ml...*, s. 54, 58 oraz rozważania w II rozdziale niniejszej rozprawy.

²¹⁴ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 117.

mogą być świadectwem jego samodzielnej nauki zawodu, jednakże były one wykorzystywane przede wszystkim w późniejszej pracy warsztatowej rzeźbiarza i jego pomocników jako wzory oraz źródła inspiracji dla wykonywanych dzieł (zob. rozdział III), co również odpowiada barokowej praktyce rzeźbiarskiej, wyniesionej przez Kutzera zapewne z warsztatu Christiana Kellera Mł.

W zbiorach muzeum w Jeseníku przechowywana jest drewniana czaszka, przypuszczalnie tożsama z przywoływaną w literaturze rzeźbą Bernarda, którą miał objawić Kellerowi swój talent i artystyczną dojrzałość²¹⁵. Naturalistycznie wyrzeźbiona (ponoć na wzór autentycznej czaszki zmarłego, znalezionej przez autora na cmentarzu w Złatych Horach²¹⁶), polichromowana rzeźba zdradza biegłość techniczną trudną do osiągnięcia przez nastoletniego rzeźbiarza-amatora. Zdecydowanie bardziej prawdopodobne wydaje się wykonanie dzieła przez artystę w pracowni swojego domniemanego nauczyciela co najmniej po kilku latach nauki (być może jako czeladniczego majstersztyku).

Nie sposób jest obecnie zweryfikować prawdziwości doniesień na temat kontaktów młodego Bernarda z wrocławskim biskupem Hohenlohe. Fakt zamieszkiwania przez hierarchę zamku biskupiego Janský Vrch (Johannesberg) w Javorníku niedaleko Skorošic od 1810 r.²¹⁷ sugeruje ewentualność tych kontaktów w przedziale czasowym 1810-1817, po ukończeniu terminowania rzeźbiarza w atelier Kellera Mł.²¹⁸ Możliwe jednak, że także w tym wypadku niespełniona obietnica biskupiego stypendium należy do biograficznej legendy Bernarda, choć zaniechanie przez artystę dalszego kształcenia poprzez podróż edukacyjną (mogła to być np. wędrówka czeladnicza) z powodu problemów zdrowotnych nie jest wykluczone²¹⁹.

Wiadomości źródłowe dowodzą, że w 1815 r., w wieku zaledwie 21 lat, artysta był nie tylko czynnym zawodowo rzeźbiarzem w rodzinnym Dolní Údolí, ale także uczył sztuki rzeźbiarskiej swojego przyrodniego brata Cyrilla. Profesję Bernarda odnotowuje bowiem zawarta 11 grudnia tego roku umowa zakupu młyna w Dolní Údolí od wdowy po zmarłym

²¹⁵ VMJ, nr inw. H 5785.

²¹⁶ J. Gans, op. cit., s. 26.

²¹⁷ S. Joanidis (op. cit., s. 178, 368) twierdzi, że siedzibą biskupa Hohenlohe w okresie wojen napoleońskich był należący do biskupów wrocławskich zamek Vodní tvrz v Jeseníku, co nie znajduje potwierdzenia w źródłach i wydaje się być pomyłką krajoznawcy.

²¹⁸ W obecnym stanie badań niemożliwe jest dokładne określenie czasu warsztatowej edukacji Bernarda Kutzera, jakkolwiek rozpoczęcie przez nauki w Skorošicach w wieku 12 lat (a więc ok. 1806 r.) – w podobnym wieku terminowanie rozpoczynali rzeźbiarze barokowi (dla porównania Michael Ignatz Klahr podjął naukę pod okiem ojca w wieku 13 lat) – wydaje się prawdopodobne. J. Gans (op. cit., s. 26) podaje, że terminowanie warsztatowe młodego Kutzera trwało zaledwie dwa lata, jednakże nauka technik rzeźbiarskich artysty mogła trwać dłużej, być może do ok. 1810 r.

²¹⁹ W ciągu swojego życia – zwł. w młodym wieku – rzeźbiarz wielokrotnie zapadał na zdrowiu, m.in. na gruźlicę płuc, zob. Z. Kravar, op. cit., s. 173.

w 1811 r. Johannie Nepomuku Kutzerze przez starszego brata rzeźbiarza, Johanna Aloisa. W myśl umowy nabywca zobowiązał się zapewnić mieszkanie bratu Bernardowi jako rzeźbiarzowi, dopóki ten nie znajdzie własnego przybytku, a także wyżywienie Cyrillowi na czas jego nauki zawodu pobieranej u artysty²²⁰. Ówczesną aktywność zawodową Bernarda potwierdza również otrzymane przez niego w 1815 r. zlecenie na wykonanie wystroju rzeźbiarskiego do trzech ołtarzy bocznych w kościele parafialnym w Osoblodze²²¹. Niewykluczone więc, że artysta otworzył swój warsztat rzeźbiarski w rodzinnym młynie nawet kilka lat wcześniej, krótko po śmierci swojego ojca. Bardzo możliwe, że zdarzenie to zmusiło młodego adepta sztuki rzeźbiarskiej do szybkiego podjęcia pracy zarobkowej w ramach obranej przez siebie profesji, ze względu na konieczność znalezienia środków utrzymania oraz finansowego wsparcia rodziny pozostawionej przez nieboszczyka²²². Można przypuszczać, że głównie z tego powodu – oprócz ewentualnych problemów zdrowotnych – artysta wykształcił się jedynie w skorośickim warsztacie Christiana Kellera Mł. Fakt podpisywania się przez rzeźbiarza w późniejszych dokumentach, listach czy na warsztatowych projektach jako *Bildhauer* nie musiał oznaczać uzyskania cechowego tytułu mistrza rzeźbiarskiego, czemu sprzyjała warsztatowa działalność Bernarda w prowincjonalnym Dolni-, a następnie Horní Údolí, poza strukturami cechowymi, jak również spadek znaczenia tych struktur na Śląsku Pruskim i Austriackim w XIX w. (zob. rozdział II). Bez wątplenia jednak artysta uzupełniał wiedzę przez cały okres twórczości, czego świadectwem są sporządzone przez niego dwa szkice ołówkiem, zachowane w warsztatowej spuściźnie Bernarda Kutzera: wizerunek Boga Ojca (?) przerysowany według nieznaney dziś barokowej ryciny oraz owalny portret Antonia Canovy wykonany według obiegowego niemieckiego stalorytu z 1843 r.²²³ Zwłaszcza ten drugi

75

76

²²⁰ Ibidem, s. 171, por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 121, przyp. 70. Dokument podaje również, że Johann Alois Kutzer zobowiązany został do finansowej opieki nad niepełnoletniemu Patriziusowi (podobnie jak innemu młodszemu bratu – Casimirovi) dopóki ten nie będzie w stanie samodzielnie zapewnić sobie środków do życia. Ograniczenie protekcji Johanna nad Cyrillem do zapewnienia mu bezpłatnego wyżywienia sugeruje, że główny ciężar opieki nad młodocianym adeptem rzeźbiarstwa spoczywał na jego nauczycielu, a więc Bernardzie Kutzerze. Ten ostatni zapewne w niedługim czasie stał się opiekunem również Patriziusa, biorąc go na naukę rzeźbiarstwa. Najprawdopodobniej obydwaj przyrodni bracia założyciela rodzinnego przedsiębiorstwa wraz z nim przenieśli się do Horní Údolí, gdzie ich obecność odnotowują księgi metrykalne (zob. omówienie artystycznych karier Cyrilla i Patriziusa Kutzera w niniejszym podrozdziale).

²²¹ Całość zlecenia zrealizował Kutzer do 1825 r., zob. E. Richter, *Der Bildhauer Bernhard Kutzer*, „Notizenblatt“ 1885, Nr. 4, s. 27, por. Z. Kravar, op. cit., s. 174. Obecnie z prac tych zachowane są jedynie figury ss. Piotra i Pawła (1825), zob. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 119.

²²² Poza Bernardem i Johannem Aloisem w 1811 r. w rodzinnym domu Kutzerów w Dolni pozostawało siedmioro dorastających dzieci J. Nepomuka Kutzera z drugiego małżeństwa, którym wdowa zarządzająca młynem do czasu objęcia majątku w 1815 r. przez najstarszego syna zmarłego, przypuszczalnie mogła zapewnić jedynie ograniczoną opiekę finansową.

²²³ SOkA Je RAK, dwa rysunki studyjne Bernarda Kutzera, ołówek, papier (szkicowy portret Canovy opatrzony stylizowanym podpisem *Antonio Canova*). Oba szkice nie są sygnowane, jednak maniera rysunkowa pozwala przypisać je autorstwu B. Kutzera.

szkic odzwierciedla artystyczne fascynacje rzeźbiarza, który niewątpliwie był zainteresowany dokonaniem uznanych, współczesnych sobie twórców (poznawanych zapewne głównie za pośrednictwem dostępnej ikonografii, np. ilustracji graficznych), jakkolwiek jego własna plastyka figuralna pozostała zanurzona w barokowej tradycji warsztatowej.

Stosunkowo mało znana jest twórczość Bernarda z wczesnego okresu jego działalności warsztatowej, tj. lat około 1815-1825. Najstarszym sygnowanym dziełem rzeźbiarza jest żeliwny krzyż cmentarny przy kościele w Horní Údolí, osobiście wykonany i ufundowany przez artystę w 1822 r. jako wotum za uleczenie z przewlekłej ciężkiej gruźlicy²²⁴. W omawianym okresie Kutzer najczęściej był podwykonawcą zleceń innych mistrzów bądź realizował mniejsze prace rzeźbiarskie. Do połowy lat 20. XIX w. rzeźbiarz był m.in. współpracownikiem kamieniarza S. Grögera (Grogera) ze wsi Lipová-lázně (Lindewiese/Bad Lindewiese) koło Jeseníka, dla którego przed 1826 r. wielokrotnie wykonywał prace rzeźbiarskie. W uznaniu i podziękowaniu za współpracę kamieniarz ofiarował Bernardowi w 1826 r. dekoracyjny stół z marmuru²²⁵. Do prac wykonanych na rzecz Grögera należało sporządzenie w 1825 r. rzeźbiarskiej pokrywy ze sceną *Chrztu w Jordanie* do marmurowej chrzcielnicy wykonanej przez Grögera dla kościoła pielgrzymkowego w Bardzie²²⁶. Grupę figuralną o tym samym temacie artysta wyrzeźbił dwa lata wcześniej do nastawy chrzcielnicy wykonanej w 1822 r. przez mistrza stolarskiego Johanna Raaba z Bruntálu w kościele parafialnym w Malej Morávce (Klein Mohrau) koło Bruntála²²⁷. 77 78

Równocześnie do tej samej świątyni Bernard zrealizował w latach 1824-1825 elementy ołtarza głównego (baldachimowe tabernakulum z rzeźbami aniołów, rama barokowego obrazu z aniołami-trzymaczami) oraz atektoniczny ołtarz przytęczowy św. Jana Nepomucena (na wzór

²²⁴ Inskrypcja wyryta z przodu cokołu: *INSIGNIS / SCULPTOR CHRISTI / PATIENTIS AMATOR / BERNARDUS KUTZER / HÆC IN MONUMENTA / FEREBAT / MDCCCXXII*. Treść inskrypcji zasugerował Bernardowi ówczesny lokalista kościoła w Horní Údolí Florian Kröner. Do wykonania pomnika rzeźbiarz miał zakupić starszy żeliwny krucyfiks, który całkowicie przerytował, a następnie pozłocił, jak również odkuł w marmurze z Velkých Kunětic cokol. Na temat pomnika zob. Z. Kravar, op. cit., s. 173; M. Schenková, op. cit., s. 3, przyp. 12; S. Joanidis, *Zlaté Hory v Jeseníkách. Letopisy*, Rejvíz 2004, s. 303.

²²⁵ E. Weiser, *Bernard Kutzer – der schlesische Riemenschneider...*, s. 18. Autor – powołując się na ustną relację wnuka Bernarda Leo Kutzera – podaje, że wspomnianym współpracownikiem był bliżej nieznanymi kamieniarz z Lindewiese, którego należy identyfikować z mistrzem kamieniarskim S. Grögerem z tej samej miejscowości, utrzymującym kontakty zawodowe z rzeźbiarzem niemal do końca jego życia (zob. SOKA Je RAK, list kamieniarza S. Grögera do Bernarda Kutzera z 14 VIII 1863). Ów Gröger wcześniej współpracował z Bernardem przy realizacji zlecenia dla kościoła w Bardzie, zob. *Bardo – Skarby Sztuki*, red. A. Koziół, Legnica 2011, s. 59 (por. przyp. 226). Autorzy cytowanego opracowania identyfikują miejscowość Lindewiese ze wsią Lipowa k. Nysy. Z kolei S. Joanidis (op. cit., s. 368) utrzymuje, że chodzi o wieś Horní Lipová (Oberliendewiese) na Śląsku Austriackim (ob. część Lipovej-lázně). W przekazach źródłowych brakuje wskazań na miejscowość położoną na Śląsku Pruskim, stąd należy przypuszczać, że Gröger pochodził z uzdrowiskowej wsi koło Jeseníka, zlokalizowanej niedaleko Horní Údolí.

²²⁶ *Bardo – Skarby Sztuki...*, s. 59.

²²⁷ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 119.

bliźniaczej późnobarokowej nastawy ołtarza św. Krzyża)²²⁸. Stylistyczna forma wymienionych elementów wyposażenia (włącznie z nastawą chrzcielną) wskazuje, że powstały one jako rekonstrukcja (względnie uzupełnienie) starszego, późnobarokowego wystroju świątyni, jednakże już w 1825 r. Bernard wykonał wedle własnego projektu w pełni autorskie dzieło, jakim był ołtarz główny kaplicy Imienia NMP w Rejvízie (Reihwiesen)²²⁹. W tym samym roku powstała piaskowcowa Grupa Ukrzyżowania we wsi Studený Zejf (ob. część Pisečnej), wykonana przez Bernarda we współpracy z bratem Cyrilem²³⁰. 79 80

Dwa lata wcześniej rzeźbiarz zamieszkał w nabytym przez siebie domu nr 34 wraz z gospodarstwem w Horní Údolí²³¹, zaś 24 stycznia 1825 r. poślubił Josephę Franciscę Proske, córkę miejscowego sołtysa²³². Z małżeństwa z nią Bernard doczekał się dziesięciorga dzieci urodzonych w latach 1826-1846, w tym sześciu synów, w późniejszych latach zatrudnionych jako rzeźbiarze lub stolarze w ojcowskiej pracowni: Severina Franza (ur. 10 X 1826), Zenobiusa Bernarda (ur. 29 X 1828), Johanna Felixa (ur. 13 I 1831), Reinholda zw. Raimundem (ur. 22 I 1833), Bernarda Młodszeo (ur. 21 VII 1843) oraz Rafaela (ur. 20 V 1846)²³³. W sąsiedztwie swojego domu rzeźbiarz urządził pracownię rzeźbiarską, która pozwoliła mu kompleksowo realizować znacznie liczniejsze i bardziej rozbudowane niż dotychczas zlecenia na prace rzeźbiarskie, stolarskie i kamieniarskie, jak również stała się jego miejscem pracy do końca życia.

Od drugiej połowy lat 20. XIX w. atelier Bernarda w Horní Údolí niemal nieprzerwanie do śmierci artysty zaczęło realizować liczne zamówienia na dzieła sakralnej rzeźby i małej architektury – obejmujące niekiedy kompleksowe wyposażenie wnętrza kościelnych – oraz mniejsze formy rzeźbiarskie (przydrożne pomniki kultowe, plastyka nagrobna), przeznaczone dla świątyni bądź odbiorców prywatnych w miejscowościach na Śląsku Austriackim (zwłaszcza w jego zachodniej części), Śląsku Pruskim, północnych Morawach i Kotlinie Kłodzkiej²³⁴.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Za realizację nastawy rzeźbiarz otrzymał 252 tl. [fl.] W zbiorach muzeum w Opawie zachował się projekt ołtarza, zob. SZMO, nr inw. U 153 A, Bernard Kutzer, projekt ołtarza głównego kościoła fil. Imienia NMP w Rejvízie, 1825. Rysunek sygnowany przy dolnej krawędzi: *fecit de Sculptor Bernardus Kutzer 1825*. Por. S. Joanidis, op. cit., s. 300; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 119.

²³⁰ Sygnatura z tyłu cokołu: *Gemacht / v. Bernardus u. / Cirjyllus Kutzer Bildhauer / Zu Obergrund*, na tablicy z inskrypcją od frontu zamieszczona data powstania monumentu. Por. G. Krause, K. Weber, *Ein sakrales Denkmal aus der Werkstatt Kutzer*, „Altwater“, Nr. 1/2008, s. 35-36.

²³¹ Z. Kravar, op. cit., 173.

²³² Ibidem, s. 173-174. Badacz cytuje ponadto treść umowy przedślubnej zawartej pomiędzy małżonkami 7 I 1825, podpisanej także przez ojca panny młodej, Floriana Prosego.

²³³ Ibidem, s. 174.

²³⁴ Tu i dalej atrybucja i datowanie omawianych dzieł Bernarda podawane w większości za opracowaniem Olšovský'ego (zob. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 117-120), w pojedynczych wypadkach na podstawie pozostałej literatury bądź materiałów źródłowych.

W latach 1826-1844 rzeźbiarz je realizował głównie z braćmi Cyrillem i Patriziusem. Najbardziej rozbudowaną ówczesną realizacją warsztatu rzeźbiarza był wystrój kościoła par. w Ujeździe (Ujest) na Śląsku Pruskim (1826-1833), obejmując wykonanie baldachimowego retabulum ołtarza głównego, ambony, retabulum ołtarza św. Józefa i nastawy chrzcielnicy. 81
Niemał równolegle do tych prac w 1827 r. powstało okazałe, klasycystyczne retabulum ołtarza głównego kościoła parafialnego w Horním Benešovie (Bennisch) koło Bruntálu²³⁵, a rok 82
później ambona świątyni w Starej Červenej Vodzie/Alt Rothwasser (1828)²³⁶. Z kolei w 1833 r. rzeźbiarz podjął się rekonstrukcji zniszczonego pożarem barokowego ołtarza głównego fary 83
Złatych Horach²³⁷. Wśród innych prac wymienić można elementy wystroju kościoła w Linhartovych (Geppersdorf) k. Města Albrechtice (1833) czy wyposażenie kościoła fil. 84
w Karlovej Studánce/Karlsbrunn (lata 40. XIX w.), po odejściu z warsztatu Cyrilla wykonane wspólnie z Patriziusem, podobnie jak sygnowana wspólnie przez obu braci figura Chrystusa Zmartwychwstałego dla świątyni w Horní Údolí (1844). Do tej grupy należą też formy 86
rzeźbiarskie, m.in. kamienna figura Chrystusa na Górze Oliwnej w przykościelnej kaplicy w Horním Domašovie/Thomasdorf (1836) oraz krzyż przy kościele w Ołdrzychowicach 85
Kłodzkich (1836)²³⁸.

Według starszej literatury w tym czasie Bernard dostarczył również do Łażni Jeseník (Lázně Jeseník, niem. Bad Gräfenberg) bliżej nieznanego, drewniane popiersie Vincenza Priessnitza, zamówione przez zarząd miejscowego uzdrowiska. Przy tej okazji miał osobiście poznać przebywającego tam wówczas na kuracji wybitnego monachijskiego rzeźbiarza akademickiego Ludwiga Michaela von Schwanthalera (1802-1848), choć przekazy mówiące o przyjaźni i licznych kontaktach między tymi artystami, będących w efektem zachwytu Schwanthalera nad oglądanym w Łażniach Jeseník dziełem Bernarda²³⁹, uznać wypada za

²³⁵ VMJ, nr inw. H 5704, Bernard Kutzer, projekt ołtarza głównego kościoła par. św. Katarzyny w Horním Benešovie, 1827, por. M. Neubauerová, *Z umělecké dílny rodiny Kutzerů...*, s. 10, poz. kat. 1. W tym samym roku wzniesiono nową dzwonnice (kampanilę) obok dawnego kościoła w Horní Údolí według projektów Bernarda (zob. S. Joanidis, op. cit., s. 303), co świadczy o tym, iż niekiedy podejmował się on także projektowania architektury.

²³⁶ SOkA Je RAK, Bernard Kutzer, projekt ambony kościoła par. w Starej Červenej Vodzie, 1828, sygnowany: *1828. Bernardus Kutzer*. Por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 120.

²³⁷ Zakres prac rekonstrukcyjnych baldachimowego retabulum B. Kutzer szczegółowo opisał w zachowanym projekcie, zob. VMJ, nr inw. H 5706, 2, Bernard Kutzer, projekt rekonstrukcji spalonego ołtarza głównego kościoła par. w Złatych Horach, 1833; por. S. Joanidis, op. cit., s. 288, 291; M. Neubauerová, op. cit., s. 11, poz. kat. 2; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 120. W ramach prac powstało m.in. nowe tabernakulum wraz z figurami aniołów, jak również rzeźba Marii Wniebowziętej.

²³⁸ Data powstania oraz sygnatura (*B. Kutzer Bildh: O: [Obergrund]*) wyryte z tyłu krzyża (na tylnej ścianie cokołu również podpis kamieniarza L. Kargera z Kłodzka). Częściowo zatarty inicjał imienia rzeźbiarza utrudnia jednoznaczną identyfikację bezpośredniego wykonawcy monumentu, bowiem sugeruje on zarówno Bernarda, jak i Patriziusa Kutzera. Trudno jest również rozstrzygnąć, czy obecna żeliwna figura Chrystusa należy do pierwotnego projektu (zob. rozdział II).

²³⁹ O kontaktach pomiędzy Bernardem Kutzerem a Ludwigiem Schwanthalerem pierwszy wspomina A. Kettner (*Ehrenhalle...*, s. 73-74), który podaje, że monachijski artysta podczas swoich pobytów kuracyjnych w Jeseníku

kolejny element mitologii biografii rzeźbiarza. I choć brakuje świadectw archiwalnych na ten temat, nie można całkiem wykluczyć bezpośredniego kontaktu Kutzera z monachijskim akademikiem podczas jego pobytu kuracyjnego w jesenińskim uzdrowisku pomiędzy lipcem a październikiem 1838 r.²⁴⁰

Od pierwszej połowy lat 40. XIX w. zaczął się dla atelier Bernarda okres prosperity. Trwał on do śmierci rzeźbiarza w 1864 r. i obfitował w liczne zamówienia kościelne, w szczególności monumentalne, scenograficzne retabula ołtarzowe, w oryginalny sposób łączące barokową tradycję plastyki Kutzerów z modną estetyką m.in. klasycyzmu i neogotyku. Pośród tych prac szczególne miejsce zajmuje wystrój wnętrza kościoła par. św. Michała Archanioła w Vrbnie pod Pradědem (1841-1847), na który składa się ambona, ołtarze boczne, wreszcie 87
rozbudowany, wieloplanowy ołtarz główny z nadnaturalnej wielkości centralną figurą św. 88
Michała. Dzieło to uchodzi za najwybitniejszą pracę Bernarda, cieszyło się uznaniem współczesnych i obrosło artystyczną legendą już od momentu powstania²⁴¹.

W zbliżonym czasie warsztat rzeźbiarza zrealizował też elementy klasycystycznego wystroju kościoła farnego w Šumperku (Mährisch Schönberg), w tym zwłaszcza monumentalne ołtarze boczne *Ukrzyżowania* i św. Teodora (1844-1850)²⁴². Pod koniec lat 40. XIX w. do znaczących realizacji warsztatu Kutzera należały prace dla Skorošic: wyposażenie – w tym zwłaszcza baldachimowy ołtarz główny – miejscowego kościoła parafialnego (1847- 89, 90
1850) oraz monumentalna marmurowa Grupa *Ukrzyżowania* na cmentarzu (1847-1849), a także liczne pomniejsze dzieła rzeźbiarskie, m.in. figura Madonny-Immaculaty dla kościoła

miał często odwiedzać rzeźbiarza, z uznaniem wypowiadając się o jego twórczości z uznaniem, jak również ofiarowując Bernardowi ołówek modelarski oraz własnoręcznie wykonane popiersie Priessnitza. W późniejszych opracowaniach (zob. m.in. O. Wenzelides, *Die schlesische Künstlerfamilie...*, s. 123-124; idem, *Die schlesische Holzschnitzerfamilie...*, s. 20; E. Weiser, op. cit., s. 19; F. Peschel, op. cit., s. 28) spotkanie Schwanthalera i Kutzera przybiera postać literackiej anegdoty, wedle której monachijski akademik w okolicach Łaźni Jeseník natrafił na Bernarda niosącego wykonane przez siebie popiersie Priessnitza na miejsce przeznaczenia, następnie towarzyszył rzeźbiarzowi do uzdrowiska. Tam obejrawszy dzieło sporządził jego pomniejszoną kopię z bułki, co miało rzekomo dać początek przyjaźni obydwu twórców (oraz wielokrotnym odwiedzinom atelier Bernarda w Horní Údolí przez L. Schwanthalera). Por. Z. Kravar, op. cit., s. 175.

²⁴⁰ K. Eidlinger, *Ludwig Michael von Schwanthaler 1802-1848*, [w:] O. Wutzel (hrsg. v.), *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848. Vom Barock zum Klassizismus*, [kat. wyst.] Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn, 3. Mai bis 13. Oktober 1974. Oberösterreichischer Landesverlag, Linz 1974, s. 242.

²⁴¹ Już w 1844 r. budowany ołtarz podziwiał arcyksiążę Maximilian Josef von Österreich d'Este, ówczesny Wielki Mistrz Zakonu Krzyżackiego, zwracając uwagę na kunszt oraz inwencję Bernarda Kutzera pomimo braku jego technicznego wykształcenia, zob. Ch. R. d'Elvert, *Der Bildhauer Bernhardt Kutzer*, "Notizenblatt" 1884, nr 11, s. 82. O. Wenzelides (*Die schlesische Künstlerfamilie...*, s. 123) przytacza anegdotę, wedle której rzeźbiarz, w odpowiedzi na pytanie arcyksięcia Maximiliana o koncepcję wykonania nastawy, miał przed nim spontanicznie naszkicować węglem cały projekt dzieła na ścianie prywatnego domu w Vrbnie; por. Z. Kravar, op. cit., s. 175.

²⁴² SOkA Je RAK, Schmier-Buch, s. 5, poz. 4; por. D. Polách, op. cit., s. 9; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 120.

farnego w Bystrzycy Kłodzkiej (1847)²⁴³ czy dwie rzeźby do Kaplicy Górskiej w Bardzie (1849)²⁴⁴. 464

W tym czasie głównymi współpracownikami warsztatowymi kierownika atelier stawali się jego kolejni synowie, w szczególności Severin, Raimund (Reinhold) i Rafael, stopniowo zyskujący na znaczeniu w strukturze rodzinnego atelier. Założyciel i kierownik warsztatu w Horní Údolí nierzadko powierzał swoim synom sprawy administracyjne pracowni oraz – podobnie jak wcześniej braciom – roboty rzeźbiarskie (m.in. w kamieniu), które sam mógł wykonywać jedynie w ograniczonym stopniu z racji słabego zdrowia²⁴⁵.

Pośród dziesiątków kolejnych realizacji atelier Bernarda na uwagę zasługują m.in.:

piaskowcowa kolumna Trójcy św. w Starej Červenej Vodzie (lata 40.-50. XIX w.), wystrój	91
kościół par. w Zakrzowie (Sakrau) na Śląsku Pruskim (ołtarz główny, dwa ołtarze boczne, nastawa chrzcielnicy, rzeźby aniołów i św. Anny oraz konfesjonały z lat 1847-1855) ²⁴⁶ , ołtarze	92-93
kościół par. w Kobyli nad Vidnavkou (ok. 1849-1855), ołtarz główny kościoła par. w Leśnicy	94
(Leschnitz) k. Opola (1852) ²⁴⁷ , baldachimowy ołtarz główny kościoła farnego w Bruntálu	95
(1852-1855) – w literaturze odnotowany jako dzieło powstałe we współpracy z synami Severinem, Raimundem i Rafaelem (współwykonawców ołtarzowych figur ewangelistów, spośród których Bernard osobiście wyrzeźbił postać św. Mateusza) ²⁴⁸ – ołtarz główny i ambona	
kościół par. w Andělskiej Horze (1852-1853) ²⁴⁹ , grupę rzeźbiarską <i>Ukoronowania cierniem</i>	96

²⁴³ Wedle przekazów źródłowych figura Madonny została dostarczona przez rzeźbiarza Kutzera z Horní Údolí za 50 tl. jako zwieńczenie wykonanego w 1845 r. ołtarza głównego (w 1909 r. rzeźbę umieszczono wtórnie w ołtarzu gł. kościoła par. w Wójtowicach) zob. J. Sakwerda, *Artyści Ziemi Kłodzkiej i z Ziemią Kłodzką związani w latach 1800-1945*, T. 1. A-K, Wrocław 2004, s. 60-61. Archiwalna fotografia zaginionego dziś dzieła dowodzi, że wizerunek łączył w sobie ikonografię Matki Boskiej oraz Immaculaty, co pozwala utożsamić go z wymienianą w raptularzu pracowni figurą Immaculaty, dostarczoną do Bystrzycy w 1847 r. (zob. rozdział II, tamże cytowane źródła).

²⁴⁴ Warsztat Bernarda Kutzera w 1849 r. dostarczył dla Kaplicy Górskiej dwie rzeźby za cenę 18 tl., umieszczone po bokach łuku tęczowego wewnątrz kaplicy: grupę figuralną Nawiedzenia Marii (ob. skradziona) oraz figurę św. Jana Nepomucena. Zob. SOKA Je RAK, Schmierbuch, s. 7, poz. nr 6, *Nach Wartha: Fur die BergKappele Mariae Heimsuchung und St. Johannes von Nepomuc 4' hoch an Vorschus erhalten 18 tl mnzr im Februar 1849*; D. Polách (op. cit., s. 93) wymienia jedynie rzeźbę Jana Nepomucena.

²⁴⁵ M. Schenková, op. cit., s. 1, przyp. 10; por. rozdział II.

²⁴⁶ Jako pierwszy zrealizowany został ołtarz główny (1847-1850). W kolejnych latach powstały ołtarze bocznych (1853 i 1854) oraz nastawa chrzcielnicy i konfesjonały (1855), zob. Schmier-Buch, s. 9 (poz. 10), 11 (poz. 18), por. D. Polách, op. cit., s. 93; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 120.

²⁴⁷ Gotowy ołtarz ustawiony został *in situ* w marcu 1852 r., zob. Schmierbuch, s. 9, poz. nr 9. J. Olšovský (*Sochařství. Biogramy...*, s. 118) podaje, że w 1852 r. ołtarz wykonał Bernard Kutzer. W innym miejscu (ibidem, s. 126) określa to samo retabulum jako dzieło Raimunda Kutzera, co nie wydaje się trafne, bowiem architektoniczna forma oraz wystrój rzeźbiarski neogotycko-neorenesansowej nastawy wykazują cechy stylowe warsztatu Bernarda, zapewne projektanta dzieła. Udział Raimunda w roli pomocnika uznać należy jednak za bardzo prawdopodobny.

²⁴⁸ E. Weiser, op. cit., s. 18; Z. Kravar, op. cit., s. 174. Zasadniczą strukturę ołtarza zrealizowano w latach 1852-1854, natomiast w 1855 r. dostarczone zostały figury ewangelistów, zob. rozdział II, tamże cytowane źródła.

²⁴⁹ Realizację ambony dokumentują zapisy raptularza, zob. Schmier-Buch, s. 9, poz. nr 11, por. D. Polách, op. cit., s. 93. J. Olšovský (*Sochařství. Biogramy...*, s. 118) przypisuje Bernardowi również retabulum ołtarza głównego wraz z tabernakulum.

w kaplicy przykościelnego cmentarza w Starym Měście pod Snežnikiem (1854), ołtarze główne świątyń parafialnych w Zabrze-Biskupicach/Biskupitz (1856-1857), Solnikach Małych (Klein Zoellnig) k. Bierutowa (Bernstadt) w powiecie oleśnickim (1858)²⁵⁰, Gliwicach-Łabędach/Laband (1859-1860), Bernarticach (1859), czy monumentalny, neogotycki ołtarz wielki fary w Paczkowie (1858-1859). Do ostatnich dzieł zrealizowanych przez atelier w Horní Údolí pod kierunkiem Bernarda należały zbliżone kompozycyjnie retabula baldachimowe z przełomu lat 50. i 60. XIX w.: ołtarz do kaplicy św. Jana Nepomucena w kościele par. Podwyższenia Krzyża św. we Fryštácie/Freistadt (1858-1860) oraz ołtarze główne kościołów w Dlouhej Loučce/Langendorf (1860-1861) i Hnojicach/Gnoitz (1863-1864) na Morawach. W wypadku tego ostatniego retabulum udział schorowanego kierownika warsztatu ograniczył się do wstępnych prac projektowych, natomiast jego synowie byli wykonawcami (co dokumentuje wizytówka braci Kutzer z tyłu nastawy) większości robót stolarskich i rzeźbiarskich²⁵¹. Możliwe jednak, że artysta wykonał centralną grupę rzeźbiarską Wniebowzięcia Marii, zapewne tożsamą z rzeźbą o tym temacie, wspominaną w literaturze jako ostatnie dzieło Bernarda²⁵².

Oprócz wykonywania dzieł o przeznaczeniu sakralnym bądź religijnym znane są także nieliczne prace rzeźbiarza o tematyce świeckiej, wśród nich zachowane w muzeum w Opawie szkice i różnorakie studia rzeźbiarskie (por. rozdział III), a zwłaszcza zaginiona obecnie drewniana figurka pasterza, będąca plastycznym wyobrażeniem Pasterza z Jeziora (*Seehirt*), postaci z lokalnych legend ludowych o Velkim mechowym jezírku (Moosebruch) koło Rejvízu²⁵³. Niewielka, wysoka na 40 cm postać z pejczem i torbą chleba uznawana była za

²⁵⁰ Ołtarz zrealizowany przez warsztat Bernarda Kutzera na mocy uzgodnień z kolegium kościelnym 29 stycznia 1858 r. oraz kontraktu zawartego 20 lutego tego samego roku, jak również dostarczonego kosztorysu, zob. SOkA Je RAK, Schmierbuch, s. 14, poz. 44: *Januar 1858. / 29 / Zoellnig Klein Kirchen Collegium accordirt einen Hochaltar*; ibidem, s. 12, poz. 22: *Nach Klein Zoellnig preuß Schlesien bei Bernstadt die Bildhauer Arbeiten zu einem Hochaltar übernommen und laut Contractt und Kosten überschlag zu liefern. Die Contractt unterzeichnung geschah am 20ten / 2 1858*. Por. D. Polách, op. cit., s. 98.

²⁵¹ Wizytówka z tyłu nastawy o treści: *Gebrüder Kutzer Bildhauer in Obergrund bei Zuckmantel k. k. Schlesien*. W zachowanej w zbiorach Śląskiego Muzeum Ziemińskiego w Opawie dokumentacji projektowej ołtarza znajdują się natomiast szkice koncepcyjne autorstwa Bernarda Kutzera, przy czym bardziej precyzyjne projekty i szablony wypada przypisać jego synowi Raimundowi (por. rozdział III).

²⁵² S. Kutzer, *Grabrede gesprochen am Grabe des Bildhauers Kutzers dem 4. Dezember 1864 zu Obergrund*, Druck von Ernst Titze, Freiwaldau 1864, cyt. za: J. Kutzer, *Bernhard Kutzer genannt der "schlesische Riemenschneider"*, [w:] *Heimatsbuch Zuckmantel. Heimatgruppe für den ehemaligen Gerichtsbezirk Zuckmantel e. V. (Ostdeutschland)*, Bietigheim – Bissingen 1997, s. 397; por. E. Richter, op. cit., s. 27; Z. Kravar, op. cit., s. 175.

²⁵³ Według legendy duch pasterza jest strażnikiem miasta Hunstadt (czes. Hunohrad), zatopionego w jeziorze wraz z pastuchem za pobicie przez niego pejczem czerstwego chleba, zob. E. Neugebauer, op. cit., s. 302; por. A. Rille, op. cit., s. 651; A. Kettner, op. cit., s. 73; F. Peschel, op. cit., s. 28. W czeskojęzycznej literaturze przedmiotu po 1945 r. postać pasterza określana jest często jako Gill (zob. np. M. Schenková, op. cit., s. 1; S. Joanidis, op. cit., s. 369), choć imię to nie występuje w starszych opracowaniach. Nieznany jest czas wykonania przez Bernarda

jedno z ikonicznych dzieł Bernarda, dowód jego fascynacji regionalną kulturą ludową, a po śmierci rzeźbiarza potraktowana również jako symbol lokalnej tożsamości niemieckojęzycznych Ślązaków z zachodniej części Śląska Austriackiego²⁵⁴. Bez wątpienia praca ta stanowi świadectwo zainteresowań artysty regionalnymi podaniami.

Bernard Kutzer, pomimo zamieszkiwania przez całe życie prowincjonalnego Horní Údolí, był postacią znaną i cieszącą się znacznym poważaniem w okolicy (dotyczy to zarówno zachodniego Śląska Austriackiego, jak i śląskich ziem na pograniczu prusko-austriackim), także jako lokalny animator kultury. Wiadomo, że w swoim domu prowadził amatorski teatr, w którym wystawiane były sztuki o tematyce rycerskiej, jasełka oraz widowiska pasyjne; te ostatnie miały być inscenizowane w oparciu o tekst bliżej nieznaną pasji z XVI w.²⁵⁵ Aktywną działalność zawodową i społeczno-kulturalną rzeźbiarza zakończyła jego śmierć 10 grudnia 1864 r. na gruźlicę płuc, w wieku 70 lat²⁵⁶.

Pomimo braku gruntownego wykształcenia i działalności zawodowej w peryferyjnie położonych Dolní- oraz Horní Údolí, Bernard stał się cenionym rzeźbiarzem i sprawnym przedsiębiorcą, organizatorem prężnego warsztatu rodzinnego, w którym realizował liczne, i rozbudowane zamówienia dla odbiorców zarówno w bezpośredniej okolicy atelier Kutzerów, jak i terenów Śląska Pruskiego i Austriackiego, północnych Moraw oraz Kotliny Kłodzkiej. Wyuczony zawodu w oparciu o lokalną, XVIII-wieczną tradycję warsztatową był kontynuatorem estetyki barokowej. Jego repertuar częściowo poszerzały rozwiązania małej architektury i dekoracji realizowane w duchu bardziej „nowoczesnego” klasycyzmu i historyzmu, zwł. neogotyku. Zachowawcza estetyka Bernarda znajdowała uznanie u konserwatywnych śląskich i morawskich zleceniodawców. Porównując jego aktywność warsztatową do działalności wcześniejszych śląskich rzeźbiarzy (w tym także Klahrów Starszego i Młodszeo), artystę wyróżnia fakt działania na wolnym rynku, poza strukturami cechowymi oraz przy braku znaczącej kościelnej lub arystokratycznej protekcji. Zawodowy sukces oraz akcentowana w dawnej literaturze indywidualna osobowość rzeźbiarza stały się podstawą jego artystycznej

omawianej rzeźby, której ekspresyjna forma przypomina figury ołtarza gł. kościoła w Vrbnie bądź grupę *Ukoronowania Cierniem* w Starym Měście, co pozwala datować pracę na lata 40.-50. XIX w.

²⁵⁴ W końcu lat 30. XX w. ów symbol został wykorzystany politycznie. Do 1939 r. rzeźba pozostawała własnością Leo Kutzera, potomka Bernarda Kutzera, przechowywana jako depozyt w muzeum w Jeseníku, jednakże po zajęciu ziem sudeckich przez III Rzeszę lokalne władze w 1939 r. ofiarowały dzieło Adolfowi Hitlerowi jako dar miasta Jeseník na 50. urodziny dyktatora. Zob. E. Weiser, op. cit., s. 18; O. Wenzelides, *Die schlesische Künstlerfamilie...*, s. 123; F. Peschel, op. cit., s. 29; Z. Kravar, op. cit., s. 175, przyp. 56; M. Schenková, op. cit., s. 1. S. Joanidis (op. cit., s. 370) twierdzi, jakoby Leo Kutzer miał osobiście wykraść figurkę z jeseníckiego muzeum jako prezent dla Hitlera, co należy uznać za fantazję krajoznawcy. Późniejsze losy dzieła nie są znane.

²⁵⁵ O. Wenzelides, *Die schlesische Holzschneiderfamilie...*, s. 20; E. Weiser, op. cit., s. 18; F. Peschel, op. cit., s. 28.

²⁵⁶ Z. Kravar, op. cit., s. 175.

legandy (zapewne kreaowanej nie bez udziału samego artysty) samorodnego geniusza, a przy tym czołowego przedstawiciela rodzimej sztuki zachodniego Śląska Austriackiego²⁵⁷. Uwagę zwraca wypracowany przez rzeźbiarza autorytet wśród odbiorców; jego zainteresowanie lokalnymi tradycjami i legendami, „rycerskie” przedstawienia, podobnie jak szkicowane przez niego widoki miejscowej przyrody zbliżają Kutzera do postaw romantyków²⁵⁸.

Podobnie jak w wypadku Michaela Klahra St. miarą pozycji i autorytetu Bernarda Kutzera był jego wpływ na liczne grono uczniów. W pierwszym rzędzie należy wspomnieć o członkach rodziny Kutzerów, którzy w kolejnych latach jako współpracownicy kierownika *Zał. II* pracowni odgrywali kluczową rolę w jej funkcjonowaniu oraz zawodowym sukcesie Bernarda. Oprócz jego przyrodnych braci Cyrilla i Patriziusa oraz synów Severina, Raimunda i Rafaela – których artystyczne sylwetki omówione zostały na osobnym miejscu – wspomnieć wypada również o innych krewnych twórcy, o których należeli inni synowie, wśród nich Zenobius Bernard (1828-1864). Wiadomo, że ukończeniu nauki pod okiem Bernarda pracował w ojcowskim atelier²⁵⁹, jednakże najpóźniej na początku lat 50. XIX w. przeniósł się do Maletína (Moletéin), gdzie poślubił w 1854 r. wdowę po zmarłym mistrzu kamieniarskim Franzu Wankem (znanym z wcześniejszej współpracy z Cyrillesem Kutzerem) najprawdopodobniej przejmując po nim warsztat²⁶⁰. Biegły zwłaszcza jako rzeźbiarz w kamieniu Zenobius Bernard w pracowni tej podjął niezależną działalność artystyczną, choć nie można całkiem wykluczyć, że do końca życia podtrzymywał kontakty z rodzinnym atelier również na płaszczyźnie zawodowej. W pierwszej połowie lat 40. XIX stulecia uczniem mistrza „rękodzielni” w Horní Údolí został jego kolejny syn Johann Felix (1831-1854), później zatrudniony w pracowni jako stolarz²⁶¹, a także zmarły śmiercią samobójczą Bernard Mł. (1843-1859)²⁶². W zbliżonym czasie (tj. na początku lat 40.) naukę u Bernarda St. zapewne zaczęli synowie jego brata, Patriziusa: przedwcześnie zmarły malarz Reinhard Erasmus (1830-

²⁵⁷ Zob. m.in. A. Rille, op. cit., 650. Świadectwem popularności rzeźbiarza był także fakt zamieszczenia jego biogramu (oraz wzmianek na temat brata Kutzera Cyrilla oraz części potomków) w leksykonie Thieme-Beckera, zob. *Allgemeines Lexikon...*, s. 144-145.

²⁵⁸ M. Schenková, op. cit., s. 1.

²⁵⁹ Ibidem, s. 14.

²⁶⁰ Oprócz ożenku z wdową po kamieniarzu sugeruje to również fakt ukończenia rozpoczętej przez Wankego realizacji piaskowcowej Grupy Ukrzyżowania na cmentarzu w Maletínie, zob. D. Polách, op. cit., s. 91, przyp. 16.

²⁶¹ Ibidem, s. 91-92.

²⁶² Z. Kravar, op. cit., s. 174; por. M. Schenková, op. cit., s. 14. Młody adept rzeźbiarstwa podobno objawiał duży talent, jednakże obecnie nieznane są żadne jego prace.

1850)²⁶³ oraz rzeźbiarz Leo (1832-?)²⁶⁴. Niewykluczone, że ten ostatni w późniejszym okresie czasowo pracował w warsztacie Bernarda St.; z zapisów metrykalnych wiadomo bowiem, że przynajmniej do 1860 r. mieszkał pod nr 38 w Horní Údolí²⁶⁵. Ostatnim – przypuszczalnym – „rodzinnym” uczniem Bernarda Kutzera (St.) został kolejny syn Patriziusa, malarz Patrizius Mł. (1837-?)²⁶⁶. Niewykluczone, że po ukończeniu nauki przez pewien czas również i on pracował w atelier wuja, choć najprawdopodobniej działał przede wszystkim poza Horní Údolí²⁶⁷.

Oprócz swoich krewnych i potomków Bernard St. wykształcił liczną grupę artystów i rzemieślników spoza rzeźbiarskiej rodziny Kutzerów. Wiadomo, że już około lat 1820-1821 na naukę do rzeźbiarza w zakresie sporządzania modeli figur i ornamentów wysłany został ówczesny modelarz huty w pobliskim Ludvíkovie Franz Portsche²⁶⁸. Około lat 20.-30. XIX w. należeli do nich m.in. August Ronge (1828-1920), malarz czynny potem w Burgrabicach (Borkendorf) koło Głuchołaz²⁶⁹ oraz snycerz i malarz Josef Kriesten (1818-1887), później (od ok. 1844 r.) notowany w Moravskim Berounie²⁷⁰.

2.2. Cyrill Kutzer (1803-1856)

Starszy z dwóch przyrodniczych braci Bernarda (St.) trudniących się rzeźbiarstwem, Cyrill Methodius, był jednym z nielicznych członków rodziny Kutzerów, którym udało się założyć własny warsztat, odrębny od założonego przez Bernarda atelier w Horní Údolí²⁷¹. Cyrill,

²⁶³ Brakuje bliższych danych na jego temat; świadectwem działalności malarza artystycznej są obrazy Drogi Krzyżowej, wykonane przez zaledwie 17-letniego Reinharda Erasmusa dla kościoła filialnego w Dolní Údolí w 1847 r., zob. M. Schenková, op. cit., s. 16; por. eadem, *Nástin dějin malířství 19. století v západní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století...*, s. 24.

²⁶⁴ Ibidem. Leo wyuczył się zawodu rzeźbiarza, choć nieznane są żadne jego dzieła. W 1860 r. poślubił Dorotheę z d. Zahn; ich syn Herrmann (1858-?) później został architektem czynnym w Wiedniu.

²⁶⁵ ZAO, sygn. Z IX 36, nr inw. 3656, księga urodzeń lokalii Horní Údolí 1833-1858, s. 178: akt chrztu syna rzeźbiarza Leo Kutzera Herrmanna, 21 VI 1858.

²⁶⁶ M. Schenková, op. cit., s. 16.

²⁶⁷ Co najmniej od początku lat 60. XIX w. Patrizius Kutzer Mł. działał jako malarz prawdopodobnie na terenie Małopolski, skąd znane są dwa obrazy do kościoła odpustowego w Rychwałdzie koło Żywca (1861) oraz obrazy *Ukrzyżowania*, *Immaculaty* i *Wniebowzięcia NMP* dla kościoła parafialnego w Nockowej (1866), zob. M. Schenková, op. cit., s. 16.

²⁶⁸ J. Orlik, *K historii umělecké litiny z Ludvíkova a Burgbergstalu*, „Časopis Slezského muzea” XIX, 1970, nr 1, s. s. 22-23, przyp. 9; por. M. Schenková, op. cit., s. 1, przyp. 5.

²⁶⁹ A. Kettner, op. cit., s. 75; por. R. Wierna, *Apokryficzne przedstawienie śmierci św. Józefa na obrazie z kościoła parafialnego w Burgrabicach*, „Vox Patrum” 24 (2004), t. 46-47, s. 581.

²⁷⁰ Kriesten, podobnie jak Kutzer w swojej twórczości pozostawał pod silnym wpływem tradycji barokowej. Oprócz malarstwa zajmował się także rzeźbiarstwem, konserwacją i kompleksowym wyposażaniem wnętrz kościelnych. Na temat artysty oraz jego nauki w warsztacie w Horní Údolí zob.: D. Polách, op. cit., s. 91; przyp. 6, por. M. Schenková, *Slezska sochařská rodina Kutzerů...*, s. 1; eadem *Nástin dějin malířství...*, s. ; A. Kettner, op. cit., s. 75.

²⁷¹ Dzięki ustaleniom czeskich badaczy, w szczególności Jaromíra Olšovský’ego, Cyrill Kutzer jest także jedynym spośród rzeźbiarzy z rodziny Kutzerów czynnych poza warsztatem w Horní Údolí, którego twórczość jest

rzeźbiarz i kamieniarz, zawdzięczał jednak swojemu bratu artystyczne wykształcenie i doświadczenie zawodowe, zaczynając jako jego warsztatowy współpracownik. W późniejszych latach prowadził własną pracownię, okazjonalnie wspomagając rzeźbiarza Bernarda przy realizacji niektórych zleceń. W biografii artystycznej Cyrilla wyróżnić należy trzy zasadnicze etapy: naukę, następnie pracę w atelier Bernarda Kutzera w Dolní-, a następnie Horní Údolí (ok. 1815-1833) oraz własną działalność warsztatową najpierw w Maletínie (ok. 1833-1843), a następnie w Lošticach/Loschitz (ok. 1843-1856).

Cyrill (Cyrillus) Methodius urodził się 10 III 1803 r. w Dolní Údolí jako trzecie dziecko młynarza Johanna Kutzera oraz jego drugiej żony Magdaleny Weiss²⁷². Jak już wyżej wspomniano, przyszły rzeźbiarz trafił na naukę rzeźbiarskiego zawodu do starszego, przyrodniego brata, Bernarda ok. 1815 r.²⁷³, kończąc ją najpóźniej przed 1825 r.²⁷⁴ W tym roku po raz pierwszy odnotowany został w roli współpracownika mistrza atelier, z którym wykonał pomnik Ukrzyżowania w Studeným Zejffie, co potwierdza wspólna sygnatura obu braci²⁷⁵. 80
Odnotowany w sygnaturze równorzędny status Cyrilla względem kierownika atelier przy realizacji dzieła świadczy o jego wysokiej pozycji w rodzinnym warsztacie, w którym odpowiadał za wiele ważnych robót kamieniarskich (por. rozdział II). Artysta przybył wraz z Bernardem do Horní Údolí w 1823 r., zapewne początkowo mieszkając w domu brata, jednakże najpóźniej pod koniec lat 20. XIX w. zamieszkał we wsi pod nr 48, co odnotowano w akcie ślubu Cyrilla Kutzera, zawartego 11 II 1828 z Rosalią Erpler²⁷⁶.

Na początku lat 30. XIX w. Cyrill osiedlił się w morawskim Maletínie (pow. Šumperk), gdzie założył pracownię rzeźbiarską²⁷⁷. Pierwszym świadectwem samodzielnej działalności

stosunkowo dobrze rozpoznana w literaturze, zob. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 121-123, tamże cytowane starsze opracowania.

²⁷² Z. Kravar, op. cit., s. 170, por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 121, przyp. 70.

²⁷³ Urodzony w 1803 r. Cyrill rozpoczął naukę profesji rzeźbiarskiej w wieku 12 lat, Hipotetycznie można przyjąć, że w wieku 10-12 lat naukę rozpoczynali również następní uczniowie w warsztacie Bernarda Kutzera (zob. rozważania w dalszej części niniejszego wywodu).

²⁷⁴ Wobec braku wiadomości źródłowych trudno jest precyzyjnie określić czas trwania edukacji Cyrilla Kutzera, który mógł ukończyć ją już 1824 r. (a więc po około 9 latach nauki), zostając współpracownikiem Bernarda przy realizacji prac rzeźbiarsko-stolarskich dla kościoła w Malej Morávce. Niewykluczone jest jeszcze wcześniejsze uzyskanie przez rzeźbiarza (oraz późniejszych uczniów w warsztacie) kwalifikacji zawodowych, bowiem założyciel atelier funkcjonował najprawdopodobniej poza strukturami cechowymi (zob. rozdział II), przez co jego uczniowie mogli skracać lub nawet pomijać obowiązkową praktykę czeladniczą.

²⁷⁵ Por. przyp. 230.

²⁷⁶ Z. Kravar, op. cit., s. 170, por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 121. Ze związku z Rosalią rzeźbiarz doczekał się ośmiorga dzieci urodzonych w latach 1828-1842, zob. *Rodokmen rodu Kutzerů (větev sochařská)*, oprac. M. Matela na podstawie kwerend archiwalnych, materiał niepubl. udostępniony autorowi niniejszej pracy przez p. M. Matele.

²⁷⁷ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 121, przyp. 70, por. M. Schenková, op. cit., s. 5; Z. Kravar, op. cit., s. 170.

warsztatowej artysty jest rzeźba św. Jana Nepomucena w Rohlach koło Šumperku (1833)²⁷⁸. 105
Cyrill, podobnie jak kiedyś Bernard, z początku pracował głównie jako podwykonawca zleceń, o czym świadczą wzmiankowane różnego rodzaju prace dla ołomunieckiego rzeźbiarza Melnitzky'ego, m.in. liczne figury Chrystusa do kamiennych krzyży²⁷⁹ Od drugiej połowy lat 30. warsztat rzeźbiarza zaczął produkcję rzeźby i małej architektury dla różnych miejscowości na terenie północnych Moraw, zasięgiem działalności obejmując nawet okolice Ołomuńca. Wtedy powstały elementy wyposażenia kościoła par. w Moravskim Berounie (marmurowe 106
tabernakulum ołtarza głównego, ołtarz św. Jana Nepomucena z 1836 r.), jedna z najbardziej znaczących realizacji w karierze zawodowej Cyrilla. Kolejnymi zamówieniami były wykonana w 1840 r. rozbudowana Grupa Ukrzyżowania w Bohuňovicach (Boniowitz) koło Ołomuńca oraz dzieła w Bílej Lhocie (Weißöhlhütten) – wyposażenie (tabernakulum ołtarza głównego, boczny ołtarz św. Krzyża) miejscowego kościoła par. (1840) i grupa rzeźbiarska Chrystusa na 107
Górze Oliwnej (lata 40. XIX w.) – a także *Ukrzyżowanie* w Bílej Lhocie-Řimicach/Řimnice (1841)²⁸⁰.

Przed 1843 rokiem rzeźbiarz przeniósł swój warsztat do Loštice koło Šumperku, gdzie do końca życia mieszkał w nabytym przez siebie domu nr 208²⁸¹. Z tego czasu znane są najliczniejsze realizacje Cyrilla (w przeważającej mierze dotyczące rzeźby kamiennej), przeznaczone dla odbiorców na Morawach oraz zachodniej części Śląska Austriackiego: *Pietà* 108, 109
w Policach (Polleitz) koło Šumperku (1844), krzyż w Dvorcach/Hof (1844), elementy wystroju kościoła par. św. Jana Chrzciciela w Šumperku z lat 1845-1850 (krucyfiks i tabernakulum 110
ołtarza głównego), Grób Pański w kościele par. w Supíkovicach (Saubsdorf) z ok. 1850 r. 111
(pierwotnie wykonany dla kościoła w pobliskich Velkich Kuněticach/Gross-Kunzendorf), zrealizowane w 1853 roku dzieła rzeźby i małej architektury (ołtarze główne, rzeźby) dla 112
kościół w Mohelnicach (Müglitz) i Lošticach, jak również rzeźba Immaculaty (1853-1854) przy kościele par. w Tarnowie (Tarnau) na Śląsku Pruskim²⁸². Pomimo podjęcia niezależnej

²⁷⁸ Rzeźba wykonana została w 1833 r. według projektu Cyrilla Kutzera przez kamieniarza F. Wankego z Maletína, zob. <https://www.obecrohle.cz/socha-sv-jana-nepomuckeho> [dostęp: 30.01.2019], por. D. Polách, op. cit., s. 91, przyp. 14. Można przypuszczać, że osobistym dziełem Cyrilla jest figura świętego oraz relief cokołowy. Współpraca z maletínskím rzemieślnikiem potwierdza lokalizację pierwszej pracowni rzeźbiarskiej twórcy.

²⁷⁹ Do prac tych należy m.in. kamienna figura Chrystusa z krzyża misyjnego przy kościele farnym św. Maurycego w Ołomuńcu, zob. J. Gans, *Die Bildhauer Brüder Kutzer*, „Notizenblatt“ 1885, Nr. 4, s. 27, por. D. Polách, op. cit., s. 91, przyp. 14.

²⁸⁰ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 122.

²⁸¹ [b. a.] *Der Bildhauer Cyrill Kutzer*, „Notizenblatt“ 1884, nr 12, s. 95-96; por. Z. Kravar, op. cit., s. 170; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 121, przyp. 70; M. Schenková, op. cit., s. 5. Sygnatura wykonanej w 1843 r. przez Cyrilla Kutzera rzeźby *Piety* w Policach (*Cyrill Kutzer / Bildhauer von Loschitz 1843 gefertigt*) wskazuje, że wówczas już rzeźbiarz mieszkał i tworzył w Lošticach.

²⁸² J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 122-123.

działalności zawodowej poza Horní Údolí Cyrill Kutzer na przełomie lat 40. i 50. XIX stulecia (niewykluczone, że również we wcześniejszym okresie) okazjonalnie współpracował również z Bernardem przy realizacji niektórych robót kamieniarskich, m.in. przy kolumnie Trójcy św. w Starej Červenej Vodzie (zob. rozdział II). Aktywną pracę warsztatową Cyrilla przerwała jego śmierć na suchoty 3 XI 1856 r. w wieku 53 lat²⁸³.

Cyrill Methodius swoją działalnością warsztatową nie dorównał przedsiębiorstwu Bernarda, jednakże rozpoznana twórczość rzeźbiarza dowodzi, że był on jednym z niewielu artystów z rodziny Kutzerów, którzy wybijając się na samodzielność względem rodzinnego atelier w Horní Údolí osiągnęli znaczny sukces zawodowy, Rzeźbiarz wyuczony zawodu przez Bernarda, do końca zachował w swoich realizacjach piętno jego stylu (zob. rozdział III), jak również do pewnego stopnia wspomagał artystyczną produkcję atelier w Horní Údolí. Okres szczególnej prosperity pracowni Cyrilla przypadł na lata 40. oraz początek 50. XIX w., przy czym zakres jego aktywności artystycznej jedynie w niewielkim stopniu dotyczył zachodniej części Śląska Austriackiego (zapewne z racji silnej konkurencji ze strony przyrodniego brata), skoncentrowany był w dużej mierze na sąsiednich terenach Moraw, względnie Śląska Pruskiego.

2.3. Patrizius Kutzer (1809-1844)

Odmiennej model kariery reprezentuje ścieżka zawodowa przedwcześnie zmarłego Patriziusa Casimira, który nigdy nie wybił się na warsztatową niezależność, przez całe będąc związanym z rodzinnym atelier swego przyrodniego brata. Urodzony 4 III 1809 r. w Dolni Údolí brat Cyrilla²⁸⁴, po śmierci ojca trafił pod opiekę Bernarda, który najpóźniej około 1819-1820 r. został jego nauczycielem rzeźbiarstwa. Patrizius rozpoczął pracę w jego warsztacie przypuszczalnie jeszcze w trakcie terminowana, pomagając w realizacji elementów wyposażenia kościoła par. w Ujeździe (1826-1833). W ramach tych prac młody Patrizius najprawdopodobniej wykonał samodzielnie rzeźbiarską scenę *Chrztu w Jordanie* zdobiącą nastawę chrzcielniczy²⁸⁵.

Na początku lat 30. XIX w. Patrizius był już w pełni wykształconym rzeźbiarzem, zamieszkałym w Horní Údolí we własnym domu pod nr 74, co dokumentuje akt ślubu artysty,

²⁸³ M. Schenková, op. cit., s. 5; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 121, przyp. 70; por. [b. a.] *Der Bildhauer Cyrill Kutzer...*, s. 96 (tamże podano, że przyczyną śmierci rzeźbiarza była trawiąca gorączka *Zehrfieber*).

²⁸⁴ Z. Kravar, op. cit., s. 170; por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 123, przyp. 73.

²⁸⁵ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 123-124.

zawartego 7 XI 1831 r. z Johanną Gesierich²⁸⁶. Ze swoją małżonką doczekał się sześciorga dzieci, spośród których trzech synów również wybrało artystyczne profesje: malarze Reinhard Erasmus (ur. 2 VI 1830) i Patrizius Mł. (ur. 25 VI 1837) oraz rzeźbiarz Leo (ur. 12 IV 1832)²⁸⁷. Artysta od 8 XI 1840 r. do końca życia był sołtysem wsi Horní Údolí²⁸⁸, pracując nadal w rodzinnym warsztacie Bernarda. Nieznana obecnie jest żadna autorska praca Patriziusa wykonana w ramach niezależnego zlecenia. Bracia wspólnie realizowali wystrój kościoła fil. w Karlovej Studánce (lata 30. XIX w.); sygnowanym dziełem obydwu braci jest też figura Chrystusa Zmartwychwstałego z kościoła w Horní Údolí z 1844 r.²⁸⁹ Artysta do końca życia pozostał współpracownikiem Bernarda; oprócz udziału w pracach rzeźbiarskich wspierał także przyrodniego brata w zarządzaniu atelier²⁹⁰. Zawodową działalność Patriziusa przerwała jego przedwczesna śmierć. Zmarł na gruźlicę 10 VIII 1844, w wieku zaledwie 35 lat²⁹¹.

2.4. Raimund Kutzer (1833-1919)

Wiodącą osobowością artystyczną drugiego pokolenia rodziny Kutzerów był urodzony w 1833 r. Reinhold zwany w rodzinie Raimundem²⁹², najzdolniejszy i najbardziej płodny twórczo spośród synów Bernarda, prawdopodobny kierownik rodzinnego atelier po śmierci ojca. Twórczość Raimunda pozostaje w cieniu założyciela warsztatu w Horní Údolí, jakkolwiek rzeźbiarz jako kontynuator ojcowskiej tradycji warsztatowej doczekał się stosunkowo licznych wzmianek w literaturze przedmiotu, w tym leksykalnego omówienia autorstwa Jaromíra Olšovský'ego²⁹³. Doniesienia te uzupełniają liczne archiwalia, dokumentujące przede wszystkim warsztatową praktykę Raimunda²⁹⁴. W jego artystycznej karierze wyróżnić należy

²⁸⁶ ZAO, sygn. Z IX 37, nr inw. 3657, księga ślubów parafii w Horní Údolí 1785-1858, s. 110. Dom nr 74 Horní Údolí rzeźbiarz zamieszkiwał do końca życia, por. Z. Kravar, op. cit., s. 171; M. Schenková, op. cit., s. 14; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 123.

²⁸⁷ M. Schenková, op. cit., s. 16; por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 123. Malarz Reinhard był uczniem w warsztacie swojego stryja Bernarda St., co przypuszczalnie dotyczyło także jego dwóch młodszych braci, por. omówienie artystycznej sylwetki B. Kutzera w niniejszym podrozdziale.

²⁸⁸ Z. Kravar, op. cit., s. 170; por. M. Schenková, op. cit., s. 14; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 123. S. Joanidis (op. cit., s. 130) określa Patriziusa mianem wójta (*rychtář*) gminy Horní Údolí.

²⁸⁹ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 123, por. rozdział II.

²⁹⁰ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 123.

²⁹¹ Ibidem, por. M. Schenková, op. cit., s. 14.

²⁹² W akcie chrztu artysty z 23 I 1833 r. zapisane zostało chrzestne imię Reinold (Reinhold), uzupełnione o późniejszy (?) dopisek z informacją, iż ochrzczony zwany był Raimundem (*genannt Raimund*), zob. ZAO, sygn. Z IX 36, nr inw. 3656, księga urodzeń lokalii Horní Údolí 1833-1858, s. 1. Późniejsze podpisy rzeźbiarza na niemal wszystkich dokumentach bądź projektach warsztatowych wskazują, że jako dojrzały twórca posługiwał on się wyłącznie imieniem Raimund.

²⁹³ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 125-128, tamże cytowana starsza literatura.

²⁹⁴ Dokumenty archiwalne dotyczące chronologii działalności Raimunda Kutzera (m.in. zapisy raptularza atelier) oraz jego rozliczenia i różnego rodzaju projekty dzieł ze zbiorów archiwów i muzeów w Jeseníku, Opawie i Bruntálu w większości omawiane oraz cytowane w rozdziałach II i III.

cztery zasadnicze etapy: 1). nauka pod kierunkiem ojca około lat 1843-1853/1854, 2). okres współpracy warsztatowej z ojcem (ok. 1855-1864), 3). fazę dojrzałą (1864-ok. 1884) oraz 4). późną (ok. 1884-1919), związaną z samodzielnym (bez udziału braci) prowadzeniem pracowni w Horní Údolí.

Warsztat ojca był jedynym miejscem nauki rzeźbiarstwa dla Raimunda, co miało wynikać z jego świadomej decyzji pozostania w rodzinnym atelier, motywowanej względami ekonomicznymi oraz wychowaniem w prowincjonalnym środowisku Horní Údolí, z dala od większych ośrodków artystycznych, jak również lokalnym patriotyzmem²⁹⁵. Zatem to założyciel pracowni przygotowywał syna do przyszłego prowadzenia (współ z innymi potomkami Bernarda St.) rodzinnego przedsiębiorstwa. Raimund rozpocząć mógł naukę pod kierunkiem ojca już w wieku 10 lat, a więc ok. 1843 r.; świadectwem warsztatowej edukacji rzeźbiarza są cztery niewielkie szkice ołówkiem, ukazujące postaci mitologiczne bądź sceny rodzajowe²⁹⁶. Forma rysunków (m.in. szrafowanie oraz detale kompozycji) wskazuje, że powstały one na podstawie (być może po części jako przerysy) rycin graficznych z końca XVIII lub początku XIX w., dostępnych zapewne autorowi w atelier Bernarda Kutzera. Szkice te zdradzają niewprawną jeszcze rękę ich autora, co wskazuje, że należą one do juveniliów Raimunda Kutzera z czasów jego warsztatowej edukacji około lat 40. XIX w.²⁹⁷ Dojrzałą postacią ma projekt ołtarza w formie tabernakulum, naszkicowany przez młodego adepta rzeźbiarstwa w 1849 r.²⁹⁸ Ukazane na rysunku barokizujące retabulum w formie monumentalnej, kolumnowej aediculi z wystrojem rzeźbiarskim oraz profilowanej, prostej mensy (ukazanej dwuwariantowo) wykreślone zostało z dużą precyzją i zaznaczonym światłocieniem, zgodnie z charakterem rysunku projektowego. Należy przypuszczać, że omawiany rysunek sporządzony został przez 16-letniego podówczas Raimunda jako studium projektowe niezwiązane z konkretną realizacją warsztatu, ponieważ nieznanym jest żaden

114-116

117

²⁹⁵ A. Rille, op. cit., s. 652; A. Kettner, op. cit., s. 73. O edukacji Raimunda Kutzera w ojcowskim atelier wspominają także M. Schenková (op. cit., s. 14) i J. Olšovský (*Sochařství. Biogramy...*, s. 125).

²⁹⁶ SOkA Je RAK, Raimund (Reinhold) Kutzer, szkice studyjne, lata 40. XIX w. (przed 1848), ołówek, karton. Rysunek ukazujący fauna grającego na fletni pana oraz nimfę (?) owalnym tondzie opatrzony u dołu podpisem *Reinhold Kutzer*, podobnie jak stylizowana na barokową scena rodzajowa przedstawiająca rodzinę wędrowca (stojący mężczyzna z kijem oraz kobieta z dzieckiem) podczas odpoczynku w lesie. Trzeci rysunek wyobraża androgynicznego Apolla (?) z lirą na tle przewróconej wazy i roślinności; poniżej sygnatura *R. Kutzer*. Ręce rzeźbiarza przypisać należy również zbliżony formalnie niedokończony szkic z wizerunkiem Posejdon i Amfitryty z dzieckiem (?), w otoczeniu delfinów fal morskich.

²⁹⁷ Potwierdza to również posłużenie się przez artystę w sygnaturach dwóch rysunków swoim chrzestnym imieniem Reinhold, nieobecny w żadnych z późniejszych sygnowanych przez rzeźbiarza dokumentach bądź projektach.

²⁹⁸ VMJ, nr inw. H 5677. Projekt opatrzony sygnaturą w okolicach prawego dolnego rogu: *Kutzer / Junior fecit. / 1849*. Pseudobarokowa forma baldachimowego tabernakulum adorowanego przez parę aniołów, podobnie jak maniera rysunkowa wykazują daleko idące podobieństwa z późniejszymi projektami Raimunda Kutzera, którego uznać należy za autora rysunku.

zrealizowany odpowiednik szkicu. Rysunek pod wieloma względami naśladuje wcześniejsze projekty Bernarda St., lecz nacisk położony jest na demonstrację nabytych umiejętności. Można zatem przypuszczać, że w tym czasie Raimund wspomagał już ojcowski warsztat, choć w pełni wykształconym rzeźbiarzem został zapewne w pierwszej połowie lat 50. XIX w. Raimund był jednym z wykonawców ołtarza głównego fary w Bruntálu realizowanego w latach 1852-1855 (potwierdzonym dziełem rzeźbiarza jest dojrzała artystycznie ołtarzowa figura św. Łukasza)²⁹⁹. 118

W pierwszych latach działalności (ok. 1855-1864) Raimund pomagał ojcu w atelier; mieszkał w domu Bernarda nr 34 w Horní Údolí, co odnotowuje m.in. akt ślubu Raimunda, zawartego w miejscowym kościele 10 X 1859 r. z Franziską Müller³⁰⁰. W małżeństwie z Franziską rzeźbiarz doczekał się ośmiorga dzieci urodzonych w Horní Údolí w latach 1860, 1862, 1864, 1865, 1868, 1871, 1873 i 1875. Spośród nich dwóch synów trafiło do rodzinnego warsztatu – Gotthard (ur. 13 X 1865) oraz Leo (ur. 28 VI 1873)³⁰¹. Znacznie większą rolę w zarządzaniu pracownią zaczął odgrywać Raimund co najmniej od początku lat 60. XIX w. W jego kompetencji były prowadzenie raptularza czy uzgadnianie zamówień (zob. rozdział II). Niewątpliwie już wcześniej – przynajmniej od połowy lat 50. – rzeźbiarz stał się jednym z głównych współpracowników Bernarda St. przy realizowaniu dużych zleceń na kościelną małą architekturę i rzeźbę. Raimundowi przypisywany jest udział w pracach nad ołtarzem głównym kościoła w Bernarticach (1859)³⁰² oraz elementami wyposażenia kościoła parafialnego we Fryštacie: neogotyckiego ołtarza NSPJ do kaplicy św. Jana Nepomucena 101 (1858-1860) oraz figur ołtarza głównego (1864). W wypadku ołtarza kaplicy rzeźbiarz przypuszczalnie wspomagał także ojca w wykonaniu rysunkowego projektu nastawy; podobną rolę przypisać wypada Raimundowi przy projektowaniu (sporządzenie rysunków realizacyjnych względnie finalnych projektów detali) baldachimowych ołtarzy głównych kościołów w Dlouhéj Loučce oraz Hnojicach z pierwszej połowy lat 60.³⁰³ Jak już wyżej

²⁹⁹ E. Weiser, op. cit., s. 18; Z. Kravar, op. cit., s. 174; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 126; por. rozdział II. Fakt ukończenia figur ewangelistów w 1855 r. sugeruje możliwość poważniejszego zaangażowania Raimunda w roboty rzeźbiarskie dopiero w końcowej fazie prac nad ołtarzem ok. 1854-1855 r.

³⁰⁰ ZAO, sygn. Z VI 3, nr inw. 3607, księga ślubów parafii w Horní Údolí 1859-1894, s. 2; por. Z. Kravar, op. cit., s. 175; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 125, przyp. 76.

³⁰¹ Z. Kravar, op. cit., s. 175; por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 125, przyp. 76. Wiadomo również, że ur. 4 II 1864 r. córka rzeźbiarza Dorota, w 1884 r. poślubiła Franza Templera, malarza i sztafirera ze Zlatých Hor, niewykluczone, że w ostatnich dekadach XIX w. utrzymującego kontakty zawodowe z samym Raimundem Kutzerem.

³⁰² J. Olšovský (*Sochařství. Biogramy...*, s. 125-126) podaje, że struktura architektoniczna oraz wystrój rzeźbiarski ołtarza powstały z ręki Raimunda Kutzera, choć informacje te uznać należy za błędne, gdyż formy architektoniczne wraz z dekoracją nastawy dokładnie odzwierciedlają projekt autorstwa Bernarda Kutzera z 1848 r. (zob. VMJ, nr inw. H 5717). Udział Raimunda (jako pomocnika ojca) w pracach nad ołtarzem wypada uznać jednak za bardzo prawdopodobny.

³⁰³ Więcej na ten temat zob. rozdział II, tamże cytowana literatura oraz archiwalia.

wspomniano, to ostatnie retabulum zostało prawie w całości zostało wykonane wspólnie przez Raimunda i jego braci. Powierzenie synowi nie tylko prac *stricte* rzeźbiarskich, ale po części także projektowych, świadczy o wysokiej pozycji Raimunda w rodzinnym atelier w ostatnich latach funkcjonowania pracowni pod kierunkiem jej założyciela.

Niewykluczone, iż bliska współpraca z ojcem zarówno na etapie projektowania, jak i bezpośrednich robót rzeźbiarskich zdecydowały, że po śmierci Bernarda St. w 1864 r. to Raimund został prawdopodobnym kierownikiem i najważniejszą osobą w atelier w Horní Údolí. Przemawia za tym fakt zamieszkiwania przez niego ojcowskiego domu nr 34 – który zapewne otrzymał w spadku – oraz podpisy Raimunda na niemal wszystkich sygnowanych projektach dzieł warsztatu po 1864 r. i zdecydowanej większości ówczesnych warsztatowych dokumentów, m.in. rachunków (por. rozdział II). Wspólnikami Raimunda byli jego bracia Severin i Rafael – pracujący w atelier – do czasu śmierci pierwszego z nich w 1875 r. oraz odejścia z pracowni młodszego brata po 1880 r.

Właśnie okres współpracy z braćmi w warsztacie przez około 20 lat (1864-1884) był szczytową fazą kariery Raimunda, jeżeli mierzyć ją liczbą zamówień oraz intensywnością artystycznej produkcji³⁰⁴. W pierwszych latach rzeźbiarz najprawdopodobniej kontynuował realizację zamówień przyjętych przez ojca, czego przykładem jest ołtarz boczny kościoła parafialnego w Baborowie/Bauerwitz (1863-1865)³⁰⁵, ale już ok. 1865 r. rzeźbiarz wspólnie ze starszym bratem Severinem podjął się wykonania zlecenia na elementy neogotyckiego wystroju kościoła par. w Supíkovicach (m.in. ołtarz główny, boczne, chrzcielnica, rzeźby), realizowanego do ok. 1875 r.³⁰⁶ Pośród odnotowanych w raptularzu licznych zamówień na dzieła rzeźby i małej architektury z drugiej połowy lat 60. XIX w. dla odbiorców w różnych miejscowościach austriackiego i pruskiego Śląska³⁰⁷ na uwagę zasługuje baldachimowy ołtarz

³⁰⁴ Atrybucja i datowanie niżej wymienionych dzieł Raimunda Kutzera w większości podawane za J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 125-128.

³⁰⁵ J. Olšovský (*Sochařství. Biogramy...*, s. 118, 125) datuje ołtarz na lata 1860-1864 przypisując jego wykonanie Raimundowi Kutzerowi. Zapisy raptularza (zob. Schmier-Buch, s. 18, poz. 85) pozwalają doprecyzować czas powstania ołtarza, bowiem według notatki zawartej w księdze 4 X 1863 r. gotowy był kosztorys prac i warunki wykonawcy na ołtarz boczny w kościele w Baborowie, jednakże właściwa realizacja projektu nastąpiła przypuszczalnie dopiero po podpisaniu kontraktu 31 X 1865 r. Należy zatem przypuszczać, iż pierwsze rozmowy ze zleceniodawcą w sprawie wykonania ołtarza (wraz z przygotowaniem kosztorysu) w 1863 r. podjął jeszcze Bernard Kutzer (być może również autor projektu), jednakże realizacją dzieła dwa lata później zajął się jego syn Raimund.

³⁰⁶ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 127-129. Dziełem Severina była m.in. Grupa Ukrzyżowania na emporze organowej. W ramach prac nad wystrojem wnętrza świątyni w 1867 r. stolarz Anton Vogt wykonał również ambonę, niewykluczone jednak, że we współpracy z warsztatem Raimunda (zob. rozdział II).

³⁰⁷ Zlecenia te w dużej mierze dotyczyły mniejszych form rzeźbiarskich, m.in. pojedynczych figur kultowych przeznaczonych do kościołów, względnie prywatnej dewocji; w pojedynczych wypadkach warsztat Raimunda Kutzera realizował większe prace, np. ambony kościelne. Uwagę zwraca fakt dostarczenia przez rzeźbiarza dzieł dla odbiorców w miejscowościach, gdzie już wcześniej prace realizował Bernard St. – przykładowo w styczniu 1865 r. Raimund otrzymał zamówienie chłopca Winklera z Bernartic na wykonanie figury Chrystusa

główny kościoła par. w północnomorawskiej Pasece/Passig (1866-1867) – wzorowany na 119
retabulach warsztatu Bernarda St. w świątyniach we Fryštacie i pobliskiej Dlouhej Loučce –
a także wykonana dla tego samego kościoła ambona i renowacja chrzcielnicy (1867)³⁰⁸. W 1867
r. powstał również ołtarz do kaplicy św. Krzyża kościoła par. w Heřmanovicach; w liczne
zamówienia obfitował ponadto schyłek dekady, bowiem tylko w roku 1869 warsztat Raimunda
podjął się realizacji elementów wyposażenia kościołów w Bruntálu (Grób Pański, ołtarz św.
Anny)³⁰⁹, Gierałcicach/Giersdorf (ołtarz główny, para ołtarzy bocznych, ambona, 120
konfesjonały), Starym Paczkowie/Altpatschkau (dwa ołtarze boczne) i Zátorze/Seifersdorf
(ołtarz św. Krzyża, dekoracja rzeźbiarska do istniejących retabulów barokowych). W pierwszej
połowie lat 70. zauważalny jest spadek liczby dużych zleceń; do nielicznych rozpoznanych
i zachowanych dzieł atelier rzeźbiarza z tego czasu, obok kontynuowanych prac dla kościoła
w Supíkovicach, należy tabernakulum ołtarza głównego kościoła par. w Velkým Týncu
(Teinitz) koło Ołomuńca (1870)³¹⁰ oraz neogotycka ambona do bruntálskiej fary (1874). 121
Wiadomo jednak, że warsztat w Horní Údolí dostarczał wówczas także prywatnym
zleceniodawcom różne pomniki nagrobne (obecnie trudne do identyfikacji), realizowane
głównie przez Severina³¹¹. Przymuszczalnie wraz z Severinem oraz młodszym bratem Rafaelem
Raimund wykonał na własny koszt w 1875 r. piaskowcową figurę św. Floriana przy cmentarzu 122
obok głównej drogi w Horní Údolí³¹². Wmontowany od tyłu w figurę i cokół kamień młyński
wskazuje, że dar braci Kutzer jest pomnikiem rodzinnym, upamiętniającym zarówno
rzeźbiarski ród, jak i młynarskie korzenie Kutzerów z Dolní Údolí³¹³.

Zmartwychwstałego na wzór figury B. Kutzera w kościele w Horní Údolí, z kolei w czerwcu tego roku uzyskał zlecenie od proboszcza w Solnikach Małych na trzymetrową figurę św. Dominika dla miejscowej świątyni (zob. Schmier-Buch, s. 18, poz. 86, 93). Zamówienia te sugerują, że pozyskując zleceniodawców/klientów Raimund w początkach samodzielnej działalności artystycznej nierzadko korzystał z renomy atelier wypracowanej wcześniej przez swojego ojca.

³⁰⁸ Schmier-Buch, s. 18, poz. 98; por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 127.

³⁰⁹ Wedle zapisów raptularza (Schmier-Buch, s. 19, poz. 110) 15 XI 1869 r. gotowy był projekt i kosztorys wstępny prac przy ołtarz św. Anny i Grobie Pańskim. Ten ostatni zamówiony został za cenę 290 fl. wyłączwszy transport na miejsce przeznaczenia. W zbiorach muzeum w Jeseníku zachowały się projekty grobu oraz nastawy opatrzone pieczęcią firmową warsztatu w Horní Údolí (*KUTZER / BILDHAUER / IN OBERGRUND / BEI ZUCKMANTEL*), zob. VMJ, nr inw. H 5673 (podpis pod rysunkiem: *Heilig Grab in die Pfarrkirche zu Freudenthal 1869*), H 5616 (podpis pod rysunkiem: *Altar zur Ehre der H. Mutter Anna in die Pfarrkirche zu Freudenthal 1869*). Cechy formalne obu projektów pozwalają przypisać ich autorstwo Raimundowi Kutzerowi; nieznane są realizacje projektów, których obecnie brak *in situ*.

³¹⁰ Barokizujące w formach tabernakulum zostało wykonane do starszego, barokowego retabulum na podstawie wykonanego w warsztacie projektu, zob. Schmier-Buch, s. 20, poz. 115; por. D. Polách, *op. cit.*, s. 99. Pracowni Raimunda Kutzera przypisać można także stojący w prezbiterium tej samej świątyni po stronie Ewangelii boczny ołtarz Immaculaty, powstały zapewne również ok. 1870 r.

³¹¹ Zob. omówienie sylwetki Severina Kutzera w niniejszym podrozdziale oraz rozdział II.

³¹² Inskrypcja fundacyjna na cokole: *Zur Ehre Gottes / errichtet von den / Bildhauern Kutzer / 1875*; por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 126. S. Joanidis (*op. cit.*, s. 319, 330) błędnie przypisuje wykonanie rzeźby Patriziusowi Kutzerowi.

³¹³ Więcej na ten temat zob. Z. Kravar, *op. cit.*, s. 164-172.

Po śmierci Severina w 1875 roku Raimund Kutzer zrealizował do końca lat 70. liczne dzieła warsztatowe. Pomagał mu Rafael, na stałe zatrudniony w atelier co najmniej do 1880 r. (zob. niżej), ale Raimund współpracował także z rzemieślnikami spoza warsztatu, w szczególności stolarzem Antonem Vogtem. Wraz z nim wykonał m.in. ołtarz św. Jadwigi w kościele par. w Bernarticach (ok. 1875-1878)³¹⁴. Z kolei wspólnie z Rafaelem Raimund wykonał w końcu dekady elementy wyposażenia kościoła w Mnichovie (Einsiedel) k. Vrba, poczynając od ołtarzy bocznych św. Anny i św. Józefa oraz ambony (1878)³¹⁵, następnie ołtarz główny (1880), opatrzony firmową wizytówką obu braci³¹⁶. Rok wcześniej w warsztacie Raimunda powstała para ołtarzy bocznych Najświętszego Serca Pana Jezusa i Najświętszego Serca Marii (1879) dla kościoła par. w Jindřichovie ve Slezsku (Hennersdorf), następnie uzupełnione o tabernakulum ołtarza głównego (1880). W zbliżonym czasie rzeźbiarz wraz z warsztatem podjął się realizacji ambony kościoła par. w Pitárném/Pittern (1879)³¹⁷ oraz ukończył figury ss. Piotra i Pawła do ołtarza głównego świątyni w Horních Životicach (Seitendorf bei Benisch) koło Benešova (1880)³¹⁸.

123

124

125

W pierwszej połowie lat 80. XIX w. Raimund został jedynym właścicielem rodzinnego atelier w Horní Údolí, na co wskazuje zaledwie jedna odnotowana w raptularzu realizacja warsztatu z tego czasu – neogotycki ołtarz główny kościoła farnego w Jeseníku (1884)³¹⁹, sygnowany wizytówką firmową rzeźbiarza³²⁰. Jednak czasami do końca lat 90. XIX stulecia współpracował on z bratem; wiadomo, że okazałe jeseníckie retabulum, jedna z największych realizacji w warsztatowym dorobku rzeźbiarza, powstało przy udziale Rafaela³²¹. Okres

126

³¹⁴ J. Olšovský (*Sochařství. Biogramy...*, s. 126) datuje ołtarz na 1875 rok donosząc, że dziełem Raimunda są neobarokowe w formie ołtarzowe figury ss. Jana Sarkandra i Czesława, z kolei neogotycką architekturę nastawy stworzył stolarz Anton Vogt z Mikulovic (Niklasdorf). Zapisy raptularza (zob. Schmier-Buch, s. 21) podają jednak, że wspomniane figury dostarczone zostały dopiero w 1878 r., za cenę 72 fl. na zamówienie proboszcza Gedeona (dokument odnotowuje także wykonanie wówczas przez warsztat Raimunda prospektu organowego). Nie można wykluczyć, że data 1875 odnosi się natomiast do wykonania struktury architektonicznej ołtarza przez Vogta.

³¹⁵ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 124-125, 127.

³¹⁶ Bilet wizytowy wetknięty w tylną ścianę nastawy ma treść identyczną z wizytówką umieszczoną w ołtarzu głównym kościoła w Hnojicach z 1863 r., uzupełnioną o odręcznie dopisaną datę 1880; por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 124, 127.

³¹⁷ 29 IV 1879 r. gotowy był rysunek projektowy ambony oraz kosztorys opiewający 475 fl., zob., Schmier-Buch, s. 21; por. D. Polách, op. cit., s. 99. J. Olšovský (op. cit., s. 127) błędnie datuje zachowaną *in situ* kazalnicę na lata 60.-70. XIX w.

³¹⁸ Schmier-Buch, s. 21.

³¹⁹ Ołtarz wykonany w 1884 r. za cenę 1974 fl., zob. Schmier-Buch, s. 21, wpis za rok 1884. D. Polách (op. cit., s. 100, poz. 138) podaje błędną informację o rzekomym wykonaniu w 1885 r. dwóch ołtarzy bocznych „w gotyckim stylu”, w rzeczywistości odnoszącą się do nastaw kościoła w Bruntálu. J. Olšovský (*Sochařství. Biogramy...*, s. 124, 126) błędnie datuje ołtarz na lata 90. XIX w.

³²⁰ Wizytówka reklamowa (*Reimund Kutzer / Bildhauer / zu Obergrund bei Zuckmantel / Oestr. Schles. [...]*) umieszczona w tabliczce za szkłem na tylnej ścianie tabernakulum.

³²¹ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 124-127.

samodzielnego prowadzenia warsztatu przez Raimunda (ok. 1884-1919) do początku lat 90. odznaczał się znaczną intensywnością produkcji atelier w Horní Údolí, głównie dla kościelnych odbiorców w zachodniej części Śląska Austriackiego. W 1885 r. powstała para neogotyckich ołtarzy bocznych Najświętszego Serca Marii i Najświętszego Serca Pana Jezusa dla bruntálskiej fary, natomiast rok później warsztat rzeźbiarza rozpoczął unikatową w dorobku artysty kompleksową realizację neogotyckiego wyposażenia nowego kościoła w Horní Údolí (1886-1889), obejmującą wykonanie trzech ołtarzy – głównego i dwóch bocznych – ambony, balustrady komunijnej, ławek kościelnych, konfesjonałów, obramień do przedstawień stacji Drogi Krzyżowej, empery wraz z prospektem organowym, a nawet ozdobnej rozety w portalu wejściowym³²². W pracach tych wziął udział syn Raimunda Gotthard, do początku XX w. główny współpracownik kierownika atelier w obrębie rodzinnego przedsiębiorstwa (por. rozdział II). Równolegle powstała kazalnica kościoła par. w Pisečnéj (Sandhübel/Sandhýbl) k. Jeseníka (1887)³²³; pośród kolejnych dzieł atelier Kutzera na uwagę zasługują trzy ołtarze boczne świątyni w Horním Benešovie (1889), tabernakulum ołtarza głównego kościoła farnego w Białej (Zülz) koło Prudnika (1891) oraz inne, pomniejsze realizacje rzeźbiarskie z 1892 r. dla świątyni bądź kaplic w miejscowościach na pograniczu Śląska Pruskiego i Austriackiego³²⁴. Znaczącą realizacją rzeźbiarza, wymagającą dużego nakładu sił warsztatowych, było wykonanie w latach 1892-1893 neorenesansowych elementów wyposażenia (ołtarz główny, ołtarz boczny i ambona) kościoła par. św. Marii Magdaleny w Mladějovicach (Bladowitz) k. Šternberku (Sternberg) na północnych Morawach³²⁵. Po tym zleceniu, a właściwie po dostarczeniu dwóch rzeźb do kościoła pątniczego Matki Boskiej Pomocnej (Maria Hilf) koło Złatych Hor w 1893 r., nastąpił niemal roczny zastój w działalności pracowni Raimunda. Brak było zamówień opiewających na więcej niż 300 fl. (a tym samym zysków) pomiędzy 20 maja 1893 r. a początkiem maja 1894 r.³²⁶ W maju oraz kolejnych miesiącach rzeźbiarz odnotował w raptularzu zaledwie kilka mniejszych zamówień na sakralną małą architekturę i rzeźbę dla

127

128-129

130

131 a-b

³²² Chronologię oraz zakres prac warsztatu dla kościoła w Horní Údolí dokumentują zapisy raptularza, zob. Schmier-Buch, s. 22, wpis za rok 1886, por. D. Polách, op. cit., s. 100, poz. 140. Zachowana bogata dokumentacja projektowa dotycząca kościoła w Horní Údolí omówiona w rozdziale III.

³²³ Raimund wykonał ambonę (bez polichromowania) według planów architekta Franza Theuera, zob. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 127.

³²⁴ Na temat wspomnianych dzieł zob. Schmier-Buch, s. 22-23; por. D. Polách, op. cit., s. 100. Wymieniane w raptularzu tabernakulum ołtarza wielkiego kościoła w Białej znane jest z fotografii archiwalnych, ob. niezachowane *in situ*. Identyfikacja pozostałych prac wymaga natomiast odrębnych badań źródłowych i terenowych.

³²⁵ Schmier-Buch, s. 23; por. D. Polách, op. cit., s. 100. Oba ołtarze autorstwa Raimunda ob. niezachowane (jedyną pozostałością usuniętego przed 1957 r. ołtarza głównego jest ołtarzowy obraz Marii Magdaleny pod krzyżem w profilowanej ramie).

³²⁶ Schmier-Buch, s. 23; por. D. Polách, op. cit., s. 100, przyp. 45.

odbiorców na austriackim Śląsku i północnych Morawach. Po 1896 r. zauważalne jest ożywienie działalności warsztatu Raimunda, trwające do początków XX w. W samym 1896 artysta zrealizował trzy duże zlecenia: ambonę dla fary jesenińskiej³²⁷, scenograficzny ołtarz 132
główny świątyni w Světlej Horze/Lichtenwerden (wzorowany na ojcowskim ołtarzu wielkim 133
kościół w Vrbnie pod Pradědem) oraz utrzymany w podobnej stylistyce główny ołtarz kościoła par. Podwyższenia Krzyża św. w przygranicznym Jarnołtowie (Dürr-Arnsdorf), po pruskiej stronie Śląska. Rok później rzeźbiarz wraz ze swoim warsztatem (przy wsparciu brata Rafaela) wykonał kolejne dzieła dla świątyni w Mnichovie (zespół ołtarzy bocznych w nawie, prospekt organowy, konfesjonały oraz przyścienne figury świętych)³²⁸, a także przyfilarowe figury Najświętszego Serca Pana Jezusa i Serca Marii (1897) oraz świętego Franciszka (1898) 134 a-b
w kościele w Jeseníku³²⁹. Ponadto w latach 1897-1899 powstał rozbudowany neoromański ołtarz główny dla kościoła odpustowego oo. franciszkanów na Górze Świętej Anny 135
(Annaberg)³³⁰, ostatnie tak duże i prestiżowe zamówienie Raimunda. W 1899 r. rzeźbiarz wykonał jeszcze parę ołtarzy bocznych do wspomnianego wyżej sanktuarium Matki Boskiej Pomocnej oraz pojedyncze rzeźby dla kościoła w Rejvízie i prywatnego zleceniodawcy w Głuchołazach/Ziegenhals (ok. 1900)³³¹. Nie wszystkie zlecenia zostały ujęte w raptularzu. W początkach XX stulecia warsztat zrealizował kilka dużych zamówień. Były to neorenesansowe ołtarze główne kościołów w Bukovicach k. Jeseníka (1901) i w Starej Červenej Vodzie (1902), bliźniaczy względem tego drugiego ołtarz kaplicy fary w Kralíkach (1903-1904)³³² oraz 136
neogotycki wystrój (ołtarz główny i dwa boczne) kościoła par. w Blischzycach (Bleischwitz) na Śląsku Pruskim (1905)³³³. Dopiero po ukończeniu tych prac nastąpił w działalności warsztatowej Raimunda Kutzera regres. Artysta w ostatnich latach życia realizował

³²⁷ Gotowa ambona ustawiona została *in situ* w czerwcu 1896 r., zob. Schmier-Buch, s. 24, wpis za rok 1896. Według zapisów raptularza zamówienie obejmowało konserwację i częściową rekonstrukcję istniejącej już ambony; wykonany na nowo miał zostać baldachim, wystrój rzeźbiarski (w tym figura Zbawiciela w zwieńczeniu), dekoracja i zwis kosza, jak również polichromia całości. J. Olšovský (*Sochařství. Biogramy...*, s. 126) przypuszcza, że kazalnica mogła powstać z ręki Raimunda lub Rafaela Kutzera, autorstwo rozstrzyga jednak zachowany projekt kosza ambony sygnowany przez Raimunda (VMJ, nr inw. H 5679), jednakże udział jego brata jako pomocnika w robotach wykonawczych (np. stolarskich) uznać wypada za bardzo prawdopodobny.

³²⁸ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 125, 127.

³²⁹ Schmier-Buch, s. 24; por. D. Polách, op. cit., s. 100; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 126.

³³⁰ Ołtarz został usunięty w 1957 r.; dwie ocalałe figury ss. Joachima i Józefa zostały wtórnie umieszczone w ołtarzu kościoła w pobliskiej Porębie, zob. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 126.

³³¹ Schmier-Buch, s. 25. Zlecenie to jest ostatnim odnotowanym w raptularzu. Po jego ukończeniu pojawiła się jeszcze uwaga o braku dochodowych zamówień (wcześniej podobna informacja została zamieszczona w październiku 1899 r.).

³³² D. Polách, op. cit., s. 92, przyp. 17; por. O. Wenzelides, *Die schlesische Künstlerfamilie Kutzer...*, s. 124 (autor błędnie podaje, że dziełem Raimunda jest ołtarz główny świątyni). Zachowana w archiwum w Jeseníku bogata dokumentacja projektowa kralickiej nastawy omówiona w rozdziale III.

³³³ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 126. Ołtarz gł. ob. niezachowany, względnie wtórnie przekształcony względem pierwotnego projektu (zachowane projekty trzech nastaw w zbiorach muzeum w Jeseníku, zob. VMJ, nr inw. H 5634/1-4, H 563/1-4, H 5668).

najprawdopodobniej nieliczne dzieła, takie jak ołtarz boczny dla kościoła par. w Mezinie (Messendorf) koło Bruntálu (1916)³³⁴.

Podobnie jak w wypadku Bernarda St., domeną twórczości jego syna była sztuka sakralna, obejmująca głównie elementy kościelnego wyposażenia – od drugiej połowy XIX stulecia wytwarzane nieomal seryjnie, według wielokrotnie wykorzystywanych projektów i szablonów (zob. rozdział III) – bądź plastyka nagrobna i religijna. W pojedynczych przypadkach rzeźbiarz wykonywał również prace o świeckiej tematyce; starsza literatura przedmiotu wspomina o bliżej nieznanym popiersiu cesarza Franciszka Józefa, wykonanym przez Raimunda przy pomocy Rafaela z vélkokunetického marmuru na zamówienie lekarza zdrojowego Łaźni Jeseník J. Schindlera. Dzieło to miało być eksponowane w wiedeńskim Künstlerhaus³³⁵. Oprócz działalności artystycznej Raimund angażował się także w lokalne życie rodzinnej wsi. Jego nazwisko pojawia się w Rejestrze Członków Katolickich Stowarzyszeń Ludowych na Śląsku Austriackim w okręgu sądowym Vidnava (Weidenau) za rok 1885³³⁶. Artysta był też radnym gminy Horní Údolí przez trzy kadencje w latach 1890-1896³³⁷. Społeczna aktywność rzeźbiarza, podobnie jak malejąca działalność zawodowa ustała lub osłabła w kolejnych latach. Raimund zmarł 23 lipca 1919 r., w wieku 85 lat³³⁸.

W swoim wyjątkowo długim – w porównaniu z większością pozostałych członków rzeźbiarskiej rodziny Kutzerów – życiu Raimund osiągnął zawodowy sukces. Rozpoczynając karierę jako warsztatowy współpracownik ojca, rzeźbiarz korzystał podczas swojej samodzielnej działalności zawodowej w dużej mierze z renomy atelier w Horní Údolí wśród lokalnych odbiorców. Z biegiem lat stał się jednak przede wszystkim seryjnym wytwórcą sakralnej rzeźby i małej architektury dla okolicznych świątyń (w mniejszym stopniu również plastyki nagrobnej i religijnej), utrzymując stosunkowo rozległy zasięg działalności rodzinnej „rękodzielni” na pogranicznych terenach Śląska Austriackiego (głównie zachodniej jego części) i Pruskiego, w dużo mniejszym stopniu także północnych Moraw bądź okolic Kotliny

³³⁴ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 127. Z Raimundem (względnie współpracującym z nim Rafaelem) wiązać można również ukończony w 1907 r. (wedle inskrypcji fundacyjnej) piaskowcowy krucyfiks przy kościele farnym w Jeseníku.

³³⁵ A. Kettner, op. cit., s. 75; por. O. Wenzelides, *Die schlesische Künstlerfamilie...*, s. 124; idem, *Die schlesische Holzschnitzerfamilie...*, s. 20. W obecnym stanie badań nie sposób jest zweryfikować doniesień literatury na temat wspomnianej rzeźby, jakkolwiek podania o jej eksponowaniu w Wiedniu mogą należeć do legendy budowanej wokół rodziny Kutzerów przez dawniejszych autorów, w tym wypadku być może mające na celu podniesienie artystycznego statusu potomka Bernarda St.

³³⁶ SOKA Je RAK, *Jahres-Bericht über die Thätigkeit des Katholischen Volksvereines für Oesterreichisch-Schlesien im Jahre 1885*, Freiwalldau 1886, s. 27. Rejestr wymienia również (wraz z podaniem zawodu) Rafaela Kutzera, mistrza stolarskiego oraz rzeźbiarza Reinharda Kutzera, bratanka Raimunda (zob. rozważania w dalszej części niniejszego podrozdziału).

³³⁷ Z. Kravar, op. cit., s. 175-176.

³³⁸ Ibidem, s. 174.

Kłodzkiej. Choć nie osiągnął zawodowej pozycji Bernarda St., w późnych latach aktywności coraz częściej borykając się niekiedy z niedostatkami intratnych zleceń, to był Raimund wiodącym rzeźbiarzem drugiego pokolenia rodziny Kutzerów, który potrzywał artystyczną tradycję rodu w oparciu o rodzinne atelier (w tym względzie karierę rzeźbiarza do pewnego stopnia zestawiać można z biografią Michaela Ignatza Klahra). Artysta doczekał się także uczniów, którymi byli jego synowie Gotthard i Leo, jak również przypuszczalnie bratanek Reinhard (syn Severina). Szczególne miejsce zajmuje zwłaszcza Gotthard, warsztatowy współpracownik ojca, później samodzielny rzeźbiarz³³⁹.

2.5. Severin Franz Kutzer (1826-1875)

Najstarszy z synów Bernarda Kutzera, czynny jako snycerz i kamieniarz, podobnie jak stryj Patrizius nigdy nie wybił się na warsztatową samodzielność. Wyuczony przez ojca już od końca lat 40. XIX w. do 1864 r. był jego warsztatowym współpracownikiem. Po śmierci ojca rzeźbiarz w dalszym ciągu pracował w rodzinnym warsztacie prowadzonym przez brata (1864-1875). Pomimo swojego starszeństwa nie został jego kierownikiem, ustępując miejsca zdolniejszemu i bardziej płodnemu artystycznie Raimundowi. Rzeźbiarz do końca życia współpracował z młodszym bratem, prowadząc m.in. sprawy administracyjne przedsiębiorstwa.

Można przypuszczać, że Severin Franz rozpoczął naukę w ojcowskim warsztacie co najmniej w wieku 10 lat, a więc ok. 1836 r. W 1847 r. był już wykształconym rzeźbiarzem, angażowanym w prace atelier, o czym świadczy zachowany szkic z 1847 r., opatrzony podpisem, wedle którego dłonie na rysunku zostały wykonane w kamieniu w dniach 15-16 kwietnia 1847 r. przez Severina Kutzera, rzeźbiarza w Horní Údolí³⁴⁰. Nieznane jest dzieło powstałe według wspomnianego rysunku, jakkolwiek szkic wskazuje na udział najstarszego syna Bernarda w pracach warsztatowych, a dokładnie opracowywania detali figury. Artysta jednak przede wszystkim pomagał ojcu prowadzić sprawy administracyjne i finansowe, czego dowodzą pochodzące z lat 1846-1848 sygnowane przez Severina finansowe rozliczenia bądź

³³⁹ Zob. omówienie sylwetek przedstawicieli trzeciego pokolenia rzeźbiarskiej rodziny Kutzerów w dalszej części niniejszego podrozdziału.

³⁴⁰ SZMO, nr inw. U 56 A, podpis wzdłuż dolnej krawędzi: *Den 15ten und 16ten Aprill 1847 wurden diese Hände von Stein gefertigt von Severin Kutzer, Bildhauer aus Obergrund / Großkunuzendorf den 17ten Aprill 1847. J. Olšovský (Sochařství. Biogramy..., s. 128, przyp. 78) podaje, że autorem rysunku jest Severin Kutzer, powołując się na rzekomą sygnaturę rzeźbiarza (Severin Kutzer 1847), której w rzeczywistości brakuje na szkicu. Jego cechy formalne (podobnie jak charakter pisma) zdradzają rękę Bernarda Kutzera, choć sam rysunek wydaje się być przerysem z oryginalnego projektu, możliwe, że sporządzonym przez Severina na potrzeby robót rzeźbiarskich. Odnotowana w podpisie miejscowość Velké Kunčice (Großkunuzendorf) koło Zlatých Hor sugeruje miejsce przeznaczenia rzeźby.*

umowy z podwykonawcami zleceń oraz zamawiającymi. To Severin rozliczał zakończone prace nad wyposażeniem kościoła par. w Vrbnie pod Pradědem w 1847 r.³⁴¹ Rzeźbiarz ponadto przejął po ojcu prowadzenie pracownianego raptularza, czym zajmował się do początku lat 60. XIX w.³⁴² Pod wystawionym w 1853 r. kosztorysem robót kamieniarskich dotyczących ołtarza o nieznanym przeznaczeniu Severin Kutzer podpisał się jako rzeźbiarz i kamieniarz (*Bildhauer u. Steinmetz*)³⁴³, co wraz ze wspomnianym wyżej rysunkiem określa artystyczną profesję Severina Franza. Potwierdza też jego udział w pracach ojcowskiego warsztatu, zwłaszcza tych związanych z wytwarzaniem kamiennej rzeźby kultowej i nagrobnej. Aktywność rzeźbiarza na przełomie lat 40. i 50. jednak miała ograniczony charakter, zapewne ze względu na skromne doświadczenie zawodowe Severina.

28 VII 1851 r. artysta ożenił się w Horní Údolí z Berthą Nitsche. W tym czasie był już właścicielem domu we wsi (nr 74), odziedziczonego po śmierci swojego stryja Patriziusa³⁴⁴. Ze związku z Berthą doczekał się jedenaściorga dzieci, z których zaledwie dwójka dożyła wieku dorosłego, wśród nich urodzony 16 I 1853 r. Reinhard³⁴⁵, przyszły rzeźbiarz (zob. niżej). W ramach swojej pracy warsztatowej Severin wspomagał ojca m.in. przy realizacji ołtarza głównego fary w Bruntálu (1852-1855), czego świadectwem jest wykonana przez Severina Kutzera figura św. Marka, należąca do wystroju rzeźbiarskiego nastawy³⁴⁶. Artysta przypuszczalnie brał udział także w realizacji innych ówczesnych zleceń warsztatu Bernarda Kutzera, m.in. ołtarza głównego kościoła farnego w Paczkowie (1854-1859)³⁴⁷ oraz zapewne należał do „braci Kutzer”, wykonujących według ojcowskiego projektu ołtarz główny świątyni w Hnojicach (1863-1864).

Po śmierci Bernarda Severin pozostał w rodzinnym atelier prowadzonym przez Raimunda. Wspólnie z młodszym bratem m.in. realizował wystrój kościoła par. w Supíkovicach (ok. 1865-1875). Jego samodzielnym dziełem powstałym w ramach prac warsztatu dla supíkovickej świątyni jest Grupa Ukrzyżowania umieszczona na emporze organowej³⁴⁸.

137

³⁴¹ D. Polách op. cit., s. 96-97, por. rozdział II, także cytowane archiwalia.

³⁴² D. Polách op. cit., s. 92.

³⁴³ SOkA Je RAK, kosztorys budowy ołtarza z marmuru wystawiony przez Severina Kutzera, 6 VIII 1853 (dokument oznaczony nr inw. 74/3).

³⁴⁴ Z. Kravar, op. cit., s. 174, por. M. Schenková, op. cit., s. 14; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 128, przyp. 77.

³⁴⁵ *Rodokmen rodu Kutzerů...*

³⁴⁶ E. Weiser, op. cit, s. 18; Z. Kravar, op. cit., s. 174; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 129.

³⁴⁷ Wedle literatury dotyczącej kościoła w Paczkowie Severin Kutzer w 1858 r. miał wykonać ołtarz główny, zob. <https://zabytek.pl/pl/obiekty/paczkow-kosciol-parafialny-pw-sw-jana-ewangelisty> [dostęp: 12.01.2020], tamże cytowane starsze opracowania. Udział rzeźbiarza w tym wypadku najprawdopodobniej oznaczał jednak wspomaganie Bernarda Kutzera – projektanta nastawy – w realizowaniu elementów rzeźbiarskich.

³⁴⁸ W ramach tych prac Severin Kutzer przed 1875 r. samodzielnie wykonał rzeźbiarskiej Grupy Ukrzyżowania, utrzymywanej w formach neobarokowo-klasycystycznych, por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 128-129.

Artysta przypuszczalnie także miał znaczący udział w wykonaniu przywołanego już pomnika św. Floriana w Horní Údolí, ufundowanego przez braci Kutzer w 1875 r.³⁴⁹ Do obowiązków Severina w dalszym ciągu należało prowadzenie spraw rachunkowych i administracyjnych pracowni oraz pozyskiwanie zleceń na prace kamieniarskie w zakresie plastyki nagrobnej, które zapewne w większości mógł realizować samodzielnie³⁵⁰. Aktywność rzeźbiarza przerwała jego śmierć na tyfus 15 VII 1875 r., miał wtedy 48 lat³⁵¹.

Zawodowa kariera Severina Franza dowodzi jego specjalizacji w ramach rodzinnego atelier w Horní Údolí. Zarówno w warsztacie pod kierunkiem Bernarda jak i Raimunda, Severin w dużym stopniu obciążony był prowadzeniem jej spraw administracyjnych i rachunkowych. Miejsce Severina w warsztacie przywodzi na myśl status rzeźbiarza Luigiego Berniniego (1612-1681), prowadzącego księgowość rzymskiej Fabbrica di San Pietro pod kierownictwem jego brata Gianlorenza Berniniego³⁵², a jednocześnie wykonującego prace rzeźbiarskie. Jako rzeźbiarz Severin był w dużej mierze skoncentrowany na wykonywaniu zleceń kamieniarskich atelier (zwł. w zakresie plastyki nagrobnej), choć jego kompetencje rzeźbiarskie były bardziej wszechstronne – podobnie jak innych członków pracowni – pozwalające mu na wykonywanie także prac snycerskich. Artysta nie dorównywał jednak talentem bratu Raimundowi, co zapewne zadecydowało o jego miejscu w pracowni.

2.6. Rafael Kutzer (1846-1919)

Kariera artystyczna urodzonego w 1846 r. Rafaela, najmłodszego syna Bernarda St. – czynnego zawodowo jako rzeźbiarz i stolarz – również była ściśle powiązana z rodzinnym atelier w Horní Údolí. Artysta, podobnie jak najstarszy z synów Bernarda Kutzera Severin, bądź wcześniej Patrizius Kutzer, odgrywał ważną, lecz drugoplanową rolę w pracach warsztatowych, przez cały niemal okres swojej zawodowej aktywności, tj. od początku lat 60. XIX w. aż po pierwsze lata następnego stulecia. Co istotne, Rafael coraz bardziej był zainteresowany karierą lokalnego urzędnika i choć najprawdopodobniej nigdy nie wybił się na pełną niezależność warsztatową, w przeciwieństwie do swojego stryja oraz Severina znany jest z kilku samodzielnych prac rzeźbiarskich.

³⁴⁹ Przemawia za tym m.in. podobieństwo wertykalnej kompozycji oraz sposobu opracowania detali (m.in. draperii) figury świętego do rzeźb z Grupy Ukrzyżowania w Supíkovicach.

³⁵⁰ Zob. rozdział II i III, tamże cytowane archiwalia.

³⁵¹ Z. Kravar, op. cit., s. 174.

³⁵² T. J. Żuchowski, *Poskromienie materii. Nowożytny zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2010, s. 141.

Wyuczony w rzeźbiarskiej i stolarskiej profesji pod kierunkiem ojca twórca przypuszczalnie już jako uczeń od połowy lat 50. XIX w. brał udział w pracach ojcowskiego warsztatu, jakkolwiek trudno jest uznać za wiarygodne utrwalone w literaturze przedmiotu doniesienia o samodzielnym wykonaniu przez zaledwie 9-letniego w 1855 r. Rafaela figury św. Jana Ewangelisty do realizowanego wówczas przez Bernarda St. wraz z synami ołtarza głównego fary w Bruntálu³⁵³. W tym czasie przyszły rzeźbiarz mógł dopiero rozpoczynać naukę zawodu³⁵⁴, stąd jego ewentualne zaangażowanie w roboty rzeźbiarskie dotyczyć mogło prostszych prac, związanych np. ze wstępną obróbką drewna, względnie „przenoszenia” mniej skomplikowanych elementów kompozycji z modelu bądź projektu rysunkowego na docelowy materiał. Naukę w ojcowskim atelier artysta ukończył zapewne początkach lat 60. XIX w., być może już wtedy brał udział w realizacji zamówień rodzinnej pracowni, takich jak ołtarz główny kościoła w Hnojicach, ukończony w 1864 r. i znany jako dzieło braci Kutzer. Do drugiej połowy lat 70. XIX stulecia nieznane są żadne wiadomości źródłowe bezpośrednio dotyczące działalności artystycznej Rafaela. Z doniesień metrykalnych wiadomo natomiast, że 24 XI 1873 w Rejvízie k. Zlatých Hor zawarł on związek małżeński z pochodzącą z tej wsi Anną Hackenberg (1851-?)³⁵⁵, z którą doczekał się czwórki dzieci narodzonych w Horní Údolí w latach 1874, 1877, 1881 i 1885³⁵⁶. Wedle zapisów metrykalnych artysta co najmniej od 1873 r. był właścicielem domu nr 28 w Horní Údolí, który zamieszkiwał przypuszczalnie do czasu wyjazdu ze wsi po 1905 r. (zob. niżej). Akty chrztów odnotowują także rzeźbiarską profesję Rafaela, z kolei wspomniany już Rejestr Członków Katolickich Stowarzyszeń Ludowych na Śląsku Austriackim w 1885 r. wymienia go jako mistrza stolarskiego³⁵⁷. Informacje te dowodzą, iż syn Bernarda Kutzera był z zawodu rzeźbiarzem oraz stolarzem (możliwe, że w wypadku drugiej profesji uzyskał cechowe uprawnienia mistrzowskie), co potwierdzają jego rozpoznane prace rzeźbiarsko-stolarskie w warsztacie Raimunda z lat 70.-90. XIX w.

Do najważniejszych prac z tego czasu należały współrealizowane ze starszym bratem elementy wyposażenia kościoła w Mnichovie: mała architektura i rzeźba ołtarzy świętych Józefa i Jana Nepomucena, ambona (1878) oraz sygnowany przez obu braci ołtarz główny

124

³⁵³ E. Weiser, op. cit., s. 18; Z. Kravar, op. cit., s. 174; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 118, 124, 126, 129.

³⁵⁴ E. Weiser (op. cit., s. 18), który jako pierwszy wspomina o udziale Rafaela Kutzera w robotach w swoich doniesieniach powołuje się na ustne relacje wnuka Bernarda Kutzera, Leo. Możliwe zatem, że we wspomnieniach rodzinnych rola Rafaela Kutzera została określona błędnie lub nieprecyzyjnie, względnie świadomie wyolbrzymiona, np. w celu dowartościowania jego artystycznej biografii.

³⁵⁵ ZAO, sygn. Z VII 3, nr inw. 8918, księga ślubów parafii w Rejvízie 1833-1858, s. 49.

³⁵⁶ ZAO: sygn. Z VI 2, nr inw. 3606, księga chrztów parafii w Horní Udolí 1859-1877, s. 113-114; sygn. Z VI 4, nr inw. 8916, księga chrztów parafii w Horní Udolí 1877-1902, s. 129-130, 149-150, 161-62.

³⁵⁷ SOKAJe RAK, *Jahres-Bericht...*, s. 27.

(1880)³⁵⁸. Bardzo możliwe, że artysta wspomagał Raimunda również kilka wcześniej w realizacji rozbudowanego wystroju kościoła w Supíkovicach (ok. 1865-1875). W późniejszych latach Rafael zaangażowany był m.in. w prace rodzinnego atelier w Horní Údolí nad ołtarzem głównym fary w Jeseníku (1884), nową kazalnicą dla tejże świątyni (1896) oraz w 1897 r. kolejnymi dziełami dla mnichowskiego kościoła par. (figury, ołtarze boczne, konfesjonały, prospekt organowy). Wiadomo również, że artysta samodzielnie wykonywał prace rzeźbiarskie w kamieniu, m.in. grupę Chrystusa na Górze Oliwnej przy kościele 138 w Vlčicach (2. poł. XIX w.)³⁵⁹, kolumnę maryjną (1876) przy kościele par. w Czeskiej Wsi 139 (Česká Ves/Böhmischdorf) oraz figurę Matki Boskiej z Lourdes we wnętrzu tej świątyni (1904)³⁶⁰, a także krzyż cmentarny w Adolfovicach (Adelsdorf) k. Jeseníka (ob. część wsi Bělá 140 pod Pradědem)³⁶¹.

Nie można całkiem wykluczyć, że przynajmniej niektóre z przywołanych dzieł były zrealizowane przez Rafaela poza warsztatem starszego brata (fakt sygnowania jeseníckiego retabulum wyłącznie przez Raimunda sugeruje, iż od pierwszej połowy lat 80. XIX w. Rafael nie był już bezpośrednio zatrudniony w atelier), choć skromna ilościowo działalność artystyczna Rafaela Kutzera stawia jednak pod znakiem zapytania możliwość posiadania przez niego własnej, konkurencyjnej pracowni w Horní Údolí³⁶². Bardziej prawdopodobne wydaje się wykonywanie autorskich dzieł w obrębie atelier Raimunda, z którym współpracował okazjonalnie przy większych realizacjach co najmniej do końca lat 90. XIX w. (nie można przy tym wykluczyć, że część osobistych prac Rafaela powstała w ramach warsztatowych zleceń brata). W ostatniej dekadzie XIX stulecia najmłodszy syn Bernarda Kutzera zaangażował się w pracę społeczną i urzędniczą w radzie gminy Horní Údolí, kilkakrotnie (w latach 1890, 1893, 1896, 1899 i 1905) był nawet wybierany na wójta³⁶³; aktywność ta, jak również brak dużych zleceń warsztatowych atelier Raimunda na przełomie XIX i XX w., mogły wpłynąć na ograniczenie działalności artystycznej Rafaela, nieznaney po 1905 r. W tym czasie rzeźbiarz

³⁵⁸ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 124-125.

³⁵⁹ Ibidem.

³⁶⁰ Kolumna Matki Bożej miała zostać wykonana przez Rafaela w 1876 r. z fundacji małżeństwa Josefa i Josefy Dressel (data powstania oraz nazwiska fundatorów wyryte na bazie kolumny), zob. http://www.soupis-pamatek.com/okres_jesenik/foto/ceskaves/ceskaves.htm [dostęp: 14.01.2018]. Dzieła nie uwzględnia w swoim katalogu prac rzeźbiarza J. Olšovský (*Sochařství. Biogramy...*, 124), który z wymienia jako pracę Rafaela figurę MB z Lourdes z 1904 r. we wnętrzu świątyni w Czeskiej Wsi. Analiza formalna potwierdza atrybucję kolumny maryjnej Rafaelowi, natomiast stawia pod znakiem zapytania autorstwo rzeźby we wnętrzu kościoła.

³⁶¹ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, 124.

³⁶² Niewykluczone, że działalność Rafaela Kutzera jako rzeźbiarza i stolarza miała charakter drugorzędny względem prowadzonego przezeń gospodarstwa, bowiem w akcie jego ślubu brakuje informacji o artystycznej profesji twórcy, określonego wyłącznie jako zagrodnik (posiadacz domu i gruntu).

³⁶³ Z. Kravar, op. cit., s. 175-176; por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 124.

najprawdopodobniej przeniósł się do Adolfovic³⁶⁴, gdzie mieszkał w domu pod nr 25 do swojej śmierci 29 III 1919 r.³⁶⁵

2.7. Artyści ostatniego pokolenia rodziny Kutzerów

Stosunkowo niewiele wiadomo na temat artystycznej działalności reprezentantów trzeciej generacji rzeźbiarskiego rodu Kutzerów, którymi byli dwaj synowie Raimunda – Gotthard (1865-ok. 1933) i Leo (1873-?) – a także jego bratanek (syn Severina) Reinhard (1853-1925). Należy przypuszczać, że miała ona ograniczony, w dużej mierze prowincjonalny charakter, a twórcy ci nie dorównali rzeźbiarzom pierwszego i drugiego pokolenia. Wyjątek stanowi postać najstarszego syna Raimunda, urodzonego w 1865 r. Gottharda Kutzera, wspominanego w starszej literaturze jako jedyny kontynuator rzeźbiarskiej tradycji Kutzerów³⁶⁶. Jest on stosunkowo obficie obecny w źródłach dotyczących atelier w Horní Údolí, jak również w dokumentacji pochodzącej z jego własnego warsztatu³⁶⁷. Zachowane archiwalia pozwalają uznać Gottharda za czołowego artystę trzeciego pokolenia Kutzerów, który rozwinął działalność warsztatową w zakresie projektowania i wykonywania małej architektury oraz rzeźby, jak również polichromowania dzieł.

Gotthard, podobnie jak ojciec, swoją karierę zawodową rozpoczął w atelier w Horní Údolí gdzie, zapewne pod kierunkiem ojca, nauczył się profesji, a następnie został jego pomocnikiem, co nastąpiło przypuszczalnie po połowie lat 80. XIX w. Świadectwem warsztatowej współpracy Gottharda z ojcem są sygnowane przez artystę rysunki realizacyjne i przepróchy detali architektonicznych, i dekoracyjnych elementów wyposażenia kościoła w Horní Údolí (1886-1889) oraz projekt zwieńczenia ambony kościoła parafialnego w Pisečnej (1887)³⁶⁸. Rysunki te dowodzą, że oprócz robót rzeźbiarskich Gotthard wspomagał ojca także w projektowaniu poszczególnych dzieł. Młody twórca – od połowy lat 90. XIX w. określany w dokumentach jako rzeźbiarz³⁶⁹ – szybko wyrobił sobie znaczącą pozycję w atelier, pełniąc

Zał. II

³⁶⁴ Nie można całkiem wykluczyć, że w Adolfovicach rzeźbiarz założył swój prywatny warsztat, w którym powstać mógł wspomniany krzyż na adolfovicim cmentarzu (niedatowany), jakkolwiek w obecnym stanie badań nieznane są żadne przesłanki źródłowe pozwalające na weryfikację tej hipotezy.

³⁶⁵ Z. Kravar, op. cit., s. 174; por. M. Schenková, *Slezska sochařská rodina...*, s. 14; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 124.

³⁶⁶ A. Kettner, op. cit., s. 75. O rzeźbiarzu wspominają również Z. Kravar (op. cit., s. 175), M. Schenková (*Slezská sochařská rodina Kutzerů...*, s. 16) oraz A. Betlej (*Projekt niezidentyfikowanego ołtarza, ok. 1770*, [w:] por. A. Betlej, A. Dworzak, *Abrys, delineatio, kopersztych... Czyli „przednie rysowane, godne poszanowania, dobrych magistrów rysunki”*. *Projekty dzieł małej architektury ze zbiorów krakowskich* [kat. wyst.], Kraków 2014, s. 68).

³⁶⁷ Są to rysunki autorstwa Gottharda wchodzące w skład spuścizny warsztatowej rzeźbiarza oraz jego współpracownika Rochusa Czecha (ob. w zbiorach Andrzeja Betleja). Por. A. Betlej, op. cit., s. 68.

³⁶⁸ Zob. rozdział III, tamże cytowane archiwalia.

³⁶⁹ Zob. przyp. 370.

nadzór nad niektórymi zamówieniami ojca, bowiem ten w 1895 r. udzielił mu pisemnego pełnomocnictwa związanego zapewne z prowadzeniem interesów przedsiębiorstwa³⁷⁰. Natomiast z 1898 r. pochodzi podpisany przez Gottharda kosztorys prac związanych z realizacją ołtarza (wykonanie nastawy wraz z obrazem Serca Jezusowego i tablicą kanonową) do kaplicy szpitalnej w Białej Prudnickiej³⁷¹. Rzeźbiarz miał również poważny udział w realizacji ołtarza głównego dla kościoła pielgrzymkowego na Górze św. Anny w latach 1897-1899, przypuszczalnie współpracując z Raimundem przy projektowaniu i wykonywaniu nastawy. Podpisane przez Gottharda pokwitowanie odbioru zaliczki za ołtarz główny i adresowana doń korespondencja celna z 1899 r.³⁷² wskazują, że ojciec powierzył mu nadzór nad transportem elementów stolarskich ołtarza z pracowni w Horní Údolí oraz zamontowaniem całości *in situ*. Archiwalia potwierdzają wysoką pozycję Gottharda w obrębie atelier w Horní Údolí, który będąc współpracownikiem ojca, szybko awansował na jego zastępcę w prowadzeniu interesów pracowni, a w niektórych wypadkach w obrębie warsztatu realizował także własne zlecenia (Biała)³⁷³. Można przypuszczać, że Gotthard, przejmując stopniowo prowadzenie rodzinnego przedsiębiorstwa, przygotowywany był przez starzejącego się Raimunda na następcę. Mimo to rzeźbiarz wybrał samodzielną drogę twórczą i jeszcze za życia ojca opuścił pracownię w Horní Údolí, najpóźniej ok. 1905-1906 r. zakładając własny warsztat w Opolu, gdzie po raz pierwszy odnotowany został w 1906 roku jako jako rzeźbiarz i stafirownik (*Bildhauer und Staffierer*) zamieszkały w Opolu przy Flurstraße (ob. ul. Luboszycka) 14³⁷⁴. Gotthard mieszkał i pracował pod tym samym adresem przez cały okres swojej działalności w górnośląskiej metropolii, co potwierdzają informacje zawarte w opolskich książkach adresowych z lat 1912, 1924, 1926 i 1929³⁷⁵. Tutaj też w 1912 r. się

³⁷⁰ SOkA Je RAK, pełnomocnitwo Raimunda Kutzera dla jego syna Gottharda z 6 I 1895 r. Dokument ten uprawniał młodszego Kutzera do udziału – w zastępstwie ojca – w licytacji minimalnej (?) prowadzonej przez E. Bartscha w Strachovičkach (Strachwitzthal) koło Velkich Kunetic.

³⁷¹ SOkA Je RAK, rachunek z 18 I 1898.

³⁷² Zob. rozdział II, tamże cytowane archiwalia.

³⁷³ Wniosek, iż prace dla kaplicy szpitalnej w Białej były samodzielną pracą Gottharda sugeruje brak wzmianki na temat zlecenia w raptularzu pracowni Raimunda w Horní Údolí.

³⁷⁴ *Adreßbuch der Regierungs-Hauptstadt Oppeln 1906*, Druck und Verlag von C. J. Pohl, Oppeln 1906, s. 33, 80, 127. W zbliżonym czasie Gotthard zamieścił reklamę swojego warsztatu w polskojęzycznym *Kalendarzu Gazety Opolskiej na rok 1907* (zob. *Staropolanin. Kalendarz Gazety Opolskiej na rok 1907*, Nakładem „Gazety Opolskiej”, Opole 1907, s. 106). W reklamie artysta (G. Kutzer) określony został jako *rzeźbiarz i stafirownik* oferujący zwłaszcza wykonywanie i odnawianie obrazów dewocyjnych do plenerowych krzyży.

³⁷⁵ *Adreßbuch der Regierungs-Hauptstadt Oppeln 1912*, Druck und Verlag von C. J. Pohl, Oppeln 1912, s. 40, 101, 161; *Adreßbuch der Regierungs-Hauptstadt Oppeln 1924*, Druck und Verlag von C. J. Pohl, Oppeln 1924, s. 67, 160, 277; *Adreßbuch der Regierungs-Hauptstadt Oppeln 1926*, Druck und Verlag von Carl J. Pohl, Oppeln 1926, s. 80, 102, 324; *Einwohner Verzeichniss der Provinzial-Hauptstadt Oppeln 1929*, Druck und Verlag: Carl J. Pohl Oppeln 1929, s. 88, 219. Por. A. Kettner, op. cit., s. 75; A. Betlej, op. cit., s. 68.

ożeńi³⁷⁶, a być może również zdobył cechowy tytuł mistrza rzeźbiarskiego, którego posiadanie sugeruje fakt odnotowywania Gottharda w rejestrach opolskich rzeźbiarzy do 1926 roku³⁷⁷.

Nieznane są powody przeprowadzki artysty, choć można przypuszczać, że były nimi brak perspektyw zarobkowych w ojcowskim warsztacie z racji niedostatku zleceń od początku XX w. wobec nasycenia dziełami sztuki kościelnej – głównego profilu działalności rodzinnego przedsiębiorstwa – autorstwa Kutzerów i innych rzeźbiarzy w XIX w. miejscowości śląskich i morawskich w bezpośredniej bliskości Horní Údolí. Stąd poszukiwanie możliwości zbytu i artystycznej ekspansji na Śląsku Pruskim.

Działalność Gottharda po osiedleniu się w Opolu wymaga obecnie bardziej szczegółowych badań. Reklama atelier rzeźbiarza w kalendarzu z 1907 r. sugeruje, że w początkach swojej aktywności Gotthard oferował swoje usługi przede wszystkim jako malarz³⁷⁸, choć w opolskich książkach adresowych począwszy od 1912 roku określany jest wyłącznie jako rzeźbiarz. Warsztatową działalność artysty na tym polu potwierdzają zachowane jego projekty elementów wyposażenia wnętrz kościelnych świątyń w Chrzastowicach (Chronstau), Jasionej (Jeschona), Leśnicy i Przyworach (Przywor) z lat ok. 1910-1930, jak również różnego rodzaju projekty katalogowe mebli dla odbiorców kościelnych i świeckich³⁷⁹. Oferta rzeźbiarza w dalszym ciągu obejmowała również prace malarskie, m.in. polichromowanie realizowanych dzieł małej architektury i rzeźby³⁸⁰. Zatem co najmniej od ok. 1910 r. artysta rozwinął wszechstronną działalność w zakresie rzeźby, małej architektury i rzemiosła artystycznego na terenie pruskiego Śląska. Działalność tą dopełniały usługi malarskie.

142-145

³⁷⁶ Z. Kravar, op. cit., s. 175; M. Schenková, op. cit., s. 16.

³⁷⁷ *Adreßbuch der Regierungs-Hauptstadt Oppeln 1906...*, s. 127; *Adreßbuch der Regierungs-Hauptstadt Oppeln 1912...*, s. 161; *Adreßbuch der Regierungs-Hauptstadt Oppeln 1924...*, s. 277; *Adreßbuch der Regierungs-Hauptstadt Oppeln 1926...*, s. 324. Gotthard nie został odnotowany na liście opolskich rzeźbiarzy w książce adresowej z 1929 r., choć w spisach mieszkańców dwukrotnie figuruje jako mistrz rzeźbiarski (zob. *Einwohner Verzeichniss der Provinzial-Hauptstadt Oppeln 1929...*, s. 88, 219). Nie można jednak całkiem wykluczyć, że artysta zdał egzamin mistrzowski jeszcze w trakcie swojej pracy w warsztacie Horní Údolí.

³⁷⁸ Zob. przyp. 374. Umiejętności malarskie – dotyczące zwłaszcza polichromowania dzieł rzeźby i małej architektury – artysta zapewne zdobył w rodzinnym atelier, co sugerują sporządzone przez Gottharda rysunki realizacyjne elementów wyposażenia do kościoła w Horní Údolí, z zasugerowaną kolorystyką polichromii detali.

³⁷⁹ Zob. przyp. 367. Za najstarszy z rysunków uznać wypada sygnowany przez Gottharda wariant projektowy ambony kościoła w Chrzastowicach (ok. 1910). Późniejszy jest projekt neobarokowego ołtarza bocznego do kościoła w Leśnicy (ok. 1910-1920) – mający swój odpowiednik w parze zrealizowanych retabulów ołtarzy przytęczowych w leśnickiej świątyni, a także projekty nastaw ołtarzy głównego i bocznego z ok. 1923 r. (realizacji doczekał się w zmienionej postaci projekt ołtarza głównego). Rzeźbiarzowi należy również przypisać szkic projektowy nastawy ołtarzowej (o. 1930), sporządzony przypuszczalnie na potrzeby realizacji ołtarza bocznego do kościoła w Jasionej, dostarczonego przez Gottharda w 1930 r., zob. http://www.wodip.opole.pl/opolszczyzna/-gminy/zdzieszowice/zamki_i_koscioly/kosciol_w_jasionej/historia.htm [dostęp: 29.02.2020].

³⁸⁰ Przykładem jest projekt ołtarza bocznego do kościoła w Leśnicy, opatrzony firmową pieczęcią Gottharda o treści *G. Kutzer / Bildhauer u. Staffirer / OPPELN*. Na barwnym rysunku rzeźbiarz drobiazgowo oddał projektowaną polichromię nastawy.

Gotthard zmarł najprawdopodobniej ok. 1933 roku. Wiadomo bowiem, że w 1934 już nie żył, a w kamienicy przy Flurstraße 14 mieszkała wdowa po rzeźbiarzu Maria Kutzer³⁸¹. Właścicielem warsztatu pozostawionego przez Gottharda wówczas był jego dawny współpracownik (wcześniej być może także uczeń) i spadkobierca, rzeźbiarz Rochus (Roch) Czech (1899-1980), zameldowany pod tym samym adresem³⁸².

Na temat artystycznej działalności młodszego syna Raimunda, urodzonego w 1873 r. Leo, wiadomości właściwie brak. Był on czynny jako stolarz, a po śmierci ojca odziedziczył rodzinny dom nr 34 w Horní Údolí³⁸³. Jest bardzo prawdopodobne, że swoją edukację zawodową twórca odebrał pod okiem ojca, z którym zapewne także współpracował, następnie prowadził własną działalność w odziedziczonym warsztacie, choć obecnie nieznane są żadne dzieła Leo Kutzera.

Nieco więcej wiadomo o urodzonym w 1853 r. Reinhardzie, synu Severina i bratanku Raimunda. Jest on całkowicie pomijany przez literaturę przedmiotu. Bardzo możliwe, że jeszcze przed rozpoczęciem nauki zawodu pomagał w warsztacie swego stryja Raimunda. Nie można wykluczyć, że kształcił się pod kierunkiem ojca. W chwili jego śmierci miał bowiem Reinhard lat 22. Jednak zachowane szkice autorstwa Reinharda (zob. niżej) sugerują decydujący wpływ na jego edukację stryja. Wiadomo, iż rzeźbiarz ożenił się 29 V 1876 z Josefą Bretschneider³⁸⁴ i cały czas mieszkał w Horní Údolí. Wraz z Raimundem i Rafaelem odnotowany został w 1885 r. jako członek miejscowego stowarzyszenia katolickiego³⁸⁵. Świadectwem warsztatowej działalności Reinharda Kutzera – najprawdopodobniej w obrębie atelier Raimunda – jest sygnowany przez artystę szkic projektowy nastawy chrzcielnicy zachowany w zbiorach jesenického muzeum³⁸⁶. Nastawa miała trafić do morawskiego lub czeskiego kościoła, albowiem uwagi i poprawki zamieszczone na rysunku są w j. czeskim. Forma naszkicowanego obiektu wskazują na zależność Reinharda od twórczości Raimunda i Bernarda Kutzera, ale prymitywny poziom artystyczny rysunku dowodzi niskich kompetencji jego autora. Reinhard, podobnie jak stryj Rafael najprawdopodobniej bardziej był

141

³⁸¹ *Einwohner Verzeichniss der Provinzial-Hauptstadt Oppeln 1934/35*, Hergestellt unter Mitarbeit des Städt. Verkehrsamtes, Oppeln [1934], s. 125, 302.

³⁸² *Ibidem*, s. 28, 301. W zamieszczonym w książce adresowej rejestrze opolskich rzeźbiarzy w 1934 r. (*ibidem*, s. 478) Rochus Czech określony został jako następcą Kutzera (*Kutzer Nachfolger*). Przejęcie warsztatu Gottharda przez Czecha potwierdza treść pieczętek firmowych (*G. Kutzer Nachf. / R. Czech*) na projektach autorstwa tego drugiego ze spuścizny opolskiej pracowni (zob. przyp. 367). Późniejsze rysunki sygnowane przez Czecha należy datować na początek lub drugą połowę lat 30. XX w.

³⁸³ Z. Kravar, op. cit., s. 175; M. Schenková, op. cit., s. 16; por. rozdział II.

³⁸⁴ *Rodokmen rodu Kutzerů...*

³⁸⁵ SOkA Je RAK, *Jahres-Bericht...*, s. 27.

³⁸⁶ VMJ, nr inw. H 5659.

zainteresowany karierą urzędniczą, gdyż pod koniec życia piastował godność wójta gminy Horní Údolí (zm. 19 IV 1925)³⁸⁷.

3. Thammowie

Lądecka rodzina Thammów była najmniej liczna spośród omawianych rodów rzeźbiarskich. Jej pozycję budowały dwa pokolenia rzeźbiarzy czynnych w drugiej połowie XIX w. oraz pierwszej połowie XX stulecia, choć artystyczna tradycja rodu miała kontynuację jeszcze w trzeciej generacji. U Thammów, podobnie jak u Klahrów i Kutzerów wiodącą postacią rodziny był założyciel rodzinnego atelier, Franz Starszy (senior), który doczekał się uznania oraz licznych odbiorców dzieł także poza Lądkiem i Hrabstwem Kłodzkim. Artystycznymi spadkobiercami Thamma St. byli jego trzej synowie: Franz Młodszy (junior), a zwłaszcza Paul i Adolf, których wciąż mało rozpoznana działalność artystyczna w przeciwieństwie do ojca miała bardziej lokalny charakter. W kontekście rodziny Thammów wspomnieć należy również o niesłubnym synu Paula, malarzu Wilhelmie (Willim) Pelzu, sukcesorze lądeckiego atelier Thammów.

Zal. III

3.1. Franz Thamm Starszy (1831-1902)

Piękna landecka okolica tak bogata w cudowne widoki, wpłynąć musiała także zbawiennie na umysł i usposobienie mieszkańców, gdyż wielu z nich mają estetyczne zajęcia; tak trudnią się malarstwem, budownictwem i snycerstwem; mamy nawet mieszczanina, który będąc pierwotnie szewcem, uczuł w sobie naraz powołanie wyższe i rzucił się bez wszelkiego poprzedniego przygotowania na rzeźbiarstwo. Usilną pracą i czytaniem estetycznych książek tyle w sobie nagromadził wiadomości o sztuce, że zdumiewa erudycją wdających się z nim w pogadankę. [...] – w taki oto sposób nakreślił sylwetkę rzeźbiarza Franza Thamma Starszego Aleksander Ostrowicz w wydanym w 1881 r. polskojęzycznym przewodniku dla kuracjuszy po Lądku i jego uzdrowisku³⁸⁸. Ta pełna superlatyw charakterystyka świadczy o wielkiej renomie i popularności założyciela, i wiodącej postaci rzeźbiarskiej rodziny Thammów – będącego wówczas w szczytowej fazie swojej kariery artystycznej – a zarazem pokazuje zmitologizowany wizerunek Franza St. jako wybitnego rzeźbiarza-amatora o samorodnym

146

³⁸⁷ S. Joanidis, op. cit., s. 130. Lata życia Reinharda wryte zostały na jego nagrobku na cmentarzu w Horní Údolí (*Reinhard Kutzer, Bürgermeister, *16.1.1853 – †19.4.1925*). Podany w j. niemieckim tytuł rzeźbiarza nie oznacza burmistrza, lecz odnosi się do funkcji wójta jako urzędnika, według tradycji średniowiecznej stojącego na czele miasta lub wsi, w tym wypadku miejscowości Horní Údolí (wówczas wsi gminnej).

³⁸⁸ A. Ostrowicz, *Landek w Hrabstwie Kłockiem w Szląsku. Podręcznik Informacyjny*, Poznań 1881, s. 42-43.

talencie, bez wątpienia ukształtowany przy udziale samego artysty; w rzeczywistości rzeźbiarskie wykształcenie zawdzięczał on zarówno samodzielnym studiom, jak i nieformalnym naukom od artystów akademickich. Legendę łądeckiego twórcy ostatecznie ugruntowała jego biografia autorstwa Adama Langer, wydana w 1902 r., niedługo po śmierci Thamma St.³⁸⁹ Biograf, łądecki nauczyciel i regionalista, w swojej biografii powołuje się na osobistą znajomość z artystą i jego rodziną – przytaczając zarówno opowieści rzeźbiarza, jak i własne relacje ze spotkań z nim, m.in. w jego atelier – oraz materiały prasowe i niedostępne dziś warsztatowe archiwalia Franza St. Langer podaje szereg faktów z życia twórcy, stanowiącym samym – wobec niezachowania się większości archiwaliów – podstawowe źródło do biografii i kariery artystycznej Franza St. Jednocześnie literacki charakter biografii – pozbawionej niestety aparatu krytycznego i precyzyjnych wskazówek bibliograficznych – eksponującej „heroizm” rzeźbiarza, jego sławę i sukcesy, osiągnięte pomimo niesprzyjających okoliczności życiowych, poważnie utrudnia rekonstrukcję rzeczywistej ścieżki kariery Franza St. Nieliczne dostępne obecnie materiały archiwalne (wśród nich zwłaszcza zapisy ksiąg metrykalnych parafii katolickiej w Łądku-Zdroju) w ograniczonym stopniu pozwalają na weryfikację niektórych informacji podawanych przez Langer. W wielu wypadkach niemożliwe jest jednak odróżnienie faktów od fabularyzowanej opowieści, stanowiącej kreację zarówno łądeckiego regionalisty, jak i samego Franza St., opowiadającego Langerowi o swoim życiu. Wobec powyższego w rekonstrukcji artystycznej biografii rzeźbiarza konieczne jest wyróżnienie trzech kategorii informacji: faktów potwierdzonych źródłowo, informacji prawdopodobnych (możliwych do potwierdzenia źródłowego lub na podstawie analizy rozpoznanych dzieł rzeźbiarza) oraz elementów fikcji literackiej. Omawiając biografię rzeźbiarza, wyróżnić należy w niej cztery zasadnicze etapy: pracę w zawodzie szewca oraz pierwsze próby rzeźbiarskie (1855-ok. 1864), początki działalności artystycznej (ok. 1864-1870), rozwój działalności warsztatowej (ok. 1871-1874), rozkwit kariery (ok. 1874-1894) oraz

³⁸⁹ A. Langer, *Franz Thamm Sen., Bildhauer*, [w:] idem, *Schlesische Biographien*, Glatz 1902, s. 134; por. idem, *Landeck, eine Heimstätte der Kunst*, „Die Grafschaft Glatz”, Jg. 7, Nr 10, 1912, s. 121. Ustalenia biograficzne Langer powielają opracowania powstałe po 1945 r., jedynie w niewielkim stopniu poszerzając zasób wiedzy na temat biografii artystycznej rzeźbiarza, zob. m.in.: R. Hauck, *Bad Landeck/Schlesien. Bilder aus einer deutschen Stadt*, Leimen-Heidelberg 1973, s. 73-74; Z. Martynowski, *Franciszek Thamm (Thamm Starszy) (19.VI.1831-25.II.1902)*, „Informator Krajoznawczy” VI, 1980, nr 29, s. 34-44 (to ostatnie opracowanie stanowi dość dowolną interpretację biografii autorstwa Langer); J. Sakwerda, *Artyści Ziemi Kłodzkiej i z Ziemią Kłodzką związani w latach 1800-1945: Leksykon*, T. II. L-Z, Wrocław 2005, s. 50-51; M. Dziedzic, *Thamm, Franz*, [hasło w:] *Bografický slovník Slezska a severní Moravy*, Supplementum č. 3, red. L. Dokoupil, R. Daněk, A. Zářický, Ostrava 2016, s. 168-169. Z tego względu w niniejszym omówieniu kariery F. Thamma St. zasadniczo ograniczono się do cytowania biografii Langer, jedynie w wypadku nowszych ustaleń dotyczących biografii rzeźbiarza przywołując prace innych autorów.

jej fazę schyłkową (ok. 1894-1902), kiedy to Franz St. wycofał się z pracy w warsztacie na rzecz swoich synów.

Początki. Poszukiwania drogi twórczej (1855-ok. 1864)

Jak podają zapisy metrykalne, Franz Thamm St. urodził się 19 czerwca 1831 r. (ochrzczony dzień później) jako syn Ignatza Thamma (1791-1884), murarza we wsi Wyżnia Dolina obok lądeckiego źródła, włączonej później do miasta Łądko³⁹⁰. Początki artystycznej biografii Franza St. w literacki sposób opisał Adam Langer, który podaje (powołując się na ustne relacje rzeźbiarza), iż Franz już jako mały chłopiec zainteresował się rzeźbiarstwem, kiedy obserwował przy pracy przebywającego w ich domu ludowego rzeźbiarza z pobliskiego Gierałtowa (Alt-, Neu-Gersdorf), który seryjne wytwarzał na sprzedaż drewniane krzyże i figurki kultowe³⁹¹. Zainspirowany „dokonaniami” gierałtowskiego wytwórcy oraz jego narzędziami snycerskimi chłopiec miał podjąć pierwsze próby rzeźbiarskie (przy pomocy scyzoryka), wycinając figurki w kartoflach, brukwi, później zaś w drewnie. Już w latach swojej nauki szkolnej (należy przypuszczać, że w lądeckiej szkole elementarnej) uzdolniony chłopiec rzeźbił drewniane krzyże i figurki, które roznosił na sprzedaż po okolicznych wsiach³⁹². Rodzice nie posłali go na naukę profesji rzeźbiarskiej, ale po ukończeniu szkoły trafił do szewca Kretschmera – mistrza szewskiego pracującego podobno wcześniej w Wiedniu jako damski szewc przy dworze cesarskim. Naukę na szewca Thamm uzupełnił wędrowną czeladniczą³⁹³. Po uzyskaniu stosownych uprawnień cechowych powrócił do Łądko-Zdroju i w wieku 24 lat w 1855 r. otworzył zakład szewski³⁹⁴. Dwa lata później poślubił córkę mistrza stolarskiego ze Strachocina (Schreckendorf) koło Łądko-Zdroju, co potwierdza zachowany akt ślubu szewca Franza St. z Emmą Fellmann (1837-1902), zawartego 24 VIII 1857 r. w kościele parafialnym

³⁹⁰ APL, Tauf-Buch für sämmtliche zur Stadt Landeck gehörigen Dorfschaften Landecker Kirchsprengels vom 1^{ten} Januar 1806 bis den 31^{ten} Decebr 1833, wpis pod nr 10 (pod datami 19 i 20 VI 1831); por. A. Langer, *Franz Thamm sen....*, s. 136; M. Dziedzic, *Thamm, Franz....*, s. 168.

³⁹¹ A. Langer, op. cit., s. 137-138. Według doniesień Langer (ibidem, s. 136-137) wiadomości – niemożliwych obecnie do zweryfikowania – pierwszym zetknięciem ze sztukami wizualnymi przyszłego rzeźbiarza był jego kontakt z bliżej nieznanym malarzem Lieblingiem, kuracjuszem i letnikiem w domu Thammów, któremu kilkuletni Franz miał często towarzyszyć podczas spacerów. Zobaczone w domu obrazy Lieblinga miały wzbudzić zachwyt chłopca, zaś sam malarz jako pierwszy rozpoznać w nim artystyczny zmysł, co zdaniem biografisty nie pozostało bez wpływu na twórczą wrażliwość Thamma St.

³⁹² Ibidem, s. 137-138.

³⁹³ Ibidem, s. 138-140. Langer podkreśla obycie, artystyczny zmysł, a zarazem życzliwość Kretschmera wobec swojego ucznia, któremu często opowiadał swoje wiedeńskie doświadczenia. Tego rodzaju kontakt z Kretschmerem miał podtrzymać zainteresowanie sztuką u młodego Franza Thamma, choć kwestia ta wobec niedostępności źródeł również musi pozostać w sferze domysłów.

³⁹⁴ Ibidem, s. 140. Możliwe, że wspomniany Krachwitz tożsamy jest z XIX-wiecznym malarzem ząbkowickim Karlem Krachwitzem, znanym m.in. z prac renowacyjnych elementów wyposażenia malarskiego kościołów św. Anny i św. Jadwigi w Ząbkowicach.

w Strachocinie³⁹⁵. Wraz z żoną Franz zamieszkał w rodzinnej Wyżniej Dolinie, gdzie jeszcze w tym samym roku po niecałych trzech miesiącach przyszedł na świat pierworodny syn, Franz Młodszy (8 XI 1857), a w przeciągu kilku lat urodziły się kolejne dzieci: Emma (2 XII 1858, zm. 8 IV 1864), Anna (22 I 1861) i Carl (25 VIII 1862, zm. 11 XII 1882)³⁹⁶. W aktach chrztów wszystkich potomków zawód ojca jest cały czas podawany jako szewc (*Schumacher*).

Biograf podkreśla, że niezależnie od pracy w zakładzie szewskim, Franz St. w wolnych chwilach rzeźbił i malował, pogłębiając równocześnie teoretyczną i praktyczną wiedzę w tym kierunku. Świadectwem prowadzonych w tym czasie przez niego samodzielnych studiów artystycznych miały być jego rysunki ołówkiem³⁹⁷, obecnie zaginione.

Prace rzeźbiarskie młodego Franza zainteresowały malarza kościelnego z Ząbkowic Śląskich Krachwita, który zachęcił go do działalności twórczej, obiecując pierwsze zlecenie³⁹⁸. Z biografii Langerera nie wynika, czy Krachwitz kiedykolwiek wywiązał się ze swojej obietnicy, brakuje również informacji na ten temat w dostępnych źródłach. Być może pod wpływem ząbkowickiego malarza młody szewc zdecydował się odwiedzić atelier Bernarda Kutzera w Horní Údolí po drugiej stronie Gór Żółtych, celem uzyskania opinii o swoich pracach i kompetencjach cenionego w okolicy rzeźbiarza. Podobno zabrał ze sobą jeden z wyrzeźbionych przez siebie krucyfiksów. Spotkanie z Kutzerem było przełomowym wydarzeniem dla kariery artystycznej łądeckiego twórcy³⁹⁹. Bernard Kutzer miał wypowiedzieć się o jego pracy nader pochlebnie, uznając Franza za dojrzałego artystycznie twórcę, a nawet przyszłego konkurenta dla swego warsztatu. Rzeźbiarz z Horní Údolí doradził młodemu adeptowi odpowiednie studia i ćwiczenia warsztatowe w celu rozwijania umiejętności uznając – jak opisuje to Zbigniew Martynowski za Langerem – iż [...] *Ewentualne niedociągnięcia i braki natury technicznej zdoła wnet zlikwidować bezwzględnie i całkiem łatwo, gdy tylko zapozna się z lepszymi i odpowiedniejszymi narzędziami pracy*

³⁹⁵ Treść dokumentu cytuje K. Thamm, zob. <http://franz-thamm.imk98.de/biografie01b.htm> [dostęp: 20.02.2016], por. M. Dziedzic, op. cit., s. 168.

³⁹⁶ APL: Taufmatrikel Landecker Dörfer 1834-1865, s. 59 (poz. 10 – akt chrztu syna Thamma St., Franza Mł., 12 XI 1857), 62 (poz. 14 – akt chrztu córki Thamma St. Emmy, 8 XII 1858), 69 (poz. 3 – akt chrztu córki Thamma St., Anny, 25 II 1861), 73 poz. 11 – akt chrztu syna Thamma St., Carla, 30 VIII 1862); Begräbnisbuch Dörfer 1837-1878, s. 36; Begräbnis-Buch von 1872 ab. 1891 Land, s. 22.

³⁹⁷ A. Langer, op. cit., s. 140-141.

³⁹⁸ Ibidem, s. 141.

³⁹⁹ Ibidem. Langer w tym miejscu twórczo rozwija artystyczną legendę Bernarda Kutzera bowiem donosi, iż cieszący się sławą rzeźbiarz z Horní Údolí niegdyś nawet pracował u Antonia Canovy, co w świetle źródeł jest całkowicie zmyślonym podaniem. Doniesienia tego rodzaju – niewątpliwie podnoszące rangę artystycznego „odkrycia” talentu łądeckiego twórcy – autor uzyskać mógł od samego Thamma, który za młodu zetknął się z lokalną legendą Kutzera, a być może nawet oglądał w atelier rzeźbiarza jego rysunki, w tym szkic według jednego z popularnych wizerunków graficznych A. Canovy.

rzeźbiarskiej⁴⁰⁰. Tak jednoznacznie pozytywna opinia stała się impulsem do porzucenia przez Franza zawodu szewca i poświęcenia się rzeźbiarstwu; decyzję o zmianie zawodu miały przyspieszyć szkody, jakie poczynił w warsztacie obuwniczym czeladnik Thamma podczas jego nieobecności⁴⁰¹. W rezultacie artysta podjął intensywne samokształcenie na potrzeby wkrótce rozpoczętej działalności rzeźbiarskiej, stopniowo rezygnując z pracy szewca. Wizyta u Bernarda Kutzera, jeśli miała miejsce, to musiała się wydarzyć w końcu lat 50. XIX w., względnie ok. 1860 roku, bowiem w początkach lat 60. Franz zrealizował swoje pierwsze zlecenia rzeźbiarskie (zob. niżej).

Opisane przez Langerę początki kariery Franza St. częściowo potwierdzają źródła metrykalne, przy czym relacja biografą została obudowana literacką fikcją mającą na celu budowę legendy artysty. Historia jego pierwszych prób artystycznych oraz odkrycia talentu przywodzi bowiem na myśl „legendarne” początki biografii Michaela Klahra St. oraz Bernarda Kutzera. Ten ostatni, podobnie jak Plag – nauczyciel Klahra – jako artystyczny mentor Franza został „dowartościowany” rzekomym pobytem w Italii, i to – w tym wypadku – w pracowni Canovy. Legendarny pierwszy etap artystycznej drogi Franza St. wykazuje jednak przede wszystkim daleko idące paralele względem biografii niektórych berlińskich rzeźbiarzy akademickich, w szczególności Friedricha Drakego (1805-1882). Życiorys Franza miejscami aż nadto przypomina fabularyzowaną biografię Drakego opublikowaną w 1869 r. w czasopiśmie „Gartenlaube”⁴⁰². Podobnie jak w wypadku Franza Thamma zaakcentowano w niej ubogie pochodzenie rzeźbiarza, syna mistrza tokarskiego, początkowo wykształconego na mechanika, który odkrył w sobie powołanie do rzeźbiarstwa. Powstałe w domu rodzinnym amatorskie modele rzeźbiarskie Drakego wzbudziły zachwyt radcy Mundhenka, kuzyna rzeźbiarza Christiana Daniela Raucha (1777-1857), dzięki któremu przyszły artysta trafił do pracowni tego ostatniego w Berlinie, gdzie również ukończył studia akademickie i rozpoczął artystyczną karierę. Zbliżonych doniesień dostarcza biografia Johanna Jandy (1827-1875), syna wiejskiego stolarza spod Hulczyna na pruskim Górnym Śląsku, który dzięki swojej nastoletniej pracy rzeźbiarskiej zyskał możnego protektora, a tym samym możliwość studiów m.in. w Berlinie, oraz nauki w atelier Raucha⁴⁰³. Jest bardzo możliwe, że tego rodzaju życiorysy (wiadomo, że Drakego oraz innych berlińskich mistrzów Franz poznał osobiście podczas

⁴⁰⁰ Z. Martynowski, op. cit., s. 36; por. A. Langer, op. cit., s. 141-142.

⁴⁰¹ A. Langer, op. cit., s. 142.

⁴⁰² M. Ring, *Noch ein Waldecker*, „Die Gartenlaube“, Hft. 49, 1869, s. 774-777. Na temat biografii artystycznej F. Drakego por. J. von Simson, *Drake, Johann Friedrich*, [w:] *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914. Ausstellungskatalog*, hrsg. von P. Bloch, S. Einholz, J. von Simson, Berlin 1990, s. 71-73, passim.

⁴⁰³ Na temat biografii artystycznej J. Jandy zob. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 109-112, tamże cytowana starsza literatura.

swoich późniejszych pobytów w Berlinie, zob. niżej) zainspirowały Thamma St. do literackiego ubarwienia swojej własnej biografii, jakkolwiek doniesienia o znaczeniu kontaktów przyszłego artysty z Kutzerem – w połowie XIX w. wiodącym rzeźbiarzem w regionie – oraz innymi lokalnymi twórcami (docierającymi do Łądka i okolicznych miejscowości np. w celach wypoczynkowych bądź sprzedawania swoich dzieł) dla rzeźbiarskiej kariery Franza uznać wypada za wiarygodne.

Pierwsze lata działalności artystycznej (ok. 1864-1870)

Pierwsze lata swojej aktywności twórczej Franz poświęcił w dużej mierze na naukę artystycznej profesji oraz przypuszczalnie urządzenie pierwszego warsztatu rzeźbiarskiego. Langer podaje, że Franz, decydując się na porzucenie zawodu szewca na rzecz rzeźbiarstwa (co wiązało się ze sprzedażą zakładu szewskiego), we własnym zakresie podjął intensywne studia na potrzeby nowej profesji, jednakże konieczność zapewnienia bytu swojej rodzinie zmusiła artystę do godzenia nauki z pracą szewca⁴⁰⁴, co dokumentują cytowane już zapisy ląddeckich ksiąg metrykalnych. Najprawdopodobniej jednak w już w początkach lat 60. Thamm podejmował się realizowania zleceń rzeźbiarskich, bowiem z tego czasu pochodzą dwie figury aniołów, wykonane przez niego do barokowego ołtarza w kaplicy św. Józefa kościoła Imienia Jezus (wówczas pw. św. Macieja) we Wrocławiu⁴⁰⁵. Nowa profesja artysty po raz pierwszy została odnotowana źródłowo w 1864 r. – dwukrotnie, w księgach metrykalnych katolickiej parafii w Łądku (w tym roku artysta i jego żona Emma byli świadkami na chrztach dzieci murarza Johanna Thamma oraz Anny Thamm, siostry Franza)⁴⁰⁶. Rok później, w akcie chrztu kolejnego syna rzeźbiarza Paula (ur. 18 IX 1865), podano natomiast dwie profesje Thamma – rzeźbiarz (*Bildhauer*) oraz w nawiasie – szewc⁴⁰⁷. Ląddeckie metrykalia notują także narodziny kolejnych dzieci artysty: Marii (5 VIII 1867), Emila (2 X 1869), Adolfa (4 I 1872), Hedwig (21 IV 1874), Josepha (28 XI 1876) i Cäcilie (23 VIII 1881), a także świadczenie Franza lub jego żony na chrztach w latach 1866, 1868, 1869 i 1870, ponadto rzeźbiarz w 1875 r. trzymał do chrztu syna szwagra, stolarza Johanna Fellmanna Mł.⁴⁰⁸ Z tych zapisów wynika jasno, że po

147 a-b

⁴⁰⁴ A. Langer, op. cit., s. 142.

⁴⁰⁵ L. Burgemeister, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Teil 3, Breslau 1934, s. 64.

⁴⁰⁶ APL, Taufmatrikel Landecker Dörfer 1834-1865, s. 80, poz. 13 (akt chrztu córki Johanna Thamma, 6 XI 1864) i 15 (akt chrztu córki Anny Thamm, 26 XII 1864).

⁴⁰⁷ Ibidem, s. 83 (poz. 19, akt chrztu Paula Thamma, 25 IX 1865).

⁴⁰⁸ APL, Taufmatrikel von 1866 bis 1891 Land, s. 3 (poz. 15, akt chrztu córki Johanna Teubera, 16 VIII 1866), 7 (poz. 13, akt chrztu córki Franza St., Marii, 10 VIII 1867), 11 (poz. 17, akt chrztu syna stolarza Johanna Fellmanna Mł., 15 XI 1868), 16 (poz. 21, akt chrztu córki J. Teubera, 26 IX 1869; poz. 22, akt chrztu syna Franza St., Emila, 7 X 1869), 20 (poz. 24, akt chrztu córki J. Fellmanna Mł., 24 X 1870), 24 (poz. 1, akt chrztu Adolfa Thamma, 11 I 1872), 35 (poz. 12, akt chrztu córki Franza St., Hedwig, 3 V 1874), 39 (poz. 7, akt chrztu syna stolarza J.

1865 r. Franz St. określany jest już wyłącznie jako rzeźbiarz. Informacje te dowodzą, że w latach 1864-1865 Thamm otworzył warsztat rzeźbiarski, choć jego początki mogły sięgać początków lat 60. XIX w.

Wspominane przez Langerę samokształcenie rozpoczął Franz być może po powrocie z Horní Údolí, jakkolwiek, w późniejszych latach swoje umiejętności doskonalił podczas podróży studyjnych. Wedle doniesień biografy artysty nauka dotyczyła m.in. studiów nad ludzką anatomią i proporcjami. Jako samouk młody twórca na tym etapie rozwijał swoje kompetencje rzeźbiarskie dwutorowo: poprzez lekturę pozyskanych akademickich podręczników rzeźbiarstwa oraz studiowanie dzieł dawnych mistrzów – w szczególności Michaela Klahra Starszego w kościele parafialnym w Łądku⁴⁰⁹. Cechy formalne poszczególnych realizacji Franza St. z zakresu rzeźby i małej architektury potwierdzają dogłębną znajomość przez rzeźbiarza plastyki Klahrów, przy czym źródłem inspiracji były dlań nie tylko prace Klahra St., ale także jego syna, niewątpliwie analizowane zarówno w łądeckiej farze, jak i w innych miejscach Łądku i Hrabstwa Kłodzkiego (zob. rozdział III).

Z kolei nauka rzeźbiarstwa według akademickich podręczników wymagała od młodego twórcy-amatora przewyciężenia trudności w zrozumieniu specjalistycznej, nierzadko obcojęzycznej terminologii⁴¹⁰. Według Langerę dostęp do kosztownych książek Franz zyskał dzięki swoim protektorom, którzy mieli je pożyczać artyście lub niekiedy nawet ofiarowywać; wiadomo, że do tekstów przestudiowanych przez rzeźbiarza należał *Laokoon* Gottholda Ephraima Lessinga, znaczący bodziec w twórczym rozwoju Franza St.⁴¹¹ W biografii Langerę brakuje precyzyjnych informacji na temat wspomnianych protektorów początkującego artysty. Istotną rolę w ukształtowaniu „muzeum imaginacyjnego” Franza Thamma – szczególnie we wczesnym okresie jego artystycznej działalności – bez wątpienia odegrał biskup wrocławski Heinrich Förster (1799-1881, biskup od 1853 r.), opiekun artystów, który miał wywrzeć ogromny wpływ na początkującego rzeźbiarza⁴¹², doradzając mu w kwestiach artystycznych,

Fellmanna Mł. 3 V 1875), 44 (poz. 14, akt chrztu syna Franza St., Josepha, 10 XII 1876), 60 (poz. 15, akt chrztu córki Franza St., Cäcilie, 5 IX 1881).

⁴⁰⁹ A. Langer, op. cit., s. 142-143.

⁴¹⁰ Ibidem, s. 142. Świadectwem tych zmagania miały być znane Langerowi obszerne notatki z ówczesnych lektur Franza, opatrzone licznymi komentarzami i uwagami na marginesie.

⁴¹¹ Ibidem, s. 142-143.

⁴¹² A. Langer, *Landeck, eine Heimstätte der Kunst...*, s. 121. Kontakty pomiędzy Thammem a biskupem Försterem mogły zaistnieć już w początkach artystycznej kariery rzeźbiarza, w latach 60. XIX w., bowiem nie jest wykluczone, że to dzięki wstawiennictwu hierarchy artysta otrzymał wówczas zlecenie na prace rzeźbiarskie w kościele uniwersyteckim. Wrocławski biskup – od 1875 r. z powodów politycznych rezydujący na zamku biskupim w nieodległym od Łądku Javorníku – niewątpliwie także miał znaczący wpływ na późniejszą działalność artystyczną Thamma; jego autorytet mógł zadecydować o powierzeniu rzeźbiarzowi prestiżowych zleceń we Wrocławiu na początku lat 80. XIX w. (m.in. figury Immaculaty nad portalem głównego wejścia do katedry wrocławskiej) przez kolejnego biskupa wrocławskiego, Roberta Herzoga.

co według relacji Langer przyczyniło się do większej swobody w operowaniu dłutem przez młodego Franza i rozkwitu jego twórczości rzeźbiarskiej⁴¹³. Wyjaśnienie i bardziej szczegółowe omówienie problemu artystycznej protekcji wrocławskiego biskupa wobec łądeckiego rzeźbiarza wymaga podjęcia w przyszłości odrębnych badań źródłowych⁴¹⁴, można jednak przypuszczać, że protekcja ta obejmowała również sugestie i wskazówki dotyczące studiowania określonych wzorów ikonograficznych bądź profesjonalnej literatury przedmiotu zarówno w zakresie rzeźby sakralnej, jak i sztuki akademickiej. Biograf wymienia również niejakich Stehra i Kuschela, zaprzyjaźnionych z rzeźbiarzem i doradzających mu w kwestiach artystycznych bliżej nieznanymi duchownymi zakonnikami spoza Łądka oraz Johanna Wolfa (później, na początku XX w. kuratusa kościoła minorytów w Kłodzku), a także łądeckiego pastora ewangelickiego Kofflera⁴¹⁵. Langer podkreśla przy tym fakt życzliwości wobec Thamma St. w jego pierwszych latach kariery artystycznej osób spoza prowincjonalnego środowiska Łądka, gdzie przez długi czas twórca jako rzeźbiarz musiał mierzyć się z ostracyzmem wielu osób (m.in. lokalnego katolickiego proboszcza) z racji swojej poprzedniej profesji.

Znajomości z różnymi sympatykami swojej twórczości oraz patronami Franz mógł nawiązać zarówno przy okazji wyjazdów zawodowych poza Łądek, jak i – co bardziej prawdopodobne – dzięki zamieszkaniu i prowadzeniu warsztatu rzeźbiarskiego w pobliżu łądeckiego uzdrowiska, popularnego celu kuracjuszy i turystów z różnych zakątków Śląska i odleglejszych rejonów Prus, zapewne przy okazji odwiedzających także dom i warsztat Franza St.⁴¹⁶ Bardzo możliwe, że w ten sposób rzeźbiarz poznał wspomnianego biskupa Förstera, rezydującego w pobliskim Javorníku. Nie można całkiem wykluczyć, że niektórzy protektorzy początkującego artysty udzielali mu również pomocy finansowej w celu zakupu narzędzi rzeźbiarskich i wspierając otwarcie pracowni.

Langer donosi, że intensywne studia przedmiotowej literatury oraz dzieł dawnych rzeźbiarzy w krótkim czasie przyniosły owoc w postaci wykonywanych wówczas przez artystę rzeźbach religijnych, m.in. wizerunkach Chrystusa Zmartwychwstałego i krucyfikach. Pierwsze prace rzeźbiarza miały być szczególnie udane w opracowaniu głów postaci,

⁴¹³ A. Langer, *Franz Thamm Sen...*, s. 143.

⁴¹⁴ Inwentarz zasobów Archiwum Archidiecezjalnego we Wrocławiu wskazuje na istnienie stosunkowo licznych archiwaliów dotyczących działalności biskupa Heinricha Förstera w obszarze sztuki sakralnej, w tym m.in. zachowanych korespondencji z artystami za czasów jego rządów w diecezji wrocławskiej. Długoterminowe zamknięcie archiwum z powodu przeprowadzki do nowej siedziby uniemożliwiło autorowi rozprawy podjęcie badań źródłowych w tym zakresie.

⁴¹⁵ A. Langer, op. cit., s. 144.

⁴¹⁶ Więcej na ten temat zob. rozdział II, por. rozważania w dalszej części niniejszego podrozdziału.

wykazywały natomiast jeszcze niedostatki w opracowaniu draperii⁴¹⁷. Brakuje obecnie bliższych danych na temat wspomnianych „juweniliów” artysty, choć bez wątplenia należą do nich ołtarzowe figury aniołów z wrocławskiego kościoła Imienia Jezus, najstarsze rozpoznane dotąd dzieło Franza Starszego. Rzeźby te istotnie odznaczają się dużą sprawnością opracowania fizjonomii oraz włosów postaci, ujawniając przy tym niewielkie jeszcze umiejętności autora w poprawnym komponowaniu nadmiernie wydłużonych sylwetek, schematyzmie gestów i szczegółów anatomicznych dłoni. Stosunkowo zręcznie wykonany, choć mało urozmaicony jest natomiast rysunek draperii szat anielskich, będący próbą pogodzenia akademickiego klasycyzmu (zapewne według studiowanych przez twórcę podręczników) z formami barokowymi, po części wynikającymi z architektonicznego kontekstu XVIII-wiecznej nastawy.

Wrocławska realizacja dowodzi, że Franz St. zadebiutował jako rzeźbiarz dziełami dla odbiorców spoza Kotliny Kłodzkiej, co potwierdza doniesienia Langer, który wymienia jako pierwszą znaczącą realizację ołtarz główny w kościele parafialnym w Kucharzowicach koło Oławy, powstały przypuszczalnie około połowy lat 60. XIX w.⁴¹⁸ Zamówienie obejmowało wykonanie zarówno wystroju rzeźbiarskiego, jak i struktury architektonicznej nastawy według autorskiego projektu Thamma St. Aby sprostać temu zadaniu artysta zaangażował do wykonania robót stolarskich swojego teścia, Johanna Fellmanna St. (zm. przed 1876), doświadczonego stolarza-modelarza, wcześniej zatrudnionego w hucie w Strachocinie⁴¹⁹. Bardzo możliwe, że Franz współpracował z teściem w latach 60. XIX w. również przy innych realizacjach wymagających robót stolarsko-rzeźbiarskich, czemu sprzyjał fakt zamieszkiwania przez stolarza Wyżniej Doliny co najmniej od 1857 r. do drugiej połowy następnego dziesięciolecia⁴²⁰. Przy realizacji nastawy dla Kucharzowic, bądź późniejszych zleceń Franza St. wspomagać mógł także jego szwagier, stolarz Johann Fellmann Mł., z którym łączyły rzeźbiarza liczne kontakty, udokumentowane zapisami lądeckich ksiąg metrykalnych: oprócz obecności Franza

148

⁴¹⁷ A. Langer, op. cit., s. 142-142. Autor powołuje się w tym względzie na słowa samego Thamma, wedle którego draperia niekiedy „pozostawała jeszcze w drewnie” (*im Holze stecken blieb*).

⁴¹⁸ Ibidem, s. 143. Langer nie podaje czasu powstania dzieła, które zidentyfikował K. Thamm, publikując na swojej stronie internetowej zdjęcia zachowanego *in situ* ołtarza (zob. <http://franz-thamm.imk98.de/koechendorf02.htm> [dostęp: 10.03.2019]). M. Dziedzic (*Thamm, Franz...*, s. 168) datuje nastawę na 1868 r., jednakże cechy formalne kucharzowickich rzeźb ołtarzowych wykazują pokrewieństwa z powstałymi na początku lat 60. XIX w. figurami aniołów dla wrocławskiego kościoła uniwersyteckiego. Znaczny zakres zlecenia – obejmującego wykonanie zarówno elementów rzeźbiarskich, jak i stolarskich architektonicznej nastawy – sugeruje, iż zostało ono zrealizowane przez Thamma w momencie, kiedy mógł on się całkowicie poświęcić działalności warsztatowej jako rzeźbiarz, ostatecznie rezygnując z pracy szewca, a więc około lat 1864-1865.

⁴¹⁹ A. Langer, op. cit., s. 143. M. Dziedzic (op. cit., s. 168) podaje, że Thammowi pomagał również lądecki malarz Reimann, co nie znajduje potwierdzenia w biografii Langer.

⁴²⁰ Poczynając od 1857 do 1865 r. akty chrztów dzieci Franza St. i Emmy Fellmann odnotowują nazwisko teścia rzeźbiarza jako mistrza stolarskiego w Wyżniej Dolinie. Od końca lat 60. XIX w. miejscem zamieszkania stolarza był Łądek, o czym informują metryki chrzcielne z lat 1869, 1874, 1876 i 1881 (w dwóch ostatnich wspomniany jako zmarły), zob. przyp. 408.

bądź jego żony na chrztach dzieci Johanna Mł. w 1868, 1870 i 1875 r. on sam wraz z małżonką Clarą świadczyli na chrztach dzieci Thamma St. w latach 1865, 1869 i 1876, ponadto stolarz trzymał do chrztu jego synów w 1862 i 1872 r., a Clara Fellmann córkę w 1881 r.⁴²¹

Omawiając pracę Franza St. dla świątyni w Kucharzowicach Langer przywołuje również anonimowy donos na rzeźbiarza złożony do rządowego mistrza budowlanego we Wrocławiu po wystawieniu retabulum, oskarżający „byłego szewca” o brak zrozumienia dla zasad architektury, a tym samym nieodpowiednią jakość realizacji zamówienia, co zmusiło zleciennodawcę – miejscowego proboszcza – do wstrzymania wypłaty wynagrodzenia artyście do czasu dokonania urzędowej ekspertyzy dzieła i weryfikacji zarzutów. Przybyli na miejsce przedstawiciele władz Brennhausen i Blankenburg ostatecznie jednak wysoko ocenili dzieło Franza, zarazem uznali, że zostało ono zrealizowane za zbyt niską kwotę, nakazując wypłacenie rzeźbiarzowi premii w wysokości 100 talarów⁴²². Z doniesień tych można wywnioskować przypuszczenie, iż Thamm St. podjął się realizacji zlecenia za kwotę poniżej rzeczywistych kosztów prac i odpowiedniego wynagrodzenia, przypuszczalnie oferując cenowy „dumping”. Czy była to świadoma strategia początkującego rzeźbiarza w pozyskiwaniu zleceń i zdobywania rynku (jakkolwiek nie można wykluczyć zdobywania niektórych zamówień także dzięki wsparciu protektorów)? Sukces tego rodzaju praktyki w wypadku zlecenia dla Kucharzowic mógł wzbudzić podejrzenia bądź zawiść anonimowego donosiciela (być może z kręgu artystów o profesjonalnym wykształceniu), choć sprawa nie umniejszyła powodzenia twórczości rzeźbiarza wśród lokalnych śląskich odbiorców, bowiem w zbliżonym czasie warsztat Franza St. zrealizował ambonę oraz rzeźby dla kościoła parafialnego w pobliskim Niemilu (2. poł. lat 60. XIX w.)⁴²³.

Przykre doświadczenia związane z realizacją retabulum do kościoła w Kucharzowicach, jak również brak zrozumienia ze strony lądeckiego środowiska skłoniły rzeźbiarza do wyjazdu z Lądka zamiarem osiedlenia się w większej metropolii, do czego miały przyczynić się także rady ze strony znamienitych osobowości – przypuszczalnie odwiedzających lądecki źród i warsztat Franza St. – wśród nich malarza Juliusa Hübnera (1806-1882), profesora drezdeńskiej

⁴²¹ Zob. przyp. 396 i 408.

⁴²² A. Langer, op. cit., s. 143-144.

⁴²³ A. Langer, op. cit., s. 143. M. Dziedzic (*Thamm, Franz...*, s. 168) datuje powstanie prac dla kościoła w Niemilu na 1868 r., w żaden sposób nie uzasadnia jednak zapronowanej chronologii, zob. <http://franz-thamm.imk98.de/-koechendorf01.htm>; <http://franz-thamm.imk98.de/koechendorf02.htm> [dostęp: 10.03.2019]. Pośród zachowanych *in situ* elementów wyposażenia wnętrza niemilskiej świątyni za dzieła warsztatu Franza Thamma uznać należy ambonę oraz usytuowane na przyściennych konsolach rzeźbiarskie przedstawienia *Piety*, św. Alojzego i św. Floriana prezentujące cechy plastyki Franza St. Niewykluczone jest również dokonanie konserwacji części starszych barokowych figur; więcej na ten temat zob. rozdział III.

Akademii Sztuki⁴²⁴. Kierunkiem obranym przez rzeźbiarza był Berlin, dokąd udał się późną jesienią 1870 r., mając nadzieję na zatrudnienie jako pomocnik w tamtejszym atelier rzeźbiarskim Friedricha Drakego⁴²⁵. Nie można wykluczyć, że Franz znał wspomniany wyżej szkic biograficzny poświęcony Drakemu, opublikowany zaledwie rok wcześniej na łamach „Gartenlaube”, co mogło być dla ląddeckiego twórcy inspiracją w wyborze punktu docelowego swojej pierwszej podróży do stolicy Prus.

Według relacji Langer, profesor Drake przyjął rzeźbiarza bardzo życzliwie, choć nie chciał go zatrudnić w roli warsztatowego pomocnika, traktując Franza jako samodzielnego artystycznie „kolegę po fachu”. Berliński mistrz udostępnił jednak rzeźbiarzowi z Łądka swój dom i atelier do czasu wynajęcia przez niego własnego mieszkania i pracowni, jak również zaproponował Łączaninowi wykonanie piaskowcowego reliefu *Kazanie na górze* dla Zionskirche w Berlinie w ramach swojego zlecenia dla tej świątyni. Realizacja tak dużego zadania – wymagająca zaangażowania własnych środków, m.in. do stworzenia modelu gipsowego rzeźby – przekroczyła niestety możliwości finansowe artysty. Wobec niemożności uzyskania na ten cel pożyczki po powrocie do Łądka rzeźbiarz ostatecznie zmuszony był zrezygnować z propozycji Drakego⁴²⁶, którą interpretować można – zgodnie z sugestią biografą – jako gest wsparcia dla młodego twórcy, choć intencją berlińskiego mistrza mogło być także znalezienie podwykonawcy większego zamówienia, zdolnego przejąć część kosztów jego realizacji.

Niewykluczone, że status Franza w negocjacjach z Friedrichem Drakem dotyczących przyjęcia do jego warsztatu (być może także na naukę) obniżał brak wysoko postawionego i majątnego protektora, który mógłby również zapewnić rzeźbiarzowi finansowe wsparcie, niezbędne do podjęcia pracy zawodowej w metropolii nad Szprewą. Pierwszy pobyt w Berlinie Franz Thamm wykorzystał jednak do celów studyjnych, odwiedzając miejscowe warsztaty różnych rzeźbiarzy (w dużej mierze zapewne twórców akademickich), co pozwoliło mu udoskonalić umiejętności m.in. w modelowaniu draperii postaci. Podobny, studyjny charakter miała druga podróż Franza do stolicy Prus w 1871 r.⁴²⁷ Nieznane są szczegóły dotyczące obu pobytów artysty w Berlinie (przypuszczalnie krótkotrwałych, ograniczonych co najwyżej do kilku miesięcy), choć można domniemać, że oprócz zwiedzania pracowni rzeźbiarskich oraz

⁴²⁴ A. Langer, op. cit., s. 145. Autor wymienia postać Hübnera jedynie z nazwiska błędnie podając, że w późniejszym okresie był on dyrektorem Kunstakademie w Dreźnie; w rzeczywistości artysta od 1871 r. był dyrektorem Królewskiej Galerii Obrazów (równocześnie pozostając profesorem akademii). Na temat biografii J. H. Hübnera zob. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz34150.html> [dostęp: 24.10.2021].

⁴²⁵ A. Langer, op. cit., s. 145.

⁴²⁶ Ibidem, s. 145-146.

⁴²⁷ Ibidem, s. 146-147.

bezpośrednich rozmów z mistrzami obejmowały one samodzielne studia (np. poprzez sporządzanie szkiców z natury) rzeźb lub modeli oglądanych w warsztatach; mniej prawdopodobna wydaje się natomiast praktyka zawodowa Franza w atelier Drakego lub innego berlińskiego rzeźbiarza. W świetle doniesień Langera zarówno pobyty w Berlinie, jak i późniejsze podróże artystyczne Franza St. (zob. niżej), nie wiązały się z nauką rzeźbiarstwa w szkołach artystycznych (np. akademiach) bądź regularnym terminowaniem w pracowni konkretnego rzeźbiarza. Nieznane są żadne źródła archiwalne pozwalające określić, czy rzeźbiarz uzyskał kiedykolwiek formalne poświadczenie swojej artystycznej profesji⁴²⁸.

Rozwój warsztatowej działalności w Łądku (ok. 1871-1874)

Stosunkowo niewiele wiadomo na temat twórczości Franza St. w początkach lat 70. XIX w., kiedy to artysta dzięki berlińskim podróżom studyjnym miał znacznie rozwinąć swoje umiejętności rzeźbiarskie, m.in. w zakresie modelowania postaci⁴²⁹. Nieliczne znane prace rzeźbiarza z tego czasu, takie jak piaskowcowe figury św. Nepomucena w Osieku (Ossig) koło Strzegomia/Striegau (ok. 1872)⁴³⁰ i św. Antoniego z Dzieciątkiem w katolickim kościele par. w Pieszycach/Peterswalde (1873)⁴³¹ czy zaginiona obecnie niewielka grupa Wniebowzięcia Marii – wyrzeźbiona w drewnie na zamówienie berlińskiego bankiera Friedricha Josepha Jacquesa⁴³² – wskazują, że wśród ówczesnych realizacji artysty najprawdopodobniej

149
150

⁴²⁸ A. Langer (op. cit., s. 136, *passim*) określa Franza St. mianem rzeźbiarza-artysty (*Kunstabildhauer*), co niewątpliwie służyło podkreśleniu artystycznej rangi twórcy, nie musiało jednak oznaczać formalnego (np. akademickiego) wykształcenia rzeźbiarskiego. Poluzowanie, a następnie zniesienie ograniczeń cechowych w XIX w. pozwalało na swobodę działalności zawodowej również artystom pozbawionym formalnego statusu mistrza rzeźbiarskiego (zob. rozdział II). Nie można jednak całkiem wykluczyć zdania przez rzeźbiarza egzaminu mistrzowskiego w izbie rzemieślniczej, co mogło ułatwić mu prowadzenie warsztatu oraz przyjmowanie doń uczniów (w ten sposób postąpił np. wnuk Franza, łądecki malarz Wilhelm Pelz w celu objęcia formalnego kierownictwa w przekazanym mu w zarząd warsztacie, zob. przyp. 621). Wobec braku dostępnych źródeł rozstrzygnięcie tej kwestii musi pozostać otwarte, choć możliwe jest także świadome przemilczenie ewentualnego tytułu mistrzowskiego przez biografę oraz dostarczającego mu informacji artysty w celu utrwalenia mitu samorodnego talentu Thamma St.

⁴²⁹ A. Langer, op. cit., s. 147.

⁴³⁰ Ibidem. Rzeźba powstała jako przydrożny pomnik świętego, zachowany *in situ*, zob. <http://franzthamm.imk-98.de/ossig01.htm> [dostęp: 24.01.2019]. Langer nie podaje żadnych informacji na temat czasu powstania dzieła, które K. Thamm datuje na ok. 1872 r. Forma figury – stosunkowo bliska pracom Thamma St. z lat 60. XIX w. (jakkolwiek walory artystyczne rzeźby poważnie obniża jej współczesna malatura) – wskazuje, że zrealizowana została najpóźniej krótko po powrocie artysty z drugiej podróży do Berlina.

⁴³¹ Figurę wystawioną z fundacji hr. Franza Stollberga-Wernigerode wymienia A. Langer (op. cit., s. 147). Rzeźba ta tożsama jest z zachowaną w pieszyckim kościele rzeźbą św. Antoniego, ufundowaną w 1873 r. przez hr. Stollberga-Wernigerode jako wotum za cudowne odnalezienie skradzionej monstracji, o czym informuje inskrypcja na konsoli pod figurą, zob. <http://www.pieszycy-sw.jakub.archidiecezja.wroc.pl/figura.htm> [dostęp: 10.03.2019]; por. <http://franz-thamm.imk98.de/peterswaldau.htm> [dostęp: 20.10.2021] i kolejne.

⁴³² A. Langer, op. cit., s. 147. K. Thamm (http://franz-thamm.imk98.de/berlin_potsdam01.htm [dostęp: 24.01.2019]) identyfikuje wspomnianego przez Langera bankiera Jacquesa z Friedrichem Josephem Jaquesem, członkiem rady zarządu Berlińskiego Stowarzyszenia Handlu (Berliner Handelsgesellschaft). A. Langer podaje również, że wspomniana kompozycja, przedstawiająca Marię unoszoną przez putta, wzbudziła zachwyty

dominowały dzieła figuralne oraz mniejsze formy rzeźbiarskie, wykonywane głównie dla odbiorców spoza Kotliny Kłodzkiej. Wspomniane prace bez wątpienia były w przeważającej mierze zamówieniami otrzymywanymi przez Franza St. od gości odwiedzających jego atelier przy okazji wizyt w lądeckim uzdrowisku. Przypuszczenie to potwierdzają doniesienia Langer, wedle którego wybitni artyści co roku przybywający do lądeckich „wód”, m.in. miedziorytnik Johann August Eduard Mandel (1810-1882), trafiali także do warsztatu Thamma, propagując następnie jego twórczość wśród innych, znamienitych kuracjuszy⁴³³.

Dziełem przełomowym w karierze artystycznej Franza St. było wykonane przez rzeźbiarza na zamówienie magistratu miasta Łądka marmurowe popiersie cesarza Wilhelma I, ukończone i odsłonięte latem 1873 r. pośrodku zieleńca na ówczesnym Kaiser Wilhelmplatz (ob. Plac Partyzantów)⁴³⁴. Zlecenie owocowało przełamaniem miejscowej niechęci wobec rzeźbiarza. Realizacja dzieła okazała się dla artysty kosztownym przedsięwzięciem, które znacznie przekroczyło pierwotny fundusz komitetu budowy pomnika (wydatki ostatecznie pokryły darowizny osób prywatnych ofiarowane podczas okolicznościowego koncertu), z czego sam rzeźbiarz zarobił 300 talarów, co było kwotą stosunkowo niewielką w stosunku do poniesionego nakładu pracy. Pomimo to lądecki monument rozśławił nazwisko Thamma St. wśród szerokiego grona odbiorców (również poza Kotliną Kłodzką), chętnych do nabywania prac rzeźbiarza, które zaczęły osiągać wyższe ceny. Miarą artystycznego awansu oraz finansowego sukcesu Franza St. było wybudowanie przez niego w 1874 r. nowego domu i pracowni rzeźbiarskiej w Wyżniej Dolnie przy drodze do Karpna, przystosowanych do przyjmowania coraz liczniejszych gości-klientów⁴³⁵.

Rozkwit kariery (ok. 1875-1894)

W połowie lat 70. XIX w. zaczął się okres prosperity i rozkwit kariery artystycznej Franza Starszego, w którym zrealizował on swoje najbardziej znaczące dzieła. Latem 1875 r. rzeźbiarz otrzymał duże i prestiżowe zamówienie na wykonanie dekoracji kamieniarskiej

niemieckiej cesarzowej Augusty von Sachsen-Weimar-Eisenach, która tym samym weszła w posiadanie dzieła. W obecnym stanie badań niemożliwa jest weryfikacja tych doniesień, choć nie można wykluczyć, że także w tym przypadku należą one do mitologii kreowanej wokół biografii Thamma przez samego artystę oraz jego biograf.

⁴³³ A. Langer, op. cit., s. 147.

⁴³⁴ Ibidem, s. 147-148; por. anonimowy artykuł poświęcony lądeckiemu popiersiu zamieszczony w „Landecker Stadtblatt und Nachrichten“, Nr. 91, 55. Jahrgang, den 17. November 1928, s. 1. W 1940 r. popiersie restaurowane było przez syna rzeźbiarza, Paula Thamma, następnie przekazane do lądeckiego muzeum (zob. rozważania w dalszej części niniejszego rozdziału). Według Z. Martynowskiego (*Franciszek Thamm Starszy...*, s. 40) popiersie to jeszcze w latach 50. XX w. znajdowało się na poddaszu budynku GMOK-u (przed 1945 Muzeum Miejskie, aktualnie Centrum Kultury i Rekreacji), ob. zaginione.

⁴³⁵ A. Langer, op. cit., s. 148.

rezydencji znanego wrocławskiego wydawcy oraz rajcy miejskiego Heinricha von Korna w Siedlimowicach (Schönfeld) koło Żarowa (Saarau), zrealizowanej przy pomocy syna Franza Mł. W ramach tych prac w warsztacie Thamma St. powstała również zimą na przełomie 1875/1876 r. piaskowcowa statua Gutenberga⁴³⁶, oceniona przez dyrektora Akademii Budownictwa (Bauakademie) w Berlinie Richarda Lucae (1829-1882) – zapewne oglądającego dzieło jeszcze w warsztacie rzeźbiarza – na tyle wysoko, że zaoferował mu posadę na berlińskiej uczelni. Wówczas – jak podaje Langer – artysta otrzymał również ofertę pracy w zespole rzeźbiarzy wykańczającym katedrę w Kolonii. Obie te propozycje Franz St. odrzucił. Według Langer przyczyną takiej decyzji były liczne dobrze płatne zlecenia w rodzinnych stronach artysty, które skłoniły go do pozostania w Łądku⁴³⁷. Można przypuszczać, iż zarobki oferowane za pracę zarówno w Berlinie, jak i Kolonii były zbyt niskie – w stosunku do wynagrodzeń otrzymywanych za wspomniane zlecenia – zapewne niewystarczające do utrzymania się w dużym mieście (gdzie koszty życia były znacznie wyższe niż w prowincjonalnym miasteczku). Najprawdopodobniej w zbliżonym czasie co prace dla Siedlimowic powstały drewniane figury Marii oraz towarzyszącej jej świętych Piotra i Pawła, które ozdobiły negotycki ołtarz główny katolickiej fary w Złotym Stoku (ok. 1875-1876)⁴³⁸.

152 a-b

153 a, b, c

Kolejnymi znaczącymi dziełami w karierze Franza St. były prace snycerskie dla kościoła parafialnego w Strachocinie (ob. Stronie Śląskie), wykonane drugiej połowie lat 70. XIX w. Pierwsze z nich stanowi nadnaturalnej wielkości *Pietà* z 1876 r.⁴³⁹, dzieło wysoko ocenione przez odbiorców już w momencie jego powstania. Rzeźba udostępniona publiczności w atelier artysty wkrótce po jej ukończeniu szybko stała się przedmiotem podziwu licznych gości pracowni – niekiedy przybywających do rzeźbiarza spoza Łądka specjalnie w celu oglądu dzieła – jak również dziennikarzy prasy o zasięgu ponadregionalnym, których artykuły

154

⁴³⁶ Ibidem; por. <http://franz-thamm.imk98.de/schoenfeld02.htm> [dostęp: 24.01.19] i kolejna. W efekcie dewastacji pałacu po 1945 r. dekoracja rzeźbiarsko-kamieniarska budowli obecnie jest prawie całkowicie zniszczona, wyłączony reliefowe medaliony na wieży pałacowej oraz dekorację ornamentalną portalu wejściowego. Niewykluczone, że zaginioną statwę Gutenberga – symbolicznego patrona właściciela rezydencji – identyfikować można z widoczną na archiwalnych zdjęciach stojącą figurą w szczytowej niszy na osi głównego wejścia.

⁴³⁷ A. Langer, op. cit., s. 148.

⁴³⁸ Według A. Langer (op. cit., s. 147) wspomniane rzeźby powstały wcześniej, krótko po powrocie Thamma z podróży do Berlina w 1871 r. Podobne stanowisko przyjmuje K. Thamm (<http://franz-thamm.imk98.de/reichenstein01.htm> [dostęp: 24.01.19] i kolejne), który datuje figury na ok. 1872 r. Nastawa ołtarzowa autorstwa łądeckich artystów – stolarza Hettwera i rzeźbiarza Aloisa Schmidta – powstała jednak dopiero w latach 1875-1876 (zob. J. Sakwerda, op. cit., s. 37), co nakazuje przesunąć datowanie rzeźb ołtarzowych na zbliżony okres. Potwierdzają to ich cechy formalne, typowe dla dojrzałych prac Franza Thamma St. z 2. poł. lat 70. XIX w. oraz kolejnej dekady.

⁴³⁹ Sygn. na cokole rzeźby: *F. Thamm fecit. / Landeck 1876*. A. Langer (op. cit., s. 149) błędnie podaje, iż artysta wyrzeźbił swoje dzieło w latach 1877-1878, choć daty te mogą odnosić się do czasu ostatecznego wykończenia i ustawienia *Piety* w miejscu przeznaczenia.

opiewały piękno i religijną ekspresję *Oplakiwania* Thamma⁴⁴⁰, dodatkowo przyczyniając się do sławy rzeźby, szybko obrosłej legendą, niewątpliwie podbudowaną przez samego artystę⁴⁴¹. Po ukończeniu *Piety* rzeźbiarz wykonał dla strachocińskiej świątyni również cztery figury przyścienne Anioła Stróża Dzieciątkiem oraz świętych Leonarda, Alojzego i Józefa (2. poł. lat 155 70. XIX w.), powstałe na zamówienie miejscowego proboszcza Stehra⁴⁴². Następnym dużym zleceniem Thamma był zrealizowany jeszcze pod koniec dekady zespół ośmiu monumentalnych figur dla odnowionego kościoła św. Jana w Legnicy/Liegnitz (ok. 1879): 156-158 wizerunków świętych ustawionych na cokołach międzyfilarowych w nawie świątyni (ss. Józef, Jadwiga, Franciszek Ksawery, Ignacy, Cecylia, Barbara i Dominik) oraz posągu Madonny z Dzieciątkiem w ołtarzu bocznym⁴⁴³. Formę zbliżoną do legnickiego przedstawienia Marii 159 zyskała przyścienna figura Madonny zrealizowana dla katolickiego kościoła parafialnego 160 w Poczdamie (przed 1880)⁴⁴⁴.

W tym okresie atelier Franza Starszego cieszyło się powodzeniem także wśród artystów bywających w łądeckim uzdrowisku. Do ówczesnych gości artyści należeli berlińscy akademicy – rzeźbiarz August Julius Streichenberg (1814-1878) i malarz Eduard Steinbrück (1802-1882)⁴⁴⁵. Steinbrück, który spędził ostatnie lata życia w Łądku, według Langerera miał szczególnie wpływ na artystyczną postawę Franza, jako wymagający „recenzent” jego prac i mentor rzeźbiarza⁴⁴⁶.

⁴⁴⁰ A. Langer (op. cit., s. 149-150) – który określa strachocińską *Pietę* najwybitniejszym i najpiękniejszym dziełem Franza Thamma St. – jako przykład cytuje artykuł zamieszczony w „Schlesischen Volkszeitung”, którego autor z emfazą opisuje religijną wymowę dzieła oraz jego walory artystyczne.

⁴⁴¹ Jej wyrazem jest przytaczana przez Langerera anegdota, wedle której jeden z oglądających *Pietę*, człowiek niewierzący, zapytał Franza, czy byłby w stanie wykonać wizerunek Matki Boże czyniącej cuda. Na to artysta miał odpowiedzieć: „było tu już wielu wolnoreligijnych panów i zachowywali się przyzwoicie. Czyż to nie cud?” ([...] „Machen Sie auch wundertätige Muttergottesbilder?” – „Nun – es haben schon mehrere freireligiöse Herren hier gestanden und sich anständig benommen. Ob das kein Wunder ist?”, cyt. za: A. Langer, op. cit., s. 150).

⁴⁴² Ibidem. Na podstawie doniesień Langerera można wnioskować, że omawiany zespół wykonany został dla strachocińskiej świątyni wkrótce po ustawieniu w niej wyrzeźbionej wcześniej *Piety* około lat 1877-1878, co określa przybliżony czas powstania wspomnianych rzeźb.

⁴⁴³ Ibidem, s. 150-151; por. <http://franz-thamm.imk98.de/liegnitz02.htm> [dostęp: 24.01.2019] i kolejne. K. Thamm twierdzi, że Franz St. otrzymał zlecenie wykonania legnickich figur w 1879 r., nie podając jednak źródeł tej informacji. Datowanie rzeźb na koniec lat 70. XIX w. – po ukończeniu prac dla kościoła w Strachocinie – wypada jednak uznać za prawdopodobne.

⁴⁴⁴ Według cytowanych przez K. Thamma zapisów kroniki parafii katolickiej w Poczdamie figura Madonny z Dzieciątkiem wykonana została przez rzeźbiarza Thamma w Łądku krótko przed 1880 r. na zamówienie proboszcza, archiprezbitera Franza Xavera Beyera (1826-1892), za sprawą berlińskiego malarza Eduarda Steinbrücka, który listownie polecił Thamma poczdamskiemu kapłanowi, zob. <http://franz-thamm.imk98.de/potsdam06.htm> [dostęp: 24.01.2019] i kolejny; por. A. Langer, op. cit. s. 151.

⁴⁴⁵ Ibidem, s. 150; por. idem, *Landeck, eine Heimstätte der Kunst...*, s. 121.

⁴⁴⁶ A. Langer, *Franz Thamm sen...*, s. 150. Malarz mieszkał w Łądku od 1876 r. do swojej śmierci w roku 1882, zob. E. Daelen, *Steinbrück, Eduard*, [w:] *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Bd. 54, Duncker & Humblot, Leipzig 1908, s. 463. Świadectwem regularnych kontaktów pomiędzy Steinbrückiem i Thammem jest także list tego pierwszego rekomendujący rzeźbiarza proboszczowi parafii katolickiej w Poczdamie Beyerowi (zleceniodawcy rzeźby maryjnej dla miejscowego kościoła). Wedle zapisów kroniki parafialnej berliński malarz akcentował w nim artystyczne walory prac Franza St.; we wspomnianym źródle pojawiła się również informacja

W 1880 roku, wraz ze swoim przyjacielem, łódzким malarzem Eduardem Reimannem (1847-1913)⁴⁴⁷, rzeźbiarz wyruszył w kolejną podróż studyjną, przez Pragę do Monachium, gdzie odwiedził tamtejsze warsztaty Mayer'sche Kunstanstalt, spotykając się z życzliwym przyjęciem ówczesnego kierownika manufaktury, rzeźbiarza Josepha Knabla (1819-1881), profesora monachijskiej Akademii Sztuki Pięknych⁴⁴⁸. Bez wątpienia wizyty studyjne w Mayer'sche Kunstanstalt oraz poznanie wykonywanych tam dzieł plastyki sakralnej, w tym projektów i realizacji samego Knabla, odcisnęły silne piętno na późniejszej twórczości Franza St. (zob. rozdział III). W drodze powrotnej Thamm i Reimann udali się do Oberammergau aby obejrzeć tamtejsze misterium pasyjne, następnie przez Tyrol i austriacki Salzkammergut dotarli do Wiednia⁴⁴⁹. Po powrocie z tej podróży na artystę czekało kolejne znaczące zlecenie. Biskup wrocławski Robert Herzog zamówił piaskowcową figurę Marii Immaculaty, obecnie w tympanonie głównego portalu wejściowego katedry we Wrocławiu (1882)⁴⁵⁰. Podobnie jak wcześniej *Pietá* dla kościoła w Strachocinie, ukończona rzeźba maryjna budziła zachwyty odbiorców oglądających dzieło w atelier Thamma, nawet zleceniodawca miał podziwiać Immaculatę na krótko przed jej ustawieniem we Wrocławiu. Dzieło oglądał także bliżej nieznany Teplitz z Warszawy – najprawdopodobniej tożsamy z warszawskim przedsiębiorcą i mecenasem artystów Henrykiem Toeplitzem (1822-1891) – który pod wpływem artystycznych doznań został finansowym protektorem rzeźbiarza⁴⁵¹. W 1882 r. w warsztacie

161

na temat zawodowych początków i artystycznego awansu Franza – opisanego jako samouka – która bez wątpienia również pochodziła od Steinbrücka, zob. <http://franz-thamm.imk98.de/potsdam06.htm> [dostęp: 24.01.2019] i kolejne; por. przyp. 444.

⁴⁴⁷ A. Langer (op. cit., s. 151) wymienia osobę malarza jedynie z nazwiska, choć artystę należy identyfikować ze zmarłym w Łądku w 1913 r., w wieku 76 lat, malarzem Eduardem Reimannem. Wiadomo, że dwukrotnie (w 1869 i 1909 r.) ów Reimann konserwował obraz Marii umieszczony w kapliczce przy ob. ul. Wiejskiej w Łądku, jak również krucyfiks przy łódzким arboretum. Niewykluczone, że jest on tożsamy z malarzem Ignatzem Reimannem, znanym m.in. z konserwowania barokowych figur Michaela Klahra St. w Bolesławowie oraz polichromowania neogotyckiej ambony w bystrzyckiej farze (zob. J. Sakwerda, *Artyści Ziemi Kłodzkiej...*, s. 29). Na temat E. Reimanna, zob. APL, Begräbnisbuch 1908-1953, s. 54, poz. 71; por. <http://www.przyladek-historii.pl/index.php/2019/07/31/kapliczka-fasadowa-przy-ul-wiejskiej/> [dostęp: 02.08.2019]. Poza biografią Langer'a nieznane są obecnie żadne wiadomości źródłowe dotyczące towarzyskich bądź artystycznych relacji pomiędzy Thammem St. i Reimannem, choć z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, iż rzeźbiarz utrzymywał kontakty z malarzem także na płaszczyźnie zawodowej, co sugeruje późniejsze wykonanie przez Eduarda wystroju malarskiego do ołtarza Thamma St. w kaplicy na Cierniaku w Radochowie (zob. przyp. 473).

⁴⁴⁸ A. Langer, op. cit., s. 152. Na temat biografii artystycznej Josepha Knabla zob. H. Holland, *Knabl, Joseph*, [hasło w:] *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 16, Leipzig 1882, s. 260.

⁴⁴⁹ A. Langer, op. cit., s. 151. Autor nie podaje żadnych szczegółów dotyczących kolejnych miejsc wyprawy artystów, choć z pewnością oznaczała ona zwiedzanie zabytków i muzeów we wspomnianych miastach, a być może nawet odwiedzin warsztatów miejscowych artystów.

⁴⁵⁰ Ibidem, por. L. Burgemeister, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Teil 3, Breslau 1934, s. 122 (autor podając datę powstania rzeźby błędnie ją określa jako Madonna z Dzieciątkiem).

⁴⁵¹ A. Langer, op. cit., s. 151-152, por. przyp. 455. Biograf podaje, że ów Teplitz był bogatym malarzem z Warszawy (oprócz sumy pieniężnej miał on ofiarować Franzowi St. również namalowany przez siebie portret). Pośród ówczesnych malarzy warszawskich nieznany jest jednak żaden twórca o tym nazwisku, natomiast ważnymi postaciami dla tamtejszego środowiska artystycznego i życia kulturalnego w drugiej połowie XIX w. byli

Franza St. powstały również inne prace rzeźbiarskie dla Wrocławia: figura św. Józefa z Dzieciątkiem, umieszczona w zwieńczeniu neogotyckiego portalu wejściowego ówczesnego konwiku św. Józefa (ob. Zgromadzenie Sióstr św. Elżbiety) na Ostrowie Tumskim oraz rzeźby ss. Józefa i Augustyna do ołtarza kaplicy konwiku⁴⁵².

Przypuszczalnie ok. 1883/1884 r. rzeźbiarz wybudował nowe, bardziej przestronne atelier, odpowiednie do realizowania zleceń w różnych materiałach, w szczególności większych rozmiarów rzeźb w kamieniu⁴⁵³. Tu jeszcze w pierwszej połowie 1884 r. ukończone zostało piaskowcowe *Ukrzyżowanie*, ustawione przy kościele parafialnym w Łądku⁴⁵⁴. Po finalizacji tej pracy wiosną 1884 r., dzięki finansowemu wsparciu w wysokości 300 marek otrzymanych od wspomnianego wyżej Toeplitza, artysta wyruszył w swoją ostatnią dużą podróż edukacyjną, w czerwcu tego roku docierając przez Wiedeń, Styrię i Karyntię do Włoch⁴⁵⁵. Podróż Thamma po Italii ograniczyła się jednak wyłącznie do północnej części kraju

członkowie kupieckiej rodziny Toeplitzów – przemysłowcy i mecenas sztuki Henryk Toeplitz oraz jego brat Bonawentura (1831-1905). Pierwszy z nich, założyciel Towarzystwa Wsparcia Podupadłych Artystów oraz współzałożyciel warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, zaprzyjaźniony ze Stanisławem Moniuszką, którego wspomagał finansowo – miał interesy na Śląsku związane z kolejją i zmarł we Wrocławiu, gdzie został pochowany. Należy zatem przypuszczać, że to on jest tożsamy ze wspomnianym przez Langerę protektorem Thamma St. (nie można wykluczyć, że w swojej rozległej działalności na polu kultury – obejmującej też przekład na j. polski *Natana Mędrca* G. E. Lessinga – Toeplitz podejmował się także prób malarskich). Na temat Henryka Toeplitza zob. K. T. Toeplitz, *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca*, Warszawa 2004, s. 75-101, passim; por. <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=15313> [dostęp: 04.05.2022]; <http://www.otowroclaw.com/news.php?id=54030&tytul=tajemnica-toeplitza> [dostęp: 04.05.2022].

⁴⁵² Rzeźba św. Józefa ponad portalem wejściowym d. konwiku opatrzona na cokole sygnaturą: *F. Thamm Bad Landeck 1882*. Rzeźby Franza St. do kaplicy konwiku – pierwotnie umieszczone w neogotyckim ołtarzu wykonanym w pracowni stolarskiej Karla Buhla – obecnie niezachowane *in situ*. Na temat wymienionych dzieł rzeźbiarskich zob. [b. a.] *Das St. Joseph-Stift in Breslau. Festschrift zur Feier seines 50jährigen Bestehens*, [Breslau] 1897, s. 25; por. A. Langer, op. cit., s. 151.

⁴⁵³ A. Langer, op. cit., s. 152. Autor nie podaje czasu wybudowania nowego warsztatu Thamma, z kolei M. Dziedzic (*Thamm, Franz...*, s. 169) twierdzi, że pracownię artysta wznosił po powrocie z odbytej w 1884 r. podróży do Włoch, co nie wydaje się trafne ze względu na liczne zlecenia realizowane przez rzeźbiarza w tym roku zarówno przed, jak i po podróży. Zdecydowanie bardziej prawdopodobna hipoteza, iż budowlane prowadzone były ok. 1883 r. (z tego roku nieznanne są żadne potwierdzone dzieła warsztatu Thamma St.), a ukończone najpóźniej na początku 1884 r., kiedy rzeźbiarz w nowym atelier podjął pracę nad pomnikiem *Ukrzyżowania* obok łądeckiej fary (zob. przyp. 454).

⁴⁵⁴ Wymieniany przez Langerę (op. cit., s. 152) pomnik *Ukrzyżowania* wedle zachowanych archiwaliów wykonany z piaskowca bolesławieckiego przez rzeźbiarza Franza Thamma w jego atelier w Wyżniej Dolinie miał zastąpić starszy drewniany krzyż misyjny najpóźniej w maju 1884 r., przy czym gotowe dzieło ustawione zostało na miejscu przeznaczenia dopiero 2 VII 1884, zob. AJK, sygn. I E 11 b, Errichtung und Einweihung von: Kreuzwegen, Betkapellen usw. 1870-1895, list proboszcza parafii w Łądku A. Wentzla do Wielkiego Dziekana Kłodzkiego z 24 I 1884, list proboszcza parafii w Łądku A. Wentzla do Wielkiego Dziekana Kłodzkiego z 9 VII 1884. Czas ustawienia ukończonego dzieła potwierdza identyczna data zamieszczona na inskrypcji fundacyjnej z tyłu cokołu krzyża. Fakt, iż w okolicach czerwca tego roku rzeźbiarz odbywał podróż do Włoch (zob. przyp. 455) sugeruje wcześniejszą finalizację prac na krucyfiksie, być może w maju 1884 r.

⁴⁵⁵ Tu i dalej wiadomości podawane za: A. Langer, op. cit., s. 151-152. Biograf donosi, że Franz St. miał ponoć opowiedzieć anonimowej polskiej damie z Warszawy (zapewne przy okazji jej odwiedzin atelier w Wyżniej Dolinie) o swoim pragnieniu podróży do Italii. Ta podzieliła się wyznaniem z rzeźbiarza z Toeplitzem, który po osobistym obejrzeniu przeznaczonej do Wrocławia Immaculaty ofiarował Franzowi sumę pieniędzy pozwalającą artyście zaplanować wyjazd. Wedle doniesień Langerę artysta mógł rozpocząć „długo wyczekiwana” podróż włoską wiosną 1884 r., po sfinalizowaniu pilnych prac bieżących, do których należały zapewne budowa i urządzenie nowego warsztatu rzeźbiarskiego oraz ukończenie krucyfiksów dla parafii w Łądku.

(zwiedził Wenecję, Padwę i Weronę) ze względu na ryzyko rozprzestrzeniania się w wysokich temperaturach epidemii tyfusu i malarii z Rzymu oraz południowych Włoch. W drodze powrotnej przez Tyrol i Bawarię rzeźbiarz ponownie odwiedził Monachium. Wyprawa Thamma pozwoliła mu zatem poznać włoską sztukę z autopsji jedynie w ograniczonym zakresie, jakkolwiek wedle doniesień Langera dostarczyła artyście kolejnych podniet i twórczych planów w prowadzeniu własnego warsztatu.

Samodzielne wyjazdy edukacyjne Franza Starszego do konkretnych ośrodków artystycznych wpisują się w model tego rodzaju podróży obecny w dziejach europejskiej plastyki co najmniej od początków epoki nowożytnej⁴⁵⁶, przy czym pobyt we Włoszech był obowiązkowym punktem kształcenia XIX-wiecznych rzeźbiarzy akademickich, takich jak choćby berlińscy mistrzowie Christian Daniel Rauch (1777-1857), Friedrich Drake, czy pozostały do końca życia w Wiecznym Mieście Wilhelm Achtermann (1799-1884)⁴⁵⁷. Podobny charakter miała odbywana w XVII-XIX w. *Grand Tour* arystokratów, intelektualistów i artystów, której uczestnicy poznawali uznawane za kanoniczne zabytki Italii, jak również odwiedzali wiodące europejskie metropolie artystyczne, jak Paryż, Wiedeń, Berlin, Drezno⁴⁵⁸. Niewątpliwie zarówno wiedza na temat akademickiego kształcenia rzeźbiarzy, podróży artystycznych oraz aktualnych centrów artystycznych – zdobywana poprzez lekturę przedmiotowej literatury – jak i życiorysy uznanych twórców (poznawanych nierzadko osobiście w Łądku bądź np. w Berlinie) motywowały Franza St. do wpisania swojego życiorysu w te schematy. I choć niewiele wiadomo o włoskiej podróży artysty, to z pewnością jednak dostarczyła ona rzeźbiarzowi inspiracji, a przede wszystkim podnosiła jego status⁴⁵⁹.

Lata 80. przyniosły wzrost zamówień realizowanych w warsztacie Franza St. Jeszcze w 1884 r. wykonał on piaszkowcowy relief *Madonna z Dzieciątkiem i aniołami*, który trafił do 164

⁴⁵⁶ Jednym z wielu przykładów jest podróż edukacyjna do Rzymu przedsięwzięta przez śląskiego rzeźbiarza Johanna Riedla, zakończona ostatecznie we Francji (zob. P. Migasiewicz, *Życiorys własny Johanna Riedla...*, s. 59-72). Podobną podróż do Wiecznego Miasta odbył najprawdopodobniej warszawski mistrz Johann Georg Plersch (ok. 1700-1774), zob. J. Sito, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji*, Warszawa 2013, s. 228-237, passim. Jak już wcześniej wspomniano, wyjazdy studyjne (np. do Pragi, bądź ośrodka bliższego Kotlinie Kłodzkiej) mógł odbywać również Michael Klahr St.

⁴⁵⁷ W przeciwieństwie do Raucha czy Drakego – podróżujący po Włoszech w ramach stypendium – Achtermann, podobnie jak Franz Thamm St., wyruszył do Italii w dojrzałym okresie swojej twórczości, samodzielnie pozyskując środki (dzięki sprzedaży swoich prac) na potrzeby studyjnego wyjazdu. Na temat edukacji i podróży artystycznych wspomnianych rzeźbiarzy zob. m.in. J. von Simson, *Drake, Johann Friedrich...*, s. 73; eadem, *Rauch, Christian Daniel*, [w:] *Ethos und Pathos...*, s. 200; *Achtermann, Wilhelm*, [hasło w:] *Meyers Conversations-Lexikon*, 4. Auflage, Bd. 1, Leipzig/Wien 1885–1892, s. 91.

⁴⁵⁸ A. Mączak, *Peregrynacje Wojaże Turystyka*, Warszawa 2001, s. 152-175, 213-227. Przykładem artystycznej *Grand Tour* mogą być podróże po Włoszech architekta Johanna Christiana Kamsetzera (1753-1795), zob. M. Królikowska-Dziubecka, *Podróże artystyczne Jana Christiana Kamsetzera (1776-1777; 1780-1782)*, Warszawa 2003, s. 42-43, passim.

⁴⁵⁹ A. Langer, op. cit., s. 156-158.

tympanonu neogotyckiego zachodniego portalu w kościele św. Krzyża w Siemianowicach Śląskich (Laurahütte)⁴⁶⁰. W kolejnych latach powstały: krzyż cmentarny w Javorníku (1885)⁴⁶¹, 165 bliżej nieznaną krucyfiks z marmuru kararyjskiego, wykonany na zlecenie hrabiny von Magnis w Ścinawce Dolnej⁴⁶², piaskowcowa rzeźba nagrobna Immaculaty przy kościele par. 166 w Czermnej (Tscherbeney) k. Kudowy-Zdroju/Bad Kudowa (ok. 1886)⁴⁶³ oraz nagrobna statua Matki Boskiej na przykościelnym cmentarzu w Ludwikowicach Kłodzkich (1888)⁴⁶⁴. Langer 167 ponadto wspomina o „wielkiej liczbie mniejszych figur” wykonanych we współpracy z synem Franzem, zamawianych zapewne przez klientów odwiedzających warsztat według gotowych „form wyrobów”, nierzadko jako uzupełnienie kościelnego wyposażenia⁴⁶⁵. Na osobnym miejscu wymienić należy zrealizowaną w tym samym czasie reliefową Drogę Krzyżową (1885-1889) dla kościoła w Strachocinie, ponownie na zlecenie proboszcza Stehra⁴⁶⁶. 168-169 Zaprojektowanie oraz wykonanie poszczególnych stacji kalwarii – podziwianych przez publiczność odwiedzającą atelier w trakcie prac – zajęło artyście 3,5 roku, a ukończone dzieło dopełniło wystrój strachocińskiej świątyni, która ze względu na dzieła Thamma stała się popularnym celem odwiedzin licznych łądeckich kuracjuszy, zarazem swego rodzaju wizytówką twórczości rzeźbiarza.

Podczas intensywnej pracy warsztatowej Franza St. nad powyższymi zamówieniami artyście zaczęły dawać się we znaki problemy zdrowotne, z czasem coraz bardziej ograniczające jego zawodową aktywność. Pierwszą przypadłością artysty wspomnianą przez

⁴⁶⁰ Relief opatrzony sygnaturą w prawym dolnym rogu: *F. THAM[M] / LANDE[CK] / [?] 1884*, por. A. Langer, op. cit., s. 153; <http://franz-thamm.imk98.de/laurahuetten01.htm> [dostęp: 10.03.2019]. Wobec braku źródeł trudno jest określić precyzyjnie czas powstania rzeźby; nie wiadomo, czy była ona ukończona i zamontowana *in situ* w momencie konsekracji świątyni (23 IX 1884), ze względu na krótki odstęp czasowy pomiędzy powrotem Franza St. z Włoch – przypuszczalnie latem 1884 r. – a uroczystością poświęcenia. Nie można jednak całkiem wykluczyć, że konieczność dotrzymania wrześnieowego terminu zadecydowała o realizacji dzieła przez rzeźbiarza jeszcze przed rozpoczęciem włoskiej podróży, być może nawet w okresie zbliżonym do prac nad łądeckim krucyfiksem.

⁴⁶¹ Sygnatura wyryta na podstawie krzyża: *F. THAMM. / BAD.LANDECK / 1885.*; por. A. Langer, op. cit., s. 152-153.

⁴⁶² Ibidem, s. 153.

⁴⁶³ Figura powstała jako część pomnika nagrobnego miejscowego proboszcza Josefa Martineza (1834-1886), zob. <http://franz-thamm.imk98.de/tscherbeney02.htm> [dostęp: 25.01.2019]; por. A. Langer, op. cit., s. 153.

⁴⁶⁴ Rzeźba wymieniana przez Langera (op. cit., s. 151) obok zbliżonych kompozycyjnie starszych wizerunków Madonny w Legnicy i Poczdamie w rzeczywistości powstała prawie dekadę później – co dokumentuje sygnatura rzeźbiarza na cokole (*F. THAMM B. LANDECK 1888*) – jako ozdoba nagrobka proboszcza i notariusza biskupiego we Wrocławiu Hugona Schüsslera (1818-1887). Por. <http://franz-thamm.imk98.de/ludwigsdorf.htm> [dostęp: 24.01.2019].

⁴⁶⁵ A. Langer, op. cit., s. 153. Do wspomnianych prac tego rodzaju należała zapewne figura św. Józefa w kościele par. w Krosnowicach (lata 80. XIX w.), wzorowana na wcześniejszym wizerunku świętego w kościele św. Jana w Legnicy, bądź przypisane Thammowi przez Klemensa Thamma figury ss. Jadwigi i Elżbiety w ołtarzu bocznym Najświętszego Serca Pana Jezusa, pod wieloma względami również pokrewne rzeźbom legnickim artysty. Zob. <http://franz-thamm.imk98.de/patschkau01.htm> [dostęp: 25.01.19] i kolejna.

⁴⁶⁶ A. Langer, op. cit., s. 153-154.

Langera była choroba w następstwie naderwania mięśnia pomiędzy klatką piersiową a ramieniem, która wymusiła u rzeźbiarza przerwę w pracy, przy czym dzięki zabiegom operacyjnym Ottona Langnera, łądeckiego lekarza zdrojowego, Franz stosunkowo szybko powrócił do aktywności zawodowej⁴⁶⁷. Z kolei osobiste zaangażowanie artysty w realizację stacji Drogi Krzyżowej dla kościoła w Strachocinie nadwyrężyło jego system nerwowy, powodując ataki apopleksji. W obliczu słabnącego zdrowia twórca w kolejnych latach angażował do większości prac warsztatowych swoich synów, których również wykształcił na rzeźbiarzy; z racji odejścia z pracowni Franza Mł. głównymi pomocnikami Franza St. zostali w drugiej połowie lat 80. synowie Paul i Adolf⁴⁶⁸. Wspólnie wykonali kolejne realizacje, m.in.: stacje Drogi Krzyżowej dla wrocławskich kościołów św. Wincentego i św. Doroty (ok. 1890)⁴⁶⁹ oraz kościoła w Bernarticach na Śląsku Austriackim (1892)⁴⁷⁰, marmurowa *Pietà* przy kościele par. w Sieroszowie (1892)⁴⁷¹, stacje kalwaryjskie kościoła par. w Radochowiu (ok. 1893-1894)⁴⁷² i ołtarz do kaplicy pielgrzymkowej na pobliskim Cierniaku (ok. 1894)⁴⁷³, nagrobek Anieli Bartsch z figurą anioła na cmentarzu w Jodłowie (1894)⁴⁷⁴, a także dwa bliżej nieznanne

170, 171

172

⁴⁶⁷ Ibidem, s. 153. Fakt, iż rzeźbiarz mógł pozwolić sobie na osobistą opiekę ze strony uznanego lekarza, jakim był dr O. Langner (1821-1891), Królewski Tajny Radca Zdrowia, niewątpliwie potwierdza znaczny stopień zamożności oraz wysoki status artysty w łądeckiej społeczności od drugiej połowy lat 70. XIX w.

⁴⁶⁸ Ibidem, por. rozważania w dalszej części niniejszego podrozdziału.

⁴⁶⁹ Zniszczone w 1945 r. reliefowe stacje Drogi Krzyżowej w kościele św. Wincentego wykonał Franz Thamm St. na wzór strachocińskiej kalwarii, zob. [b. a.] *Verwaltungsbericht Breslau 1889-1892*, Breslau 1892, cyt. za: http://franz-thamm.imk98.de/breslau_vinz_kreuzweg1.htm [dostęp: 25.01.2019]. W zbliżonym czasie powstała zapewne znana ze zdjęć archiwalnych (ob. zaginiona) Droga Krzyżowa z kościoła św. Doroty, prezentująca formy identyczne względem realizacji dla kościoła norbertanów, co pozwala przypisać drugą z kalwarii również warsztatowi Thamma St. i jego synów.

⁴⁷⁰ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 147. Warsztat Franza St. zrealizował reliefowe sceny Męki Pańskiej, do których neogotyckie ramy wykonał stolarz Anton Vogt. W obecnym stanie zachowane jedynie architektoniczne obramienia Vogta.

⁴⁷¹ Sygnatura autora wyryta na cokole rzeźby: *F. THAMM Sen. sc. B. LANDECK 1892*, por. A. Langer, op. cit., s. 154; <http://franz-thamm.imk98.de/seitendorf02.htm> [dostęp: 25.01.2019]. Rzeźba została wkomponowana w nagrobek zmarłej dwa lata później Anny Ditrich (1828-1894).

⁴⁷² Zakupione u rzeźbiarza za cenę 1750 marek stacje Drogi Krzyżowej dostarczone zostały do kościoła w Radochowiu najpóźniej w końcu stycznia 1894 r., zob. AJK, sygn. I E 11 b, *Errichtung und Einweihung von Kreuzwegen, Betkapellen usw.*, list proboszcza w Radochowiu Erbera z prośbą o zgodę na poświęcenie nowej Drogi Krzyżowej z dnia 17 I 1894: [...] *da der hiesigen Pfarrkirche bisher ein Kreuzwege fehlte, habe ich den in etwas kleinerem Format von Thamm aus Landeck gefertigten für 1750 Mark gekauft und wird deshalb künftige Woche hier aufgestellt worden.* [...], por. sygnatura w prawym dolnym rogu przedstawienia stacji XIV: *Fr. Thamm Sen. / Bad Landeck 1894*.

⁴⁷³ Ołtarz wraz z pierwotnym wystrojem rzeźbiarskim zalicza do dzieł Franza Thamma St. M. Dziedzic, op. cit., s. 169; por. <http://franz-thamm.imk98.de/reyersdorf01a.htm> [dostęp: 25.01.2019]. Przybliżony czas powstania nastawy określa rok namalowania dwóch obrazów dopełniających po bokach nastawę autorstwa Eduarda Reimanna (sygn. *Reimann pinx. 1894*). Za dzieło warsztatu Thamma uznać wypada małą architekturę ołtarza wraz z wystrojem snycerskim, cech plastyki rzeźbiarza nie wykazywały natomiast zaginione dziś barokowe figury ołtarzowe, najprawdopodobniej wykonane w warsztacie lub kręgu Michaela Ignatza Klahra, wtórnie włączone do XIX-wiecznego retabulum.

⁴⁷⁴ Sygnatura na postumencie rzeźby: *FRANZ THAMM Sen. sc. B. LANDECK 1894*. Rok śmierci A. Bartsch (1893) sugeruje, iż rzeźba niedługo po pochowaniu zmarłej, a więc w pierwszej połowie 1894 r. Por. rozdział II.

dzieła rzeźbiarskie – piaskowcowy anioł nagrobny na cmentarzu w Łądku oraz Immaculata wyrzeźbiona dla wielkopolskiej Brodnicy⁴⁷⁵.

Ostatnie lata działalności (1894-1902)

Nasilające się problemy zdrowotne w ostatnich latach życia i zawodowej kariery Franza St. zmusiły go do niemal całkowitego wycofania się z bezpośredniej pracy warsztatowej na rzecz synów Paula i Adolfa, którzy w tym okresie stali się wykonawcami wciąż licznych zleceń atelier, począwszy od otrzymanego przez Franza St. w 1893 r. zamówienia na wykonanie reliefów do 15 Kaplic Różańcowych Kalwarii w Piekarach Śląskich. Ze względu na słaby stan zdrowia do jesieni 1894 r. rzeźbiarz zdołał osobiście wykonać przedstawienia jedynie dwóch Tajemnic Różańcowych – *Biczowania* i *Cierniem ukoronowania* – dalej nie będąc w stanie pracować z powodu ataków apopleksji, która sparaliżowała mu prawą część ciała i język. Dzięki zręcznej i natychmiastowej interwencji lekarskiej szybko odzyskał mowę i sprawność ruchową, ale przez dłuższy czas pozostał niezdolny do pracy. Wobec tych problemów wykonanie artysta powierzył realizację pozostałych 13 Tajemnic Paulowi i Adolfowi wedle ich własnej koncepcji, dzięki czemu zyskali oni szansę objawienia swoich indywidualności twórczych, które doceniła publiczność nadal licznie odwiedzająca atelier Thamma St.⁴⁷⁶ Kolejną samodzielną realizacją obu synów (przy pomocy Franza Mł.) w ojcowskim warsztacie były kilka lat późniejsze stacje Drogi Krzyżowej dla kościoła św. Maurycego we Wrocławiu (1899)⁴⁷⁷. Ze źródeł wynika jednak, że wrocławskie zlecenie firmował swoim nazwiskiem

⁴⁷⁵ A. Langer, op. cit., s. 154. Autor nie podaje bliższych danych na temat obu prac, które trudno jest obecnie zidentyfikować z konkretnymi obiektami. K. Thamm (<http://franz-thamm.imk98.de/landeck05.htm> [dostęp: 25.01.2019]) utożsamia anioła nagrobego z Łądka z fragmentarycznie zachowanym na ląddeckim cmentarzu komunalnym (d. katolickim) posągami anioła, choć cechy formalne tej rzeźby jedynie w bardzo ogólnym zakresie bliskie są płastyce Franza Thamma St. Z kolei Z. Martynowski (op. cit., s. 42) błędnie określa jako miejsce przeznaczenia figury Immaculaty Brodnicę nad Drwęcą, pomimo, iż Langer jednoznacznie wspomina o miejscowości w Prowincji Poznańskiej, co pozwala ją zidentyfikować z wsią Brodnica w pow. śremskim. Trudno jest dopatrzeć się cech stylu Thamma St. w rzeźbie Matki Boskiej Jazłowieckiej, umieszczonej w narożniku miejscowego pałacu, wzniesionego w 1890 r. przez ówczesnych właścicieli majątku, Antoninę i Wacława Mańkowskich (choć nie można wykluczyć wykonania rzeźby przez artystę według wzoru dostarczonego przez zleceniodawców). Rzeźba Franza St. mogła być ewentualnie jedną z figur kultowych we wsi, wystawiona zapewne przez Mańkowskich, w późniejszym okresie zastąpiona nowym wizerunkiem (w tym kontekście na uwagę zasługuje figura Immaculaty z 1954 r., stojąca na przydrożnej kolumnie, obok posesji nr 62). Na temat rzeźb kultowych w Brodnicy zob. *Zachowanie lokalnego dziedzictwa – świętki przydrożne, kościoły i cmentarze w regionie śremskim*, red. M. Bulińska, Śrem 2013, s. 34-38, 40.

Pomimo tych niejasności przyjęć można, iż wspomniane rzeźby warsztatu Franza St. dla Łądka i Brodnicy powstały najwcześniej ok. 1890 r., tj. w potencjalnym momencie ukończenia nauki zawodu przez starszego z synów mistrza, Paula Thamma.

⁴⁷⁶ A. Langer, op. cit., s. 155.

⁴⁷⁷ Ibidem, por. rozważania poświęcone artystycznym karierom Franza Mł., Paula i Adolfa Thammów w dalszej części niniejszego podrozdziału.

Franz St.⁴⁷⁸, podobnie jak inne realizacje warsztatu, odnotowane w literaturze przedmiotu bądź wciąż sygnowane jako prace Franza St. Chodzi tu o dostarczone dla kościoła odpustowego w Wambierzycach figury Anioła Stróża (1895) oraz ss. Marii Magdaleny i Hieronima (1897)⁴⁷⁹ 173-175
czy reliefy Drogi Krzyżowej wykonane dla kościoła par. w dolnośląskiej Topoli (1901)⁴⁸⁰. 177
W tym samym okresie w atelier Thamma St. powstały ołtarze boczne pw. Najświętszego Serca Jezusa i MB Różańcowej kościoła św. Józefa w Świdnicy (ok. 1900), niewykluczone, że 176
również przy udziale Franza Młodsze⁴⁸¹.

Informacje na temat wymienionych dzieł sugerują, iż rzeźbiarz w dalszym ciągu odgrywał pierwszoplanową rolę w swoim atelier (czemu sprzyjała artystyczna renoma, jaką zyskał wśród odbiorców w latach 70. i 80. XIX w.), odpowiadając za pozyskiwanie i przyjmowanie zamówień⁴⁸², przy czym ich realizację – niekiedy włącznie z pracami projektowymi – powierzał swoim synom, jakkolwiek ówczesna produkcja warsztatu zachowywała formalne cechy „szkoły Thamma”⁴⁸³. Powierzenie przez artystę warsztatowej

⁴⁷⁸ W okolicznościowym biuletynie wydanym z okazji poświęcenia rozbudowanego kościoła św. Maurycego we Wrocławiu znalazła się informacja, iż stacje Drogi Krzyżowej wraz zaprojektowanymi ramami zrealizował dla świątyni rzeźbiarz Thamm z Łądka, zob. Velkel, *Gedenkblatt für den Konsekrationstag der erweiterten St. Mauritiuskirche zu Breslau am 26. Oktober 1899*, Breslau 1899, s. 21. Wspomnianego Thamma należy oczywiście utożsamiać z Franzem Thammem St., który przyjął zamówienie, być może również odpowiadając za ogólną koncepcję kalwarii, jednakże wykonanie poszczególnych stacji powierzył swoim synom wedle ich własnych projektów (por. rozdział II).

⁴⁷⁹ E. Zimmer, *Albendorf: sein Ursprung und seine Geschichte bis zur Gegenwart*, Breslau 1898, s. 346; por. J. Sakwerda, op. cit., s. 51; M. Dziedzic, op. cit., s. 169; <http://franz-thamm.imk98.de/albendorf01.htm> [dostęp: 25.01.2019] i kolejne.

⁴⁸⁰ Sygnatura na reliefie *Złożenie do grobu* pomiędzy stopami Nikodema: *F. THAMM Sen. B. LANDECK 1901*. Poszczególne przedstawienia kalwarii podobnie jak w wypadku Drogi Krzyżowej z Radochowa, są kompozycyjnym odwzorowaniem pierwowzoru z kościoła w Strachocinie, co sugeruje wykonanie ich wedle modelu autorstwa Franza Thamma St. (por. rozdział III).

⁴⁸¹ Literatura przedmiotu podaje, że oba ołtarze powstały w 1900 r. (względnie ok. 1890 r.) w warsztacie Franza Thamma w Łądku, przy czym figurę Madonny w ołtarzu MB Różańcowej wykonał rzeźbiarz August Wittig z Nowej Rudy, zob. E. Nawrocki, *Z dziejów Świdnicy*, Świdnica 1998 (cyt. za: <https://swidnica.paulini.pl/parafia/historia-parafii/> [dostęp: 25.01.2019]); idem, *Szopka świdnicka* [w:] <http://www.moje-miasto.swidnica.pl/?p=1109> [dostęp: 25.01.2019]. Wysunięta przez K. Thamma atrybucja obu ołtarzy Franzowi Thammowi Młodszemu (zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_franz02.htm, http://franzthamm.imk98.de/-familie_franz04a.htm [dostęp: 25.01.2019] i kolejne) nie wydaje się uzasadniona, bowiem cechy warsztatowe oraz jakość wykonania małej architektury i rzeźby obu nastaw zdecydowanie bliższe są warsztatowi Thamma Starszego. Bardzo możliwe jednak, że podobnie jak w wypadku innych ówczesnych dzieł łądeckiego atelier, rzeźbiarz zaangażował do realizacji ołtarzy swoich synów, wśród nich Adolfa i Franza Mł., ponieważ cechy formalne ołtarzowych figur anielskich bliskie są zarówno późniejszym dziełom Adolfa Thamma (m.in. rzeźbom ołtarza św. Rodziny w kłodzkim kościele minorytów), jakkolwiek jeden z aniołów ołtarza maryjnego kompozycyjnie przypomina anielską figurkę z szopki bożonarodzeniowej z Telgte dłuta Franza Mł. Niewykluczone, że ten ostatni – znany z wytwarzania mebli (por. rozważania w dalszej części podrozdziału) – odpowiadał także za wykonanie elementów stolarskich nastaw.

⁴⁸² Tego rodzaju status i aktywność zawodową Franza St. w omawianym okresie potwierdza fakt przyjęcia przez rzeźbiarza w 1901 r. zamówienia na stacje Drogi Krzyżowej dla kościoła farnego w Kłodzku, zrealizowanego przez jego synów w latach 1902-1903 (zob. przyp. 535).

⁴⁸³ Obok reliefów dla Kalwarii Piekarskiej oraz Drogi Krzyżowej wrocławskiego kościoła św. Maurycego, wspomniane prace dla Wambierzyc i Świdnicy wykazują cechy formalne bliskie samodzielnej twórczości Paula lub Adolfa, zarazem ówczesna produkcja warsztatowa w większości silnie nawiązuje do starszych dzieł Franza St.

produkcji uzdolnionym synom przy równoczesnym zachowaniu kontroli nad przedsiębiorstwem (jakkolwiek można przypuszczać, że w ostatnich latach życia schorowany mistrz wyręczany był przez swoich rodzinnych współpracowników także w dużej części spraw administracyjnych) pozwoliło mu zachować renomę pracowni wśród klientów, jak również jej dotychczasowy profil, skoncentrowany głównie na plastyce sakralnej. Dzięki okresowej poprawie stanu zdrowia Thammowi udało się przy okazji swoich siedemdziesiątych urodzin samodzielnie wykonać w 1901 r. swoje ostatnie dzieło – figurę *Ecce Homo* do kościoła parafialnego w Chełmsku Śląskim (Schömberg)⁴⁸⁴. Nawrót choroby krótko przed Bożym Narodzeniem tego samego roku zmusił Franza St. do definitywnej rezygnacji z pracy warsztatowej. Rzeźbiarz przykuty do łóżka zmarł 21 lutego 1902 r. a cztery dni później pogrzebany został na cmentarzu w Łądku⁴⁸⁵.

Kariera artystyczna Franza Thamma St, odzwierciedla twórcze aspiracje rzeźbiarza, który poprzez swoją edukację i zdobywane doświadczenia warsztatowe dążył do zawodowego awansu i osiągnięcia statusu bliskiego uznanym rzeźbiarzom akademickim. Zmitologizowana przez Adama Langerę oraz samego Franza St. jego droga kariery od urodzonego w ubogiej, wiejskiej rodzinie szewca do artysty-samouka, rozwijającego swoje twórcze kompetencje w pracowniach wybitnych akademików Berlina oraz Monachium, wreszcie uznanego rzeźbiarza, w rzeczywistości jest pokrewna artystycznym biografom innych XIX-wiecznych niemieckich rzeźbiarzy trafiających z prowincji na naukę do większych ośrodków, wśród nich twórców tej miary, co Christian Daniel Rauch, Friedrich Drake, Wilhelm Achtermann czy Johann Janda – wykształconych w Berlinie cenionych artystów akademickich. W przeciwieństwie do wymienionych rzeźbiarzy brak znaczącego artystycznego (względnie finansowego) protektora nie pozwolił Franzowi na dłuższy pobyt edukacyjny w stolicy Prus, obejmujący naukę i praktykę w warsztacie któregoś z uznanych twórców bądź studia na akademii.

Względy finansowe oraz zapewne konkurencja ze strony innych rzeźbiarzy sprawiły, że artysta nie rozwinął w Berlinie działalności zawodowej, lecz zdecydował się pozostać w rodzinnej wsi na przedmieściu Łądku, gdzie koszty życia i prowadzenia własnego atelier były znacznie niższe. Renoma lądeckiego uzdrowiska, przyciągającego wielkomięjskich kuracjuszy z różnych stron Śląska i Prus wpłynęła jednak na artystyczny sukces i powodzenie Franza St. wśród licznych gości kurortu, zarówno majątnych klientów, jak i uznanych artystów-

(zob. rozdział III). Fakt ten sugeruje możliwość projektowania części warsztatowych realizacji przez obu braci według wskazówek ojca bądź na podstawie jego wcześniejszych modeli i projektów.

⁴⁸⁴ A. Langer, op. cit., s. 157; por. <http://franz-thamm.imk98.de/schoemberg01.htm> [dostęp: 10.03.2019].

⁴⁸⁵ APL, s. 320; por. A. Langer, op. cit., s. 158.

akademików, dzięki którym rzeźbiarz zyskiwał coraz większą popularność, jak również uzupełniał swoje berlińskie doświadczenia edukacyjne. Będąc rzeźbiarzem w Łądku artysta starał się realizować bliski akademikom model kształcenia poprzez swoje późniejsze podróże studyjne do większych ośrodków artystycznych oraz Włoch, przy czym istotną rolę w pozyskiwaniu zamówień i budowaniu statusu rzeźbiarza w oczach odbiorców odgrywał jego zmitologizowany wizerunek wybitnego samouka, swoistego „self-made-mana”, czynnego na prowincji, obytego jednak z „wielkim światem”. Znamienne, że silniej niż w wypadku Klahrów Starszego i Młodszego czy rzeźbiarzy Kutzerów karierę artystyczną Franza St. trudno jest powiązać z jednym regionem, bowiem twórca zamieszkały przy łądeckim uzdrowisku realizował dzieła dla licznych odbiorców zarówno z Kotliny Kłodzkiej, jak i bardziej odległych rejonów, choć głównym obszarem rzeźbiarskiej działalności Franza pozostawał Śląsk Pruski, w tym zwłaszcza miejscowości położone bliżej Łądka. Ważną rolę w karierze artysty odegrały ponadto jego powiązania rodzinne, które ułatwiły Franzowi St. początki warsztatowej aktywności, a w późnym i schyłkowym okresie okazały się kluczowe dla funkcjonowania Thammowskiego atelier. Rozpoznanymi uczniami Thamma Starszego byli bowiem jego trzej synowie Franz Mł., Paul i Adolf, którzy wspomagali ojca w pracy zawodowej, następnie stali się kontynuatorami ojcowskiej tradycji warsztatowej, będącej podstawą ich własnych karier artystycznych.

3.2. Franz Thamm Młodszy (1857-1926)

Biografia artystyczna urodzonego w 1857 r. najstarszego syna Franza St. rysuje się tajemniczo, pomimo poświęconego mu biograficznego szkicu pióra Georga Bernatzky'ego, opublikowanego już w dwa lata po śmierci rzeźbiarza w 1928 r.⁴⁸⁶ Bernatzky, mając za wzór biografię Franza St. autorstwa Langer, podobnie jak łądecki regionalista skupił się na dowartościowaniu osobowości Franza Młodszego i kreowaniu legendy „niesłusznie zapomnianego przez potomnych” artysty. Precyzyjnych informacji na temat życia i twórczości rzeźbiarza jest w tekście stosunkowo niewiele. Ustąpiły one miejsca rozważaniom poświęconym wyjątkowości sztuki i tragizmowi postaci Franza Mł. – „niespełnionego mistrza”. Wobec szczątkowo zachowanych archiwaliów ta poetycka biografia stanowi podstawowe źródło wiedzy o artystycznej karierze rzeźbiarza. Uzupełniają ją wzmianki na jego temat w opracowaniu Langer o Thammie-ojcu oraz wspomnienia Richarda Wolfa na temat

⁴⁸⁶ G. Bernatzky, *Franz Thamm, ein Graftschafter Bildhauer*, „Glatzer Land” 8, 1928, Nr. 4, s. 4-6.

artysty i jego lądeckiego warsztatu rzeźbiarskiego⁴⁸⁷, jak również zapisy ksiąg metrykalnych katolickiej parafii w Łądku. W źródłach i opracowaniach jest stosunkowo niewiele precyzyjnych doniesień na temat rzeźbiarskiego *œuvre* Thamma Mł. Jego twórczość nierzadko pozostaje anonimowa⁴⁸⁸. Dowodzą one jednak, że miejscem formacji artystycznej rzeźbiarza była pracownia jego ojca, pod okiem którego wyuczył się rzeźbiarstwa, następnie został jego pomocnikiem (ok. 1875-1885). Kolejnym etapem artystycznej biografii rzeźbiarza była jego samodzielna działalność warsztatowa (ok. 1885-1926), w której nie osiągnął jednak zawodowego sukcesu. Pomimo stosunkowo dużej popularności wśród gości lądeckiego uzdrowiska rzeźbiarz był w dużej mierze rzemieślnikiem o skromnych zasobach finansowych.

Według Bernatzky'ego Franz Mł. już w wieku szkolnym wykazywał zainteresowania i uzdolnienia w kierunku rzeźby, rozwijając je pomimo wrodzonej niepełnosprawności – zbyt krótkich kończyn dolnych – oraz długotrwałych chorób, które poważnie utrudniły mu okres dojrzewania⁴⁸⁹. Talent i artystyczny zmysł chłopca miał objawić się po raz pierwszy w momencie, gdy ten rzeźbił figurki szopki bożonarodzeniowej, aby otrzymać za nie szkolne stypendium. Nie sposób obecnie potwierdzić wiarygodności doniesień biografów. Doniesienia te bowiem aż nadto przypominają historię z legendarnej biografii Michaela Klahra St. Niewątpliwie jednak rzeźbiarskie zainteresowania chłopca (ponoć pasjami obserwującego ojca przy pracy warsztatowej bądź świadka jego rozmów ze znamienitymi gośćmi w atelier) zostały szybko dostrzeżone przez Franza St., który stworzył warunki do artystycznego rozwoju syna i zaczął go uczyć. Bernatzky zwraca uwagę, że nauka Franza Mł. w ojcowskiej pracowni była jego jedynym wykształceniem rzeźbiarskim, co sprawiło, że artysta przejął od ojca pewną sztywność formy, widoczną nawet w najlepszych dziełach⁴⁹⁰. W późniejszym okresie Thamma Młodszeo, już jako samodzielny rzeźbiarz, miał odwiedzić rzeźbiarza Franz Ochs (1852-1903) z Berlina, który docenił jego plastykę i doradził mu podróż artystyczną do większych ośrodków sztuki, sugerując, że poznanie i studia z autopsji dzieł mistrzów (w tym zapewne akademików) pozwoliłoby artyście wyeliminować niedostatki formalne swoich prac. Według biografów Franz Mł. nigdy jednak nie odbył takiej podróży z powodu trudności finansowych, z którymi borykał się przez całe życie⁴⁹¹. Także w tym wypadku trudno jest zweryfikować

⁴⁸⁷ R. Wolf, *Land der Liebe. Eine Kindheit in Schlesien*, Reprint-Ausgabe, Leimen 1983, s., s. 29, 31, 34-35, 147-148, passim; idem, *Damals in dem Schneegebirge. Eine Jugend in Schlesien*, Stuttgart 1973, s. 115, 118. W oparciu o niektóre doniesienia Wolfa krótką notkę na temat artysty sporządziła ostatnio E. Zadora, *Lądeckie opowieści. Cz. 2, Ulice: Zamkowa, Żwirki i Wigury, św. Jadwigi*, Łądek-Zdrój 2021, s. 32.

⁴⁸⁸ G. Bernatzky, op. cit., s. 5.

⁴⁸⁹ Tu dalej: ibidem, s. 4. Przyszły rzeźbiarz przez pierwsze 10 lat życia miał nadrabiać zapóźnienia rozwojowe, do czego należało m.in. nabycie umiejętności samodzielnego chodzenia.

⁴⁹⁰ Ibidem, s. 4-5.

⁴⁹¹ Ibidem, s. 5.

relację Bernatzky'ego, choć forma artystyczna nielicznych rozpoznanych dzieł artysty potwierdza, iż Franz odbył naukę tylko w ojcowskim atelier.

Po ukończeniu nauki (względnie jeszcze w trakcie jej trwania) adept rzeźbiarstwa około 1875 r. został pomocnikiem ojca, który w tym roku zaangażował 18-letniego wówczas syna do pomocy przy wykonaniu wystroju kamieniarskiego pałacu Korna w Siedlimowicach⁴⁹². Przez kolejne lata Franz Mł. pomagał ojcu przy realizowaniu różnych zleceń, m.in. wykonywaniu rzeźby figuralnej⁴⁹³. Najpóźniej krótko przed 1885 r. artysta usamodzielniał się zawodowo i założył własny warsztat rzeźbiarski oraz zamieszkał w Łądku przy Lindenstraße (ob. ul. Lipowa) 207 (po późniejszej zmianie numeracji dom artysty znajdował się przy Lindenstraße 2)⁴⁹⁴. Bernatzky podaje, że powodem decyzji odejścia z ojcowskiego atelier była chęć osiągnięcia zawodowej niezależności⁴⁹⁵. Można jednak z dużym prawdopodobieństwem założyć, że Franz St. wspomógł swojego najstarszego syna w zorganizowaniu warsztatu (co mogło oznaczać m.in. wsparcie finansowe przedsięwzięcia), w celu uniknięcia potencjalnych konfliktów spadkowych pomiędzy braćmi; podobnie bowiem postąpił ponad sto lat wcześniej Michael Ignatz Klahr wobec swojego najstarszego syna Ignatza⁴⁹⁶. Po rozpoczęciu działalności zawodowej na własny rachunek w drugiej połowie lat 80. lub na początku 90. XIX stulecia Franz Mł. założył rodzinę, poślubiając Ernestine Appel z pobliskich Skorošic na Śląsku Austriackim, z którą miał liczne potomstwo, prawie same córki: Ernestine (ur. 10 IV 1895)⁴⁹⁷, Elisabeth (ur. 9 X 1896), Cäcilie Helene (ur. 17 VII 1898), Lucii Anny (ur. 30 IX 1900), zmarłej w niemowlęctwie Marii Marthy (ur. 24 XII 1901, zm. 27 XII 1902) i Margarethy Idy (ur. 6 III 1904); kilka lat później urodził się jedyny syn rzeźbiarza, Franz Paul (ur. 15 VIII 1911)⁴⁹⁸.

⁴⁹² A. Langer, op. cit., s. 148.

⁴⁹³ Ibidem, s. 153.

⁴⁹⁴ Rzeźbiarz odnotowany został jako mieszkaniec domu przy Lindenstraße 207 w 1910 r. (zob. *Adressbuch für die Grafschaft Glatz 1910/11*, hrsg. von J. Villain, Glatz 1910, s. 260), natomiast w 1924 r. mieszkanie i warsztat Franza Mł. występuje pod adresem Lindenstraße 2, zob. *Adressbuch für Grafschaft Glatz 1924*, Verlag: Gebrüder Jenkner Buchdruckerei, Glatz [1924], s. 319.

⁴⁹⁵ G. Bernatzky, op. cit., s. 4.

⁴⁹⁶ Por. przyp. 144.

⁴⁹⁷ APL, Taufmatrikel von 1866 bis 1895 Stadt, s. 368 (poz. 38, akt chrztu córki F. Thamma Mł., Ernestine, 21 IV 1895). W zachowanych metrykach łądeckiej parafii brakuje informacji na temat ślubu rzeźbiarza, który mógł odbyć się w Skorošicach (Gurschdorf), odnotowanej w akcie chrztu (oraz innych zapisach metrykalnych) rodzinnej miejscowości jego żony. Przemawia za tym również pochodzenie ze Skorošic Anny Jung, matki chrzestnej córki Franza Mł.

⁴⁹⁸ APL: Taufmatrikel 1896-1927, s. 13 (akt chrztu córki F. Thamma Mł., Elisabeth, 25 X 1896), 47 (akt chrztu córki F. Thamma Mł., Cäcilie Helene, 24 VII 1898), 94 (akt chrztu córki F. Thamma Mł., Lucii Anny, 14 X 1900), 130 (akt chrztu córki F. Thamma Mł., Marii Marthy, 24 XII 1902), 195 (akt chrztu córki F. Thamma Mł., Margharethy Idy, 27 III 1904), 372 (akt chrztu syna F. Thamma Mł., Franza Paula, 27 VII 1911); Begräbnis-Buch von 1872..., s. 336 (poz. 109). Łądeckie metryki odnotowują również późniejsze śluby trzech córek rzeźbiarza (zob. przyp. 499). Syn Franz Paul pozostał natomiast w Łądku, gdzie od 2. poł. lat 30. XX w. pracował jako radiotechnik, doczekawszy się trójki dzieci w latach 1937, 1939 i 1940 (zob. APL, Księga chrztów 1927-1945, s. 99, 112, 127).

W rolach ojca chrzestnego i świadka na chrzcie w 1895 r. odnotowani zostali odpowiednio młodszy bracia rzeźbiarza Paul i Adolf, obaj powołani na świadków chrztu także rok później oraz w 1900 i 1902 r., co potwierdza dobre relacje między braćmi. Szczególnie bliskie relacje towarzyskie – a być może również zawodowe – Franz Mł. utrzymywał z pozostałym po 1902 r. w Łądku Paulem, który wedle zapisów metrykalnych świadczył na chrztach dzieci artysty także w 1898 i 1904 r., a w 1911 r. został ojcem chrzestnym jego syna. Paul dodatkowo powołany został na świadka ślubów dwóch córek Thamma Mł. – Ernestine (1918) i Elisabeth (1922)⁴⁹⁹. Zapisy ląddeckich metryk dowodzą jednak, że przynajmniej w początkach pierwszej dekady XX w. artysta zachował bliski kontakt również ze swoim drugim bratem Adolfem, w 1903 r. osiadłym w Nysie (zob. niżej), ponieważ żona tego ostatniego została matką chrzestną córki Franza Mł. w 1904 r. Ponadto utrzymywał on towarzyskie kontakty z innymi członkami rodziny Thammów, co sugeruje jego świadczenie na ślubie swojej siostry Marii Thamm 17 XI 1902 r.⁵⁰⁰

Franz Mł. brał również udział w życiu lokalnej społeczności Łądku, czego dowodem jest fakt powoływania rzeźbiarza i jego małżonki na świadków bądź rodziców chrzestnych miejscowych rzemieślników oraz ich krewnych w latach 1897, 1899, 1900, 1902, 1903, 1906 i 1909⁵⁰¹. Również w tym wypadku istotną rolę odgrywały powiązania rodzinne, bowiem trzy z wymienionych uroczystości chrzcielnych (w 1902, 1903 i 1906 r.) dotyczyły dzieci stolarza Franza Appela, szwagra Franza Mł.⁵⁰² Franz był też świadkiem na jego ślubie 2 IX 1902⁵⁰³. Niewykluczone, że kontakty pomiędzy rzeźbiarzem i Appelem okazjonalnie mogły mieć zawodowy charakter, co sugeruje profesja tego ostatniego. Ze źródeł wiadomo ponadto, że artysta jako samodzielny rzeźbiarz należał do ląddeckiego oddziału katolickiego stowarzyszenia

⁴⁹⁹ APL, Traubuch Landeck 1902-1948, s. 140, akt ślubu Ernestine Thamm, córki F. Thamma Mł. z sierż. Wilhelmem Friedrichem Urbanskim z Prusewa/Prüssau (Prusy Zachodnie), 11 VI 1918, s. 206, akt ślubu Elisabeth Thamm, córki F. Thamma Mł. z Georgem Paulem Wilhelmem Maiem, handlowcem z Rybnika, 14 XI 1922. Rok później odbył się ślub kolejnej córki rzeźbiarza, Margharety (zob. ibidem, s. 209, akt ślubu Margharety Thamm, córki F. Thamma Mł. z Johannem Křivym, strażnikiem skarbowym z Černej Hory/Schwarzenberg na Morawach, 12 II 1923).

⁵⁰⁰ APL, Traubuch Landeck 1902..., s. 5, akt ślubu Marii Thamm, córki F. Thamma St., z oberżystą Eduardem Umlaufem z Gorzanowa, 17 XI 1902.

⁵⁰¹ APL, Taufmatrikel 1896-1927, s. 13 (akt chrztu syna murarza Johanna Stephana, 12 XII 1897), 64 (akt chrztu syna szewca Paula Geislera, 24 VI 1899), 85 (akt chrztu nieślubnego syna Marii Mann, córki Augusta Manna, kołodzieja z Niederthalheim, 3 VI 1900), 141 (akt chrztu syna szewca Paula Geislera, 27 V 1902), 164 (akt chrztu syna stolarza Franza Appela, 15 II 1903), 262 (akt chrztu syna stolarza Franza Appela, 26 VIII 1906), 347 (akt chrztu córki szewca Paula Geislera, 24 X 1909).

⁵⁰² Dowodem pokrewieństwa pomiędzy żoną rzeźbiarza Ernestine z d. Appel oraz wspomnianym Franzem Appelem są cytowane akty chrztów ich dzieci, które za każdym razem wymieniają ojca i matkę rodzeństwa: zagrodnika i tkacza Franza Appela oraz Marianne z d. Jung ze Skorošic na Śląsku Austriackim.

⁵⁰³ APL, Traubuch Landeck 1902..., s. 1. Panną młodą była Maria Mann, dwa lata wcześniej odnotowana w księdze chrztów jako matka nieślubnego syna, którego ojcem chrzestnym został Franz Thamm Mł.

czeladniczego Gesellenverein (funkcjonującego zapewne przy miejscowej parafii) biorąc aktywny udział w jego posiedzeniach⁵⁰⁴.

Po założeniu pracowni Franz Mł. do śmierci ojca w 1902 r. w dalszym ciągu współpracował z rodzinnym warsztatem przy realizacji większych zamówień, m.in. stacji kalwaryjskich dla kościołów w Strachocinie (1885-1889) oraz św. Maurycego we Wrocławiu z 1899 r. (w drugim wypadku Thamm Mł. pomagał braciom, głównym wykonawcom dzieła)⁵⁰⁵. Bardzo możliwe, że zatrudnianie najstarszego syna (względnie podzlecanie mu prac) było formą ojcowskiego wsparcia dla stawiającego pierwsze samodzielne kroki Franza Mł., który często wykonywał prace jako anonimowy podwykonawca⁵⁰⁶. Obecnie niemal nieznane jest *œuvre* Franza Mł. Do prac, jakie obecnie bez zastrzeżeń przypisać można ręce rzeźbiarza należy powstały w 1887 r. zespół figurek szopki bożonarodzeniowej z Łądka (ob. w zbiorach Glatzer Heimatstube w Telgte)⁵⁰⁷. Zachowanym dziełem Franza Mł. jest także figura Madonny Różańcowej (ok. 1919) w ołtarzu bocznym kościoła fil. ss. Piotra i Pawła Kudowie-Brzozowiu (Brzesowie), powstała w ramach prac nad wystrojem świątyni, realizowanych przez artystów z ziemi kłodzkiej pod kierunkiem łądeckiego malarza Leo Richtera⁵⁰⁸.

181 a-b

180

Bernatzky wymienia ponadto rozległą listę autorskich prac Thamma Mł., do których miały należeć figury różnych świętych (m.in. ss. Marka, Alojzego, Jadwigi i Sebastiana), Matki Boskiej Bolesnej, Chrystusa, krucyfiksy, szopki bożonarodzeniowe, przedstawienia

⁵⁰⁴ Informację na ten temat przekazuje zamieszczony w prasie przez Kath. Gesellenverein nekrolog Franza Thamma Mł. (zob. „Landecker Stadtblatt und Nachrichten“, Nr. 67, den 28 August 1926, s. 3), w którym określono artystę mianem członka honorowego (*Ehrenmitglieder*) stowarzyszenia. W 1922 r. ukazała się natomiast relacja prasowa z odbytego 15 I 1922 zebrania Gesellenverein, na którym „rzeźbiarz Thamm zaprezentował interesujący i pouczający wykład na temat pracy w warsztacie rzeźbiarskim, nagrodzony entuzjastyczną owacją słuchaczy” (*Darauf hielt Herr Bildhauer Thamm einen interessanten und belehrenden Vortrag über Arbeitsleistungen in der Bildhauerwerkstatt, welchem lebhaftester Beifall aller Anwesenden folgte. [...]*, zob. „Landecker Stadtblatt“, Nr. 3, den 18. Januar 1922, s. 2). Ponieważ w tekście nie podano imienia artysty, informacja ta teoretycznie może odnosić się zarówno do Franza Mł., jak i jego brata Paula Thamma. Wspomnianego prelegenta należy jednak utożsamiać z tym pierwszym, bowiem nieznane są żadne materiały źródłowe wskazujące na przynależność Paula do jakiegokolwiek oddziału Gesellenverein.

⁵⁰⁵ G. Bernatzky, op. cit., s. 4.

⁵⁰⁶ Tu i dalej wiadomości podawane za: G. Bernatzky, op. cit., s. 5.

⁵⁰⁷ Szopka została przywieziona do z Łądka po 1945 r. przez Apollonię Berke, pierwotną właścicielkę obiektu. Według informacji na kartce dołączonej do szopki figurki pasterzy, Trzech Króli wraz z orszakiem oraz zwierząt zostały wyrzeźbione w 1887 r. przez Franza Thamma (Młodsze), stanowiąc część znacznie większego zespołu złożonego z 47 postaci (w jego skład mają wchodzić również rzeźby powstałe w warsztacie kłódzkiego z Klahrów), wtórnie polichromowanego przez Wilhelma Reinscha w latach 1888-1891. Zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_franz04b.htm [dostęp: 26.01.2019]. Do rzeźb wykonanych przez Thamma Mł. zaliczyć wypada również postać Dzieciątka, reprezentującą zbliżoną manierę warsztatową.

⁵⁰⁸ [b.a.] *Heimische Künstler*, „Landecker Stadtblatt, Nr. 89, 46. Jahrgang, den 5. November 1919, s. 1. W artykule podano, iż rzeźbiarz wykonał posąg Matki Boskiej Bolesnej (*Piety*) – polichromowany przez Richtera – co uznaje się za przedświadczenie autora, bowiem w niemal kompletnie zachowanym wyposażeniu kościoła w Brzozowiu brak przedstawienia maryjnego o tym temacie. Wspomnianą rzeźbę artysty należy utożsamiać z figurą Matki Boskiej Różańcowej w neobarokowym ołtarzu bocznym, co potwierdzają jej cechy formalne, pokrewne figurkom szopki z Telgte oraz plastyce Thammów.

muzykujących puttów, reliefy i inne dzieła w posiadaniu osób prywatnych (w tym arystokratów) lub na wyposażeniu kościołów na obszarze całej Rzeszy Niemieckiej, jak również w Zamku Cesarskim w Poznaniu (zawartość nieokreślonych szafek myśliwskich), a nawet rzeźby o tematyce świeckiej i sakralnej w kolekcjach ambasady rosyjskiej w Stambule, i anonimowego właściciela w Londynie oraz w nieokreślonych z nazwy kościołach misyjnych „w odległych zakątkach ziemi”⁵⁰⁹. Biograf nie podaje niestety żadnych bliższych wskazówek dotyczących wspomnianych dzieł, z których żadne w obecnym stanie badań nie jest możliwe do identyfikacji. Dość nieprawdopodobny charakter niektórych doniesień – być może jednak po części mających źródło w rozmowach Bernatzky’ego z Franzem Mł. – sugeruje, że zostały one ubarwione fantazją biografą. Niewątpliwie Thamm Mł. wykonywał rzeźby sakralne, szopki bożonarodzeniowe oraz przedstawienia o tematyce świeckiej; literatura przedmiotu wspomina również o drewnianych figurkach zwierząt, a nawet wyrabianych przez niego meblach⁵¹⁰ i innych sprzętach codziennego użytku⁵¹¹. Rozrzucone destynacje, dokąd miały trafiać dzieła rzeźbiarza sugerują jednak, że były one nabywane przez zdrojowych gości traktujących jego pracownię jako turystyczną atrakcję, a Franza Mł. jako uzdolnionego „prymitywistę”⁵¹². O tym, że dzieła pierwotnego syna założyciela „dynastii” stały się rozpoznawalne dla wielu lądeckich gości świadczy fakt opatrywania przez Franza St. swoich prac sygnaturą *Franz Thamm Senior* – przynajmniej od ok. 1892 r.⁵¹³ – niewątpliwie w celu odróżnienia swoich od wyrobów od prac syna. Największy popyt na prace Franza Mł. mógł przypaść właśnie na lata 90. XIX w. oraz początek stulecia następnego. Niewykluczone, że Thamm Mł. wykorzystał dla swoich celów marketingowych zbieżność imion ojca i syna oraz popularność tego pierwszego. Można przypuszczać, że na wzór ojca Franz Mł. starał się budować podobny wizerunek

⁵⁰⁹ G. Bernatzky, op. cit., s. 5. Pośród dzieł rzeźbiarza wykonanych dla odbiorców prywatnych Bernatzky wymienia m.in. relief ukazujący tańczące dzieci, który miał znaleźć się w posiadaniu bliżej nieznanego hr. Wengerskiego w Gdańsku (Danzig), być może tożsamego z gdańskim oficerem Hugonem von Wengerskym (więcej na ten temat rozdział III).

⁵¹⁰ R. Wolf, *Land der Liebe...*, s. 29, 34, 147-148; idem, *Damals in dem Schneegebirge...*, s. 118; por. E. Zadora, op. cit., s. 32.

⁵¹¹ G. Bernatzky, op. cit., s. 5.

⁵¹² Ibidem. Ze szkicu Bernatzky’ego – a pośrednio również z noty w „Landecker Stadtblatt” o wyposażeniu kościoła w Brzozowiu – wynika, że artysta był ceniony jako przedstawiciel rodzimej sztuki Hrabstwa Kłodzkiego oraz jako nieomal ludowy prymitywista, tworzący w oderwaniu od współczesnych sobie trendów plastyki (choć fakt jego „domowej” edukacji w warsztacie ojca był – jak się wydaje – powszechnie znany). Widoczna zarówno w figurze maryjnej w Brzozowiu, jak i figurkach szopki z Telgte pewna prymitywizacja formy zapewne była efektem niedostatku umiejętności oraz braku artystycznego obycia rzeźbiarza. Ów brak obycia podnosi już Bernatzky (op. cit., s. 5), zarazem zwraca uwagę na naiwność sztuki oraz postawy twórczej Franza Mł., która zdaniem biografą decydowała o autentyzmie i artystycznych walorach prac rzeźbiarza. Tego rodzaju naiwność i autentyzm mogły być interpretowane jako pokrewne sztuce ludowej.

⁵¹³ Sygnatura *Franz Thamm Sen. 1892* pojawiła się na ukończonej w tym roku rzeźbie marmurowej *Piety* nagrobnej z Sieroszowa.

genialnego samouka – w tym wypadku rodzimego „snycerza z Bożej Łaski”⁵¹⁴. W osiągnięciu sukcesu, oprócz niedostatku talentu, przeszkodą była miejscowa konkurencja, w szczególności przedsiębiorstwa Aloisa Schmidta (1855-1939) i jego synów⁵¹⁵. Trudno również stwierdzić, na ile Franz utrzymał zainteresowanie klienteli po śmierci ojca, ale wydaje się, że klienci mogli odwiedzać atelier przy ul. Lipowej co najmniej do wybuchu I wojny światowej, a nawet w latach 20.⁵¹⁶ Zainteresowanie jego rzeźbą nie przełożyło się jednak na sukces finansowy. Pozbawiony przedsiębiorczego zmysłu do końca żył bardzo skromnie⁵¹⁷. Kłopoty nasiliły się w czasie Wielkiej Wojny oraz kryzysowych lat powojennych; wtedy – według Bernatzky’ego – nastąpił regres w rzeźbiarskiej twórczości coraz silniej zapadającego na zdrowiu Franza Mł.⁵¹⁸ I choć rzeźbiarz do końca życia cieszył się znacznym poważaniem w środowisku łądeckich rzemieślników, co potwierdza jego zaangażowanie w Gesellenverein jeszcze początku lat 20. XX w., a nawet w późniejszych latach przyznanie tytułu członka honorowego stowarzyszenia⁵¹⁹, pracował niewiele. Wiadomo również, że w 1921 r. Franz Mł. wraz ze swoim bratem Paulem wziął udział w łądeckiej *Wystawie Rzemiosła Artystycznego i Rękodziela (Kunstgewerbe- und Handwerkausstellung)*⁵²⁰, co wskazuje, że mimo to artysta

⁵¹⁴ Według G. Bernatzky’ego (op. cit., s. 5) kłodzkim bądź łądeckim „snycerzem z Bożej Łaski” (*Herrgottschnitzer*) określały Thamma krótkie noty o rzeźbiarzu w lokalnej prasie, publikowane m.in. przy okazji śmierci artysty.

⁵¹⁵ Na temat artystycznej sylwetki Aloisa Schmidta oraz jego synów zob. m.in. J. Sakwerda, *Artyści Ziemi Kłodzkiej...*, s. 37-38, por. uwagi zawarte w zakończeniu niniejszej rozprawy. Do innych miejscowych twórców należeli rzeźbiarze Franz Bartsch, Rudolf Goebel, Ernst Reinelt, biorący udział w wystawie rzemiosła artystycznego w Łądku w 1921 r. (zob. przyp. 520). Dodatkowo licznych wiadomości źródłowych na temat rzeźbiarzy osiadłych w Łądku lub jego okolicach w końcu XIX i w 1. poł. XX w. dostarczają zapisy łądeckich ksiąg metrykalnych, które odnotowują nazwiska członków rzeźbiarskiej rodziny Schmidtów (m.in. Aloisa i jego synów Alfonsa, i Konrada), jak również spokrewnionego z nimi Josepha Feisela oraz innych twórców, w tym uczestników wspomnianej łądeckiej wystawy, a także rzeźbiarzy Franza Langer (1865-1945) i Josepha Wenera (obok licznie reprezentowanych w metrykach miejscowych malarzy). Twórczość większości tych artystów (wyłączywszy Aloisa i Konrada Schmidtów) obecnie wymaga rozpoznania, jednakże ich obecność w Łądku sugeruje znaczny popyt na „rodzimą sztukę” wśród kuracjuszy i turystów odwiedzających miasto, i uzdrowisko.

⁵¹⁶ Według G. Bernatzky’ego (op. cit., s. 6) schorowanego rzeźbiarza w ostatnich dniach jego życia miała regularnie odwiedzać hrabina Hardenberg, wielbicielka talentu Franza Thamma Mł., obecna wówczas w Łądku na kuracji. R. Wolf (*Damals in dem Schneegebirge...*, s. 115) wspomina, że klientów przyciągała uroda córek rzeźbiarza, które niekiedy ukazywały się oczom przechodniów zaglądających w okno wystawowe jego domu. E. Zadora (op. cit., s. 32) twierdzi wręcz, że jedna z córek trudniła się sprzedażą drewnianych figurek ojca, choć brakuje źródłowego potwierdzenia tej informacji. Nie można jednak wykluczyć wspierania Franza Mł. w pracy zawodowej przez córki przed wydaniem je za mąż pod koniec I wojny światowej lub na początku lat 20. XX w.

⁵¹⁷ G. Bernatzky (op. cit., s. 5-6) wspomina o skromności, zarazem ciągłym braku wiary we własne możliwości twórcze Thamma Mł., co miało wpływ na problemy materialne artysty, niezdolnego wycenić własnych prac adekwatnie do wysiłku włożonego w ich realizację. Trudności te zapewne wzmagala konieczność utrzymania stosunkowo licznej rodziny, choć zarobkowym wytwarzaniem rękodziela (sztuczne kwiaty) zajmowały się także jego żona i córki, zob. R. Wolf, *Land der Liebe...*, s. 34-35, 37.

⁵¹⁸ G. Bernatzky, op. cit., s. 5-6.

⁵¹⁹ Por. przyp. 504. W opublikowanym przez Gesellenverein nekrologu rzeźbiarza określono tytułem *Kunstabildhauer*, co w tym wypadku nie było tożsame z jego wykształceniem lecz bez wątpienia miało na celu dowartościowanie osoby szanowanego członka stowarzyszenia.

⁵²⁰ [b. a.] *Unsere Kunstgewerbe- u. Handwerk- Ausstellung*, „Landecker Stadtblatt”, Nr. 32, den 30. Juli 1921, s. 1. Podobnie jak w wypadku innych rzeźbiarzy biorących udział w wystawie w artykule nie wymieniono

pozostawał aktywny twórczo co najmniej do początków trzeciej dekady XX w., choć stopniowo ograniczał swą działalność⁵²¹. Zmarł w Łądku po udarze mózgu 26 sierpnia 1926 r. w wieku niespełna 69 lat⁵²².

Wobec niemal całkowitego braku rozpoznania *œuvre* Franza Thamma Mł. trudno jest formułować ostateczne wnioski na temat jego kariery artystycznej. Szkic biograficzny Bernatzky'ego oraz dostępne przekazy źródłowe dowodzą jednak, że odzwierciedlała ona twórcze aspiracje rzeźbiarza, który pomimo trudności zdrowotnych i ograniczonych umiejętności rzeźbiarskich najpewniej starał się realizować podobny model kariery co jego ojciec. Kluczową rolę w artystycznej aktywności odegrały związki artysty z rodzinnym atelier. Tam uzyskał wykształcenie zawodowe oraz początkowo pracował. Mając już własny warsztat Franz Mł. w dalszym ciągu współpracował z ojcem i braćmi. Niewykluczone jest również wspieranie przez Franza St. np. w zakresie promocji synowskiego atelier. Po śmierci ojca w twórczości Thamma Mł. nastąpił regres. Artysta, który do końca życia cieszył się znacznym poważaniem w środowisku lądeckich rzemieślników, był postrzegany jako na wpół ludowy rzeźbiarz-amator i reprezentant miejscowego rzemiosła artystycznego.

3.3. Paul Thamm (1865-1943) – spadkobierca ojcowskiego atelier w Łądku

Głównym artystycznym sukcesorem Franza St. został jego drugi syn Paul. Rzeźbiarz 182 jest najbardziej znaczącym przedstawicielem drugiego pokolenia rodziny. Jego twórczość jest najlepiej rozpoznana pośród wszystkich potomków Franza St. Licznych informacji na temat rzeźbiarza dostarczają, obok zapisów lądeckich ksiąg metrykalnych, także artykuły i wzmianki w lokalnej prasie. Zostały one częściowo wykorzystane przez Marcina i Gabrielę Dziedziców w opracowaniach dotyczących twórczości Paula⁵²³. Jego kariera przez całe życie była związana z rodzinną pracownią. Tu uzyskał wykształcenie oraz rozpoczął działalność zawodową, po śmierci Franza St. był do 1935 r. jej właścicielem i kierownikiem. Także potem, do śmierci w 1943 r. tu pracował. W biografii artystycznej Paula wyróżnić należy cztery zasadnicze etapy: nauka i następnie współpraca z ojcem w latach ok. 1885-1902, współprowadzenie rodzinnego

wyeksponowanych prac Thamma Mł., choć przypuszczać można, że były to rzeźby drewniane, takie jak ogólnikowo wspomiane w tekście figury kościelne, krucyfiksy, figury maryjne czy przedstawienia animalistyczne, względnie wizerunki Diany.

⁵²¹ Książka adresowa z 1924 r. odnotowuje Franza Mł. podając jego zawód i miejsce zamieszkania, pomija jednak artystę w spisie lądeckich rzeźbiarzy (zob. *Adressbuch für Grafschaft Glatz 1924...*, s. 319), co może oznaczać, że w tym okresie artysta nie prowadził już regularnej działalności zawodowej.

⁵²² APL, Begräbnisbuch 1908-1953, s. 148, poz. 47. Wdowa po rzeźbiarzu przeżyła go o 14 lat, umierając w Łądku 10 XII 1940 r. (por. *ibidem*, s. 232, poz. 68).

⁵²³ M. Dziedzic, *Kłodzkie Towarzystwo Górskie 1881-1945*, Wrocław 2013, s. 292-293; M. Dziedzic, G. Dziedzic, *Kłodzka Grupa Artystyczna 1920-1945*, Wrocław 2014, s. 20, 179-180.

warsztatu z Adolfem (ok. 1902-1903), samodzielna działalność warsztatowa (ok. 1903-1935) oraz etap ostatni – czas pracy w atelier przekazanym Wilhelmowi Pelzowi, nieślubnemu synowi artysty (1935-1943).

Według doniesień Langer Paul uczęszczał do gimnazjum w Kłodzku i dopiero po uzyskaniu matury – co musiało nastąpić ok. 1885 r. – w drugiej połowie lat 80. zdecydował się na pracę w warsztacie poważnie zapadającego na zdrowiu ojca, z perspektywą przejęcia rodzinnego interesu w wypadku ewentualnej niezdolności do pracy tegoż⁵²⁴. W prasowym nekrologu artysty z 1943 r. podano, że Paul pierwotnie zamierzał zostać lekarzem, jednak wobec niedomagań ojca niezwłocznie po zdaniu egzaminu dojrzałości powrócił do rodzinnego domu i podjął pracę w ojcowskim atelier⁵²⁵. Niewykluczone, że za doniesieniami o zawodowych ambicjach i rodzinnej odpowiedzialności Paula stała przemożna chęć dowartościowania biografii rzeźbiarza, co było – jak się okazuje – powszechną praktyką w budowaniu artystycznej legendy Paula⁵²⁶. Bardziej prawdopodobne jest, że już wcześniej Franz St. zdecydował o zawodowej przyszłości Paula⁵²⁷. W każdym razie syn okazał się sprawnym kontynuatorem ojcowskiej tradycji formalnej. Langer podaje, że Paul wyuczył się profesji pod kierunkiem ojca⁵²⁸; niewykluczone, że do zawodu wprowadzany był już od dziecka, jednakże regularną naukę zawodu rozpoczął najpewniej po ukończeniu 9 klasy gimnazjum.

Jeszcze jako uczeń zawodu Paul wraz z młodszym bratem Adolfem pomagał ojcu, od ok. 1890 r. (lub nawet od końca lat 80. XIX w.) współrealizując zlecenia warsztatowe na dzieła w drewnie i kamieniu⁵²⁹. Jak już była mowa, Paul (podobnie jak Adolf) kilkakrotnie powoływany był na świadka chrztów lub ojca chrzestnego dzieci brata, Franza Mł.⁵³⁰ W akcie

⁵²⁴ A. Langer, *Franz Thamm...*, s. 154; idem, *Landeck, eine Heimstätte...*, s. 121. Langer podaje, że Paul powrócił do Łądku w trakcie prac Thamma St. nad stacjami Drogi Krzyżowej dla kościoła w Strachocinie. Przyjmując, że naukę w gimnazjum w Kłodzku przyszedł rzeźbiarz mógł rozpocząć w wieku ok. 10-11 lat, można w przybliżeniu określić obecność Paula w ojcowskim warsztacie od ok. 1885 r.

⁵²⁵ http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul15.htm [dostęp: 13.08.2021].

⁵²⁶ Przypuszczenie to potwierdza panegiryczny charakter nekrologu, w którym podkreślono również rodzinne związki Paula Thamma ze „sławnym w Hrabstwie Kłodzkim” rzeźbiarzem Franzem Thammem St. oraz określono artystę tytułem *Kunsthildhauer*, sugerującym akademickie wykształcenie Paula, w rzeczywistości wyuczonego rzeźbiarstwa w ojcowskim warsztacie.

⁵²⁷ Według G. Bernatzky’go (op. cit., s. 4) jednym z powodów rozpoczęcia samodzielnej działalności warsztatowej przez najstarszego syna Thamma St., Franza Mł., było zajęcie się rzeźbiarstwem także przez jego młodszych braci Paula i Adolfa, którzy zostali nadto pomocnikami w warsztacie ojca. Fakt ów sugeruje, że Paul Thamm dokonał wyboru drogi zawodowej jeszcze przed założeniem własnej pracowni przez Thamma Mł., być może w okresie nauki w kłodzkim gimnazjum, a nawet wcześniej.

⁵²⁸ A. Langer, *Franz Thamm sen...*, s. 154. Nie można oczywiście całkiem wykluczyć ewentualności praktyki lub doskonalenia rzemiosła przez Paula w pracowniach innych rzeźbiarzy, najprawdopodobniej jednak zasadniczym miejscem artystycznej edukacji twórcy był ojcowski warsztat, za czym przemawia konieczność wspomagania ojca w pracy zawodowej przez syna już w trakcie nauki, jak również znaczna zależność formalna jego prac od plastyki Thamma St. (zob. rozdział III).

⁵²⁹ Ibidem, por. rozdział II.

⁵³⁰ Por. przyp. 497 i 498.

chrztu w 1896 r. został po raz pierwszy określony jako rzeźbiarz w Łądku (*Bildhauer in Landeck*), co oznacza, że był już wówczas w pełni wykształconym rzemieślnikiem, choć podobnie jak w wypadku ojca czy starszego brata nie musiało się to wiązać z formalnym uzyskaniem statusu mistrza. Bardzo możliwe jednak, iż rzeźbiarz zdał egzamin mistrzowski poza rodzinnym warsztatem, być może w izbie rzemieślniczej. Wskazywałyby na to wzrost znaczenia Paula – a także Adolfa – w pracach atelier od 1894 r. Langer wspomina o wspólnych realizacjach braci, w szczególności 13 reliefach do Kaplic Różańcowych Kalwarii Piekarskiej (1894) oraz stacjach Drogi Krzyżowej dla kościoła św. Maurycego we Wrocławiu (1899). Są to dzieła, w których Paul i Adolf po raz pierwszy objawili się jako samodzielni wykonawcy. W wypadku wrocławskiej pracy opatrzyli swe dzieło sygnaturami⁵³¹. Rolę wiodącą odgrywał w tych robotach bez wątpienia starszy i bardziej doświadczony Paul choć formalnym kierownikiem atelier pozostawał ojciec (zob. rozdział II). W swojej samodzielnej działalności zawodowej artysta funkcjonował przypuszczalnie jako mistrz rzeźbiarski, bowiem jego nazwisko występuje w rejestrach lądeckich rzeźbiarzy z lat 1910, 1924 i 1929⁵³².

Pełną kontrolę nad rodzinną pracownią przejął Paul dziedzicząc warsztat wraz z domem przy drodze do Karpna (*Karpensteinerstraße*)⁵³³ dopiero po śmierci Franza St. w 1902 r. Najprawdopodobniej jednak jeszcze przez około rok (1902/1903) prowadził interes wspólnie z Adolfem, być może drugim spadkobiercą ojcowskiego majątku⁵³⁴. W połowie 1903 r. młodszy brat przeniósł się do Nysy (zob. niżej). O ich współpracy świadczy wykonana wspólnie przez braci reliefowa Droga Krzyżowa dla kościoła farnego Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (1901-1903), będąca realizacją zamówienia przyjętego jeszcze przez zmarłego Franza St.⁵³⁵

⁵³¹ Sygnatury (ob. częściowo zatarte) przy dolnych krawędziach reliefów: Stacja I – *PAUL THAMM / BAD LANDECK 1899*, Stacja XIV – *ADOLF THAMM. LAND[ECK] 1899*; por. A. Langer, op. cit., s. 155.

⁵³² *Adressbuch für die Grafschaft Glatz 1910/11...*, s. 266; *Adressbuch für Grafschaft Glatz 1924...*, s. 325; *Adressbuch für die Grafschaft Glatz 1929*, Druck u. Verlag von Ger. Zentner, Glatz 1929, s. 333.

⁵³³ Na mapie Łądka i okolic z 1890 r. (zob. M. Krause, *Lage – Plan von Bad Landeck anschliesslich Stadt Landeck in Schlesien*, Glatz 1890, Maasstab 1:5000) droga ta nosi nazwę *Karpensteiner Weg*. W późniejszych książkach adresowych dotyczących Łądka oraz na większości map z 1. poł. XX w. występuje już jako *Karpensteinerstraße*.

⁵³⁴ Starsza literatura przedmiotu (zob. A. Langer, *Landeck, eine Heimstätte...*, s. 121; P. Klemenz, *Die geschichtliche und kulturgeschichtliche Bedeutung des Glatzer Landes*, „Guda Obend!“ 1935, s. 106) podaje, iż Paul Thamm był jedynym spadkobiercą lądeckiego warsztatu F. Thamma St. Jedynie M. i G. Dziedzicowie (*Kłodzka Grupa...*, s. 179) wysunęli przypuszczenie, że ojcowską pracownię rzeźbiarz odziedziczył wspólnie z bratem Adolfem.

⁵³⁵ Poświęcenia ukończonej Drogi Krzyżowej dokonał 7 czerwca 1903 r. franciszkanin z Karłowic (ob. część Wrocławia) o. Chrysogonus Reisch. Zob. F. Monse, *Die Stadtpfarrkirche zu Glatz*, Glatz 1925, s. 125. Stacja XIV (*Złożenie do grobu*) opatrzona jest wspólną sygnaturą braci: *Gebr. Thamm B. Landeck / 1902*, choć relief stacji XIII (*Zdjęcie z krzyża*) stanowi autorskie, sygnowane dzieło Adolfa Thamma (zob. rozważania w dalszej części niniejszego rozdziału).

Przypuszczalnie w zbliżonym czasie bracia Thamm wykonali elementy rzeźbiarskie neorenesansowych ołtarzy w kłodzkim kościele minorytów MB Różańcowej⁵³⁶.

Od drugiej połowy 1903 r. po połowę lat 30. XX w. Paul kierował atelier⁵³⁷, budując rynek zbytu na ziemi kłodzkiej. Utrzymywał regularne kontakty z bratem Franzem Mł., bywając na chrztach kolejnych dzieci starszego brata, a w późniejszych latach świadkując na ślubach jego dwóch córek w 1918 i 1922 r.⁵³⁸ Z kolei świadczenie Paula na ślubie Adolfa w 1904 r.⁵³⁹ wskazuje na ówczesne kontakty rzeźbiarza również z młodszym bratem. Potem ślad ewentualnych relacji pomiędzy braćmi zanika, choć najpewniej Paul utrzymywał kontakt z Adolfem do jego śmierci w 1927 r., a przynajmniej wykonał nagrobek brata na cmentarzu w Nysie⁵⁴⁰. Paul pozostawał w dobrych relacjach z mieszkańcami Łądka (w przeważającej mierze byli to właściciele pensjonatów w lądeckim uzdrowisku, rzadziej rzemieślnicy). Kilkakrotnie powoływano go na świadka podczas chrztów (1902 i 1904) oraz ślubów (1903 i 1918)⁵⁴¹.

Szczególne znaczenie dla badań nad biografią artystycznej Paula ma akt chrztu (17 VIII 1902) urodzonego 3 VIII 1902 r. Wilhelma Friedricha Johannesesa, syna Maximiliana Pelza, właściciela domu w Łądku oraz jego żony Magdaleny Pelz z d. Menzel⁵⁴². Odnaleziona niedawno archiwalna dokumentacja policji skarbowej wskazuje bowiem, że artysta, na chrzcie odnotowany jako świadek, w rzeczywistości był biologicznym ojcem dziecka, zrodzonego z pozamałżeńskiego związku Paula i Magdaleny Pelz⁵⁴³. W późniejszych latach rzeźbiarz – do końca życia kawaler – pozostawał w nieformalnym związku z matką swojego syna, która

⁵³⁶ Zrealizowane przypuszczalnie na pocz. XX w. wyposażenie kościoła minorytów nie doczekało się dotychczas opracowania w literaturze; w obecnym stanie badań nieznane są żadne archiwalia dotyczące autorów wystroju, jednakże analiza terenowa ujawniła sygnatury Adolfa Thamma na rzeźbach ołtarzy św. Rodziny oraz św. Anny. Można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że pracach tych brał udział również Paul, co sugerują cechy formalne zarówno snycerki figuralnej wspomnianych nastaw, jak i innych rzeźb ołtarzowych, m.in. figuralnej grupy *Oplakiwania* w ołtarzu *Piety* (por. przyp. 587 oraz rozważania w dalszej części niniejszego rozdziału). Obaj bracia przypuszczalnie byli podwykonawcami prac realizowanych przez większy warsztat odpowiedzialny za wykonanie małej architektury (wraz z dekoracją ornamentalną oraz częścią figur), być może lądeckie atelier Aloisa Schmidta (zob. rozdział II).

⁵³⁷ Rzeźbiarz odnotowany został jako mieszkaniec i właściciel rodzinnego domu przy Karpensteinerstraße w 1910, 1924 i 1929 r., zob. *Adressbuch für die Grafschaft Glatz 1910/11...*, s. 261, 265 (64); *Adressbuch für Grafschaft Glatz 1924...*, s. 319, 324; *Adressbuch für die Grafschaft Glatz 1929...*, s. 325, 330.

⁵³⁸ Zob. przyp. 499.

⁵³⁹ Zob. przyp. 590.

⁵⁴⁰ Ob. niezachowany, zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf09.htm [dostęp: 10.03.2019].

⁵⁴¹ APL: Taufmatrikel 1896-1927, s. 150, 216, 217; Trabuch Landeck 1902..., s. 13, 142.

⁵⁴² APL, Taufmatrikel 1896..., s. 150.

⁵⁴³ E. Zadora, *Lądeckie opowieści...*, s. 18. Według wywiadu policji skarbowej z 1934 r. rzeźbiarz Thamm z Łądka miał nieślubnego syna z panią Pelz, ur. ok. 1904 r. malarza Wilhelma Pelza, w tym czasie właściciela domu Thammów w Łądku przy Karpensteinerstraße. Wspomnianym rzeźbiarzem mógł być tylko Paul Thamm (w 1934 r. jedyny czynny zawodowo w mieście nad Białą Łądecką syn Thamma St.), co wyjaśnia powód przejścia przez W. Pelza domu i warsztatu po Thammach. Dane zawarte w cytowanej księdze chrztów katolickiej parafii w Łądku wskazują, że ów nieślubny syn Paula tożsamy jest z urodzonym w 1902 r. Wilhelmem Friedrichem Johannem Pelzem.

najpóźniej na początku lat 30. XX w. rozstała się z mężem i mieszkała z Paulem w rodzinnym domu Thammów przy Karpensteinerstraße⁵⁴⁴, a ich potomek Wilhelm Pelz, wykształcony jako malarz został współpracownikiem artysty, następnie przejął od niego prowadzenie atelier (zob. niżej). Do początków lat 30. XX stulecia Paul był aktywnym uczestnikiem lokalnego życia społeczno-kulturalnego. Należał do Kłodzkiej Grupy Artystycznej (Kunstgruppe des Vereins für Glatzer Heimatkunde), a także samego Verein für Glatzer Heimatkunde (Towarzystwo Kłodzkiego Krajoznawstwa) i kilkakrotnie brał udział w wystawach w Kłodzku, jak również w wystawach rzemiosła artystycznego w Łądku⁵⁴⁵.

Najwcześniejszym samodzielnym dziełem Paula Thamma nagrobek Aleksandra Ostrowicza (zm. 1903) na d. cmentarzu ewangelickim w Łądku, w 1910 r. uzupełniony o tablicę nagrobną jego żony, Clary Ostrowicz⁵⁴⁶. Okazały pomnik nagrobny łądeckiego lekarza zdrojowego w formie monumentalnej, ujętej arkadą steli z reliefowym wyobrażeniem zmarłego „pielgrzymującego do nieba”, stanowił pierwszą tak prestiżową, zarazem znaczącą artystycznie realizację w dorobku rzeźbiarskim łądeckiego twórcy. Wkrótce, w 1905 r. rzeźbiarz wykonał neogotycki nagrobek Franza Bartscha na przykościelnym cmentarzu w Jodłowie⁵⁴⁷, tuż obok starszego anioła nagrobego Franza St. z 1894 r., przypuszczalnie współrealizowanego z Paulem. W kolejnych latach artysta podejmował się realizacji zarówno kamiennej rzeźby nagrobnej, elementów wyposażenia kościelnego oraz mniejszych form rzeźbiarskich w drewnie, takich jak szopki bożonarodzeniowe, m.in. szopka do kaplicy zdrojowej NMP „Na pustkowiu” w Łądku (1909)⁵⁴⁸. W 1918 r. rzeźbiarz wykonał ponownie dla Jodłowa

190

191

192 a-b

⁵⁴⁴ Najpóźniej pod koniec lat 20. XX w. rzeźbiarz przyjął pod swój dach oboje małżonków, wiadomo bowiem, że w 1929 r. mieszkańcem domu Thammów (figurującym pod adresem Karpensteinerstraße 10) był rentier Max Pelz (zob. *Adressbuch für die Grafschaft Glatz 1929...*, s. 321). Do rozstania pary doszło przed 1934 r., ponieważ według dokumentacji policji skarbowej (zob. E. Zadora, op. cit., s. 18) około tego roku mieszkańcami tego domu (wówczas pod zmienionym numerem Karpensteinerstraße 6 oraz przejętego przez Wilhelma Pelza) byli już wyłącznie Paul Thamm i Magdalena Pelz, żyjący w nieformalnym związku. Z kolei mąż Magdaleny mieszkał wraz ich córką oddzielnie, najprawdopodobniej w jednym z dwóch domów (pod nr 1 lub 3) przy obecnej Alei Marzeń (Katzbacher Str.) w Łądku-Zdroju, gdzie od ok. 1917 r. prowadził pensjonaty Helenenhof i Haus Glatzer Rose (por. reklama obu pensjonatów z tego roku, <https://polska-org.pl/7422547,foto.html?idEntity=555121> [dostęp: 11.08.2021]). E. Zadora (op. cit.) błędnie utożsamia pensjonat przy al. Marzeń 1 (określając go mianem Marienhof) z budynkiem przy Karpensteinerstraße.

⁵⁴⁵ M. Dziedzic, G. Dziedzic, op. cit., s. 179-180.

⁵⁴⁶ Oba nagrobki opatrzone są sygnaturami o treści: *PAUL THAMM / BAD LANDECK*. Por. http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul01.htm [dostęp: 20.01.2019] i kolejne.

⁵⁴⁷ Sygnatura rzeźbiarza wyryta po prawej stronie cokołu pomnika: *PAUL THAMM / BAD LANDECK / 1905*.

⁵⁴⁸ Według odręcznych inskrypcji na tylnej ścianie stajenki ufundowana i wykonana dla kaplicy przez rzeźbiarza Paula Thamma z Łądko-Zdroju (*Gearbeitet und der Marien-Kapelle gestiftet / von Bildhauer Paul Thamm / Bad Landeck i/Schl. / Eigentum der Marien Kapel[le] ex voto Paul Thamm ?...?*). Zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul09.htm [dostęp: 20.01.2019] i kolejne. W obecnym stanie skradzione zostały prawie wszystkie figurki i drobniejsze detale snycerskie autorstwa Thamma; zachowały się jedynie trzy uskrzydłone główki anielskie na wewnętrznej ścianie stajenki oraz figury byka i wołu wychylających z okienka szopy po lewej stronie. Fotografia obiektu w pierwotnym stanie opublikowana została w kalendarzu „Guda Obend!” (zob. „Guda Obend!” 1935, s. 29). Oryginalny wystrój figuralny zachowany był jeszcze w 1982 r., o czym świadczy

piaskowcową grupę *Ukrzyżowania* stojącą przy murze cmentarnym obok kościoła⁵⁴⁹ jak również miał podjąć się renowacji starszej pasji z 1854 r. przy kościele w Pisarach⁵⁵⁰. Dwa lata później artysta po raz pierwszy wziął udział w wystawie Kłodzkiej Grupy Artystycznej (8-10 VIII 1920) w Kłodzku, na której pokazano popiersia jego autorstwa, m.in. Matki Boskiej⁵⁵¹. 193

Kolejnym znaczącym dziełem w artystycznym dorobku Paula jest tablica pamiątkowa ku czci Josepha Köglera wraz z reliefowym popiersiem kłodzkiego kronikarza z brązu, powstała w 1921 r. dla kościoła par. w Ołdrzychowicach Kłodzkich⁵⁵². Przed uroczystym odsłonięciem tablicy (22 XI 1922) ukończone dzieło artysta zaprezentował na Wystawie Sztuki i Rzemiosła Artystycznego (Kunst- und Kunstgewerbe Ausstellung) w Kłodzku zorganizowanej w dniach 30 VII-6 VIII 1922 r., ponownie przez Kłodzką Grupę Artystyczną⁵⁵³. Rok wcześniej rzeźbiarz, podobnie jak Franz Mł., wziął udział w łądeckiej Wystawie Rzemiosła Artystycznego i Rękodzieła⁵⁵⁴. W 1921 r. Paul zrealizował jeszcze neoklasycystyczny pomnik nagrobny dla Franza Rauera (1846-1925) i jego małżonki Auguste (1849-1925)⁵⁵⁵. 194 195

W 1925 r. w Łądku odbyła się w Wystawa Rodzimej Sztuki i Rzemiosła Artystycznego (Austellung für Heimatkunst und Kunstgewerbe) ponownie z udziałem artysty, który wówczas zaprezentował publiczności gipsową rzeźbę głowy kobiecej (*Frauenkopf*)⁵⁵⁶. Nieznane są obecnie inne dzieła Paula z tego czasu wyłączony wyżej wspomniany pomnik nagrobny brata, Adolfa z 1927 r. Niewykluczone jednak, że w drugiej połowie lat 20. XX w. (o ile nie dekadę wcześniej) w warsztacie rzeźbiarza powstały stacje Drogi Krzyżowej dla kościoła par. św. Wawrzyńca w Strzelcach Opolskich na Górnym Śląsku, jedyna jak dotąd zidentyfikowana

reprodukowane przez K. Thamma zdjęcie szopki ze zorganizowanej w tym roku wystawie szopek w Mondschau-Höfen „Krippana”. Na rewersie fotografii miał zostać zanotowany rok 1909 jako data powstania dzieła.

⁵⁴⁹ Sygnatura rzeźbiarza wyryta na tylnej stronie cokołu rzeźby: PAUL THAMM / LANDECK 1918.

⁵⁵⁰ Rzeźba błędnie dotąd przypisywana Franzowi St. (*Popularna Encyklopedia Ziemi Kłodzkiej, Tom. 2, Kłodzko-Nowa Ruda 2009, s.161; <http://franz-thamm.imk98.de/schreibendorf01.htm> [dostęp: 25.01.19]*) w rzeczywistości jest dziełem A. Scholza z Bystrzycy Kłodzkiej, o czym informuje zachowana sygnatura z tyłu krucyfiksu. Autorstwo Thamma St. lub któregoś z jego synów wyklucza również forma warsztatowa monumentu, zdradzająca rękę prowincjonalnego, niezbyt biegłego kamieniarza. Niewykluczone jest jednak sugerowane przez dotychczasowych autorów dokonanie renowacji dzieła przez Paula.

⁵⁵¹ M. Dziedzic, G. Dziedzic, *Kłodzka Grupa Artystyczna...*, s. 179.

⁵⁵² Na spodzie brązowego popiersia kapłana wyryta sygnatura i data powstania: PAUL THAMM / BAD – LANDECK 1921. Por. M. Dziedzic, *Kłodzkie Towarzystwo Górskie...*, s. 293; K. Thamm (http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul14a.htm [dostęp: 03.03.2019]) błędnie datuje tablicę na 1922 rok.

⁵⁵³ M. Dziedzic, op. cit., s. 293, przyp. 448; por. M. Dziedzic, G. Dziedzic, *Kłodzka Grupa Artystyczna...*, s. 179-180.

⁵⁵⁴ „Landecker Stadtblatt”, Nr. 32, den 30. Juli 1921, s. 1, por. przyp. 520; M. Dziedzic, G. Dziedzic, op. cit., s. 179.

⁵⁵⁵ Sygnatura rzeźbiarza czytelna jest z boku cokołu: PAUL THAMM / BAD LANDECK / 1921, por. http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul01b.htm [dostęp: 13.08.2021].

⁵⁵⁶ [b. a.] *Austellung für Heimatkunst und Kunstgewerbe*, „Landecker Stadtblatt und Nachrichten“, Nr. 43, den 30. Mai 1925, s. 2.

praca Paula poza Kotliną Kłodzką⁵⁵⁷. 9 grudnia 1928 r. odsłonięty został natomiast wykonany w stylistyce neobarokowej pomnik Poległych w I wojnie światowej członków łądeckiej parafii przy kościele farnym w Łądku – najważniejsze dzieło artysty w jego dorobku⁵⁵⁸. Późniejsze realizacje warsztatowe Paula nie dorównały skalą i prestiżem łądeckiemu monumentowi, jakkolwiek rzeźbiarz nadal był aktywny twórczo; ok. 1929 r. wykonał rozbudowaną szopkę bożonarodzeniową (wys. 1,30 m, szer. 2,15 m) dla kościoła pielgrzymkowego w Starym Wielisławiu (Altwilmsdorf)⁵⁵⁹. Paul zaangażował swojego nieślubnego syna, malarza Wilhelma Pelza, który wykonał polichromię dzieła⁵⁶⁰. W 1930 r. Paul otrzymał zlecenie na wykonanie pomnika upamiętniającego śląskiego fabrykanta Theodora Zimmermanna. Został on wzniesiony w Masywie Dzielca (Bismarckkoppe) w pobliżu Łądko-Zdroju. W warsztacie artysty powstał gipsowy model reliefowego medalionu z portretem zmarłego, według którego wykonano brązowy odlew i umieszczono na kamiennym bloku monumentu⁵⁶¹. W zbliżonym czasie rzeźbiarz zrealizował jeszcze jeden pomnik nagrobny na cmentarzu przykościelnym w Jodłowie – piaskowcowy nagrobek Franziski Bartsch (ok. 1929-1930)⁵⁶². Ok. 1930/1931 r. 66-letni Paul na co najmniej kilka miesięcy zawiesił swoją działalność warsztatową z powodu choroby, po której ogłaszał w reklamie prasowej – po raz pierwszy 23 maja, następnie 16 września 1931 r. – powrót do pracy⁵⁶³. Jeszcze w maju tego roku rzeźbiarz po raz trzeci wziął

⁵⁵⁷ Opracowania poświęcone historii i wyposażeniu kościoła w Strzelcach Opolskich podają, że stacje Drogi Krzyżowej kościoła w Strzelcach Opolskich są dziełem Paula Thamma z Łądko (zob. http://www.spacer.strzelceopolskie.pl/turystyka/kosciol_sw_wawrzynca [dostęp: 03.03.2019], por. http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul13.htm [dostęp: 24.01.2019] i kolejne), co potwierdzają cechy formalne poszczególnych reliefów, wzorowanych na stacjach Drogi Krzyżowej kościoła św. Maurycego we Wrocławiu. Nieznana jest natomiast data wykonania kalwarii, która mogła powstać po ukończeniu obecnej świątyni w 1907 r., choć bardzo możliwa jest realizacja stacji w latach 20. XX w., kiedy uzupełniano wyposażenie kościoła m.in. o nowe ołtarze boczne. Wyjątkowa w twórczości P. Thamma realizacja poza hrabstwem kłodzkim, na pruskim Górnym Śląsku, obszarze działalności warsztatowej Adolfa (zob. rozważania w dalszej części rozdziału) sugeruje również możliwość otrzymania zlecenia przez Paula dzięki kontaktom z bratem, lub nawet przejęcia przez tego drugiego prac zleconych Adolfowi po jego nagłej śmierci w 1927 r.

⁵⁵⁸ Koszt budowy pomnika z piaskowca radkowskiego (stołowogórskiego) wyniósł 6000 RM, zob. [b. a.] *Das Kriegerdenkmal an der Pfarrkirche*, „Landecker Stadtblatt und Nachrichten“, Nr 90, 14.11. 1928, s. 1-2; por. http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul02.htm [dostęp: 20.01.2019] i kolejne. W efekcie dewastacji po 1945 r. pomnik w obecnym stanie jest poważnie uszkodzony: skuta została figura leżącego żołnierza u stóp pochylonego nad nim Chrystusa w zwieńczeniu oraz w większości zatarto inskrypcje na wszystkich tablicach monumentu, m.in. nazwiska poległych.

⁵⁵⁹ „Landecker Stadtblatt und Nachrichten“, 1930, Nr. 1, den 1. Januar, s. 2.

⁵⁶⁰ Ibidem. W tekście nie podano rzeczywistego ojca malarza, określając go jako syna łądeckiego rentiera Pelza.

⁵⁶¹ „Landecker Stadtblatt“, Nr. 93, den 19. November 1930, s. 1. Medalion obecnie niezachowany, zob. https://polska-org.pl/3725541,Ladek_Zdroj,Pomnik_chwaly_Theodor_Zimmermann.html [dostęp: 13.08.2021].

⁵⁶² W obecnym stanie nagrobek jest zniszczony, zachował się przewrócony cokół wraz ze szczątkami rozbitej steli nagrobnej, ujętej arkadą. Z boku cokołu czytelna sygnatura *Paul Thamm / Bad Landeck*. Z niemal całkowicie zatartej inskrypcji poświęconej pochowanej odczytać można rok jej śmierci (1929), który określa przybliżony czas powstania dzieła.

⁵⁶³ „Landecker Stadtblatt und Nachrichten“, Nr. 41/42, 58. Jahrgang, den. 23. Mai 1931, s. 4; „Landecker Stadtblatt und Nachrichten“, Nr. 74, 58. Jahrgang, den. 16. September 1931, s. 4; por. http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul14c_02.htm [dostęp: 08.06.2020].

udział w wystawie Kłodzkiej Grupy Artystycznej w Kłodzku (24 V-1 VI 1931), na której zaprezentował relief portretowy oraz rzeźbę Madonny z Dzieciątkiem⁵⁶⁴.

Na początku lat 30. XX w. starzejący się artysta najprawdopodobniej ograniczył zawodową aktywność. Wykonał wówczas reliefowe stacje Drogi Krzyżowej dla bazyliki w Wambierzycach z 1933 r.⁵⁶⁵; rzeźbiarzowi wypada przypisać także niemal identyczne stacje kalwaryjskie (różnicę stanowi jedynie forma obramienia reliefów) w kościele par. w pobliskim Bożkowie, powstałe zapewne w zbliżonym czasie⁵⁶⁶. Powtarzane ogłoszenia prasowe dowodzą prób pozyskiwania przez rzeźbiarza nowych klientów. Reklamy wyrobów atelier firmowanych jego nazwiskiem pojawiają się w prasie jeszcze w połowie lat 30. XX w.⁵⁶⁷ Wszystko wskazuje na to, iż rzeźbiarz stopniowo odstępował warsztat synowi, Wilhelmowi (Willi'emu) Pelzowi⁵⁶⁸. Paul przygotowywał więc Wilhelma do przejęcia atelier, starając się w ten sposób go zabezpieczyć, a zarazem zapewnić ciągłość istnienia rodzinnego przedsiębiorstwa. Najprawdopodobniej z tego powodu przepisał formalnie swój majątek z domem i pracownią matce Willi'ego, Magdalenie Pelz. W 1934 r. malarz Pelz dysponował majątkiem matki, który stanowił przejęty od rzeźbiarza dom przy Karpensteinerstrasse 6, wówczas już całkowicie przebudowany na pensjonat, zamieszkiwany przez Magdalenę i Paula⁵⁶⁹. Niespełna rok później także atelier Paula Thamma oficjalnie stało się warsztatem malarsko-rzeźbiarskim Wilhelma Pelza, w którym formalnie za realizację prac rzeźbiarskich odpowiadał Thamm, a Pelz był jego pomocnikiem⁵⁷⁰. Rzeźbiarz do końca życia zamieszkiwał dom przy Karpensteinerstraße⁵⁷¹.

⁵⁶⁴ M. Dziedzic, G. Dziedzic, op. cit., s. 180.

⁵⁶⁵ Rzeźbiarz aż dwukrotnie opatrzył swoje dzieło podwójną sygnaturą: z boku drewnianej ramy Stacji VI autor wymalował podpis o treści *PAUL THAMM / BAD LANDECK / 1933*, którego skrócona wersja została zamieszczona w miejscu bardziej eksponowanym – podobnie jak w wypadku kłodzkiej Drogi Krzyżowej w reliefowej scenie Stacji XIV, na stopniu pomiędzy stopami Nikodema (*PAUL THAMM 1933*). Por. http://franz-thamm.imk98.de/videohtm5/albendorf_kreuzweg.html [dostęp: 20.01.2019] i kolejne.

⁵⁶⁶ W obecnym stanie niewidoczna nie żadnym z reliefów nie figuruje sygnatura autora bożkowskiej kalwarii (bardzo możliwe, że została ona zatarta lub zamalowana podczas późniejszych renowacji), jednakże forma artystyczna przedstawień (dotyczy to również architektonicznych ram) wzorowana jest Drodze Krzyżowej w Strachocinie, pod względem warsztatowym przypomina zaś realizację Paula z pobliskich Wambierzyc.

⁵⁶⁷ Zob. np. reklamę warsztatu Paula Thamma zamieszczoną w „Guda Obend! Kalender” 1935, s. 161.

⁵⁶⁸ K. Thamm (http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul14c_02.htm [dostęp: 17.08.2021]) podaje, że W. Pelz zamieszkał w łądeckim domu Paula w zbliżonym czasie, kiedy ten zawiesił swoją działalność zawodową z przyczyn zdrowotnych ok. 1930/1931 r. Według wywiadu policji skarbowej (zob. E. Zadora, op. cit., s. 18) w 1931 r. malarz jednak został wezwany do Ząbkowic, gdzie wdowa po malarzu J. Krachwitzu – dotychczasowym pracodawcy Wilhelma – powierzyła mu dalsze prowadzenie przedsiębiorstwa. Fakt ten mógł wiązać się z czasową obecnością Pelza w Ząbkowicach, choć najpóźniej ok. 1934-1935 r. był na powrót obecny w Łądku (zob. przyp. 623).

⁵⁶⁹ E. Zadora, op. cit., s. 18.

⁵⁷⁰ Reklama warsztatu mistrza malarskiego W. Pelza w „Landecker Stadtblatt und Nachrichten”, Nr. 26, den 29. März 1935, s. 4.

⁵⁷¹ Paul odnotowany został jako jego mieszkaniec w 1937 i 1942 r., zob. *Die Grafschaft Glatz: Einwohnerbuch 1937*, Breslauer Verlags- und Druckerei, Breslau [1937], s. 381; *Die Grafschaft Glatz: Einwohnerbuch 1942*, Breslauer Verlags und Druckerei, Breslau [1942], s. 407.

Na temat warsztatowej aktywności Paula po 1935 r. wiadomo niewiele. W latach 1933-1936 miał on ucznia (zob. niżej), a w 1940 r. zlecono mu restaurację ojcowskiego popiersia cesarza Wilhelma I (przekazanego do regionalnego muzeum) z dawnego Kaiser Wilhelm Platz (ówcześnie Friedrichplatz)⁵⁷². Była to ostatnia znana praca Paula. Rzeźbiarz zmarł na atak serca niespełna trzy lata później 18 stycznia 1943 r., w wieku 77 lat⁵⁷³.

Pośród potomków Franza Starszego największy sukces osiągnął Paul. Rzeźbiarz przyjmował do swojej pracowni także uczniów⁵⁷⁴. Do jego „wychowanków” Thamma należał zapewne syn i potem wspólnik Willi Pelz. Potwierdzonym źródłowo uczniem Paula był rzeźbiarz Max Hundt (1917-2010), rodowity Łądczanin, który po ukończeniu szkoły dla głuchoniemych we Wrocławiu (słuch stracił w dzieciństwie), przez trzy lata (1933-1936) uczył się rzeźby pod kierunkiem Thamma⁵⁷⁵. Hundt, pomimo wpływu na jego styl innych nauczycieli, zachował jednak cechy typowe dla plastyki Thammów, stając się kontynuatorem ich artystycznej tradycji po 1945 roku.

Kariera artystyczna Paula rozwinęła się w oparciu o rodzinną pracownię Franza St. Po przejściu ojcowskiego atelier Paul cieszył się znacznym powodzeniem wśród odbiorców. Uznawano go – podobnie jak ojca – za artystę, a status ten potwierdzał udział w regionalnym życiu artystycznym (w szczególności wystawach Kłodzkiej Grupy Artystycznej)⁵⁷⁶. Warsztatowa działalność rzeźbiarza ograniczona była jednak w zasadzie do terenu Kotliny Kłodzkiej. Pracownia Paula raczej nie stała się – mimo prób – turystyczną atrakcją. Artysta promował swoje atelier reklamami prasowymi⁵⁷⁷. Za szczytowy okres powodzenia twórczego rzeźbiarza uznać należy lata 20. XX w. W dobie kryzysu na początku kolejnej dekady atelier Paula przechodziło stagnację. Starzejący się artysta zrezygnował z prowadzenia warsztatu i przekazał go swemu nieślubnemu synowi Wilhelmowi Pelzowi.

⁵⁷² „Landecker Stadtblatt und Nachrichten“, Nr. 103/4, 67./42. Jahrg., den 9. August 1940, s. 3; por. M. Dziedzic, G. Dziedzic, op. cit., s. 179.

⁵⁷³ Rzeźbiarz pochowany został pięć dni później, 23 I 1943 r., zob. APL, Begräbnisbuch 1908-1943, s. 244; por. przyp. 525.

⁵⁷⁴ Świadcą o tym ogłoszenia rzeźbiarza w sprawie poszukiwanego ucznia zamieszczone w dwóch numerach „Landecker Stadtblatt” (Nr. 11, den 15. März 1924, s. 6 oraz Nr. 12, den 22. März 1924, s. 3); por. http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul14c_02.htm [dostęp: 08.06.2020].

⁵⁷⁵ W latach 1937-1938 Hundt kontynuował naukę zawodu pod okiem rzeźbiarza Franza Wagnera w Kłodzku, następnie powrócił do Łądka, gdzie pracował w warsztacie Aloisa Schmidta (1938-1945). Po 1945 r. kontynuował swoją karierę rzeźbiarską w RFN, od 1950 r. jako samodzielny rzeźbiarz w drewnie i kamieniu. Na temat biografii artystycznej M. Hundta zob. <https://westfalen.museumdigital.de/index.php?t=sammlung&instnr=14&gesusa=102&cachedLoaded=true> [dostęp: 08.06.2020], por. http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul14d.htm [dostęp: 08.06.2020].

⁵⁷⁶ Niewątpliwie dzięki nauce pod kierunkiem ojca rzeźbiarz stosował uznane „akademickie” metody pracy, m.in. wykonywanie modeli i rzeźb w gipsie (zob. rozdział III).

⁵⁷⁷ Więcej na ten temat zob. rozdział II.

3.4. Od warsztatowego pomocnika ojca do angażu w „fabryce sprzętów kościelnych” – Adolf Thamm (1872-1927)

Odmiennymi drogami potoczyła się kariera artystyczna najmłodszego syna Franza St., Adolfa Thamma, którego biografię w ogólnych zarysach odtworzyć można na podstawie wzmianek Langer, krótkiego szkicu biograficznego pióra Norberta Thamma (syna artysty)⁵⁷⁸ oraz innych materiałów zebranych przez jego wnuka, Klemensa Thamma⁵⁷⁹. Doniesienia te uzupełniają stosunkowo nieliczne dane z łądeckich ksiąg metrykalnych oraz same dzieła, opatrzone sygnaturą Adolfa.

Rzeźbiarz, podobnie jak brat Paul, pracował najpierw w atelier ojca (po 1885-1902), następnie przez krótki okres po jego śmierci był współnikiem Paula (ok. 1902/1903), a w 1903 r. przeniósł się do Nysy, gdzie przez kilka lat prowadził własny warsztat rzeźbiarski (1903-ok. 1912). Potem jednak przystąpił do nyskich Warsztatów Sztuki Kościelnej Franza Simona (po 1912-1927). Podobnie jak u braci, w karierze Adolfa istotną rolę odgrywały powiązania rodzinne, które zadecydowały o jego artystycznej formacji. Przy czym kluczowe znaczenie dlań miały pierwsze z wyróżnionych etapów kariery. Później rzeźbiarz funkcjonował bez styczności z Łądkiem, nastąpiła zmiana geografii jego działalności. Były to tereny pruskiego Śląska sąsiadujące z Kotliną Kłodzką.

Langer podaje, że artystyczny talent Adolfa rozpoznał jego ojciec i zaczął go uczyć fachu. Brak jednak źródeł, które pozwoliłyby precyzyjnie określić czas nauki zawodu przez Adolfa, zapewne od dzieciństwa przysposobianego do rzeźbiarstwa. Brakuje informacji o jego kształceniu w szkole średniej, zatem jest prawdopodobne, że ok. 1885 r. rozpoczął terminowanie, a następnie pracę w ojcowskim warsztacie niemal równocześnie z siedem lat starszym bratem Paulem. Wedle doniesień Langer Paul i Adolf bracia pomagali ojcu w realizacji zamówień⁵⁸⁰, zapewne już od końca lat 80. XIX w. Wiodącą rolę w tych pracach odgrywał jednak starszy i bardziej doświadczony w technikach rzeźbiarskich Paul, a udział Adolfa we wspomnianych robotach rzeźbiarskich przynajmniej z początku ograniczał się do prostszych prac. Pozycja Adolfa w warsztacie wzrosła ok. 1893-1894, kiedy to obaj synowie kończyli rozpoczęte przez ojca stacje do Kaplic Różańcowych Różańcowych kalwarii w Piekarach Śl. Następnie bracia stali się wykonawcami niemal wszystkich zleceń przyjętych

⁵⁷⁸ N. Thamm, *Das „Rätsel” der Barockkrippe der katholischen Pfarrkirche von Schweidnitz gelöst*, [b. m. w.] 1991, s. 1-3, artykuł dostępny w internecie, zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf03.htm [dostęp: 30.04.2019].

⁵⁷⁹ http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf01.htm [dostęp: 30.04.2019] i kolejne.

⁵⁸⁰ A. Langer, *Franz Thamm sen...*, s. 154.

przez Franza St. Wydaje się jednak, że rola Adolfa była drugorzędna⁵⁸¹, choć Langer podaje, iż piekarskie reliefy Tajemnic Różańcowych stanowiły dzieło wspólne⁵⁸². Langer sugeruje znaczny udział Adolfa w projektowaniu, choć w tym czasie był on jeszcze uczniem.

Jak już wspomniano, Adolfa proszono o bycie świadkiem na chrztach dzieci swojego najstarszego brata, Franza Mł., w latach 1895, 1896, 1900 i 1902⁵⁸³. Począwszy od wpisu z 1900 r. artysta określany jest w metrykach jako *Bildhauer* co wskazuje, że w tym czasie był postrzegany jako w pełni wykształcony rzeźbiarz. Kiedy Adolf wraz z Paulem wykonywali reliefowe stacje Drogi Krzyżowej dla wrocławskiego kościoła św. Maurycego (1899) to ich relacje były takie, jakie charakteryzują współników.

W krótkim okresie współprowadzenia rodzinnego atelier z Paulem (1902-1903) zauważalne stało się dążenie Adolfa do niezależności w obrębie warsztatu. Wyrazem tego jest sygnatura rzeźbiarza na reliefowej scenie *Zdjęcia z krzyża* (stacja XIII) z Drogi Krzyżowej kościoła farnego w Kłodzku (1901-1903)⁵⁸⁴. Na kolejnej stacji wyryto wspólną sygnaturę braci. W omawianym okresie w rodzinnym warsztacie Adolf zrealizował dekoracje rzeźbiarskie ołtarzy bocznych w kościele minorytów w Kłodzku – św. Rodziny⁵⁸⁵ oraz św. Anny⁵⁸⁶, co potwierdził własnymi sygnaturami. W aktualnym stanie badań nieznane są archiwalia dotyczące chronologii powstania oraz autorów bogatego, neorenesansowego wystroju wnętrza franciszkańskiej świątyni, jakkolwiek wspomniane sygnatury dowodzą udziału Adolfa w pracach nad dekoracją ołtarzy powstałych na początku XX w. Nie sposób jednak rostrzygnąć, czy rzeźbiarz przyjął zlecenie indywidualnie. Bardziej prawdopodobne wydaje się w tym wypadku, że zamówienie przyjął warsztat obydwu braci. Paul mógł wykonać inne prace dla kłodzkiej świątyni, wśród nich *Oplakiwanie* zdobiące ołtarz Piety, które wykazuje cechy warsztatowe zarówno plastyki Paula, jak i Adolfa⁵⁸⁷. W toku dalszych badań bardziej szczegółowe studia porównawczo-stylistyczne ujawnić mogą kolejne prace rzeźbiarskie Adolfa

⁵⁸¹ Szersze omówienie organizacji osobowej i podziału pracy w warsztacie Franza Thamma St. i jego synów dokonane zostało w rozdziale II.

⁵⁸² A. Langer, op. cit., s. 155.

⁵⁸³ Por. przyp. 497 i 498.

⁵⁸⁴ Autorska sygnatura Adolfa wyryta w lewym dolnym rogu przedstawienia, poniżej korony cierniowej: *Ad. Thamm / geschnitzt.*

⁵⁸⁵ Sygnatura z boku postumentu figury św. Józefa: *ADOLF THAMM / BAD LANDECK.*

⁵⁸⁶ Sygnatura z boku postumentu grupy figuralnej św. Anny z Marią: *Adolf Thamm.* Analiza formalna wystroju rzeźbiarskiego nastawy wskazuje, że dziełem Adolfa Thamma jest wyłącznie wspomniana grupa.

⁵⁸⁷ Podczas oglądu rzeźby *in situ* piszącemu te słowa nie udało się odnaleźć sygnatury autora (lub autorów); z boku postumentu, u stóp Jezusa widoczny jest jedynie wyryty podpis *BAD LANDECK.* Cechy formalne kłodzkiej *Piety* – wzorowanej na *Oplakiwaniu* Thamma St. z kościoła w Strachocinie – pozwalają przypuszczać, iż dzieło powstało w warsztacie Paula i Adolfa Thamma w Łądku-Zdroju około 1902 r.

lub Paula w omawianym zespole, bądź ich wspólne realizacje⁵⁸⁸. Bez wątpienia jednak sygnowane dzieła Adolfa w kłódzkim kościele minorytów dowodzą jego znacznej niezależności oraz poczucia własnej odrębności. To zapewne skłoniło go do opuszczenia łądeckiego atelier i rozpoczęcia własnej działalności warsztatowej poza Kotliną Kłodzką. Najpóźniej w połowie 1903 r. Adolf osiadł w Nysie, gdzie w Hotelu Schwan zainstalował atelier rzeźbiarskie⁵⁸⁹.

Rozejście się braci musiało się odbyć w zgodzie. Artysta powrócił jeszcze do rodzinnego Łądka, tu bowiem 11 I 1904 r. zawarł związek małżeński z córką miejscowego furmana Idą Wentzel⁵⁹⁰, a świadkiem – o czym była mowa – na ślubie był Paul. Z kolei świeżo upieczona małżonka Adolfa w tym samym roku została matką chrzestną córki Franza Mł., Margharety Idy⁵⁹¹. Nieznane są obecnie źródła metrykalne dotyczące potomstwa Adolfa. Wiadomo jedynie, że w Nysie rzeźbiarz powtórnie się ożenił⁵⁹² (być może po śmierci pierwszej małżonki); tutaj też przyszli na świat synowie Adolfa. Spośród nich znany jest Norbert (1918-1998) oraz najmłodszy syn Franz (1922-?), który wedle doniesień Klemensa Thamma miał otrzymać imię po swoim dziadku⁵⁹³. Bliższe wyjaśnienie kwestii powiązań rodzinnych – a tym samym również zawodowych – Adolfa Thamma w okresie jego działalności warsztatowej w Nysie wymaga dalszych badań źródłowych. Dotychczasowe informacje pozwalają przypuszczać, iż Adolf utrzymywał dobre relacje rodzinne ze swoimi braćmi.

Od 1903 r. Adolf jednak oparł swoją karierę na pracowni niezależnej od łądeckich warsztatów Franza Mł. i Paula. Artysta prowadził warsztat w wynajętych pomieszczeniach hotelu Schwan najpewniej przez krótki okres czasu, bowiem już w 1904 r. dysponował w Nysie własnym mieszkaniem oraz atelier w osobnym lokalu⁵⁹⁴, co świadczy o znacznym rozmachu

⁵⁸⁸ Cech plastyki Thammów dopatrzyć się można m.in. w wystroju figuralnym ołtarza MB Różańcowej (dotyczy to zwłaszcza centralnej grupy rzeźbiarskiej z postacią Marii).

⁵⁸⁹ *Adolf Thamm, Werkstatt für Kunstbildhauerei* [reklama usług warsztatu Adolfa Thamma w Nysie], „Neisser Zeitung”, Nr. 198 vom 30.8.1903, zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf01.htm [dostęp: 22.01.2016]. Również N. Thamm (op. cit., s. 2) podaje, że od 1903 r. rzeźbiarz był nyskim mieszczaninem.

⁵⁹⁰ APL, Traubuch Landeck 1902..., s. 17.

⁵⁹¹ Zob. przyp. 498.

⁵⁹² Druga żona Adolfa nosiła imię Gertrud i w 1928 r. mieszkała jako wdowa po rzeźbiarzu w Nysie pod adresem Bielstraße (ob. ul. Bielawska) 7, zob. *Stadt Neisse Einwohnerbuch 1929/30*, hrsg. von F. Bär's Buchdruckerei, Neisse [1929], s. 262, 303; por. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf04.htm [dostęp: 02.09.2021].

⁵⁹³ Ibidem, por. N. Thamm, op. cit., s. 2-3, passim. Według K. Thamma syn Franz miał dwa lata w chwili przyjęcia zamówienia na realizację przez rzeźbiarza szopki bożonarodzeniowej dla katolickiego kościoła farnego w Świdnicy (1924-1926). Wobec braku rozpoznanych archiwaliów nieznana jest matka Norberta i Franza, choć można przypuszczać, że była nią wspomniana druga żona Adolfa Thamma (co dotyczy zapewne również innych dzieci artysty urodzonych w zbliżonym czasie).

⁵⁹⁴ Rzeźbiarz wówczas mieszkał w Nysie na pierwszym piętrze kamienicy przy Töpferstraße 40 oraz prowadził warsztat w lokalu użytkowym na parterze domu przy Töpfermarkt 40 I (ob. ulice Rynek Garncarski i Oskara Kolberga), zob. *Adreßbuch der Stadt Neisse 1905/06*, Druck und Verlag von E. Letzel, Neisse 1905, s. 106, 234. Oprócz adresu pracowni, przy nazwisku Adolfa zamieszczony został również krótki anons reklamowy:

pierwszych lat nyskiej działalności Adolfa. W tym samym roku jego nazwisko figurowało na liście czynnych w Nysie rzeźbiarzy tworzących w drewnie oraz kamieniu⁵⁹⁵; artysta odnotowany został w rejestrach nyskich rzeźbiarzy również w 1908 i 1912 r.⁵⁹⁶ Jego obecność w tych rejestrach sugeruje, że Adolf, podobnie jak Paul, posiadał cechowy tytuł mistrza rzeźbiarskiego, który zdobył najpóźniej krótko po osiedleniu się w Nysie, a być może nawet jeszcze przed 1903 rokiem.

Krótko po 1905 r. musiały jednak wystąpić problemy z prowadzeniem warsztatu w dotychczasowej lokalizacji, bowiem do 1912 r. rzeźbiarz dwukrotnie zmieniał miejsce zamieszkania i pracy, w 1908 i 1912 r. odnotowany jako mieszkaniec dwóch różnych lokali przy ul. Celnej (Zollstraße) w Nysie, przy których znajdowała się również jego pracownia⁵⁹⁷. Według Norberta Thamma rzeźbiarz szybko stał się znany w Nysie⁵⁹⁸, choć jego dorobek artystyczny w pierwszym okresie warsztatowej aktywności jest słabo rozpoznany. Od początku swojej działalności Adolf realizował dzieła rzeźbiarskich w drewnie, kamieniu, gipsie lub masie plastycznej według własnych projektów, głównie o przeznaczeniu sakralnym lub religijnym. Były to reliefowe stacje Drogi Krzyżowej lub Tajemnice Różańcowe, chrzcielnice, figury Chrystusa, Marii i świętych, szopki bożonarodzeniowe itp., jak również rzeźba nagrobna i portretowa⁵⁹⁹. W obecnym stanie badań realizacje te są praktycznie nieznane; jedyną potwierdzoną pracą stanowi marmurowe antepedium ołtarza głównego kościoła w Przewornie-Siemisławicach (Prieborn-Siebenhufen) koło Strzelina (Strehlen), wykonane przez rzeźbiarza w 1905 r.⁶⁰⁰ Można jedynie przypuszczać, iż rzeźbiarz otrzymywał stosunkowo niewiele dochodowych zamówień, co zadecydowało o jego trudnościach finansowych, wymuszających przeprowadzki do tańszych lokali. Wspomniane trudności, względnie perspektywa rozszerzenia profilu i zakresu swojej artystycznej produkcji, skłoniły zapewne Adolfa do rezygnacji z własnej działalności gospodarczej po 1912 r. Wtedy to przyjął posadę kierownika działu rzeźby Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej Franza Simona (1877-1927)⁶⁰¹, osiadłego

Kunsthildhauer. Spezialität: Kirchliche Kunst, sowie Grabkunstdenkmäler nach selbstentworfenen Modellen (cyt. ibidem, s. 234).

⁵⁹⁵ Ibidem, s. 298.

⁵⁹⁶ *Adreßbuch der Stadt Neisse 1908/09*, Druck und Verlag: A. Schneider's Nachf. R. Sponer, Neisse 1908, s. 236; *Adreßbuch der Stadt- u. Landkreises Neisse 1912/1913*, hrsg. von F. Feist, Patschkau [1912], s. 3 [nlb 268].

⁵⁹⁷ Więcej na ten temat zob. rozdział II, tamże cytowane źródła.

⁵⁹⁸ N. Thamm, op. cit., s. 3.

⁵⁹⁹ *Adolf Thamm, Werkstatt für Kunstbildhauerei...*; por. *Adreßbuch der Stadt Neisse 1905/06...*, s. 234; N. Thamm, op. cit., s. 3.

⁶⁰⁰ P. Kopka, *Katholische Pfarrgeschichte von Prieborn-Siebenhufen. 1292-1926*, [b. m. w.] 1926, s. 37, por. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf01b.htm [dostęp: 20.08.2017]. Niewykluczone, że zlecenie obejmowało także konserwację barokowej nastawy ołtarzowej (tabernakulum wraz z wystrojem figuralnym).

⁶⁰¹ N. Thamm, op. cit., s. 2-3; por. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf02.htm [dostęp: 03.01.2018]. Na cytowanej stronie internetowej K. Thamma podane zostało błędne imię Simona Georg zamiast Franz.

w Nysie malarza również pochodzącego z Łądka-Zdroju. Simon był znany z realizacji dzieł malarskich na terenie Hrabstwa Kłodzkiego i sąsiednich obszarów pruskiego Śląska⁶⁰². Adolf i Simon pochodzili z Łądka, co mogło ułatwić obydwu artystom podjęcie współpracy; nie można wykluczyć również wcześniejszych kontaktów między nimi w mieście nad Białą Łądecką⁶⁰³. Trudno jest precyzyjnie określić status Adolfa w obrębie manufaktury Simona, choć struktura nyskiego przedsiębiorstwa – złożonego z sekcji malarskiej oraz rzeźbiarskiej⁶⁰⁴ – wskazuje, że Adolf zyskał wysoką pozycję w zespole jako kierownik działu stanowiącego jeden z filarów artystycznej produkcji zakładu, który zaliczyć wypada do typowych dla przełomu XIX i XX w. „fabryk sztuki chrześcijańskiej”, w szczególności elementów wyposażenia kościelnego⁶⁰⁵. Dla Adolfa oznaczało to stabilność finansową oraz rozwinięcie działalności artystycznej, kosztem rezygnacji z warsztatowej samodzielności. Unikał więc trosk związanych z zarządzaniem firmą i pozyskiwaniem klientów, a zyskiwał możliwość zorganizowania dużego warsztatu rzeźbiarsko-stolarskiego, zapewne w oparciu o swoje dotychczasowe zasoby.

Wobec obecnego zaginięcia dokumentacji warsztatowej bądź niedostępności innych źródeł stosunkowo niewiele wiadomo na temat dzieł realizowanych przez Adolfa i jego pomocników również w warsztatach Simona. Według Norberta Thamma i na podstawie archiwalnych fotografii z nyskiego zakładu Adolf wykonywał prace zarówno dla odbiorców w Nysie i miejscowościach na pobliskich terenach Górnego, i Dolnego Śląska. Jego dzieła,

⁶⁰² Biografia artystyczna Franza Simona dotąd nie doczekała się gruntownego opracowania. Artysta był obecny w Nysie od 1903 r. ((jakkolwiek wiadomo, że działalność zawodową rozpoczął wcześniej, w Łądku), w 1904 mieszkał na parterze kamienicy przy Victoriastraße (ob. ul. Wolności) 1, gdzie jako malarz prowadził Atelier Sztuki Kościelnej (*Atelier für kirchliche Kunst*). Ten stan rzeczy utrzymywał się w 1907 roku, w którym odnotowany został jako malarz historyczny (*Historienmaler*) w rejestrze nyskich malarzy. W 1911 roku był już właścicielem i mieszkańcem kamienicy przy Victoriastraße 6. Tam znajdowało się również jego przedsiębiorstwo, które w tym czasie rozrosło się do dużej manufaktury pn. Warsztaty Sztuki Chrześcijańskiej (*Werkstätten für christliche Kunst*), prowadzonej przez Simona do tragicznej śmierci w wieku 50 lat, w następstwie wypadku samochodowego. Do dzieł malarza należą m.in. obrazy umieszczone w kaplicach i krużgankach bazyliki w Wambierzycach (m.in. obrazy na ścianach kaplicy Eucharystycznej) czy niezachowane obrazy stacji kalwarii na Górze Krzyżowej w Złotym Stoku (1911). Na temat F. Simona zob. m.in.: *Adreßbuch der Stadt Neisse 1905/06...*, s. 107, 228; *Adreßbuch der Stadt Neisse 1908/09...*, s. 121, 216, 244; *Adreßbuch der Stadt- u. Landkreises Neisse 1912/1913...*, s. 75, 129 (25), 285 (9); [b. a.], *Landecker Künstler*, „Landecker Stadtblatt und Nachrichten“, Nr. 50, 54. Jahrgang, den 29. Juni 1927, s. 1-2; <http://fhn.cba.pl/viewtopic.php?p=3316> [dostęp: 20.04.2022]; http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf07a.htm; http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf08.-htm [dostęp: 03.01.2018]; por. przyp. 603.

⁶⁰³ Jeszcze w końcu XIX w. Franz Simon był czynny zawodowo w Łądku, gdzie 1 XI 1896 r. ochrzcił swoją córkę, zob. APL, Taufmatrikel 1896..., s. 13.

⁶⁰⁴ Strukturę organizacyjną oraz skład osobowy warsztatów Franza Simona ukazują dwie archiwalne fotografie zespołu pracowników firmy na tle jej wyrobów. Na zdjęciach widać członków tworzących zakład sekcji malarskiej i rzeźbiarskiej wraz z ich kierownikami: Franzem Simonem (pozującym w odświętnym stroju na eksponowanym miejscu jako prezes manufaktury) oraz Adolfem Thammem. Fotografie publikuje na swojej stronie internetowej K. Thamm, zob.: http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf07a.htm; http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf08.-htm [dostęp: 03.01.2018].

⁶⁰⁵ J. Lubos-Kozieł, *Twórczość Brunona Tschötschela...*, s. 184-186.

zgodnie z ofertą reklamową z 1903 r., to były wyroby rzeźbiarsko-stolarskie lub kamieniarskie, jak również bardziej rozbudowane elementy wyposażenia kościołów w różnych stylach historyzujących, m.in. nastawy ołtarzowe⁶⁰⁶. N. Thamm wspomina, że w warsztacie jego ojca miały powstać bliżej nieokreślone prace dla Javorníka (na Śląsku Austriackim), Paczkowa, Grodkowa (Grottkau), Kopic (Koppitz) i kaplic pielgrzymkowych w Bardzie. Do ostatnich dzieł rzeźbiarza należała monumentalna szopka bożonarodzeniowa dla kościoła farnego w Świdnicy (1924-1926) oraz figura Chrystusa Króla do kaplicy szpitala w Nysie⁶⁰⁷. Z kolei K. Thamm pisze o dziełach rzeźbiarza powstałych dla świeckich odbiorców: szopce domowej (zbiory prywatne)⁶⁰⁸, dwóch figurach głów końskich, wykonanych jako ozdoba słupów bramnych stadniny Alfonsa Beiera w Rusocinie (Riemertsheide) koło Nysy⁶⁰⁹ oraz dwóch drewnianych rzeźbach z kolekcji prywatnych w Niemczech – całopostaciowej figurze Chrystusa Ukrzyżowanego i jego reliefowym popiersiu⁶¹⁰. Spośród wymienionych realizacji jedyną udokumentowaną pracą z omawianego okresu działalności Adolfa jest świdnicka szopka, bez wątpienia najbardziej znaczące zachowane dzieło rzeźbiarza, szybko obrosłe legendą zarówno w rodzinie Thammów, jak i pośród lokalnych śląskich odbiorców, również po 1945 r.⁶¹¹ Bardzo możliwe jednak, że artysta odpowiadał już za realizację retabulum ołtarza

⁶⁰⁶ N. Thamm, op. cit., s. 3; por. przyp. 589.

⁶⁰⁷ N. Thamm, op. cit., s. 3, passim. Autor wymienia również realizacje Adolfa Thamma dla kościoła św. Maurycego we Wrocławiu oraz kaplic pielgrzymkowych w Piekarach, które należy utożsamiać z omawianymi już reliefami wrocławskiej Drogi Krzyżowej oraz Kaplic Różańcowych Kalwarii Piekarskiej, zrealizowanych jeszcze pod koniec XIX w. wspólnie przez Paula i Adolfa Thammów w ramach zleceń przyjętych przez Franza Thamma St. Bardzo możliwe, że dziełem wykonanym przy udziale Adolfa w ojcowskim warsztacie w Łądku były także wspomniane przez N. Thamma prace dla Paczkowa, być może tożsame z reliefowymi stacjami Drogi Krzyżowej kościoła w Starym Paczkowie. Neogotyckie stacje staropaczkowskiej kalwarii – powstałe zapewne przy okazji neogotyckiej przebudowy świątyni ok. 1890 r. – wykazują bowiem daleko idące podobieństwa formalne względem Drogi Krzyżowej kościoła w Radochowie (1894). Nieznany jest natomiast los późniejszej figury Chrystusa Króla w kaplicy nyskiego szpitala.

⁶⁰⁸ Niewyraźną fotografię szopki publikuje K. Thamm (http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf07_2.htm [dostęp: 7.02.2022]) nie podaje jednak bliższych danych na temat jej proveniencji. Widoczna na zdjęciu centralna grupa Świętej Rodziny wraz z towarzyszącymi jej zwierzętami wykazuje formalne podobieństwa do szopki świdnickiej (do pewnego stopnia analogie te dotyczą również małej architektury), co pozwala przypuszczać, że omawiane dzieło powstało w zbliżonym czasie, około połowy lat 20. XX w.

⁶⁰⁹ Figury niezachowane *in situ*, znane wyłącznie z archiwalnej ikonografii, zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf08c.htm [dostęp: 07.09.2021] i kolejne.

⁶¹⁰ http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf08a.htm [dostęp: 07.09.2021]; http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf08b.htm [dostęp: 07.09.2021]. Figura Chrystusa jest obecnie pozbawiona oryginalnych ramion, zagubionych przy okazji transportu rzeźby. Nie wiadomo nic na temat proveniencji obydwu rzeźb, choć można przypuszczać, że zostały one przywiezione do obecnych Niemiec ze Śląska przez wysiedlonych pierwotnych właścicieli dzieł po 1945 r.

⁶¹¹ W archiwum rodziny Thammów zachowała się fotografia ukazująca rzeźbiarza podczas pracy nad figurami szopki. Według ustnej tradycji rodzinnej utrzymującej się wśród potomków A. Thamma artysta miał uwiecznić w figurach Marii i Dzieciątka wizerunki drugiej żony oraz syna Franza. Ukończona szopka zyskała dużą popularność pośród członków lokalnej społeczności niemieckojęzycznych Świdniczan i Ślązaków, żywą również po ich wysiedleniu po 1945 r., do czego przyczyniło się m.in. dwukrotne wyeksponowanie dzieła na wystawach czasowych *Ars Krippana* w Mondschau w 1987 i 1992 r. Zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf02.htm [dostęp: 22.01.2016] i kolejne, tamże cytowana starsza literatura przedmiotu oraz wybrane materiały źródłowe.

głównego kościoła par. w Jugowie (ze starszymi rzeźbami Klahra Mł.), dostarczonego przez manufakturę Simona w 1913 r.⁶¹² Niewykluczone również, że w ramach prac dla Barda artysta zrealizował stacje Drogi Krzyżowej w tamtejszym kościele odpustowym, bowiem zachowane do dnia dzisiejszego reliefy kalwaryjskie wykazują wiele cech plastyki Adolfa, które wiązać można z późnym, względnie dojrzałym okresem jego twórczości⁶¹³. Jeśli chodzi o krucyfiksy i reliefowe popiersie Chrystusa ze zbiorów prywatnych, to trudno jest określić czas powstania tych rzeźb, choć realistyczno-ekspresyjna konwencja – odmienna od dzieł w Kłodzku – nakazuje zaliczyć je do dojrzałych prac artysty, wykonanych zapewne już w okresie jego pracy w warsztatach Franza Simona (być może nawet w pierwszej połowie lat 20. XX w.), podobnie jak głowy końskie z Rusocina.

Praca dla Simona pozwoliła Adolfowi rozwinąć ofertę dla różnego rodzaju odbiorców, choć w dalszym ciągu była to niemal wyłącznie rzeźba religijna. W nyskim zakładzie był Adolf bowiem – podobnie jak kiedyś potomkowie Bernarda Kutzera – przede wszystkim wytwórcą sprzętów kościelnych, dostosowującym się do estetyki wyrobów manufaktury i zachowawczych gustów zleceńodawców. Dobrym przykładem może być praktyka polichromowania większości rzeźb wbrew jego intencjom (m.in. świdnickiej szopki) przez zespół malarzy Simona⁶¹⁴. Ale najmłodszy syn Franza St. realizował się też w autorskich małych formach rzeźbiarskich, takich jak na przykład wspomniane wizerunki Chrystusa⁶¹⁵. Fotografie przedstawiające rzeźbiarza w nyskim atelier oraz na tle wyrobów manufaktury Simona wskazują na indywidualność Adolfa, bez wątplenia postaci znaczącej w nyskim przedsię-

⁶¹² <http://fhn.cba.pl/viewtopic.php?p=3316> [dostęp: 20.04.2022].

⁶¹³ Sposób opracowania postaci w reliefach pod wieloma względami bliski jest figurom świdnickiej szopki, natomiast sposób zakomponowania poszczególnych scen zdradza inspiracje stacjami Drogi Krzyżowej Thamma St. w kościele w Strachocinie (Stroniu Śl.). Nie wiadomo nic o wspomnianych przez N. Thamma dziełach Adolfa dla bardzkich kaplic pielgrzymkowych (ponieważ autor doniesień czerpie wiedzę na ten temat z własnych wspomnień, nie można wykluczyć w tym wypadku pomyłki atrybucyjnej). Z kolei wymieniane przez potomka rzeźbiarza prace tego ostatniego dla Kopic mogły dotyczyć neoromańskiego ołtarza głównego w miejscowym kościele parafialnym, przy czym brak zachowanych elementów rzeźbiarskich nastawy poważnie utrudnia formułowanie jednoznacznych wniosków atrybucyjnych.

⁶¹⁴ N. Thamm, op. cit., s. 3.

⁶¹⁵ N. Thamm (op. cit., s. 3) wspomina ponadto, że artysta nigdy nie korzystał z pomocy środków maszynowych – ułatwiających seryjną produkcję warsztatową – wykonując prace ręcznie dłutem oraz innymi narzędziami rzeźbiarskimi (ręcz jasna przy udziale pomocników), co interpretować można jako dążenie A. Thamma do podkreślenia autorskiego charakteru swojej twórczości, a tym samym statusu rzeźbiarza-artysty.

biorstwie⁶¹⁶. Kres działalności warsztatowej Adolfa dla Simona przyniosła jego nagła śmierć w 1927 r. Miał wtedy ok. 55 lat⁶¹⁷.

Biografia artystyczna Adolfa Thamma wymaga dalszych badań, zwłaszcza odnośnie nyskiego okresu działalności artysty. Dotychczasowe ustalenia pozwalają jednak wysunąć wnioski, że podobnie jak w przypadku Paula, istotną rolę w jego artystycznej formacji odegrał ojciec, Franz Thamm St. Najmłodszy z synów Franza St. próbował jak bracia rozwijać indywidualną karierę i choć zyskał niemały rozgłos lokalny, nie osiągnął poważnego zawodowego sukcesu. Jego praca w przedsiębiorstwie Franza Simona zadecydowała o „produkcyjnym” charakterze większości jego dzieł.

* * *

Na koniec należy pokrótce wspomnieć o Wilhelmie (Willim) Pelzu (1902-?), nieślubnym synu Paula, ostatnim właścicielu lądeckiego warsztatu Thammów. Pelza można uznać za reprezentanta trzeciego pokolenia rodziny Thammów. Artysta był z zawodu malarzem i pozłotnikiem, wyznania katolickiego, w 1934 r. jeszcze stanu wolnego. Naukę malarstwa odbył pod kierunkiem Josefa Krachwitza w Ząbkowicach Śląskich, następnie na kilka lat został pomocnikiem malarza w jego atelier⁶¹⁸. W końcu lat 20. XX w. pojawia się w warsztacie Paula, malując wykonaną przez rzeźbiarza szopkę bożonarodzeniową dla kościoła w Starym Wielisławiu (ok. 1929)⁶¹⁹. Można przypuszczać, że ok. 1930 Pelz był stałym pomocnikiem warsztatowym Paula, mieszkając zapewne w lądeckim domu Thammów⁶²⁰. Równocześnie do połowy lat 30. nadal był związany z przedsiębiorstwem Krachwitza w Ząbkowicach. Wiadomo bowiem, że w 1931 r., kiedy Krachwitz zginął w wypadku samochodowym, wdowa po nim powierzyła Wilhelmowi zarządzanie ząbkowicką firmą. Aby było to możliwe, artysta zdał egzamin mistrzowski w Izbie Rzemieślniczej we Wrocławiu⁶²¹. Dochód przynosił Pelzowi także przejęty przez niego dom Thammów, najpóźniej ok. 1934 r. przebudowany na pensjonat,

⁶¹⁶ Na zdjęciach prezentujących wyroby warsztatów Simona Adolf, zaopatrzone w rzeźbiarskie dłuto, pozuje na pierwszym planie, niemal na równi z właścicielem manufaktury, choć w odróżnieniu od niego nie jest odziany w odświętny garnitur, lecz warsztatowy fartuch. „Roboczy” strój rzeźbiarza może świadczyć o jego miejscu w osobowej hierarchii przedsiębiorstwa, choć wydaje się prawdopodobne, że był on świadomym wyborem artysty (część jego pomocników ma na sobie marynarki), demonstrującego w ten sposób swoją profesję.

⁶¹⁷ http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf09.htm [dostęp: 11.09.2021]. Fakt zgonu Adolfa Thamma w tym samym roku, w którym nastąpiła tragiczna śmierć Franza Simona wskutek wypadku samochodowego (por. przyp. 602) pozwala pokusić się o przypuszczenie, że zdarzenie to mogło być udziałem również Adolfa, współpracownika malarza.

⁶¹⁸ E. Zadora, op. cit., s. 18.

⁶¹⁹ „Landecker Stadtblatt und Nachrichten“, 1930, Nr. 1, den 1. Januar, s. 2; por. przyp. 560.

⁶²⁰ Zob. przyp. 568.

⁶²¹ Pelz jako mistrz malarski miał otrzymać w ramach swojej pracy zawodowej pensję 200 marek miesięcznie oraz dodatek na inne wydatki, zob. E. Zadora, op. cit., s. 18.

być może z inicjatywy malarza⁶²². W tym czasie Pelz mieszkał w Ząbkowicach jako kierownik malarskiego atelier Krachwitza⁶²³ jednak najpóźniej w 1935 r. artysta osiadł na stałe w Łądku, przejmując od ojca warsztat, który zmienił profil z rzeźbiarskiego na malarsko-rzeźbiarski⁶²⁴. W obecnym stanie badań *œuvre* Wilhelma Pelza pozostaje nieznanne. Bez wątpienia główną domeną twórczości Pelza były prace malarskie, ale być może i rzeźbił, co sugeruje jego współpraca warsztatowa z ojcem, również po 1935 r.

⁶²² E. Zadora, op. cit., s. 18.

⁶²³ E. Zadora, op. cit., s. 18. W zreprodukowanym przez autorkę jednym ze wspomnianych dokumentów policji skarbowej (datowanym na 10 X 1934) wspomniano o Ząbkowicach jako ówczesnym miejscu zamieszkania Pelza.

⁶²⁴ Reklama warsztatu mistrza malarskiego W. Pelza w "Landecker Stadtblatt und Nachrichten", Nr. 26, den 29. März 1935, s. 4. Malarz odnotowany został ponadto jako właściciel i mieszkaniec domu przy Karpensteinerstraße 6 w 1937 i 1943 r., zob. *Die Grafschaft Glatz: Einwohnerbuch 1937...*, s. 377, 385; *Die Grafschaft Glatz: Einwohnerbuch 1942...*, s. 402, 411. Rozpoczęcie własnej działalności warsztatowej przez Pelza zapewne wiązało się z rezygnacją z kierowania pracownią J. Krachwitza, choć nie można wykluczyć, że artysta zorganizował swoje atelier malarskie w Łądku na bazie zasobów ząbkowickiego warsztatu.

Rozdział II. Warsztat i jego organizacja

Warsztat i organizacja pracy są kluczowe dla działalności wielu rzemiosł. Warsztat rzeźbiarski oznacza w pierwszym rzędzie konkretne budynki mieszczące pracownię oraz mieszkania rzeźbiarzy, wpisane w historię rodzin artystycznych. Istotną rolę odgrywa uchwytne w topografii miejscowości zamieszkania dom rodzinny. Organizacja zaś to struktura osobowa warsztatu, uwzględniająca kwestie takie jak wielkość i skład osobowy atelier, problem współpracowników i uczniów oraz podział pracy w obrębie przedsiębiorstwa. Nie inaczej rzecz się ma w przypadku badanych rodzin rzeźbiarskich. Jednak warsztaty wielopokoleniowe wyróżnia długie trwanie. To znaczy są one modyfikowane i rozwijane przez kolejne pokolenia, a organizacja pracy uwzględnia rodzinne powiązania i zależności. Należy też pamiętać, że z trzech omawianych rodów domy-pracownie Klahrów i Thammów przetrwały zawirowania czasu i mimo licznych przekształceń stoją do dziś. Oczywiście podniesiony tu problem pracowni rodzin rzeźbiarskich wpisuje się w zjawisko domu artysty. Domy artystów, wzniesione lub urządzone wraz z warsztatem przez założyciela każdej z rzeźbiarskich rodzin, stanowiły swego rodzaju „rodzinne gniazda”, w których aktywni zawodowo przedstawiciele kolejnych generacji rzeźbiarskich „dynastii” zyskiwali artystyczną formację i okresowo pracowali.

Analizowane w rozprawie domy i pracownie Klahrów, Kutzerów i Thammów wpisują się w kategorię nowożytnego i nowoczesnego *maison d'artiste*, ważnego elementu artystycznego wizerunku poszczególnych rzeźbiarzy i ich rodzin wśród odbiorców, szczególnie na przełomie XIX i XX w. Organizacja pracy każdego z rodzinnych przedsiębiorstw podlegała istotnym przemianom na przestrzeni dziesięcioleci w zmieniającej się rzeczywistości kulturowej i ekonomicznej; wspólną cechą atelier omawianych rodzin jest jednak wywodzący się z czasów baroku wieloosobowy model organizacji warsztatowej, w której głównie praca zespołowa decydowała o ostatecznym efekcie artystycznym. Osobnym zagadnieniem jest status i pozycja rynkowa trzech omawianych w pracy przedsiębiorstw. Podlegały one ewolucji od XVIII-wiecznego systemu cechowego ku realiom wolnorynkowym w XIX w. po warsztat o aspiracjach akademickich lub wytwórnię dzieł sztuki chrześcijańskiej o instytucjonalnym charakterze.

Te trzy zagadnienia zostaną omówione w niniejszym rozdziale. Każdy z analizowanych przypadków stanowi odrębny problem, w związku z czym tekst podzielony został na trzy podrozdziały poświęcone organizacji warsztatowej rodzinnych przedsiębiorstw Klahrów, Kutzerów i Thammów. Konstrukcja poszczególnych podrozdziałów opiera się zatem na trzech

kategoriach odpowiadających powyższym zagadnieniom. Rozważając problem artystycznych siedzib oraz warsztatów szczególną uwagę należy poświęcić założycielom rodzinnych przedsiębiorstw – Michaelowi Klahrowi Starszemu, Bernardowi Kutzerowi i Franzowi Thammowi Starszemu – którzy stworzyli domy i atelier będące rodzinnymi gniazdami dla przedstawicieli kolejnych pokoleń artystycznych rodów.

1. Od warsztatu barokowego rzeźbiarza cechowego do rodzinnego przedsiębiorstwa – warsztaty Klahrów

1.1. Siedziba – problem domu i warsztatu

Istniejąca do dziś, zaadoptowana lub wzniesiona przez Klahra St. narożna kamienica przyrynkowa w Łądku-Zdroju stanowi obecnie jedyną architektoniczną pozostałość po dawnych Klahrowskich atelier. Zachowane wzmianki źródłowe oraz wiadomości przekazane przez literaturę przedmiotu w obecnym stanie badań pozwalają wyróżnić przynajmniej dwa domy mieszkalne oraz cztery pracownie rzeźbiarskie (bądź kamieniarskie) związane z rodziną. Próba choćby przybliżonej rekonstrukcji większości tych warsztatów jest jednak niemożliwa. Natomiast łądecki dom Klahrów po wymarciu rzeźbiarskiej „dynastii” w Łądku pozostał w zbiorowej pamięci niemieckich mieszkańców miasta domem Michaela Klahra St. Dom ten – unikatowy w skali Śląska przykład barokowego domu artysty – wraz z niezachowanym warsztatem był główną siedzibą rodzinnego przedsiębiorstwa i to jedyną siedzibą tak okazałą, odpowiadającą społecznej pozycji i aspiracjom założyciela rodu.

211-212,
216

Łądecka kamienica nie była pierwszą lokalizacją atelier Michaela Klahra Starszego. Wiadomo bowiem ze źródeł archiwalnych, że artysta we wczesnych latach swojej kariery w początkach lat 20. XVIII w. mieszkał w nieodległej od Łądka rodzinnej wsi Bielice na wschodnim krańcu Hrabstwa Kłodzkiego, gdzie założył przypuszczalnie swój pierwszy w pełni samodzielny warsztat rzeźbiarski¹. Pomimo braku wiadomości źródłowych na temat tego

¹ W treści zachowanego kontraktu z 1722 r. na wykonanie przez Klahra dekoracji prospektu organowego kościoła farnego w Kłodzku artysta określony został jako urodzony i zamieszkały w Bielicach w hrabstwie kłodzkim (zob. rozdział I, tamże cytowane źródła oraz literatura przedmiotu). Zapisy kontraktu stanowią obecnie jedyne pewne wiadomości źródłowe dotyczące miejsca pracy i zamieszkania Michaela Klahra St. w jego „przedlądeckim” okresie działalności. Nie można jednak całkowicie wykluczyć, iż miejscem pracy młodego rzeźbiarza przez kilka pierwszych lat kariery zawodowej (ok. 1715-1720) mógł być zakonny warsztat rzeźbiarski przy kłodzkim kolegium jezuitów (zob. rozważania w dalszej części niniejszego podrozdziału).

warsztatu, założyć można, iż z pewnością nie była to duża pracownia, być może w wydzielonej szopie sąsiadującej z chałupą².

Przeprowadzka Klahra do Łądku niedługo po ślubie zawartym przez niego na początku 1723 r. oznaczała awans zawodowy i finansowy³. Rzeźbiarz nabył kamienicę przy Rynku nr 1 zwaną *Zur Kornecke*. Przyjmuje się, że było to ok. 1724 r.⁴, choć nie można wykluczyć, że nastąpiło to już rok wcześniej⁵. Rzeźbiarz najprawdopodobniej przebudował istniejącą kamienicę, nadając jej późnobarokową formę i wprowadzając dekorację własnego projektu. Dom ucierpiał w wielkim pożarze miasta, który wybuchł w nocy 8 marca 1739 r. i strawił większą część miejskiej zabudowy⁶. Obecny wystrój rzeźbiarski i sztukatorski kamienicy pochodzi z czasów jej odbudowy po pożarze⁷.

Budynek, pomimo częściowej przebudowy na pocz. XX w.⁸, zasadniczo zachował późnobarokową bryłę, typową dla śląskich kamienic mieszczańskich 1. poł. XVIII w.⁹ Dziś jest to dwukondygnacyjny dom szczytowy na rzucie prostokąta, z barokowym detalem

² Tego rodzaju połączenie wiejskiego domu mieszkalnego i pracowni reprezentuje znane ze zdjęć archiwalnych rzeźbiarskie atelier Bernarda Kutzera z początku XIX w. w Horní Údolí (zob. rozważania w dalszej części niniejszego rozdziału).

³ E. Meyer, *Michael Klahr der Ältere. Sein Leben und Werk*, Breslau 1931, s. 16.

⁴ Zob. m.in.: A. Langer, *Franz Thamm Sen., Bildhauer*, [w:] idem, *Schlesische Biographien*, Glatz 1902, s. 134; por. idem, *Landeck, eine Heimstätte der Kunst*, „Die Grafschaft Glatz”, Jg. 7, Nr 10, 1912, s. 121; R. Becker, *Nachträge und Berichtigungen zu H. Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, „Die Grafschaft Glatz”, Jg. 20, 1925, Hft. 11/11, s. 103-104; B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge zur Künstlergeschichte der Grafschaft Glatz I. Der landecker Bildhauer Michael Klahr der Ältere (1693-1742)*, „Die Grafschaft Glatz“ 24, 1929, Nr. 6, s. 155; V. Schaetzke, *Landeck und seine Kuntschätze*, „Schlesische Monatshefte. Blätter für Kultur und Schrifttum der Heimat”, Jg. 7, 1930, s. 302; E. Meyer, op. cit., s. 18. Treść niemieckich opracowań powtarzają powojenni autorzy, wśród nich m.in.: Z. Martynowski, *Rzeźbiarska rodzina Klarów. Szkic historyczny o rodzie i twórczości artystów Klarów w Łądku Zdroju*, „Informator Krajoznawczy”, nr 3 (15) 1973, s. 39-40; R. Hauck, *Bad Landeck/Schlesien. Bilder aus einer deutschen Stadt*, Leimen-Heidelberg 1973, s. 73; R. Nowak, *Michał Klahr Starszy i jego theatrum sacrum*, [kat. wyst.], Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Kłodzko 1992, s. 11; T. Dudziak, *Kłodzka dynastia rzeźbiarzy*, [w:] W. Brygier, T. Dudziak, *Ziemia kłodzka. Przewodnik dla prawdziwego turysty*, Pruszków 2010, s. 59. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że określenie Klahra St. jako właściciela domu *Zur Kornecke* dawni niemieccy badacze i krajoznawcy oparli nie o zaginione archiwalia, lecz utrzymując się wśród Łądczan z pokolenia na pokolenie przekazy ustne (zob. R. Becker, op. cit., s. 104, por. przyp. 13). Atrybucję własności nieruchomości rzeźbiarzowi potwierdzają cechy formalne dekoracji rzeźbiarskiej fasady, bliskie stylistyce dzieł Klahra.

⁵ Możliwość taką sugerowałby gmerk rzeźbiarza z datą: *MK 1723*, widniejący na zworniku portalu głównego wejścia do kamienicy, odkryty (?) i wyeksponowany przy okazji remontu elewacji w 1992 r. Gmerk ów był widoczny na zdjęciach sprzed 2006 r., kiedy to został zniszczony (lub zamalowany?) w trakcie kolejnego remontu, por. <https://jedlina-zdroj.dolny-slask.org.pl/617267,foto.html?idEntity=3307814> [data dostępu: 21.07.2017]. Wobec skąpej dokumentacji ikonograficznej kamienicy sprzed 1945 r. oraz niedostępności dokumentacji konserwatorskiej remontów niemożliwe jest obecnie zweryfikowanie autentyczności wspomnianej inskrypcji, która mogła być dodana również wtórnie (forma podpisu na zdjęciach sprzed ostatniego remontu jest niemal identyczna z sygnaturą Klahra St. na violi da gamba anioła z prospektu organowanego kłodzkiej fary).

⁶ R. Becker, op. cit., s. 104; A. Langer, *Franz Thamm sen...*, s. 135; por. B. Patzak, op. cit., s. 155.

⁷ R. Becker, op. cit., s. 104; Meyer (op. cit., s. 94) datuje powstanie dekoracyjnej supraporty nad głównym portalem na 1741 r.

⁸ *Słownik Geografii Turystycznej Sudetów*, T. 16: *Masyw Śnieżnika i Góry Białskie* (hasło *Łądek Zdrój*), red. M. Staffa, Warszawa 1993, s. 178.

⁹ K. Kalinowski, *Architektura doby baroku na Śląsku*, Warszawa 1977, s. 246-253.

architektonicznym. Uwagę zwraca dynamiczna artykulacja elewacji od strony dzisiejszej ul. Kłodzkiej (dawniej głównej drogi wjazdowej na rynek), zaakcentowanej trzema parami pilastrów toskańskich w wielkim porządku, pomiędzy nimi zaś dwiema parami płaskich lizen. Zbliżone pojedyncze pilastry ujmują po bokach fronton budowli, którego głównym akcentem jest okazały portal wejściowy na osi środkowej, zwieńczony dekoracją rzeźbiarską. Elewacje wieńczą elementy belkowania z fryzem (delikatnie łamanym ponad pilastrami) oraz jednolitym ząbkowaniem i wydatnym gzymsem, wyłamanym jedynie pośrodku elewacji frontowej. Ponad nią znajduje się horyzontalna kondygnacja szczytowa, która uzyskała dzisiejszy kształt prawdopodobnie w efekcie przebudowy na początku XX w. (z tego czasu pochodzi zapewne wyłamany z gzymsu prosty, trójkątny szczyt¹⁰). Uwagę zwraca również ozdobność uszatyh 212 obramień okien wyższych kondygnacji, szczególnie na elewacji bocznej.

Opisane detale architektoniczne, tak charakterystyczne dla innych barokowych kamienic Łądka, dopełnia, a zarazem wyróżnia wyszukany wystrój rzeźbiarski fasady. Wystrój ten zasadniczo tworzy spójna, architektoniczno-rzeźbiarska kompozycja portalu wejściowego 213 oraz dopełniających go figur i sztukaterii. W efekcie nieudolnych prac renowacyjnych po 1945 r. forma portalu i dekoracji jest dziś znacznie uproszczona¹¹; w pierwotnym stanie pachy łuku arkady wejściowej wsparte były na filarach zakończonych profilowanymi gzymsami. Łuk ujmowały pary ukośnie ustawionych, zwielokrotnionych pilastrów dźwigających odcinki pseudobelkowania, z których zewnętrzne zaakcentowane zostały konsolami wolutowymi, wewnętrzne zaś zyskały wklęsły profil. Całość wieńczył rozbudowany, plastyczny gzyms, wyłamany ponad pilastrami oraz zwornikiem portalu. Powyżej – pomiędzy dwoma fantazyjnymi quasi-obeliskami, zwieńczonymi miniaturowymi kulami – znajdował się spłaszczony, dzwonowaty naczółek zaakcentowany gzymsem przerwany pośrodku, gdzie umieszczono profilowany postument pod rzeźbę maryjną¹².

¹⁰ Na zdjęciu z lat 30. XX w. widać, że szczyt ten pierwotnie akcentowały po bokach niezachowane dziś ozdobne kule na postumentach, zob. <https://polska-org.pl/3806950,foto.html?idEntity=592818> [data dostępu: 19.01.2019].

¹¹ Znaczących zmian dokonano przypuszczalnie podczas remontu kamienicy dokonanego w 1958 r. (zob. *Prace konserwatorskie na terenie województwa wrocławskiego w latach 1945-1968*, red. J. Pilch, Wrocław 1970, s. 37), bowiem zdjęcia archiwalne z lat 60. XX w. pokazują, że już wtedy usunięte były niektóre detale architektoniczne (m.in. fragmenty ozdobnego cokołu pod figurą Madonny); szczególnie inwazyjna okazała się konserwacja w 1992 r., podczas której robotnicy uszkodzili płaskorzeźbę, którą później niestarannie odtworzono, por. T. Dudziak, op. cit., s. 61. Podczas ostatnich prac przeprowadzonych w 2006 r. odkryto i wyeksponowano pierwotną kolorystykę portalu oraz resztki oryginalnej polichromii rzeźb, nie odtworzono jednak usuniętych detali, doprowadzając wręcz do kolejnych zniszczeń (por. przyp. 5).

¹² W obecnym stanie całkowicie zatarte bądź usunięte zostały detale, takie jak delikatny „architraw” belkowania, głowice podpór arkady oraz dolna część naczółka, z którego pozostał jedynie gzyms osobiwie „zawieszony” na ścianie.

Istniejąca stiukowa płaskorzeźba Madonny powstała po pożarze w 1739 r., nie można jednak wykluczyć, iż przedtem znajdowała się w tym miejscu piaskowcowa figura *Mater Dolorosa* z Grupy Ukrzyżowania na łądeckim cmentarzu komunalnym, przechowywana obecnie wewnątrz budynku¹³, względnie uzupełniona o inne, nieznanne elementy wystroju. Osadzony na prostokątnym postumencie półkolisty cokół aktualnej płaskorzeźby wydaje się być wtórnie wkomponowany w starszą strukturę architektoniczną (sprzed pożaru), zarazem piramidalna kompozycja rzeźby, częściowo nałożonej na obramienia okienne, stanowi harmonijne dopełnienie pary „obelisków” poniżej. Stiukowe przedstawienie Madonny z Dzieciątkiem powstało na wzór ryciny ukazującej gotycką Madonnę z ołtarza głównego kościoła farnego w Kłodzku, zawartej w *Historia Beatissimae Virginis Glacensis* Johanna Millera, opublikowanej w 1690 r.¹⁴ Płaskorzeźba wiernie odwzorowuje swój graficzny pierwowzór, z wizerunkiem Marii z berłem w prawej dłoni oraz trzymanym na lewej ręce Dzieciątkiem Jezus z jabłkiem. Podobnie jak na rycinie obie postaci z koronami na głowach okrywają długie, proste sukienki, pierwotnie ozdobione polichromią¹⁵, a dopełniają je uskrzydłone główki anielskie u dołu, na cokole. Pomimo sztywnej konwencji płaskorzeźba, powstała najprawdopodobniej w warsztacie Klahra St.¹⁶, zyskała indywidualny wyraz, widoczny w finezyjnie opracowanych, pełnych dziecięcej swobody główkach anielskich czy wyrażającej ekstazę twarzy Marii o rozchylonych ustach¹⁷. Tło płaskorzeźby stanowi swego rodzaju iluzjonistyczna aedicula (pierwotnie również polichromowana) utworzona przez ramy dwóch okien o fantazyjnie postrzępionych uszakach, na które symetrycznie opadają spod

241

214

¹³ Możliwość taką sugeruje Patzak (op. cit., s. 157, por. E. Meyer, *Michael Klahr...*, s. 18), powołuje się na utrwaloną w tradycji ustną relację Reimanna, wedle której Klahrowska figura *Mater Dolorosa* miała pierwotnie znajdować się na fasadzie domu rzeźbiarza, a w skutek niszczycielskiego pożaru kamienicy została strącona i rozbita, następnie ponownie złożona, i umieszczona przez potomków Klahra St. na cmentarzu jako część Grupy Ukrzyżowania. Świadectwem rekonstrukcję figury po zniszczeniu mogą być liczne, nieregularne rysy na jej powierzchni ze śladami spoinowania, sugerujące powtórne złożenie postaci *Mater Dolorosa* z rozbitych kawałków. Rzeźba datowana dotąd na ok. 1740 r. (E. Meyer, op. cit., s. 94; por. R. Nowak, op. cit., s. 18) wykazuje ponadto znaczne podobieństwa z figurą Marii Immaculaty z łądeckiej kolumny Trójcy Świętej, ukończonej ok. 1739 r.

¹⁴ E. Meyer, op. cit., s. 18; por. M. Sikorski, *Łądek Zdrój. Osobliwości i skarby sztuki*, Opole 1999, s. 42-44; idem, *Łądek-Zdrój zabytki i historia*, Stradunia 2011, s. 51-57. Tamże cytowana pozostała literatura przedmiotu.

¹⁵ Zdjęcia archiwalne z lat 20.-30. XX w., jak również z okresu powojennego wskazują, że aż do lat 80. XX w. polichromia sukienki Marii i Dzieciątka była wielokrotnie odnawiana (przy czym wzór ornamentalny zmieniano stosownie do estetyki danej epoki), stanowiąc obiekt lokalnego kultu (niewykluczone, że już w czasach zamieszkiwania kamienicy przez Klahrów), szczególnie żywego ze względu na wizerunek słynącej łaskami Madonny Kłodzkiej.

¹⁶ R. Becker, op. cit., s. 104. Atrybucję tę potwierdzają cechy formalne płaskorzeźby, bliskie stylistyce prac Michaela Klahra St., m.in. figurom z łądeckiej kolumny Trójcy Świętej (fizjonomie Marii i Dzieciątka) czy postaciom puttów z prospektu organowego w farze z Kłodzku z lat 1722-1724 (uskrzydłone główki anielskie).

¹⁷ Uwagę zwraca również charakterystyczne dla Klahra St, opracowanie włosów w postaci bujnych, pofalowanych loków Marii oraz ozdobnie zawiniętych pukli w wypadku aniołków. Dodatkowo rzeźbiarz zmienił kształt koron oraz dodał niewidoczną na pierwowzorze prawą rękę Dzieciątka w geście błogosławieństwa.

lambrekinu fragmenty rozchylonej stiukowej kotary, ujęte spływami wolutowymi. Dopełnieniem sztukatorskiego wystroju fasady jest Oko Opatrzności w partii szczytowej¹⁸.

Bogaty wystrój kamienicy był wyrazem pozycji społecznej Michaela St. a fantazyjna, miejscami manierystyczna nieomal dekoracja portalu wraz z wystrojem rzeźbiarsko-sztukatorskim wyróżniała siedzibę artysty pośród innych domów miejskich¹⁹. Obok strony wizualnej ważna była również treść przedstawień. Choć dom Klahra nigdy nie uzyskał programu ikonograficznego o rozmiarach porównywalnych z rozbudowanymi treściami dekoracji słynnych siedzib artystycznych, dekoracja łądeckiej kamienicy również ma przemyślaną symbolikę. Rzeźbiarz świadomie ukazał wizerunek gotyckiej Matki Boskiej z Dzieciątkiem z kościoła farnego w Kłodzku pod patronatem jezuitów. Fakt ten mógł wynikać z wykształcenia Michaela w kręgu jezuitów w Kłodzku, jak również z popularności kultu kłodzkiej Madonny, intensywnie propagowanego przez zakon jezuicki na ziemi kłodzkiej od XVII w. Przymuszczalnie z powodu tej popularności rzeźbiarz postanowił wykonać kopię figury maryjnej, jako znak opieki nad swoim domem odbudowanym po pożarze²⁰. Wizerunek Madonny, dopełniony Okiem Opatrzności, zyskał wyszukaną artystyczną oprawę, co podkreśla symboliczną opiekę roztaczaną nad domem artysty przez Matkę Boską i samą Bożą Opatrzność. Religijny wątek treści dekoracji do pewnego stopnia przypomina wystrój nieco wcześniejszego domu Egida Quirina Asama w Monachium, którego twórca zaprezentował na 215 fasadzie wartość sztuki (wyrażoną dodatkowo alegoriami i motywami mitologicznymi), a zarazem hołd dla Marii i Chrystusa, jak również św. Jana Nepomucena, patrona przyległego *Asamkirche* (dawniej wyobrażonego także w dekoracji) i opiekuna domu²¹.

Niezachowany wystrój wnętrz, gruntownie przebudowanych w XIX-XX w. (wyjątek stanowi sklepiony korytarz przylegający do ściany północnej budynku) nie pozwala odtworzyć 217 ich pierwotnego wyglądu²². Wydaje się jednak, iż samo atelier rzeźbiarza znajdowało się na

¹⁸ W obecnym kształcie element ten wygląda na dodatek XIX-XX-wieczny, identyczny motyw mógł jednak dopełniać ikonograficzny program fasady w okresie baroku.

¹⁹ Tego rodzaju ostentacja form dekoracyjnych typowa jest dla wielu barokowych domów artystów w Europie, zarówno w dużych miastach, jak i w prowincjonalnych ośrodkach artystycznych. Przykładem może być monachijski dom Egida Quirina Asama (1733-1746) czy też domy rodzinne malarzy i sztukatorów Serodine w Asconie nad Lago Maggiore oraz dom rodziny malarzy Zeillerów w Reutte w Tyrolu, por. A. Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005, s. 37-42.

²⁰ M. Sikorski, *Łądek Zdrój. Osobliwości...*, s. 45-46.

²¹ A. Pieńkos, op. cit., s. 37-38.

²² Można przypuszczać, że elementem pierwotnego wyposażenia domu Klahrów był przenośny ołtarzyk św. Jana Nepomucena autorstwa Klahra St., do 1945 r. przechowywany w drewnianej szafie na drugim piętrze kamienicy, wykorzystywany jako ołtarz procesyjny podczas święta Bożego Ciała (co widoczne jest na archiwalnych zdjęciach z okresu międzywojennego); niewykluczone, że pełnił on również rolę ołtarzyka domowego i pozostał w rękach Klahrów aż do lat 70. XIX w., przejęty wraz z domem po śmierci ostatniego łądeckiego przedstawiciela rodu przez nowych właścicieli. Na temat ołtarzyka zob. R. Becker, op. cit., s. 104-105; V. Schatzke, op. cit., s. 18; E. Meyer, op. cit., s. 39-40. Forma artystyczna dzieła omówiona została w rozdziale III niniejszej rozprawy.

tyłach kamienicy, przypuszczalnie w miejscu obecnego, XIX-wiecznego domu przy ul. Kłodzkiej 2a. Jego rozczłonkowana bryła (zespół drewniano-murowanych budynków różnej wysokości skupionych wokół dziedzińca) częściowo przypomina dawne zabudowania gospodarcze lub warsztat²³. Dojściem do pracowni mógł być wspomniany długi korytarz, dawniej prowadzący z pomieszczeń kamienicy zapewne na dziedziniec²⁴. Lokalizacja budynków gospodarczych itp. w głębi wąskiej parceli była typowa dla kamienic mieszczańskich m.in. na Śląsku w okresie baroku²⁵, zarazem wyraźny podział domu na część mieszkalno-reprezentacyjną oraz warsztatową cechował szereg nowożytnych siedzib artystycznych, wśród nich choćby rzymski Palazzo Zuccari czy antwerską rezydencję Rubensa²⁶. Pomimo, iż nieznany jest wygląd warsztatu, dzięki inwentaryzacom niemieckich badaczy, fotografiom archiwalnym oraz nielicznym zachowanym obiektom można w znacznej mierze odtworzyć jego wyposażenie w postaci licznych (zachowanych do 1945 r., głównie w Łądku i na Śląsku) modeli rzeźbiarskich, projektów i studiów rysunkowych, szkicowników oraz przerysów z wzorników graficznych (bądź też oryginalnych rycin). Problem wyposażenia rzeźbiarskiego atelier Klahra St. i jego następców bliżej omówiony został w rozdziale III, warto jedynie wspomnieć w tym miejscu, że zgodnie z praktyką warsztatową barokowego rzeźbiarza, wymienione elementy przechowywane były najpewniej wraz z narzędziami snycerskimi w pracowni (na półkach, stojakach, względnie sztalugach), jako projekty i podręczne pomoce realizacyjne na różnych etapach wykonywania dzieła rzeźbiarskiego, bądź też jako pracowniane *musée imaginaire*²⁷.

Łądecki dom wraz z atelier Michaela stał się mieszkaniem oraz miejscem pracy trzech generacji jego potomków. Niewykluczone, że po śmierci Klahra St. w 1742 r. okresowo

²³ Zdaniem R. Beckera (op. cit., s. 104) warsztat rzeźbiarski zajmował pomieszczenia w tylnej części parteru kamienicy, choć bardziej prawdopodobna wydaje się lokalizacja atelier w wydzielonej i znacznie większej przestrzeni dziedzińca gospodarczego na tyłach budynku (por. przyp. 24 i 25).

²⁴ Można przypuszczać, że pierwotny dziedziniec (podwórzec) był znacznie większy i zajmował teren istniejącego parterowego budynku od strony ulicy (przyległego do kamienicy Klahrów), od której był oddzielony murem (obecną ścianą budynku?). Istnienie dziedzińca w tym kształcie jeszcze w latach 80. XIX w. sugeruje topograficzna mapa Łądka z 1890 r. (zob. M. Krause, *Lage – Plan von Bad Landeck anschliesslich Stadt Landeck in Schlesien*, Maasstab 1:5000, Glatz 1890), na której zarazem widać, że kamienica przyrynkowa i teren domu przy ul. Kłodzkiej 2 a stanowiły jedną parcelę.

²⁵ K. Kalinowski, op. cit., s. 247.

²⁶ A. Pieńkos, op. cit., s. 24-34. Wobec braku wiadomości źródłowych kwestia dostępności warsztatu Klahra St. dla osób z zewnątrz może pozostać jedynie w sferze przypuszczeń. Wydaje się jednak, że pracownia rzeźbiarza, jako miejsce pracy nie była dostępna publiczności, względnie wstęp do niej mógł być ograniczony wyłącznie do zleceniodawców bądź przedstawicieli lokalnych elit duchowieństwa, arystokracji czy łądeckiego magistratu (potencjalnie zainteresowanych osobą artysty wraz ze wzrostem jego prestiżu i społecznego statusu – np. jako rajcy – w Łądku i hrabstwie kłodzkim) na zasadzie bliskiej funkcjonowania prywatnego warsztatu Gianlorenza Berniniego w Rzymie, dostępnemu jedynie elitarnemu gronu odbiorców, zob. H. Tratz, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte“, Bd. 23/24, 1988, s. 427.

²⁷ K. Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones”, T. 7 (1995), s. 113-118, il. 1-3, 6.

mieszkał tu również i kierował pracami warsztatu rzeźbiarz Johann Joseph Prause do czasu, gdy Michael Ignatz Klahr ukończył naukę rzeźbiarskiej profesji i powrócił do Łądku ok. 1750 r. by przejąć rodzinny warsztat²⁸. Michael Ignatz wówczas zamieszkał wraz z rodziną w odziedziczonej po ojcu kamienicy i to się nie zmieniło do jego śmierci w 1807 r.²⁹ W domu *Zur Kornecke* zapewne również mieszkali oraz wychowali się trzej synowie Klahra Mł. – Ignatz, Casimir i Cajetan, którzy stali się na długie lata pomocnikami ojca w rodzinnym warsztacie. Kamienicę wraz z warsztatem odziedziczył najprawdopodobniej Casimir, choć przypuszczalnie zamieszkał tu wspólnie z bratem Cajetanem, współpracownikiem w atelier. Ostatnim właścicielem domu przy łądeckim rynku z Klahrów został najprawdopodobniej David, syn Casimira, również rzeźbiarz, choć nie można wykluczyć, że przez pewien czas mieszkał tu także jego brat stryjeczny Basilius Klahr, syn Cajetana.

Kamienica *Zur Kornecke* nie była jedynym domem związanym z rzeźbiarską rodziną Klahrów. Ze źródeł wynika, iż Ignatz, najstarszy syn Michaela Ignatza, jeszcze za życia ojca otworzył własne atelier rzeźbiarskie w nabytym przez siebie w 1799 r. domu na łądeckim Górnym Przedmieściu (Obervorstadt)³⁰. Brakuje bliższych danych na temat tej nieruchomości, choć przypuszczać można, że powstał w niej warsztat, który był również miejscem pracy syna Ignatza, Heinricha, od początków XIX w. samodzielnego twórcy, a zarazem współpracownika ojca. Z osobą Heinricha wiąże się przypuszczalnie kolejna pracownia, założona przez artystę poza Łądkiem, najprawdopodobniej w Złotnie koło Dusznik-Zdroju³¹. Wobec braku wiadomości źródłowych na obecnym etapie badań kwestia funkcjonowania i lokalizacji tego warsztatu pozostaje w sferze hipotez.

²⁸ Na temat rzeźbiarza Josepha Prausego zob. rozdział I, por. rozważania w dalszej części niniejszego podrozdziału.

²⁹ W większości zapisów ksiąg metrykalnych parafii w Łądku z lat 50. i 60. XVIII w. (pomiędzy rokiem 1752 a 1764) Michael Ignatz Klahr określony został jako „mieszczanin i „rzeźbiarz na Dolnym Przedmieściu” (*Mitburger und Bildhauer in der Niedervorstadt*) w Łądku, co najprawdopodobniej oznacza, iż łądecka nieruchomość Klahrów – w tym zwłaszcza zlokalizowany na tyłach przyrynekowej kamienicy warsztat rzeźbiarski – zaliczane były ówczesnie do obszaru Dolnego Przedmieścia – zachodniej części miasta skupionej przy drodze w kierunku Kłodzka. Brakuje bowiem jakichkolwiek przesłanek źródłowych wskazujących na posiadanie przez Klahra Mł. innej nieruchomości na peryferiach miasta.

³⁰ AJK, sygn. V D 23a, Kirchen Rechnung über Einnahme und Ausgabe bey der Königl. Stadt Pfarrkirche zu Landeck pro anno 1799 r., k. 18; por. rozdział I.

³¹ Możliwość taką sugerują ustalenia E. Grochowskiej (zob. E. Grochowska, *Pomnik maryjny w Dusznikach-Zdroju. Część I. Zarys dziejów i problem ikonografii*, „Rocznik Muzeum Papiernictwa”, T. X, 2016, s. 83, przyp. 9), na podstawie których uznać wypada Heinricha Klahra za ojca czynnego w Złotnie kamieniarza Antona Klahra (1815-1887). Złotnowski warsztat Anton najprawdopodobniej odziedziczył po swoim ojcu, który założył pracownię po opuszczeniu Łądku ok. 1810 r., por. rozdział I.

1.2. Warsztaty Klahrów

Rekonstrukcję organizacji osobowej rodzinnego przedsiębiorstwa rzeźbiarskiego Klahrów w XVIII i XIX stuleciu utrudnia poważny niedostatek materiałów archiwalnych. Również literatura przedmiotu podejmuje problem pomocników i uczniów jedynie w niewielkim stopniu³². Uwagi badaczy dotyczące warsztatu Michaela w zdecydowanej większości ograniczają się do konstatacji o znaczącym udziale pomocników przy poszczególnych realizacjach, dostrzeganym w formie i jakości artystycznej dzieł, zwłaszcza w dojrzałym i późnym okresie twórczej aktywności Klahra St., jedynie wśród nowszych opracowań pojawiły się nieśmiałe próby określenia domniemanych uczniów rzeźbiarza³³. Jeszcze mniej uwagi poświęcono problemowi organizacji warsztatowej za Michaela Ignatza³⁴, nie mówiąc o XIX wieku działalności niemal kompletnie nieobecny w badaniach.

Ramy do rekonstrukcji wyznacza więc ogólna wiedza dotycząca zasad działania barokowego warsztatu rzeźbiarskiego³⁵ oraz same dzieła sztuki. Analiza tych ostatnich (istotną wskazówkę stanowią niekiedy także sygnatury na rzeźbach) pozwala bowiem w dużym przybliżeniu wyróżnić „ręce” wykonawców, a tym samym przynajmniej częściowo odtworzyć liczebność i skład osobowy pracowni zaangażowany do konkretnych realizacji³⁶.

³² Ustalenia poszczególnych badaczy omówione zostały w dalszej części niniejszego podrozdziału, w tym miejscu jedynie zestawienie dotychczasowej literatury, zob.: B. Patzak, op. cit., s. 155, 156; E. Meyer, op. cit., s. 41, 43, 54, 64-65, 74; A. Heinke, *Die Grafschaft Glatz*, Breslau 1941, s. 250; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 187, 189, 192; *Katalog rzeźby barokowej na Śląsku. T. 1. Hrabstwo kłodzkie*, red. K. Kalinowski, Poznań 1987, s. 173; *Michał Klahr Starszy i jego theatrum sacrum*, [kat. wyst.], oprac. R. Nowak, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Kłodzko 1992, s. 15, 19-20; M. Stehlík, *Moravské sochařství první poloviny 18. století*, [w:] *Michał Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, red. J. Wrabec, Wrocław 1995, s. 119; J. Olšovský, *Sochařství*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001, s. 133; A. Kolbiarz, *Nie tylko Praga. Udział rzeźbiarzy śląskich w dekorowaniu benedyktyńskich kościołów na Broumovsku*, [w:] *Barok na Broumovsku ze śląskiej perspektywy – historia i współczesność*, red. A. Wojtyła, M. Wyrzykowska, Wrocław 2018, s. 52.

³³ J. Olšovský, op. cit., s. 133; A. Kolbiarz, op. cit., s. 52; idem *Michael Klahr Starszy, Paul Stralano i rzeźba barokowa w Świdnicy. Nowe uwagi na temat edukacji artystycznej Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, t. XXVII (2018), s. 121-157.

³⁴ Pierwszą próbę przyjrzenia się organizacji osobowej warsztatu Klahra Mł. na przykładzie jednej realizacji – wystroju rzeźbiarskiego ołtarza głównego kościoła w Nowej Wsi – podjął piszący te słowa, zob. J. Gernat, *Ołtarz główny kościoła filialnego w Nowej Wsi. Przyczynek do studiów nad warsztatem rzeźbiarskim Michaela Ignatza Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXIV, 2015, s. 143-157, przyp. 28-35.

³⁵ Na temat organizacji warsztatu barokowego rzeźbiarza zob. H. Tratz, op. cit., s. 400-427, passim; K. Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, s. 103-140; A. Wagner *Warsztat Chrystiana Bernarda Schmidta na Warmii*, Olsztyn 2007, s. 130-168; A. Kolbiarz, *Matthäus Knot. Monografia śląskiego rzeźbiarza epoki baroku i jego warsztatu*, mps, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. T. J. Żuchowskiego, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2008, s. 116-122.

³⁶ Tego rodzaju metodę analizy warsztatowego dorobku barokowego rzeźbiarza – ujawniającą kolektywną pracę zarówno nad większymi zespołami rzeźbiarskimi, jak i nierzadko pojedynczymi rzeźbami – zaproponował m.in. K. Kalinowski (*Bemerkungen zum Stil der Bildhauerwerkstatt Thomas Weisfeldts*, [w:] *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. v. K. Kalinowski, Poznań 1992, s. 201-220), jak również podjęli A. Wagner (op. cit., s. 130-146, passim) czy *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji*, Warszawa 2013, passim.

1.2.1. Warsztat Michaela Klahra Starszego

Chronologia działalności

Przyjąć należy, że w swojej organizacji i składzie osobowym warsztat Michaela St. zasadniczo odpowiadał mechanizmom funkcjonowania typowego warsztatu barokowego rzeźbiarza w prowincjonalnych regionach Europy Środkowej i Śląska w XVII-XVIII w.³⁷ W ostatnich latach, kiedy uczniem zmarłego w 1742 r. rzeźbiarza został jego syn Michael Ignatz, pracownia za Michaela zaczęła się przekształcać w warsztat rodzinny. Przez cały niemal okres działalności pracowni kluczową postacią pozostawał Michael St., z którym pracowali czeladnicy i inni pomocnicy spoza rodziny.

Zasadniczy okres funkcjonowania warsztatu pod kierunkiem Michaela obejmuje lata ok. 1715-1742³⁸. W określonych ramach chronologicznych wyróżnić można trzy etapy działalności atelier: wczesny (ok. 1715-1724), dojrzały (ok. 1724-ok. 1729) oraz późny (ok. 1730-1742). Pierwszy z nich stanowi wczesną fazę funkcjonowania pracowni, na początku lat 20. XVIII w. zlokalizowanej w Bielicach³⁹. Bielicki warsztat Klahra mógł zainaugurować swoją działalność już pod koniec drugiej dekady XVIII stulecia, przy czym rzeźbiarz zapewne już po uzyskaniu tytułu mistrzowskiego ok. 1715 r. miał do dyspozycji zakonny warsztat rzeźbiarski, działający przy kolegium jezuitów w Kłodzku około lat 1715/1716-1718⁴⁰. Bardzo możliwe, że w kłodzkim warsztacie – przy udziale zakonnych pomocników (w szczególności koadiutora Johanna Kostelnika) – powstała ambona dla kłodzkiej fary, względnie wystrój

³⁷ A. Wagner, op. cit., s. s. 130-168, passim; A. Kolbiarz, op. cit., s. 116-122.

³⁸ Należy założyć jednak ciągłość istnienia atelier również po śmierci Klahra St. w 1742 r. aż do momentu przejęcia warsztatu przez Klahra Młodsze ok. 1750 r., kierowanego w tym czasie najprawdopodobniej przez rzeźbiarza Josepha Prausego, potwierzonego źródłowo prawnego opiekuna Michaela Ignatza do czasu osiągnięcia przezeń samodzielności zawodowej (zob. rozważania w dalszej części niniejszego podrozdziału).

³⁹ Jak już wspomniano, ówczesną lokalizację warsztatu rzeźbiarza sugeruje treść umowy na dekorację prospektu organowego w kłodzkiej farze (zob. APPPTJ, sygn. 2565, Kirchen Rechnung Über den geldt Empfang und dessen außgab beÿ allhiesiger Stadt- Pfarr- Kirchen U. L. F. Mariae Himelfarth, wegen erbauung einer Neuen Orgel. Ab Anno 1722, kontrakt zawarty rzeźbiarzem z Michaelem Klahrem 15 XI 1722, k. 47). Zapisy kontraktu przewidywały realizację zlecenia przez Klahra własnymi siłami warsztatowymi, z udziałem czeladników rzeźbiarza. W razie niedotrzymania uzgodnionego terminu rzeźbiarz wraz ze swoimi pomocnikami uzyskał możliwość ukończenia prac miejscu, w kłodzkim kolegium (w zamian za pokrycie dziennych kosztów wyżywienia wszystkich wykonawców), co dodatkowo potwierdza fakt posiadania przez artystę pracowni poza Kłodzkiem. Wedle umowy miał on ukończyć prace w pierwszym kwartale 1724 r., choć data ostatniego rozliczenia kłodzkich jezuitów z artystą (29 V 1724) sugeruje, że finalne roboty wykończeniowe mógł prowadzić jeszcze w kwietniu lub maju tego roku, a więc już po osiedleniu się w Łądku, por. rozdział I. Fakt, iż kłodzki prospekt nie był realizowany przez artystów i rzemieślników bezpośrednio związanych z jezuitami, lecz mistrzów posiadających własne warsztaty dodatkowo potwierdza – obok umowy rektora kolegium z Klahrem – drugi kontrakt dotyczący prac nad prospektem, zawarty z kłodzkim stolarzem Thomasem Bergerem, zob. przyp. 75.

⁴⁰ A. Kolbiarz, *Michael Klahr Starszy...*, s. 123; por. rozdział I.

konfesjonałów. Najprawdopodobniej jednak młody mistrz wkrótce urządził własne atelier w rodzinnych Bielicach⁴¹.

Kolejny etap działalności atelier Klahra St. wiąże się z przeniesieniem pracowni do Łądka. W omawianym okresie łądecki warsztat Klahra realizuje jeszcze zlecenia dla kłódzkich jezuitów, ale od ok. 1725 r. zauważalna jest intensywna ekspansja atelier na cały obszar Kotliny Kłodzkiej⁴². To wymagało rozbudowy bazy wykonawczej, stąd rośnie liczba współpracowników. Od ok. 1730 rzeźbiarz podejmuje się wykonania prawie jednocześnie szeregu dużych realizacji rzeźbiarskich, powstałych w przeważającej mierze siłami pomocników mistrza, co ujawnia zróżnicowany poziom artystyczny i warsztatowy tych prac⁴³. Forma dzieł powstałych dla kościoła w Roztokach wskazuje ponadto, że w tym czasie Klahr St. realizował wybrane dzieła zarówno własnymi siłami warsztatowymi, jak i niekiedy dodatkowo musiał zatrudniać rzeźbiarzy spoza atelier.

Organizacja pracy warsztatowej

Pośród zachowanych archiwaliów bądź przekazów źródłowych dotyczących artystycznej działalności Michaela brakuje bliższych danych na temat składu osobowego warsztatu łądeckiego mistrza. Jedyną wzmianką dotyczącą pomocników rzeźbiarza jest zawarta w treści umowy wystrój rzeźbiarski i ornamentalny prospektu organowego kłódzkiej fary informacja na temat czeladników artysty, wraz z którymi miał on zrealizować prace uzgodnione w kontrakcie⁴⁴. Nieznane są natomiast żadne doniesienia o liczbie i kompetencjach warsztatowych współpracowników. Jedyną możliwością przybliżonego ustalenia liczebności i składu osobowego atelier Michaela jest odwołanie się do ogólnej wiedzy na temat mechanizmów funkcjonowania śląskich i środkowoeuropejskich warsztatów rzeźbiarskich XVIII w., a także szczegółowa analiza najbardziej znaczących dzieł pracowni łądeckiego mistrza, pozwalająca na wyróżnienie „rąk” wykonawców poszczególnych zleceń.

⁴¹ Przyjmując hipotezę o obecności Klahra w Kłodzku można przypuszczać, iż jedną z przyczyn zorganizowania przez artystę warsztatu poza strukturami kłódzkich jezuitów, mogła być likwidacja pracowni rzeźbiarskiej przy kolegium po wyjeździe Kostelnika w 1718 r., zob. A. Kolbiarz, op. cit., s. 123.

⁴² K. Kalinowski (*Rzeźba...*, s. 189) przypuszcza, że przeniesienie pracowni przez Klahra do Łądka pociągnęła za sobą wzrostu liczby współpracowników Klahra, czy przeczy analiza formalna realizowanych wówczas dzieł, wykazująca skład liczebny zespołu warsztatowego Klahra identyczny jak we wczesnej, „bielickiej” fazie jego działalności.

⁴³ *Michał Klahr Starszy i jego theatrum...*, s. 15.

⁴⁴ Kraków, APPPTJ, sygn. 2565, Kirchen Rechnung..., k. 46-47, por. przyp. 39. W umowie mowa jest również o dwóch niewykwalifikowanych pomocnikach (*Handtlager*), zapewnionych przez zleceniodawcę do budowy rusztowania i zamontowania gotowych elementów rzeźbiarskich na prospekcie, których nie sposób jednak utożsamić z członkami warsztatu rzeźbiarza.

Organizacja warsztatu Michaela St. najprawdopodobniej odpowiadała strukturze typowej pracowni środkowoeuropejskiego barokowego rzeźbiarza, w której średnio pracowało od 1 do 3 pomocników mistrza (najczęściej czeladników) i tyłuż uczniów⁴⁵. Atelier Michaela, funkcjonujące początkowo w Bielicach, następnie w Łądku, miasteczku na peryferiach hrabstwa kłodzkiego, prawdopodobnie nie było, przynajmniej we wczesnej fazie działalności, dużą pracownią. Stały skład tego rodzaju warsztatu w małym ośrodku często tworzyli mistrz, pomocnik i uczeń (lub tylko mistrz i uczeń)⁴⁶, jednakże analiza forma warsztatowej większości zachowanych – a nawet tych znanych z archiwalnej ikonografii – realizacji rzeźbiarskich Klahra St. wskazuje na nieco bardziej liczebny zespół wykonawczy, złożony zazwyczaj z mistrza i dwóch pomocników. W wypadku realizacji bardziej rozbudowanych zleceń mistrz okresowo angażował większą liczbę współpracowników⁴⁷, co potwierdzają prace warsztatu Michaela z ostatniej fazy jego warsztatowej działalności w latach 30.-40. XVIII w.

Stojący na czele warsztatu mistrz Michael St.⁴⁸ oprócz zadań organizacyjnych typowych dla kierownika pracowni, takich jak: pozyskiwanie zleceń, negocjowanie i podpisywanie umów oraz rozliczeń, dostarczenie materiału rzeźbiarskiego, a także kompletowanie zespołu warsztatowego i zapewnienie mu odpowiednich warunków pracy (m.in. pomieszczenia warsztatowego, niezbędnych narzędzi i wzorników), podejmował się także prac dotyczących realizacji konkretnych prac rzeźbiarskich i snycerskich. Zachowane bądź znane z archiwalnej ikonografii modele Michaela oraz dwa rysunki projektowe – prospektu organowego kościoła farnego w Kłodzku oraz kolumny Trójcy Świętej w Łądku – dowodzą, że Michael sporządzał projekty (abrysy) i dostarczał je zleceniodawcy, z którym uzgadniał ostateczny kształt dzieła. Rzeźbiarz ponadto osobiście wykonywał bozzetti i inne modele (w szczególności modelli) na potrzeby warsztatu, co potwierdzają sygnatury Klahra St. zamieszczone na wybranych artefaktach z łądeckiego atelier: bozzettach putta (1730), św. Andrzeja (1740), św. Jana (1741) czy studium nóg anielskich (1742)⁴⁹. Oczywiście jest też, że nadzorował on poszczególne etapy realizacji dzieła przez zespół warsztatowy, koordynując prace i podział zadań wśród

⁴⁵ K. Kalinowski, *Warsztat...*, s. 107; O. Blažiček, *Bildhauerwerkstatt des böhmischen Barock*, [w:] *Studien zur Werkstattpraxis...*, s.16-18.

⁴⁶ K. Kalinowski, op. cit., s. 107.

⁴⁷ Powiększanie aparatu wykonawczego przez mistrza na potrzeby większych zleceń również było typowe dla organizacji warsztatowej barokowych rzeźbiarzy, zob. A. Wagner, op. cit., s. 133.

⁴⁸ Pomimo braku odpowiednich dokumentów cechowych wątpliwości co do tego nie pozostawia treść kontraktu i rozliczeń dotyczących realizacji wystroju rzeźbiarskiego kłodzkiego prospektu organowego w latach 1722-1724.

⁴⁹ Na temat wymienionych prac zob. m.in. E. Meyer, op. cit., s. 95; E. W. Braun, *Ein Bozzetto von Michael Klahr d. Ä.*, „Jahrbuch des Verbandes der deutschen Museen in der Tschechoslowakischen Republik” I, 1931, s. 170–171; Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacje kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, *Ars Vetus et Nova*, No. 36, Kraków 2012, s. 169-171. Bliższe omówienie modeli rzeźbiarskich i innych projektów Klahra St. zob. rozdział III.

pomocników oraz uczniów, a także współpracę ze stolarzami przy wykonywaniu ołtarzy. Co więcej, dysponując potencjalnie najwyższymi kwalifikacjami, podejmował się także prace *stricte* rzeźbiarskich; należały do nich zarezerwowane zwykle dla mistrza korekty detali i opracowywanie najtrudniejszych technicznie elementów rzeźb, takich jak detale draperii, stopy, dłonie, twarze czy włosy⁵⁰. Analiza dzieł warsztatu Michaela St. wskazuje jednak, iż miał on także znaczny – nierzadko decydujący – udział w całościowym procesie wykonywania poszczególnych zespołów rzeźbiarskich.

Osobisty udział mistrza w robotach rzeźbiarskich był szczególnie znaczący w prestiżowych realizacjach dla kłódzkich jezuitów, m.in. wystroju figuralnym ambony (1716-1717), zespołu konfesjonałów (1717-1720) oraz prospektu organowego (1722-1724) kościoła farnego w Kłodzku. Pośród rzeźb prospektu na uwagę zasługuje sygnowana postać anioła z *viola da gamba*⁵¹. Sygnatura oraz wysoki poziom artystyczny figury pozwala uznać ją za autorskie dzieło Michaela, które demonstruje rozwiązania wypracowane przez mistrza również w jego modelach: dynamiczna sylwetka ukazana w silnym skrucie ciała, miękki modelunek, wyraziste, głęboko cięte fałdy szat, naturalistyczne, zarazem przerysowane szczegóły anatomiczne (zwłaszcza stylizowane, wydłużone palce dłoni), fizjonomia z głęboko osadzonymi oczami, spiczastym nosem i wyrazistym podbródkiem, czy wypracowane głębokimi żłobieniami dłuta włosy w formie bujnych loków, zawijających się w dekoracyjne, drobne pukle. Uwagę zwracają także drobiazgowo i naturalistycznie wypracowane, „rozpostarte” skrzydła, determinujące diagonalny układ kompozycji. Zbliżony do anioła poziom wykonania prezentują poszczególne rzeźby kazalnicy, m.in. Ojców Kościoła i reliefowe przedstawienia z dziejów proroków Starego Testamentu oraz postaci aniołów i główki puttów. Za własnoręczne prace Michaela St. uznać wypada również podobnie opracowane figury w konfesjonałach – wizerunki Marii Magdaleny i Dobrego Pasterza wraz z asystującymi im aniołami. Trudniej zidentyfikować rękę mistrza w wystroju figuralnym prospektu organowego, jednakże obok wspomnianego już wizerunku anioła z *viola da gamba* pracą *manu propria* kierownika warsztatu mogła być figura Dawida grającego na harfie. W wypadku pozostałych figur ingerencja mistrza ograniczyła się najprawdopodobniej do wykończenia rzeźb bądź wypracowania detali.

Już Kalinowski zauważył, iż zakres prac i czas ich wykonywania kłódzkich realizacji Michaela St. wskazują, że korzystał on z pomocy współpracowników⁵². Szczegółowa analiza

⁵⁰ A. Wagner, op. cit., s. 132.

⁵¹ Rzeźba na gryfie instrumentu opatrzona sygnaturą *M.K./1723*.

⁵² K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku...*, s. 187, 189.

formalna wczesnych prac warsztatu Michaela nasuwa wniosek, iż było ich wówczas dwóch. Zdolniejszy z nich odpowiadał w dużej mierze za wykonanie postaci Chrystusa, Mojżesza i Eliasza ze sceny *Przemienienia* w zwieńczeniu ambony, a także blokową figurę św. Pawła u podstawy kosza oraz Chrystusa ponad bramką. Jemu też można przypisać relief ukazujący apostołów wokół kuli ziemskiej na drzwiczkach. Pomocnik ów był przypuszczalnie także twórcą figury św. Piotra oraz niektórych aniołów wieńczących konfesjonały. Zdecydowanie niższy poziom umiejętności prezentują prace drugiego współpracownika, do których zaliczają się postaci apostołów bijących pokłony na zboczach Góry Tabor czy Gołębica Ducha św. w podniebiu baldachimu ambony. W wypadku konfesjonałów wykonawca ten zapewne wyrzeźbił postać anioła po lewej stronie św. Piotra oraz pomniejsze (gołębice, główki anielskie, snycerka ornamentalna)⁵³. Dwóch innych pomocników, zapewne czeladników jeszcze z czasów funkcjonowania warsztatu w Bielicach, brało udział w realizacji wystroju prospektu organowego. Zdolniejszy spośród nich (umownie nazwany Mistrzem Aniołów-Kariatyd) przez następne kilka lat pozostawał stałym współpracownikiem warsztatowym Klahra, wykonując też prace snycerskie jeszcze po przeniesieniu atelier do Łądka. Jego dziełem są w zasadniczym stopniu figury dwóch aniołów-kariatyd, które wyróżniają wydłużone sylwetki i płaski, uproszczony modelunek szat. Ręka tego samego twórcy dostrzegalna jest w figurkach muzykujących puttów i większości pozostałych aniołów, a także postaci św. Cecylii grającej na *organetto*. Gorzej wykwalifikowany drugi pomocnik jest zapewne autorem schematycznie modelowanej postaci anioła z cytrą. Jednakże zarówno w tej figurze, jak i pozostałych rzeźbach prospektu czytelna jest ręka biegłego twórcy – najprawdopodobniej mistrza – który korygował bardziej skomplikowane szczegóły, takie jak fizjonomie, włosy, skrzydła anielskie, dłonie czy eksponowane partie draperii.

Pomimo dostrzegalnych różnic kłódzkie realizacje atelier Michaela St., reprezentatywne dla jego wczesnej fazy działalności, zachowują spójny charakter warsztatowy i w przeważającej mierze wysoki poziom wykonania. Pozwala to przypuszczać, że mistrz jako projektant sprawował także kontrolę nad całością prac rzeźbiarskich przy realizacji wspomnianych dzieł. Choć brakuje na ten temat zapisów w zachowanym kontrakcie, nie można

⁵³ Nie można wykluczyć, że obaj pomocnicy (w szczególności drugi wykonawca) odpowiedzialni byli za realizację łączonych z Klahrem St. figur ambony kościoła w Kątach Bystrzyckich (pierwotnie w Krosnowicach) z 1721 r., zob. B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr, der Jüngere (1727–1807)*, „Die Grafschaft Glatz“, Jg 25, 1930, nr 4, s. 70; por. *Katalog...*, s. 82-83. Autorzy opracowania zwracają uwagę na analogie stylistyczne rzeźb z wystrojem figuralnym kłódzkiej kazalnicy, jednakże stosunkowo niski – w porównaniu z pracami z Kłódzka – poziom wykonania wizerunków z Kątów Bystrzyckich wskazuje na zdecydowanie warsztatowy charakter realizacji, powstałej przy raczej niewielkim udziale mistrza.

wykluczyć, iż znaczący udział mistrza, zapewniający artyzm wykonania, był życzeniem zleceniodawcy⁵⁴.

Po przeprowadzce pracowni do Łądka skład atelier Michaela St. pozostał najprawdopodobniej niezmienny, jednakże powstałe w tym okresie prace mają znacznie bardziej warsztatowy charakter, co niewątpliwie wynikało ze wzrostu zleceń realizowanych w zbliżonym czasie. Wspomniany Mistrz Aniołów-Kariatyd był wykonawcą figury św. Floriana (ok. 1725) oraz znacznej części prac nad dekoracją powstałego w tym samym czasie ołtarza Wniebowzięcia NMP do kłodzkiej fary, zrealizowanego głównie rękami dwóch pomocników⁵⁵. Udział mistrza najprawdopodobniej ograniczył się jedynie do wykończenia bardziej skomplikowanych elementów, np. draperii sukni Marii Wniebowziętej oraz fizjonomii postaci bądź główek czy skrzydeł anielskich. Figury w zasadniczym kształcie wyszły jednak spod ręki pomocników. Mistrz Aniołów-Kariatyd, wykonał świętych Floriana i Maurycego oraz anioły i putta. Dziełem drugiego pomocnika są słabsze technicznie figury świętych Wawrzyńca i Szczepana oraz detale anatomiczne innych rzeźb. Obaj pomocnicy odegrali również ważną rolę w realizacji ołtarza głównego (ok. 1725-1727) do kaplicy św. Floriana w Bystrzycy Kłodzkiej. Mistrz Aniołów-Kariatyd przypuszczalnie był zasadniczym twórcą dwóch najważniejszych rzeźb w zespole – Boga Ojca i św. Floriana wraz z puttami z towarzyszącymi temu ostatniemu puttami z atrybutami. Z drugim wykonawcą wiązać można schematyczne sylwetki Chrystusa, anioła z chorągwią, Gołębicę Ducha św. i główki anielskie (choć draperia i elementy anatomiczne figur sugerują udział Mistrza aniołów-kariatyd).

Oprócz tej dwójki pomocników z Michaeliem w tym czasie współpracowało jeszcze dwóch snycerzy. Wykonali oni figury ołtarzowe dla kościołów w Bolesławowie, Konradowie i Kątach Bystrzyckich. Ich umiejętności również były zróżnicowane. Zdolniejszemu przypisać należy wykonanie większości wspomnianych rzeźb, m.in. św. Katarzyny w Bolesławowie –

⁵⁴ Osobiste zaangażowanie mistrza w prace niekiedy było wymogiem zleceniodawcy zapisanym w zawieranej z nim umowie, czego przykład stanowi kontrakt na wykonanie ołtarza głównego kościoła jezuickiego w Grodnie, zawarty z Johannem Christianem Schmidtem w 1736 r. W myśl zapisów umowy rzeźbiarz (dysponujący zespołem 6 czeladników i jednym uczniem) osobiście miał wykonać w swoim warsztacie centralne figury ołtarzowe św. Franciszka Xawerego i Chrystusa Salvatora Mundi, co więcej, w dokumencie kilkakrotnie zwrócono uwagę na artystyczną jakość wykonania zarówno nastawy („mocnej i modnej”), jak i poszczególnych rzeźb, zob. O. Gorskowoz, A. Jaroszewicz, *Ołtarz główny kościoła farnego w Grodnie*, [w:] *Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku*, red. J. Kowalczyk, Warszawa 1995, s. 80, 85-86.

⁵⁵ Na różnice warsztatowe pomiędzy ołtarzowymi figurami świętych Stefana i Wawrzyńca a Floriana i Maurycego wskazywał już G. Klimpel (*Ein Barockaltar in der Pfarrkirche zu Glatz*, „Schlesische Monatshefte” 1927, Jg. 4, Nr. 1 s. 27), a za nim E. Meyer (*Michael Klahr der Ältere...*, s. 73-74). Zdaniem obu autorów figury Floriana i Maurycego są dziełem ucznia Michaela Klahra St. wykonanym według projektu mistrza, zaś pozostałe dwie rzeźby nie wykazują cech klahrowskiej plastyki i zostały wtórnie dodane do ołtarza. Odmienne stanowisko wyraziła D. Ostowska (*Rzeźba śląska...*, s. 57-58), wiążąc całość nastawy z Michaeliem St. Forma poszczególnych figur i dekoracji pozwala uznać ołtarz za warsztatowe dzieło rzeźbiarza, wyłączwszy odmiennie w formie rokokowe tabernakulum z 1775 r., przypuszczalnie autorstwa M. I. Klahra (zob. rozdział I).

wypracowanej z dużą biegłością (zapewne nie bez udziału samego mistrza) – którą wyróżniającą płasko modelowane szaty – rozwiązanie utrwalone już we wcześniejszych realizacjach atelier, realizowane jednak w sposób bardziej uproszczony, co podkreśla stosunkowo sztywna kompozycja rzeźby⁵⁶. Michael St. wykonał św. Barbarę z ołtarza głównego w Kątach Bystrzyckich, pokrewną warsztatowo najlepszym figurom z kłodzkich konfesjonałów, zarazem odznaczającą się klasą artystyczną równie wysoką, co wspomniane elementy konradowskich rzeźb.

Kolejne realizacje powstające od końca lat 20. XVIII w. wskazują na malejący udział Michaela St. w pracach rzeźbiarskich. Miało to ujemny wpływ na artystyczny poziom wielu dzieł. Z ręki pomocników (innych niż wyżej omówieni) w przeważającej mierze powstał m.in. figury do ołtarzy św. Michała Archanioła i św. Józefa w kościele par. w Szczytnej (ok. 1729-1730). Pośród nich na uwagę zasługuje rzeźbiarz umownie określony mianem „Mistrza Archaniołów”. Brał on udział w realizacji niemal wszystkich kolejnych większych zleceń powstających w łódzkim atelier do śmierci Michaela St. Ów twórca – realizujący rzeźby o sztywnych lecz poprawnych proporcjach i płasko modelowanych, przeważnie wertykalnych fałdach – wykonał większość rzeźb w ołtarzu św. Michała. Co więcej, jemu należy przypisać autorstwo figury św. Józefa oraz dwóch puttów z atrybutami (dłutem i siekierą) w bliźniaczej nastawie, której inne elementy rzeźbiarskie wykonał drugi z pomocników. Wykonane przez niego postaci Matki Bożej i patrona pielgrzymów na tle wcześniejszych prac atelier wyróżniają smukłe, wręcz wiotkie proporcje, uproszczona, „blaszana” draperia⁵⁷ oraz sprymitywizowane szczegóły anatomiczne.

W zbliżonym czasie powstał ołtarz Ukrzyżowania w kłodzkim kościele farnym (przed 1732). W tym wypadku Michael St., niewątpliwie autor projektu i koordynator całości robót rzeźbiarskich, osobiście wykonał jedynie figurę Chrystusa Ukrzyżowanego wraz ze wzlatającymi wokół Niego puttami. Pozostałe figury nastawy wykonali dwaj pomocnicy, którzy nieomal po równo podzielili się pracami. Wspomniany już Mistrz Archaniołów wyrzeźbił postaci Marii Magdaleny i św. Longina, a drugi z wykonawców – postaci Matki Boskiej Bolesnej i św. Jana. Prace „Mistrza Marii i św. Jana” charakteryzuje znaczna prymitywizacja formy, widoczna zwłaszcza w schematycznym opracowaniu draperii bądź

⁵⁶ Wypracowane z mniejszą biegłością ręce św. Barbary świadczą o zaangażowaniu w prace rzeźbiarskie również drugiego pomocnika.

⁵⁷ Niektóre bardziej miękko i naturalistycznie potraktowane fragmenty fałdowań szat mogły zostać opracowane przez pierwszego z pomocników, względnie korygowane przez samego Michaela St.

dłoni i stóp⁵⁸. Za jego dzieło uznać należy także personifikacje Dusz Czyścówych u stóp krzyża, zaś wspólną realizację obu pomocników stanowią figury aniołów i puttów, przy czym lepiej wykwalifikowany Mistrz Archaniołów odpowiadał za opracowanie elementów bardziej skomplikowanych, czyli draperii i fizjonomii postaci.

Obaj współpracownicy należeli do zespołu wykonawców największej realizacji rzeźbiarskiej warsztatu Michaela St. – wystroju kościoła parafialnego w Roztokach (ok. 1729-1733). Rozmach i zakres zlecenia – przy równoczesnym wykonywaniu innych zamówień – niewątpliwie zdecydował o powiększeniu warsztatu przez Michaela St., który, jak zauważa Nowak, zatrudnił w nim współpracowników o bardzo różnych kwalifikacjach⁵⁹. Forma artystyczna zachowanych elementów wyposażenia roztockiej świątyni wskazuje na zaangażowanie przez mistrza co najmniej trzech pomocników, których udział ujawniają cechy formalne ołtarza bocznego św. Jana Nepomucena (ok. 1729) oraz ambony (ok. 1730). W dziełach tych po raz kolejny uchwytne jest ręką Mistrza Archaniołów, który odpowiedzialny był za wykonanie figury św. Jana Nepomucena w ołtarzu oraz w większym stopniu – za elementy wystroju figuralnego kazalnicy⁶⁰, m.in. draperię szat Ewangelistów w partii kosza oraz postać Boga Ojca w zwieńczeniu. Drugi ze przywoływanych już pomocników – Mistrz Marii i św. Jana – zdecydowanie najsłabszy w zespole, opracował figury aniołów-trzymaczy iluzjonistycznej kotary oraz puttów w ołtarzu, jak również rzeźby ambony: aniołów w zwieńczeniu baldachimu, puttów w zwisie i u nasady oraz reliefy w korpusie i na zaplecku. Obie Kłahrowskie realizacje ujawniają ponadto rękę trzeciego pomocnika warsztatowego – uchwytne jedynie pracach dla Roztok – twórcy stosunkowo poprawnych (choć uproszczonych w detalach) stojących figur aniołów z atrybutami św. Jana Nepomucena w ołtarzu oraz pary cherubinów w zwieńczeniu nastawy. Rzeźbiarz ów był współwykonawcą Ewangelistów, wypracowując zasadniczą sylwetkę postaci wraz z niektórymi detalami draperii (podobnie w wypadku rzeźby Boga Ojca), ponadto zasadniczo samodzielnie stworzył dwie figury aniołów na wolutach baldachimu oraz puttów. W wypadku obu omawianych dzieł udział mistrza zapewne ograniczył się do wykończenia poszczególnych rzeźb (w tym zwłaszcza św. Jana). Najbardziej prestiżową realizacją było retabulum ołtarza głównego (1733). Niestety znany jest on jedynie z niewyraźnej fotografii sprzed pożaru kościoła w 1900 r. Wystrój figuralny nastawy pozwala przypuszczać, iż tu udział mistrza był znaczący. Przede wszystkim

⁵⁸ Co ciekawe, ten sam wykonawca wypracował zbliżone warsztatowo dłonie Marii Magdaleny, z kolei Mistrz Archaniołów identyczne elementy (z większą biegłością) u postaci św. Jana.

⁵⁹ *Michał Kłahr Starszy i jego theatrum...*, s. 15.

⁶⁰ Na warsztatowy charakter dekoracji rzeźbiarskiej ambony w Roztokach pierwszy zwrócił uwagę E. Meyer (op. cit., s. 43), uznając reliefowe wizerunki Ojców Kościoła na balustradzie za prace pomocników.

chodziło o centralną grupę *Ukrzyżowania*, postaci aniołów i świętych w dolnej strefie nastawy, a być może także figurę św. Marcina w zwieńczeniu. Bardziej schematyczne kompozycyjnie inne rzeźby zapewne były dziełami warsztatowymi.

Osobne zagadnienie stanowi problem autorstwa ołtarza bocznego Marii Immaculaty (ok. 1729-1733), wykonanego najprawdopodobniej przez kogoś spoza warsztatu. Ołtarz ten, dotąd uznawany za warsztatowe dzieło Michaela St.⁶¹ w swojej strukturze, dekoracji oraz wystroju wykazuje bowiem daleko idącą odrębność względem klahrowskiej snycerki, jak również znacznie niższy poziom wykonania w porównaniu z wyżej omówionymi pracami atelier dla roztockiej świątyni. Odmienne rozwiązane detale nastawy – jedynie w ogólnych zarysach nawiązującej do bliźniaczego ołtarza św. Jana Nepomucena – nade wszystko rozdrobniona kompozycja figur o sprymitywizowanych, schematycznych formach (dotyczy to zwłaszcza drobnej, miejscami nieporadnie kształtowanej draperii strojów oraz kotary), wskazują na rękę prowincjonalnego (najpewniej lokalnego) rzeźbiarza, który starał się wykonać swoje dzieło według klahrowskich wzorców. Nastawa musiała jednak powstać we współpracy z łądeckim warsztatem, przypuszczalnie według projektu Michaela St., o czym przekonuje centralna figura Immaculaty, która jest wiernym odwzorowaniem kompozycji bozzetta Immaculaty z Klahrowskiej pracowni⁶². Można zatem przypuszczać, iż zakres robót dla kościoła w Roztokach oraz inne ówczesne zlecenia zmusiły Michaela St. zarówno do zaangażowania większej liczby czeladników, jak i podzleceń⁶³.

Kolejne zamówienia łądecki rzeźbiarz realizował najprawdopodobniej głównie siłami własnego warsztatu. Jego rdzeniem obok mistrza było dwóch współpracowników – Mistrz Archaniołów i Mistrz Marii i św. Jana. Oni realizowali m.in. ołtarz Matki Bożej Różańcowej

⁶¹ B. Patzak, *Archivalische und Kunsttographische Beiträge zur Künstlergeschichte der Grafschaft Glatz I. Der Landecker Bildhauer Michael Klahr der Aeltere...*, s. 155; E. Meyer, op. cit., s. 41 (obaj niemieccy autorzy uważają ołtarz Immaculaty za dzieło ucznia Klahra St.); A. Heinke, *Die Grafschaft...*, s. 198; Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku...* s. 190; *Katalog...*, s. 172-173; *Michał Klahr Starszy i jego theatrum...*, s. 15.

⁶² Fotografie zaginionego modelu publikuje R. Hauck, *Bad Landeck/Schlesien. Bilder aus einer deutscher Stadt*, Leimen/Heidelberg 1973, s. 88; por. rozdział III.

⁶³ Najbardziej wyrazistym przykładem praktyki podzleceń jest działalność warsztatowa Gianlorenza Berniniego, który do realizacji wielkich zamówień (np. figur na skrzyżowaniu naw bazyliki św. Piotra w Rzymie) wielokrotnie angażował samodzielnych mistrzów, zob. H. Tratz, op. cit., s. 401-402, 411-415, passim; por. T. J. Żuchowski, *Poskromienie materii. Nowożytny zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł. Bernini. Canova*, Poznań 2011, s. 133-151. Na Śląsku w podobny sposób postąpił m.in. Johann Christoph König, podzlecając wykonanie elementów wystroju kościoła opackiego w Kamieńcu Żąbkowickim rzeźbiarzom Thomasowi Weissfeldtowi i Antonowi Jörgowi, zob. K. Kalinowski, *Rzeźba...*, s. 154-158, 161, 199; A. Kolbiarz, *Perspektywy badań nad twórczością Johanna Christopha Königa (Königera)*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 184-185.

(przed 1733) dla bystrzyckiej kaplicy św. Floriana⁶⁴. Pierwszy z nich jest autorem figury Boga Ojca w zwieńczeniu⁶⁵ oraz draperii szat puttów, z kolei drugi był wykonawcą aniołów podtrzymujących koronę nad obrazem maryjnym, nadto jego rękę można stwierdzić wypadku prostszych elementów stroju Boga Ojca. Ci sami wykonawcy najprawdopodobniej zaangażowani byli w prace rzeźbiarskie nad rozbudowanym wystrojem figuralnym ambony dla Wilkanowa (ok. 1736), proporcjonalnie dzieląc się wykonaniem rzeźb Ewangelistów wyeksponowanych na balustradzie korpusu: Mistrz Archaniołów zrealizował postaci świętych Mateusza i Łukasza, a Mistrz Marii i św. Jana – Marka oraz Jana. Trudniej rozpoznać ręce poszczególnych twórców w figurach zdobiących baldachim i zwieńczenie; heterogeniczna forma warsztatowa tych rzeźb pozwala przypuszczać, iż zasadnicze sylwetki większości apostołów oraz Chrystusa i Marii ze sceny Roześlania na czaszy baldachimu wypracował pierwszy z wykonawców. Równocześnie odmienny rysunek draperii oraz sprymitywizowane dłonie i stopy u wielu postaci zdradzają rękę Mistrza Marii i św. Jana, który w dużym stopniu był także odpowiedzialny za reliefy na koszu. Z kolei Mistrz Archaniołów zapewne miał znaczny udział w opracowaniu grupy Boga Ojca w zwieńczeniu, wykończonej zapewne przez samego Klahra, odpowiedzialnego również za finalizację rzeźb w partii kosza oraz zaskakującej finezją uskrzydłonej główki putta na baldachimowym gzymsie.

Warsztatowy charakter ma również kolumna Trójcy św. (ok. 1739-1741) na lądeckim rynku. Forma detali pomnika ujawnia ręce trzech osób zaangażowanych w prace rzeźbiarskie. Michael St. jako projektant dzieła niewątpliwie sprawował także bezpośredni nadzór nad jego wykonaniem⁶⁶, podejmując się nadto wyrzeźbienia najbardziej plastycznych i finezyjnych figur Jezusa z grupy Trójcy św. w zwieńczeniu oraz św. Jana Apostoła na balustradzie wokół cokołu. Pozostałe prace zostały jednak wykonane przez dwóch pomocników, wśród nich przypuszczalnie Mistrza Archaniołów, twórcy świętych Łukasza, Anny i Joachima, a także w dużym stopniu – Boga Ojca w zwieńczeniu. Gorzej wykwalifikowany drugi pomocnik – inny niż dotychczasowi wykonawcy – zrealizował dalsze trzy figury stojące – Marię Immaculatę oraz świętych Józefa i Antoniego. Wypracowane z większą biegłością szczegóły draperii Immaculaty oraz św. Antoniego zdradzają jednak udział mistrza bądź pierwszego pomocnika,

⁶⁴ W obecnym stanie z pierwotnego retabulum warsztatu M. Klahra zachowały się rama obrazu maryjnego, figurki puttów i główek anielskich, a także grupa Trójcy św. w zwieńczeniu. Pozostałe elementy wystroju rzeźbiarskiego uznać należy za prace Michaela Ignatza Klahra, który przypuszczalnie restaurował ołtarz ok. 1782 r.

⁶⁵ Jego autorstwa jest zasadniczy modelunek i fizjonomia postaci, przy czym finezyjnie wyrzeźbione detale, takie jak włosy i broda najpewniej wypracowane zostały przez samego mistrza.

⁶⁶ Zwraca na to uwagę Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku...*, s. 192. B. Patzak (op. cit., s. 156) podaje błędną informację (bez uzasadnienia źródłowego), jakoby lądecka kolumna została zrealizowana przez synów rzeźbiarza – Michaela Ignatza, Casimira i Cajetana. Dwaj ostatni w rzeczywistości byli wnukami Klahra St. urodzonymi po jego śmierci.

podobnie anatomia św. Józefa poddana została mistrzowskiemu wykończeniu. Za samodzielną pracę drugiego pomocnika uznać wypada Gołębicę Ducha św.; ów twórca mógł ponadto wstępnie opracować figurę Boga Ojca (draperia w okolicach nóg) oraz odpowiadać za inne prostsze detale kamieniarskie pomnika. W wypadku łądeckiego monumentu domniemać należy także o zatrudnieniu przez mistrza trzeciego współpracownika w osobie kamieniarza, odpowiedzialnego za realizację architektonicznej struktury oraz detali takich jak gzymsy, woluty, balustrada czy niektóre ornamenty.

Analiza wybranych dzieł realizowanych w atelier Michaela St. potwierdza rosnący udział pomocników w dojrzałym i późnym okresie działalności warsztatu, chociaż mistrz w większości wypadków zachowywał kontrolę nad wykonaniem. Co więcej, obok dzieł wykonywanych zespołowo, Michael do końca życia wykonywał uderzające finezją samodzielne prace – zarówno modele rzeźbiarskie, małe obiekty na własny użytek (m.in. ołtarzyk procesyjny św. Jana Nepomucena czy figurka św. Agaty), jak i konkretne zlecenia. Do tych ostatnich należą wypracowane z biegłością, zarazem zbliżone formalnie plastyczne figury Chrystusa Zmartwychwstałego (ok. 1735-1740) oraz Ukrzyżowanego (1741), powstałe dla fary w Łądku.

Uczniowie i współpracownicy – próba identyfikacji

W obecnym stanie badań trudno jest powiązać z nazwiskami konkretnych rzeźbiarzy wyróżnionych na podstawie analizy formalnej dzieł pomocników warsztatowych Michaela Klahra St. Jak już wspomniano w pierwszym rozdziale, prawdopodobnym uczniem kierownika atelier był bardzki rzeźbiarz Ludwig Andreas Jäschke, który – jak wszystko wskazuje – okresowo należał do zespołu warsztatowego Michaela Klahra St. Przez jego łądecką pracownię przewinął się w późnym okresie jej działalności najprawdopodobniej także Johann Joseph Prause⁶⁷. Trudno jest określić status rzeźbiarza w obrębie łądeckiego atelier; najbardziej prawdopodobna wydaje się hipoteza terminowania pod bokiem mistrza, choć nie można całkiem wykluczyć obecności Prausego w warsztacie Michaela St. jako czeladnika, względnie okresowego współpracownika. Piętna stylu Johanna Josepha, operującego twardo łamanymi strukturami draperii, doszukać się bowiem można w niektórych figurach apostołów, a przede wszystkim Chrystusa ze sceny *Rozesłania* na czaszy baldachimu ambony w Wilkanowie, choć kwestia identyfikacji Prausego z którymś ze współwykonawców dekoracji rzeźbiarskiej

⁶⁷ Więcej na temat rzeźbiarzy A. L. Jäschkego i J. J. Prausego zob. rozdział I, tamże cytowana literatura przedmiotu.

kazalnicy na obecnym etapie badań musi pozostać otwarta. Rzeźbiarz musiał jednak niewątpliwie cieszyć się zaufaniem (a być może także uznaniem dla swojej twórczości) ze strony Michaela St., skoro ten powierzył mu opiekę nad swoim jedynym synem – stawiającym pierwsze kroki w rzeźbiarstwie – oraz prawdopodobne kierownictwo nad pozostawioną pracownią rzeźbiarską. Wspomnieć należy w tym miejscu również o samym Michaelu Ignatzu, który z całą pewnością należał do warsztatowego grona uczniów Michaela pod koniec jego życia. Wbrew sugestiom dawniejszej literatury nie sposób jednak przypisać Michaelowi Ignatzowi bezpośredniego udziału w pracach nad późnymi realizacjami warsztatu pod kierunkiem Klahra St.⁶⁸ ze względu na zbyt młody wiek Michaela Ignatza. Podobnie jak inni uczniowie mógł on przede wszystkim studiować ojcowskie dzieła bądź projekty, jedynie w podstawowym zakresie będąc zaangażowanym do konkretnych robót rzeźbiarskich⁶⁹.

Współpracownicy spoza warsztatu Michaela St.

Michael St. w zawodowej działalności nie ograniczał się wyłącznie do własnych sił warsztatowych, lecz niejednokrotnie korzystał z pomocy wykonawców spoza prywatnego atelier. Jak zauważył Kolbiarz, istnieje duże prawdopodobieństwo, że już przy pierwszej realizacji rzeźbiarskiej, ambonie z kłodzkiej fary, Klahrowi pomagał zakonny koadiutor Johann Kostelnik⁷⁰. Rezydujący w Kłodzku w latach 1716-1718 *arcularius* i *statuarius* z całą pewnością był pomocnikiem okresowo przydzielonym głowie artystycznego rodu Klahrów przez zakon jezuitów. Wobec niedostatecznego rozpoznania *œuvre* Johanna Kostelnika w zakresie rzeźby figuralnej, trudno jest jednak zidentyfikować jego osobę z którymś z pomocników Klahra St. przy realizacji wystroju rzeźbiarskiego ambony i konfesjonałów. Jest jednak bardzo prawdopodobne, iż zakonny koadiutor, rezydujący wcześniej w placówkach jezuickich w Żaganiu (1703) oraz czeskich Lużech (po 1704), dostarczył młodemu rzeźbiarzowi inwencje graficzne bądź gotowe projekty wykorzystane przez Michaela St. w projektowaniu obu wspomnianych kłodzkich dzieł⁷¹.

⁶⁸ B. Patzak, op. cit., s. 155.

⁶⁹ Do możliwych zadań Michaela Ignatza mogły należeć proste prace przygotowawcze tradycyjnie rezerwowane dla uczniów, takie jak np. korytkowanie bądź wstępna obróbka przyszłych rzeźb siekierą przed podjęciem bardziej precyzyjnych prac, zob. A. Wagner, op. cit., s. 135.

⁷⁰ A. Kolbiarz, op. cit., s. 123.

⁷¹ Ma to szczególne znaczenie w wypadku kłodzkiej kazalnicy, której iluzjonistyczne zwieńczenie w formie Góry Tabor wzorowane jest na ambonie kościoła w Lużech (ok. 1706-1708); podobnie anioły ze zwieńczenia konfesjonałów nawiązują do figur anielskich z ołtarzy jezuickiej świątyni w Żaganiu, prawdopodobnie współrealizowanych przez Kostelnika. Więcej na ten temat zob. A. Kolbiarz, op. cit., s. 130, 135, 139.

Z kolei w późniejszym okresie zawodowej aktywności Michael St., już jako właściciel i kierownik warsztatu w Łądku, podejmował się kooperacji z samodzielnymi mistrzami, co ujawnia przede wszystkim forma warsztatowa ołtarza Immaculaty z kościoła w Roztokach, zrealizowana najprawdopodobniej przez lokalnego rzeźbiarza. Jest bardzo możliwe, iż ten sam twórca był autorem ołtarza głównego kościoła parafialnego w Idzikowie, dotychczas błędnie przypisywanego Michaelowi Ignatzowi⁷². Wydłużony kanon sylwetki figur z idzikowskiej nastawy, ich schematyczne pozy, jak również sprymitywizowany modelunek draperii szat bądź rozwiązanie detali dłoni wykazują bowiem bliskie analogie z rzeźbami omawianego ołtarza bocznego z Roztok. Forma artystyczna rzeźb obu nastaw zarazem w czytelny sposób nawiązuje do snycerki figuralnej Michaela St. Co więcej, architektoniczna struktura zasadniczego retabulum z Idzikowa, pomimo większej zwartości formy oraz odmiennych detali (kręcone trzony kolumn i woluty w zwieńczeniu) stanowi wierne (na miarę umiejętności prowincjonalnego mistrza) naśladownictwo Klahrowskiego ołtarza głównego roztockiej świątyni (motyw kolumnowego baldachimu z półkolistą wnęką w centrum oraz kształt belkowania, z fryzem ozdobionym liśćmi akantu)⁷³. Pomimo braku wiadomości źródłowych można zatem przypuszczać, iż anonimowy wykonawca ołtarza Immaculaty w efekcie kooperacji z warsztatem Michaela St. przyswoił sobie szereg klahrowskich rozwiązań formalnych⁷⁴, które zadecydowały o stylistycznym charakterze jego późniejszej realizacji w Idzikowie.

Osobną kategorię współpracowników Klahra St. stanowili stolarze niezwiązani na stałe z jego warsztatem, notowani przy okazji dużych realizacji architektoniczno-rzeźbiarskich, takich jak kłódzki prospekt organowy, czy ołtarz główny kościoła w Roztokach. Dostępne wiadomości źródłowe sugerują, iż łądecki mistrz wykonywał rzeźbę figuralną oraz sporządzał projekty zarówno pojedynczych figur, jak i małej architektury, którą jednak wykonywali stolarze zatrudniani do konkretnych zleceń.

Archiwalia dotyczące realizacji prospektu organowego dla kościoła farnego w Kłodzku wskazują na rozgraniczenie kompetencji pomiędzy rzeźbiarzem a stolarzem. Rektor kłódzkich jezuitów zawarł bowiem osobne umowy. 4 lipca 1722 podpisano kontrakt z mistrzem stolarskim z Kłodzka Thomasem Bergerem. Przewidywał on zrealizowanie do oktawy Bożego

⁷² Patzak, op. cit., s. 70; Heinke, s. 251; *Katalog...*, s. 76-77.

⁷³ Autorzy *Katalogu...* (s. 76) datują ołtarz główny kościoła w Idzikowie na drugą połowę XVIII w., jednakże późnobarokowy detal ornamentalny oraz dostrzeżone analogie z roztockim retabulum pozwalają określić czas powstania dzieła na lata 30. XVIII w. (po 1733).

⁷⁴ Nie można oczywiście całkiem wykluczyć, iż rzeźbiarz ów wcześniej należał do uczniów Michaela St. (co niewątpliwie miałyby jeszcze większy wpływ na przyswojenie sobie klahrowskiej stylistyki), choć jak już była mowa nie sposób zaliczyć go do czeladników bądź warsztatowych pomocników łądeckiego mistrza.

Ciała w następnym roku prac takich jak posadowienie dwuczłonowego instrumentu na chórze muzycznym, wykonanie doń szafy organowej oraz wszystkich potrzebnych robót stolarskich, z wyłączeniem prac rzeźbiarskich⁷⁵. Te ostatnie obejmował kontrakt z Michaeliem St. zawarty kilka miesięcy później, w listopadzie 1722 r. Zleceniobiorca miał wykonać wystrój figuralny (a więc Dawida, św. Cecylię, anioły, putti i główki anielskie), a także dekorację ornamentalną oraz niektóre detale architektonicznych, w tym kapitele, kroksztyny środkowych kolumn, elementy belkowania czy postumenty pod rzeźby⁷⁶. Realizacja pozostałych kroksztynów i konsol oraz samych kolumn była zlecona Bergerowi⁷⁷, przy czym projekty na elementy wykonane przez stolarza miał dostarczyć rzeźbiarz, co sugeruje ścisłą współpracę pomiędzy obydwojema wykonawcami⁷⁸.

Berger nie był jedynym stolarzem, z którym współpracował Michael St. Pośród innych mistrzów stolarskich kooperujących z rzeźbiarzem znany jest Heinrich Joseph Mehr, również czynny w Kłodzku, który wedle archiwaliów przywoływanych przez Patzaka miał wykonać roboty stolarskie przy realizacji przez warsztat Michaela St. monumentalnego ołtarza głównego kościoła parafialnego w Roztokach (1733)⁷⁹. Meyer wspomina ponadto o nieznanym z imienia stolarzu, który w 1736 r. dostarczył niezbędne prace ciesielskie do ambony realizowanej przez warsztat Klahra St. w kościele parafialnym w Wilkanowie⁸⁰. Pomimo braku stosownych zapisów archiwalnych w obu wypadkach można przyjąć, że wspomniani rzemieślnicy realizowali projekty łądeckiego mistrza, co potwierdzają formy małej architektury bliskie innym potwierdzonym dziełom Michaela St.⁸¹ Zaangażowanie mistrzów stolarskich szczególnie w wypadku dużych realizacji (np. ołtarzy głównych) mogło pozostawać w gestii zleceniodawcy, zaś sam Klahr dostarczał jedynie projekty.

⁷⁵ APPPTJ, sygn. 2565, Kirchen Rechnung..., kontrakt zawarty z mistrzem stolarskim Thomasem Franzem Bergerem 4 VII 1722 r., k. 51-53, pełną treść dokumentu cytuje B. Patzak, op. cit., s. 154.

⁷⁶ APPPTJ, sygn. 2565, Kirchen Rechnung..., kontrakt zawarty z rzeźbiarzem z Michaeliem Klahrem..., k. 44.

⁷⁷ Ibidem, kontrakt zawarty z mistrzem stolarskim Thomasem Franzem Bergerem..., k. 52.

⁷⁸ Opracowanie projektów dekoracji prospektu przez Michaela St. sugeruje rysunek projektowy autorstwa rzeźbiarza, dołączony do podpisanego z nim kontraktu. Niewykluczone, że Klahr dostarczył projekty stolarzowi jeszcze przed zawarciem umowy w listopadzie 1722 r., bowiem Berger podjął się realizacji zadania co najmniej kilka miesięcy wcześniej, wkrótce po zawarciu swojego kontraktu 4 lipca. Jest bardzo prawdopodobne, że na ostateczną formę projektowanego prospektu (a tym samym również i na prace Klahra oraz Bergera) miał organmistrz Anton Streit, który zmodyfikował m.in. formę gzymsu koronującego, podporządkowując ją technicznej budowie wież piszczalkowych; co więcej, w okresie nowożytnym częstą praktyką było projektowanie prospektu i dekoracji organów przez samych budowniczych instrumentów, zob. M. Zgliński, *Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy*, Warszawa 2012, s. 510; por. D. Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej...*, s. 170.

⁷⁹ B. Patzak, op. cit., s. 155, przyp. 23.

⁸⁰ E. Meyer, op. cit., s. 45.

⁸¹ W szczególności niezachowany, znany z fotografii archiwalnej, ołtarz główny świątyni w Roztokach w detalach architektonicznych – wywiedzionych z traktatu Andrei Pozza (zob. rozdział III) – bliski jest dekoracji kłodzkiego prospektu organowego (zarówno projektu, jak i realizacji), a także konfesjonałów kościoła w Kłodzku.

Znacznie mniej prawdopodobna wydaje się natomiast praktyka samodzielnego podejmowania się przez warsztat Michaela St. zadań *stricte* stolarskich, choć nie można całkowicie wykluczyć takiej możliwości⁸². Brakuje bezpośrednich dowodów na zatrudnianie przez rzeźbiarza stolarzy w warsztacie.

Organizacja warsztatu Michaela St. zatem w przeważającej mierze odpowiadała funkcjonowaniu typowego atelier rzeźbiarskiego okresu baroku na Śląsku i w Europie Środkowej, z kierowniczą rolą mistrza, zatrudniającego do prac rzeźbiarskich pomocników oraz uczniów. Mistrzowi zazwyczaj towarzyszyło dwóch pomocników, względnie trzech w wypadku większych i bardziej rozległych zleceń, których realizacja niekiedy wymagała dodatkowego zaangażowania podwykonawców spoza warsztatu. Typowa dla barokowego rzeźbiarza jest również współpraca z cechowymi stolarzami, niekiedy wymuszona przez zleceniodawcę. Jedynie w niewielkim stopniu, w ostatnich latach działalności pod kierunkiem Michaela Łądecki warsztat określany być może mianem pracowni rodzinnej, wynikającym z podjęcia nauki zawodu pod ojcowskim okiem syna, szykowanego na następcę ojca. Równocześnie kierownik atelier potrafił stworzyć sieć zawodowych powiązań ze swoimi dawnymi uczniami i pomocnikami, które umożliwiły dalszą naukę Michaela Ignatza, zarazem w dalszej perspektywie zapewniły ciągłość funkcjonowania warsztatu w rękach rodziny (zob. niżej).

1.2.2. Warsztat Michaela Ignatza Klahra

Po przedwczesnej śmierci Michaela Klahra Starszego w 1742 roku przedsiębiorstwo zachowało ciągłość istnienia do czasu powrotu jego syna do Łądka. Stało się to możliwe dzięki zapobiegliwości zmarłego mistrza, który nie tylko wcześniej zapewnił synowi opiekunów czuwających nad jego dalszą edukacją w osobach Prausego oraz Haucka, ale także wedle wszelkiego prawdopodobieństwa powierzył temu pierwszemu prowadzenie swojej pracowni.

Nie można wykluczyć, że w tym czasie kontrolę nad pracownią przejęła wdowa po nim, Catharina Klahr (z d. Mühlan)⁸³, a Prause zajął się wznowieniem i organizacją produkcji warsztatowej, być może jako czasowy dzierżawca atelier. Archiwalia wskazują, iż Prause

⁸² Wedle doniesień J. Köglera jeszcze na początku XIX w. w kłodzkim archiwum parafialnym zachowana była kopia umowy z Klahrem na wykonanie ambony, niewykluczona, że obejmująca realizację całego dzieła, włącznie z robotami stolarskimi, zob. F. Monse, op. cit., s. 60. Prawdopodobne niezachowanie się umowy *in situ* (zaginionej już w okresie międzywojennym) uniemożliwia rozstrzygnięcie tej kwestii.

⁸³ Tego rodzaju praktyka w okresie baroku również nie należała do rzadkości, niekiedy zdarzało się nawet, że kierująca pracownią wdowa zatrudniała profesjonalnego rzeźbiarza celem wznowienia artystycznej produkcji po śmierci mistrza, por. A. Wagner, op. cit., s. 53-54.

oprócz prowadzenia lądeckiego atelier równolegle przynajmniej do 1744 roku utrzymywał prywatny warsztat w Vápennej⁸⁴ (wówczas już położony po drugiej stronie granicy prusko-austriackiej), dogodny do realizacji rozpoczętych w 1740 r. dużych prac rzeźbiarskich dla kościoła w Vlčicach, względnie innych zleceń na obszarze zachodniej części Śląska Austriackiego. Przymuszczalnie jednak w drugiej połowie lat 40. XVIII w. artysta przeniósł swoje atelier do Łądku i realizował zamówienia po obu stronach granicy⁸⁵. Jest bardzo prawdopodobne, iż zlecenia te realizował w oparciu o Klahrowską pracownię, wzbogaconą własnymi zasobami warsztatowymi (np. projektami i modelami) przywiezionymi z Vápennej. Co więcej, wiadomości źródłowe wskazują, iż Prause pozostał czynny w Łądku również po powrocie do miasta z nauk Michaela Ignatza Klahra, z którym łączyły go ścisłe kontakty towarzyskie i zawodowe przynajmniej do początków lat 60. XVIII w., ustając po przeprowadzce tego pierwszego do Roztok.

Około 1750 r. kierowanie warsztatem przejął Michael Ignatz. Jego pracownia w toku działalności niewątpliwie podlegała zmianom osobowym. Wszak mistrz zatrudniał określonych pomocników oraz przyjmował nowych uczniów na miejsce wyzwolonych itd. Bardzo prawdopodobne jest jednak, że przynajmniej od początku lat 70. stałą grupę pracowników warsztatu utworzyli synowie mistrza – Ignatz, Casimir i Cajetan, którzy stopniowo zaczęli stawać się głównymi współpracownikami ojca. Z tego względu dzieje pracowni Michaela Ignatza należy podzielić na dwa zasadnicze okresy: wczesny (ok. 1750-1770) oraz drugi – trwający od początku lat siedemdziesiątych XVIII w. do ok. 1803 r., względnie śmierci mistrza w 1807 r. Począwszy od lat 70. warsztat został przekształcony w pracownię rodzinną, z wzrastającą rolą potomków mistrza.

Informacje na temat liczebności oraz składu personalnego lądeckiego warsztatu pod kierownictwem Michaela Ignatza są skromne. Treści zachowanych kontraktów bądź rachunków potwierdzają jednoznacznie, że syn, podobnie jak ojciec, przez niemal cały okres zawodowej działalności był organizatorem prac atelier, zajmując się również projektowaniem⁸⁶. Pośród zachowanych archiwaliów na pierwszym miejscu wymienić należy

⁸⁴ Praktyka utrzymywania rozbudowanego przedsiębiorstwa rzeźbiarskiego działającego w oparciu o dwie pracownie nie jest przypadkiem odosobnionym sztuce barokowej; przykładem mogą być rzymskie warsztaty Gianlorenza Berniniego, który pełniąc funkcję naczelnego architekta i dyrektora Fabbrica di San Pietro nieprzerwanie utrzymywał swój prywatny warsztat rzeźbiarski, zob. H. Tratz, op. cit., s. 415-420; por. T. J. Żuchowski, op. cit., s. 147-150.

⁸⁵ Oprócz prac na Śląsku Pruskim na przełomie lat 40. i 50. rzeźbiarz zrealizował kolejne prace dla kościoła w Vlčicach, m.in. w 1750 r. uzupełniał wystrój kazalnicy i ołtarza głównego zob. R. Sachs, op. cit. 575, por. rozdział I.

⁸⁶ Własnoręcznego sporządzania projektów przez Michaela Ignatza Klahra dowodzą zarówno przekazy źródłowe, jak i rozpoznane modele rzeźbiarskie, por. rozdział III.

rejestr „dusz” zamieszkujących parafię łądecką w roku 1776, sporządzony według gospodarstw domowych⁸⁷. Zapisy rejestru podają, że ówczesne gospodarstwo domowe Michaela Ignatza oprócz niego samego wraz z małżonką Ludmillą i małoletnimi dziećmi (Casimirem i Kunegundą), tworzyli także najstarszy syn Ignatz (podówczas 24-letni), i dwóch czeladników: Lorentz Tize oraz Ignatz Forche. Pierwszy z nich określony został w spisie jako „wskazany wyuczony czeladnik” (*angezeigter ausgelernter Geselle*), co może oznaczać czeladnika na końcowym etapie praktyki rzemieślniczej w Klahrowskim warsztacie. Wydaje się zatem mało prawdopodobne, aby obaj czeladnicy równocześnie stanowili trzon współpracowników mistrza przez dłuższy okres czasu, choć jest bardzo możliwe, że stała liczba czeladników w pracowni Klahra Mł. utrzymywała się na poziomie 1-2 osób. Rejestr wymienia także najstarszego syna rzeźbiarza, Ignatza Klahra, który pomimo zaawansowanego wieku w 1776 r. przypuszczalnie nie posiadał jeszcze uprawnień mistrzowskich, ale zapewne wspomagał ojca w warsztacie.

Kolejne źródło wiedzy na temat organizacji pracy warsztatowej Michaela Ignatza stanowią archiwalia dotyczące prac nad wyposażeniem kościoła parafialnego w Krosnowicach, w tym zwłaszcza zawarty 24 III 1794 roku z Michaelem Ignatzem kontrakt na wykonanie ołtarza głównego wraz z amboną i balustradą komunijną⁸⁸. W dokumencie jest mowa o rzeźbiarzu Michaelu Klahrze i jego pomocnikach, którym zleceniowca – krosnowicki proboszcz Johann Horth – zobowiązał się, obok stosownej zapłaty, dostarczyć wszystkie materiały niezbędne do prac snycerskich i stolarskich (drewno, deski i klej stolarski)⁸⁹. Z kolei w pisany po łacinie liście Hortha do Wielkiego Dziekana Kłodzkiego Wintera z 8 III 1794 r. duchowny wspomina o czterech osobach – wykonawcach ołtarza głównego (zleconego do realizacji rzeźbiarzowi łądeckiemu Klahrowi), którym miał zapewnić wspomniane materiały i środki pieniężne⁹⁰. Z treści przywołanych dokumentów wynika zatem, iż w trakcie realizacji krosnowickiego zlecenia warsztatowy zespół Michaela Ignatza liczył cztery osoby – mistrza

⁸⁷ APL, General Seelen Liste Aller derer jeczigen im Landecker Kirchsprengel des gegenwärtig 1776 lauffenden Jahres befindlichen Seelen, Nro. 116 – skład osobowy gospodarstwa domowego rzeźbiarza Michaela Klahra. Poszczególne rubryki spisu dotyczą pozycji w gospodarstwie jego poszczególnych członków, ich płci i wieku.

⁸⁸ AJK, sygn. I F 11 k, Bau u. Reparatur zu Kirchen u. a. 1791-1800, kontrakt zawarty pomiędzy proboszczem parafii w Krosnowicach Johannem Horthem a rzeźbiarzem Michaelem Ignatzem Klahrem na wykonanie ołtarza głównego wraz z amboną i balustradą komunijną, 24 III 1794 r. Treść dokumentu cytuje B. Patzak (*Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr...*, s. 69-70).

⁸⁹ Ibidem, por. stosowny fragment: [...] *Wenn nun abgedachter Herr Klahr dieses sein gethanes Versprechen erfüllt, so verpflichtet sich und verspricht Ihm der Herr Pfarrer Herr Horth, demselben während seiner Arbeit, so wohl Ihm, als seinen Gehülffen die Kost zu geben, so auch das Holz, Bretter und den benöthig dürfenden Tischler Leim dazu zu verschaffen [...]*.

⁹⁰ AJK, sygn. I F 11k, Bau u. Reparatur zu Kirchen u. a. 1791-1800, List proboszcza parafii w Krosnowicach Johanna Hortha do dziekana Wintera w sprawie wzniesienia nowego ołtarza głównego, 8 V 1794: [...] *Petiit pro labore 350 florenos, quia verò eidem sustentationem quatuor personarum, & ligna, asseres, & gluten necessarium promisi, 150 florenos defalcavi, & Contractum ad 200 fl. reduxiu. [...]*

oraz jego trzech pomocników. Trudno jednak sobie wyobrazić, aby rzeźbiarz dysponował grupą współpracowników w tej liczbie przez cały okres funkcjonowania pracowni pod jego kierownictwem. Analiza warsztatowa dzieł wsparta wzmiankami źródłowymi wskazuje, że liczebność oraz skład osobowy atelier pozostawały zbliżone do organizacji warsztatu jego ojca, a tym samym też do innych barokowych pracowni rzeźbiarskich w małych ośrodkach; zespół warsztatowy tworzył najczęściej mistrz oraz maksymalnie dwóch pomocników (najprawdopodobniej czeladników) plus jeden uczeń.

Identyfikację „rąk” wykonawców poszczególnych dzieł warsztatu Klahra Młodszeo w pierwszej dekadzie działalności poważnie utrudnia nikłe rozpoznanie *œuvre* łądeckiej pracowni z tego czasu. Zaledwie kilka znanych realizacji z lat 50. oraz początku 60. XVIII stulecia – w dużej mierze zachowanych fragmentarycznie – dowodzi, że mistrzowi towarzyszył wówczas co najmniej jeden pomocnik. Najstarsze zachowane dzieło Michaela Ignatza – sygnowana przez rzeźbiarza figura Boga Ojca (1754) z kościoła farnego w Jeseníku⁹¹ – odznacza się dobrą klasą wykonawstwa. Charakterystyczne są opracowanie brody i włosów w postaci bujnych, pofalowanych pukli, naturalistyczna fizjonomia (z motywem nosa połączonego z kubizującym łukiem brwiowym), miękko opracowane fałdy draperii – miejscami przybierającej kubiczne formy – wreszcie sylwetka postaci, podporządkowana kierunkom diagonalnym, zarazem niepozbawiona klasycyzującej sztywności. Mistrz najprawdopodobniej osobiście zrealizował także podobnie opracowaną figurę Zachariasza z zespołu dwóch rzeźb z kościoła w Jodłowie (ok. 1756). Rzeźbiarz wypracował również detale św. Elżbiety, jednakże jej sztywna, wertykalna sylwetka, podobnie jak twardo łamane fałdy szat sugerują znaczący udział pomocnika w wykonaniu figury. Trzecia rozpoznana realizacja warsztatu Michaela Ignatza – nastawa chrzcielnicy z kościoła w Domaszkowie (1761) – zrealizowana została już przy minimalnym wkładzie kierownika atelier, którego udział najprawdopodobniej ograniczył się głównie do sporządzenia projektu dzieła⁹² i wykończenia detali. Forma pełnoplastycznych figur wskazuje, że za ich zasadniczy kształt odpowiadał pomocnik, zapewne tożsamy ze współwykonawcą jodłowskiej św. Elżbiety⁹³. Przepuszczalnie pomagał on Michaelowi Ignatzowi również w pracach nad wystrojem ambony kościoła

⁹¹ J. Olšovský, *Bůh Otec Michaela Ignáce Klahra ml. K otázce doznívání klahrovské a schubertovské tradice v barokním sochařství v západní části rakouského Slezska*, [w:] J. Kroupa, Z. Vácha, *Ars naturam adiuvans. Sborník k počtĕ prof. PhDr. Miloše Stehlika*, Brno 2003, s. 51-54, passim; por. rozdział I.

⁹² Zasadnicza kompozycja dzieła oraz poszczególne elementy wystroju figuralnego (dotyczy to zwłaszcza rozwiązania kotary podtrzymywanej przez putta i postaci Boga Ojca w zwieńczeniu) wykazuje analogie względem późniejszych realizacji Michaela Ignatza Klahra (m.in. Boga Ojca w zwieńczeniu domaszkowskiego ołtarza głównego z 1776 r.); figury ponadto silnie nawiązują do plastyki Michaela Klahra St.

⁹³ W prace mógł być zaangażowany również inny pomocnik, być może wykonawca reliefowej sceny *Chrztu w Jordanie*.

w Różance (ok. 1762), odpowiadając m.in. za realizację figur puttów. Drugi, mniej zdolny pomocnik opracował uproszczone w formie (miejscami wręcz sprymitywizowane) reliefy w partii kosza oraz zaplecka⁹⁴. Udziału mistrza dopatrywać można się natomiast przede wszystkim w realizacji figur zwieńczenia – w szczególności wyrzeźbionego z największą finezją aniołka w tanecznej pozie na szczycie baldachimu – bądź korektach detali rzeźbiarskich.

Można więc przyjąć, że mistrzowi asystowało wówczas przeważnie od 1 do 2 współpracowników, plus ewentualni uczniowie. Źródła pozwalają pokusić się o nazwanie ich. Współpracownikiem, przynajmniej początkowo, był Joseph Prause. Rzeźbiarz, prawdopodobnie prowadząc własny warsztat w Łądku⁹⁵, przez kilkanaście lat wspomagał Michaela Ignatza. Wskazują na to bliskie zależności formalne niektórych prac od dzieł Prausego. Dowodzą one, że młody rzeźbiarz korzystał z modeli rzeźbiarskich dawnego opiekuna. Z nieznanых powodów Prause opuścił Łądek po 1763 r. przenosząc się do Roztok⁹⁶. Rzeźbiarz zapewne pomagał Michaelowi Ignatzowi przy realizacji wczesnych zleceń, bowiem piętna jego stylu doszukać się można w figurze jodłowskiej św. Elżbiety (uwagę zwracają sztywno łamane fałdy szaty w okolicach nóg i bioder) oraz w wystroju figuralnym nastawy chrzcielnicy z Domaszkowa. W wypadku tej ostatniej chodzi zwłaszcza o rzeźbę Boga Ojca oraz figurki puttów, które w swojej formie warsztatowej różnią się zarówno od Boga Ojca Michaela Ignatza z muzeum w Opawie, jak i jego późniejszych dzieł z połowy lat 60., natomiast przypominają prace Prausego do kościołów w Lubnowie i Chałupkach. Niewykluczony jest także udział rzeźbiarza w pracach nad wystrojem figuralnym (m.in. detalami puttów) ukończonej w 1762 r. ambony kościoła w Różance, choć nie sposób stwierdzić, czy Prause osobiście wykonywał wymienione prace (a może jego pomocnik). Po tym okresie prace ze stylistyką typową dla Prausego w realizacjach warsztatu Michaela Ignatza znikają.

Do ewentualnych współpracowników Michaela Ignatza Klahra we wczesnym okresie funkcjonowania jego warsztatu zaliczyć można także Christiana Kellera Starszego ze Skorošic,

⁹⁴ Poziom wykonania reliefów znacząco odbiega od innych ówczesnych realizacji warsztatu Klahra Mł., co nasuwa przypuszczenie, iż wspomniany wykonawca był obecny w atelier rzeźbiarza jedynie przez krótki czas (być może jako czeladnik, względnie uczeń). Fakt wystawienia stolarskiej struktury ambony przez Johanna Rottera i Antona Knietiga już w l. 1755-1756 (zob. B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr...*, s. 68) sugeruje jednak możliwość opracowania płaskorzeźb przez odrębnego twórcę (być może jednego wykonawców stolarki, np. Knietiga), natomiast pracownia Klahra dostarczyła jedynie dekorację rzeźbiarską, względnie także ornamentalną.

⁹⁵ Poszczególne zapisy metrykalne dotyczące M. I. Klahra z lat 50. i początku 60. XVIII w. (zob. rozdział I) odnotowują osobę Prausego jako łądeckiego mieszczanina i rzeźbiarza na Górnym Przedmieściu (*Mitburger und Bildhauer in der Obervorstadt*), co wskazuje na jego ówczesne miejsce zamieszkania – poza domem Klahrów.

⁹⁶ Możliwym powodem wyjazdu Prausego mógł być odnotowany w tym roku zgon jego żony Juliany (zob. rozdział I) względnie konkurencja ze strony atelier Klahra Mł.

który był nawet uznawany za ucznia Michaela St.⁹⁷ Jednak dopiero w dojrzałych pracach Kellera St. – rzeźbach ołtarzy bocznych św. Anny i św. Józefa, zrealizowanych ok. 1763 r. dla fary w Jeseníku⁹⁸ – widoczny jest silny wpływ klahrowskiej plastyki. Czytelny jest on zwłaszcza w esowatym układzie sylwetek⁹⁹, charakterystycznym pochyleniu głowy, czy detalach anatomii (uwagę zwraca m.in. plastycznie opracowane półnagie ciało św. Sebastiana z ołtarza św. Józefa, bliskie rzeźbom zarówno Michaela St., jak i jego syna¹⁰⁰, a także motyw dłoni o złączonych dwóch palcach środkowych). Tak radykalna zmiana w twórczości rzeźbiarza ze Skorošic dokonała się najprawdopodobniej – jak sugeruje Olšovský – za pośrednictwem Michaela Ignatza, z którym Keller St. musiał mieć bezpośrednią styczność. Jest bardzo możliwe, że obaj rzeźbiarze współpracowali podczas prac dla fary w Jeseníku już w latach 50. XVIII w. Daleko idące podobieństwa wspomnianych dzieł Kellera St. do rzeźby obu Klahrów sugerują, iż rzeźbiarz miał bezpośredni dostęp do projektów i modeli Klahrów, choć trudno jest wskazać dzieła warsztatu Michaela Ignatza zrealizowane przy udziale Kellera.

Analiza prac warsztatu Michaela Ignatza powstałych od ok. 1764 r. po schyłek lat 70. wskazuje, że w warsztacie wciąż było przynajmniej dwóch pomocników, ale w przypadku prac wymagających większego nakładu sił warsztatowych, takich jak retabula ołtarzowe i ambony, angażowano jeszcze jednego współpracownika oraz/lub stolarza. Prace wykonywali głównie współpracownicy Michaela Ignatza. Takim dziełem warsztatowym jest powstała w 1764 r. ambona kościoła par. w Domaszkowie, wykonana właściwie przez dwóch pomocników; spośród nich na uwagę zasługuje „Mistrz Proroków” (określony w ten sposób z racji późniejszego zaangażowania przy figurach proroków do ołtarza głównego w Różance), którego uznać należy za głównego wykonawcę grupy figuralnej Miłosiernego Samarytanina w zwieńczeniu kazalnicy. Osobisty udział Michaela Ignatza zaznaczył się natomiast w wykonaniu wszystkich elementów rzeźbiarskich, z wypracowaniem bądź korektą najbardziej skomplikowanych detali draperii, anatomii i fizjonomii postaci. Oprócz snycerzy nad amboną pracował także stolarz, który wykonał elementy stolarskie i dekorację ornamentalną.

⁹⁷ J. Olšovský, *Sochařství ...*, s. 133-134, przyp. 9. Badacz w swoim późniejszym opracowaniu (idem, *Bůh Otec Michaela Ignace Klahra ml...*, s. 54) zakwestionował ów pogląd wskazując, iż Keller St. mógł mieć bezpośredni kontakt jedynie z Klahrem Mł.

⁹⁸ J. Olšovský, *Sochařství...*, s. 135-136.

⁹⁹ Szczególne podobieństwa kompozycyjne z dziełami Klahra St. łączy figurę św. Jana Ewangelisty z ołtarza św. Józefa, którego sylwetka i poza (wyraźny kontrapost, złożone dłonie, pochylona głowa) w znacznym stopniu odzwierciedlają kompozycję postaci Marii Magdaleny z kłodzkich konfesjonatów.

¹⁰⁰ Ekspresyjny sposób opracowania anatomii św. Sebastiana pokrewny jest m.in. figurze Chrystusa Zmartwychwstałego Michaela Klahra St. z Łądką, a także rzeźbom aniołów wieńczących bramki ołtarza głównego (1768), zrealizowanego przez Michaela Ignatza Klahra dla kościoła w Różance.

Inaczej wyglądał podział pracy przy realizacji ołtarza głównego kościoła w Różance (1768). Tu zaangażowanie Michaela Ignatza było większe. Jego ręce przypisać należy wykonanie figur aniołów nad bramkami oraz w dużym stopniu postaci aniołów-trzymaczy ramy obrazowej (wraz z główkami anielskimi). Są to jedne z najlepszych dzieł rzeźbiarza z lat 60.; ujawniają one silne piętno plastyki jego ojca. Mistrz niewątpliwie również w tym wypadku odpowiadał za finezyjne wykonanie bardziej skomplikowanych fragmentów draperii oraz wypracowanie detali anatomicznych fizjonomicznych zarówno postaci anielskich, jak figur proroków Abrahama i Dawida. W wyrzeźbieniu tych ostatnich kluczową rolę odegrał jednak pomocnik – Mistrz Proroków, któremu przypisać można także opracowanie przestrzennych, kubizujących elementów draperii szat aniołów-trzymaczy. Bardziej schematycznie wypracowany rysunek draperii Dawida, podobnie jak postaci puttów zdradzają rękę drugiego pomocnika.

Właśnie Mistrz Proroków, zatrudniony w warsztacie przynajmniej do początków lat 70. XVIII w., którego prace cechuje specyficzna maniera warsztatowa, jest kluczowym pomocnikiem w tym czasie. To on stoi za wykonaniem większości figur ołtarza głównego kościoła w Orłowcu (1772), dwóch rzeźb ołtarzowych z bystrzyckiej fary (1773) czy opracowaniu rzeźby Chrystusa Zmartwychwstałego z kościoła w Radochowie (lata 70. XVIII w.). Figury współrealizowane przez niego ujawniają w znacznie większym stopniu kubizujące formy twardo łamanych fałdów szat, coraz bardziej przypominających giętą blachę. Sytuacja w pracowni w niewielkim stopniu zmienia się w przeciągu dekady, choć w pracowni pojawiają się nowi rzeźbiarze. Bezpośredni udział Michaela Ignatza był znaczący w opracowaniu figur świętych na ścianach nawy kościoła farnego w Łądku (1775-1778), a zwłaszcza wystroju rzeźbiarskiego ołtarza głównego kościoła w Domaszkowie (1776): z jego ręki powstała m.in. grupa rzeźbiarska Boga Ojca w zwieńczeniu i figury czterech cherubinów oraz ss. Jana Nepomucena i Floriana, dopełniających po bokach retabulum. Mistrz miał ponadto duży wpływ na kształt figur Caritas i Spes. Przy realizacji większości wymienionych dzieł mistrzowi ponownie towarzyszyła dwójka współpracowników; w wypadku retabulum z Orłowca obok Mistrza proroków wyróżnić można rękę drugiego pomocnika, zasadniczego wykonawcy reliefowej Golgoty na drzwiczkach tabernakulum, względnie elementów snycerki ornamentalnej. Ten sam snycerz wyrzeźbił figurki aniołków i personifikacji towarzyszące poszczególnym świętym z lądeckiej fary; jego udziału doszukać się można również w opracowaniu krucyfiksu na drzwiczkach tabernakulum, ewentualnie snycerki ornamentalnej domaszkowskiej nastawy, jak również części wystroju rzeźbiarskiego ołtarza głównego kościoła w Ponikwie z 1778 r. (figury ss. Anny i Joachima, cherubiny w zwieńczeniu oraz putta

przy tabernakulum), poszczególnych figurach szopki bożonarodzeniowej (1779) dla lądeckiej fary czy puttów z powstałej dla tej samej świątyni ambony. W pracach dla Łądku, Domaszkowa oraz innych dużych realizacji pracowni w drugiej połowie lat 70. większą rolę odegrał jednak inny, biegły warsztatowo współwykonawca, którego udział zaznaczył się zwłaszcza w wypracowaniu uproszczonych w formie, zgeometryzowanych draperii szat obu domaszkowskich personifikacji, stąd umownie określony został „Mistrzem personifikacji”. Podobne cechy wykazuje draperia lądeckich figur ss. Jana Chrzciciela, Ignacego Loyoli i Anny, powstałe zapewne przy udziale tego samego snycerza¹⁰¹, który ponadto pomagał mistrzowi w opracowaniu czterech figur anielskich do ołtarza głównego kościoła w Jugowie (1777-1778) oraz aniołów i puttów (draperia) z retabulum w Ponikwie.

Podjmując próbę identyfikacji wyróżnionych pomocników z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że wykonawca reliefu z tabernakulum ołtarza w Orłowcu oraz przypisanych mu prac w Łądku i Ponikwie to prawdopodobnie synem Ignatz, odnotowany w 1776 r. jako członek gospodarstwa domowego Michaela Ignatza. Cechy warsztatowe wspomnianych prac, takie jak schematyczna kompozycja postaci oraz miejscami prymitywizacja detali, odpowiadają sygnowanym dziełom najstarszego syna Klahra Mł.: *Ukrzyżowaniu* w Łądku (1805) oraz pomniku św. Jana Nepomucena w Goszowie (1809). 20-letni w 1772 r. Ignatz wówczas mógł być uczniem ojca, który powierzył mu pomniejsze roboty rzeźbiarskie przy orłowieckim retabulum. Najpóźniej jednak w pierwszej połowie 1777 r. następnego rzeźbiarz musiał zostać wyzwolony na mistrza¹⁰².

Przez kolejne dziesięć lat Ignatz był współpracownikiem ojca, do czasu usamodzielnienia się najwcześniej w końcu lat 90. XVIII w. Po 1772 r. Michael Ignatz niewątpliwie coraz częściej powierzał swojemu pierworodnemu wykonywanie prac, choć istotną rolę w warsztacie odgrywali nadal czeladnicy spoza rodziny. Należeli do nich wymienieni w rejestrze z 1776 r. Lorenz Tize (Tietze) oraz Ignatz Forche (1755-1836). Nie są znane żadne ich prace, więc trudno powiązać ich z któryś z wymienionych „Mistrzów”. Fakt, iż Tize w 1776 r. kończył praktykę czeladniczą pozwala przypuszczać, że jego udziałem stały się wybrane wcześniejsze realizacje lądeckiego warsztatu z pierwszej połowy lat 70. XVIII w.¹⁰³ Jeżeli zaś chodzi o Ignatza Forchego, późniejszego rzeźbiarza w Łądku na przełomie

¹⁰¹ Rzeźby te wykazują również zbliżone cechy w opracowaniu szczegółów fizjonomii, które musiały wyjść spod dłuta tego samego snycerza (choć oczywiście wspomniane detale zostały poddane mistrzowskiej korekcie).

¹⁰² W akcie swojego ślubu, zawartego w listopadzie 1777 r., Ignatz określony został jako *Bildhauer*, a więc mistrz rzeźbiarski, zob. rozdział I.

¹⁰³ Nie można całkiem wykluczyć, że ów Tize tożsamy jest z wyróżnionym Mistrzem proroków, choć wydaje się mało prawdopodobne, aby czeladnik rzeźbiarski był obecny w tej samej pracowni od końca lat 60. XVIII w. aż do

XVIII-XIX w.¹⁰⁴, to kształcił się u Michaela Ignatza od ok. 1776 r. do ok. 1780 r.¹⁰⁵ Potem założył w Łądku własny warsztat, w którym w 1799 r. zatrudniał dwóch pomocników, choć jego jedyne potwierdzone źródłowo prace dotyczą niemożliwych dziś do bliższej identyfikacji robót stolarskich i remontowych dla lądeckiej fary¹⁰⁶. Brakuje natomiast poświadczonych w źródłach dzieł rzeźbiarskich Forchego, choć z dużym prawdopodobieństwem można mu przypisać rokokową ambonę (1786) w kościele filialnym w Konradowie¹⁰⁷. Cechy warsztatowe grupy rzeźbiarskiej Miłosiernego Samarytanina na baldachimie kazalnicy¹⁰⁸ (m.in. draperia) w dużym stopniu przypominają rzeźby przypisane Mistrzowi Personifikacji. Weryfikację tej hipotezy należy odłożyć do czasu bliższego rozpoznania *œuvre* Forchego. Źródła metrykalne wskazują, że również późniejszym okresie (tj. od lat 90. XVIII w.), artysta pozostawał w dobrych relacjach zarówno z Michaeliem Ignatzem, jak i jego młodszym synem Casimirem¹⁰⁹, co uprawdopodobnia tę wstępną hipotezę.

Analiza dzieł realizowanych przez lądecki warsztat w kolejnej dekadzie wskazuje, że Michaelowi Ignatzowi pomagało co najmniej dwóch rzeźbiarzy. Poszczególne rzeźby, takie jak

1776 r. Dla porównania wędrowka czeladnicza Michaela Ignatza miała trwać około 3 lat, zob. B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr...*, s. 68.

¹⁰⁴ Podstawowe informacje biograficzne na temat Ignatza Forche znajdują się w księgach metrykalnych parafii w Łądku-Zdroju, zob. m.in. APL: Taufmatrikel v. Jahren 1733 bis 1757, akt chrztu Ignatza Forche 1 II 1755; Begräbnis-Buch für die Stadt Landeck und Vorstadte bey der Pfarrkirche zu Landeck vom 1-ten Januar 1830 bis 1871, Nr. 7: akt zgonu rzeźbiarza Ignatza Forchego 1 III 1836, por. J. Gernat, *Ołtarz główny kościoła filialnego w Nowej Wsi. Przyczynek do studiów nad warsztatem rzeźbiarskim Michaela Ignatza Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXIV, s. 156, przyp. 36.

¹⁰⁵ Jako mistrz rzeźbiarski (Bildhauer) Ignatz Forche występuje po raz pierwszy w swoim akcie ślubu, zawartego w 1780 r., zob. APL, Trauungsbuch der Kirche zu Landeck, vom 16 November 1766 bis zum 1782, akt ślubu Ignatza Forche z Marią Theresią Schmidt 31.01.1780, por. J. Gernat, op. cit., s. 156, przyp. 37-38.

¹⁰⁶ 18 stycznia 1799 r. rzeźbiarz otrzymał zapłatę za wzniesienie i ustawienie wraz z dwoma swoimi pomocnikami żłóbka bożonarodzeniowego (*Geburt*), a 10 października tego roku za oczyszczenie i naprawienie kościelnej wieży wspólnie z pomocnikiem o nazwisku Schmidt. Z zapisów rachunkowych parafii w Łądku wynika również, że w tym samym czasie Forche pełnił funkcję opiekuna kościoła (*Kirchenvater*) odpowiedzialnego m.in. za wypiek i dostarczanie hostii. Zob. AJK, sygn. V D 23a, Kirchen Rechnung über Einnahme und Ausgabe bey der Königl. Stadt Pfarrkirche zu Landeck pro Anno 1799, s. 35, 40: [...] den 18. Jan. 1799 / Dem bürgerl. Bildhauer Ignatz Forche allhier, vom Geburt aufbauen, und einräumen, nebst seinen zwey Gehülffen accordirtermaßen laut Quittung / [...], 43: [...] den 10. Okt. 1799 / Dem bürgerl. Bildhauer Ignatz Forche allhier, vom Geburt aufbauen, und einräumen, nebst seinen zwey Gehülffen accordirtermaßen laut Quittung / 3 Flr. 30 Cr [...].

¹⁰⁷ Autorzy Katalogu Rzeźby Barokowej na Śląsku (zob. *Katalog...*, s. 114-115) przypisują autorstwo kazalnicy Michaelowi Ignatzowi Klahrowi, choć w literaturze przedmiotu funkcjonuje informacja, że ambonę wykonał w 1786 r. lądecki mieszczanin i uczeń Klahra Joseph Forche, zob. m.in. I. Rybka-Ceglecka, *Studium środowiska kulturowego miasta i gminy Łądek Zdrój powiat Kłodzki, woj. dolnośląskie*, t. I, Wrocław MCXCIX, mnps, zbiory Z. Walusia, s. 14. Ambona, pomimo podobieństw dekoracji figuralnej do plastyki Klahra Mł. istotnie stanowi dzieło odrębnego rzeźbiarza (co widać zwłaszcza w dekoracji ornamentalnej); jest bardzo możliwe, że utrwalone w niektórych opracowaniach imię autora jest omyłkowe i w rzeczywistości dotyczy Ignatza Forchego.

¹⁰⁸ *Katalog...*, s. 114, błędnie identyfikuje postać Samarytanina z Mojżeszem, podając również, że w zwieńczeniu miały znajdować się również figury Marii z Dzieciątkiem oraz putto z kartuszem, choć w obecnym stanie baldachim wieńczy jedynie rzeźbiarskie przedstawienie Miłosiernego Samarytanina, brakuje natomiast jakichkolwiek śladów innych figur.

¹⁰⁹ Forche odnotowany został jako świadek na ślubach Casimira w 1792 oraz Michaela Ignatza w 1799 r., zob. rozdział I; por. J. Gernat, op. cit., s. 156, przyp. 40.

piaskowcowa figura Immaculaty (1781) obok kaplicy św. Floriana w Bystrzycy Kłodzkiej, centralne przedstawienia rzeźbiarskie z ołtarza Matki Boskiej Bolesnej oraz figury świętych biskupów na ołtarzu Matki Bożej Różańcowej (ok. 1782)¹¹⁰ z teŝe kaplicy prezentują znaczną jednorodność formalną oraz wysoki poziom wykonania, co pozwala przypuszczać, że decydującą rolę w wykonaniu wspomnianych figur odegrał sam Michael Ignatz. Inne elementy figuralne tych samych dzieł zdradzają jednak udział pomocników, wśród nich Ignatza, odpowiedzialnego najprawdopodobniej za kamieniarkę i reliefy cokołu bystrzyckiego pomnika maryjnego, a także sprymitywizowane w formie figurki aniołów i puttów z obu retabulów w kaplicy św. Floriana. Równocześnie nieco sztywne w kompozycji, zarazem poprawne w opracowaniu detali, stojące postaci dużych aniołów z tarczami Tajemnic Różańca w ołtarzu MB Różańcowej musiały powstać przy znaczącym udziale innego, zdolniejszego pomocnika, być może również odpowiedzialnego za wypracowanie najbardziej kubicznych form draperii szat ss. Augustyna i Wojciecha oraz opracowanie części reliefów na tarczach.

Szczególne miejsce w dorobku warsztatowym Michaela Ignatza z lat 80. XVIII w. zajmuje ołtarz główny kościoła par. w Gorzanowie (1783-1786), wyróżniający się poziomem artystycznym i warsztatowym na tle innych ówczesnych realizacji atelier rzeźbiarza. Wykonanie wysokiej klasy ołtarzowych detali i poszczególnych figur ołtarzowych – w tym zwłaszcza rzeźb ss. Piotra i Pawła – wypada przypisać w duŝej mierze mistrzowi, który zapewne nadzorował całość robót na wszystkich etapach. Bezpośrednie zaangażowanie kierownika atelier wynikać mogło z prestiŝu zamówienia do kościoła pod patronatem właścicieli Gorzanowa, rodu Herbersteinów. Stosunkowo duŝy rozmiar nastawy oraz liczba rzeźb sugerują jednak, że Michaelowi Ignatzowi pomagali rzeźbiarze i stolarz. Niewykluczone, że jednym z nich był wykwalifikowany snycerz odpowiedzialny za część prac rzeźbiarskich przy stojących figurach bystrzyckiego ołtarza MB Różańcowej, który zapewne wypracował anatomię oraz draperię aniołów klęczących po bokach zwieńczenia oraz części puttów. Do prac zaangażowany mógł być także stolarz – wykonawca małej architektury i dekoracji ornamentalnej (choć ta ostatnia również musiała powstać pod mistrzowskim nadzorem). Nie sposób jednoznacznie stwierdzić czy w roboty w tym wypadku zaangażowany był Ignatz,

¹¹⁰ Jak już wspomniano, ołtarz MB Różańcowej w pierwotnym kształcie zrealizowany został przez Michaela Klahra St. Forma stylistyczno-warsztatowa większości figur ołtarzowych (wylączywszy rzeźby zwieńczenia), kubicznej kotary oraz rocaillowego tabernakulum wykazuje jednak cechy twórczości Michaela Ignatza Klahra, najpewniej zaangażowanego do renowacji i częściowej przebudowy ojcowskiego retabulum. Niewykluczone, że dziełem warsztatu Klahra Mł. są także umieszczone w prezbiterium figury przyścienne ss. Jana Chrzciciela, Jana Nepomucena, Archaniola Michała, Anioła Stróża, Barbary i Katarzyny, por. B. Patzak, *Der Floriansberg und seine Kapelle bei Habelschwerdt*, „Guda Obend!“ 1933, s. 38.

którego udział – ze względu na słabsze kompetencje rzeźbiarskie – mógł ograniczyć się jedynie do mniej skomplikowanych prac (np. przy puttach z tabernakulum).

Podobny zespół pracował nad snycerką ołtarza głównego kościoła w Gniewoszowie (ok. 1788). Pośród nich poziomem warsztatowym – zbliżonym do opracowania apostołów z gorzanowskiej nastawy – wyróżniają się figury św. Grzegorza oraz dwóch personifikacji ponad bramkami, wypracowane w dużej mierze ręką mistrza (choć wstępne wyciosanie sylwetek niewątpliwie leżało w gestii pomocnika lub ucznia, o czym świadczą sumarycznie obrobione fragmenty po bokach i z tyłu postaci). Dziełem współpracownika Michaela Ignatza (być może Ignatza) są znacznie słabsze przedstawienia aniołów-trzymaczy obrazu ołtarzowego oraz putta, choć detale figur, takie jak stopy, skrzydła czy bardziej skomplikowane fałdowania stroju zostały wykończone przez mistrza. Inny pomocnik mógł odpowiadać za wspomniane wstępne opracowanie poszczególnych rzeźb lub prostszych partii draperii (zwłaszcza w wypadku aniołów-trzymaczy). Za wspólną pracę zespołu warsztatowego Michaela Ignatza uznać należy rokokową snycerkę ornamentalną, wykonaną z dużą biegłością, niewątpliwie pod kierunkiem mistrza.

Od początku lat 90. do pomocników Michaela Ignatza dołączył drugi syn, Casimir. Obaj bracia, Ignatz i Casimir, najprawdopodobniej byli głównymi wykonawcami w ostatnim okresie działalności warsztatu za kierownictwa Michaela Ignatza (ok. 1790-1803). Starzejący się mistrz organizował roboty, zawierał umowy i rozliczał zlecenia. Niewykluczone, że od końca XVIII w. także i te prace zaczął powierzać rodzinie, a konkretnie Casimirowi.

Własnoręczne prace Michaela Ignatza w latach ok. 1790-1802 są wyjątkowe. Należy do nich opracowanie rokokowej dekoracji (dotyczy to głównie snycerki figuralnej) z 1791 r., dopełniającego starszy ołtarz główny Kösslera oraz wykonanej w tym samym roku pokrywy chrzcielnicy w kościele farnym ss. Piotra i Pawła w Dusznikach. W kolejnych realizacjach, takich jak wystrój rzeźbiarski niezachowanego ołtarza głównego kościoła farnego w Łądku (1791-1792)¹¹¹ oraz prace dla kościoła filialnego w Nowej Wsi przeważają „ręce” pomocników.

Dziełem co najmniej trzech osób – Michaela Ignatza oraz jego dwóch współpracowników – jest dekoracja figuralna nowowiejskiego ołtarza głównego z lat 1792-1793¹¹².

¹¹¹ Dwa archiwalne zdjęcia rozebranego w 1901 r. ołtarza oraz fotografia reliefowego antependium sugerują, że rozbudowany wystrój snycersko-rzeźbiarski nastawy – porównywalny z późniejszą dekoracją ołtarza głównego kościoła w Nowej Wsi – musiał powstać przy udziale co najmniej dwóch pomocników mistrza. On sam mógł wykonać w dużym stopniu m.in. najbardziej okazałą i skomplikowaną technicznie grupę figuralną Boga Ojca w zwieńczeniu, podobnie jak zachowane do dnia dzisiejszego modelletto ołtarza (zob. rozdział III).

¹¹² Szerzej na ten temat zob. J. Gernat, *Ołtarz główny...*, s. 141-157.

Wyróżniające się poziomem wykonania figury Matki Boskiej Bolesnej, aniołów przy tabernakulum oraz Chrystusa Ukrzyżowanego wyrzeźbione zostały zasadniczo przez Michaela Ignatza. Przemawia za tym zarówno jakość artystyczna wymienionych rzeźb, jak i daleko idące ich podobieństwa warsztatowe względem starszych dzieł tego rzeźbiarza, np. aniołów z ołtarza głównego kościoła w Różance. Mistrz niewątpliwie także miał duży udział w wykończeniu innych figur, m.in. Marii Wniebowziętej w zwieńczeniu czy św. Anny, choć rzeźby te, podobnie jak Maria Magdalena u stóp krzyża w przeważającej mierze są dziełem pomocnika. Ich cechy warsztatowe, takie jak poprawne proporcje sylwetek, zarazem sztywność kompozycji i prymitywizacji detali (np. draperii) przypominają znane prace Ignatza, co pozwala przypisać mu wykonanie tych figur. Znacznie niższy poziom artystyczny wykazują prace drugiego z pomocników, twórcy blokowej figury św. Joachima o sprymitywizowanym rysunku draperii, a także dwóch puttów w zwieńczeniu. Ich wykonawcą był zapewne Casimir, za czym przemawiają podobieństwa formalne omawianych rzeźb do sygnowanych dzieł rzeźbiarza, m.in. figur kolumny Koronacji Marii w Kralíkach (1813) czy Chrystusa Ukrzyżowanego z łudeckiego Krzyża młynarza (1829). Pośród innych rzeźb nowowiejskiego retabulum ręki młodszego syna mistrza doszukać się można także w zbliżonym opracowaniu elementów draperii stroju świętych Marii Magdaleny, Anny i Jana Apostoła¹¹³. Pomimo różnic w formie i poziomie wykonania poszczególnych figur tworzą one spójny zespół kompozycyjny o przemyślanych efektach aranżacyjnych i scenograficznych, co niewątpliwie udało się osiągnąć pod nadzorem mistrza, projektanta całości dekoracji¹¹⁴.

Pozostałe realizacje Michaela Ignatza dla kościoła w Nowej Wsi mają charakter zdecydowanie warsztatowy; udział Michaela Ignatza dostrzegalny jest głównie w wykończeniu części figur ołtarza św. Barbary (ok. 1792), szczególnie wzlatających aniołów z palmami męczeńskimi (wyłączywszy nieporadnie oddane ramiona) oraz niektórych puttów¹¹⁵, jak również postaci Boga Ojca ze zwieńczenia nowowiejskiej kazalnicy (1794-1795). Część pozostałych prac rzeźbiarskich przy obu dziełach przypisać można Ignatzowi (zwłaszcza przy rzeźbach ołtarza św. Barbary), choć dużą część robót – wyraźnie słabszej jakości (zwłaszcza w wypadku kazalnicy) – wykonał przypuszczalnie Casimir.

Zdecydowanie najważniejszym zleceniem w tym czasie było retabulum ołtarza głównego kościoła parafialnego w Krosnowicach (1794-1795). Dzieło zrealizowano bez

¹¹³ Ibidem, s. 154-155.

¹¹⁴ Ibidem, s. 148-150, 156-157.

¹¹⁵ Rękę mistrza zdradzają m.in. najlepsze w całym zespole aniołki na cokółkach wolutowych po bokach zwieńczenia oraz lewe putto z mieczem na cokole.

wątpienia przy znacznym udziale mistrza, co wynikało z prestiżu zlecenia. Realizację nadzorował Urząd Dziekański w Międzyzlesiu (podobnie jak w wypadku wznoszenia ołtarza głównego świątyni w Nowej Wsi)¹¹⁶. Ze źródeł wynika, że mistrz pracował z trzema współpracownikami, do których zapewne należał stolarz, ponieważ na mocy kontraktu warsztat Michaela Ignatza podjął się realizacji nastawy włącznie z robotami stolarskimi¹¹⁷. Wobec gruntownego przekształcenia ołtarza wraz z usunięciem części wystroju figuralnego i ornamentalnego w latach 30. XX w.¹¹⁸ niemożliwa jest pełna identyfikacja „rąk” rzeźbiarzy zaangażowanych w roboty snycerskie. Zapewne oprócz Michaela Ignatza (jego ręki dopatrzeć się można zwłaszcza w opracowaniu postaci Chrystusa) pracował tu Ignatz, który wstępnie opracowywał figury. Drugim pomocnikiem mógł być młodszy syn Casimir, być może odpowiedzialny za drobne prace snycerskie przy ołtarzu, choć niewykluczone, że do tych zadań mistrz zaangażował zdolniejszego rzeźbiarza spoza rodziny, np. Ignatza Forchego. Analiza innych dużych zleceń z tego samego czasu – ołtarza głównego kościoła w Konradowie (ok. 1790-1794) oraz pary ołtarzy bocznych dla świątyni w Domaszkwie (1795) – prowadzi do wniosku, że ich realizację Michael Ignatz powierzył pomocnikom w osobach Ignatza i Casimira, o czym świadczy schematyczna, miejscami wręcz sprymitywizowana forma warsztatowa większości figur (zwłaszcza w Konradowie), pokrewna innym pracom obu twórców. W tym wypadku udział Michaela Ignatza ograniczył się do pojedynczych korekt lub wypracowania części detali, m.in. Chrystusa Ukrzyżowanego z konradowskiej nastawy. Kierownik atelier do późnych lat długiego życia był jednak czynny zawodowo, osobiście angażując się w wykonanie figury św. Jakuba dla kościoła w Krosnowicach (1802), ostatniej rozpoznanej pracy warsztatu Klahra Mł.

Oprócz Ignatza i Casimira Klahrów w atelier ok. 1800 r. zaczął pracować syn Cajetan, który już w wieku 20 lat, w 1802 r., został mistrzem rzeźbiarskim¹¹⁹. Trudno jest jednak precyzyjnie określić jego rolę i udział w artystycznej produkcji ojcowskiego warsztatu. Należy przyjąć, iż z racji młodego wieku rzeźbiarz miał w niewielkim stopniu brać udział w robotach warsztatowych. Możliwe, że w atelier uczył się, a także przez krótki okres czasu pracował

¹¹⁶ Dowodem na to jest dokumentacja budowy obu ołtarzy (w tym kontrakty bądź ich odpisy oraz korespondencja z Wielkim Dziekanem Kłodzkim Carlem Winterem) przechowywana dawniej w Archiwum Dekanalnym, zob. AJK, sygn. I F 11k, Bau der Kirchen 1791-1800, dokumentacja budowy ołtarzy głównych w kościołach w Nowej Wsi i Krosnowicach.

¹¹⁷ Zob. przyp. 122.

¹¹⁸ Oryginalne Klahrowskie retabulum zostało gruntownie przebudowane w 1935 r., zob. AJK, sygn. V D 45 i, Akten der Pfarrei Rengersdorf, Inventarium der katholischen Pfarrkirche ad St. Jakobum maj. in Rengersdorf, Rengersdorf, den 13. Mai 1944, mnps. nlb. Usunięto wówczas niemal w całości stolarską strukturę nastawy wraz z figurą św. Jakuba w zwieńczeniu, pozostawiając jedynie mensę i predellę z grupą *Ukrzyżowania* (o zmienionym położeniu poszczególnych figur).

¹¹⁹ Zob. rozdział I.

również wnuk Michaela Ignatza, Heinrich, od ok. 1799 r. współpracujący ze swoim ojcem Ignatzem.

Współpraca ze stolarzami

Jak już wspomiano, Michael Ignatz w swoim warsztacie zatrudniał także stolarzy, bowiem zachowane archiwalia bądź przekazy źródłowe niezbicie dowodzą, iż rzeźbiarz podejmował się wykonywania zarówno robót rzeźbiarskich, jak i stolarskich. Pośród dokumentów źródłowych wymienić należy rachunek kościoła w Orłowcu z 1772 r., w którym podane zostały sumy wypłacone Michaelowi Ignatzowi za wystawienie nowego ołtarza głównego oraz malarzowi Josephowi Wollffowi za obraz ołtarzowy¹²⁰. Brak wyszczególnionej płatności dla stolarza dowodzi, że za całość stolarsko-rzeźbiarskiej struktury nastawy odpowiadała pracownia Klahra Mł. Podobny wniosek sugeruje znaczna suma (700 fl.) za jaką rok później powstał ołtarz boczny św. Franciszka Xawerego dla bystrzyckiej fary¹²¹; wreszcie w przywoływanym już kontrakcie na ołtarz główny i inne elementy wyposażenia dla kościoła w Krosnowicach figuruje zapis mówiący, iż „rzeźbiarz Michael Klahr przejmuje wszelkie roboty stolarskie”¹²², co oznaczało duży zakres prac ze względu na przeważająco stolarski charakter zrealizowanych dzieł (w szczególności ambony i balustrady komunijnej). Za kompleksowe stolarsko-rzeźbiarskie realizacje warsztatu Michaela Ignatza uznać należy także inne potwierdzone źródłowo dzieła, wśród nich nastawę chrzcielnicy, ambonę oraz trzy ołtarze kościoła parafialnego w Domaszkowie, elementy wystroju świątyń w Różance (ambona, ołtarz główny), Jugowie (ołtarz główny), Łądku (prospekt organowy wraz z dekoracją snycerską, ambona, balustrada komunijna, konfesjonały i ławki kościelne) czy Żelaźnie (ambona). W przywoływanych przez starszą literaturę przedmiotu przekazach źródłowych dotyczących wspomnianych prac, brakuje informacji o wykonawcy snycerki ornamentальной bądź małej architektury¹²³, co pozwala przypisać całość robót Klahrowskiemu atelier. Najprawdo-

¹²⁰ AJK, niesygn., Kirchen Rechnung über Einnahme und Außgabe bey der Filial Kirchen zu Schoenau. Vom 1^{ten} Januar, bis ult. Decembris 1772, s. 11.

¹²¹ B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr...*, s. 68. Tak znaczna suma (w przeliczeniu na talary pruskie – 466,6 Rhtl) sugeruje jednak, że obejmowała ona koszt robót stolarskich wykonanych przez stolarza cechowego, wysoko ceniącego swoje usługi. Brak jego nazwiska w źródłach może oznaczać, że był on podwykonawcą zlecenia otrzymanego przez Klahra, względnie okresowym współpracownikiem łądeckiego rzeźbiarza.

¹²² [...] *Der Bieldhauer Michel Klar verpflichtet sich und verspricht, das Hoch-Altar, samt der Communicanten Bank und Kanzelle in der hiesigen Pfarr Kirche zu Rengersdorf, nach dem bereits angefertigten Modelle zu bauen [...] und übernimmt auch zu gleich die dabey vorkommende Tischlerarbeit.* [...], zob. AJK, sygn. I F 11 k, Bau u. Reparatur zu Kirchen u. a. 1791-1800, kontrakt na wykonanie ołtarza głównego kościoła w Krosnowicach...; por. B. Patzak, op. cit., s. 69.

¹²³ Jedynie w wypadku ołtarzy głównych świątyń w Domaszkowie i Krosnowicach obok Klahra źródła podają na osobnym miejscu nazwiska autorów polichromii nastaw (Carla Schaara i Franza Ihmana), zob. AJK, sygn. V D

podobniej zatem Michael Ignatz przez większość swojej zawodowej aktywności regularnie zatrudniał przynajmniej jednego stolarza¹²⁴, czemu sprzyjać mogła stosunkowo duża liczba tych rzemieślników w niewielkim Łądku (około 1789 r. Zimmermann odnotował w miasteczku trzech mistrzów stolarskich)¹²⁵. Niekiedy jednak rzeźbiarz musiał współpracować z niezależnymi stolarzami, wymienionymi m.in. rachunkach i umowach. Tak było w wypadku niewielkiego retabulum ołtarza głównego kościoła filialnego w Ponikwie, którego strukturę wykonał stolarz Ludwig z Bystrzycy¹²⁶. Jest on najprawdopodobniej tożsamy z Leopoldem Ludwigiem, odpowiedzialnym za roboty stolarskie – według projektu Michaela Ignatza – w znacznie większej realizacji – ołtarzu głównym kościoła farnego w Łądku¹²⁷. Zbliżony do niego rozmiarami ołtarz wielki świątyni w Nowej Wsi stanowi wspólne dzieło Michaela Ignatza i międzyleskiego stolarza Josepha Beschornera, z którymi zleceniodawca zawarł wspólną umowę¹²⁸. Źródła wymieniają też Georga Scharfa z Kralík jako współwykonawcę robót stolarskich przy nastawie¹²⁹. Na podstawie innego kontraktu Klahr i Beschorner mieli zrealizować ambonę dla tej samej świątyni¹³⁰.

Trudno jest jednoznacznie określić jaki był charakter współpracy Michaela Ignatza z rzeźbionymi rzemieślnikami. W wypadku prac dla Ponikwy i Łądku można przypuszczać, że Ludwig był współwykonawcą zlecenia, pracującym jednak pod kierunkiem łądeckiego mistrza¹³¹. Odmienna sytuacja miała miejsce przy realizacji dla Nowej Wsi. Tu rzeźbiarz

45 a, Rechnung über Einnahm und Ausgab der Pfarrkirche bey der Pfarrkirche St. Jacobi in Rengersdorf pro Anno 1797, s. 12, należności zapłacone malarzowi F. Ihmanowi za polichromię ołtarza głównego i ambony 18 VII 1797; por. B. Patzak, op. cit., s. 68, 70.

¹²⁴ Realizowanie prac stolarskich własnymi siłami warsztatowymi przez Klahra potwierdzają również ceny samodzielnych dzieł łądeckiego mistrza, niższe aniżeli w wypadku obiektów powstałych przy udziale ceniących swoje usługi stolarzy cechowych (przykładowo ołtarz główny kościoła w Orłowcu rzeźbiarz Klahr otrzymał 100 florenów, czyli ok. 66,6 talara pruskiego, Krosnowicach – 200 guldenów, tj. 133,3 Rthl., podczas gdy przypuszczalnie cechowy stolarz Beschorner za wykonanie stolarki ambony w Nowej Wsi uzyskał aż 275 guldenów (florenów), czyli 183,6 Rthl. wobec zaledwie 60 fl. (40 Rthl.). Więcej na ten temat zob. J. Gernat, *Figuralna snycerka ołtarzowa Michała Ignacego Klahra na ziemi kłodzkiej*, Poznań 2011, praca magisterska, mnps w Instytucie Historii Sztuki UAM Poznań.

¹²⁵ F. A. Zimmermann, op. cit., s. 190.

¹²⁶ AJK, sygn. V D 58 a, Kirchenrechnung über Einnahme und Ausgabe bey Der Capelle S. Josephi zu Verlorenwaßer pro Anno 1778, s. 9. Podana w rozliczeniu kwota 72 fl zapłacona rzeźbiarzowi „za nowy ołtarz” (*vor das Neue Altar*) zdecydowanie przewyższa wielkość wypłaty dla stolarza (41 fl) „za jego pracę” (*vor seiner Arbeit*) czy anonimowego malarza z Bystrzycy za obraz ołtarzowy (12 fl). Różnica ta – podobnie jak informacja o sumie wypłaconej za cały ołtarz – sugeruje nadrzędną rolę Michaela Ignatza Klahra w realizacji nastawy, obejmującej zapewne sporządzenie projektu, wystroju rzeźbiarsko-ornamentalnego i nadzór rzeźbiarza nad całością prac (również stolarskich).

¹²⁷ B. Patzak, op. cit., s. 69.

¹²⁸ AJK, sygn. I F 11 k, Bau der Kirchen 1791-1800, odpis kontraktu na budowę ołtarza głównego w kościele filialnym w Nowej Wsi, zawartego pomiędzy proboszczem z Roztok Josephem Franke a stolarzem Josephem Beschornerem i rzeźbiarzem Michaeliem Ignatzem Klahrem 1 lipca 1792 r.; por. B. Patzak, op. cit., s. 69.

¹²⁹ A. Geisler, *Die Kirche zu Neundorf*, „Die Grafschaft Glatz“ 21, 1926, s. 64; por. *Katalog...*, s. 157.

¹³⁰ B. Patzak, op. cit., s. 69.

¹³¹ W wypadku ołtarza głównego fary w Łądku znana jest jedynie ogólna kwota wystawienia nastawy, wynosząca 380 rtl. Leopold Ludwig miał dostarczyć elementy stolarskie według projektu Michaela Ignatza Klahra, por.

odpowiadał jedynie za wystrój figuralny i ornamentalny, natomiast postacią kluczową był mistrz stolarski Beschorner, zatrudniony (wraz ze swoim podwykonawcą Scharfem) do wzniesienia struktury ołtarzowej¹³², być może jednak według projektu Michaela Ignatza¹³³. Nie jest wykluczone, iż rzeźbiarz miał wpływ na angażowanie przez zleceniodawcę konkretnych stolarzy, z którymi kooperacja nie ograniczała się do pojedynczych zleceń. Możliwość taką sugeruje obecność Klahra Mł. i stolarza Ludwiga przy realizacji nastawy w Ponikwie oraz tych samych wykonawców kilkanaście lat później w Łądku, a także ścisłą współpracę Michaela Ignatza i Beschornera w Nowej Wsi, podkreśloną jednym wspólnym kontraktem¹³⁴.

Mistrzowie stolarscy (i ich ewentualni pomocnicy) realizowali wiele dzieł małej architektury według projektów opracowanych przez Michaela Ignatza, bardzo możliwe również, że pod jego ścisłym nadzorem. Przykłady kooperacji z samodzielnymi mistrzami stolarskimi wskazują, że Michael Ignatz jedynie w ograniczonym zakresie podejmował się prac stolarskich. Mogły o tym decydować różne czynniki, takie jak wola zleceniodawcy, rozmiar zlecenia (dotyczy do zwłaszcza retabulów w Łądku i Nowej Wsi) bądź wciąż obowiązujące na Śląsku w drugiej połowie XVIII w. ograniczenia cechowe.

Na podstawie analizy źródeł i dzieł atelier Michaela Ignatza w różnych okresach jego działalności należy przyjąć, że warsztat zachował wiele z organizacji z czasów ojca. Było to możliwe dzięki zarządzaniu pracownią przez dawnego ucznia bądź współpracownika Michaela St. Josepha Prausego, a potem prawdopodobna współpraca Michaela Ignatza z Prausem. Warsztat do początków lat 70. XVIII w. funkcjonował na zasadach zbliżonych do ojcowskiej pracowni, a więc cechowego warsztatu rzeźbiarskiego doby baroku, przy czym wyróżnikiem przedsiębiorstwa Michaela Ignatza było przyjmowanie także zleceń stolarskich. Dopiero od 70. łądeckie atelier stopniowo staje się warsztatem rodzinnym. W pracowni zatrudniani są synowie mistrza: Ignatz, Casimir oraz Cajetan Klahrowie. W latach 90. dwaj pierwsi stali się głównymi współpracownikami warsztatowymi. Michael Ignatz w dalszym ciągu zatrudniał także

B. Patzak, op. cit., s. 69. Wobec niezachowania się oryginalnych archiwaliów niemożliwe jest rozstrzygnięcie kwestii czy w ramach wspomnianej sumy wyszczególniona została w rachunkach kwota przeznaczona dla stolarza. Możliwe jednak, że podobnie jak w Ponikwie Leopold Ludwig zatrudniony został bezpośrednio przez zleceniodawcę jako faktyczny podwykonawca zadania zleconemu warsztatowi Michaela Ignatza.

¹³² Wskazują na to wyszczególnione sumy dla stolarza Josepha Beschornera zawarte w zapisach rachunkowych i kontraktach, znacznie przewyższające kwoty jakie miał otrzymać Michael Ignatz za roboty rzeźbiarskie.

¹³³ Zob. rozdział III. Michael Ignatz niekiedy również podejmował się wykonywania elementów rzeźbiarskich aplikowanych do małej architektury zaprojektowanej i zrealizowanej przez innego twórcę – przykładem jest wystrój rzeźbiarski ołtarza św. Barbary (ok. 1792) z nowowiejskiej świątyni, który wyraźnie odcina się od struktury stolarskiej i dekoracji ornamentalnej nastawy, odmiennej stylistycznie od dzieł warsztatu Klahra Mł.

¹³⁴ Nazwisko wymienianego przez Geislera stolarza Scharfa nie występuje w kontrakcie z Klahrem Mł. i Beschornierem na budowę nowowiejskiego ołtarza głównego; nie jest wykluczone, iż był on współpracownikiem bądź podwykonawcą zatrudnionym do robót stolarskich przez międzyleskiego rzemieślnika.

czeladników bądź innych współpracowników spoza rodziny, jednakże kluczową rolę odgrywali jego synowie. Wobec prawdopodobnego usamodzielnienia się najstarszego syna najpóźniej w końcu XVIII stulecia, w warsztacie wzrosła pozycja Casimira. Przejęcie kontroli nad łądeckim przedsiębiorstwem po śmierci Michaela Ignatza przez jego synów pozwoliło utrzymać warsztat w rękach rodziny.

1.2.3. Warsztaty Klahrów w ostatnich pokoleniach

Działalność ostatnich generacji Klahrów niemal w całości przypadła na wiek XIX. Brak bezpośrednich przekazów na temat ich rzeźbiarskiej działalności oraz niewielki stopień rozpoznania *œuvre* poszczególnych rzeźbiarzy sprawiają, że rekonstrukcja organizacji ich warsztatów może być podejmowana jedynie hipotetycznie. Jej podstawą są informacje źródłowe w postaci zapisów ksiąg metrykalnych¹³⁵, sygnatur artystów wyrytych na poszczególnych dziełach rzeźbiarskich oraz analiza porównawcza samych dzieł.

Rodzinną pracownia w dalszym ciągu funkcjonowała na tyłach kamienicy „Zur Kornecke”. Najpierw prowadził ją najprawdopodobniej Casimir wraz z młodszym bratem Cajetanem (do czasu jego śmierci w 1827 r.). Ok. 1835 r. warsztat przejął syn Casimira, David i kierował nim do swojej śmierci w 1873. Casimir zmienił profil warsztatu; w większej liczbie pojawiły się prace w kamieniu. Pierwszym istotnym sygnałem jest piaskowcowe *Ukrzyżowanie* przy kościele parafialnym w Trzebieszowicach (1803). Cechy stylistyczno-warsztatowe trzebieszowickiego monumentu pozwalają uznać go za pracę Casimira, wykonaną przy ewentualnej pomocy młodszego brata Cajetana¹³⁶, choć rzeźba stanowiła zamówienie przyjęte jeszcze przez Michaela Ignatza.

Ograniczony zakres produkcji artystycznej pracowni Casimira wskazuje, że skład osobowy warsztatu był niewielki, zazwyczaj ograniczony do mistrza i jednego pomocnika, jedynie w wypadku większych zleceń poszerzany. W pierwszych dwóch dekadach działalności Casimir pracował w warsztacie razem z młodszym bratem Cajetanem. Dzieła sygnowali wspólnie jak piaskowcowy krucyfiks w Lewinie-Miejskim Lasku (1818). Sposób opracowania figury Chrystusa oraz reliefowej Matki Boskiej Bolesnej na cokole, znacznie

¹³⁵ Podobnie jak w wypadku Michaela St. i Michaela Ignatza szczegółowe omówienie wiadomości biograficznych wraz z podaniem cytowanych źródeł przedstawione zostało w rozdziale I.

¹³⁶ Forma niektórych detali rzeźby Chrystusa (ramiona, tors) przypomina opracowanie analogicznych elementów w postaci Ukrzyżowanego z Miejskiego Lasku, sygnowanej pracy Casimira i Cajetana Klahrów. Udział w robotach rzeźbiarskich Cajetana był jednak zapewne ograniczony ze względu na jego młody wiek i niewielką praktykę zawodową; niewykluczone jest również zaangażowanie w prace anonimowego pomocnika zatrudnionego w ojcowskim warsztacie.

sprymitywizowany w stosunku do innych prac Casimira Klahra wskazuje na znaczący udział Cajetana w wykonaniu dzieła. Większość ówczesnej produkcji artystycznej łądeckiego warsztatu dowodzi jednak, że o jej obliczu formalnym decydował Casimir, kierownik pracowni¹³⁷. On też odpowiadał zapewne za wykończenie figur i prace kamieniarskie. Casimir był bez wątpienia projektantem monumentalnego *Ukrzyżowania* z 1809 r., zlokalizowanego na tyłach sanktuarium MB Wspomożycielki w Kralíkach, co potwierdzają cechy formalne poszczególnych figur pomnika¹³⁸ i to on własnoręcznie wydobyl dłutem zasadnicze sylwetki postaci (zwłaszcza aniołów-adorantów) oraz rokokowo-klasycystyczne detale ornamentalne cokołu¹³⁹. Dostrzegalne różnice w sposobie opracowania poszczególnych elementów pomnika wskazują jednak na znaczący udział Cajetana, a być może jeszcze jednej osoby. Cajetanowi przypisać można opracowanie detali anatomicznych figury Chrystusa (m.in. żeber i muskulatury ramion), ale draperia wyróżnia się stosunkowo biegłym opracowaniem, zdradzającym rękę zdolniejszego pomocnika. Można przypuszczać, że był nim bratanek Casimira, Heinrich, bowiem drobiazgowo wykończone, krystaliczne fałdy wykazują znaczne podobieństwa do sygnowanych dzieł syna Ignatza – figur św. Jana Nepomucena w Trzebieszowicach (1803) oraz przydrożnej w pobliżu Radochowa (1809). Bardzo możliwe, że to Heinrich wypracował stopy Chrystusa, jego fizjonomię oraz twarz Marii¹⁴⁰. W obecnym stanie badań nieznane są inne dzieła warsztatu Casimira, w których rozpoznawalna byłaby ręka jego bratanka. Można zatem przypuszczać, iż Heinrich nie był członkiem warsztatu wuja, lecz niezależnym mistrzem rzeźbiarskim.

Dziełem Casimira Klahra zrealizowanym we współpracy z niezależnym mistrzem jest kolejna realizacja dla Kralík – ukończona w 1813 r. kolumna Koronacji Marii, wykonana wspólnie z kamieniarzem Franzem Rosenbergerem z pobliskiego Lichkova. Casimir niewątpliwie odpowiadał za projekt pomnika oraz wykonanie rzeźby i ornamentykę, w czym pomagać mógł rzeźbiarzowi brat Cajetan. Elementy architektoniczne są natomiast dziełem Rosenbergera. Dodatkowym rzemieślnikiem w realizację dzieła mógł być także zaangażowany

¹³⁷ Przed 1945 r. w zbiorach Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności znajdowały się małe formy rzeźbiarskie (przypuszczalnie modele) autorstwa Casimira Klahra (zob. rozdział III), które pozwalają przypuszczać, iż rzeźbiarz jako kierownik pracowni odpowiedzialny był także za sporządzanie projektów i modeli rzeźbiarskich.

¹³⁸ Przykładowo kompozycja reliefowego przedstawienia MB Bolesnej na cokole w dużym stopniu przypomina (w odbiciu lustrzanym) cokołową postać Marii z krucyfiksu w Trzebieszowicach (zbliżony gest złączonych dłoni, nogi ugięte w kolanie, analogiczny motyw opadającego fragmentu płaszcza przewiązanego z boku).

¹³⁹ Forma i sposób wykonania wspomnianych elementów odpowiada dekoracji innych pomników autorstwa Casimira, m.in. cokołu figury św. Jana Nepomucena z Kralík bądź Krzyża młynarza koło Łądka.

¹⁴⁰ Ostateczne wnioski płynące z analizy warsztatowej dzieła należy jednak przyjmować z pewną ostrożnością ze względu na możliwość częściowo przekucia rzeźb podczas późniejszych renowacji (jedną z nich sugeruje wyryta z tyłu cokołu data 1830, ślad po zatartej obecnie inskrypcji).

pozłotnik, który wykonał złączenia odlanych elementów metalowych – glorii promienistej z główkami anielskimi oraz atrybutów i aureoli postaci w zwieńczeniu.

Pozostałe rozpoznane dzieła warsztat Casimira wykonał najprawdopodobniej własnymi siłami; wspólnik i brat Cajetan – poza omówionym wyżej krucyfiksem z Miejskiego Lasku – przypuszczalnie współrealizował także pomnik Ukrzyżowania (1814) obok kościoła w Niwie¹⁴¹, a także krzyż przydrożny pomiędzy Domaszkowem a Międzygórzem (1821)¹⁴² oraz krucyfiks (1826) stojący przy kościele w Jaworku¹⁴³. Nie jest wykluczone, że z warsztatem kierowanym przez Casimira okresowo związany był również syn Cajetana, Basilius, przynajmniej do czasu opuszczenia Łądku po 1828 r. Casimir pracował niekiedy sam, czego przykładem jest sygnowany przez niego pomnik św. Jana Nepomucena w Kralíkach z 1816 r.¹⁴⁴ Za dzieło wykonane własnoręcznie przez Casimira (względnie przy minimalnej pomocy Cajetana) uznać należy również *Ukrzyżowanie* z 1822 r. na dawnym cmentarzu parafialnym (ob. komunalnym) w Łądku¹⁴⁵. Nieznane są natomiast samodzielne prace Cajetana.

Osobno wypada omówić współpracowników warsztatu spoza rodziny Klahrów, którzy mogli odgrywać pewną rolę w atelier Casimira we wczesnej jego fazie. Jedynym potwierdzonym źródłowo kooperantem Casimira był Rosenberger. Do potencjalnych współpracowników Casimira zaliczyć można Forchego, niegdysiejszego czeladnika Michaela Ignatza. Zażyła komitywa Forchego z Casimirem datuje się od początku lat 90. XVIII w. Nie jest więc wykluczone, iż Forche wspomagał kolegę po fachu przy niektórych zleceniach. Warsztat Casimira współpracował nie tylko z rzeźbiarzami i kamieniarzami. Do ewentualnych współpracowników atelier zaliczyć można także łądeckiego malarza Peregrina Brendela¹⁴⁶. W każdym razie, wszystko wskazuje, iż żaden z wymienionych artystów bądź rzemieślników

¹⁴¹ Można przypuszczać, że Casimir był wykonawcą cokołowego popiersia Marii na obłokach, opracowanej z większą sprawnością warsztatową aniżeli schematyczna postać Chrystusa na krzyżu, odkuta zapewne przez Cajetana.

¹⁴² Forma rzeźby wskazuje, że Cajetan nadał zasadniczy kształt przedstawieniom Chrystusa (typowe dla Cajetana są zwłaszcza schematycznie opracowane ramiona i tors postaci) i Marii na cokole. Oba wizerunki najprawdopodobniej zostały wykończone przez bieglejszego w rzemiośle Casimira, który nadał ostateczny kształt fizjonomii, detalom anatomicznym (stopy) Chrystusom oraz draperii szaty Marii.

¹⁴³ Monument powstał przypuszczalnie wedle koncepcji Casimira, który nadał ostateczną postać figurze Chrystusa na krzyżu (wykończenie fizjonomii, detali anatomicznych, draperii perizonium) odkutej przez Cajetana, podobnie jak schematyczne w kompozycji reliefy cokołowe (zwł. postać Marii).

¹⁴⁴ Jednorodna forma warsztatowa rzeźby oraz cokołu potwierdza wykonanie dzieła zasadniczo przez jedną osobę – Casimira.

¹⁴⁵ Śladów ewentualnego udziału Cajetana w robotach rzeźbiarskich można doszukać się schematycznym sposobie opracowania ramion lub torsu, przy czym przerysowany kształt muskulatury bądź dłoni przypomina opracowanie tych samych detali w krucyfiksie Casimira i Davida w Szalejowie Dolnym (zob. rozważania w dalszej części niniejszego podrozdziału). Sugeruje to przypuszczenie, że mistrzowi warsztatu w ograniczonym zakresie pomagał również jego syn i uczeń, podówczas 17-letni David.

¹⁴⁶ W obecnym stanie badań otwarta pozostaje kwestia ewentualnego realizowania przez warsztat zleceń malarskich. Nie sposób rozstrzygnąć, czy zamieszczone w sygnaturze z tyłu ołtarza głównego kościoła w Nowej Wsi inicjały autora polichromii nastawy – *Staffirt. 1814 C. K.* – utożsamiać można z Casimirem.

nie należał do stałych współpracowników pracowni Casimira, a ewentualna kooperacja z nimi miała charakter jedynie okazjonalny. Zachowane sygnatury oraz cechy stylistyczne prac wykonanych przez warsztat wskazują bowiem, że są to dzieła Casimira, ewentualnie wspólne Casimira i Cajetana.

Po śmierci Cajetana do 1835 r. warsztatowym współpracownikiem Casimira Klahra był jego syn David, co potwierdzają dwa dzieła. Pierwszym z nich jest łądecki Krzyż młynarza z 1829 r., sygnowany imieniem i nazwiskiem Casimira. Rudolf Zrůbek trafnie identyfikuje wyryte obok podpisu rzeźbiarza inicjały *D. K.* z osobą Davida, który zdaniem badacza dokończył dzieło¹⁴⁷. Rzeźba Chrystusa – w znacznym stopniu powielająca kompozycję i opracowanie detali figury Ukrzyżowanego z łądeckiej nekropolii – powstała głównie z ręki Casimira. Udział jego syna jest widoczny m.in. przy wypracowaniu wyróżniających się formą niektórych detali, takich jak ramiona, perizonium czy przerysowane szczegóły anatomiczne. Podobne cechy formalne charakteryzują reliefową postać Marii na cokole, co pozwala przypisać Davidowi jej autorstwo. Współpraca Casimira z Davidem bardziej czytelna jest w drugim dziele obu rzeźbiarzy – krzyżu cmentarnym w Szalejowie Dolnym z 1834 r. Na sygnaturze z tyłu pomnika „rzeźbiarze z Łądka Casimir Klahr i David Klahr syn” występują jako równorzędni autorzy monumentu; zapisy te potwierdzają również warsztatową współpracę ojca i syna. Sprymitywizowana forma warsztatowa szalejowskiego *Ukrzyżowania* nakazuje przypisać zdecydowaną większość prac rzeźbiarskich i kamieniarskich Davidowi. Udział Casimira w realizacji pomnika zapewne ograniczył się do wstępnego opracowania figur Chrystusa i św. Jana¹⁴⁸. Znaczący wkład Davida w wykonanie szalejowskiego *Ukrzyżowania* sugeruje wzrost jego roli w artystycznej produkcji ojcowskiego warsztacie w schyłkowych latach życia Casimira. David prowadził warsztat przez prawie czterdzieści lat po śmierci ojca, ale nieznane są żadne samodzielne jego dzieła.

Od końca lat 90. XVIII w. do ok. 1816 r. funkcjonował w Łądku jeszcze jeden warsztat rzeźbiarski należący do Klahrów: założył go Ignatz. Wobec niemal znikomych wiadomości archiwalnych oraz bardzo niewielkiego stopnia rozpoznania *œuvre* Ignatza trudno jest, choćby w przybliżeniu, odtworzyć jego strukturę organizacyjną. Zapewne był niewielki i, podobnie jak w warsztacie Casimira, produkowano w nim rzeźbę kamienną, przede wszystkim pomniki

¹⁴⁷ R. Zrůbek, *Umění Klahrů na české strane Orlických hor*, [w:] *Michal Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, red. J. Wrabec, Wrocław 1995, s. 29.

¹⁴⁸ Rękę Casimira Klahra zdradzają stosunkowo poprawnie opracowane partie figury Chrystusa poniżej klatki piersiowej. Rzeźbiarz przypuszczalnie również wstępnie odkuł postać apostoła, za czym przemawia proporcjonalność kompozycji w oglądzie od tyłu. Obie figury zostały jednak wykończone przez Davida, co ujemnie wpłynęło na ich wyraz estetyczny.

przydrożne. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że współpracownikiem Ignatza był jego syn Heinrich. Dowodów na warsztatowe powiązania ojca i syna dostarcza porównanie wybranych dzieł autorstwa obydwu rzeźbiarzy, w szczególności wykonanych w tym samym roku (1809) figur św. Jana Nepomucena: w Goszowie, sygnowanej przez Ignatza Klahra, oraz przy drodze pomiędzy Łądkiem a Radochowem – dzieła Heinricha. Daleko idące podobieństwa kompozycyjne obu rzeźb wskazują, że powstały one w oparciu o wspólny model, przejęty z warsztatu Michaela Ignatza. Sposób opracowania detali rzeźby Heinricha (układ głowy oraz krzyża w dłoniach), wykazuje przy tym duże zbieżności z pracą ojcowską. Analogii tego rodzaju doszukać się można także we wcześniejszych realizacjach Heinricha – pomniku praskiego kanonika na dawnym cmentarzu cholerycznym w Trzebieszowicach (1803) oraz *Ukrzyżowaniu* w Chocieszowie przy drodze do Studzienna (1811), które w dużej mierze powstało na wzór ojcowskiego *Ukrzyżowania* przy ul. Śnieżnej w Łądku (1805). W dziełach ojca i syna zauważalne są również podobne formy ornamentalne w duchu Zopfstilu.

Heinrich zapewne odpowiadał za realizację części zamówień, być może według ojcowskich projektów. Jednak dzieła Heinricha – nierzadko przez niego sygnowane – wyróżniają się wyższym poziomem wykonawstwa oraz indywidualną manierą opracowania draperii. Niewykluczone też, że okazjonalnie pracował on dla stryja Casimira. Choć prace Heinricha pozwalają sądzić o jego niezależności zawodowej i wysokiej pozycji w warsztacie, to ojciec i syn niewątpliwie współpracowali ze sobą, czego przykładem może być krzyż przydrożny z 1815 r. w Chocieszowie (przy drodze do Wambierzyc), który nosi cechy stylistyczno-warsztatowe zarówno Ignatza (kompozycja i detale figury w znacznym stopniu nawiązują do łądeckiego pomnika *Ukrzyżowania*), jak i Heinricha (opracowanie torsu, nóg bliskie krucyfikowski przy drodze do Studzienna)¹⁴⁹. Ignatz przypuszczalnie prowadził swój warsztat do śmierci w 1816 r. Jego pracownię zapewne przejął Heinrich, ale ją zlikwidował i skoncentrował się na prowadzeniu własnego warsztatu w Złotnie koło Dusznik¹⁵⁰.

Jeszcze przed 1816 rokiem (być może nawet już ok. 1810 r.) Heinrich założył własny warsztat kamieniarski w Złotnie, choć chyba czasem pomagał ojcu, czego świadectwem jest wspomniane *Ukrzyżowanie* w Chocieszowie. Nic nie wiadomo na temat struktury tego złotnowskiego warsztatu; zapewne był to warsztat prowincjonalny, którego podstawę organizacji pracy (i ciągłości funkcjonowania) niemal wyłącznie stanowiła relacja ojciec – syn.

¹⁴⁹ Możliwa jest również pomoc Ignatza przy realizowaniu innych, sygnowanych rzeźb Heinricha Klahra, chociaż ich forma i poziom artystyczny wskazują na dominującą rękę wnuka Michaela Ignatza.

¹⁵⁰ Niewykluczone, że wyposażeniu tej pracowni znalazły się narzędzia i artefakty odziedziczone przez Heinricha po Ignaczu Klahrze.

Heinrich Klahr zapewne kierował atelier do swojej śmierci, która mogła nastąpić przed połową XIX w., a pracownię przejął jego syn Anton, w 1860 r. odnotowany źródłowo jako kamieniarz w Złotnie¹⁵¹. Anton prowadził warsztat najpóźniej do śmierci w 1887 r., następnie pracownię mógł odziedziczyć syn zmarłego, urodzony w 1847 r. kamieniarz Heinrich Młodszy, ale jego działalność pozostaje nierozpoznana.

Analiza organizacji atelier potomków Michaela Ignatza dowodzi, że podstawą ich funkcjonowania były relacje rodzinne, sporadycznie dopełnione wsparciem współpracowników spoza rodziny. W organizacji warsztatów Casimira, Ignatza czy Heinricha dominowała jednak relacja ojciec – syn bądź różnego typu współpraca braci, bratanków, ewentualnie kuzynów. Omówione pracownie rzeźbiarskie artystycznych spadkobierców pierwszych Klahrów w XIX w. z całą pewnością nie wyczerpują zagadnienia warsztatowej tradycji rodu Klahrów. Nie jest wykluczone, że w czwartym pokoleniu rodziny własną pracownię rzeźbiarską poza Łądkiem założył także syn Cajetana – Basilius, który najprawdopodobniej po 1828 r. opuścił miasto.

Warsztatowa działalność Klahrów w XVIII-XIX w. ukazuje stopniową ewolucję atelier założonego przez Michaela Starszego w kierunku rodzinnego przedsiębiorstwa rzeźbiarskiego. To stało się za Michaela Ignatza, który zatrudnił w warsztacie swoich trzech synów. Ten model utrwalił się w kolejnych generacjach rodu. Jednak brak szerszych kontaktów z znaczącymi ośrodkami oraz edukacja doprowadziły do spadku jakości produkcji i zawężonej działalności warsztatowej, coraz bardziej sprowincjonalizowanej w kolejnych generacjach aż do całkowitego jej zaniku.

1.3. Społeczny i rynkowy status przedsiębiorstw Klahrów

Rzeźbiarskie warsztaty do końca XVIII w., a nawet w początkach następnego stulecia podlegały regulacjom, w których istotne miejsce zajmowały cechy jako organizacje chroniące interesy poszczególnych grup zawodowych. Przynależność do cechów wiązała się z ograniczeniami. W wypadku rzeźbiarzy dotyczyły one limitowania produkcji, np. do wykonywania rzeźby figuralnej. Ograniczenia te próbowano omijać. Michael St. niejednokrotnie projektował małą architekturę; nie można również wykluczyć samodzielnego realizowania przez jego warsztat prac stolarskich. Rodzi się więc pytanie o prawny aspekt tych praktyk i o status atelier Michaela. Wiadomo bowiem, iż nowożytny przepisy cechowe w Środkowej Europie ściśle rozgraniczały kompetencje zawodowe rzeźbiarzy i stolarzy, spośród których ci ostatni

¹⁵¹ E. Grochowska, *Pomnik maryjny...*, s. 83, przyp. 9; por. rozdział I.

zyskiwali monopol na wykonywanie, a niekiedy również projektowanie małej architektury¹⁵². Snycerz zazwyczaj nie miał prawa zatrudniania własnych stolarzy (tzn. podbierania czeladników warsztatom stolarskich), co w efekcie poważnie ograniczało konkurencję rzeźbiarzy. Jedną z możliwości obchodzenia sztywnych reguł cechowych przynajmniej w pierwszym okresie funkcjonowania atelier był serwitariat. Tak mogło być z warsztatem Michaela St., którego chronili jezuicy protektorzy. Nieznane są jednak dokumenty, które mogłyby potwierdzić status serwitora Michaela; dwaj inni rzeźbiarze pracujący w zbliżonym czasie dla kłódzkich jezuitów – Carl Sebastian Plag oraz Michael Kössler – byli wynagradzani zarówno za prace rzeźbiarskie, jak i stolarskie, czego dowodzą kontrakty¹⁵³. Być może również oni objęci zostali protekcją jezuitów. Kompleksowość usług – łączących zakres działań standardowo przypisywanych stolarzom, snycerzom, rzeźbiarzom czy kamieniarzom – poszczególnych warsztatów rzeźbiarskich wbrew regułom cechów była w każdym bądź razie stosunkowo częstym zjawiskiem na Śląsku (również w dużych ośrodkach miejskich¹⁵⁴) od drugiej połowy XVII w. Sprzyjał temu narastający kryzys systemu cechowego oraz intensyfikacja na ziemiach śląskich mecenatu Kościoła katolickiego¹⁵⁵. Szczególna rola w tym względzie przypadła śląskim zakonom, które na przełomie XVII i XVIII w. zatrudniały rzesze artystów na potrzeby barokizacji swoich świątyń, zarówno organizatorów przyklasztornych warsztatów, jak i mistrzów posiadających własne pracownie, niekiedy wyspecjalizowane w dużych zleceniach zakonnych¹⁵⁶. W tym kręgu sytuują się również fundacje zakonu jezuitów, w tym domu kłódzkiego domu¹⁵⁷.

Można zatem z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że również Michael St. jako rzeźbiarz na usługach kłódzkich jezuitów w pierwszym etapie swojej działalności pozostawał

¹⁵² A. Kolbiarz, *Matthäus Knote...*, s. 38, 46-47; A. Wagner, op. cit., s. 136-137.

¹⁵³ Kraków, APPPTJ, sygn. 2562, kontrakt z rzeźbiarzem Michałem Kösslerem na wykonanie ołtarza św. Ignacego dla kościoła farnego w Kłodzku 21 XI 1712 r., k. 43-44; ibidem, kontrakt z rzeźbiarzem Carlem Sebastianem Plagiem na wykonanie ołtarza św. Anny dla kościoła farnego w Kłodzku 20 I 1713 r., k. 27-28. Treść obu dokumentów cytuje B. Patzak, *Archivalische und Kunsttographische Beiträge zur Künstlergeschichte der Grafschaft Glatz I. Der Landecker Bildhauer Michael Klahr der Ältere...*, s. 153; idem, *Archivalische Beiträge zur Künstlergeschichte d. Grafschaft Glatz I. Der Glatzer Bildhauer Michael Kößler*, „Glatzer Heimatblätter” Jg. 1921, Heft 4, s. 116; por. *Katalog...*, s. 89-91.

¹⁵⁴ Przykładem może być realizacja ołtarza bocznego św. Franciszka Borgii w kościele jezuickim w Wrocławiu przez miejscowego rzeźbiarza Martina Seitza, który wedle zapisów kontraktu z 1702 r. podjął się wykonać według naszkicowanego abrysu strukturę i detale architektoniczne nastawy wraz z przynależnymi do niej figurami, zob. B. Patzak, *Die Jesuitenbauten in Breslau und ihre Architekten*, Strassburg 1918, s. 8.

¹⁵⁵ A. Kolbiarz, op. cit., s. 47-48. W drugiej połowie XVII wieku wielu artystów i rzemieślników celem zachowania swobody warsztatowej coraz liczniej decydowało się działać poza strukturami cechowymi – przede wszystkim na usługach Kościoła Katolickiego – u schyłku stulecia stając się wręcz głównym motorem zmian w miejscowej rzeźbie.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 48-49, por. K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku...*, s. 67-86, passim; A. Kolbiarz, *Problem istnienia rzeźbiarskiego warsztatu henrykowskiego w 4 ćw. XVII wieku*, „Dzieła i Interpretacje”, T. 11 (2008) s. 64-80.

¹⁵⁷ D. Galewski, op. cit., s. 105- 198, passim; por. K. Kalinowski, op. cit., s. 86-88, 186-197.

niezależny od systemu cechowego, czemu sprzyjało położenie warsztatu poza miastem z wykształconymi cechami, w prowincjonalnych Bielicach. Przy realizacji dużego zlecenia, jakim był prospekt organowy kłodzkiej fary, rzeźbiarz zmuszony był jednak kooperować z zatrudnionym przez jezuitów stolarzem Thomasem Bergerem. Fakt ten mógł wynikać z rozmiaru zlecenia. Równocześnie nie można całkowicie wykluczyć, iż podpisanie przez jezuickich zleceniodawców osobnych kontraktów z rzeźbiarzem i stolarzem podyktowane było respektowaniem reguł cechowych w wypadku dużych zleceń. Najwyraźniej jednak ograniczenia tego rodzaju nie dotyczyły jednak projektowania małej architektury, jak też podejmowania się zadań stolarskich na mniejszą skalę, czego przykład stanowią przywołane wyżej dzieła Plaga i Kösslera¹⁵⁸. Można przypuszczać, że w ograniczonym zakresie prace stolarskie podejmował także Klahr St. (np. okresowo zatrudniając stolarza w ramach swojego atelier) przy realizacji innych dzieł dla jezuitów jeszcze po przeniesieniu się do Łądka.

Wraz z osiedleniem się w miasteczku nad Białą Łądecką i utracie protekcji ze strony kłodzkiego zakonu Michael St. niewątpliwie musiał w znacznie większym stopniu liczyć się z prawem cechowym. Zdaniem Kalinowskiego i Nowaka dopiero wtedy rzeźbiarz organizując swoje atelier w Łądku wstąpił także do cechu¹⁵⁹. W mieście nie istniał jednak cech i malarzy i rzeźbiarzy, w pierwszej połowie XVIII stulecia funkcjonował natomiast cech stolarski¹⁶⁰. Nie można wykluczyć, iż Michael zasilił szeregi owej gildii, bowiem przynależność cechowa dawała mistrzowi rzeźbiarskiemu formalne korzyści, m.in. prawo kształcenia uczniów, co więcej, zrzeszenie w cechu stolarzy mogło również zapewniać swobodę w zakresie projektowania i wykonywania małej architektury¹⁶¹. Realizowanie ołtarza głównego z Roztok czy ambony z Wilkanowa to są przykłady, które pokazują, że warsztat Michaela St. w łądeckiej

¹⁵⁸ Ten ostatni realizował kompleksowe zamówienia na rzeźbę i małą architekturę zarówno dla jezuitów, jak i innych zleceniodawców kościelnych (w tym zakonnych). Do prac tego rodzaju należał ołtarz główny (przed 1718-1720) i ambona (1720-1722) w kościele par. w Dusznikach. W zbliżonym czasie warsztat Kösslera wykonał ołtarze św. Barbary i Nawiedzenia (1720) do kłodzkiej fary. Wspomniane prace powstały w okresie ewentualnego serwitariatu rzeźbiarza u kłodzkich jezuitów, choć i w późniejszym okresie podejmował się on kompleksowej realizacji retabulów ołtarzowych, np. ołtarzy głównych w kościele farnym w Grodkowie (1728-1729) oraz w kościele cystersów w Jemielnicy (1734). Zob. B. Patzak, *Archivalische Beiträge zur Künstlergeschichte d. Grafschaft Glatz 1. Der Glatzer Bildhauer Michael Kößler...*, s. 117; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku...*, s. 196; idem, *Rzeźba barokowa w Kotlinie Kłodzkiej*, [w:] *Katalog...*, s. 15; *Katalog...*, s. 88, 90-91.

¹⁵⁹ K. Kalinowski, op. cit., s. 189; R. Nowak, *Michał Klahr Starszy...*, s. 14.

¹⁶⁰ M. Nobel (*Stadt Landeck*, [w:] *Monographien deutscher Städte*. Bd. 19: *Die Grafschaft Glatz. Ein Buch von ihren Städten, Gemeinden und Bädern*, hrsg. v. E. Stein et al., Berlin 1927, s. 78) podaje, że w końcu XVII w. w Łądku działało 7 cechów: szewców, krawców, kowali, tkaczy, rzeźników, piekarzy oraz bednarzy. Najpewniej na bazie tego ostatniego w następnym stuleciu założony został cech stolarski, którego istnienie poświadczały prowadzone od 1739 r. odpowiadnie dokumenty cechowe (dotyczące również bednarzy), przechowywane do 1945 r. w łądeckim archiwum miejskim (ob. zaginione), zob. „Codex Diplomaticus Silesiae”, Bd. XXXIV, 1929, s. 72. Jest bardzo możliwe, że gildia ta funkcjonowała już przed 1739, a dotyczące jej dokumenty spłonęły – wraz z większością starszych miejskich archiwaliów – w wielkim pożarze miasta w tym samym roku.

¹⁶¹ A. Kolbiarz, *Matthäus Knote...*, s. 39-40, 42; A. Wagner, op. cit., s. 137.

fazie działalności w wypadku poszczególnych realizacji dzielił się robotą ze stolarzami niepowiązanymi z pracownią. Jak już była mowa, przyczyną takiego stanu rzeczy mogły być ograniczenia prawne, decyzja zleceniodawcy, lokalne zwyczaje lub duży rozmiar i zakres wybranych zleceń (rozbudowanego zwłaszcza w Roztokach¹⁶²), względnie spłot wymienionych czynników.

Status warsztatu cechowego atelier zachowało najprawdopodobniej za Michaela Ignatza. Mimo przejścia zwierzchnictwa na Hrabstwie Kłodzkim przez Prusy od 1742 r. Klahr Mł. podlegał tym samym przepisom rzemieślniczym co jego ojciec. Przywileje cechowe, dające monopol produkcji rzemieślniczej, zniesiono na Śląsku dopiero w okresie wojen napoleońskich na początku XIX wieku¹⁶³. Rzeźbiarsko-stolarski charakter działalności warsztatu Michaela Ignatza dowodzi jednak skutecznego obchodzenia przez rzeźbiarza cechowych przepisów, co mogło wynikać z jego ewentualnej przynależności do cechu stolarzy lub mniej rygorystycznego przestrzegania przepisów cechowych w prowincjonalnych regionach Prus (a tym samym również Śląska) w drugiej połowie XVIII w.¹⁶⁴ Niewykluczone, że istotną tu była protekcja lub pozycja niektórych zleceniodawców (księża diecezjalnych), chociaż z żadnej strony artysta nie uzyskał wsparcia porównywalnego z opieką roztoczoną przez zakon jezuitów nad Michaelem St. Jednak Michael Ignatz, podobnie jak jego ojciec, musiał liczyć się z obowiązującym prawem, stąd współdzielenie ze stolarzami niektórych dużych i prestiżowych zleceń. W przypadku retabulum ołtarza głównego do kościoła w Nowej Wsi istotną rolę miał bezpośredni nadzór Urzędu Dziekańskiego w Międzyzylesiu¹⁶⁵, co mogło zadecydować o zatrudnieniu przez zamawiającego stolarza niezależnego od warsztatu Michaela Ignatza. W zbiorach dawnego archiwum dekanalnego zachowały się również dokumenty odnośnie mniejszego rozmiarami ołtarza głównego kościoła w Krosnowicach, wraz z innymi elementami wyposażenia w całości (wyłączywszy polichromię) wykonanego przez Michaela Ignatza¹⁶⁶, a do robót stolarskich przy retabulum niewielkiego ołtarza głównego świątyni w Ponikwie zaangażowany został osobny stolarz Ludwig. Można zatem przypuszczać, że wciąż funkcjonujące na Śląsku i w hrabstwie kłodzkim reguły cechowe miały wpływ na zakres

¹⁶² Za taką możliwością przemawia dodatkowo omówiony wyżej przykład prawdopodobnego zaangażowania podwykonawcy do prac rzeźbiarskich w kościele w Roztokach.

¹⁶³ Zob. <http://www.cechraciborz.com.pl/site/index/2/17.html> [dostęp: 23.01.2019]; por. A. Uhlhorn, *Meister und Werke der Plastik des Spätbarocks in Breslau etwa 1700-1750*, Berlin 1927, s. 74.

¹⁶⁴ Ch. Clark, *Prusy. Powstanie i upadek 1600-1947*, Warszawa 2009, s. 258-259.

¹⁶⁵ Stosunkowo bogata dokumentacja budowy ołtarza głównego (obok kontraktu obejmująca także korespondencję z Wielkim Dziekanem Kłodzkim) zachowana w zbiorach dawnego Archiwum Dekanalnego w Kłodzku, zob. AJK, sygn. IF 11 k, Bau u. Reparatur zu Kirchen u. a. 1791-1800, dokumentacja prac budowlanych w kościele filialnym Wniebowzięcia NMP w Nowej Wsi.

¹⁶⁶ Ibidem, dokumentacja dotycząca budowy ołtarza głównego kościoła par. św. Jakuba w Krosnowicach.

stolarskiej działalności Michaela Ignatza, ograniczony zazwyczaj do mniejszych obiektów, ale ostateczna decyzja w tej kwestii nierzadko zależała od zleceniodawcy. Mimo tej specyfiki współpraca Michaela Ignatza ze stolarzami cechowymi wskazuje, że zwyczajnie łądeckiej pracowni za Klahra Mł. mieściły się jeszcze w ramach barokowej praktyki warsztatowej.

Za ostatnich pokoleń rzeźbiarskiego rodu Klahrów warsztat utracił status przedsiębiorstwa w ramach systemu cechowego. Zlecenia wykonywane były siłami warsztatowymi, choć Klahrowie nierzadko współpracowali ze sobą. Jedynie w wypadku większego rozmiarami pomnika maryjnego w Kralíkach (1813) Casimira sięgnął po pomoc kamieniarza spoza rodziny. Formalne zniesienie ograniczeń cechowych na pruskim Śląsku niewątpliwie ułatwiło działalność, ale niewiele pomogło samemu przedsiębiorstwu.

2. Atelier rodziny Kutzerów

2.1. Siedziba – rodzinny dom i warsztat Kutzerów

Problem domu i warsztatu jako artystycznej siedziby twórcy w wypadku rzeźbiarskiej rodziny Kutzerów ma, jak się wydaje, znaczenie drugorzędne. Z wiadomości źródłowych i zachowanej ikonografii wizualnej wynika bowiem, iż zarówno założone przez Bernarda Kutzera rodzinne „gniazdo” rzeźbiarzy – dom w Horní Údolí koło Zlatých Hor, jak też inne mieszkania i warsztaty członków rodziny, m.in. atelier Gottharda Kutzera w Opolu, czy pracownie Cyrilla Kutzera w Maletínie i Lošticach, nie były okazałymi siedzibami.

Podobnie jak u Klahrów, także w tym wypadku największą wiedzą dysponujemy na temat domów i atelier założyciela rodu, Bernarda Kutzera, rzeźbiarza wysoko cenionego na Śląsku i Morawach, który pomimo swojej sławy nigdy nie wznosił okazałej siedziby odzwierciedlającej jego pozycję i aspiracje. Niewątpliwie jednak nieistniejący dziś rodzinny dom Kutzerów w Horní Údolí był miejscem znanym i wielokrotnie odwiedzanym.

Pierwsza pracownia Bernarda została ulokowana przy rodzinnym młynie Kutzerów we wsi Dolní Údolí (pod nr 23). Młyn należał od 1815 r. do brata Bernarda, Johanna Aloisa¹⁶⁷. Właśnie w umowie zakupu młyna Bernard określony został jako rzeźbiarz, któremu Johann Alois miał zapewnić mieszkanie w młynie do czasu, póki ten nie znajdzie własnego miejsca

¹⁶⁷ Z. Kravar, *Rod Kutzerů v Dolním a Horním Údolí*, „Časopis slezského zemského muzea”, serie B, 47: 1998, s. 169-171.

zamieszkania¹⁶⁸. Być może w tym warsztacie pobierali pierwsze nauki przyrodni bracia artyści, późniejsi rzeźbiarze: Cyrill Methodius oraz Patrizius Casimir¹⁶⁹.

W czerwcu 1823 r. rzeźbiarz nabył w Horní Údolí od Antona Sentnera dom nr 34 (wraz z zagrodą i kawałkiem ziemi), do którego wprowadził się pod koniec tego samego roku¹⁷⁰. Tu 219
założył warsztat rzeźbiarski i mieszkał przez resztę życia, w nim też umarł w 1864 r.¹⁷¹ Jest bardzo prawdopodobne, że zamieszkali tu także jego przyrodni bracia – zarazem uczniowie i współpracownicy – Cyrill i Patrizius. Tu dorastali synowie Bernarda czynni później jako rzeźbiarze i stolarze: Severin Franz, Zenobius Bernard, Johann Felix, Raimund, Bernard Mł. oraz Rafael. Było to miejsce ich nauki, a następnie pracy. Dom w Horní Údolí odziedziczył Raimund¹⁷², za którego ojcowska chałupa pozostawała siedzibą prężnego atelier. Pracował tu wraz z bratem Rafaelem oraz swoimi synami Gotthardem i Leo (późniejszym spadkobiercą domu i warsztatu, a także bratankiem Reinhardem¹⁷³. Po II wojnie światowej, w 1946 r. ostatnich mieszkańców domu Kutzerów wysiedlono¹⁷⁴, ale zagroda zachowała swój pierwotny kształt do 1960 r., kiedy została rozebrana¹⁷⁵.

Nieliczne zachowane zdjęcia domu nr 34 w Horní Údolí ukazują stosunkowo niewielką chałupę zlokalizowaną przy głównej drodze w centrum wsi, u stóp wzgórza, naprzeciw kościoła parafialnego oraz cmentarza¹⁷⁶. Do nabytego w 1823 r. domu Bernard zapewne dobudował pomieszczenia pracowni¹⁷⁷. Na fotografiach z pierwszej tercji XX w. widoczna jest parterowa 220
budowla nakryta wydatnym dachem dwuspadowym, usytuowana kalenicowo względem

¹⁶⁸ Ibidem, s. 170-171.

¹⁶⁹ Ibidem, s. 171, por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy umělců*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století v západní části Českého Slezska*, Opava 2008, s. 121, przyp. 70. Należy przypuszczać, że zarówno Cyrill, jak i Patrizius – pobierający nauki rzeźbiarstwa u Bernarda – jako mieszkańcy rodzinnego młyna znaleźli się pod bezpośrednią opieką rzeźbiarza, następnie wraz z nim od 1823 r. zamieszkali w Horní Údolí (por. rozdział I).

¹⁷⁰ Umowa zakupu nieruchomości zawarta została 4 czerwca 1823 r., por. Z. Kravar, op. cit., s. 173. Badacz przypuszcza, że zwłoka Kutzera w przeprowadzce do nowego domu wynikała z konieczności znalezienia przez poprzedniego właściciela nowego lokum, a dopiero wtedy mógł on otrzymać od nabywcy pełną sumę pieniędzy.

¹⁷¹ ZAO, sygn. Z VI 2, nr inw. 77, k. 223, akt zgonu Bernarda Kutzera 10 XII 1864; por. Z. Kravar, op. cit., s. 175.

¹⁷² Ibidem, s. 175; por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 125, przyp. 76.

¹⁷³ Z. Kravar, op. cit., s. 175-176. Szczegółowe informacje biograficzne na temat poszczególnych członków rodzinnego atelier Kutzerów zob. rozdział I.

¹⁷⁴ <https://dolniudoli.webnode.cz/news/vzpominka-na-josefa-kutzera-rodaka-z-horniho-udoli/> [dostęp: 01.08.2017].

¹⁷⁵ W tym czasie rozebrano również dawny młyn rodziny Kutzerów w Dolní Údolí, por. M. Matela, *Proslulý umělec ze sudetských Jeseníků – sochař a řezbář Bernard Kutzer*, „KROK Kulturní Revue Olomouckého Kraje”, Nr 4, R. 12: 2015, s. 56.

¹⁷⁶ Ciekawostką jest zachowany szkicowy plan Horní Údolí z zaznaczoną lokalizacją domu Kutzerów, odręcznie nakreślony przypuszczalnie przez Bernarda Kutzera na odwrociu jednego ze studiów projektowych z pracowni, być może dla jednego z klientów atelier; zob. Jeseník, Vlastivědné muzeum Jesenícka [dalej jako: VMJ], nr inw. H 3733.

¹⁷⁷ E. Weiser (*Bernard Kutzer – der schlesische Riemenschneider*, „Freudenthaler Ländchen” 1944, Jg. 23, s. 18) twierdzi, że cały dom został na nowo wzniesiony przez Bernarda, choć nie podaje źródła tej informacji.

głównego traktu we wsi, o formach architektonicznych typowych dla domów wiejskich z przełomu XVIII-XIX w. w podgórskich rejonach Śląska Habsburskiego i Moraw. Jedyne wyraźny akcent prostych elewacji tynkowanych „barankiem” oraz dzielonych płaskimi lizenami w tynku stanowił pseudoryzalit wejściowy na osi budynku od strony drogi. Tworzył go ozdobny kamienny portal wejściowy o bogato zdobionej archiwolcie łuku wzbogaconego wolutowym zwornikiem i profilowanymi gzymsami, ujęty prostokątną wnęką i dwoma wydatnymi lizenami. Po obu stronach wejścia symetrycznie rozmieszczone były po trzy okna. Uwagę zwraca przybudówka z prawej strony, połączona z częścią mieszkalną wspólnym dachem, przechodzącym w obniżoną wiatę ponad dużymi, dwuskrzydłowymi drzwiami. W przybudówce tej prawdopodobnie znajdował się warsztat, co potwierdzają widoczne obok na zdjęciach sprzed 1945 r. liczne deski i kawałki drewna ułożone w stosy bądź porozrzucone dookoła. Zaskakująca jest niewielka powierzchnia warsztatu, biorąc pod uwagę liczne i rozbudowane zamówienia realizowane przez Kutzerów. Bardzo możliwe, że były jeszcze inne pomieszczenia na tyłach domu. Na archiwalnej panoramie wsi jest dostrzegalna duża szopa.

Wiadomo też, że w sąsiedztwie warsztatu zlokalizowana była letnia kuchnia, w której jeszcze około 1944 r. znajdował się marmurowy stół wykonany w 1826 r. przez kamieniarza S. Grögera z Lipovej-lázně jako dar dla Bernarda Kutzera, dotychczasowego wykonawcy zleceń od wspomnianego rzemieślnika¹⁷⁸. Więcej informacji na temat wyglądu i wyposażenia domu oraz pracowni w Horní Údolí brak. W pracowni jednak musiało być miejsce na przynajmniej część niezwykle bogatego, gromadzonego przez kolejne pokolenia rzeźbiarzy wyposażenia, jak *bozzetti* i inne modele rzeźbiarskie, projekty, szablony, rysunki i ryciny wzornikowe¹⁷⁹, nie mówiąc o czasopiśmie poświęconych sztuce kościelnej czy specjalistycznych książkach i podręcznikach. Być może te trafiły do domowej biblioteki.

Dom wraz z atelier Bernarda nie wyróżniał się zatem wśród wiejskiej zabudowy Horní Údolí. Pomimo to w literaturze przedmiotu odnajdujemy wzmianki, że siedziba rzeźbiarza była ważnym miejscem dla XIX-wiecznego regionu Złatých Hor. Tu odbywały się widowiska pasyjne amatorskiego teatru przez lata prowadzonego przez Bernarda oraz wyruszały organizowane przez niego wycieczki po okolicy¹⁸⁰. Warsztat był też celem odwiedzin

¹⁷⁸ E. Weiser, op. cit., s. 18, por. rozdział I.

¹⁷⁹ E. Neugebauer (*Bernhard Kutzer, der große Bildschnitzer aus Obergrund*, [w:] *Altwater. Festschrift zur 50-Jahrfeier des Sudetengebirgsvereines*, Freiwalldau 1931, s. 301-302) wspomina, że zwoje licznych wzorów graficznych (stalorytów, miedziorytów i drzeworytów) należących do Bernarda Kutzera znajdowały się na strychu jego domu; należy jednak przypuszczać, iż wybrane grafiki i modele (rzeźbiarza i jego potomków bądź krewnych) przechowywane były okresowo także w pracowni jako podręczne wzory do sporządzania projektów konkretnych dzieł.

¹⁸⁰ *Ibidem*, s. 175; por. M. Matela, op. cit., s. 175

znamienitych gości. Tu zawitali podobno biskup wrocławski¹⁸¹ oraz rzeźbiarz Ludwig Schwanthaler, który miał wielokrotnie odwiedzać dom Kutzera w Horní Údolí¹⁸². Tu też trafił początkujący w rzeźbiarstwie Franz Thamm Starszy¹⁸³. Brakuje jednak świadectw, aby podobną rolę odgrywał dom Kutzerów po śmierci Bernarda. Warsztat z czasem stał się wytwórnią sprzętów kościelnych, odwiedzaną głównie przez klientów¹⁸⁴.

Dawny dom Bernarda nie był jedynym miejscem, gdzie znajdowały się warsztaty Kutzerów. Na temat innych domów i rzeźbiarskich atelier związanych z rodziną niestety także dysponujemy szczątkowymi informacjami. Przyrodni brat Bernarda Kutzera, Patrizius Casimir, który miał własny dom (Horní Udolí, nr 74)¹⁸⁵, najprawdopodobniej przez całe życie pracował w atelier brata. Z Bernardem współpracował także drugi brat, Cyril, dopóki nie przeniósł się na Morawy w okolicach Ołomuńca: najpierw do Maletína, a następnie do Loštic (nr 208)¹⁸⁶, gdzie prowadził własne warsztaty, o czym niekiedy informują rozbudowane sygnatury, w którym realizował samodzielne zlecenia: *Cyrrill Kutzer / Bildhauer von Loschitz 1843 gefertigt*¹⁸⁷.

Severin i Rafael, podobnie jak wcześniej ich stryj Patrizius Casimir pracujący dla Bernarda, związani byli z warsztatem Raimunda¹⁸⁸, choć nie można całkiem wykluczyć założenia prywatnej pracowni przez Rafaela Kutzera w Adolfovicach¹⁸⁹. W warsztacie Raimunda pracował też syn Severina, Reinhard, również rzeźbiarz. Jedyne duże warsztat poza Horní Údolí otworzył Gotthard, syn Raimunda, który na początku XX w. przeniósł się do Opola, gdzie założył własne atelier rzeźbiarskie przy dzisiejszej ul. Luboszyckiej (Flurstraße)

¹⁸¹ M. Matela, op. cit.

¹⁸² Z. Kravar, op. cit., s. 175.

¹⁸³ A. Langer, op. cit., s. 141.

¹⁸⁴ Zachowały się wizytówki reklamowe Raimunda bądź braci Kutzer (a więc Raimunda i Rafaela) umieszczone z tyłu ołtarzy głównych kościołów w Mnichovie oraz Jeseníku na Śląsku Austriackim – realizacji atelier z końca XIX w., jak również pośród dokumentacji rodzinnego archiwum Kutzerów w zbiorach Archiwum Państwowego w Jeseníku (zob. rozdział III).

¹⁸⁵ Z. Kravar, *Rod Kutzerů...*, s. 170, por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 121, 123. Tamże cytowana starsza literatura. Chałupa Patriziusa, odziedziczona później przez Severina, znajdowała się w bezpośrednim sąsiedztwie domu i atelier Bernarda, por. E. Weiser, op. cit., s. 18.

¹⁸⁶ M. Schenková, *Slezská sochařská rodina Kutzerů* [kat.wyst.], Slezské zemské muzeum, Opava 2002, s. 5, por. J. Olšovský, op. cit., s. 121; Z. Kravar, op. cit., s. 170; [b. a.] *Der Bildhauer Cyrill Kutzer*, "Notitzenblatt" 1884, nr 12, s. 95-96.

¹⁸⁷ Sygnatura rzeźbiarza na rzeźbie *Piety* w Policach koło Ołomuńca, zob. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 122.

¹⁸⁸ Znane prace rzeźbiarskie Severina – który zamieszkiwał dom odziedziczony po stryju Patriziusie (zob. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 128; por. Z. Kravar, op. cit., s. 174) – powstały w ramach realizacji zleceń warsztatu w Horní Údolí. Ścisły związek rzeźbiarza z rodzinnym atelier potwierdzają również wiadomości archiwalne (zob. rozważania w dalszej części niniejszego podrozdziału).

¹⁸⁹ Artysta w zdecydowanej większości pracował pod szyldem rodzinnego zakładu w Horní Údolí, choć znany z jest z nielicznych samodzielnych prac, zob. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 124-125, por. rozdział I.

14¹⁹⁰. W istniejącej w tym miejscu trzypiętrowej kamienicy z końca XIX w. rzeźbiarz mieszkał, a na tyłach znajdował się warsztat. W obecnym stanie brakuje jednak śladów po Gotthardzie.

2.2. Warsztaty Kutzerów – chronologia i organizacja osobowa

Dotychczasowe ustalenia dostarczają stosunkowo licznych wiadomości na temat działalności warsztatowej członków rodziny Kutzerów¹⁹¹. Doniesienia badaczy uzupełniają zachowane archiwalia, w szczególności raptularz warsztatu w Horní Údolí za lata 1838-1900¹⁹². Wspomniane materiały, wsparte po części analizą porównawczą wybranych dzieł rzeźbiarzy stanowiły podstawę do rekonstrukcji organizacji osobowej atelier Kutzerów. Kluczowa jest tu przede wszystkim pracownia założona przez Bernarda w Dolní Údolí, następnie przeniesiona do Horní Údolí. Było to miejsce edukacji zawodowej niemal wszystkich członków rodziny, jak również głównym miejscem pracy większości z nich. Nawet jeśli niektórzy rozpoczęli samodzielną działalność, to w dalszym ciągu współpracowali z rodzinnym warsztatem. Kluczową rolę w funkcjonowaniu przedsiębiorstwa Kutzerów odgrywały bowiem powiązania rodzinne, choć warsztat w różnych okresach wspomagał się też kooperantami spoza rodziny. Imiona i nazwiska uczniów, członków i współpracowników atelier Kutzerów wyryto na marmurowej tablicy umieszczonej na pamiątkowym pomniku postawionym zapewne jeszcze przez Bernarda Kutzera w 1849 r. na górskim zboczu w pobliżu Horní Údolí i stopniowo uzupełnianym przez następców¹⁹³. Z listy tej wynika, że rdzeniem

¹⁹⁰ W reklamie atelier Gottharda z 1907 r. (zob. *Staropolanin. Kalendarz Gazety Opolskiej na rok 1907*, Nakładem „Gazety Opolskiej”, Opole 1907, s. 106) podano polską wersję nazwy ulicy (ul. Polna). Por. rozdział I, tamże cytowane pozostałe źródła.

¹⁹¹ Zob. m.in.: D. Polách, *Soupis mladších prací sochaře Bernarda Kutzera a jeho dílny. Příspěvek k dvoustému výročí umělcova narození*, „Výroční zpráva” 1993, s. 91-102; Z. Kravar, *Rod Kutzerů v Dolním a Horním Údolí*, „Časopis slezského zemského muzea”, serie B, 47 – 1998, s. 169-176; M. Schenková, *Slezská sochařská rodina Kutzerů...*, s. 1-5, 14-18; M. Neubauerová, *Skorošická Kalvárie – neznámé dílo Bernarda Kutzera*, „Jesenicko”, sv. 6 (2005), s. 38–45, w niniejszej pracy treść artykułu cytowana za wersją tekstu dostępną w Internecie (s. 1-5), zob. http://www.muzeum.jesenik.net/prispevky/Kalvarie_net.pdf [data dostępu: 30.03.2016]. Tamże cytowana starsza literatura.

¹⁹² SOkA Je RAK, Schmier-Buch (raptularz pracowni w Horní Údolí) [dalej jako: Schmierbuch], passim. Pośród innych archiwaliów dotyczących organizacji warsztatu Kutzerów wymienić należy rachunki, kosztorysy, korespondencje w sprawie konkretnych zleceń oraz wybrane rysunki projektowe w zbiorach archiwów w Jeseníku, Opawie i Bruntálu. Wspomniane archiwalia cytowane w dalszej części niniejszych rozważań.

¹⁹³ B. [Bernard] Kutzer + 1864, Pat. [Patrizius] Kutzer + 1844, Sev. [Severin] Kutzer + 1875, Zen. [Zenobius] Kutzer + 1864, Joh. [Johann] Kutzer + 1854, Rmd. [Raimund] Kutzer + 1919, Rhd. [Reinhard] Kutzer + 1850, Leo Kutzer + -. A. [Anton] Vogt + -. A. Ronge + -, J. [Josef] Kristen + -, J. Ruprich + -, K. Tschantr + -, A. Kunz + 1870, J. Gesirich + 1846, F. Hanke + 1848, J. Nitsche + 1856, Al. Laske + 1861, C. Loren + -, I. Ottenh + -, B. Friede + -, J. Langr + 1873, A. Urtenn + -, St. Hanikl + -, F. Proske + -, J. Proske + -, cyt. za D. Polách, op. cit., s. 91, przyp. 7; por. S. Joanidis, *Zlaté Hory v Jeseníkách. Letopisy*, Rejvíz 2004, s. 329-330. Pomnik zlokalizowany pod szczytem Příčná hora, znany jako Piramida św. Rocha (*Rochus-Denkmal, Freudenschafts-Denkmal, Rochus Steinpyramide*), powstał jako wotum dziękczynne ocalonych z tzw. zarazy ziemniaczanej w 1848 r. Obok Kutzerów na tablicy wyryto nazwiska członków lokalnej społeczności Horní Údolí, z których część można identyfikować ze współpracownikami bądź uczniami w warsztacie Bernarda lub Raimunda Kutzera

warsztatu pozostawali Kutzerowie. Współpraca spokrewnionych ze sobą rzeźbiarzy, kamieniarzy, stolarzy lub nawet malarzy była jeszcze silniejsza niż w wypadku Klahrów i stanowiła istotę warsztatu od początku. Model ten utrzymał się co najmniej do początków XX wieku. Zasadniczą cezurę wyznacza rok 1864 i przejście pracowni przez Raimunda, w związku z czym szczegółowo omówione zostaną warsztaty Bernarda i Raimunda. Osobno należy omówić warsztaty trzeciego pokolenia, w tym głównie opolski warsztat syna Raimunda, Gottharda.

2.2.1. Atelier Bernarda Kutzera

Wiadomości źródłowe dowodzą jednoznacznie, że rodzinne przedsiębiorstwo rzeźbiarskie w Horní Údolí założone przez Bernarda Kutzera, od samego początku (tj. ok. 1815 r.) pozostawało pod jego kontrolą¹⁹⁴, ale model funkcjonowania pracowni się zmieniał, m.in. na skutek problemów zdrowotnych Bernarda. Rzeźbiarz organizował pracę warsztatu, zarówno administracyjną i produkcyjną (w tym organizowanie zespołu pomocników), jak i artystyczną. Bernard projektował i tworzył modele oraz przydzielał prace poszczególnym członkom zespołu. Istotne miejsce zajmowało szkolenie zawodu. Część z wymienionych kompetencji (m.in. sprawy administracyjne i rachunkowe, a niekiedy również sporządzanie projektów) od drugiej połowy lat 40. XIX w. zaczęli przejmować zatrudnieni w warsztacie synowie.

W początkowym okresie jeszcze w Dolní Údolí, tj. w latach ok. 1815-1823 uczył fachu młodszego brata¹⁹⁵. Początkowo warsztat rzeźbiarza w dużej mierze realizował prace podzlecane Bernardowi przez innych mistrzów, m.in. kamieniarza Grögera (Grögera) z Lipovej-lázně¹⁹⁶, ale prowadząc warsztat w wieku 21 lat rzeźbiarz otrzymał jedno z pierwszych zleceń, dotyczące wykonania rzeźb do trzech ołtarzy bocznych (powstałych według projektu J. Templera już w 1805 r.) w kościelne parafialnym w Osoblodze¹⁹⁷.

(por. uwagi w dalszej części niniejszego podrozdziału). Obecność nazwisk osób zmarłych po połowie XIX w. lub na początku wieku XX wskazuje, że pierwotna tablica była uzupełniana lub wymieniana przy okazji późniejszych renowacji pomnika (w 1902 i 1935 r.).

¹⁹⁴ Nieznane są wiadomości źródłowe mówiące o uzyskaniu przez rzeźbiarza formalnego tytułu mistrza rzeźbiarskiego, choć podstawą ku temu mogła być trwająca kilka lat nauka Bernarda w warsztacie Christiana Kellera Mł. w Skorošicach, po części przecząca utrwalonemu w starszej literaturze wizerunkowi uzdolnionego samouka (zob. rozdział I). W zachowanych dokumentach archiwalnych, m.in. na dziesiątkach rysunków projektowych, rzeźbiarz podpisywał się zawodowym tytułem *Bildhauer*, choć trudno jest w tym wypadku stwierdzić, czy oznaczał on nadane przez cech uprawnienia mistrzowskie (jakkolwiek warsztat rzeźbiarza funkcjonował niezależnie od struktur cechowych, zob. rozważania w dalszej części rozdziału).

¹⁹⁵ Z. Kravar, op., cit., s. 170-171.

¹⁹⁶ Zob. rozdział I, tamże cytowana literatura i źródła.

¹⁹⁷ Całość zlecenia zrealizował Kutzer do 1825 r., zob. E. Richter, *Der Bildhauer Bernhard Kutzer*, „Notizenblatt“ 1885, Nr. 4, s. 27, por. Z. Kravar, op. cit., s. 174; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 119.

Coraz liczniejsze zamówienia rzeźbiarz realizował od 1823 r. w Horní Údolí. Należały do nich uzupełnienie starszego, barokowego wystroju kościoła w Malej Morávce (1824-1825), czy wykonany wedle własnego projektu ołtarz główny kościoła w Rejvízie (1825). Panorama ówczesnej produkcji atelier dowodzi, że zlecenia na rzecz innych mistrzów lub według cudzych konceptów zaczęły dopełniać samodzielne realizacje (w tym zwłaszcza nastawy ołtarzowe, ambony etc.). One z czasem zdominowały warsztatową produkcję w następnych 20 latach. Żeby podołać rosnącym zleceniom rzeźbiarz szybko zbudował zespół pomocników. Byli to jego dwaj przyrodni bracia – Cyrill i Patrizius. Jak już wspomniano, pod koniec 1815 r. Cyrill ukończył naukę krótko przed lub w 1825 r. W tym roku był bowiem już zatrudniony jako współpracownik¹⁹⁸. Można przypuszczać, że biegły w wykonywaniu rzeźb w kamieniu Cyrill¹⁹⁹, odpowiadał za roboty kamieniarskie. Tak było co najmniej do początku lat 30. XIX w. Wiadomo, bowiem, że choć Bernard także odkuwał w kamieniu, ze względu na kłopoty ze zdrowiem przekazywał przekazywać cięższe prace pomocnikom²⁰⁰. Równorzędny dla obu twórców tytuł *Bildhauer* na sygnaturze pomnika w Studeným Zejffie z 1825 r. sugeruje status Cyrilla jako wykształconego rzeźbiarza.

Pod koniec dekady – a może wcześniej – uczniem Bernarda został również Patrizius, który pomagał rzeźbiarzowi w realizacji wystroju kościoła par. w Ujeździe na Śląsku Pruskim²⁰¹. Rozbudowane zlecenie, obejmujące wykonanie ołtarza głównego, ambony, ołtarza św. Józefa i chrzcielnicy, wymagało zaangażowania całego warsztatu. Liczący w 1826 r. 17 lat Patrizius zapewne wykonywał głównie prostsze roboty, choć Olšovský przypisuje mu wykonanie rzeźbiarskiej grupy Chrztu w Jordanie (z nastawy chrzcielnicy), dzieła o wyraźnie niższej klasie warsztatowej niż rzeźby ołtarzowe, najpewniej prace Bernarda²⁰². Atrybucję Olšovský'ego potwierdza schematyczne opracowanie sylwetek postaci, które przypomina późniejszą pracę Patriziusa – figurę Chrystusa Zmartwychwstałego z Horní Údolí. Wielkość zlecenia dla kościoła w Ujeździe sugeruje, iż w jego realizację zaangażowani byli Bernard, Cyrill i Patrizius. Przyrodni bracia Bernarda mogli również wykonać roboty stolarskie przy retabulach. Zespół w takim składzie realizował projekty mistrza atelier do 1833 r.²⁰³ Rzeźbiarsko-stolarski charakter wspomnianych prac (zwłaszcza monumentalnego retabulum

¹⁹⁸ Wskazuje na to sygnatura wykonanego przez warsztat pomnika Ukrzyżowania w Studeným Zejffie (1825), por. rozdział I.

¹⁹⁹ M. Schenková, *Slezska sochařská rodina Kutzerů...*, s. 14.

²⁰⁰ D. Polách, op. cit., s. 91; por. M. Neubauerová, op. cit., s. 1-2.

²⁰¹ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 120, 123-124.

²⁰² Ibidem, s. 124.

²⁰³ Fakt zawarcia ślubu przez Cyrilla Kutzera w 1828 r. w Horní Udolí (zob. Z. Kravar, op. cit., s. 170) przemawia za jego ówczesnym zatrudnieniem w warsztacie Bernarda, choć najpóźniej na początku lat 30. XIX w. rzeźbiarz rozpoczął własną działalność zawodową w Maletínie.

z Horního Benešova) każe sądzić, że Bernard zatrudniał w warsztacie także stolarza lub okazjonalnego podwykonawcę. Warsztat się rozrastał; byli w nim uczniowie spoza rodziny, obecni co najmniej od początku lat 20. XIX w. Wtedy trafił tu na ponad rok (1820-1821) Franz Portsche, modelarz lokalnej huty żelaza w Ludvíkovie (Ludwigsthal)²⁰⁴.

Kiedy Cyrill założył warsztat w północnomorawskim Maletínie, głównym współpracownikiem Bernarda w obrębie warsztatu w Horní Údolí do ok. 1844 został Patrizius. Brał on udział w realizacji znaczących zamówień atelier tego czasu, m.in. rekonstrukcji baldachimowego ołtarza głównego fary w Złatych Horach (1833)²⁰⁵ czy ołtarza głównego i ambony kościoła filialnego w Karlovej Studánce (lata 40. XIX w.)²⁰⁶. Jeszcze w roku swojej śmierci (1844) Patrizius wykonał wspólnie z Bernardem figurę Chrystusa Zmartwychwstałego dla kościoła w Horní Údolí, co dokumentuje podwójna sygnatura braci na rzeźbie²⁰⁷. Bardzo możliwy jest również udział rzeźbiarza w początkowych fazach podjętych w 1841 r. prac nad wystrojem kościoła farnego w Vrbnie pod Pradědem (ołtarz główny, ambona, ołtarze boczne) z lat 1841-1847²⁰⁸.

Pracownia Cyrilla w Maletínie do pewnego stopnia wspomagała system organizacji pracy atelier Bernarda. Najprawdopodobniej nie była duża, nastawiona na realizowanie drobniejszych prac kamieniarskich – najczęściej podzlecanych²⁰⁹. Jej status uległ zmianie w drugiej połowie lat 30. XIX w., wraz we wzrostem samodzielnych i bardziej rozbudowanych

²⁰⁴ J. Orlík, *K historii umělecké litiny z Ludvíkova a Burgbergstalu*, „Časopis Slezského muzea” XIX, 1970, nr 1, s. 22.

²⁰⁵ VMJ, nr inw. H 5706, 2, Bernard Kutzer, projekt rekonstrukcji spalonego ołtarza głównego kościoła par. w Złatych Horach, 1833; por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 120. Wykreślona na projekcie oraz zrealizowana klasycystyczna struktura baldachimowego retabulum wykazuje znaczne podobieństwa do ołtarza głównego kościoła w Ujeździe, co potwierdza, że Bernard był również zaprojektował ujazdowską nastawę. Ręki Patriziusa Kutzera doszukać się można m.in. w dekoracyjnym opracowaniu draperii postaci aniołów z tabernakulum, bliskiej rzeźbom z nastawy chrzcielnicy w Ujeździe.

²⁰⁶ Według zapisów raptularza (Schmier-Buch, s. 13, poz. 38) ołtarz główny i ambona wykonane dla kościoła w Karlovej Studánce za cenę 198 fl.; por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 119, 123. W zbiorach muzeum w Jeseníku zachował się wariant projektu nastawy, zob. VMJ, nr inw. H 5749.

²⁰⁷ *Verfertigt Gebrüder Bernard und Patricius Kutzer Bildhauer zu Obergrund 1844*, cyt. za J. Olšovský, op. cit., s. 123. Znaczne podobieństwa figury w opracowaniu detali anatomii oraz draperii szat postaci względem figur Patriziusa z Ujazdu pozwalają przypisać mu decydującą rolę w pracach snycerskich (zapewne według projektu Bernarda).

²⁰⁸ Zapisy raptularza pracowni (Schmier-Buch, s. 1, poz. 1) wskazują, że należność za wykonanie ołtarza głównego (*Kreuzaltar*) i ambony przez warsztat Bernarda Kutzera (z wyszczególnionymi osobno robotami rzeźbiarskimi, stolarskimi, kowalskimi i ślusarskimi oraz malarsko-pozłotniczymi) odebrano w pięciu ratach, wypłaconych w latach 1841, 1843, 1844 i 1847 (dwie ostatnie raty). Informacje te sugerują kilka etapów prac nad elementami wyposażenia świątyni w Vrbnie, przynajmniej częściowo określonych datami kolejnych wypłat. Udział Patriziusa mógł dotyczyć co najmniej dwóch pierwszych etapów (zwłaszcza etapu drugiego, za który zapłacono w 1843 r. wykonawcom najwyższą sumę – 1200 fl), choć analiza formalna omawianych dzieł nie daje jasnej odpowiedzi co do zakresu jego prac (zapewne rzeźbiarskich, np. przy ambonie, a także nieuwzględnionych w raptularzu ołtarzach bocznych).

²⁰⁹ J. Gans, *Die Bildhauer Brüder Kutzer*, „Notizenblatt“ 1885, Nr. 4, s. 27, por. D. Polách, op. cit., s. 91, przyp. 14.

zleceń, a przełomem była realizacja kamiennego tabernakulum ołtarza głównego i wykonanie retabulum ołtarza bocznego w kościele parafialnym w Moravskim Berounie (1836) czy stosunkowo liczne rzeźby i struktury ołtarzowe oraz kamienne pomniki kultowe w miejscowościach niedaleko Ołomuńca lub Šumperku i w zachodniej części Śląska Austriackiego²¹⁰. Przed 1843 rokiem rzeźbiarz przeniósł swój warsztat do Loštice²¹¹, gdzie funkcjonował on do śmierci Cyrilla w 1856 r. Nic nie wiadomo o jego uczniach, zatem znaczną część prac twórcy zapewne wykonywał sam, choć wielkość i gabaryty poszczególnych zamówień sugerują zatrudnianie pomocników, względnie kooperację z innymi mistrzami. Co istotne, niezależnie od własnych zleceń, warsztat Cyrilla współpracował na przełomie lat 40. i 50. XIX z atelier Bernarda, angażowany do niektórych robót kamieniarskich, m.in. przy kolumnie Trójcy św. w Starej Červenej Vodzie²¹².

Stosunkowo niewiele wiadomo na temat innych współpracowników Bernarda, choć znaczny zakres zleceń – obejmujących nieraz roboty rzeźbiarskie, stolarskie, kamieniarskie, malarsko-pozłotnicze czy kowalskie – wskazuje na konieczność zatrudniania do konkretnych zadań większej liczby pomocników. Kooperację z samodzielnymi kamieniarzami wymogło odejście Cyrilla, co potwierdza realizacja krzyża przy kościele w Ołdrzychowicach Kłodzkich z 1836 r., który wykonał Bernard lub Patriziusa we współpracy z kamieniarzem Kargerem z Kłodzka²¹³. Dodatkowych pomocników spoza rodziny (np. stolarzy) angażował Bernard zapewne w wypadku większych realizacji stolarsko-rzeźbiarskich, takich jak retabulum ołtarza głównego kościoła w Złatych Horach. Również trwające ponad sześć lat prace nad wyposażeniem świątyni w Vrbnie realizowane były według projektów Bernarda przez liczniejszy zespół wykonawców o różnych kompetencjach; oprócz rzeźbiarzy w osobach

²¹⁰ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 121-122.

²¹¹ Sygnatura wykonanej w 1843 r. przez Cyrilla Kutzera rzeźby *Piety* w Policach wskazuje, że już wówczas rzeźbiarz mieszkał i tworzył w Lošticach, por. przyp. 53.

²¹² Bardzo możliwe jednak, że Cyrill Kutzer okazjonalnie współpracował z rodzinnym atelier w Horní Údolí również we wcześniejszym okresie, za czym przemawia prawdopodobieństwo posłużenia się przez Cyrilla bozzettami Bernarda Kutzera przy realizacji krucyfiksu oraz figury św. Floriana z Grupy Ukrzyżowania w Bílej Lhocie-Řimicach z 1841 r. (zob. rozdział III).

²¹³ Sygnatura u dołu postumentu krzyża: *B. (P.?) Kutzer Bildh: O: [Obergrund]* oraz na tylnej ścianie cokołu: *L. Karger Steinmetz / Glatz*, por. rozdział I. Umieszczona obecnie na krzyżu żeliwna figura Chrystusa wydaje się być elementem wtórnym. Ma ona swoje niemal identyczne odpowiedniki w figurach na krzyżu misyjnym przed farą w Bystrzycy Kłodzkiej (ok. 1850) oraz powstałym zapewne w zbliżonym czasie krzyżu cmentarnym na Starym Cmentarzu w Ząbkowicach Śląskich. Wizerunki te zapewne odlane zostały według modelu (być może wspólnego dla wszystkich trzech monumentów) wzorowanego na rzeźbie Ukrzyżowanego wykonanego przez rzeźbiarza Wilhelma Achtermanna do krucyfiksu na cmentarzu katolickim św. Jadwigi w Berlinie (1834). Przypisywanie autorstwa modelu do ołdrzychowickiej statuy (względnie także pozostałych figur) Bernardowi Kutzerowi wydaje się mało prawdopodobne (pośród zachowanych bozzettów i innych modeli rzeźbiarskich z warsztatu Kutzera brakuje pracy jednoznacznie nawiązującej do dzieła Achtermanna), choć nie można całkiem wykluczyć ewentualności dostarczenia rzeźbiarzowi z Horní Údolí wzoru przez zleceniodawcę.

Bernarda²¹⁴ oraz Patriziusa zatrudniono co najmniej jednego stolarza i malarza-pozłotnika; natomiast wymieniane raptularzu roboty ślusarskie i kowalskie zapewne podzlecono zewnętrznemu rzemieślnikowi.

Niewykluczone, że po śmierci Patriziusa do zespołu dołączył jeszcze jeden rzeźbiarz pomagający przy finalizacji prac snycerskich. Większość osób w zespole pozostaje anonimowa i zapewne nie byli to członkowie rodziny Bernarda, bowiem jego synowie oraz bratankowie byli w tym czasie jeszcze zbyt młodzi, by ich zaangażować do bardziej skomplikowanych prac. Można jednak przypuszczać, że jako uczniowie mogli uczestniczyć w pracach warsztatu, takich jak np. wstępna obróbka materiału rzeźbiarskiego lub „przenoszenie” projektów na większe rysunki realizacyjne. Do grona uczniów oraz ewentualnych pomocników Bernarda w latach 30. i 40. XIX w. należeli jego synowie (Severin Franz, Zenobius Bernard, Johann Felix i Raimund) oraz dwaj bratankowie Reinhard Erasmus i Leo (synowie Patriziusa), a także August Ronge oraz Josef Kriesten, wymieniani na tablicy pamiątkowej²¹⁵.

Współpraca Bernarda z niezależnymi artystami i rzemieślnikami zdominowała lata ok. 1844-1852, przy czym pod koniec lat 40. XIX stulecia istotną rolę zaczynają odgrywać uzyskujący uprawnienia mistrzowskie synowie kierownika atelier, zwłaszcza Severin. W tym czasie do najbardziej znaczących realizacji warsztatu należały – obok rozpoczętych już prac nad wyposażeniem fary w Vrbnie – elementy klasycystycznego wystroju kościoła farnego w Šumperku, w tym zwłaszcza monumentalne ołtarze boczne *Ukrzyżowania* i św. Teodora (1844-1850)²¹⁶. Bernard, autor projektów obydwu nastaw, zapewne odpowiadał również za wykonanie wystroju figuralnego, niewykluczone, że przy udziale pomocnika²¹⁷. Elementy stolarskie obydwu nastaw wykonał mistrz stolarski Mück ze Žlebu koło Hanušovic²¹⁸. Podpisany przez Bernarda Kutzera kosztorys prac z 1844 r. oraz późniejsze rozliczenie z 1850

²¹⁴ Udział kierownika atelier w robotach rzeźbiarskich zaznaczył się zwłaszcza w reprezentujących wysoki poziom warsztatowy figurach ołtarza głównego, m.in. centralnej postaci św. Michała Archaniola, uznawanej za reprezentatywną dla barokizującej plastyki Bernarda Kutzera (zob. rozdział III), oraz niektórych rzeźbach ołtarzy bocznych (rękę mistrza zdradza np. figura św. Elżbiety o cechach bliskich przedstawieniu św. Michała).

²¹⁵ Zob. przyp. 193. Na temat artystycznych sylwetek uczniów w atelier w Horní Údolí zob. rozdział I.

²¹⁶ Projekty obu ołtarzy dla kościoła par. św. Jana Chrzciciela w Šumperku autorstwa Bernarda Kutzera w zbiorach muzeum w Jeseníku, zob. VMJ, nr inw. H 5714, projekt ołtarza św. Krzyża dla kościoła par. św. Jana Chrzciciela w Šumperku, 1845 (rysunek sygn. *Kutzer 1845*), nr inw. H 5712, projekt ołtarza św. Teodora, ok. 1844-1845 (rysunek sygn. *Kutzer*), por. M. Neubauerová, *Z umělecké dílny rodiny Kutzerů. Kresebné návrhy oltářů a plastik*, [kat. wyst.], *Vlastivědné muzeum Jesenícka v Jeseníku*, Jeseník 2005, s. 17-18, poz. kat. nr 8 i 9.

²¹⁷ Spośród zachowanych rzeźb ołtarzowych Bernardowi przypisać można zwłaszcza wykonanie figury Chrystusa, odpowiadającej formą Ukrzyżowanemu na rysunku projektowym. W realizacji pozostałych figur mógł uczestniczyć pomocnik.

²¹⁸ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 120.

r.²¹⁹ dowodzi, że koordynacja prac należała do rzeźbiarza, który zapewne zatrudnił Mücka jako podwykonawcę zlecenia.

We współpracy z różnymi mistrzami kamieniarskimi warsztat zrealizował ok. 1847-1848 stosunkowo dużo prac w kamieniu²²⁰, wśród nich bliżej nieokreślony marmurowy krzyż z 1847 r. przeznaczony do Bruntála, którego wykonanie Bernard rok wcześniej zlecił dawnemu kooperantowi – mistrzowi kamieniarskiemu S. Grögerowi z Lipovej-lázně²²¹. Z kolei 12 maja 1847 r. zawarta została umowa z kamieniarzem Lienerem na wykonanie za 70 fl rzeźby Chrystusa²²².

W wypadku obu wymienionych zleceń w dokumentach pojawia się osoba Severina jako odbiorcy pokwitowania od Grögera i przedstawiciela atelier zawierającego kontrakt z Lienerem. W warsztacie jego pozycja musiała zyskiwać na znaczeniu, a Bernard przekazał mu prowadzenie rachunków, rozliczeń, zawieranie umów czy dokumentowanie na piśmie wybranych realizacji. Potwierdzają to również liczne zapisy raptularza. I tak: 30 lipca 1847 r. Severin dokonał w Bruntálu formalnego rozliczenia (przedłożenie i odbiór pokwitowania) zakończonych prac do kościoła w Vrbnie²²³, 10 września tego roku odebrał zapłatę za kamienną figurę Immaculaty do Bystrzycy Kłodzkiej²²⁴, a 15 lipca 1848 r. zawarł umowę na wykonanie nagrobka Klary i Ignaza Schönwalderów (wraz z reliefowym wizerunkiem Chrystusa) w Ondřejovicach (Endersdorf) koło Bruntálu²²⁵. Severin przejął po ojcu również prowadzenie zapisków – dotyczących m.in. wspomnianych zleceń – w pracownianym raptularzu²²⁶. Obowiązki Severina nie ograniczały się do administrowania warsztatem. Jako w pełni

²¹⁹ Schmier-Buch, s. 5, poz. 4.

²²⁰ Listę dzieł kamieniarskich warsztatu Bernarda Kutzero z lat 1847-1863 w oparciu o zapisy raptularza pracowni (obejmujące pozycje pod numerami 74/1-74/19) podaje D. Polách, op. cit., s. 96-97.

²²¹ SOkA Je RAK, dokument oznaczony nr 74/10: kosztorys prac rzeźbiarskich i kamieniarskich wystawiony przez S. Grögera w Lipovej 12 IX 1846 r. Numer dokumentu pozwala zidentyfikować ów krzyż z identycznie oznaczonym wpisem w raptularzu dotyczącym marmurowego krzyża wykonanego dla pani Stein (?) za cenę 220 fl., zob. D. Polách, op. cit., s. 96, poz. 74/10. Gröger najprawdopodobniej okazjonalnie współpracował z Bernardem również w późniejszym okresie, bowiem jeszcze w 1863 r. proponował rzeźbiarzowi dostarczenie projektu na potrzeby prac kamieniarskich nad bliżej nieokreślonym retabulum ołtarza głównego, zob. SOkA Je RAK, list kamieniarza S. Grögera do Bernarda Kutzero z 14 VIII 1863.

²²² D. Polách op. cit., s. 96, poz. nr 74/4. Rzeźba ta jest prawdopodobnie tożsama z figurą Chrystusa Nauczyciela przeznaczoną dla p. Lichtblaua, opisaną pod numerem 74/16 (por. op. cit., s. 97, przyp. 35).

²²³ Schmier-Buch, s. 1, poz. nr 1.

²²⁴ D. Polách op. cit., s. 96, poz. 74/2.

²²⁵ Ibidem, poz. 74/3.

²²⁶ Ibidem, s. 92. Zdaniem badacza wpisy do raptularza pod numerami 36-74 dokonane zostały przez Severina Kutzero, o czym świadczy jednolity charakter pisma wyróżnionego fragmentu księgi – odmienny od wcześniejszych zapisków autorstwa Bernarda – który mógł należeć jedynie do najstarszego syna mistrza, wedle notatek odpowiedzialnego za realizację wybranych zleceń. Zapiski Severina nie zachowują porządku chronologicznego, stanowią zbiór notatek na temat poszczególnych prac warsztatu z lat 1838-1863, sporządzanych wtórnie, zapewne w oparciu o dokumenty (np. kwity i rachunki) bezpośrednio dotyczące konkretnych zamówień i realizacji.

wykształcony rzeźbiarz brał udział także w pracach wykonawczych (zwł. kamieniarskich). Zachował się szkic z 1847 r., ukazujący dłonie bliżej nieokreślonych rzeźb w Velkich Kuněticach. Wedle opisu zostały one wykonane w kamieniu właśnie przez Severina²²⁷. Wystawiony przez artystę kilka lat później (1853) kosztorys dotyczący prac kamieniarskich przy bliżej nieznanym ołtarzu z marmuru, potwierdza jego czynne angażowanie się jako rzeźbiarza i kamieniarza²²⁸. Należy zatem przyjąć, że już od ok. 1847 r. najstarszy syn Bernarda prowadził nie tylko księgowość warsztatu, ale także niektóre zlecenia kamieniarskie i rzeźbiarskie²²⁹, choć prac *stricte* rzeźbiarskich i kamieniarskich było niewiele.

Największe zlecenia warsztatu, jak marmurowa Grupa Ukrzyżowania na cmentarzu w Skorošicach z lat 1847-1849 prowadził Bernard. Wskazuje na to wysoki poziom artystyczny figur pomnika i styl bliski barokizującej rzeźbie figuralnej Bernarda²³⁰. Wielkość zlecenia oraz problemy zdrowotne każą sądzić, że musiał korzystać z pomocy doświadczonego odkuwacza, być może Cyrilla, wezwanego do pomocy z Loštic, tak jak to miało miejsce przy realizacji piaskowcowej kolumny Trójcy św. w Starej Červenej Vodzie (lata 40.-50. XIX w.)²³¹. Bernard opracował projekt, a robota w kamieniu należała do Cyrilla, na co wskazują daleko idące zbieżności warsztatowe do jego własnych dzieł w kamieniu, np. figur z Rohli²³².

Pod koniec lat 40. XIX w. po ukończeniu nauki do zespołu warsztatowego w Horní Údolí dołączył zapewne kolejny syn Bernarda, Johann Felix, mistrz stolarski²³³, a być może

²²⁷ SZMO, nr inw. U 56 A; por. rozdział I.

²²⁸ SOkA Je RAK, kosztorys budowy ołtarza z marmuru wystawiony przez Severina Kutzera, 6 VIII 1853 (dokument oznaczony nr inw. 74/3), por. rozdział I.

²²⁹ Zlecenia te dotyczyły m.in. realizacji w latach 1847-1848 pomników nagrobnych oraz przeznaczonej dla Bystrzycy figury Immaculaty (zob. D. Polách, op. cit., s. 96-97). Niewykluczone, że wspomniana figura maryjna była tożsama z grupą rzeźbiarską Immaculaty, jaką wykonał Bernard w 1845 r. dla ołtarza głównego bystrzyckiej fary, później wtórnie umieszczoną w ołtarzu głównym kościoła w Wójtowicach (ob. zaginiona), zob. J. Sakwerda, *Artyści Ziemi Kłodzkiej i Ziemią Kłodzką związani w latach 1800-1945. Leksykon*, T. 1., A-K, Wrocław 2004, s. 60-61.

²³⁰ M. Neubaurová (*Skorošická Kalvárie...*, s. 2) za autora monumentu uznaje Bernarda, powołując się na zachowany w zbiorach jesenińskiego muzeum projekt dzieła sygnowany przez rzeźbiarza (zob. rozdział III) oraz odnotowane w raptularzu prace kamieniarskie jego warsztatu. W tym wypadku na bezpośrednie zaangażowanie mistrza w realizację kalwarii według jego „abrysu” wskazuje jednak forma stylistyczna figur, bliska np. rzeźbie św. Michała Archaniola z ołtarza głównego kościoła w Vrbnie pod Pradědem.

²³¹ J. Olšovský, op. cit., s. 120. O realizacji kolumny przez warsztat Bernarda Kutzera wspominają także zapisy raptularza (zob. D. Polách op. cit., s. 96, poz. nr 74/7), wedle których warsztat zrealizował w nieokreślonym czasie grupę rzeźbiarską Najświętszej Trójcy wraz ze św. Janem Nepomucenem, za co otrzymano dwie wypłaty (każda po 400 fl.).

²³² Pośród kamiennych dzieł znajdujących się w Rohlach, obok wspomnianego pomnika św. Jana Nepomucena, potwierdzonej pracy warsztatu Cyrilla, rzeźbiarzowi przypisać należy również autorstwo kolumny Trójcy św. wykonanej z maletíńskiego piaskowca w 1835 r., zob. <https://www.obecrohle.cz/sloup-nejsvetejsi-trojice> [dostęp: 29.05.2020]. Cechy formalne (oraz materiał) monumentu potwierdzają jego atrybucję przyrodniemu bratu Bernarda Kutzera, z kolei kompozycja przedstawienia Tronu Łaski w zwieńczeniu kolumny jest pod wieloma względami bliska analogicznej grupie rzeźbiarskiej kolumny ze Starej Červenej Vody. Podobieństwa te nie wykluczają inspirowania się starszym dziełem Cyrilla w projektowaniu dzieła przez Bernarda.

²³³ D. Polách, op. cit., s. 91-92.

również syn Patriziusa, rzeźbiarz Leo. Około 1849 r. pierwsze kroki w warsztacie stawiać zaczął 16-letni Raimund Kutzer²³⁴, którego umiejętności w tym czasie były znaczne. Zespół w składzie Bernard, Severin, Leo, Johann (w roli stolarza), anonimowy malarz-pozłotnik oraz ewentualnie Raimund pracował przy dużych zleceniach na przełomie lat 40. i 50. XIX w., a więc kompleksowym wystroju kościoła parafialnego w Skorošicach (1847-1852)²³⁵ oraz retabulum ołtarza głównego kościoła par. w Zakrzowie (1847-1850)²³⁶. Niewykluczone, że Bernard zatrudniał też uczącego się jeszcze bratanka, malarza Patriziusa Mł., który po ukończeniu nauki działał poza Horní Údolí²³⁷.

Ostatnia faza działalności przedsiębiorstwa Bernarda, która przypadła na lata 1852-1864, była okresem szczególnej prosperity. Warsztat realizował kilka zleceń jednocześnie. Było to głównie wyposażenie kościołów, w tym zwłaszcza okazałe, baldachimowe retabula ołtarzy głównych. Kluczową rolę w ówczesnym zespole przejmują synowie Bernarda, choć ten pracował w warsztacie nieomal do chwili śmierci. Wspólnym dziełem rzeźbiarza oraz jego synów jest retabulum ołtarza głównego kościoła farnego w Bruntálu (1852-1855)²³⁸. Bernard przygotował projekt oraz wyrzeźbił postać św. Mateusza, natomiast Severin – św. Marka, a Raimund – św. Łukasza²³⁹. Udział Severina i Raimunda potwierdza forma warsztatowa figur, natomiast niewiarygodnym jest, żeby św. Jan wyszedł spod ręki zaledwie 9-letniego Rafaela. Realizacja rzeźby Ewangelisty przypadła zapewne Raimundowi. Figury Ewangelistów cechuje znaczna jednorodność stylistyczna, co jest efektem projektów sporządzonych jedną osobą (zapewne Bernarda)²⁴⁰. Konstrukcję stolarskiej baldachimowego ołtarza wraz z tabernakulum i boazerią na ścianach prezbiterium wykonał przypuszczalnie Johann Felix. W warsztacie uczył się też jeszcze jeden syn, Bernard Mł., który w wieku zaledwie 16 lat popełnił samobójstwo nie pozostawiając po sobie śladów działalności artystycznej w obrębie atelier²⁴¹.

²³⁴ Świadectwem tej aktywności jest sygnowane przez Raimunda studium projektowe z 1849 r., zob. VMJ, nr inw. H 5677; por. rozdział I.

²³⁵ Notatki zawarte w raptularzu wskazują, że większość robót zrealizowano w latach 1847-1850 (wyszczególnione zostały kwoty wypłacone rzeźbiarzowi, stolarzowi, kamieniarzowi i malarzowi, wypłacone ratami w latach 1847, 1848, 1849 i 1850), zob. Schmierbuch, s. 3-4, poz. nr 2. Ołtarzowe figury apostołów Piotra i Pawła wykonane zostały (włącznie z polichromią) za cenę 160 tł dopiero w 1852 r., zob. Schmier-Buch, s. 8, poz. nr 8. D. Polách, op. cit., s. 92-93.

²³⁶ Projekt ołtarza autorstwa Bernarda Kutzera w zbiorach muzeum w Jeseníku (VMJ, nr inw. H 5746, 1). Por. rozdział III.

²³⁷ M. Schenková, op. cit., s. 16, por. rozdział I.

²³⁸ Struktura nastawy (w kosztorysie i rozliczeniu osobno podane zostały należności za roboty stolarskie i rzeźbiarskie przy retabulum i tabernakulum, jak również za figury czterech Ewangelistów) powstała w latach 1852-1854; w 1855 r. dostarczone zostały ukończone figury Ewangelistów. Zob. Schmier-Buch, s. 10, poz. 12; por. D. Polách, op. cit., s. 93.

²³⁹ E. Weiser, op. cit, s. 18; Z. Kravar, op. cit., s. 174; J. Olšovský, op. cit., s. 118, 124, 126, 129.

²⁴⁰ Rzeźbiarz jest autorem całościowego projektu nastawy, zob. VMJ, nr inw. H 5718. Sygnatura Bernarda Kutzera w prawym dolnym rogu (*Kutzer / 1851*) wskazuje, że projekt gotowy był już w 1851 r.

²⁴¹ D. Polách, op. cit., s. 92, przyp. 18, por. M. Schenková, op. cit., s. 14.

Raimund, Severin i Johann Felix niewątpliwie pracowali z ojcem przy realizacji innych zleceń, m.in. retabulum ołtarza głównego kościoła w Leśnicy (1852), ołtarza głównego i ambony dla świątyni w Andělskiej Horze (1852-1853) czy dalszych elementów wyposażenia dla kościoła w Zakrzowie: retabulów ołtarzy bocznych (1853 i 1854), nastawy chrzcielnicy i konfesjonałów (1855). Severin i Raimund współpracowali z Bernardem zwłaszcza przy realizowaniu plastyki figuralnej. Pierwszy z nich wykonywał zarówno prace w drewnie, jak i w kamieniu. Niektóre zlecenia wykonywał samodzielnie²⁴². Od ok. 1862 r. Raimund przejął prowadzenie raptularza²⁴³ i przyjmowanie lub negocjowanie zamówień²⁴⁴, a także sporządzał niektóre rysunki projektowe. Jego autorstwa jest projekt baldachimowego ołtarza do kaplicy św. Jana Nepomucena w kościele we Fryštácie z 1858 r.²⁴⁵ Choć rysunek jest sygnowany nazwiskiem Bernarda, forma artystyczna projektu wskazuje, że wykreślił go Raimund²⁴⁶. Synowi Bernarda przypisać należy ponadto zrealizowany wystrój figuralny tego ołtarza.

Obok członków rodziny Kutzerów w warsztacie działali także współpracownicy spoza rodziny. Po przedwczesnej śmierci Johanna Felixa w 1854 r. Bernard podjął współpracę z mistrzem stolarskim Antonem Vogtem z Mikulovic (od drugiej połowy lat 60. XIX w. czynnym w Ondřejovicach), zaangażowanym do wykonywania robót stolarskich przy większości dużych realizacji stolarsko-rzeźbiarskich atelier od drugiej połowy lat 50. po połowę 70. XIX w.²⁴⁷ Nazwisko Vogta po raz pierwszy odnotowane zostało przy okazji prac nad ołtarzem głównym kościoła par. w Biskupicach (ob. część Zabrze) w latach 1856-1857. Vogt wykonał elementy stolarskie neogotyckiej nastawy, za co otrzymał 150 Rthl²⁴⁸. Był on również zaangażowany w realizację monumentalnego ołtarza głównego kościoła farnego w Paczkowie (1854-1859). Wedle źródeł archiwalnych wstępny kosztorys wzniesienia neogotyckiego retabulum został przedłożony zleceniodawcy już 18 stycznia 1854 r.²⁴⁹ Rok później projekt był

²⁴² Zob. przyp. 242. Nie można oczywiście całkiem wykluczyć, że przy zleceniach na prace w kamieniu również w pierwszej połowie lat 50. XIX w. kontynuowana była współpraca z Cyrillem Kutzerem do czasu jego śmierci w 1856 r.

²⁴³ Notatki raptularza zdradzają jednolity charakter pisma Raimunda Kutzera od pozycji nr 75 (z datą 1862) aż do ostatniego wpisu w 1900 r., zob. D. Polách, op. cit., s. 92.

²⁴⁴ Z zapisów raptularza wiadomo, że 1862 r. Raimund obecny był w Nysie w sprawie zamówienia złożonego przez proboszcza tamtejszego kościoła św. Krzyża na figury Chrystusa, Jana i Marii, zob. Schmierbuch, s. 17, poz. nr 75.

²⁴⁵ VMJ, nr inw. H 5727. Rysunek sygnowany w prawym dolnym rogu: *Bernad Kutzer 1858*.

²⁴⁶ Ukazana na projekcie mała architektura nastawy wraz dekoracją figuralną bliska jest estetyce Bernarda Kutzera (np. ołtarzowi głównemu fary w Bruntálu), jednakże linearyzm szkicu odpowiada manierze Raimunda (uwagę zwracają analogie z jego projektem studyjnym z 1849 r.). Za tego rodzaju atrybucją przemawiają również błędy ortograficzne w zapisie imienia twórcy, zdradzające niewprawną rękę rysownika.

²⁴⁷ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 147.

²⁴⁸ Schmier-Buch, s. 11, por. poz. nr 20; por. D. Polách, op. cit., s. 102, przyp. 27; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 147, przyp. 110.

²⁴⁹ Schmier-Buch, s. 14, poz. nr 45: *[Januar] 1854. / 18. / Patschkau / Kostenüberschlag über gotischen Altar in die Pfarrkirche zu 431 Rthl.*, por. D. Polách, op. cit., s. 95.

gotowy. Wykonał go Bernard²⁵⁰, który wraz z Severinem zrealizował wystrój rzeźbiarski²⁵¹. Ukończone retabulum ołtarzowe stało w 1858 r. W ramach całej sumy uzyskanej za realizację nastawy (1095 Rtl.), 300 Rtl. wypłacono stolarzowi²⁵². 1 czerwca 1859 r. uzgodniono, że stolarz Anton Vogt wykona tabernakulum z białej dębiny. Vogt przyjął na siebie ponadto wykonanie robót ślusarskich, lichtarzy oraz dębowej balustrady komunijnej, łącznie otrzymując za całość prac 336 Rtl.²⁵³ Stolarz był także podzleceniobiorcą przy realizacji przez Kutzerów neobarokowego ołtarza głównego kościoła w Łabędach (ob. część Gliwic) około lat 1859-1860²⁵⁴.

Oprócz Vogta raptularz kilkakrotnie odnotowuje również stolarza Johanna Kutzera, z którym zakontraktowane zostały m.in. roboty stolarskie przy wspomnianym ołtarzu bocznym kościoła we Fryštácie, ukończonym w 1860 r.²⁵⁵, oraz ołtarzu głównym kościoła par. Narodzenia NMP w Baborowie (1860-1861, 1864)²⁵⁶. Brakuje danych biograficznych na jego temat pozwalających rozstrzygnąć, czy Johann był spokrewniony z Kutzerami z Horní Údolí²⁵⁷. Zarówno Vogt, jak i J. Kutzer nie należeli jednak do stałych członków warsztatu; wyróżnione płatności dla obydwu wymienianych z nazwiska mistrzów stolarskich sugerują, że

²⁵⁰ VMJ, nr inw. H 5726, l. Rysunek projektowy sygnowany przy dolnej krawędzi: *Der neue Hochaltar in der Pfarrkirche in Patschkau Entw. u. gez. von B. Kutzer Bildhauer in Obergrund 1855.*

²⁵¹ W literaturze dotyczącej wyposażenia wnętrza paczkowskiej fary pojawia się wzmianka, wedle której w 1858 r. snycerz Severin Kutzer miał wykonać część wyposażenia, m.in. ołtarz główny, zob. <https://zabytek.pl/pl/objekty/paczkow-kosciol-parafialny-pw-sw-jana-ewangelisty> [dostęp: 12.01.2020], tamże cytowane starsze opracowania. Forma warsztatowa figur ołtarza głównego dowodzi jednak, że kluczową rolę w ich realizacji odgrywał Bernard Kutzer, Severin Kutzer (zapewne wraz z Raimundem) zaś należał do pomocników mistrza wykonujących rzeźby według jego projektów bądź modeli (zob. rozdział III).

²⁵² Schmier-Buch, s. 12, poz. nr 23, por. D. Polách, op. cit., s. 94.

²⁵³ Schmier-Buch, s. 12-13, poz. nr 24, 30: *Am Iten Juni 1859 mit Herrn Anton Vogt übereingekomen daß derselbe den Tabernakel nach Patschkau Altarstock von weichen Holz Staffel von Eichenholz die Kommunionbank ebenfals von Eichenholz wirkt. Schlosserarbeit dem Altarstock Leuchterstaffel und Staffel mit Sagteß zum Kredentzische dem Staffel auch von Eichenholz um den Betrag von 336 Rthler preuß Curant in bester Art Eichen als Angeld erhielt derselbe 100 Reichsthaler preuß Curant. / Anton Vogt.* Por. D. Polách, op. cit., s. 94; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 147. Wymienianą w zapisach raptularza kredencję do paczkowskiego ołtarza również wypada uznać za dzieło Vogta.

²⁵⁴ Schmier-Buch, s. 12, poz. nr 27: *Nach Laband bei Gleiwitz nach vorgelegter Zeichnung im Kostenüberschlag einen Hochaltar und Tabernakel Vorschus 165 Rthlr. Kurant dem Tischler Vogt 40 Rthlr. Vorschus geben.* Por. D. Polách, op. cit., s. 94; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 147.

²⁵⁵ Schmier-Buch, s. 12, poz. nr 28: *Nach Freistadt in Schlesien einen Gothischen Altar nach vorgelegter Zeichnung und Kostenanschlag mit Aufnahme und Zeichnung und das Aufstellen 824 f. 25 d Ost Währ mit dem Tischler Johann Kutzer die Tischlerarbeit Contraktirt zusammen 180 fr. Öst Währung Vorschus erhielt derselbe 60 fr. Öster Vorschus wurde vom Hr. Erzpriester Josef Blasun gesant 250 Oster am 12. Juli 1860 – 120 Erhalten Johann Kutzer.* Por. D. Polách, op. cit., s. 94.

²⁵⁶ Stolarz Johann Kutzer w 1860 r. otrzymał zaliczkę za zakontraktowane prace ślusarskie i ustawienie dzieła, zob. Schmier-Buch, s. 13, poz. nr 31, por. D. Polách, op. cit., s. 94.

²⁵⁷ Stolarz ów oczywiście nie jest tożsamy ze zmarłym w 1854 r. Johannem Felixem Kutzerem, mało prawdopodobna wydaje się również identyfikacja rzemieślnika z bratankiem Bernarda Kutzera, Johannem Zachariasem Kutzerem (1827-1896), z początku młynarzem w Dolní Údolí, po 1850 zamieszkałym w Horní Údolí, gdzie został ogrodnikiem, zob. ZAO, nr inw. 3658, księga zmarłych parafii w Horní Údolí, akt zgonu Johanna Zachariasia Kutzera 6 VI 1896, por. Z. Kravar, op. cit., s. 171-172. Nie można jednak całkowicie wykluczyć dorywczej pracy Johanna Zachariasia dla Bernarda w charakterze stolarza.

byli podwykonawcami. Do podwykonawców zleceń przejmowanych przez warsztat Bernarda należeli również malarze, wśród nich Franz Dubowich, z którym w 1862 r. uzgodniono wykonanie polichromii tabernakulum ołtarza głównego kościoła parafialnego w Březovej koło Opawy za cenę 170 guldenów austriackich (w ramach łącznej kwoty 351 fl.)²⁵⁸.

Ostatnie duże zlecenia warsztatu zrealizowane pod kierunkiem Bernarda dowodzą, że kierownik atelier nieomal do końca swoich dni zachował wpływ na wykonywanie prac, nawet jeśli decydujący udział należał do synów. Tak było z realizacją retabulum ołtarza głównego kościoła par. św. Bartłomieja w morawskiej Dlouhéj Loučce z lat 1860-1861. Najpóźniej na początku 1860 r. Bernard z pomocą Raimunda sporządził projekt neogotyckiej nastawy²⁵⁹. W realizacji brali udział obydwaj stolarze współpracujący z atelier; Johann Kutzer listownie zobowiązał się sporządzić baldachimowe retabulum (*Hinteraltar*) za cenę 260 guldenów austriackich, z czego otrzymał zadatek w wysokości 50 guldenów. Stolarz Anton Vogt z Mikulovic podjął się natomiast wykonania tabernakulum wraz z mensą z drewna jaworowego za cenę 210 guldenów, z czego 20 lipca 1860 r. uzyskał zaliczkę 50 guldenów. 12 marca 1861 r. wpłacono kolejną zaliczkę w wysokości 200 fl; obydwu stolarzom wypłacono po 50 fl²⁶⁰. Kolejnym udokumentowanym dziełem synów Bernarda powstałym w końcowym okresie funkcjonowania jego warsztatu jest ołtarz główny kościoła w Hnojicach (1863-1864)²⁶¹. Projekt był warsztatowy, przy czym sporządzone na podstawie konceptu Bernarda szablony i rysunki realizacyjne przygotował zapewne Raimund²⁶². Jest bardzo prawdopodobne, że kierownik atelier osobiście zaangażował się w realizację centralnej grupy rzeźbiarskiej Wniebowzięcia Marii²⁶³, jednakże po śmierci Bernarda w 1864 r. większość prac wykonali jego

²⁵⁸ Schmier-Buch, s. 17, poz. 76, por. D. Polách, op. cit., s. 97; M. Schenková, *Slezska sochařská rodina...*, s. 13.

²⁵⁹ Mu Bru, Bernard Kutzer, projekt ołtarza głównego kościoła par. św. Bartłomieja w Dlouhéj Loučce (*Neier Gotischer Hochaltar in die Pfarr Kirche in Mährisch Langendorf*). Rysunek sygnowany p. d.: *Bernard Kutzer 1860*. Linearna maniera rysunku wskazuje, że jego współautorem jest Raimund Kutzer (zob. rozdział III).

²⁶⁰ Całościowy koszt realizacji ołtarza wyniósł 1700 fl., zob. Schmier-Buch, s. 13, poz. 32: *Für Herrn Pfarrer Manderla (?) Langendorf bei Mährisch einen Hochaltar laut Contrakt mit 1700 fr Ostr. Vorschus erhalten fr 400 Östwähr. / der Tischler Johann Kutzer laut Brief verpflichtet sich den Hinteraltar für den Betrag von 260 fr Östwähr herzustellen. Vorschus erhielt derselbe 50 fr Östwähr / Der Tischler Anton Vogt aus Niklasdorf verpflichtet sich den Tabernakel mit Altarstok und Staffeln letztre von Bergahorne Holz für den Betrag von 210 fr Östwähr herzustellen Vorschus erhilt derselbe 50 fr Östwähr am 20ten Juli 1860 am 12ten März 1861 fr 200 Östwähr / Vorschus erhalten Vogt erhilt 50 fr Johann Kutzer 50 fr / Ende Dezember 1861 geordnet Aufgestellt und beglichen zur größten Zufriedenheit*. Por. D. Polách, op. cit., s. 94; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 147.

²⁶¹ Według zapisów raptularza 1 maja 1863 r. uzgodnione zostało zamówienie i kosztorys na realizację ołtarza głównego, tabernakulum i mensy (ze śląskiego marmuru) za łączną cenę 3105 fl., zob. Schmier-Buch, s. 17, poz. 81. D. Polách (op. cit., s. 97-98) mylnie identyfikuje realizację Kutzerów z kościołem w Gručovicach k. Opawy. Por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 119.

²⁶² Omówienie zachowanych szkiców projektowych oraz szablonów detali ołtarza zob. rozdział III.

²⁶³ Por. rozdział I. Atrybucję rzeźby Bernardowi Kutzerowi potwierdzają jej daleko idące podobieństwa warsztatowe do figury Marii Wniebowziętej w ołtarzu głównym kościoła w Zlatých Horach (1833). W realizacji

synowie, co potwierdzili stosowną wizytówką z tyłu nastawy: *Gebrüder Kutzer Bildhauer in Obergrund bei Zuckmantel k. k. Schlesien*. Bracia to niewątpliwie byli Severin, Raimund i Rafael, przy czym nadzór oraz znaczna część prac przypadły Raimundowi. Przy realizacji nastawy bracia współpracowali m.in. kamieniarskim Hankem z Velkich Kunětic, który wykonał stopnie ołtarza²⁶⁴, ale możliwa jest także kooperacja ze stolarzami Vogtem i J. Kutzerem.

Na temat angażowania przez Bernarda innych uczniów i współpracowników (do tych drugich należał malarz Anton Wesse ze Zlatých Hor²⁶⁵, ponadto oprócz Rongego i Kriestena z warsztatem w Horní Údolí mogła być związana przynajmniej część pozostałych mężczyzn wymienionych na tablicy pamiątkowej z pomnika św. Rocha koło wsi) nie sposób nic powiedzieć.

Dokonana rekonstrukcja organizacji atelier Kutzerów za czasów Bernarda dowodzi, że funkcjonował on korzystając z sił warsztatu, ale też współpracował z niezależnymi mistrzami, angażowanymi jako podwykonawcy. Trzon zespołu warsztatowego w Horní Údolí tworzyli członkowie rodziny. W wypadku kooperantów Bernard chętnie współpracował z tymi samymi rzemieślnikami. W warsztacie przez cały kształcili się młodzi, nierzadko zatrudniani przez Bernarda, ale byli to przede wszystkim bracia oraz synowie. Istotną rolę odgrywała specjalizacja poszczególnych członków atelier. Pozwalało to warsztatowi przyjmować roboty łączące prace kamieniarskie, stolarskie, snycerskie, a nawet malarsko-pozłotnicze. W dojrzałym i późnym okresie następowało stopniowe przekazywanie spraw administracyjnych i rachunkowych, a nawet projektowania. Niewątpliwie za Bernarda atelier działało sprawnie, co dawało gwarancję realizacji kompleksowych, rozbudowanych zamówień rzeźbiarsko-stolarsko-kamieniarskich, czyniąc stosunkowo mały wiejski warsztat rozpoznawalną w okolicy „fabryką sprzętów kościelnych”.

2.2.2. Atelier Raimunda Kutzera i jego potomków

Organizacja warsztatu Bernarda była na tyle sprawna, że nagle śmierć mistrza na gruźlicę 10 grudnia 1864 r. ani na chwilę nie przerwała jego działalności. Już w 1865 r. rozpoczęto realizację nowych zleceń²⁶⁶. Liczne zamówienia na elementy wyposażenia

hnojckiego przedstawienia Bernardowi pomagał zapewne Raimund, którego rękę wykazuje sposób opracowania draperii postaci.

²⁶⁴ Zawarta w raptularzu informacja na temat robót kamieniarskich przy ołtarzu przytaczana za D. Polách, op. cit., s. 97, poz. 74/19.

²⁶⁵ M. Schenková, op. cit., s. 1, przyp. 5.

²⁶⁶ Należało do nich m.in. realizacja wyposażenia kościoła w Supíkovicach oraz ołtarza bocznego świątyni w Baborowie. W wypadku baborowskiego retabulum zapisy raptularza podają, że kosztorys wykonania nastawy przedłożony został zleceniodawcy już w 1863 r., jednak dopiero 31 października 1865 r. podpisano umowę na

kościelnego (ołtarze, kazalnice, nastawy chrzcielne, konfesjonały, przedstawienia Grobu Pańskiego czy pojedyncze figury kultowe), pomniki nagrobne lub inne prace rzeźbiarskie do miejscowości na terenie Śląska Austriackiego i Pruskiego oraz północnych Moraw warsztat otrzymywał również w latach następnych, zwłaszcza w drugiej połowie lat 60. XIX w. oraz od ok. 1874 r. do początku lat 90.²⁶⁷

Treść przywołanej wizytówki firmowej wskazuje, że warsztat tworzyli Severin, Raimund i Rafael. Niewyjaśniony jest problem zarządzania warsztatem przez braci. Polách oraz Olšovský uważają, że kierownikiem został w 1864 r. Severin²⁶⁸. Z kolei Kravar, twierdzi, że warsztat przejął Raimund²⁶⁹. Do początku lat 80. XIX w. bracia byli niewątpliwie współnikami, o czym świadczy wspólnie ufundowany i wykonany pamiątkowy pomnik św. Floriana (1875) w Horní Udolí²⁷⁰, czy wizytówka o treści identycznej jak w Hnojicach, umieszczona z tyłu ołtarza głównego kościoła w Mnichovie k. Vrbna (1880)²⁷¹. Zdaniem piszącego te słowa kierownikiem atelier by do swojej śmierci w 1919 r. Raimund. Potwierdzają to liczne rysunki projektowe, szkice i szablony realizacyjne sygnowane przez rzeźbiarza, a także niektóre rachunki czy kosztorysy. Wizytówka firmowa umieszczona z tyłu tabernakulum ołtarza głównego kościoła farnego w Jeseníku (1884) dowodzi, że w pierwszej połowie lat 80. XIX w. Raimund był oficjalnym właścicielem przedsiębiorstwa²⁷². Pracował w nim Rafael, a także inni bliscy krewni. Rodzinny warsztat w w tym czasie można zatem określić mianem atelier Raimunda Kutzera.

Struktura organizacyjna atelier pod kierownictwem Raimunda zachowała rodzinny charakter, z dominującą rolą braci, a następnie synów i bratanka mistrza. Przez pierwsze 10 lat

realizację dzieła, zob. Schmier-Buch, s. 18, poz. 85, por. D. Polách, op. cit., s. 97. J. Olšovský (*Sochařství. Biogramy...*, s. 118, 125) przypisuje ołtarz Raimundowi Kutzerowi, przy czym błędnie datuje czas powstania nastawy na lata 1861-1864.

²⁶⁷ Szereg realizacji warsztatu w Horní Udolí (wraz z ich zakresem) po 1864 r. odnotowują prowadzone przez Raimunda Kutzera wpisy do raptularza (w większości w porządku chronologicznym), zob. Schmierbuch, s. 17-25, poz. 80, 83-125 oraz dalsze pozycje nienumerowane, por. D. Polách, op. cit., s. 97-101.

²⁶⁸ D. Polách, op. cit., s. 91; por. J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 19. Století v západní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století...*, s. 36.

²⁶⁹ Z. Kravar, op. cit., s. 175.

²⁷⁰ Inskrypcja fundacyjna wyryta na tablicy cokołowej: *Zur Ehre Gottes / errichtet von den / Bildhauern Kutzer / 1875*. J. Olšovský (Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 126) podaje, że autorem figury św. Floriana jest Raimund Kutzer, co potwierdzają cechy formalne rzeźby, choć bardzo możliwe, że w realizacji pomnika pomagali mu bracia (m.in. Severin Kutzer krótko przed śmiercią).

²⁷¹ Treść wizytówki (*Gebrüder Kutzer / Bildhauer in Obergrund bei Zuckmantel / k.k. Schlesien*) uzupełniona o odręcznie dopisaną datę 1880, zob. J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 19. Století...*, il. s. 36.

²⁷² Na wizytówce widnieje wyłącznie imię i nazwisko Raimunda Kutzera, zob.: *Reimund Kutzer / Bildhauer / zu Obergrund bei Zuckmantel / Oestr. Schles. / empfiehlt / sich zur Ausführung aller in sein Fach schlagenden Arbeiten / besonders für Kirchen etc. / in Stein und Holz*. Podobną treść mają nadruki na papierze firmowym pracowni, zob. np. SOkA Je RAK, list Raimunda Kutzera ws. wykonania ambony i balustrady komunijnej dla kościoła w Bliszczycach z 6 VI 1889 r. (*RAIMUND KUTZER / Bildhauer in Ober-Grund per Zuckmantel öster. Schles.*).

głównymi współpracownikami rzeźbiarza pozostawali Severin i Rafael. Starszy pracował tu do swojej śmierci w 1875 r. Wspólnie wykonywali elementy wystroju kościoła parafialnego w Supíkovicach około lat 1865-1875²⁷³. Severin jednak podejmował się samodzielne realizowanie warsztatowych zamówień. Wystawiane przez niego rachunki z pierwszej połowy lat 70. XIX w. dowodzą, że podobnie jak za czasów Bernarda odpowiadał za niektóre zlecenia kamieniarskie, dotyczące zwłaszcza rzeźby nagrobnej²⁷⁴. Bardzo możliwe, że Severin nie tylko wykonywał i rozliczał zamówienia, lecz także pozyskiwał klientów. Prace w warsztacie realizowane były przede wszystkim według projektów katalogowych; niewykluczone, że były one po części autorstwa Severina. W pracach dla Supíkovic zapewne brał udział także Rafael, ale zarówno jako rzeźbiarz, jak i stolarz.

Rafael niekiedy realizował samodzielne zlecenia, m.in. grupę rzeźbiarską Chrystusa na Górze Oliwnej oraz pojedyncze kamienne figury kultowe bądź krzyże cmentarne w miejscowościach koło Jeseníka²⁷⁵. Nie można całkiem wykluczyć, że prace te artysta realizował we własnej pracowni²⁷⁶, choć za bardziej prawdopodobne uznać należy ich wykonywanie w rodzinnym warsztacie. Można przypuszczać, że pod koniec tej fazy działalności pracowni Raimunda pracę w warsztacie rozpoczął syn Severina, Reinhard, wcześniej zapewne uczeń kierownika atelier²⁷⁷.

Z Raimundem w Horní Údolí w dalszym ciągu współpracował Anton Vogt. To on wykonał m.in. strukturę architektoniczną ołtarza św. Jadwigi z 1875 r. do kościoła parafialnego w Bernarticach²⁷⁸. Bardzo możliwe, że stolarz wspomagał również Raimunda i Severina przy realizacji prac dla kościoła w Supíkovicach, za czym przemawia wykonanie do tejże świątyni w zbliżonym czasie przez Vogta ambony (1867)²⁷⁹. Fakt, iż supikóvícka kazalnica jest samodzielnym dziełem Antona oznacza, że pozostał on niezależnym mistrzem stolarskim.

W kolejnym okresie (ok. 1875-1885) głównym współpracownikiem Raimunda pozostawał Rafael. Wspólnym dziełem obu braci jest wspomniany neogotycki ołtarz główny

²⁷³ W ramach tych prac Severin przed 1875 r. samodzielnie wykonał rzeźbiarskiej Grupy Ukrzyżowania, utrzymywanej w formach neobarokowo-klasycystycznych, zob. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 128-129.

²⁷⁴ SOKA Je RAK: list Severina Kutzera do zleceniodawcy (Gottwalda?) w sprawie wystawienia nagrobka wraz z dołączonym kosztorysem, 25 VI 1871 r.; list Severina Kutzera w sprawie wystawienia nagrobka Josefa Weissa wraz z dołączonym kosztorysem, 28 IV 1874.

²⁷⁵ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 124-125, por. Z. Kravar, op. cit., s. 174, 175-176.

²⁷⁶ Co najmniej do początku XX w. Rafael mieszkał w Horní Údolí we własnym domu pod nr 28, co potwierdzają zapisy ksiąg metrykalnych dotyczące chrztu dzieci rzeźbiarza (zob. rozdział I). Fakt ten dopuszcza ewentualność posiadania przez Rafaela pracowni w obrębie własnego gospodarstwa, choć istnienie większego konkurencyjnego atelier w stosunkowo niewielkiej wsi wydaje się mało prawdopodobne.

²⁷⁷ Zob. rozdział I.

²⁷⁸ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 147.

²⁷⁹ Ibidem.

kościół parafialny w Mnichowie z 1880 r., opatrzony wizytówką „braci Kutzer”²⁸⁰. Do innych współrealizowanych przez braci należą powstałe dla tej samej świątyni dwa ołtarze boczne i ambona z 1878 r.²⁸¹, a przede wszystkim ukończony w 1884 r. ołtarz główny (sygnowany jednak przez Raimunda) fary w Jeseníku²⁸². Bardzo możliwe, że Rafael pracował przy dwóch neogotyckich ołtarzach bocznych dla kościoła farnego w Bruntálu (1885)²⁸³ oraz ambony jeseníckiego kościoła (1896)²⁸⁴. Podczas prac nad trzema ostatnimi zleceniami rzeźbiarz najprawdopodobniej nie był już bezpośrednio zatrudniony w rodzinnym atelier, jedynie okazjonalnie współpracując ze starszym bratem przy większych realizacjach. Nie można jednak całkiem wykluczyć, że w rodzinnym warsztacie Rafael realizował własne zlecenia również po 1880 r. Raimunda i Rafaela zapewne wspomagał Reinhard, w 1885 r. odnotowany jako rzeźbiarz w Horní Údolí, bez wątplenia zatrudniony w rodzinnym atelier²⁸⁵. Skład osobowy warsztatu uzupełniali uczniowie, którymi najprawdopodobniej byli wówczas dwaj synowie Raimunda: Gotthard oraz Leo, w kolejnych latach współpracujący z ojcem.

Brakuje informacji o ówczesnych kooperantach pracowni spoza rodziny. Wiadomo jedynie, że warsztat Raimunda przyjmował niewielkie prace podzlecane. Między innymi mistrz kamieniarski w Supíkovicach Josef Schrot zlecił Kutzerom w 1880 r. prace w kamieniu, zapewne rzeźbiarskie²⁸⁶. Niewątpliwie jednak w omawianym okresie oraz później Raimund musiał angażować wyspecjalizowanych fachowców do realizacji własnych zleceń, zwłaszcza przy polichromowaniu dzieł rzeźbiarskich i rzeźbiarsko-stolarskich.

W późnym okresie działalności atelier Raimunda, obejmującym lata 1886-ok. 1919, początkowo mimo postępującego spadku zamówień przedsiębiorstwo dysponowało rozbudowanym zespołem warsztatowym. Ołtarz główny do kościoła par. w Mladějovicach k. Šternberku (1892-1893) realizowało aż sześć osób: trzech rzeźbiarzy i trzech stolarzy²⁸⁷. Identyczny liczbowo zespół rzeźbiarzy i stolarzy zaangażowany był w wykonanie i ustawienie ołtarza głównego w kościele pielgrzymkowym na Górze św. Anny (1897-1899)²⁸⁸. Tak liczna

²⁸⁰ J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 19. Století...*, s. 32; idem, *Sochařství. Biogramy...*, s. 124-125. W zbiorach muzeum w Jeseníku przechowywany jest sygnowany przez Raimunda Kutzera projekt ołtarza, zob. VMJ, nr inw. H 5653, por. M. Neubauerová, op. cit., s. 40.

²⁸¹ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 124-125, por. Schmier-Buch, s. 21, wpisy dotyczące lat 1878 i 1880.

²⁸² J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 124, 126.

²⁸³ Oba ołtarze wraz z sześcioma figurami wykonano za 1600 fl., zob. Schmier-Buch, s. 22, wpis za rok 1885, por. D. Polách, op. cit., s. 100, poz. 139; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 126.

²⁸⁴ Rafael przypuszczalnie odpowiadał za roboty stolarskie, zob. rozdział I, tamże cytowane źródła oraz literatura.

²⁸⁵ Przemawia za tym sygnowany przez Reinharda rysunek projektowy zachowany w spuściźnie archiwalnej warsztatu Kutzerów, por. rozdział I.

²⁸⁶ Schmier-Buch, s. 21, wpisy za rok 1880.

²⁸⁷ Schmier-Buch, s. 23, wpis za rok 1892.

²⁸⁸ Ibidem, s. 24, notatka dotycząca prac nad ołtarzem dla Góry św. Anny poniżej wpisu za rok 1898.

grupa wykonawców najprawdopodobniej nie tworzyła stałego składu osobowego warsztatu, powiększanego zapewne przy okazji większych zleceń. Po 1905 r. liczba współpracowników musiała zmaleć wraz z drastycznym spadkiem zamówień.

Trzon wykonawców robót dla świątyń w Mladejovicach i Górze św. Anny tworzyli Raimund oraz Rafael, który pomagał bratu przy niektórych realizacjach, takich jak ambona fary w Jeseníku czy kolejne elementy wyposażenia kościoła w Mnichovie (1897)²⁸⁹. Jednak najważniejszym pomocnikiem Raimunda od ok. 1886 r. do początków XX w. był jego najstarszy syn, Gotthard. Zachowana dokumentacja projektowa dowodzi, że już w przypadku pierwszej pracy – wyposażenia do kościoła w Horní Údolí (1886-1889) – Gotthard miał znaczący udział w projektowaniu detali elementów kościelnego wystroju (m.in. ołtarza głównego), jak również odpowiadał za sporządzanie rysunków realizacyjnych²⁹⁰. Kolejnym świadectwem jest sygnowane przez Gottharda studium projektowe zwieńczenia baldachimu ambony dla kościoła parafialnego w Pisečnej koło Jeseníka²⁹¹, wykonanej w 1887 r. według planu wiedeńskiego architekta Franza Theuera²⁹². Pochodzący z rodzinnego archiwum Kutzerów rysunek, jak również zachowany szablon realizacyjny balustrady kosza²⁹³ wskazują jednak, iż ostateczny projekt dzieła (w tym zwłaszcza detali, m.in. zwieńczenia) powstał w warsztacie Raimunda, a istotną rolę odegrał tu Gotthard. Nie tylko był sprawnym rzeźbiarzem, ale i projektantem. Sporządzał też szablony i rysunki realizacyjne²⁹⁴. Młody rzeźbiarz szybko wyrobił sobie znaczącą pozycję w atelier, pełniąc formalny nadzór nad niektórymi ojcowskimi zamówieniami od 1895 r., a jego podpis pojawia się pod kosztorysem wykonania tablicy kanonowej dla ołtarza kaplicy szpitalnej w Białej Prudnickiej z 1898 r.²⁹⁵ Rok później rzeźbiarz nadzorował sprawy dotyczące realizacji ołtarza głównego w kościele na Górze św. Anny, związane m.in. z rozliczeniem kosztów wybranych robót i opłat celnych podczas transportu gotowych elementów przez granicę niemiecko-austro-węgierską, a także ustawieniem nastawy *in situ*, o czym świadczy korespondencja adresowana do Gottharda oraz podpisane przez niego

²⁸⁹ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 125-127; por. rozdział I.

²⁹⁰ Pośród licznych projektów i rysunków realizacyjnych (przepróch) dla kościoła w Horní Údolí kilka jest sygnowanych przez Gottharda Kutzera. Na temat wspomnianych rysunków zob. rozdział III.

²⁹¹ SOkAJe-RAK, Gotthard Kutzer, projekt zwieńczenia ambony dla kościoła par. w Pisečnej, ok. 1887.

²⁹² J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 127.

²⁹³ SOkAJe-RAK, szablon detali kosza ambony dla kościoła par. w Pisečnej, ok. 1887. Podpisy na rysunku dowodzą, że ten sam szablon wykorzystany został do wykonania identycznej kazalnicy w Mladejovicach (Bladowitz).

²⁹⁴ Charakter pisma na szablonie do ambony z Pisečnej (analogiczny do sygnowanych rysunków Gottharda Kutzera dla świątyni w Horní Údolí) wskazuje, że jego twórcą również był syn mistrza atelier.

²⁹⁵ SOkA Je RAK, rachunek z 18 I 1898.

pokwitowanie odbioru od franciszkańskich zleceniodawców zaliczki za wykonane prace²⁹⁶. „Rzeźbiarz Gotthard Kutzer” był ponadto w 1900 r. adresatem listu dotyczącego bliżej wykonania nieokreślonych prac snycerskich²⁹⁷.

Przywołane materiały dowodzą znacznej i to wczesnej niezależności Gottharda w obrębie atelier. Niewątpliwie należał on do zespołu realizatorów prac dla kościołów w Mladejovicach i na Górze św. Anny. Rzeźbiarz ostatecznie opuścił ojcowskie atelier najpóźniej ok. 1905 r., zakładając własny warsztat w Opolu²⁹⁸. Do pozostałych członków ówczesnego zespołu warsztatowego Raimunda należeli zapewne bratanek Reinhard oraz młodszy syn Leo, odnotowywany w źródłach jako stolarz²⁹⁹. Niewykluczone, że skład ten okazjonalnie – np. w ramach prac dla Mladejovic – wspomagał Vogt, czynny zawodowo co najmniej jeszcze w latach 1892-1893³⁰⁰. Można zatem przypuszczać, że przy realizacji ówczesnych zleceń atelier zespół wykonawczy w najliczniejszym składzie tworzyli rzeźbiarze Raimund, Gotthard i Reinhard oraz stolarze Rafael³⁰¹, Leo, i Anton Vogt.

Kompleksowe zlecenia realizowane przez warsztat Raimunda nierzadko obejmowały również prace malarskie, najczęściej polichromowanie (sztafirowanie) małej architektury i rzeźby, szczególnie od drugiej połowy lat 70. XIX w.³⁰² Co najmniej od połowy lat 80. prace te powierzano zapewne Gotthardowi, później czynnemu zawodowo zarówno jako rzeźbiarz, jak i malarz-stafigromnik³⁰³. Przy niektórych zamówieniach warsztat w Horní Údolí mógł jednak

²⁹⁶ Ibidem, list do Gottharda Kutzera z 13 II 1899; pokwitowanie odbioru zaliczki za prace przy ołtarzu głównym kościoła pielgrzymkowego na Górze św. Anny z 10 I 1899.

²⁹⁷ Ibidem, list do Gottharda Kutzera z 16 III 1900.

²⁹⁸ Zob. rozdział I, tamże cytowane źródła oraz literatura.

²⁹⁹ Z. Kravar, op. cit., s. 175; M. Schenková, op. cit., s. 16. Leo miał wspomagać ojca już przy realizacji wyposażenia kościoła w Horní Údolí, zob. S. Joanidis, op. cit., s. 304.

³⁰⁰ W 1892 r. Vogt dokonał renowacji ołtarza głównego oraz zrealizował obramienia stacji Drogi Krzyżowej (reliefy pochodziły z pracowni Franza Thamma St.) dla kościoła w Bernarticach. Rok później dla tej samej świątyni stworzył obramienia obrazów czterech Ewangelistów, zob. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 147.

³⁰¹ Rafael jako rzeźbiarz i mistrz stolarski (zob. rozdział I) – często realizował w warsztacie roboty stolarskie, i to zapewne on był jednym ze stolarzy wymienianych w grupie wykonawców zleceń dla Mladejovic i Góry Świętej Anny.

³⁰² Najwcześniejsze udokumentowane zamówienie dotyczyło realizacji nastawy ołtarza chrzcielniczego oraz chrzcielniczy – włącznie z wykonaniem polichromii i obrazu ołtarzowego – do kościoła w Zátorze (Seifersdorf) w latach 1868-1869. Możliwe, że liczba tego rodzaju zleceń wówczas była większa, jednakże ich nasilenie nastąpiło w drugiej połowie lat 70. Zapisy raptularza odnotowują bowiem liczne prace malarskie związane z polichromowaniem figur, nastaw ołtarzowych (niekiedy także z obrazami), projektów organowych i innych elementów wyposażenia kościelnego począwszy od 1876 r. Sztafirowanie uwzględniały m.in. zamówienia na wystrój kościoła w Horní Údolí, ołtarz główny i ambonę do kościoła w Mladějovicach (1892-1893), tabernakulum ołtarz główny w Světlej Horze (1896) czy kazalnicę oraz pojedyncze rzeźby do fary w Jeseníku, zob. Schmier-Buch, s. 20-25, passim.

³⁰³ Zob. rozdział I. Niewykluczone, że zadań malarskich (np. w latach wcześniejszych) podejmowali się również inni członkowie atelier, w szczególności uzdolniony rysunkowo Raimund.

współpracować także z niezależnymi malarzami, takimi jak np. Josef Bauch z Vidnavy, twórca polichromii ambony do kościoła w Pisečnej³⁰⁴.

Malejąca produkcja warsztatu Raimunda w ostatnich latach jego życia pozwala przypuszczać, że Leo Kutzer zmienił profil atelier i zlecenia rzeźbiarskie były przyjmowane okazjonalnie. Warsztat stolarski też nie funkcjonował najlepiej i w okresie międzywojennym uległ zanikowi³⁰⁵. Rzeczywistym spadkobiercą rodzinnej tradycji warsztatowej Kutzerów stał się starszy syn Raimunda, Gotthard Kutzer, który około 1905 r. założył swój własny warsztat w Opolu. Opolska pracownia rzeźbiarsko-stolarsko-malarska była dość dobrze prosperującym przedsiębiorstwem, z mistrzem i pomocnikiem, którym był Rochus Czech³⁰⁶. Po śmierci Gottharda Czech przejął warsztat³⁰⁷.

Analiza struktury organizacyjnej atelier kierowanego przez Raimunda dowodzi, że funkcjonowało ono na zasadach zbliżonych do warsztatu Bernarda, przy czym produkcja warsztatowa w większym stopniu niż dotychczas opierała się na umiejętnościach członków rodziny. Stosunkowo nieliczne są doniesienia o kooperacji Raimunda z innymi mistrzami, co świadczy o dążeniu do samodzielności realizacyjnej, jednak efekty takiej organizacji, choć wydawały się ekonomicznie uzasadnione, nie przyniosły oczekiwanych rezultatów.

Omawiając problem kooperantów atelier pod kierownictwem zarówno Bernarda Kutzera, jak i jego potomków, na osobnym miejscu wspomnieć należy także o współpracy warsztatu z lokalnymi hutami żelaza na Śląsku Austriackim. Bogatą ofertę prowadzonej przez Kutzerów „fabryki” dzieł rzeźby i małej architektury, realizującej zamówienia kompleksowo (włącznie z polichromią) i w różnych technikach poszerzała współpraca z odlewniami żelaza

³⁰⁴ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 127.

³⁰⁵ Dowodem na ograniczenie (lub wręcz zakończenie) działalności warsztatowej przez Leo Kutzera w Horní Údolí jest przekazanie przez stolarza bogatej spuścizny projektowej Bernarda i Raimunda Kutzerów już na początku lat 20. XX w. do instytucji archiwalnych i muzealnych w Opawie, Bruntálu oraz Jeseniku.

³⁰⁶ Jest bardzo prawdopodobne, że Gotthard okazjonalnie współpracował także z opolskim malarzem kościelnym Konstantinem Leszczenskim (Leszczyńskim), przypuszczalnym współwykonawcą zlecenia na ołtarz boczny do kościoła w Jasionej (1930). Według nieprecyzyjnych przekazów źródłowych retabulum miało zostać dostarczone przez firmę Kutzer-Leszczzyński z Opola zob. http://www.wodip.opole.pl/opolszczyzna/gminy/zdzieszowice/zamki_i_koscioly/kosciol_w_jasionej/historia.htm [dostęp: 29.02.2020]. Najprawdopodobniej jednak chodzi w tym wypadku o konsorcjum firm (warsztatów) Gottharda Kutzera oraz wspomnianego Leszczenskigo, mistrza malarskiego zamieszkałego w Opolu przy Wilhelmsplatz 7, odnotowanego w 1929 i 1934 (w tym roku artysta dysponował również warsztatem przy Sternstraße 1), zob. *Einwohner Verzeichniss der Provinzial-Hauptstadt Oppeln 1929*, Druck und Verlag: Carl J. Pohl, Oppeln 1929, s. 93, 321, 389; *Einwohner Verzeichniss der Provinzial-Hauptstadt Oppeln 1934/35*, Hergestellt unter Mitarbeit des Städt. Verkehrsamtes, Oppeln [1934], s. 132, 424, 497.

³⁰⁷ Zob. rozdział I, tamże cytowane źródła. Warsztat pod kierunkiem Czecha (po 1936 r. przeniesiony do Opola-Półwsi/Oppeln-Halbendorf) funkcjonował do lat 50. XX w. Świadectwem warsztatowej działalności rzeźbiarza są sygnowane przez niego rysunki projektowe (ob. w zbiorach A. Betleja), a do zrealizowanych prac należy m.in. renowacja kościoła par. w Raclawiczkach (1950-1952), zob. https://www.parafia-raclawiczki.pl/ksieza_2.php [dostęp: 29.02.2020]. Por. A. Betlej, op. cit., s. 68.

w nieodległych od Horní Údolí Ludvíkovie (Ludwigsthal) i Źelaznej (Burgbergsthal)³⁰⁸, pozwalająca również na wykonywanie żeliwnych odlewów (posągów i reliefów portretowych). Współpracę Bernarda z hutą w Ludvíkovie źródła odnotowują już na początku lat 20. XIX w. Jak już była mowa, około lat 1820-1821 na naukę do rzeźbiarza w zakresie sporządzania modeli figur i ornamentów wysłany został ówczesny modelarz huty Franz Portsche³⁰⁹. W tym samym czasie wykonywanie modeli odlewów bądź ich rzeźbiarskich detali zarządca ludvíkovskiej odlewni zlecał samemu Bernardowi, czego przykładem jest rozliczenie za prace rzeźbiarskie na modelu balustrady z 1824 r.³¹⁰ Oprócz bycia podwykonawcą – co jest znamienne dla wczesnej fazy twórczości Bernarda – wraz z rozwojem działalności warsztatowej co najmniej od drugiej połowy lat 30. XVIII w. rzeźbiarz zamawiał w hutach odlewy wedle własnych projektów. Tego rodzaju zleceniami niewątpliwie były wykonane około lat 40-50. XIX w. reliefowe plakiety portretowe biskupów wrocławskich Melchiora von Dieppenbrocka oraz Josepha Knauera (w kolekcji muzeum w Opawie zachowało się reliefowe bozzetto autorstwa Bernarda, a także rysunki projektowe wizerunku biskupa Dieppenbrocka)³¹¹. Współpraca z odlewnią Buchbergstahl kontynuowana była przynajmniej we wczesnym okresie funkcjonowania warsztatu pod kierunkiem Raimunda³¹².

Model organizacji przedsiębiorstwa Kutzerów zarówno za czasów Bernarda, jak i Raimunda pozwalał na kompleksową realizację w różnych materiałach dzieł rzeźby i małej architektury (głównie o przeznaczeniu sakralnym), włącznie z polichromią, a niekiedy również obrazami ołtarzowymi, czemu sprzyjało okresowe zwiększanie składu osobowego warsztatu i/lub współpraca z niezależnymi mistrzami (np. stolarzami i malarzami) przy realizacji konkretnych zamówień. Tego rodzaju organizacja i zakres artystycznej działalności atelier wyrastały ponad standardy śląskich i środkowoeuropejskich warsztatów rzeźbiarskich XVII-XVIII w. czyniąc warsztat w Horní Údolí – wraz z postępującą seryjnością wytwórczości – manufakturą sprzętów kościelnych. Równocześnie praktyka organizacyjna polegająca na zatrudnianiu w warsztacie wyzwolonych mistrzów w charakterze wieloletnich pomocników

³⁰⁸ J. Orlik, *K historii umělecké litiny...*, s. 22-23, 25-26, por. M. Schenková, op. cit., s. 1.

³⁰⁹ J. Orlik, op. cit., s. op. cit., s. 22-23, przyp. 9, por. M. Schenková, op. cit., s. 1, przyp. 5.

³¹⁰ J. Orlik, op. cit., s. 22. W rozliczeniu pracy na kwotę 6 fl i 30 kr nie podano nazwiska rzeźbiarza, którego Orlik trafnie identyfikuje z Bernardem Kutzerem.

³¹¹ Ibidem, s. 25-26, por. rozdział III.

³¹² SOkA Je RAK, Schmierbuch, s. 18, poz. 87: [1865] Februar / 1 / Buchbergsthal Kostenüberschläge und Zeichnung zu Medaile in die Eisengießerei gesant. S. Joanidis (op. cit., s. 320) twierdzi ponadto, że w nieokreślonym czasie (zapewne najwcześniej w 2. poł. XIX w.) Raimund miał sporządzić projekt metalowej bramy cmentarnej w Horní Údolí, którą wykonała rodzina miejscowego kowala Laskego, choć brak bliższych danych źródłowych na ten temat.

oraz okazjonalne angażowanie samodzielnych współpracowników bądź podwykonawców ma swoją długą tradycję, sięgającą warsztatów rzeźbiarzy rzymskich w XVII w.³¹³

2.3. Społeczny i rynkowy status przedsiębiorstwa Kutzerów

Pomimo licznych archiwaliów dotyczących organizacji pracy warsztatowej rodzinnego atelier Kutzerów stosunkowo niewiele można powiedzieć na temat jego statusu względem struktur cechowych, a niniejsze konstatacje w tym zakresie mają charakter głównie hipotetyczny. Brakuje wiadomości źródłowych dotyczących członkostwa Bernarda Kutzera bądź jego braci oraz synów w cechowych organizacjach; kompleksowy charakter realizacji warsztatu w Horní Údolí, obejmujący prace rzeźbiarskie, kamieniarskie, stolarskie a nawet malarskie już od pierwszych lat istnienia przedsiębiorstwa Bernarda i jego potomków dowodzi jednak jego niezależności względem prawa stanowionego przez cechy na Śląsku jeszcze w końcu XVIII w. Od początku następnego stulecia, podobnie jak w pruskiej części Śląska znaczenie i pozycja cechów również na Śląsku Austriackim ulegały stopniowej erozji, choć korporacje rzemieślnicze w tradycyjnej postaci formalnie zniesiono w Cesarstwie Austriackim dopiero w 1859 r.³¹⁴ Niewątpliwie upadek znaczenia cechów miał wpływ na rozbudowany i wieloaspektowy zakres działalności rodzinnej „rękodzielni” z Horní Údolí, działającej w realiach wolnorynkowych. Zmianom tym sprzyjała także postępująca ewolucja techniki pracy. Pomimo to rodzinne atelier zachowało rzemieślniczy status; Bernard, wyuczony w warsztacie Kellera Mł. o barokowych korzeniach i pozbawiony kontaktów z wiodącymi ośrodkami rzeźbiarskimi, organizował swój warsztat na znany sobie sposób, zapewne zachowując niepotrzebne już regulacje cechowe. Wybór na atelier prowincjonalnej wsi, gdzie nie istniały żadne struktury cechów (w podobny sposób postąpił niemal sto lat wcześniej Michael Klahr Starszy zakładając swój pierwszy warsztat w Bielicach) i brakowało konkurencji, nie był przypadkowy. Atelier w Horní Údolí nie zyskało, mimo ponadlokalnej sławy założyciela, statusu pracowni artystycznej. Pozostało w dużej mierze rzemieślniczą wytwórnią dzieł sztuki sakralnej. Ten sam charakter warsztat utrzymał za Raimunda, choć produkty w jeszcze większym stopniu zmieniały atelier w fabrykę. Wizytówki warsztatu wskazują, że pracownia

³¹³ Gianlorenzo Bernini, podobnie jak Bernard i Raimund Kutzer, w swojej praktyce warsztatowej obok prac *stricte* rzeźbiarskich niejednokrotnie powierzał wybranym współpracownikom także projektowanie wybranych dzieł i sporządzanie ich modeli (oczywiście pod mistrzowskim nadzorem). Na temat organizacji pracy w warsztatach G. L. Berniniego oraz innych rzeźbiarzy rzymskich w XVII w., zob. H. Tratz, op. cit., s. 397-427, passim; T. J. Żuchowski, op. cit., s. 133-151.

³¹⁴ <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Innung> [dostęp: 30.03.2020]; <http://www.cech.nowysacz.com.pl/s2-historia.html> [dostęp: 30.03.2020].

funkcjonowała jako firma. Podobnie działał opolski warsztat Gottharda. Sformalizowana forma działalności niewątpliwie podnosiła rangę atelier³¹⁵, ale pozostało ono prowincjonalne. „Rękodzielnia” Kutzerów przez cały okres istnienia zorientowana była na rynek lokalny, stopniowo przekraczając i poszerzając granice lokalności, co dowodzi, że warsztat wykorzystał braki cechowych regulacji.

Model organizacji przedsiębiorstwa Kutzerów pozwalał na kompleksową realizację w różnych materiałach dzieł rzeźby i małej architektury (głównie o przeznaczeniu sakralnym), włącznie z polichromią, a niekiedy również obrazami ołtarzowymi, czemu sprzyjało okresowe zwiększanie składu osobowego warsztatu i/lub współpraca z niezależnymi mistrzami (np. stolarzami i malarzami) przy realizacji konkretnych zamówień. Tego rodzaju organizacja i zakres artystycznej działalności atelier były czymś nowym w porównaniu do praktyk barokowych. Równocześnie pomysł zatrudniania wykształconych fachowców mistrzów w charakterze wieloletnich pomocników oraz okazjonalne angażowanie samodzielnych współpracowników bądź podwykonawców był bliższy tradycji nowożytnej.

3. Warsztaty Franza Thamma Starszego i jego synów

3.1. Domy i warsztaty Thammów.

[...] *Samouk ten nazywa się Thamm i mieszka pięć minut po za zdrojem Maryi; często odwiedzają go goście i podziwiają go w rękodzielni obrabiającego drzewo, piaskowiec lub marmur i niejedna już dama widząc po mistrzowsku wykonane formy wyrobów [...] zamówiła u niego jedną lub kilka figur dla swego kościoła*³¹⁶ – w ten sposób Ostrowicz kreśli obraz, jaki mógł ukazywać się oczom gości przekraczających próg domu lub warsztatu Franza Thamma Starszego. Celebracyjny w tonie opis wpisywał się w legendę genialnego samouka, otaczającą rzeźbiarza od lat 70. XIX w. Niewątpliwie pracownia rzeźbiarza stanowiła ważny element wizerunku artysty kreowanego i podtrzymywanego przez samego Franza St. Nic dziwnego, że przez lata stanowiła cel peregrynacji kuracjuszy, turystów i miłośników sztuki. Potwierdza to nie tylko wzmianka Ostrowicza, ale też liczne relacje, które przytacza Langer³¹⁷. Choć Langer w biografii Franza St. stosunkowo niewiele uwagi poświęca samemu warsztatowi, to z jego

³¹⁵ J. Lubos-Kozieł, *Twórczość Brunona Tschötschela na tle katolickiej rzeźby śląskiej i niemieckiej 2. połowy XIX i 1. połowy XX w.*, [w:] *Bruno Tschötschel (1874-1941) wrocławski Wit Stwosz XX wieku* [kat. wyst.], red. M. Łagiewski i P. Oszczanowski, Wrocław 2012, s. 193.

³¹⁶ A. Ostrowicz, *Lanek w Hrabstwie Kłockiem w Szląsku. Podręcznik Informacyjny*, Poznań 1881, s. 42-43.

³¹⁷ Zob. A. Langer, *Franz Thamm sen...*, s. 148, passim; idem *Landeck, eine Heimstätte der Kunst*, „Die Grafschaft Glatz”, Jg. 7, Nr 10, 1912, s. 121; por. Z. Martynowski, *Franciszek Thamm (Thamm Starszy) (19.VI.1831-25.II.1902)*, „Informator Krajoznawczy” VI, 1980, nr 29, s. 41.

relacji wynika wprost, iż ważne wydarzenia z biografii artystycznej Thamma St, jak również konfrontacja dzieł artysty z publicznością, miały miejsce w atelier. Sam artysta doceniał znaczenie publiczności odwiedzającej „rękodzielnię”, wznosił bowiem dom i atelier o reprezentacyjnym charakterze, odpowiednie do przyjmowania licznych gości³¹⁸. Warto zatem podjąć próbę rekonstrukcji stworzonego przez niego „domu artysty” jako miejsca pracy, a jednocześnie manifestacji życiowej postawy twórcy.

Ostrowicz pisze o drugiej pracowni, wybudowanej przez rzeźbiarza wraz z domem mieszkalnym w 1874 r. przy Karpensteiner Weg/Karpensteinerstraße (ob. ul. Zamkowa 12), w sąsiadującej z lądeckim źródłem wsi Wyżnia Dolina (Oberthalheim)³¹⁹, włączonej do Łądka w 1892 r.³²⁰ Dziesięć lat wcześniej utworzył warsztat, który też mieścił się w Wyżniej Dolinie³²¹. Z lakonicznych wzmianek Langer dowiadujemy się, że był on niewielki i znajdował się w wynajmowanym pomieszczeniu³²². Jego dokładna lokalizacja pozostaje nieznana. Tu powstały na początku lat 70. XIX w. przełomowe realizacje, które zwróciły uwagę szerokiej publiczności na rzeźbiarza. Pracownia mogła więc być odwiedzana. Langer podaje, że w tym czasie przybywali do Łądka cenieni wówczas artyści, m.in. niemiecki miedziorytnik Eduard Mandel, których naturalnym kierunkiem odwiedzin stał się warsztat Franza St. Jego popularność wśród kuracjuszy sprawiła, że artysta zdecydował się założyć atelier we własnym domu. W tym celu w 1874 r. wznosił malowniczo położony dom w atrakcyjnej widokowo lokalizacji przy drodze do Karpna³²³. Tu artysta mieszkał do swojej śmierci w 1902 r. Wraz z domem powstała pracownia³²⁴, która służyła artyście przez około dziesięć lat. Na początku lat 80., wobec coraz bardziej intensywnej wytwórczości rzeźbiarskiej Franza w różnych materiałach, m.in. drewnie i kamieniu, dotychczasowy warsztat okazał się zbyt ciasny, dlatego rzeźbiarz zbudował nowe, większe atelier – wyposażone w widny świetlik – w którym

³¹⁸ A. Langer, op. cit., s. 148.

³¹⁹ Ibidem; por. <http://franz-thamm.imk98.de/badlandeck04.htm> [dostęp: 29.06.2017].

³²⁰ M. Nobel, *Stadt Landeck...*, s. 86.

³²¹ Na temat biografii artystycznej Thamma St. zob. rozdział I, tamże cytowana literatura oraz źródła.

³²² A. Langer, op. cit., s. 148.

³²³ Ibidem.

³²⁴ Z. Martynowski (*Franciszek Thamm...*, s. 41), powołując się na Langer, twierdzi, że artysta wznosił [...] *obszerny piętrowy dom z odpowiednimi pomieszczeniami na pracownię i magazyn [...]*, choć tak dokładny opis ten nie znajduje potwierdzenia w żadnym z opracowań niemieckiego regionalisty i wydaje się być dowolną interpretacją Martynowskiego, który nie podaje innych źródeł, np. ikonograficznych; widoki archiwalne domu Thammów sprzed 1945 r. zob. https://polska-org.pl/542919,Ladek_Zdroj,Dom_nr_12.html [dostęp: 29.06.2017].

wykonywano prace wielkogabarytowe w kamieniu³²⁵. Ten obiekt, powstały zapewne ok. 1883/1884 r., był głównym miejscem pracy zespołu³²⁶.

Dom przy Karpensteinerstraße, choć gruntownie przebudowany w latach 30. XX w., zachował się do dnia dzisiejszego. Skromna ikonografia wizualna z początku XX w. ukazuje bryłę domu i pracowni Franza St. Na panoramicznych fotografiach widoczny jest znacznych rozmiarów dwukondygnacyjny budynek z werandą i dwiema przybudówkami, nakryty dachem dwuspadowym, usytuowany kalenicowo względem ulicy. Na podstawie zdjęć archiwalnych trudno jest dokładnie określić wystrój elewacji. Są one utrzymane zasadniczo w prostych, pseudoklasycystycznych formach, pozbawionych – jak się wydaje – tematycznych dekoracji znamionujących „dom artysty”. Jedyny wyrazisty akcent bryły stanowił balkon i niewielka weranda po prawej stronie głównej elewacji, z charakterystycznym wielkim, prostokątnym oknem sugerującym, iż było to pomieszczenie warsztatowe, względnie gospodarcze. Od strony północno-wschodniej do budynku dostawiona była niewielka przybudówka nakryta dachem pulpitem, a po stronie przeciwnej – tuż obok werandy – znacznie większy pawilon, mieszczący najprawdopodobniej właściwe atelier. Uwagę zwraca jego prosta, nieomal modernistyczna bryła³²⁷, o pozbawionej okien elewacji, przerwanej pośrodku dwuskrzydłowymi drzwiami wejściowymi, wyżej zaś przeszklonym świetlikiem, w postaci jednospadowego (?) daszku. Wyraźny rozdział pomiędzy częścią mieszkalną a pracownią, typowy jest dla wielu domów artystów od czasów nowożytnych³²⁸. W tym stanie dom odziedziczył Paul. W pierwszej połowie lat 30. XX w. dokonana została daleko idąca przebudowa budynku w duchu modernistycznego Heimatstilu, zmieniająca budynek w pensjonat³²⁹.

Znacznie mniej wiadomo o wyposażeniu wnętrza mieszkania i warsztatu. Ostrowicz pisze, że goście zobaczyć mogli rzeźby powstające w różnych materiałach (drewno, piaskowiec, marmur), w trakcie obrabiania ich przez artystę, jak również gotowe „formy wyrobów” wraz z podanym cennikiem prac. Były to zatem eksponowane gipsowe modele, względnie projekty rysunkowe stanowiące swego rodzaju katalog wyrobów pracowni,

³²⁵ A. Langer, *Franz Thamm sen...*, s. 152; por. rozdział I. K. Thamm (<http://franz-thamm.imk98.de/badlandeck-05.htm> [dostęp: 20.12.2018]) błędnie utożsamia widok domu Thammów na fotografii z lat 30. XX w. ze stanem po rozbudowie w 1884 r. (w rzeczywistości zdjęcie ukazuje willę po późniejszej przebudowie dokonanej w okresie międzywojennym, por. przyp. 361 i kolejne).

³²⁶ A. Langer, op. cit., s. 152-155.

³²⁷ Nie można wykluczyć przebudowy pracowni przez Paula Thamma na początku XX w.

³²⁸ A. Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 24-25, 28-29, passim.

³²⁹ Dom w zmienionym kształcie widoczny jest na pocztówce z ok. 1935 r., co pozwala przyjąć datowanie przebudowy najpóźniej na 1. poł. lat 30. XX w. Zob. rozważania w dalszej części niniejszego podrozdziału.

możliwych do zamówienia³³⁰. Oprócz prac w trakcie realizacji oraz różnego rodzaju modeli w pracowni podziwiać można było także ukończone dzieła lub ich gipsowe modele (dotyczyło to głośniejszych, prestiżowych zamówień). Gotowe prace były eksponowane i udostępniane przed wysłaniem ich na miejsce przeznaczenia. Tak było m.in. z jednym z czołowych dzieł rzeźbiarza, *Pietą* dla kościoła parafialnego w Strachocinie, którą wystawiono w 1876 r. w atelier wkrótce po ukończeniu. Wzbudziła ona duże zainteresowanie ówczesnej prasy, w tym tej o zasięgu ponadlokalnym. Langer cytuje omówienie *Piety* stojącej w lądeckim warsztacie Thamma za „Schlesisches Volkszeitung”³³¹. Relacje prasowe niewątpliwie przyciągały do atelier gości chętnych, aby to dzieło obejrzeć. Według Langera do Lądka miała przyjechać m.in. grupa wysoko postawionych mieszczan Nysy³³². Inną pracą pokazywana w lądeckim atelier, która wzbudziła podobne zainteresowanie publiki, była piaskowcowa figura Marii przeznaczona nad główny portal wejściowy katedry wrocławskiej. O rzeźbie dowiedział się m.in. Henryk Toeplitz z Warszawy, który miał obejrzeć dzieło niedługo przed wysłaniem do Wrocławia, by pod wpływem zachwytu nad figurą – wedle relacji Langer – stać się finansowym protektorem Franza³³³.

Na wyposażeniu atelier – być może dostępne także oczom odwiedzających – znajdowały się również inne dzieła warsztatowe, zapewne modele studyjne lub wykonawcze (*modelli*), w tym innych mistrzów, które po części być może były traktowane jako eksponaty. Wiadomo bowiem, że Franz St. zgromadził kolekcję drewnianych i terakotowych bozzettów Michaela Klahra St.³³⁴, które wystawione w warsztacie mogły stanowić symboliczne atrybuty Thamma St., podkreślające jego artystyczną renomę i otoczony legendą wizerunek czynnego na prowincji wybitnego twórcy. Choć nie zachowały się archiwalne widoki wnętrza obu atelier przy Karpensteinerstraße, przypuszczać należy, że miało ono wygląd zbliżony do warsztatów rzeźbiarskich 2. poł. XIX i 1. poł. XX w.³³⁵. Poczesne miejsce w centrum pracowni zajmowały

223-224,
231

³³⁰ O realizowaniu przez warsztat Franza St. zamówień według wzorcowych modeli przekonuje szereg dzieł z lądeckiego atelier o niemal identycznych formach (np. stacje Drogi Krzyżowej dla różnych kościołów) powstałych niewątpliwie w oparciu o ten sam projekt (zob. rozdział III).

³³¹ A. Langer, op. cit., s. 149-150, por. R. Hauck, *Bad Landeck/Schlesien...*, s. 75.

³³² A. Langer, op. cit., s. 150.

³³³ Ibidem, s. 151-152, por. rozdział I.

³³⁴ E. Meyer, *Michael Klahr der Ältere...*, s. 70, 95.

³³⁵ Pośród licznych przykładów na szczególną uwagę zasługuje berlińskie atelier rzeźbiarza Friedricha Drakego (1805-1882), niedoszłego pracodawcy Thamma St., bez wątpienia wielokrotnie odwiedzane przez lądeckiego twórcę podczas jego pobytu studyjnego w Berlinie w 1870 r., co z pewnością nie pozostało bez wpływu na kształt własnej pracowni artysty. Wygląd atelier Drakego popularyzowała także litografia prasowa opublikowana w „Gartenblatt”, ukazująca sylwetkę berlińskiego rzeźbiarza na tle zgromadzonych i wyeksponowanych w warsztacie różnego rodzaju modeli rzeźbiarskich swoich dzieł, zob. M. Ring, *Noch ein Waldecker*, „Die Gartenlaube”, Hft. 49, 1869, s. 775. Podobny charakter pracowni-galerii złożonej z modeli i „form wyrobów” bądź dzieł w trakcie realizacji miały znane z fotografii archiwalnych warsztaty członków niemieckich rodzin rzeźbiarskich Busch i Mormann na przełomie XIX-XX w. (zob. <http://www.busch-steinheim.de/44/home.html>)

zatem rzeźby w trakcie realizacji, umieszczone na podłodze lub drewnianych kozłach bądź stojakach. Tuż obok nich mogły znajdować się modele używane jako wzory wykonawcze. Pozostałe modele o różnej wielkości i przeznaczeniu (w tym „formy wzorcowe”) tworzyły ekspozycję (zapewne również wystawkę dla potencjalnych klientów) rozmieszczoną często pod ścianami pomieszczeń warsztatowych, bądź w wypadku mniejszych obiektów – na przyściennych półkach. Na ścianach niekiedy zawieszane były także modele reliefów. W atelier Franza St. tego rodzaju wystawę mogły dopełniać wspomniane *bozzetti* Michaela Klahra Starszego, względnie prace innych rzeźbiarzy, choć niewykluczone, że do ich ekspozycji przeznaczone było osobne, odpowiednio zaaranżowane pomieszczenie. Pewne wyobrażenie o wyglądzie takiej ekspozycji dostarczają wypełnione rzeźbami i obrazami wnętrza monachijskiego mieszkania rzeźbiarza L. M. von Schwanthaler³³⁶, czy pomieszczenia domu łódzkiego malarza Leo Richtera (1888-1958). W wypadku domu tego ostatniego – co widać na zdjęciach archiwalnych – niektóre wnętrza zostały zaadaptowane na dostępną publiczności galerię dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego³³⁷.

Można więc – *toutes proportions gardées* – przypuszczać, że dom i atelier Franza St. były nie tylko jego miejscem pracy, ale do pewnego stopnia przypominały one muzeum lub wręcz skarbiec sztuki, zaaranżowany przez twórcę własny *Kunstwelt*, charakterystyczny dla atelier artystów akademickich drugiej połowy XIX w., wśród nich choćby szczególnie okazałego i zbytkownego atelier Hansa Makarta w Wiedniu³³⁸. Domy artystów tego czasu, takie jak rezydencja Makarta i wielu innych mu współczesnych wręcz przepełnione były różnymi dziełami sztuki, antykami, bibelotami, które były ostentacją statusu artysty, jego wizerunku, zarazem też mogły pomocne w procesie twórczym, jako wzorce, modele lub pośrednie źródła inspiracji³³⁹. Warto wspomnieć również, iż niektórzy twórcy, jak np. Henryk Siemiradzki, czy angielski malarz Frederic Leighton, eksponowali gipsowe kopie kanonicznych dzieł rzeźbiarskich, określając siebie w ten sposób jako spadkobierców tradycji klasycznej³⁴⁰.

[dostęp: 20.06.2017]; <https://www.oonline.de/region/hanau/kuenstler-christlichen-auftrag-georg-busch-1780-958.html> [dostęp: 20.06.2017]; <https://archiv.nrw-stiftung.de/projekte/projekt.php?pid=547> [dostęp: 20.06.-2017]), bądź pracownia polskiego rzeźbiarza Bolesława Syrewicza (1835-1899) na Zamku Królewskim w Warszawie (zob. M. I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 144, il. 56).

³³⁶ *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler...*, s. 236, Taf. XIII.

³³⁷ Zachowane zdjęcia archiwalne domu Leo Richtera znajdują się obecnie w zbiorach Wojciecha Ciężkowskiego. Do odwiedzenia galerii dzieł sztuki Richtera w jego domu zachęcały niektóre reklamy jego atelier z pocz. XX w., publikowane w lokalnej prasie, m.in. rocznikach „Guda Obend Kalender”. Na temat Leo Richtera zob. R. Hauck, op. cit., s. 77; J. Sakwerda, *Artyści Ziemi Kłodzkiej i z Ziemią Kłodzką związani w latach 1800-1945: Leksykon*, T. 2. L-Z, Wrocław 2005, s. 33-34; https://dolnyslask.org.pl/5995646,Ladek_Zdroj,Leo_Richter_1888_1958.html [dostęp: 20.07.17], tamże liczne reprodukcje druków reklamowych atelier malarza.

³³⁸ A. Pieńkos, *Dom sztuki...*, s. 117-122.

³³⁹ Ibidem, s. 117-118.

³⁴⁰ Ibidem, s. 92, 116.

W wypadku Leightona miało to również znaczenie marketingowe, bowiem w pracowni malarz zwykł przyjmować klientów i prowadzić negocjacje handlowe³⁴¹. W tym kontekście sytuować można również kolekcje Klahrowskich modeli w domu lub atelier Franza St., kreującego się – jak już wspomnieliśmy – na artystycznego spadkobiercę dawnego mistrza kłodzkiej sztuki³⁴².

Dom Franza St. przy Karpensteinerstraße oczywiście nigdy nie osiągnął rozmachu i ekstrawagancji artystycznych „pałaców” czołowych twórców, niewątpliwie jednak lądeckiemu artyście nieobca była koncepcja atelier ówczesnego rzeźbiarza akademickiego. Wszak miał możliwość poznać niektóre z nich podczas swoich trzech podróży edukacyjnych i artystycznych po Europie, m.in. w Berlinie, Wiedniu i Monachium. Franz nie tylko odwiedzał warsztaty rzeźbiarskie akademików (w szczególności w Berlinie³⁴³) ale widział też domy artystów, w tym zapewne sławne siedziby udostępniane publiczności i wzmiankowane w przewodnikach, m.in. Wiednia i Monachium, jako atrakcje turystyczne miast³⁴⁴.

Typowy dla domu i atelier artysty o akademickim obyciu był także publiczny charakter „rękodzielni” Franza St., który już w początkowym okresie swojej artystycznej działalności spotkał się z zainteresowaniem znawców sztuki przybywających do Łądku³⁴⁵. Jak już wspomniano w pierwszym rozdziale, To właśnie bywający w Łądku na kuracjach artyści byli pierwszymi „odkrywcami” atelier uzdolnionego twórcy. Podobnie jak w atelier wybitnych artystów w europejskich metropoliach, w pracowni Franza St. można było go zobaczyć *obrabiającego drzewo, piaskowiec lub marmur*³⁴⁶. Możliwość oglądania rzeźbiarza w trakcie pracy twórczej również zbliża „rękodzielnię” do atelier wielkich akademików, których nieodłącznym elementem był, znany z renesansowej historiografii artystycznej, kultywowany w XIX w., rytuał *wizyty (niekiedy o charakterze holdu) wielkich tego świata w domu artysty*³⁴⁷. Odwiedzane przez elity, często również miejsce bankietów i koncertów, atelier stawało się salonem towarzyskim, a zarazem teatrem sztuki, emanacją artystycznej potencjalności „twórczego geniuszu” artysty³⁴⁸.

³⁴¹ Ibidem, s. 116.

³⁴² Tego rodzaju „kult” warsztatowej spuścizny Klahra St. z pewnością nie był w Łądku odosobnionym przypadkiem. Wiadomo bowiem, iż bozzetti i inne dzieła barokowego snycerza na przełomie XIX i XX w. znajdowały się również w zbiorach lądeckich malarzy Reimannów (nadto właścicieli projektów i studiów rysunkowych rzeźbiarza) oraz wspomnianego L. Richtera, por. E. Meyer, op. cit., s. 67-68, 79-83, 94-96. W wypadku Richtera jedno ze zdjęć archiwalnych wnętrza jego domu (względnie pracowni) oprócz dominujących obrazów ukazuje także rzeźby barokowe wyeksponowane na przyścienną półce, wśród nich m.in. być może Klahrowskie bozzetto Marii Immaculaty ze zbiorów malarza.

³⁴³ A. Langer, op. cit., s. 146; por. przyp. 360.

³⁴⁴ A. Pieńkos, op. cit., s. 120-121.

³⁴⁵ A. Langer, op. cit., s. 145; por. idem, *Landeck, eine Heimstätte der Kunst...*, s. 121.

³⁴⁶ A. Ostrowicz, op. cit., s. 43.

³⁴⁷ A. Pieńkos, op. cit., s. 120.

³⁴⁸ Ibidem, s. 119-124.

Niewątpliwie w analogii do przywołanych „artystycznych teatrów” również Franz St., wykonujący w atelier rzeźby na oczach gości bądź wielokrotnie opowiadający im o swojej drodze artystycznej³⁴⁹ do pewnego stopnia stawał się aktorem własnego spektaklu rozgrywanego na tle omówionego wyżej wyposażenia pracowni i/lub domu rzeźbiarza. Szczególna rola rekwizytów przypadała dziełom wystawionym w pracowni na widok publiczny, rozśławianych niekiedy przez prasę, stanowiącym przedmiot komentarzy i rozmów gości z artystą. Również charakter publiczności odwiedzającej pracownię Franza St. odpowiadał akademickiemu etosowi. Obok „zwykłych” kuracjuszy, turystów i miłośników sztuki były to więc znaczące osobistości, w pierwszym rzędzie niemieckiego świata sztuki. Obecność artystów w okresie największej prosperity łądeckiego warsztatu. Wśród nich byli rzeźbiarz August Julius Streichenberg oraz malarz Eduard Steinbrück³⁵⁰. Ten ostatni mieszkał w Łądku w ostatnich latach życia i zapewne często bywał w atelier w Oberthalheim. Pośród innych osobistości warto wymienić biskupa wrocławskiego Roberta Herzoga – zleceniodawca figury Marii Immaculaty dla wrocławskiej katedry, który osobiście podziwiał ukończone dzieło w pracowni Thamma, zamawiając przy tej okazji u rzeźbiarza kolejne dzieła³⁵¹ oraz arcybiskupa praskiego kardynała Franza von Schönborna, wizytującego atelier przy okazji udzielania sakramentu bierzmowania w Łądku ok. 1894 r.³⁵²

Znamienne, że literatura odnotowuje znaczące postaci spoza Kotliny Kłodzkiej bywające w warsztacie rzeźbiarza, natomiast nieomal brakuje w opracowaniach Langer'a i późniejszych autorów informacji o lokalnej publiczności z Łądką bądź Hrabstwa Kłodzkiego, choć zawierają one wiadomości o stanowiących liczną grupę kłodzkich zleceniodawcach³⁵³, którzy niewątpliwie również odwiedzali warsztat. Dla artystycznego wizerunku rzeźbiarza i popularności jego warsztatowych wyrobów zdecydowanie większe znaczenie mieli jednak przybysze z odleglejszych miejsc, w szczególności wybitni artyści i ważne osobistości.

³⁴⁹ A. Langer, *Franz Thamm sen...*, s. 156.

³⁵⁰ Ibidem, s. 150, por. rozdział I.

³⁵¹ A. Langer, op. cit., s. 151. Przypuszczać można, że gościem atelier Franza St., zarówno w początkach jego działalności, jak w i latach 70. XIX w., był także poprzednik Herzoga, biskup wrocławski Heinrich Förster, mentor rzeźbiarza (zob. rozdział I), od 1875 r. do swojej śmierci w 1881 r. mieszkający na zamku biskupim w pobliskim Javorníku.

³⁵² Ibidem, s. 155. Langer podaje, że kard. Schönborn miał podziwiać w atelier świeżo ukończone przez Paula i Adolfa reliefy do kaplic Różańcowych Kalwarii Piekarskiej (1894), co pozwala w przybliżeniu określić czas odwiedzin duchownego w łądeckim atelier.

³⁵³ Wśród nich wymienić można m.in. proboszczów ze Strachocina, zleceniodawców omawianych przez Langer'a dzieł rzeźbiarskich dla tamtejszego kościoła parafialnego, jak również hrabinę von Magnis ze Ścinawki Średniej, dla której powstał w warsztacie marmurowy krucyfiks. We wczesnym okresie twórczości Thamma na wyjątkową uwagę zasługują także władze miasta Łądek, które zamówiły u rzeźbiarza popiersie cesarza Wilhelma I (1873). Por. A. Langer, op. cit., s. 147-149, 153; Z. Martynowski, *Franciszek Thamm...*, s. 40, 42.

Na wizerunkowy sukces i popularność atelier artysty wśród szanowanych odbiorców decydujący wpływ miało położenie domu rzeźbiarza w bezpośredniej bliskości lądeckiego źródła. Lądek-Zdrój, uzdrowisko znane i renomowane na Śląsku od schyłkowego średniowiecza i czasów nowożytnych, przeżywało w XIX w. bujny rozkwit jako wiodący kurort na ziemi kłodzkiej. Od początku tego stulecia do źródła przybywają na kurację koronowane głowy, m.in. pruscy monarchowie (w tym przyszły cesarz Wilhelm I), car Rosji Aleksander I, w ślad za nimi zjeżdża czołowa arystokracja oraz wybitne osobistości Prus, następnie Rzeszy Niemieckiej, jak również innych krajów³⁵⁴. Dla coraz liczniejszych kuracjuszy, wśród nich także Polaków, konieczne stało się stworzenie infrastruktury odpowiadającej ich potrzebom. W rezultacie część zdrojowa Łądka zostaje wówczas zabudowana monumentalną architekturą okazałych zakładów kąpielowych, m.in. Marienbadu (dzisiejszy „Wojciech”), domu zdrojowego oraz licznych hoteli i pensjonatów, zyskując wielkomiejski charakter, odmienny od zabudowy właściwego miasta. Zamożnym gościom z dużych miast zdroj oferował ponadto liczne „wielkomiejskie” udogodnienia i atrakcje, takie jak restauracje, sklepy z delikatesami i luksusową galanterią, salony gier, biblioteki, czytelnie, uroczyste bale czy propozycje kulturalne w postaci koncertów orkiestry zdrojowej bądź spektakli w teatrze zdrojowym³⁵⁵. W tym kontekście znaczącą atrakcją dla przyjezdnych stanowili także poleceni w przewodnikach miejscowi artyści, oferujący swoje wyroby na sprzedaż³⁵⁶. Dom i atelier Franza St. zajmował wśród nich pozycję szczególną.

Spadkobiercą rodzinnego domu i warsztatu przy Karpensteinerstraße po śmierci ojca w 1902 r. stał się syn Paul. W 1910 r. jego dom wraz z atelier znajdował się przy Karpensteinerstraße 223³⁵⁷. W książkach adresowych z 1924 i 1929 nieruchomość figuruje pod

³⁵⁴ Tu i dalej na temat dziejów lądeckiego uzdrowiska w XIX w. zob. m.in.: M. Nobel, *Stadt Landeck...*, s. 84-85; idem, *Bad Landeck*, [w:] *Monographien deutscher Städte*. Bd. 19: *Die Grafschaft Glatz...*, s. 134-135; Z. Martynowski, *Zarys dziejów Łądka Zdroju...*, s. 9, 19-22; *Słownik Geografii Turystycznej Sudetów*, T. 16, *Masyw Śnieżnika i Góry Bialskie* (hasło: *Łądek Zdrój*), red. M. Staffa, Warszawa 1993, s. 165-167.

³⁵⁵ Infrastrukturę, udogodnienia dla kuracjuszy oraz różnego rodzaju atrakcje uzdrowiska szczegółowo opisywały ówczesne przewodniki po lądeckim źródle, zob. m.in.: O. Langner, *Bad Landeck. Ein Handbuch für Kurgäste und Touristen*, Glatz 1872, s. 27-83, passim; A. Ostrowicz, op. cit., s. 81-82; W. Patschovsky, *Führer durch die Grafschaft Glatz und das Eulengebirge*, Schweidnitz 1894, s. 150-154.

³⁵⁶ A. Ostrowicz, *Przewodnik...*, s. 43-44. Pośród lokalnych twórców autor wspomina również ludowego rzeźbiarza z pobliskiego Stronia Śląskiego (Seitenberg) oraz zamieszkałego w Łądku malarza Josepha Plaschke (1828-1901), pejzażysty i twórcy reliefowych kompozycji z ptasich piór. Swoimi pracami malarz ów w swoim czasie zyskał znaczną popularność, nawet o zasięgu międzynarodowym, wyrażonym medalami na wystawach, m.in. w Bostonie, Wiedniu i Moskwie, i podobnie jak Thamm St. doczekał się literackiej biografii w zbiorze Langer (zob. A. Langer, *Joseph Plaschke, Landschaftsmaler*, [w:] idem, *Schlesische Biographien...*, s. 159-167). Co więcej, autor opracowania wykreował podobny, heroizowany wizerunek Plaschkego, porównując zresztą jego postawę twórczą i sukces artystyczny do biografii Thamma (zob. op. cit., s. 165). Artystyczna sylwetka Plaschkego wymaga osobnych badań; można jedynie przypuszczać, że jego pracownia malarska pośród lądeckich gości i kuracjuszy miała status zbliżony (choć z pewnością na mniejszą skalę) do atelier Franza Thamma.

³⁵⁷ *Adressbuch für die Grafschaft Glatz 1910/11...*, s. 261, 64 [nlb 265].

zmienionym adresem Karpensteinerstraße 10³⁵⁸. Co najmniej do początku lat 30. XX w. nieruchomość należała do Paula, mieszkańca domu, choć w 1929 r. mieszkał tu także rentier Max Pelz³⁵⁹. W tym samym czasie artysta zatrudnił jako pomocnika swojego nieślubnego syna, malarza Wilhelma Pelza, oficjalnie potomka rentiera Pelza. Można zatem przypuszczać, że już wtedy artysta z racji swojej osobistej relacji z Magdaleną Pelz oraz pokrewieństwa z Wilhelmem przyjął pod swój dach małżeństwo Pelzów. Najpóźniej na początku lat 30. XX w. musiało nastąpić rozstanie małżonków, a w domu przy Karpensteinerstraße pozostała jedynie Magdalena Pelz, w 1934 r. zamieszkała tu razem z Paulem³⁶⁰. Przed tym rokiem rzeźbiarz zapewne przepisał na nią swój majątek (dom i warsztat), który przejął Wilhelm, od 1934 posiadacz nieruchomości (zlokalizowanej pod nowym adresem Karpensteinerstraße 6), wówczas już przekształconej w pensjonat³⁶¹. O nowym właścicielu informują także ogłoszenia zamieszczone w lokalnym biuletynie informacyjnym „Landecker Stadtblatt und Nachrichten”. W pierwszym ogłoszeniu, opublikowanym 10 lipca 1934 r., W. Pelz komunikuje, że dom nr 6 przy Karpensteinerstraße uzyskał nazwę „Pod pięknym widokiem” (*Zur schönen Aussicht*)³⁶² co odnosiło się do nowej, pensjonatowej funkcji obiektu. Rok później, w numerze z 29 marca 1935 roku malarz reklamował swoją działalność malarską, którą miał zainaugurować w domu Thammów (figurującym już pod nową nazwą) 1 kwietnia tego roku³⁶³. Z treści reklamy jednoznacznie wynika, że artysta jest wieloletnim współpracownikiem Paula i formalnym właścicielem zarówno domu, jak i atelier rzeźbiarza, które teraz oferować będzie usługi w zakresie malarstwa, a także projektowania wzorów tapet. Oprócz tego reklama podkreśla, że zachowany został dotychczasowy profil działalności atelier dotyczący prac rzeźbiarskich w drewnie i kamieniu, za które w dalszym ciągu odpowiedzialny był Thamm, a jego pomocnikiem Pelz. Dom przy Karpensteinerstraße w kolejnych latach pozostał miejscem zamieszkania Paula, co dokumentują książki adresowe z 1937 i 1942 r.³⁶⁴ Te same rejestry odnotowują, że w domu „Pod pięknym widokiem” mieszkał również jego syn, właściciel nieruchomości³⁶⁵. Paul zmarł tu w 1943 roku.

³⁵⁸ *Adressbuch für Grafschaft Glatz 1924*, Verlag: Gebrüder Jenkner Buchdruckerei, Glatz [1924], s. 319, 324; *Adressbuch für die Grafschaft Glatz 1929*, Druck u. Verlag von Ger. Zentner, Glatz 1929, s. 325, 330.

³⁵⁹ *Adressbuch für die Grafschaft Glatz 1929...*, s. 321.

³⁶⁰ E. Zadora, op. cit., s. 18.

³⁶¹ Wartość domu wyceniona została na 20 000 marek, przy czym w 1934 r. był on obciążony na ok. 12 000 marek, zob. E. Zadora, op. cit., s. 18; por. rozdział I.

³⁶² „Landecker Stadtblatt und Nachrichten”, Nr. 55, den 10. Juli 1934, s. 4.

³⁶³ „Landecker Stadtblatt und Nachrichten”, Nr. 26, den 29. März 1935, s. 4.

³⁶⁴ *Die Grafschaft Glatz – Einwohnerbuch 1937*, Breslauer Verlags- und Druckerei GmbH, Breslau [1937], s. 381; *Die Grafschaft Glatz – Einwohnerbuch 1942*, Breslauer Verlags- und Druckerei GmbH, Breslau [1942], s. 407.

³⁶⁵ *Die Grafschaft Glatz – Einwohnerbuch 1937...*, s. 377, 385; *Die Grafschaft Glatz – Einwohnerbuch 1942...*, s. 402, 411. Bardzo możliwe, że dom przy Karpensteinerstraße zamieszkiwany był przez Pelza już ok. 1930 r. od

Znacząca rozbudowa budynku w pierwszej połowie lat 30. XX w. dokonana została najpewniej z inicjatywy Wilhelma Pelza, który postanowił wykorzystać walory widokowe przejętego domu, urządając w nim dodatkowo pensjonat z pokojami do wynajęcia dla kuracjuszy, letników i turystów. Przemawia za tym podpisane nazwiskiem Pelza ogłoszenie prasowe o nowej nazwie domu Thamma z 1934 r. Pod tą nazwą (*Haus zur schönen Aussicht*) dawny *maison d'artiste* figuruje jako pensjonat na mapach łądeckiego źródła z drugiej połowy lat 30.³⁶⁶ Status pensjonatu prowadzonego przez Willi'ego Pelza dom miał jeszcze w 1942 r.³⁶⁷ W ramach przebudowy Pelz dodał trzecią kondygnację, nakrytą obniżonym dachem czterospadowym, oraz przeniósł główne wejście od ulicy na prawą stronę elewacji, w miejsce rozebranej werandy z balkonem. Istotnym elementem bryły stał się drewniany wykusz na wysokości trzeciej kondygnacji. Zachowana została bryła pracowni, rozebranej prawdopodobnie po 1945 r.³⁶⁸ Nie jest wykluczone, że wspomniane przeobrażenia rodzinnego domu Thammów dokonały się przy udziale Paula. Malarz zapewne liczył się ze zdaniem swojego ojca również w podejmowaniu decyzji dotyczących urządzenia pensjonatu³⁶⁹.

227

Nieznane są przekazy dotyczące wyglądu i statusu pracowni rzeźbiarskiej prowadzonej przez Paula Thamma i Wilhelma Pelza; wiadomo jednak, iż rzeźbiarz był posiadaczem odziedziczonych po swoim ojcu różnych obiektów warsztatowych, w tym rzeźbiarskich Michaela Klahra St. Zapewne zachowano narzędzia rzeźbiarskie po Franzu St., być może przechowywane i częściowo wykorzystywane w pracowni przez syna. Warsztat Paula nie był atrakcją turystyczną Łądka porównywalną z ojcowskim atelier, brakuje bowiem świadectw zwiedzania pracowni przez publiczność po 1902 r. Zapewne była to przede wszystkim autorska wytwórnia dzieł plastyki, która przyciągała klientów głównie za pomocą reklamy drukowanej³⁷⁰. Od ok. 1934 r. miejsce to zyskało zupełnie nowy charakter za sprawą pensjonatowej funkcji domu Thammów.

Znacznie mniej wiadomo na temat domów i atelier dwóch pozostałych synów Franza St., Franza Mł. i Adolfa. Każdy z nich na początku XX w. (po śmierci ojca w 1902 r.)

momentu zatrudnienia w warsztacie ojca, choć nie można wykluczyć okresowego pobytu malarza w Ząbkowicach około lat 1931-1934 (zob. rozdział I).

³⁶⁶ Zob. m.in. mapa *Radium Bad Landeck Schlesien*, bearb. von Baumeister Gehlig, wyd. z 1936 i 1939 r.

³⁶⁷ *Die Grafschaft Glatz – Einwohnerbuch 1942...*, s. 411.

³⁶⁸ Do niedawna zachowana była modernistyczna dekoracja elewacji w postaci prostych gzymsów, całkowicie zakryta lub zniszczona ok. 2013 r. na skutek niefortunnego ocieplenia budynku warstwą styropianu przez obecnego właściciela. Przy okazji remontu starannie odnowiony natomiast został drewniany wykusz.

³⁶⁹ Można przypuszczać, że po zmianie właściciela i rozbudowie domu rzeźbiarz zajął (wraz z Magdaleną Pelz) wydzielone mieszkanie w obrębie budynku, choć nieznane są żadne przekazy na temat jego wyglądu.

³⁷⁰ Nie można jednak całkiem wykluczyć pewnego zainteresowania publiczności warsztatem Paula, które które mógł napędzać udział rzeźbiarza – członka Kłodzkiej Grupy Artystycznej – w znaczących wystawach lokalnej plastyki (zob. rozdział I).

dysponował własnym warsztatem rzeźbiarskim, ale jedynie w wypadku atelier najstarszego syna, Franza Młodszeo mówić można o warsztacie, który w charakterze i sposobie funkcjonowania pośród gości zdrojowych do pewnego stopnia przypominał artystyczny dom przy Karpensteinerstraße. Franz Mł. najprawdopodobniej wraz z uzyskaniem samodzielności zawodowej w pierwszej połowie lat 80. XIX w. wprowadził się do domu wielorodzinnego położonego w centrum lądeckiego źródła, przy Lindenstraße (ob. ul. Lipowa 2) i mieszkał tam prawdopodobnie do śmierci w 1926 r.³⁷¹ Był to dom nienależący do niego; w 1910 r. właścicielem był Eduard Dittert³⁷², a w 1924 Franz Volkmer³⁷³. W tym domu czynszowym, oprócz mieszkania Thamma Mł., znajdował się zapewne jego warsztat³⁷⁴.

Budynek przy ul. Lipowej 2 w dzisiejszym stanie jest typowym dla pruskiego Śląska 226 bezstylowym, trójkondygnacyjnym domem wielorodzinnym z ostatniej ćwierci XIX w.³⁷⁵, o charakterystycznym niskim dachu dwuspadowym z wysuniętym okapem. Obecnie niemożliwe jest dokładne określenie które mieszkanie wynajmował rzeźbiarz, wiadomo jedynie, że mieszkał on na parterze i eksponował wykonywane przez siebie małe formy rzeźbiarskie (m.in. figurki zwierząt) w oknie swojego lokalu³⁷⁶. Jeśli chodzi o warsztat artysty, to można przypuszczać, że zajmował część jednej z szop na podwórzu. Profil produkcji warsztatowej Franza Mł. sugeruje, że jego atelier raczej przypominało zakład rzemieślniczy³⁷⁷. Wygląd tej pracowni opisuje we wspomnieniach Wolf: [...] *Widzę siebie w izbie snycerza Thamma, wypełnionej ludźmi i hałasami. Pachnie drewnem i pokostem. Stół warsztatowy zapelniają rzeźbione sarny i jelenie. Wióry, narzędzia i butelki. W rogu ściany nad stołem krzyż, a poniżej Matka Jezusa. Prawą ręką wskazuje na swoje czerwone, krwawiące serce, w którym tkwi miecz. | Przy stole mistrz Thamm, mały, przerośnięty mężczyzna, lecz pogodny, pelen*

³⁷¹ W 1910 r. rzeźbiarz mieszkał pod adresem Lindenstraße 207, a w 1924 r. – Lindenstraße 2, zob. *Adressbuch für die Grafschaft Glatz 1910/11*, hrsg. von J. Villain, Glatz 1910, s. 260; *Adressbuch für Grafschaft Glatz 1924...*, s. 319. W obu przypadkach najprawdopodobniej chodzi o ten sam wielorodzinny dom czynszowy, przed 1945 występujący w książkach adresowych przy ul. Lipowej pod różną numeracją. Lokalizacja zachowanego budynku odpowiada opisom R. Wolfa (*Land der Liebe. Eine Kindheit in Schlesien*, Reprint-Ausgabe, Leimen 1983, s. 11, passim; por. idem, *Damals in dem Schneegebirge. Eine Jugend in Schlesien*, Stuttgart 1973, s. 115), który wraz ze swoją rodziną był zaprzyjaźniony z rodziną Franza Mł. i mieszkał w sąsiedztwie domu rzeźbiarza w pierwszych dwóch dekadach XX w. Por. https://polska-org.pl/517967,Ladek_Zdroj,Dom_nr_2.html [dostęp: 23.06.2017].

³⁷² *Adressbuch für die Grafschaft Glatz 1910/11...*, s. 64; por. R. Wolf, *Damals in dem Schneegebirge...*, s. 115.

³⁷³ *Adressbuch für Grafschaft Glatz 1924...*, s. 324.

³⁷⁴ A. Langer, *Franz Thamm sen...*, s. 154; G. Bernatzky, *Franz Thamm, ein Grafschafter Bildhauer*, "Glatzer Land" 8, 1928, Nr. 4, s. 4; por. R. Wolf, *Land der Liebe...*, s. 34, passim.

³⁷⁵ Budynek pojawia się już na mapie miasta z 1890 r. (zob. M. Krause, *Lage – Plan von Bad Landeck anschliesslich Stadt Landeck in Schlesien*, Glatz 1890, Maasstab 1:5000), co pozwala określić przybliżony czas powstania domu na lata 70.-80. (brak go na planie Łądka z 1871 r.) XIX w.

³⁷⁶ R. Wolf, *Damals in dem Schneegebirge...*, s. 115; por. E. Zadora, *Łądeckie opowieści. Cz. 2, Ulice: Zamkowa, Żwirki i Wigury, św. Jadwigi, Łądek-Zdrój 2021*, s. 32.

³⁷⁷ Oprócz trudnienia się rzeźbiarstwem artysta w dużej mierze zarabiał na życie wytwarzaniem rzemieślniczymi wyrobami codziennego użytku, a także wytwarzał meble, zob. G. Bernatzky, op. cit., s. 4-5; por. R. Wolf, *Land der Liebe...*, s. 29, 34, 147-148; idem, *Damals in dem Schneegebirge...*, s. 118.

dziwnych pomysłów i opowieści. [...]”³⁷⁸. W warsztacie przechowywane były również na wpół wykończone meble (m.in. szafy) wytwarzane przez rzeźbiarza, a do wspomnianych narzędzi należały dłuta snycerskie, wśród nich żłobaki³⁷⁹.

Do osób przebywających w atelier oprócz samego rzeźbiarza należeć mogli jego współpracownicy, a przede wszystkim goście i klienci. Wiadomo bowiem, że również „rękodzielnia” Franza Mł. przyciągała zdrojowych gości z dalekich stron, wśród nich znawców sztuki. Bernatzky wspomina o zainteresowaniu jego rzeźbami okazywanym przez kuracjuszy – m.in. arystokratów z różnych zakątków ówczesnych Niemiec – nabywających prace rzeźbiarza niewątpliwie przy okazji odwiedzin jego atelier³⁸⁰. Artyście mieli złożyć wizytę m.in. berliński rzeźbiarz Franz Ochs oraz malarz Hermann Seeger (1857-1945)³⁸¹. Niewykluczone, że na popularność ta brała się ze sławy Franza St. Odwiedziny publiczności, podobnie jak w wypadku atelier ojca, były również sposobem na pozyskiwanie klientów.

Podczas gdy Franz Mł. założył w Łądku-Zdroju własne atelier, a Paul przejął przedsiębiorstwo ojca, trzeci syn Adolf (1872-1943) przeniósł się do Nysy, gdzie założył warsztat³⁸². Niewiele wiadomo na temat domu i atelier artysty, którego nyska działalność związana była z dwiema pracowniami rzeźbiarskimi. Pierwszą z nich było prywatne atelier Adolfa, założone przez niego zaraz po przyjeździe do Nysy w 1903 r., które aż trzykrotnie zmieniał lokalizację. Jedyne zachowane źródło na temat pierwszego z tych miejsc stanowi reklama usług rzeźbiarskich artysty, opublikowana w numerze „Neisser Zeitung” z 30 VIII 1903 r.³⁸³ Wynika z niej, że warsztat Adolfa początkowo znajdował się w Nysie na rogu Berliner Straße (ob. ulica Bolesława Krzywoustego) oraz Kaiserstraße (ul. Piastowska) pod nr 14, w kompleksie Hotelu Schwan (inaczej Weißer Schwan)³⁸⁴. Zachowane widoki hotelu na pocztówkach z początku XX w. pozwalają przypuszczać, że warsztat zajmował pomieszczenia (najpewniej wynajmowane) niskiej, trójkondygnacyjnej kamienicy z końca XIX w.,

228

³⁷⁸ [...] *Ich sehe mich in der mit Menschen und Geräuschen angefüllten Stube der Bildschnitzers Thamm. Es duftet nach Holz und Firnis. Der Werkisch steht voll mit geschnitzten Rehen und Hirschen. Späne und Werkzeug und Flaschen. | In der Wanddecke überm Tisch das Kreuz, darunter die Mutter Jesu. Sie deutet mit der rechten Hand auf ihr rotes, blutendes Herz, in welchem ein Schwert steckt. | Am Tisch der Meister Thamm, ein kleiner, verwachsener Mann, doch ein fröhlicher Mann voll wunderlicher Einfälle und Geschichten. [...]* Cyt. za: R. Wolf, *Land der Liebe...*, s. 34.

³⁷⁹ Ibidem.

³⁸⁰ G. Bernatzky, op. cit., s. 5-6.

³⁸¹ Ibidem, s. 5. W tekście artysta określony został jako „prof. Seeger”.

³⁸² N. Thamm (*Das „Rätsel” der Barockkrippe der katholischen Pfarrkirche von Schweidnitz gelöst*, [b. m. w.] 1991, s. 2, artykuł dostępny w internecie, zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf03.htm [dostęp: 30.04.2019]); por. rozdział I.

³⁸³ Reklama usług atelier Adolfa Thamma w „Neisser Zeitung”, Nr. 198 vom 30.8.1903, treść reklamy cyt. za: http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf01a.htm [dostęp: 30.04.2019].

³⁸⁴ Obiekt gruntownie przebudowany po 1945 r., obecnie znajduje się tu (pod tym samym numerem) hotel „Piast”.

przylegającej do właściwego gmachu hotelu od strony Kaiserstraße. Uwagę zwraca obszerna, całkowicie przeszklona najwyższa kondygnacja ponad niskim *mezzanino*, mieszcząca najprawdopodobniej pracownię rzeźbiarską³⁸⁵.

Pracownia ta miała charakter tymczasowy, ponieważ już w 1904 r. warsztat Adolfa zajmował lokal użytkowy (zapewne również wynajęty) na parterze czteropiętrowej kamienicy przy Töpfermarkt 40 I (ob. ul. Oskara Kolberga)³⁸⁶. Na pierwszym piętrze kamienicy (również czteropiętrowej) pod nr 40 przy sąsiedniej Töpferstraße (ob. ul. Rynek Garncarski) znajdowało się mieszkanie rzeźbiarza³⁸⁷. Obie nieruchomości należały wówczas do tapeciara i dekoratora Paula Reichelta, zamieszkałego na parterze domu przy Töpferstraße³⁸⁸. Numeracja budynków wskazuje, że znajdowały się one w bezpośrednim sąsiedztwie, u styku Töpfermarkt i Töpferstraße³⁸⁹. Niemal całkowite zniszczenie dawnej zabudowy tej części miasta w 1945 r. bądź w latach powojennych, jak również niedostatek archiwalnej ikonografii, uniemożliwiają rekonstrukcję wyglądu ówczesnych domu i warsztatu Adolfa. Niewątpliwie lokalizacja atelier w odrębnym lokalu użytkowym, położonym w ścisłym centrum miasta (w pobliżu kościoła farnego oraz reprezentacyjnej ul. Wrocławskiej/Breslauerstraße), świadczy o ambitnych planach warsztatowych rzeźbiarza, jednak przypuszczalne trudności finansowe szybko zmusiły go do przeprowadzki. W 1907 r. Adolf mieszkał na drugim piętrze trzypiętrowej kamienicy przy ul. Celnej (Zollstraße) 60, gdzie prowadził również warsztat rzeźbiarski³⁹⁰. Kamienica (przebudowana w okresie międzywojennym) zachowała się do dnia dzisiejszego³⁹¹, jednak obecnie brak jakichkolwiek śladów po dawnym warsztacie Adolfa, zlokalizowanym być może na tyłach budynku. Zaledwie cztery lata później mieszkanie i pracownia rzeźbiarza znajdowały

229

230

³⁸⁵ W późniejszych latach do 1945 r. znajdowało się tu atelier kilku nyskich fotografów, których reklamy widoczne na dawnych pocztówkach co najmniej od ok. 1910 r. Por. <http://www.fhn.cba.pl/viewtopic.php?t=461> [dostęp: 20.04.2022].

³⁸⁶ *Adreßbuch der Stadt Neisse 1905/06*, Druck und Verlag von E. Letzel, Neisse 1905, s. 98, 234. Dane zawarte w książkach adresowych obejmują rok poprzedzający publikację określonego wydawnictwa tego rodzaju, co określa przybliżony czas odnotowanej obecności Adolfa w lokalu pod wskazanym adresem.

³⁸⁷ Ibidem, s. 106. Lokal zajmował połowę piętra. Sąsiadem rzeźbiarza z naprzeciwka był Joseph Pohl, wachmistrz i pisarz brygady. Piętro wyżej mieszkali kolejarze – Joseph Pohl, starszy przetokowy oraz Emanuel Galle, hamulcowy.

³⁸⁸ Ibidem. Naprzeciwko mieszkania Reichelta lokal zajmował kawiarz Paul Fieber.

³⁸⁹ Przy Töpferstraße pod numerem 43 znajdowała się również kamienica firmy Zrzeszenie Mistrzów Stolarskich (*Vereinigte Tischlermeister*), która prowadziła skład mebli na parterze, a na trzecim piętrze tego budynku mieszkał mistrz stolarski Carl Ressel, zob. *Adreßbuch der Stadt Neisse 1905/06...*, s. 106; por. pocztówka reklamowa firmy z 1911 r. reprodukcja w: <https://nysa.polska-org.pl/789236,foto.html?idEntity=525025> [dostęp: 20.04.2022].

³⁹⁰ *Adreßbuch der Stadt Neisse 1908/09*, Druck und Verlag: A. Schneider's Nachf. R. Sponer, Neisse 1908, s. 127, 231, 236. Ówczesnym właścicielem budynku był zamieszkały na pierwszym piętrze Eduard Müller, handlarz żelazem. Rzeźbiarz zajmował połowę drugiego piętra, sąsiadując z Franzen Nawrathem, konduktorem poczty kolejowej. Piętro wyżej mieszkali rentier Franz Hübscher oraz rękawicznik Paul Hanke (por. op. cit., s. 231).

³⁹¹ Nieruchomość figurująca na planie sytuacyjnym Nysy z 1858 r. pod adresem Zollstraße 60 (zob. *Situations Plan der Stadt Neisse*. Gezeichnet im März 1858 durch C. Grosch, reprodukcja w: <http://www.fhn.cba.pl/viewtopic.php?t=153> [dostęp: 21.04.2022]) – numerację ulicy zmieniono po 1910 r. – znajduje się obecnie przy ul. Celnej 8.

się w kamienicy położonej dwa domy dalej, pod adresem Zollstraße 57³⁹². Niewyraźne fotografie pierzei ulicy sprzed 1945 wskazują, iż była to wąska (pierwotnie zapewne szczytowa) kamienica o czterech piętrach, z trójosiową fasadą, co sugeruje niewielkie rozmiary mieszkania artysty. Zapewne nieduży był także jego warsztat, zlokalizowany być może na tyłach, względnie w sąsiedztwie izb mieszkalnych. Coraz skromniejsze nyskie siedziby artyści odzwierciedlają pogłębiające się trudności w samodzielnym utrzymywaniu pracowni rzeźbiarskiej przy braku lub niedostatku dochodowych zleceń.

W rezultacie po 1912 roku Adolf Thamm zrezygnował z własnej działalności i związał się nyskimi Warsztatami Sztuki Chrześcijańskiej Franza Simona, w których został kierownikiem Działu Rzeźby³⁹³. Warsztaty Simona znajdowały się wówczas na należącej do malarza posesji nieistniejącej dziś kamienicy przy Victoriastraße (obecna ul. Wolności) pod numerem 6 (w drugiej połowie lat 20. numerację zmieniono na Victoriastraße 14)³⁹⁴. Uzyskana w nowym miejscu pracy stabilność finansowa zapewne pozwoliła rzeźbiarzowi na przeprowadzkę wraz z rodziną do lepszego mieszkania w kamienicy przy Bielstraße 7 (ob. ul. Bielawska)³⁹⁵. Niewiele wiadomo na temat wyglądu tego domu³⁹⁶, jednakże atelier rzeźbiarza znajdowało się poza nim, w obrębie zakładu Simona, co dokumentują trzy fotografie³⁹⁷. Na zdjęciu z 1926 r. widać artystę w pomieszczeniu warsztatowym przy pracy nad drewnianymi figurami bożonarodzeniowej szopki dla kościoła farnego w Świdnicy. Zdjęcie ukazuje, że podobnie jak w wypadku innych twórców tego czasu, w centrum pracowni znajdowały się figury na stojakach cięte przez rzeźbiarza, w tle zaś, na przyścienniej półce, kolekcja różnego

231

³⁹² *Adreßbuch der Stadt- u. Landkreises Neisse 1912/1913*, hrsg. von F. Feist, Patschkau [1912], s. 79, 30 [nlb 123], 3 [nlb 268]. Ówczesnym właścicielem kamienicy był Josef Gnilka, producent kielbas. Nieznana jest dokładna lokalizacja mieszkania rzeźbiarza, wiadomo jednak, że do jego sąsiadów należał m.in. stolarz August Hoffmann (por. op. cit., s. 30 [nlb 123]).

³⁹³ N. Thamm, op. cit., s. 2-3; por. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf02.htm [dostęp: 22.01.2016].

³⁹⁴ W 1911 r. dom oraz przedsiębiorstwo Franza Simona zlokalizowane były pod adresem Victoriastraße 6, widniejącym również pracowni na rewersie karty pocztowej z ok. 1925 r. Adres ten zmieniono być może jeszcze za życia F. Simona (zm. 1927), bowiem w 1928 firma znajdowała się przy Victoriastraße 14. W tym czasie kierownikiem zakładu był już syn malarza, Georg Simon, choć firma nadal funkcjonowała pod szyldem nazwiska ojca. Zob. *Adreßbuch der Stadt- u. Landkreises Neisse 1912/1913...*, s. 75, 25 [nlb 129], 9 [nlb 285]; *Stadt Neisse Einwohnerbuch 1929/30*, hrsg. von F. Bär's Buchdruckerei, Neisse [1929], s. 248, 408; por. <http://fhn.cba.pl/viewtopic.php?p=3316> [dostęp: 21.04.2022].

³⁹⁵ W 1928 r. lokal zamieszkiwała wdowa po rzeźbiarzu Gertrud Thamm. Właścicielem kamienicy był Alfons Gnilka mieszkający na ul. Celnej. Zob. *Stadt Neisse Einwohnerbuch 1929/30...*, s. 262, 303.

³⁹⁶ Trudno jest obecnie zidentyfikować ów dom z konkretnym budynkiem (zabudowa ulicy uległa zniszczeniu w 1945 r.), położonym najprawdopodobniej naprzeciwko gmachu gimnazjum realnego (ob. Szkoła Podstawowa nr 5), na co wskazuje sporządzony krótko po 1945 plan miasta z naniesioną przedwojenną numeracją ulicy, zob. <http://www.fhn.cba.pl/viewtopic.php?t=154> [dostęp: 21.04.2022]. Nieliczne zdjęcia z początku XX w. oraz z ok. 1945 r. ukazują w tym miejscu XIX-wieczne, trzy- lub czteropiętrowe kamienice czynszowe o skromnym wystroju, przewyższające jednak wielkością miejsca zamieszkania rzeźbiarza przy ul. Celnej.

³⁹⁷ Zdjęcia publikuje na swojej stronie internetowej K. Thamm, zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf02.htm; http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf07a.htm; http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf08.htm [dostęp: 22.01.2016].

rodzaju modeli i studiów rzeźbiarskich. Obiekty te najpewniej pełniły rolę łatwo dostępnych pomocy warsztatowych oraz modeli wzorcowych, wedle których powstawały gotowe dzieła, ponieważ artysta miał w ofercie wykonywanie dzieł sztuki kościelnej wedle zaprojektowanych przez siebie modeli³⁹⁸. Wybrane modele dostępne były również potencjalnym klientom, chociaż nie wydaje się, aby atelier stanowiło otwarte dla publiczności „muzeum sztuki”. Dla Simona oraz Adolfa niewątpliwie ważna była jednak ekspozycja artystycznej produkcji zakładu, czego dowodzą dwa pozostałe zdjęcia, wykonane w celach reklamowych, być może także do pocztówek³⁹⁹. Pierwsze ukazuje Adolfa (w białym fartuchu) siedzącego w towarzystwie podległego mu zespołu rzeźbiarzy, stolarzy i kamieniarzy, na drugim pozuje (w pozycji stojącej) wraz z liczniejszą grupą, która obejmuje także malarzy i pozłotników. Na obu zdjęciach prezentuje się właściciel i kierownik zakładu malarz Franz Simon: To mężczyzna siedzący z dziećmi, ubrany w elegancki garnitur i malarski beret. Postaci ukazane są na tle reprezentatywnej produkcji artystycznej zakładu, głównie rzeźbiarsko-stolarskich elementów wyposażenia kościelnego – ołtarzy, chrzcielnicy, jak również wzorcowych modeli rzeźbiarskich figur i reliefów, projektowanych niewątpliwie przez Adolfa. Pozowane zdjęcia zaaranżowane zostały prawdopodobnie na przeszklonym dziedzińcu, może na tyłach kamienicy, której ceglane i po części otynkowane ściany widać w tle. Wszystkie trzy fotografie dowodzą znaczenia reklamy wizualnej w pozyskiwaniu klientów przez firmę Simona (w tym atelier Adolfa Thamma), zarazem zawierają w sobie silny element autoprezentacji, co sprawia, że do pewnego stopnia pobrzmiewa w nich echo przywoływanego już XIX-wiecznego etosu artysty-kreatora w swoim atelier, spektaklu przed publiką, w tym wypadku skierowanego – za pomocą wielokrotnie powielanych reprodukcji – do masowego, anonimowego widza.

3.2. Warsztaty Thammów – chronologia i organizacja osobowa

Wobec braku źródeł problem organizacji osobowej rzeźbiarskiego przedsiębiorstwa rodziny Thammów może być przedstawiony jedynie w sposób przybliżony. Pewnych informacji na temat warsztatów Franza St. i jego synów dostarcza biografia Langer, a także prasa z epoki. Pewne przydatne informacje zawierają opracowania Dziedziców⁴⁰⁰. Pozwalają

³⁹⁸ Reklama usług atelier Adolfa Thamma w „Neisser Zeitung”, Nr. 198 vom 30.8.1903...; por. reklama atelier zamieszczona w: por. *Adreßbuch der Stadt Neisse 1905/06...*, s. 234.

³⁹⁹ Tego rodzaju przeznaczenie zdjęć sugerują reklamy warsztatów Simona na rewersach pocztówek firmowych, zob. <http://fhn.cba.pl/viewtopic.php?p=3316> [dostęp: 21.04.2022].

⁴⁰⁰ M. Dziedzic, *Kłodzkie Towarzystwo Górskie 1881-1945*, Wrocław 2013, s. 293; M. Dziedzic, G. Dziedzic, *Kłodzka Grupa Artystyczna 1920-1945*, Wrocław 2014, s. 179-180. Szczegółowa literatura cytowana w dalszej części niniejszego podrozdziału.

one na zbudowanie obrazu warsztatu, który z nielicznymi archiwaliami jawi się szkicowo, ale prawdopodobnie. Jeśli do tego dołożyć wnioski płynące z analizy porównawczej wybranych dzieł warsztatu, to okazuje się, że powiązania rodzinne Thammów, podobnie jak w wypadku atelier Klahrów, a zwłaszcza Kutzerów, odgrywały również istotną rolę w organizowaniu warsztatowej produkcji rzeźbiarskiej pracowni założyciela rodu oraz utrwalaniu rodzinnej tradycji artystycznej.

3.2.1. Warsztat Franza Thamma Starszego

Warsztat Franza St. od początku lat 60. XIX w. po 1902 rok miał, podobnie jak warsztat Kutzerów, charakter przedsiębiorstwa rodzinnego. Zarówno skąpe informacje źródłowe, jak i sposób sygnowania dzieł wskazują, że pomocnikami i współpracownikami byli w zdecydowanej większości członkowie rodziny Thammów. Zmieniała się geografia zleceń i pochodzenie klientów. Początkowo Franz St. działał na terenach pruskiego Dolnego Śląska w pobliżu Hrabstwa Kłodzkiego – oraz na samej ziemi kłodzkiej. W tym czasie warsztat działa jeszcze na zasadach cechowych. Jest to firma niewielka. Nie zmieniły tego jego wyjazdy do Berlina w latach 1870-1871. Od ok. 1875 r. następują stopniowe zmiany, w efekcie których warsztat staje się pracownią rodzinną. Pracują w niej synowie właściciela: najpierw najstarszy Franz Mł., a następnie (od ok. 1889 r.) dwaj młodsi – Paul i Adolf. W tym czasie następuje wzrost liczby zamówień warsztatu, zlecniodawcy pochodzą także spoza Hrabstwa Kłodzkiego i to nie tylko Śląska, ale nawet dalszych obszarów. Pod koniec funkcjonowania warsztatu, tj. od ok. 1894 r. do śmierci Franza, zmienia się hierarchia w warsztacie, którego prace zaczynają organizować Paul i Adolf, przy czym zasięg klienteli pozostaje bez zmian.

Organizacja atelier Franza St.

Franz Starszy, szewc po pierwszym zawodzie⁴⁰¹, wiedział jak ważne jest pozyskiwanie zleceń i organizacja pracy atelier. Rozumiał też oczekiwania klientów nastawionych na sztukę spełniającą kryteria standardów akademickich i oryginalną. Dlatego ważne było sporządzanie projektów i modeli. Artysta, pomimo rozwoju działalności warsztatowej w kolejnych dekadach, do początku lat 90. osobiście – wbrew XIX-wiecznej tradycji rzeźbiarskiej⁴⁰² – angażował się

⁴⁰¹ W świetle dostępnych wiadomości biograficznych na temat Thamma St. (zob. rozdział I) nie wiadomo, czy kiedykolwiek artysta otrzymał formalne wykształcenie rzeźbiarskie, stąd tytuł „mistrz” w jego wypadku może być jedynie umownym określeniem funkcji kierownika warsztatu.

⁴⁰² Zgodnie z ówczesnymi założeniami własnoręczny wkład mistrza warsztatu w powstające dzieła rzeźbiarskie polegał przede wszystkim na przygotowaniu modelu natomiast „przeniesienie kompozycji” w ostateczny materiał

nie tylko w modelowanie, ale w wielu wypadkach także w bezpośrednie roboty rzeźbiarskie. Wiadomo, że jeszcze jako cechowy szewc Franz miał do pomocy w zakładzie czeladnika⁴⁰³, jednakże w założonej przez siebie pracowni rzeźbiarskiej początkowo był sam. Do zatrudnienia przez Franza St. co najmniej jednego pomocnika zmusiła pierwsza duża realizacja warsztatu, jaką był ołtarz główny kościoła parafialnego w Kucharzowicach koło Oławy (połowa lat 60. XIX w.). Zamówienie obejmowało wykonanie zarówno wystroju rzeźbiarskiego, jak i struktury architektonicznej nastawy. Wtedy rzeźbiarz skorzystał z pomocy swojego teścia, Johanna Fellmanna ze Strachocina, wcześniej przez wiele lat zatrudnionego jako stolarz-modelarz w zlikwidowanej w połowie XIX w. tamtejszej hucie żelaza⁴⁰⁴. To on wykonał roboty stolarskie, natomiast projekt i snycerka były dziełem zięcia⁴⁰⁵. Podobny, co najmniej dwu- lub nawet trzyosobowy zespół warsztatowy Thamma St. zrealizował elementy wyposażenia (ambona, pojedyncze figury) kościoła parafialnego pobliskim w Niemilu (2. poł. lat 60. XIX w.). Można przypuszczać, że Franz St. ponownie zaangażował teścia. Niewykluczone, że w robotach pomagał także szwagier, Johann Mł., również wykształcony w stolarskim fachu. Nie można wykluczyć, że współpraca z Fellmannem Mł. trwała dłużej i wraz z ojcem pomagał on Franzowi w pracach dla świątyń w Kucharzowicach i Niemilu, względnie okazjonalnie kooperował z rzeźbiarzem w latach późniejszych⁴⁰⁶.

Wykonywanie rzeźby figuralnej spoczywało w rękach Franza St., co potwierdza duża jednorodność stylistyczna i warsztatowa prac, choć znaczna ich liczba i wykonanie w zbliżonym czasie (dotyczy to zwłaszcza figur dla kościołów w Kucharzowicach i Niemilu) nie wyklucza, że już wtedy rzeźbiarz wspomagał się pomocnikiem lub uczniem. Kompleksowy charakter realizacji dla Kucharzowic i Niemila mógł oznaczać dostarczenie wykończonego retabulum i kazalnicy razem z polichromią, co zapewne wiązało się ze współpracą rzeźbiarza również z mistrzem malarskim⁴⁰⁷. Czy był nim zaprzyjaźniony z rzeźbiarzem lądecki malarz Eduard Reimann, nie można wykluczyć, choć brak na to potwierdzenia⁴⁰⁸. W latach 70. XIX

– traktowane jako czynność mechaniczna – mogło być powierzane pomocnikom (nierzadko uczniom), zob. J. Lubos-Kozieł, op. cit., s. 194; por. M. I. Kwiatkowska, op. cit., s. 48-49.

⁴⁰³ A. Langer, *Franz Thamm Sen. ...*, s. 142.

⁴⁰⁴ A. Langer, op. cit., s. 143.

⁴⁰⁵ Ibidem; por. Z. Martynowski, *Franciszek Thamm Starszy ...*, s. 38.

⁴⁰⁶ W obecnym stanie badań nieznane są dzieła stolarsko-rzeźbiarskie Thamma z kolejnej dekady, choć istnieje możliwość, że Fellmann Mł. pomagał rzeźbiarzowi w wykonywaniu architektonicznych ram stacji Drogi Krzyżowej dla kościoła w Strachocinie i późniejszych, a także stolarskiej struktury ołtarza kaplicy na Cierniaku w Radochowiu, choć wszystkie te prace realizowane były dopiero w latach 80.-90. XIX w.

⁴⁰⁷ Przykładów kompleksowo zrealizowanych dzieł we współpracy z malarzami dostarczają późniejsze prace Franza St. oraz jego synów Paula i Adolfa, zob. rozważania w dalszej części niniejszego podrozdziału.

⁴⁰⁸ M. Dziedzic (*Thamm, Franz*, [hasło w:] *Bografický slovník Slezska a severní Moravy*, Supplementum č. 3, red. L. Dokoupil, R. Daněk, A. Zářický, Ostrava 2016, s. 168) podaje, że Thammowi pomagał również lądecki malarz Reimann, co nie znajduje potwierdzenia w biografii Langera bądź dostępnych źródłach. Potencjalnym

w. produkcja artystyczna Franza St. miała charakter niemal wyłącznie rzeźbiarski. Są to wykonywane w drewnie i kamieniu figury kultowe (część z nich dla zamożnych zleceniodawców), jak również marmurowe popiersie cesarza Wilhelma I dla miasta Łądka (1873)⁴⁰⁹. Zapewne więc warsztat pozostał jednoosobowy, choć jego właściciel mógł kształcić ucznia.

Kiedy od 1875 r. w warsztacie pojawiają się synowie, Franz St. przyjmuje więcej zleceń i rozwój jest tak dynamiczny, że w 1880 r. trzeba rozbudować warsztat. Młodzi synowie szybko wchodzi w zawód, Franz Mł. już w wieku 18 lat został zaangażowany do realizacji dekoracji kamieniarskiej pałacu von Korna w Siedlimowicach (1875-1876). Obiekt jest zniszczony, więc trudno określić zakres robót obydwu Franzów. Były to prace w piaskowcu, w tym m.in. częściowo zachowane neorenesansowe detale kamieniarskie elewacji oraz cztery medaliony z męskimi personifikacjami w zwieńczeniu mansard wieży pałacowej⁴¹⁰. Franz Mł. do połowy lat 80. XIX w. był obecny przy realizacjach warsztatu na terenie Hrabstwa Kłodzkiego, pruskiego Śląska i Wrocławia, jednak ojciec cały czas dominował w tym tandemie. Nawet konfekcja rzeźbiarska była wykonywana wspólnie przez ojca i syna⁴¹¹. Układ ten został przerwany, kiedy Franz Mł. otworzył w 1885 r. lub nieco wcześniej własne atelier⁴¹². Franz St. potrzebował jednak pomocnika i przy realizacji niektórych zleceń, m.in. reliefowych stacji Drogi Krzyżowej dla kościoła parafialnego w Strachocinie (1885-1889) korzystał z umiejętności syna⁴¹³.

W międzyczasie stosowne umiejętności nabyli Paul i Adolf. Teraz warsztat działał w trójkę; zmalało bezpośrednio zaangażowanie w prace ojca, którego udział ograniczał się głównie do finalnych korekt. Tercet ten realizował m.in. rzeźbę nagrobną – marmurową *Pietę* przy kościele w Sieroszowie koło Ząbkowic (1892) i piaskowcowy posąg anioła na łódce

współpracownikiem Thamma przy realizacji wczesnych prac warsztatowych mógł być także ząbkowicki malarz Karl Krachwitz, obiecujący znaleźć adeptowi rzeźbiarstwa zlecenie (zob. A. Langer, op. cit., s. 141), choć nieznane są jakiegokolwiek doniesienia na temat zawodowej współpracy obu artystów.

⁴⁰⁹ W zakresie produkcji rzeźbiarskiej Franz St. niekiedy pełnił też rolę podwykonawcy zleceń, czego przykładem są figury Marii oraz ss. Piotra i Pawła, wykonane przez rzeźbiarza do ołtarza głównego kościoła w Złotym Stoku (1875-1876) autorstwa łódzkiego stolarza Hettwera i jego ówczesnego współpracownika Aloisa Schmidta. Zapewne podobny charakter miała późniejsza realizacja warsztatu Franza St. – figury ss. Jadwigi i Elżbiety (1883) do ołtarza NSPJ w kościele farnym w Paczkowie, zob. <http://franz-thamm.imk98.de/patschkau01.htm> [dostęp: 04.03.2022] i kolejna.

⁴¹⁰ Do innych prac należeć mogły znane ze zdjęć archiwalnych monumentalne figury lwów stojące do lat 70. XX w. przed główną bramą pałacu, zob. <http://www.izba.centrum.zarow.pl/artykuly/406-lwy-von-korna-straznicy-palacu-w-siedlimowicach>, por. <http://www.izba.centrum.zarow.pl/artykuly/925-fotografie-i-wspomnienia-o-dawnych-siedlimowicach> [dostęp: 29.05.2020].

⁴¹¹ A. Langer, op. cit., s. 153.

⁴¹² Ibidem, s. 154, por. G. Bernatzky, op. cit., s. 4, por. rozważania w dalszej części niniejszego podrozdziału.

⁴¹³ G. Bernatzky, op. cit., s. 4; por. A. Langer, op. cit., s. 153-154.

cmentarzu – a także posąg Immaculaty z piaskowca do wielkopolskiej Brodnicy⁴¹⁴. Zasadniczą rolę odgrywał przypuszczalnie Paul. Przypuszczenie to potwierdzają cechy formalne, np. sposób opracowania poszczególnych elementów kompozycji sieroszowskiej *Piety*, a zwłaszcza odsłoniętych partii ciała oraz fizjonomii Chrystusa⁴¹⁵ przypomina rozwiązania zastosowane w późniejszym, sygnowanym dziele Paula – Grupie Ukrzyżowania z nagrobka Franza Bartscha na przykościelnym cmentarzu w Jodłowie (1905). Zadania 20-letniego Adolfa ograniczały się zapewne do punktowania i wstępnego odkuwania marmurowego bloku. Korekty Franza St. skupione były na twarzy Marii, bardziej skomplikowanych partiach draperii czy włosach Jezusa. Ten sam zespół pracował zapewne przy innych ówczesnych pracach warsztatu, np. stacjach Drogi Krzyżowej dla wrocławskich kościołów św. Wincentego i św. Doroty (ok. 1890).

Wzrost znaczenia Paula i Adolfa w ojcowskim warsztacie staje się wyraźny po 1893 roku, kiedy schorowany ojciec nie może już intensywnie pracować. Zapewne duet braci jest odpowiedzialny za realizację stacji Drogi Krzyżowej dla kościoła parafialnego w Radochowie (ok. 1893-1894). Wykonano je z matryc przygotowanych do sztucznego kamienia⁴¹⁶. Obaj synowie – a być może tylko Paul – odkuwali nagrobek Angeli Bartsch z figurą anioła na cmentarzu w Jodłowie (1894)⁴¹⁷. Kluczowa dla prac warsztatu w tym czasie jest realizacja 15 reliefów do Kaplic Różańcowych Kalwarii Piekarskiej. Zlecenie w 1893 przyjął jeszcze Franz St., ale po udarze, jakiego doznał jesienią następnego roku, 13 reliefów wykonali w całości Paul i Adolf, to znaczy nie tylko opracowali rzeźby, ale także zaprojektowali poszczególne kompozycje, ujawniając w ten sposób po raz pierwszy swoją dojrzałość oraz indywidualność twórczą⁴¹⁸. Praca dla sanktuarium w Piekarach jest cezurą, od której Paul i Adolf przejmują niemal wszystkie roboty atelier. Franz St. pozyskiwał natomiast zlecenia i firmował prace swoim nazwiskiem. Niekiedy również projektował, jednakże coraz częściej zadania te

⁴¹⁴ A. Langer, op. cit., s. 154.

⁴¹⁵ Sylwetka martwego Jezusa w swojej kompozycji wzorowana jest przedstawieniu Chrystusa z *Oplakiwania* Franza St. z kościoła w Strachocinie (1876), jednakże schematyczna forma uproszczonych detali anatomicznych postaci zdradza rękę pomocnika, najpewniej w osobie Paula Thamma.

⁴¹⁶ Z literatury przedmiotu (zob. [b. a.] *Verwaltungsbericht Breslau 1889-1892*, Breslau 1892, cyt. za: http://franz-thamm.imk98.de/breslau_vinz_kreuzweg1.htm [dostęp: 25.01.2019]) wiadomo, że stacje Drogi Krzyżowej dla kościoła św. Wincentego stanowiły odlewy gipsowe (cementowe); można przypuszczać, że w analogicznej technice wykonano identyczne przedstawienia w kościele św. Doroty. Gips lub masę plastyczną ujawniają także obecne odpryski polichromii reliefów Drogi Krzyżowej w Radochowie.

⁴¹⁷ Rzeźba jest opatrzona sygnaturą Franza St., jednak detale postaci (np. fizjonomia) w dużym stopniu przypominają manierę warsztatową Paula. Jemu też można przypisać odkucie (być może przy udziale Adolfa) neogotyckiego cokołu figury, będącego jednocześnie stelą nagrobną (rzeźba i cokół tworzą jednorodny zespół kompozycyjny). Uproszczona forma cokołu (z trzech stron niewykończonego) zdradza niewprawną jeszcze rękę młodego wykonawcy.

⁴¹⁸ A. Langer, op. cit., s. 155.

przypadały obu synom. Tak powstało jedno z ostatnich dużych zamówień – stacje Drogi Krzyżowej dla kościoła św. Maurycego we Wrocławiu (1899). Reliefy stacji wraz architektonicznymi ramami miały powstać według projektu autorstwa rzeźbiarza⁴¹⁹, co w tym wypadku mogło oznaczać opracowanie przez niego jedynie ogólnej koncepcji pasyjnego cyklu, ponieważ szczegółowym zakomponowaniem oraz wykonaniem poszczególnych przedstawień zajęli się Paul i Adolf⁴²⁰, którzy swoje dzieło potwierdzili autorskimi sygnaturami na stacji pierwszej i ostatniej. Do pomocy w realizacji tego ważnego zlecenia ściągnięto jednak również Franza Mł.⁴²¹ Paul i Adolf odpowiadali także za projektowanie i wykonawstwo figur Anioła Stróża (1895) oraz ss. Marii Magdaleny i Hieronima (1897) dla kościoła odpustowego w Wambierzycach. Rzeźby te wykazują znaczne podobieństwa do późniejszych samodzielnych prac Paula (m.in. przedstawień z nagrobka Aleksandra Ostrowicza). Sam schorowany Franz St. w ostatnich latach życia nie podejmował się poważniejszych robót dłutem; wyjątkiem była osobiście wyrzeźbiona przez artystę latem 1901 roku figura *Ecce Homo* do kościoła parafialnego w Chełmsku Śląskim.

Franz St. wciąż okazjonalnie współpracował z mistrzami stolarskimi i malarskimi, co zapewniało kompleksową realizację poszczególnych zleceń. Kooperacja rzeźbiarza ze stolarzami była jednak rzadka, kiedy istniała potrzeba wykonania większej struktury architektonicznej, jak w wypadku ołtarza kaplicy pielgrzymkowej na Cierniaku koło Radochowa (ok. 1894) czy ołtarzy bocznych dla kościoła św. Józefa w Świdnicy (ok. 1890-1900). Możliwe, że stolarzem tym był wciąż jego szwagier Johann Fellmann Mł. Wiadomo jednak, że w 1892 r. warsztat wykonał stacje Drogi Krzyżowej dla kościoła w Bernarticach na Śląsku Austriackim, wspólnie ze znanym z pracy dla Kutzerów stolarzem Antonem Vogtem⁴²². Zapewne o zatrudnieniu Vogta zdecydował zleceniodawca, nieznane są bowiem inne przykłady kooperacji pomiędzy obydwoma mistrzami.

Więcej wiadomo o współpracy z malarzami odpowiedzialnymi za polichromowanie dzieł. Jednym z nich mógł być wspomniany już Eduard Reimann, być może zaangażowany już w prace dla kościołów w Kucharzowicach i Niemilu, w późniejszych latach twórca obrazów do Thammowskiego ołtarza kaplicy w Radochowie. Potwierdzonym źródłowo współpracow-

⁴¹⁹ Velkel, *Gedenkblatt für den Konsekrationstag der erweiterten St. Mauritiuskirche zu Breslau am 26. Oktober 1899*, Breslau 1899, s. 21.

⁴²⁰ A. Langer, op. cit., s. 155.

⁴²¹ G. Bernatzky, op. cit., s. 4. Wobec nieznajomości większości autorskich dzieł Franza Mł. niemożliwe jest bliższe określenie jego wkładu w realizację poszczególnych reliefów. Analiza porównawcza dowodzi, że decydującą rolę w tym wypadku odegrał Paul, twórca większości kompozycji (w tym sygnowanego przez siebie reliefu); Adolfowi przypisać można natomiast opracowanie detali, m.in. naturalistycznych fizjonomii poszczególnych postaci, jak również przedstawienia VII i XIV (sygnowanej przez artystę) stacji.

⁴²² J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 147.

nikiem warsztatu Franza St. w latach 90. był malarz z Łądka Wilhelm Reinsch (1852-1918), autor licznych obrazów i malowideł w świątyniach na ziemi kłodzkiej i pruskim Śląsku⁴²³. To on jest twórcą polichromii stacji Drogi Krzyżowej we wrocławskim kościele św. Wincentego (1890)⁴²⁴. W 1895 r. malarz polichromował wykonaną w tym samym roku warsztacie rzeźbiarza figurę Anioła Stróża do bazyliki w Wambierzycach⁴²⁵. Reinsch przypuszczalnie odpowiadał za polichromowanie również innych ówczesnych realizacji rzeźbiarskich atelier.

3.2.2. Warsztat Paula Thamma

Po śmierci Franza St. w końcu lutego 1902 r. Paul i Adolf przez kilkanaście miesięcy wspólnie prowadzili interes, na co wskazuje ich sygnatura (*Gebr. Thamm B. Landeck / 1902*) na XIV stacji Drogi Krzyżowej w kościele farnym w Kłodzku. Wiosną lub latem roku następnego Adolf przenosi się do Nysy, a Paulowi przypada rodzinny warsztat⁴²⁶. Paul prowadził go do lata 1934, po czym dom i warsztat trafił w ręce nieślubnego syna, Wilhema (Willi'ego) Pelza.

W początkowym okresie warsztat ma portfel zamówień. Z czasem ich liczba być może spadła, ale były bardzo prestiżowe. Koniunktura utrzymała się przez ok. 25 lat. Pod koniec lat 20. XX w. powstał pomnik poległych w I wojnie światowej w Łądku (1928). Dobrą passę przerwał kryzys gospodarczy i pogorszenie się stanu zdrowia Paula. Być może z tego powodu zatrudnił ok. 1929 r. swojego nieślubnego syna Wilhelma. Choroba i kryzys doprowadziły nawet do czasowego zawieszenia działalności warsztatu około 1930-1931 r.⁴²⁷; w kolejnych latach działalność ta zapewne była coraz bardziej ograniczona, jakkolwiek reklamy wyrobów atelier Paula Thamma publikowane były do początku 1935 r.⁴²⁸ Po próbach ponownego wejścia na rynek Paul zdecydował się przekazać warsztat Pelzowi. Do tego kroku skłoniły go trudności w prowadzeniu atelier – pogłębione zapewne przez Wielki Kryzys lat 1929-1933 – oraz chęć zabezpieczenia syna. Wilhelm przekształcił rodzinny dom Thammów w pensjonat, a rzeźbiarski warsztat stał się malarsko-rzeźbiarskim. Produkcja rzeźbiarska pracowni

⁴²³ Na temat biografii artystycznej W. Reinscha zob. J. Sakwerda, op. cit., 30-31.

⁴²⁴ [b. a.], *Verwaltungsbericht Breslau...*

⁴²⁵ E. Zimmer, op. cit., s. 346.

⁴²⁶ Na czas otwarcia warsztatu Adolfa w Nysie wskazuje reklama w „Neisser Zeitung” z 30 sierpnia 1903 r. (zob. przyp. 383).

⁴²⁷ http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul14c_02.htm [dostęp: 08.06.2020]; por. rozdział I.

⁴²⁸ „Guda Obend!” 1933, s. 176; „Guda Obend!” 1934, s. 193; „Guda Obend!” 1935, s. 161; por. rozdział I.

w dalszym ciągu pozostawała w gestii Paula⁴²⁹, stąd łądeckie atelier w ostatnim okresie jego istnienia określać można jako warsztat Pelza-Thamma.

Organizacja atelier Paula

Skromnej wiedzy na temat organizacji atelier rzeźbiarza dostarczają wzmianki archiwalne, materiały prasowe oraz same dzieła sztuki⁴³⁰. W ich świetle warsztat rzeźbiarski Paula jawi się jako jedno- względnie dwuosobowe przedsiębiorstwo. Kierownikiem warsztatu od ok. 1903 (lub nawet 1902) r. do 1935 r. był sam Paul, który pozostał w atelier również po jego przejściu i reorganizacji przez Wilhelma Pelza. Paul projektował i rzeźbił, wspomagając się od czasu do czasu uczniem lub pomocnikiem.

Zanim to nastąpiło rzeźbiarz przez ponad rok pracował razem z bratem Adolfem (ok. 1902-1903). Obaj bracia wspólnymi siłami zrealizowali wówczas jeszcze jedno ojcowskie zamówienie – stacje Drogi Krzyżowej dla kłodzkiej fary⁴³¹. Jak się wydaje, były to dwie różne osobowości; Adolf próbował uzyskać autonomię, na co wskazuje autorska sygnatura na reliefie *Zdjęcie z krzyża*⁴³². Takich prac opatrzonych sygnaturą Adolfa jest więcej, m.in. grupy figuralne ołtarzy św. Rodziny i św. Anny w kościele minorytów w Kłodzku. Dla franciszkańskiej świątyni powstały też prace wykazujące cechy plastyki Paula, jak i Adolfa. Takim dziełem jest w szczególności grupa *Oplakiwania*⁴³³. Trudność w wyróżnieniu „rąk” wykonawców

⁴²⁹ Reklama warsztatu Wilhelma Pelza zamieszczona w „Landecker Stadtblatt und Nachrichten”, Nr. 26, den 29. März 1935, s. 4.

⁴³⁰ Zob. M. Dziedzic, *Kłodzkie Towarzystwo Górskie 1881-1945*, Wrocław 2013, s. 293; stosunkowo liczne wiadomości dotyczące działalności rzeźbiarskiej Paula Thamma dostarczają artykuły, noty prasowe bądź reklamy warsztatu publikowane w lokalnej prasie sprzed 1945 r., m.in. w „Landecker Stadtblatt und Nachrichten”. Treść niektórych materiałów prasowych zamieszcza K. Thamm na swojej stronie internetowej, zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul01.htm i kolejne [dostęp: 10.06.2020].

⁴³¹ F. Monse (op. cit., s. 125) podaje, że realizację zlecenia przyjętego przez Thamma St. opóźniła jego śmierć, która wymusiła dokończenie prac przez jego synów. Nieznany jest zakres prac zrealizowanych przez Thamma St. przy kłodzkiej kalwarii, choć można przypuszczać, iż ze względu na stan zdrowia rzeźbiarza za całość robót rzeźbiarskich odpowiadali bracia Paul i Adolf (przy ewentualnej pomocy Franza Mł.), co potwierdzają sygnatury wyryte na poszczególnych reliefach. Nie można jednak wykluczyć, że prace te zrealizowali według ojcowskich projektów, bowiem kłodzka kalwaria jest niemal wiernym powtórzeniem Drogi Krzyżowej kościoła w Strachocinie.

⁴³² Relief wyróżniają rozwiązania formalne w postaci drobnych, lejących się fałdów draperii oraz ekspresyjnej fizjonomii postaci (uwagę zwracają zwłaszcza proste, zarazem zmarszczone łuki brwiowe mężczyzn), które dostrzegalne są także m.in. w scenach Złożenia do grobu, Upadków Chrystusa, Jezusa nauczającego niewiasty, Cyrenejczyka czy Sądu Piłata, co pozwala przypisać rzeźbiarzowi znaczący udział w wykonaniu tych przedstawień.

⁴³³ Nie można wykluczyć, że Paul pomagał Adolfowi również przy wykonaniu innych rzeźb ołtarzowych w kłodzkiej świątyni, w szczególności do ołtarza św. Rodziny. Rękę Paula sugeruje zwłaszcza forma draperii aniołów z krzyżem ponad postaciami św. Rodziny w niszy pośrodku nastawy, warsztatowo pokrewna reliefowi w łądeckim nagrobku Ostrowicza. Bliskie temu dziełu cechy formalne w pewnym stopniu reprezentują także reliefowe przedstawienia w bocznych częściach kłodzkiego retabulum, choć niektóre detale, np. fizjonomie Marii i św. Józefa mogły powstać z ręki Adolfa.

niektórych rzeźb pozwala postawić hipotezę, że w części prac brał udział również ich starszy brat, Franz Mł.⁴³⁴ Odrębność stylistyczna i warsztatowa rzeźb Thammów od innych elementów neorenesansowego wystroju kościoła minorytów sugeruje, iż lądecki warsztat braci Thamm był podwykonawcą zlecenia większego wytwórcy, jakiejś „fabryki sprzętów kościelnych”, odpowiedzialnej także za stworzenie małej architektury nastaw⁴³⁵. W omawianym okresie Paul i Adolf kontynuowali również zainicjowaną przez Thamma St. współpracę z lądeckim malarzem Wilhelmem Reinschem, który ok. 1902-1903 r. wykonał polichromię stacji Drogi Krzyżowej dla kłodzkiej fary⁴³⁶.

Po spłaceniu Adolfa w 1903 r. lądecki warsztat stał się własnością Paula, który początkowo pracował sam, ponieważ prace zarówno w kamieniu, jak i drewnie, odznaczają się jednorodnością warsztatową. Są to nagrobki Aleksandra Ostrowicza (1903) i jego żony Klary (1910) na d. cmentarzu ewangelickim w Łądku, pomnik nagrobny Franza Bartscha z 1905 r. na cmentarzu w Jodłowie, a także liczne kościelne stacje Drogi Krzyżowej, szopki bożonarodzeniowe czy rzeźby kultowe, np. piaskowcowe *Ukrzyżowanie* przy jodłowskim kościele (1918). Rzeźbiarz miał do dyspozycji w warsztacie dużo projektów bazowych różnego typu, pozwalających na *quasi* seryjną produkcję (np. wspomnianych stacji kalwaryjskich). Dzięki temu mógł prowadzić warsztat jednoosobowo nawet przy dużej liczbie zleceń, choć co najmniej od lat 20. Paul zaczął okazjonalnie korzystać ze wsparcia pomocnika. Podobno w 1921 r. artysta realizując brązowe popiersie Josepha Köglera wraz z tablicą pamiątkową dla kościoła parafialnego w Ołdrzychowicach Kłodzkich wykorzystał woskowy model

⁴³⁴ Ewentualność udziału Franza Mł. sugerują także niektóre rozwiązania formalne zastosowane w postaci Jezusa w reliefowej scenie odnalezienia 12-letniego Jezusa w świątyni z ołtarza św. Rodziny, przede wszystkim symetryczny układ rąk postaci, który przypomina kompozycję Madonny Różańcowej zrealizowanej przez Thamma Mł. dla kościoła w Brzozowiu. Uwagę zwraca też typowe dla tego rzeźbiarza schematyczne opracowanie dłoni Jezusa.

⁴³⁵ Atelier tego rodzaju mogły być założone w 1878 r. lądeckie Warsztaty Sztuki Snycerskiej (Werkstätten für Holzschnitzkunst) Aloisa Schmidta, rzeźbiarza, który prowadził największe w Łądku w 1. poł. XX w. atelier stolarsko-rzeźbiarskie, wyspecjalizowane w kompleksowej produkcji dzieł rzeźby, małej architektury i meblarstwa, w tym zwłaszcza elementów wyposażenia kościelnego dostarczanych do wielu świątyni na terenie Hrabstwa Kłodzkiego i pruskiego Śląska (zob. J. Sakwerda, op. cit., s. 37-38). Atrybucję ołtarza z kłodzkiego kościoła minorytów „fabryce” Schmidta może sugerować forma małej architektury, a niekiedy również rzeźby (np. w ołtarzu św. Józefa), które przywodzą na myśl wybrane dzieła lądeckiego artysty, m.in. ołtarz główny kościoła fil. w Jodłowie czy figury ołtarza głównego kościoła par. w Ołdrzychowicach Kłodzkich. Na zaangażowanie przezeń do współpracy braci Thammów wpłynąć mogła zarówno współpraca Schmidta z Franzem St. przy okazji prac nad ołtarzem głównym do kościoła w Złotym Stoku w połowie lat 70. XIX stulecia, jak i późniejsza renoma artystyczna tego ostatniego. Bracia Thamm należeli do liczniejszego grona podwykonawców prac nad wystrojem kościoła minorytów, bowiem zróżnicowane cechy formalne figur ołtarzowych wskazują na udział w robotach przynajmniej kilku innych rzeźbiarzy spoza warsztatu Thammów oraz atelier Schmidta (jednym z nich jest wykonawca gotycyzujących figur ss. Barbary i Agnieszki w ołtarzu św. Anny oraz ss. Jana Apostoła i Jana Chrzciciela w ołtarzu św. Jana Nepomucena).

⁴³⁶ F. Monse, op. cit., s. 125.

sporządzony przez 13-letnią dziewczynę z Dusznik⁴³⁷. Wiadomo również, że w 1924 r. poszukiwał ucznia do swojego warsztatu⁴³⁸.

Sytuacja w atelier ustabilizowała się pod koniec tej dekady, kiedy rzeźbiarz zatrudnił malarza. Był nim Wilhelm Pelz, początkowo wymieniany jako twórca polichromii szopki bożonarodzeniowej dla kościoła pielgrzymkowego w Starym Wielisławiu⁴³⁹. Należy jednak przypuszczać, że około lat 1931-1935 Pelz był obecny w ojcowskim warsztacie raczej okazjonalnie z racji swoich zobowiązań zawodowych w Ząbkowicach (zob. rozdział I). Natomiast w 1933 roku Paul przyjął na naukę pochodzącego z Łądka Maxa Hundta, który opuścił warsztat w 1936, a więc już po przejściu interesu przez Pelza. W tym czasie rzeźbiarz nie miał już wiele do roboty, zapewne tylko okazjonalnie realizując niewielkie zlecenia, takie jak renowacja ojcowskiego popiersia cesarza Wilhelma I (1940).

3.2.3. Warsztaty Adolfa Thamma

Adolf zakładając w 1903 r. warsztat w Nysie miał nadzieję, że w tym biskupim mieście odniesie zawodowy sukces, licząc zapewne zwłaszcza na liczne zlecenia kościelne, do których należała realizacja antependium ołtarza głównego w kościele par. św. Trójcy w nieodległym Przewornie-Siemisławicach (1905). Najprawdopodobniej jednak wbrew oczekiwaniom interes nie wypalił, a rzeźbiarzowi brakowało innych, dochodowych zamówień tego rodzaju, być może z powodu dużej konkurencji w mieście⁴⁴⁰ i braku rodzinnych kontaktów. Brak lub niedostatek dochodów po kilku latach zmusiły artystę do rezygnacji z atelier w wynajętym lokalu przy Töpfermarkt na rzecz znacznie bardziej ograniczonej, przydomowej działalności warsztatowej. Po około dziesięciu latach samodzielnego prowadzenia pracowni Adolf przystąpił do Warsztatów Sztuki Kościelnej Franza Simona, gdzie był zatrudniony do swojej śmierci w 1927

⁴³⁷ M. Dziedzic, op. cit., s. 293. Przy dolnej krawędzi popiersia sygnatura artysty: *PAUL THAMM / BAD LANDECK 1921*. Realizacja reliefowego wizerunku Köglera jako odlewu w brązie (sama tablica jest drewniana) wymagała niewątpliwie także współpracy rzeźbiarza z nieznaną odlewnią metali, która wykonała finalny odlew.

⁴³⁸ Zob. ogłoszenia w „Landecker Stadtblatt” (Nr. 11, den 15. März 1924, s. 6 oraz Nr. 12, den 22. März 1924, s. 3); por. rozdział I.

⁴³⁹ [b. a.] notka prasowa zamieszczona w „Landecker Stadtblatt und Nachrichten“, Nr. 1, 1. Januar 1930, s. 2.

⁴⁴⁰ W 1904 r. oprócz Adolfa w Nysie działało jeszcze co najmniej trzech rzeźbiarzy: Hubert Locker na Jesuitenstraße 28, Paul Pischel (rzeźbiarz i stolarz) na Kirchplatz 53, i Weiß na Weberstraße 48 oraz dwóch kamieniarzy – Carl Ostrzecha na Bahnhofstraße 2 i Stenzel na Breitestraße, jak również firma Vereinigte Tischler, której główna siedziba znajdowała się przy Weberstraße. Trzy lata później w mieście nadal działali Locker, Pischel, Ostrzecha oraz wspomniana firma stolarska. Około 1911 r. obok Thamma do czynnych nyskich rzeźbiarzy należał Ostrzecha oraz wcześniej nienotowani w książkach adresowych snycerze Heinrich Daake (na Weberstraße 32), Albert Dorf (w dzielnicy Nowy Świat/Neuland pod nr 116), a także kamieniarze Johann Schneider (Berlinerstraße 1) i Paul Schwarz (Breitestraße 36), co daje liczbę przynajmniej sześciu artystów-rzemieślników działających wówczas w mieście. Zob. *Adreßbuch der Stadt Neisse 1905/06...*, s. 98; *Adreßbuch der Stadt Neisse 1908/09...*, s. 77, 92, 96, 176, 184, 236; *Adreßbuch der Stadt- u. Landkreises Neisse 1912/1913...*, s. 13, 57, 73, 3 [nlb 268], 13 [nlb 278].

r. Wymienione lata określają zatem dwa zasadnicze etapy w nyskiej historii Adolfa. Należy jednak podkreślić, że twórca przez cały czas sprawował warsztatowy nadzór nad podejmowanymi przez siebie przedsięwzięciami rzeźbiarskimi, niekiedy realizowanymi przy pomocy współpracowników.

Reklamowe oferty warsztatu z 1903 i 1905 r. informują, że specjalność atelier są prace wykonywane według projektów własnych⁴⁴¹. Tym samym Adolf zachwalał zarówno swą inwencję, jak i techniczną biegłość. Również roboty rzeźbiarskie niewątpliwie w głównej mierze leżały w gestii Adolfa (jego osobistą pracę dłużej dokumentuje późniejsza fotografia z atelier Simona). Ewentualna realizacja większych zleceń (np. o charakterze stolarsko-rzeźbiarskim) mogła wymagać angażowania pomocnika⁴⁴², choć warsztat rzeźbiarza przez większość czasu swojego istnienia (zwłaszcza po przeprowadzce na ul. Celną) najpewniej był przedsiębiorstwem jednoosobowym.

Przełom w warsztatowej działalności Adolfa nastąpił wraz z objęciem przez niego kierownictwa działu rzeźby Warsztatów Sztuki Kościelnej malarza Franza Simona⁴⁴³. Wyspecjalizowane produkcji malarskiej oraz dzieł rzeźby i małej architektury w drewnie, i kamieniu – w szczególności elementów wyposażenia kościelnego – przedsiębiorstwo Simona⁴⁴⁴ najprawdopodobniej było typową dla przełomu XIX-XX w., rozbudowaną wytwórnią „sztuki chrześcijańskiej”, w której masowo produkowano elementy wyposażenia kościelnego⁴⁴⁵. W zakładzie Adolf zyskał możliwość zorganizowania warsztatu rzeźbiarsko-stolarskiego, z dużym zespołem wykonawców mogącym sprostać bardziej rozbudowanym zleceniom. Ze zdjęć reklamowych wynika, Adolf miał do dyspozycji nawet 5-6 pomocników o zróżnicowanych kompetencjach, a więc stolarzy, snycerzy lub kamieniarzy, mogących wykonać strukturę ołtarzową lub odkuć elementów małej architektury; na jednym ze zdjęć widoczna jest np. kamienna chrzcielnica. Zakład był zapewne również miejscem nauki⁴⁴⁶. To

⁴⁴¹ Reklama usług atelier A. Thamma w „Neisser Zeitung”, Nr. 198 vom 30.8.1903...; reklama usług atelier A. Thamma w *Adreßbuch der Stadt Neisse 1905/06...*, s. 234.

⁴⁴² Nie sposób jest obecnie rozstrzygnąć, czy z Adolfem mogli współpracować stolarze mieszkający w sąsiedztwie artysty przy Töpferstraße oraz ul. Celnej.

⁴⁴³ Zob. przyp. 413.

⁴⁴⁴ Zakład oferował dzieła malarskie, wykonywanie polichromii, pozłocen oraz prace snycerskie i kamieniarskie, budowę ołtarzy, a także realizacje o przeznaczeniu świeckim, o czym informuje oferta warsztatów Franza Simona zamieszczona na pocztówce reklamowej z 1919 r. Przedwczesna śmierć Simona oraz Adolfa Thamma w 1927 r. nie przerwała działalności firmy, której istnienie odnotowuje jeszcze w 1935 r. nyska książka adresowa, zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf08.htm [dostęp: 03.01.2018], por. przyp. 450.

⁴⁴⁵ J. Lubos-Kozieł, op. cit., s. 184-186.

⁴⁴⁶ Bardzo możliwe, że jednym ze współpracowników Adolfa był malarz Georg Simon, syn właściciela manufaktury i jej spadkobierca po śmierci F. Simona w 1927 r., być może czynny również jako rzeźbiarz (firma pod jego kierunkiem obok prac malarskich realizowała również dzieła rzeźby i małej architektury dla kościołów). Innym członkiem zespołu Warsztatów Simona w drugiej dekadzie XX w. był malarz Anton Born (1897-1974), który kształcił się tu w latach 1911-1915. Na temat obu twórców zob. <http://fhn.cba.pl/viewtopic.php?p=3316>

ten zespół zrealizował najsłynniejszą pracę pomysłu Adolfa, czyli monumentalną szopkę dla kościoła farnego w Świdnicy (1924-1926)⁴⁴⁷. Autorem projektów w tym warsztacie był Adolf, on też wykonywał część prac rzeźbiarskich. Trzeba pamiętać, że produkcja oparta była na powtarzanych modelach i częściowo zmechanizowana. Adolf dbał jednak o zachowanie wrażenia indywidualności⁴⁴⁸. Podobno wbrew jego woli gotowe figury były polichromowane przez malarzy Simona⁴⁴⁹.

Niewiele wiadomo o funkcjonowaniu warsztatu po nagłej śmierci Adolfa i Franza Simona w 1927 r., choć przedsiębiorstwo istniało co najmniej do początku lat 40. Spadkobierca i nowy dyrektor firmy Georg Simon skoncentrował jej działalność głównie na pracach malarskich, jednakże przyjmował również zlecenia na rzeźbę i małą architekturę dla kościołów na pruskim Górnym i Dolnym Śląsku⁴⁵⁰.

Analiza warsztatów prowadzonych przez Thammów w przeciągu ponad 70 lat prowadzi do wniosku, że próbowali oni różnych wariantów. O atelier rodzinnym można mówić przede wszystkim w wypadku pracowni założonej przez Franza St. Model ów po śmierci Thamma St. utrzymał się jedynie w ograniczonym zakresie. W XX wieku warsztaty nie radziły sobie w nowej sytuacji. Adolf, choć założył własną pracownię, stosunkowo szybko zatrudnił się w wytwórni sztuki kościelnej. W odziedziczonym po ojcu warsztacie Paul realizował prace pozwalające mu się utrzymać, ale i to okazało się niemożliwe, kiedy nastął kryzys. W rezultacie przekazał on warsztat nieślubnemu synowi, malarzowi Pelzowi, w zasadzie wycofując się z pracy warsztatowej w ostatniej dekadzie życia. Stosunkowo najmniej wiadomo na temat

[dostęp: 21.04.2022], tamże cytowane dalsze źródła. Trudno jest obecnie zidentyfikować tych artystów z widocznymi na zdjęciach archiwalnych członkami personelu firmy Simona, choć nie jest wykluczone, że G. Simon tożsamy jest z młodym mężczyzną siedzącym w garniturze siedzącym obok właściciela zakładu na pierwszym planie. Na drugiej fotografii ten sam mężczyzna siedzi w białym fartuchu wśród członków zespołu rzeźbiarzy Adolfa Thamma.

⁴⁴⁷ N. Thamm, op. cit., s. 2-3.

⁴⁴⁸ Ibidem, s. 3. Nie można jednak wykluczyć, że znaczna część robót rzeźbiarskich przypadła w udziale pomocnikom, zazwyczaj angażowanych do „przenoszenia” zawartego w autorskim modelu konceptu mistrza w ostateczne dzieło.

⁴⁴⁹ N. Thamm, op. cit., s. 3.

⁴⁵⁰ Firma w dalszym ciągu funkcjonowała pod szyldem nazwiska Franza Simona, odnotowana jako *Fa. Simon Franz, Historienmaler* przy Viktoriastraße 14 w książce adresowej z 1929 r. (wówczas mieszkał tu także Georg Simon). W rejestrze z 1935 r. przedsiębiorstwo figuruje pod tym samym adresem jako *Simon Franz, Werkstätten für kirchliche Kunst*. Do prac rzeźbiarskich zrealizowanych przez warsztaty G. Simona należą m.in. dekoracja ornamentalna ambony w kościele par. w Ratnowicach (po 1927) i ołtarz główny w kościele przy hucie w Ozimku (1935), a także restauracja rzeźbiarskiej *Piety* (1934) w kościele fil. w Łażanach (pow. świdnicki). Na temat przedsiębiorstwa G. Simona zob. *Stadt Neisse Einwohnerbuch 1929/30...*, s. 248, 408; *1935 Adreßbuch/Einwohnerbuch der Stadt und des Kreises Neisse OS*, Hrsg. F. R. Kleinjung, Breslau 1935, s. 160; <http://fhn.cba.pl/viewtopic.php?p=3316> [dostęp: 21.04.2022]. Czy wspomniane prace realizowane były przez dawnych współpracowników Adolfa, bądź z wykorzystaniem jego projektów, obecnie nie sposób rozstrzygnąć, choć w roboty rzeźbiarskie mógł być zaangażowany sam Georg Simon, członek warsztatowego zespołu przed 1927 rokiem (por. przyp. 446).

warsztatowej działalności Franza Thamma Mł. Nieliczne wzmianki w literaturze przedmiotu wskazują, że był to niewielki warsztat skoncentrowany na realizowaniu snycerki figuralnej oraz rzemiosła, m.in. mebli, prowadzony przez Franza Mł. najprawdopodobniej jednoosobowo⁴⁵¹. Rzeźbiarz okazjonalnie współpracował jednak z malarzami, wykonawcami polichromii jego rzeźb, m.in. Wilhelmem Reinschem⁴⁵². Wiadomo również, że był podwykonawcą zlecenia na prace w kościele w Brzozowiu, przyjętego przez Leo Richtera, twórcy polichromii figury maryjnej dla tej świątyni, autorstwa Franza Mł.⁴⁵³ Pomimo popularności wśród gości zdrojowych warsztat nie przynosił rzeźbiarzowi spodziewanych dochodów, a począwszy od okresu I wojny światowej jego działalność uległa ograniczeniu z racji problemów zdrowotnych artysty⁴⁵⁴.

3.3. Społeczny i rynkowy status atelier Thammów

Podobnie jak w wypadku Kutzerów warsztaty rzeźbiarskiej rodziny Thammów nie podlegały dawnym restrykcjom cechowym, co pozwalało rzeźbiarzom świadczyć kompleksowe usługi, zarówno w zakresie dzieł figuralnych, jak i różnego rodzaju małej architektury. Sprofilowanie produkcji artystycznej z czasem na mniejszych formach, takich jak pojedyncze rzeźby, stacje Drogi Krzyżowej czy pomniki nagrobne, wynikać mogło zarówno z ograniczonych możliwości technicznych rzeźbiarzy⁴⁵⁵, ale także preferencji zlecających dawców/klientów, którymi były coraz częściej osoby świeckie, zainteresowane zwłaszcza rzeźbą sepulkralną lub niewielkimi obiektami o przeznaczeniu religijnym bądź świeckim. Nie wiadomo nic na temat ewentualnej przynależności Franza St. jako rzeźbiarza do organizacji cechowych lub rzemieślniczych⁴⁵⁶, potwierdzone jest natomiast członkostwo w lokalnym oddziale (zapewne przy łądeckiej parafii katolickiej) katolickiego stowarzyszenia

⁴⁵¹ R. Wolf, *Land der Liebe...*, s. 29, 34, 148; idem, *Damals in dem Schneegebirge...*, s. 115, 118; por. G. Bernatzky, op. cit., s. 4-5.

⁴⁵² http://franz-thamm.imk98.de/familie_franz04b.htm [dostęp: 25.04.2022]; por. G. Bernatzky, op. cit., s. 5.

⁴⁵³ [b.a.] *Heimische Künstler*, „Landecker Stadtblatt, Nr. 89, 46. Jahrgang, den 5. November 1919, s. 1. Fakt wykonywania przez Franza Mł. mebli sugeruje ponadto ewentualność współpracy rzeźbiarza ze stolarzami, np. swoim szwagrem Franzem Appelem (por. rozdział I).

⁴⁵⁴ G. Bernatzky, op. cit., s. 5-6.

⁴⁵⁵ Nie jest wykluczone, że po realizacjach ołtarza głównego dla Kucharzowic oraz ambony dla Niemila Franz Thamm St. nie podejmował się wykonywania większych dzieł architektoniczno-rzeźbiarskich ze względu na znaczne koszty tego rodzaju prac (wymagające zatrudnienia bardziej rozbudowanego zespołu warsztatowego) bądź trudności w zdobyciu omawianego segmentu rynku zleceń. W tym drugim aspekcie decydujące dla rzeźbiarza mogły być negatywne doświadczenia przy okazji prac nad ołtarzem głównym do kucharzowickiej świątyni (zaskarżenie, być może przez konkurentów, poziomu realizacji Thamma do naczelnego architekta rejencji wrocławskiej), zob. A. Langer, op. cit., s. 143-144, por. rozważania zawarte w rozdziałach I i III.

⁴⁵⁶ A. Langer (*Franz Thamm sen...*, s. 141) wspomina jedynie o przynależności Thamma St. do cechu szewców, któremu zawdzięcza uprawnienia w zawodzie szewca. Możliwe, że po artysta po zmianie profesji wystąpił z gildii, brakuje bowiem doniesień o związkach ze wspomnianym cechem Thamma jako rzeźbiarza.

rzemieślniczego Gesellenverein najstarszego syna rzeźbiarza, Franza Mł.⁴⁵⁷ Założone w 1849 r. stowarzyszenie, posiadające liczne oddziały na terenie Niemiec, Austrii i Szwajcarii – skupiające niezależnych rzemieślników i przedstawicieli wolnych zawodów wyznania katolickiego – pod wieloma względami w epoce przemysłowej zajmowało miejsce dawnych organizacji cechowych, zapewniając swoim członkom różnego rodzaju wsparcie, m.in. w zakresie kształcenia zawodowego, relacji towarzyskich czy opieki socjalnej, jak również odpowiednią formację duchową⁴⁵⁸. Członkostwo Thamma Mł. w tej organizacji mogło zatem mieć wpływ na jego postawy religijne, względnie twórcze (dobór określonej konwencji lub ikonografii dzieł sakralnych), mniej prawdopodobne wydaje się natomiast znaczenie Gesellenverein w organizacji pracy warsztatowej rzeźbiarza⁴⁵⁹. Nie wiadomo nic na temat przynależności do stowarzyszenia Paula i Adolfa, jakkolwiek nie można jej całkiem wykluczyć (podobnie jak w wypadku Franza St.). Uczestnictwo Paula w lokalnym życiu artystycznym, udział w miejscowych wystawach, dowodzi jednak aspiracji rzeźbiarza. Bez wątplenia duże aspiracje miał Adolf, który określał swoją pracownię jako warsztat rzeźbiarstwa artystycznego. Działalność twórcza i zawodowa Thammów wskazuje, że działali poza systemem cechowym (choć niewykluczone jest uzyskanie przez Paula i Adolfa statusu mistrza rzeźbiarskiego), akcentując przy tym artystyczny charakter swoich pracowni.

⁴⁵⁷ Zob. „Landecker Stadtblatt“, Nr. 3, 49. Jahrgang, den 18. Januar 1922, s. 2 oraz nekrolog Franza Thamma Mł. opublikowany przez kath. Gesellenverein z 1926 r., cyt. za: http://franz-thamm.imk98.de/familie_franz05.htm [dostęp: 24.01.2019]; por. rozdział I.

⁴⁵⁸ Na temat organizacji i działalności Gesellenverein zob. min. *Gesellenverein*, [hasło w:] Meyers *Konversations-Lexikon: eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens*. Bd. 7, Leipzig und Wien 1890, s. 228.

⁴⁵⁹ Nie można oczywiście całkiem wykluczyć, iż członkostwo artysty w Gesellenverein ułatwiało nawiązywanie kontaktów zawodowych z innymi twórcami zrzeszonymi w stowarzyszeniu, względnie rekrutowanie pomocników i uczniów do warsztatu, jakkolwiek to drugie wydaje się mało prawdopodobne w wypadku Franza Mł., ze względu na niewielkie rozmiary i ograniczony zakres warsztatowej produkcji jego atelier.

Rozdział III. Artystyczna produkcja warsztatów. Zleceniodawcy

Artystyczna produkcja warsztatów omawianych w niniejszej rozprawie unaocznia sieć stylistycznych powiązań pomiędzy rzeźbiarzami różnych generacji zatrudnionych w rodzinnych atelier, a także trwałość i ewolucję wypracowanego w nich języka formalnego. Szczególną rolę w tym zakresie odgrywa określona praktyka warsztatowa, rozpatrywana przede wszystkim w aspekcie posługiwania się określonymi modelami i projektami, dziedziczonymi z pokolenia na pokolenie. Jej konsekwencją jest styl poszczególnych pracowni, który w większości przypadków należy utożsamiać ze stylem twórczości kierowników warsztatów w różnych pokoleniach, zdolnych narzucać wypracowaną przez siebie bądź odziedziczoną manierę swoim współpracownikom. We wszystkich trzech przypadkach dotyczy to zwłaszcza założycieli rodzinnych przedsiębiorstw, których idiomatyczny język form był kontynuowany, a niekiedy także rozwijany, przez następców.

Jako osobny poruszony został problem zleceniodawców, których oczekiwania (a niekiedy także protekcja wobec rzeźbiarzy) również miały istotny wpływ na zakres i oblicze formalne warsztatowej produkcji każdego z atelier.

1. Klahrowie

1.1. Proces i technika pracy¹

Archiwalne fotografie, przekazy źródłowe i nieliczne zachowane obiekty warsztatowe, jak również analiza dzieł, pozwalają na sformułowanie kilku wniosków o pracy w atelier Klahrów. Rozpoznane dotychczas obiekty związane z fazą projektowania niemal w całości dotyczą atelier Michaela St., którego *bozzetti* już od drugiej połowy XIX w. cieszyły się dużym zainteresowaniem ląddeckich artystów i kolekcjonerów, a także historyków sztuki, wśród nich Bernharda Patzaka i Ericha Meyera². Ci ostatni zinwentaryzowali (w szczególności Meyer)

¹ Niniejszy podrozdział stanowi zmienioną i rozszerzoną wersję tekstu opublikowanego w ramach artykułu autora pt. *Projekty, bozzetti, modelletti, modelli i wzorniki – uwagi na temat praktyki warsztatowej rzeźbiarskiej rodziny Klahrów w XVIII-XIX w.*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXVII, 2018, s. 19-62.

² B. Patzak, *Archivalische und Kunstgraphische Beiträge zur Künstlergeschichte der Grafschaft Glatz I. Der Landecker Bildhauer Michael Klahr der Aeltere (1693-1742)*, „Grafschaft Glatz”, Jg. 24, 1929, s. 156-157; E. Meyer, *Michael Klahr der Aeltere. Sein Leben und Werk*, Breslau 1931, s. 67-68, 70-71, 76, 79-83, 94-96. Doniesienia obu badaczy stanowiły punkt wyjścia dla późniejszych publikacji na ten temat, zob. m.in.: E. W. Braun, *Ein Bozzetto von Michael Klahr d. Ä.*, „Jahrbuch des Verbandes der deutschen Museen in der Tschechoslowakischen Republik” I, 1931, s. 170–171; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 187, 189, 192; R. Nowak, *Schlesische Barockbozzetti*, [w:] *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur*, hrsg. von K. Kalinowski. Poznań 1992, s. 130-132; idem: *Michał Klahr Starszy i jego theatrum sacrum* [kat. wyst.], Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Kłodzko 1992, s. 17-20; *Podpisy mistrza Klahra*, „Zeszyty Muzeum Filumenistycznego”. R. 8 (2009), s. 17-19; J. Gernat, op. cit., s. 19-36.

większość zachowanej przed 1945 r. warsztatowej spuścizny Klahrów, przede wszystkim około 30 modeli i rysunków Michaela St. Był to ówczesnie największy tego rodzaju zbiór z okresu baroku na Śląsku³. Problem warsztatowej praktyki potomków Klahra St. do niedawna pozostawał na marginesie zainteresowań badaczy⁴, jakkolwiek nowe kwestie przyniosły publikacje piszącego te słowa, który podjął także pierwszą próbę omówienia przedmiotowego zagadnienia w odniesieniu do całej rodziny Klahrów⁵.

Pomimo stosunkowo dużej wiedzy, jaką dysponujemy na temat modeli rzeźbiarskich, rysunków oraz wzorów wizualnych wykorzystywanych w warsztacie Klahrów, ustalenia opierają się na materiale fragmentarycznym, co pozwala jedynie w ograniczonym zakresie wyjaśnić kwestię techniki pracy w atelier. Na podstawie rozpoznanych obiektów warsztatowych nie sposób jest precyzyjnie odtworzyć proces realizacji konkretnych dzieł. W związku z tym część poniższych rozważań sformułowano w oparciu o ogólną wiedzę na temat techniki rzeźbiarskiej⁶ i analizy warsztatowej spuścizny Klahrów (dotyczy to zarówno zidentyfikowanych dotąd modeli i rysunków, jak i prawdopodobnych bozzettów oraz wzorów graficznych wykorzystywanych w atelier rzeźbiarza, uchwytnych m.in. dzięki analizie porównawczej dzieł), wraz z próbą określenia ich statusu i roli w procesie warsztatowej produkcji.

³ R. Nowak, *Schlesische Barockbozzetti...*, s. 130.

⁴ Nieliczne opracowania (zob. M. Zimmer, *Die Altertürmer der Grafschaft Glatz im Museum schlesischer Altertürmer zu Breslau*, „Vierteljahresschrift für Geschichte und Heimatkunde der Grafschaft Glatz”, Jg VII, 1887/1888, s. 57; por. B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr, der Jüngere (1727–1807)*, „Die Grafschaft Glatz“, Jg 25, 1930, nr 4, s. 71) wspominają o modelach rzeźbiarskich Michaela Ignacza bądź Casimira Klahra, przed 1945 rokiem przechowywanych w Śląskim Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer) we Wrocławiu. Na marginesie niektórych późniejszych publikacji poświęconych M. Klahrowi St. ich autorzy podnoszą natomiast kwestię wykorzystywania modeli rzeźbiarza przez jego syna, zob. K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa w Kotlinie Kłodzkiej*, [w:] *Katalog rzeźby barokowej na Śląsku. T. I. Hrabstwo kłodzkie*, red. K. Kalinowski, Poznań, 1987, s. 17; R. Nowak, *Schlesische Barockbozzetti...*, s. 130, 132; idem, *Podpisy mistrza Klahra...*, s. 19.

⁵ J. Gernat, *Rokokowy model ołtarza w zbiorach kurii arcybiskupiej we Wrocławiu – nieznanie dzieło Michaela Ignaza Klahra (1727–1807)*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXI, 2012, s. 93–112; idem, *Projekty, bozzetti...*, s. 19–62.

⁶ Na temat zagadnienia modeli i projektów w warsztacie barokowego rzeźbiarza zob. m.in.: P. Volk, *Bayerische Rokokoplastik, vom Entwurf zur Ausführung*, [kat. wyst.], Bayerischen Nationalmuseum, München 1985, *passim*; J. Montagu, *Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Seicento Sculpture*, [w:] *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockskulptur. Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 24. bis 26. Juni 1985*, Hrsg. v. P. Volk, München 1986, s. 9–29; H. Tratz, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte“ 1988, Bd. 23/24, s. 427–472, *passim*; *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur*, Hrsg. von K. Kalinowski, Poznań 1992, *passim*; K. Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones” VII, 1995, s. 101–140; A. Wagner, *Warsztat Chrystiana Bernarda Schmidta na Warmii*, Olsztyn 2007, s. 146–167; C. D. Dickerson III, A. Sigel, I. Wardropper et al., *Bernini. Sculpting in Clay*, [kat. wyst.], The Metropolitan Museum of Art, New York 2012, *passim*; T. Hladík, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení*, Praha 2016, *passim*.

1.1.1 Praktyka warsztatowa Michaela Klahra Starszego

Dzięki przedwojennym inwentaryzacjaom Meyera i Patzaka mamy wiedzę o bogatym zbiorze rysunków i modeli rzeźbiarskich będących na wyposażeniu warsztatu Michaela St., a następnie pracowni jego potomków. Obecnie niemal wszystkie te prace zaginęły lub zostały zniszczone, jednak podjęcie nad nimi badań umożliwiają przedwojenne dokumentacje fotograficzne części obiektów, zachowane przede wszystkim w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu⁷. Liczba projektów i bozzettów Klahra St. w XVIII w. niewątpliwie była znacznie większa od zbioru opisanego w katalogu Meyera, bowiem analiza porównawcza poszczególnych realizacji Klahrów wskazuje na posługiwanie się w warsztacie także innymi bozzettami Michaela St. Rozpoznaną spuściznę warsztatową rzeźbiarza podzielić można na kilka kategorii: rysunki autorstwa Michaela – wśród nich projekty konkretnych dzieł i studia koncepcyjne, szkice; szeroko rozumiane modele rzeźbiarskie – są to zarówno modele (w tym szkice plastyczne) opisane przez Meyera i Patzaka, jak i nieznane obiekty, prawdopodobnie wykorzystywane w atelier przy realizowaniu rzeźb o zbliżonych rozwiązaniach formalnych, w szczególności kompozycyjnych; różnego rodzaju wzory, do których zaliczały się przerysy z traktatów i rycin oraz kolekcjonowane przez rzeźbiarza wzory graficzne.

Rozważania na temat praktyki projektowej w atelier Michaela St. rozpocząć należy od rysunków, obok modeli istotnego składnika warsztatu barokowego rzeźbiarza, zarówno na etapie tworzenia konkretnych projektów, jak i poprzedzających je studiów koncepcyjnych (*pensiero*)⁸. Spośród rysunków projektowych znany jest projekt (abrys) dwudzielnego prospektu organowego do kłodzkiego kościoła farnego oraz rysunek kolumny Trójcy św. w Łądku. Odnaleziony przez Dariusza Galewskiego projekt północnego skrzydła prospektu jest obecnie jedynym zachowanym dziełem rysunkowym Michaela St.⁹ Jak ustalił Galewski, lawowany rysunek piórkiem dołączony był do kontraktu zawartego w 1722 r. przez rektora kłodzkiego kolegium, Johanna Seidla z rzeźbiarzem na wykonanie wystroju figuralnego

234

⁷ Wrocław, Muzeum Narodowe, Dział Rzeźby Galerii Sztuki XVI–XIX w., zbiór fotografii, niesygn.; Opawa, Slezské zemské muzeum, Archivum Brauna [dalej jako: SZMO AB], sygn. 175 a, Michael Klahr. Materiał zgromadzony w opawskim muzeum dotąd nie był wykorzystywany przez badaczy w kontekście zagadnienia praktyki warsztatowej Klahrów.

⁸ K. Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza...*, s. 113, 133.

⁹ Kraków, Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego, sygn. 5016/36; D. Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacja kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, *Ars Vetus et Nova*, No. 36, Kraków 2012, s. 169-171 (tamże cytowana starsza literatura); por. M. Zgliński, *Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy*, Warszawa 2012, s. 510; A. Dworzak, *Projekt części północnej prospektu organowego dla kościoła Jezuitów p.w. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1722, Michael Klahr Starszy*, [w:] A. Betlej, A. Dworzak, *Abrys, delineatio kopersztych... czyli „przednie rysowane, godne poszanowania, dobrych magistrów rysunki”*. *Projekty dzieł małej architektury ze zbiorów krakowskich*, Kraków 2014, s. 40-41.

prospektu, zrealizowanego przez stolarza Thomasa Bergera według koncepcji Michaela St.¹⁰ Rysunek stanowił zapewne projekt przedłożony zleceniodawcy do akceptacji, rodzaj rysunkowego „modelletta”, o czym świadczy drobiazgowo ukazanie wieży piszczalkowej w skali, ze wszystkimi detalami architektonicznymi, ornamentami i figurami oraz zaznaczonym światłocieniem, dającym wyobrażenie o przestrzennej formie przyszłego instrumentu. Z lewej strony projektu widoczny jest osobny szkic bocznego detalu najwyższej wieży basowej – kolumny o kręconym trzonie zwieńczonej impostem oraz wolutą. Odmienny od zrealizowanego kształt trzonu może sugerować, że narysowany detal był jednym z wariantów elementu (trzon kolumny na rysunku całości jest gładki) zaproponowanym zleceniodawcy do wyboru. Prospekt został zrealizowany zasadniczo zgodnie z Klahrowskim projektem 235 zatwierdzonym przez Seidla, w formie spiętrzonych kulisowo wież basowych ujętych w architektoniczne ramy dwóch bliźniaczych skrzydeł. Różnice dotyczą jedynie formy cokołu, który uzyskał (niewykluczone, że podczas wtórnej przebudowy) profilowany kształt wzbogacony wolutami, a także niezrealizowania (być może pod wpływem budowniczego instrumentu, organmistrza Antona Streita) odcinków gzymsu, które w projekcie miały dzielić piszczalki dwóch wież basowych. Obecnie odmienne jest również rozmieszczenie figur muzykujących aniołów i św. Cecylii (zamienionej z figurą Dawida, pierwotnie po przeciwnej stronie) w zwieńczeniu, co jednak stanowi efekt renowacji i przebudowy prospektu po uszkodzeniach burzy w 1740 r.¹¹ Na pierwotnym miejscu pozostał natomiast jeden z dwóch stojących aniołów-kariatyd, wyrzeźbiony wiernie według projektu.

Drugi z rysunków, znany dzięki archiwalnej fotografii szkic projektowy Klahrowskiej 236 kolumny Trójcy św. na rynku w Łądku, wykonany został przed 1739 r. Projekt kolumny – zdradzający inspiracje projektami Johanna Bernharda Fischera von Erlach (zob. niżej) – w swoim trójbocznym kształcie bliski również, jak zauważają Meyer i Kalinowski, kilka starszej kolumnie Trójcy św. w Bystrzycy Kłodzkiej autorstwa Antona Jörga (1736)¹², w ogólnych zarysach przypomina ostateczne dzieło. Szczegółowe porównanie projektu z realizacją ujawnia jednak istotne różnice, zwłaszcza w zakresie elementów i detali 237 architektonicznych. Pomnik na rysunku ma wertykalny charakter, o czym decyduje głównie wysmukły trzon ozdobiony wydatnymi, fantazyjnie profilowanymi, narożnymi „lizenami” zwieńczonymi wolutami. Dzieło stojące do dziś na łądeckim rynku wydaje się natomiast bardziej rozłożyste i statyczne, zaś trzon masywny, z drobniejszymi lizenami, podporządkowa-

¹⁰ D. Galewski, op. cit., s. 170.

¹¹ Ibidem, s. 170, 212; por. *Michał Klahr Starszy...*, s. 34, poz. kat. 7.

¹² E. Meyer, op. cit., s. 61, przyp. 1; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku...*, s. 192, przyp. 306.

nymi klasycystycznej równowadze. Dekoracja trzonu oraz umieszczonego nad nim postumentu grupy Trójcy Św. – szerszego niż na rysunku i zaakcentowanego wydatniejszymi wolutami zbliża zrealizowany obiekt w stopniu znacznie większym niż jego projekt do wspomnianego pomnika z Bystrzycy, niewątpliwie znanego Michaelowi z autopsji. Różnice pomiędzy szkicem a realizacją dostrzegalne są także w kształcie wolutowych konsoli pod figury, kartusza herbowego w centrum oraz ornamentów cokołu i balustrady, pozbawionych charakterystycznej dla rysunku delikatności i plastyczności. Zauważalne odrębności pozwalają wysunąć wniosek, że omawiany rysunek pomimo dużej precyzji i zaznaczonej skali figur, nie był ostatecznym projektem, lecz stanowił studium przedprojektowe¹³, względnie jeden wariantów projektu¹⁴. Formę nieco inną niż na rysunku mają także poszczególne figury pomnika (ponadto odmienne jest obecne ustawienie dwóch rzeźb na cokole), do których w lądeckim warsztacie powstały zapewne osobne modele, jedynie częściowo inspirowane szkicem.

Sporządzenie ostatecznego projektu przedkładanego zleceniodawcy do akceptacji poprzedzały różnego rodzaju szkice koncepcyjne i studyjne, inspirowane zapewne studiami rysunkowymi stanowiącymi – podobnie jak plastyczne szkice – podręczny zestaw rozwiązań formalnych. Tego rodzaju szkice stanowią drugą część rysunkowej spuścizny Michaela St. Meyer wymienia – obok rysunkowych kopii sztychów – szereg projektów ornamentów, kartuszy, nastaw ołtarzowych, karykatur i studiów ubioru o nieznanym przeznaczeniu¹⁵. Spośród tych rysunków dzięki fotografiom znane są dwa arkusze, ukazujące studia męskiej postaci z upolowanym zwierzęciem – inspirowane zapewne rycinami Gerarda Audrana (zob. niżej) – główek anielskich, Madonny z Dzieciątkiem i szkice ornamentów, a także lawowany rysunek Marii Immaculaty w otoczeniu aniołów na obłokach, wzbogacony trudnymi do odczytania komentarzami i notatkami¹⁶. Jak wynika z fotografii arkusze papieru, na których wykonano rysunki, stanowiły część szkicownika zszytego w księgę. Rysunki te prawdopodobnie nie były projektami konkretnych dzieł, lecz stanowiły studia koncepcyjne wykorzystywane w poszczególnych realizacjach, czego przykładem może być szkic

238

¹³ R. Nowak (*Michał Klahr Starszy...*, s. 20, il. V) określa go mianem rysunku studyjnego.

¹⁴ Nie można wykluczyć, że rysunek stanowił wcześniejszy wariant koncepcji (demonstrowanej także za pomocą modeli, zob. niżej) przedłożony zleceniodawcom (a więc radzie miasta) do zaaprobowania bądź dyskusji (być może także z udziałem innych członków miejskiej elity) pod jej wpływem poddawany modyfikacji przez Klahra w procesie projektowania przypominającym np. barokową praktykę warsztatową G. L. Berniniego m.in. przy projektowaniu *Cathedra Petri*, zob. H. Tratz, op. cit., s. 427-439.

¹⁵ E. Meyer, op. cit., s. 82.

¹⁶ Częściowo odczytana treść zapisków dotyczy trudnych do określenia realizacji warsztatowych (czas wykonania zamówienia, kwestie upustów cenowych, kształt i rozmiar przyszłego dzieła wedle abrysu), wśród nich być może ukazanej na rysunku grupy *Immaculaty* lub innej pracy (oprawy obrazu z dwoma aniołami?), co sugeruje, że wspomniany arkusz (zapewne wraz z innymi kartami) wykorzystywany był przez Klahra także jako raptularz atelier. Za pomoc w odczytaniu zapisków składam serdeczne podziękowania mgr. Gotthardowi Kemmetherowi.

Immaculaty, której wielofiguralna kompozycja bliska jest niezachowanej rzeźbiarskiej oprawie gotyckiej Madonny z czyżykiem, wykonanej przez warsztat Michaela St. dla fary w Kłodzku.

Rzeźbiarz wielokrotnie materializował swoje pomysły oraz rysunkowe projekty w postaci plastycznej, zarówno bozzettów, jak i bardziej szczegółowych modeli. Na przykład z projektem łądeckiego pomnika Trójcy św. związany jest terakotowy model Marii Immaculaty (dawniej w zbiorach Leo Richtera)¹⁷. Wysoka na 12 cm figurka w dużym stopniu nawiązywała kompozycją i układem draperii (w szczególności charakterystycznej, zwielokrotnionej fałdy, dynamicznie falującej wokół pasa) do postaci maryjnej widocznej na omówionym wyżej rysunku pomnika, zarazem jej esowata sylwetka, kompozycja z układem złożonych rąk i odsłoniętą lewą stopą depczącą półksiężyc została dość wiernie powtórzona w docelowej rzeźbie. Ta ostatnia jednak różni się względem terakotowej figurki odmiennym opracowaniem szczegółów fizjonomii oraz uproszczonym rysunkiem draperii, co może wynikać zarówno z odmienności kamiennej materii, jak i wypracowania tych elementów przez pomocników mistrza. Szkicowa forma detali draperii i stopy figurki jest typowa dla bozzetta, choć zdjęcia sugerują, że figurka ta została pomalowana¹⁸. Niewielkie rozmiary rzeźby sugerują przypuszczenie, że pierwotnie była ona częścią znacznie większego modelletta kolumny Trójcy św., wykonanego na potrzeby zleceniodawców¹⁹. Omawiany model Immaculaty (względnie inny, nieznaną model do posągu maryjnego) posłużyć mógł za jeden wzorów do wykonania zbliżonej figury *Mater Dolorosa* w Łądku (przed 1740)²⁰. Niższy niż w wypadku domniemanego pierwowzoru poziom artystyczny rzeźby, jej schematyczność, wskazują, że była to praca warsztatowa zespołu w dużym stopniu odpowiedzialnego także za realizację Immaculaty i pozostałych figur z kolumny Trójcy św.

Bez wątplenia bozzettem był terakotowy krucyfiks ze zbiorów Georga Reimanna²¹, który posłużył za wzór do wykonania dwóch figur Chrystusa Ukrzyżowanego: pierwszej w ołtarzu Ukrzyżowania w Kaplicy Zmarłych przy kościele farnym w Kłodzku (ok. 1732) oraz drugiej,

¹⁷ E. Meyer, op. cit., s. 60-61, 95; por. A. Heinke, op. cit., s. 250; Kalinowski, op. cit., s. 192; R. Nowak, *Schlesische Barockbozzetti...*, s. 135; *Michał Klahr Starszy...*, s. 18 (w opracowaniu tym autor mylnie podaje, iż model przed 1945 r. znajdował się w zbiorach Reimanna).

¹⁸ Niewykluczone, że omawiana figurka maryjna jest tożsama z wymienianym przez Patzaka (op. cit., s. 156) polichromowanym, terakotowym modelem studyjnym do łądeckiego monumentu.

¹⁹ Przykładem tego rodzaju modellettów są zachowane modele kolumny Trójcy św. w Ołomuńcu (przed 1745) bądź kolumny maryjnej w Salzburgu (1710-1711), zob. T. Hladík, op. cit., s. 33. Samych wariantów figury mogło być kilka.

²⁰ R. Nowak, *Schlesische Barockbozzetti...*, s. 135; por. *Michał Klahr Starszy...*, s. 18. Rzeźba ustawiona na łądeckim cmentarzu mogła pierwotnie zdobić fasadę łądeckiego domu Klahra (zob. rozdział II).

²¹ Na temat figurki zob. B. Patzak, op. cit., s. 157; E. Meyer, op. cit., s. 53, 94; A. Heinke, op. cit., s. 250; K. Kalinowski, op. cit., s. 192, przyp. 303; R. Nowak, *Schlesische Barockbozzetti...*, s. 133; *Michał Klahr Starszy...*, s. 17, 42, poz. kat. 16.

prawie dziesięć lat późniejszej rzeźbie w łądeckim kościele parafialnym z 1741 r. Wysoki na 20,5 cm obiekt miał szkicową formę, zarazem oddawał zasadnicze elementy kompozycji i sylwetki (układ pochylonej głowy, ugiętych nóg, delikatne perizonium) powtórzone w pełnowymiarowych rzeźbach. Szczególnie wiele podobieństw łączy bozzetto – dotychczas uznawane wyłącznie za pierwowzór dla *Ukrzyżowania* z Łądka – ze starszą, kłodzką rzeźbą Chrystusa. Krucyfiks z Kaplicy Zmarłych jest niemal dokładnym odwzorowaniem bozzetta (idącym znacznie dalej niż w wypadku łądeckiej figury), z tym samym układem torsu, ramion, fałdów perizonium opadającego znad sznura, a przede wszystkim nóg – z wyeksponowaną lewą stopą. Analogie dostrzec możemy także w opracowaniu głowy z charakterystycznym puklem włosów opadającym na prawy bark. Szereg elementów bozzetta artysta powtórzył w rzeźbie z Łądka – wzbogacił ją o ekspresyjne detale anatomii i fizjonomii, wypracowane być może w oparciu o inne modello lub model studyjny²². Michael St. zapewne wielokrotnie wykorzystywał swoje projekty. Szkic rzeźbiarski należy datować współcześnie z pracą kłodzką, a więc na ok. 1732 r. lub nieznacznie wcześniej.

Mianem bozzetta (względnie modelu studyjnego) należy określić także figurkę Marii Immaculaty, znaną jedynie dzięki fotografii archiwalnej opublikowanej przez Richarda Haucka w monografii Łądka z 1973 r.²³ Uspokojona, klasycyzująca kompozycja rzeźby charakterystyczna jest dla dojrzałej i późnej fazy twórczości Michaela St.²⁴ Stosunkowo sumaryczne opracowanie detali dzieła – najprawdopodobniej niewielkich rozmiarów – oraz

²² E. Meyer (op. cit., s. 53, 94) wspomina o przechowywanym na plebanii kościoła parafialnego w Łądku (przed 1945 r.) drewnianym modelu studyjnym z ok. 1740 r., którego sporządzenie przez Klahra miało poprzedzić realizację pełnowymiarowego krucyfiks dla świątyni. Model ów omawia również R. Nowak (*Schlesische Barockbozzetti...*, s. 133; *Michał Klahr Starszy...*, s. 17, 42, poz. kat. 16), swoją analizę formalną opiera jednak na niepublikowanej fotografii archiwalnej przedstawiającej w rzeczywistości nie dzieło warsztatu Klahra St., lecz prawdopodobnie jego syna, Michaela Ignatza Klahra (zob. rozważania w dalszej części niniejszego podrozdziału). Natomiast zaginiony dziś model studyjny z łądeckiego domu parafialnego przedstawia najprawdopodobniej zdjęcie opublikowane przez R. Haucka (zob. R. Hauck, *Bad Landeck/Schlesien. Bilder aus einer deutscher Stadt*, Leimen/Heidelberg 1973, s. 89). Widoczny na fotografii drewniany, niepolichromowany krucyfiks – podpisany jako krzyż stołowy (Tischkreuz) autorstwa Michaela Klahra – wykazuje cechy formalne rzeźby Klahra St., w szczególności bliskie analogie względem *Ukrzyżowania* z Łądka – dostrzegalne w formie nieobrobionych pni drzewa krzyża, zasadniczej kompozycji postaci oraz plastycznym opracowaniu wybranych detali anatomicznych, w szczególności klatki piersiowej. Zarazem – zgodnie z opisem Meyera – korpus Chrystusa jest bardziej smukły i wydłużony w porównaniu z pełnowymiarową rzeźbą; odmienną formę ma także perizonium (choć występuje ten sam motyw kaskadowej draperii przy prawym biodrze) o rozbudowanej, przestrzennej draperii. Brak polichromii (nie można jednak wykluczyć wtórnego usunięcia warstw malarskich) oraz szkicowe ujęcie poszczególnych partii figurki wskazują na jej status jako model rzeźbiarski.

²³ R. Hauck, op. cit., s. 90.

²⁴ Artystyczna forma figurki – w szczególności w kształtowanie bryły za pomocą przestrzennych fałdów szat – bliska jest modelowi oraz rzeźbie Immaculaty z pomnika Trójcy św. w Łądku. Zarazem dzieło stanowi wariant wcześniejszych rozwiązań kompozycyjnych, bowiem wykazuje również znaczne analogie (dostrzegalne m.in. w falistej strukturze draperii rozwianego płaszcza) do starszej figury św. Agnieszki ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu (nr inw. XII-637), wykonanej w warsztacie bądź artystycznym kręgu Klahra St. ok. 1717 r. Na temat wrocławskiej rzeźby zob. R. Nowak, *Rzeźba śląska XVI-XVIII wieku* [kat. zbiorów], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1994, s. 113, poz. kat. 252.

brak polichromii potwierdzają status figurki jako modelu rzeźbiarskiego²⁵. Choć brakuje bezpośrednich odpowiedników modelu w rozpoznanym warsztatowym *œuvre* Michaela St., analiza porównawcza wskazuje, że model ów musiał posłużyć za jeden z wzorów dla autora centralnej figury maryjnej ołtarza Immaculaty (ok. 1729-1733) z kościoła w Roztokach. Rzeźba ta nie wykazuje warsztatowych cech snycerki Klahra St. i została wykonana wraz z całym retabulum najprawdopodobniej przez odrębnego mistrza, zaangażowanego przez Michaela jako podwykonawcę jego roztockiego zlecenia²⁶. Równocześnie w swojej zasadniczej kompozycji jest niemal dokładnym – na miarę umiejętności niezbyt biegłego wykonawcy – odzwierciedleniem omawianego bozzetta Marii Immaculaty; wyjątek stanowi odmienny układ opuszczonej ręki (w rzeźbie wysuniętej do przodu) oraz twarzy (w stosunku do modelu ukazanej frontalnie), co mogło wynikać dostosowania formy zrealizowanej figury do całościowej kompozycji nastawy. Twórca ołtarzowej rzeźby samodzielnie (choć nie bez inspiracji Klahrowskim modelem) rozwiązał także udrapowanie stroju, zastępując znane z modelu obfite, przestrzenne, a zarazem plastyczne bryły sprymitywizowanym układem rozdrobnionych fałd równoległych. Dostrzeżone podobieństwa i różnice modelu względem roztockiej rzeźby pozwalają przypuszczać, że ten pierwszy posłużył zaangażowanemu przez Klahra podwykonawcy jako inspiracja bądź wskazówka do stworzenia własnego dzieła (niewykluczone, że również jego ostatecznego projektu)²⁷.

246

W pracowni Michaela St. powstało także *modelletto* do przechowywanej na plebanii w Łądku figury Chrystusa Zmartwychwstałego²⁸. Wykonana prawdopodobnie z terakoty figurka zapowiadała w wielu szczegółach ostateczne dzieło, m.in. sylwetkę postaci w kontraście z uniesioną ręką, udrapowanie jej stroju, zasadnicze detale anatomii oraz atrybuty, w tym chorągiew i nimb. Wygląd i wyraz estetyczny dzieła ostatecznego dodatkowo obrazowała kolorystyka. Zrealizowana figura odwzorowuje projekt w dużym stopniu – pewne różnice dostrzegalne są jedynie w opracowaniu głowy oraz draperii w okolicach nóg – została jednak wykonana ze znacznie większą precyzją i finezją niż *modelletto*. Brak szczegółów w modelu niektórych elementów anatomii i stroju zapewne wynika z niewielkich rozmiarów figurki, także

247

248

²⁵ Niewykluczone, że omawiana figurka Immaculaty tożsama jest jednym z dwóch wymienianych przez Meyera (op. cit., s. 95) bozzettów maryjnych (wys. 19 i 18 cm) przed 1945 r. znajdujących się w kolekcji rzeźbiarzy Thammów.

²⁶ Por. rozdział II.

²⁷ Nie można oczywiście całkowicie wykluczyć sporządzenia przez łądeckiego mistrza wariantów bozzetta bliższych rzeźbie z ołtarza Immaculaty bądź nawet modeli służących za bezpośredni wzór wykonawczy dla anonimowego rzeźbiarza.

²⁸ Archiwalną fotografię obiektu publikuje R. Hauck, op. cit., s. 91. O modelu, który przed II wojną światową miał znajdować się w prywatnych zbiorach nieznanego właściciela, wspomina również E. Meyer (op. cit., s. 54). Autor nie miał jednak bezpośredniego dostępu do figurki, czerpiąc wiedzę na jej temat z doniesień L. Richtera.

proporcje oddano z mniejszą poprawnością niż w realizacji (co widoczne jest zwłaszcza w zbyt dużej uniesionej prawej ręce). Te mankamenty sugerują, iż mamy do czynienia z pracą warsztatową.

W archiwum Śląskiego Muzeum Ziemińskiego w Opawie zachowała się natomiast fotografia modelu rzeźby anioła, znajdującej się przed 1945 r. w zbiorach Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności we Wrocławiu²⁹. Cechy stylistyczne figurki, w tym zwłaszcza sposób opracowania fryzury w formie bujnych, pofalowanych pasm i loków oraz silnie zmarszczona draperia (bliska m.in. Klahrowskim stojącym figurom z prospektu organowego i konfesjonałów kłodzkiej fary) wskazuje na wykonanie jej w warsztacie Michaela St. Figurka ta była modelem do rzeźby jednego z aniołów zdobiących ołtarz św. Jana Nepomucena (1729) w kościele parafialnym w Roztokach. Drobiazgowo wypracowany, niepolichromowany wzór najprawdopodobniej posłużył do wykonania ostatecznej figury, której poza, układ kompozycyjny i draperie stroju są wiernym powtórzeniem projektu. Równocześnie dostrzegalny jest niższy względem wzoru poziom artystyczny realizacji, albowiem wykonawca nie był w stanie w pełni oddać założonych w projekcie skomplikowanych układów draperii w okolicach nóg i powyżej pasa, jak również bujnej fryzury postaci. Rzeźbę z Roztok cechuje także większa sztywność sylwetki, która do pewnego stopnia zaciera czytelny w modelu esowaty układ ciała. Dostrzeżone różnice pozwalają przypuszczać, że omawiane modello zostało sporządzone przez mistrza, Michaela St. (liczba takich modeli niewątpliwie była większa) jako wzór dla jego pomocników, wykonawców większości prac rzeźbiarskich zarówno w ołtarzu Nepomucena, jak i pozostałych elementach zachowanego rzeźbiarskiego wystroju³⁰. 249 250

Kolejną grupę modeli pochodzących z ląddeckiego atelier stanowią *bozzetti* niemające – jak się wydaje – odpowiedników w warsztatowych realizacjach. Pośród nich wymienić należy przede wszystkim dwa terakotowe: klęczące putto (wys. 12,5 cm, ob. w zbiorach Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze)³¹ oraz św. Andrzej z wrocławskiego Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności (wys. 19 cm)³². Obydwa szkice są datowane 251 253

²⁹ SZMO AB, sygn. 175 a, Michael Klahr, k. 80.1/9856. O figurce wspomina wyłącznie starsza literatura przedmiotu (zob. M. Zimmer, op. cit., s. 57; por. B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr, der Jüngere...*, s. 71), błędnie określając jako jej autora Michaela Ignatza Klahra. Wymiary modelu nieznanne.

³⁰ B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge zur Künstlergeschichte der Grafschaft Glatz 1. Der Landecker Bildhauer Michael Klahr der Aeltere...*, s. 155; E. Meyer, op. cit., s. 41; K. Kalinowski, op. cit., s. 190, przyp. 295; R. Nowak, *Michał Klahr Starszy...*, s. 15.

³¹ E. W. Braun, *Ein Bozzetto von Michael Klahr...*, s. 170–171.

³² E. Meyer, op. cit., s. 76, 95; por. M. Zimmer, op. cit., s. 57; B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr, der Jüngere...*, s. 71. Zarówno Meyer, jak i autorzy wymienionych starszych opracowań podają, że wrocławskie muzeum dawniej posiadało również dwa inne

(odpowiednio 1730 i 1740) i sygnowane inicjałami MK. Być może stanowiły one jedynie studia koncepcyjne, niekiedy służące za inspirację do tworzenia konkretnych projektów.

Do tej samej grupy zaliczyć wypada bozzetti znajdujące się przed 1945 r. w kolekcji Paula Thamma³³, m.in. wykonane z drewna lipowego bozzetto płaczki klęczącej nad trumną (10 x 20 cm) oraz dwa szkice w terakocie: relief przedstawiający cudowne przeniesienie Domku Loretańskiego i postać Chrystusa Zmartwychwstałego (wys. 27 cm)³⁴. Godna uwagi jest zwłaszcza kubiczna figurka płaczki, której kompozycja stanowi wierne naśladownictwo rzeźby płaczki z nagrobka Anny Miselius na cmentarzu w czeskim Jaromierzu, dłuta Matthiasa Bernharda Brauna (1684-1738) z ok. 1721 r.³⁵ Bliska płastyce Brauna jest także figurka Zmartwychwstałego, którego dynamiczna poza, dramatycznie rozwiane szaty czy ekspresyjna fizjonomia wykazują podobieństwo do prac praskiego mistrza, np. figury św. Judy Tadeusza (1712) z kościoła NMP Na louži w Pradze (ob. w zbiorach Galerii Narodowej w Pradze)³⁶. Wspomniane cechy formalne stawiają pod znakiem zapytania autorstwo Michaela St. w wypadku obu bozzettów³⁷; możliwe jednak, że owe szkice rzeźbiarskie były kopiami sporządzonymi przez artystę z natury, stanowiąc zapis jego studyjnej podróży³⁸.

Do grupy znanych już wcześniej badaczom dodać należy liczne bozzetti wielokrotnie wykorzystywane w łądeckim warsztacie przy tworzeniu kolejnych dzieł. Do takich wniosków prowadzi porównanie wspomnianego ołtarza św. Jana Nepomucena z Rožtok z kilka lat starszym, zaginionym dziś prywatnym ołtarzykiem procesyjnym z domu Klahrów w Łądku, wykonanym przez artystę w latach 1725-1727. Już Meyer dostrzegł podobieństwo, nieomal

Klahrowskie bozzetta z terakoty – drugie wyobrażenie św. Andrzeja o tej samej wysokości oraz polichromowaną (modelletto?), wysoką na 10,5 cm figurkę anioła leżącego. Prace te – które według Meyera już w okresie międzywojennym znajdowały się w prywatnych rękach nieznanego właściciela – nie były jednak dostępne badaczowi. R. Nowak (*Schlesische Barockbozzetti...*, s. 132-133) przypuszcza, że bozzetto św. Andrzeja mogło być wzorem kompozycyjnym dla zespołu terakotowych figurek 12 apostołów pochodzących z okolic Kłodzka. Znane z archiwalnej fotografii rzeźby – być może modelletta – wykazują jednak wyłącznie bardzo ogólne podobieństwa do Klahrowskiego bozzetta i przypuszczalnie nie powstały w warsztacie Michaela, za czym przemawia również ich niższy poziom artystyczny. Por. *Michał Klahr Starszy...*, s. 19; R. Nowak, *Podpisy mistrza Klahra...*, s. 19.

³³ E. Meyer, op. cit., s. 70-71; por. A. Heinke, op. cit., s. 250-251.

³⁴ Oprócz wymienionych modeli Meyer (op. cit., s. 70, 95) wymienia również inne Klahrowskie obiekty w zbiorach Thammów o nieznanym wyglądzie: dwie drewniane figurki Marii (wys. 18 i 19 cm), dwa wizerunki św. Jana Nepomucena – z terakoty (wys. 12 cm) i drewna (wys. 15 cm) oraz biust portretowy nieokreślonego jezuita (terakota, wys. 18 cm).

³⁵ E. W. Braun, op. cit., s. 171. Oryginał rzeźby znajduje się obecnie w zbiorach lapidarium twierdzy w Josefovie.
³⁶ https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_4260 [dostęp: 22.08.2019].

³⁷ E. W. Braun (op. cit., s. 171) uważa wręcz bozzetto płaczki za dzieło Matthiasa B. Brauna, pozyskane przez Klahra St. do własnego warsztatu. Dopuszczając tego rodzaju atrybucję wypadałoby przypuszczać, iż Braunowskie modele pozyskał do zbiorów warsztatowych nie sam kierownik atelier, lecz któryś z jego potomków, np. syn Michael Ignatz Klahr.

³⁸ Bezpośrednim wzorem dla Michaela St. mogły być modele Brauna, co sugerowałoby kontakty pomiędzy obydwojema rzeźbiarzami.

identyczność kompozycji figur praskiego kanonika wraz z towarzyszącymi mu puttami w obu nastawach, sugerując, iż łądecki ołtarzyk był wzorem dla dzieła z Roztok³⁹. Zdecydowanie bardziej prawdopodobne jest jednak skorzystanie ze wspólnego bozzetta bądź modella.

W kontekście niniejszych rozważań – obok omówionej już rzeźby Ukrzyżowanego – godne uwagi są również pozostałe elementy ołtarza Ukrzyżowania z kaplicy Zmarłych w kłodzkiej farze. Szczegółowa analiza porównawcza z innymi dziełami warsztatu artysty pozwala bowiem wysunąć przypuszczenie, że w tworzeniu wystroju figuralnego nastawy rzeźbiarz korzystał z wcześniejszych projektów warsztatowych, modyfikując je na potrzeby kłodzkiej realizacji. Dobitym przykładem tej praktyki jest postać św. Marii Magdaleny, której esowata sylwetka sprawia wrażenie symetrycznego powtórzenia figury św. Barbary (ok. 1728) z kościoła filialnego w Kątach Bystrzyckich. Analogiczny w obu przypadkach jest układ draperii ożywionych w porównywalny sposób grą światła i cienia, pochylonej głowy, fizjonomii oraz włosów układających się w loki swobodnie opadające na bark⁴⁰. Na podobnej zasadzie artysta zmodyfikował kompozycję (wraz z detalami antykizowanego stroju) św. Floriana – wykonanego dla fary w Kłodzku ok. 1725 r. – w przedstawieniu św. Longina. Pośród innych figur ołtarza Ukrzyżowania wymienić należy także postaci anielskie, które mają swoje pierwowzory w Klahrowskich rzeźbach z prospektu organowego, m.in. siedzący anioł ze zwieńczenia nastawy – który stosunkowo wiernie powtarza kompozycyjny układ anioła grającego na flecie – bądź sylwetki putti nawiązujące do figur prospektu w szczegółach anatomii, draperii, puciołowatych twarzach czy falistych puklach włosów, miejscami podwiniętych w loczki. Tego rodzaju powtórzenia bądź transpozycje wcześniejszych rozwiązań formalnych były efektem korzystania z bozzettów bądź modellów, spośród których znane jest jedynie bozzetto do ołtarzowego krucyfiksu. O istnieniu jeszcze innych przekonuje forma artystyczna prac wykonanych przez reprezentantów kolejnych pokoleń Klahrów.

Obok projektów i studiów rysunkowych oraz modeli rzeźbiarskich dopełnieniem warsztatowego *musée imaginaire* Michaela St. były różnego rodzaju wzory rysunkowe i graficzne. Należały do nich zwłaszcza przechowywane przed 1945 r. w zbiorach Reimanna rysunki piórkiem, stanowiące przerysy według rycin publikowanych w ramach traktatów i innych wydawnictw wzornikowych. Meyer podaje, że w kolekcji zachowane były 94 arkusze

³⁹ E. Meyer, op. cit., s. 39-41; por. *Katalog...*, s. 172; K. Kalinowski, op. cit., s. 190, przyp. 294; *Michał Klahr Starszy...*, s. 17.

⁴⁰ Figura z Kątów Bystrzyckich w zakresie kompozycji, sylwetki, ułożenia głowy i rąk z atrybutami oraz detali draperii równocześnie jest niemal identyczna z Klahrowskim wizerunkiem św. Barbary (1728) z kościoła w Konradowie. Także w tym wypadku zbieżność w tak wielu detalach wskazuje na wykorzystanie wspólnego dla obu rzeźb modelu, najprawdopodobniej szczegółowego modella.

zawierające przerysy z dwóch tomów traktatu Pozza *Perspectivae pictorum atque architectorum*, niektóre opatrzone opisami i komentarzami. Badacz przypuszcza, że przerysy te stanowiły młodzieńcze rysunki rzeźbiarza, wykonane w okresie jego nauki, zapewne w kłodzkim kolegium jezuickim⁴¹. Meyer niestety nie omawia ich szczegółowo, dlatego trudno jest określić zakres wpływu traktatu Pozza na praktykę warsztatową Michaela St. Można jedynie przypuszczać, że szkicownik zawierał przerysy projektów architektonicznych mogących być dla rzeźbiarza inspiracją w projektowaniu małej architektury. Jak zauważają Kalinowski i Nowak, Michael zaczerpnął z wzornika Pozza charakterystyczne detale architektoniczne, takie jak kręcone kolumny, wysunięte gzymsy czy rozerwane, gierowane i wygięte naczółki⁴². Wpływ rycin z traktatu widoczny jest w rozwiązaniach kompozycyjnych retabulów architektonicznych Klahra St. – ołtarzu Ukrzyżowania w Kaplicy Zmarłych przy kłodzkiej farze oraz baldachimowym ołtarzu głównym (1733) kościoła parafialnego w Roztokach. Obie kolumnowe nastawy prezentują rozwiązania architektoniczne oraz scenograficzną kompozycję bliską wielu projektom rzymskiego architekta zawartym w obu tomach traktatu (szczególnie tomie drugim), podobnie jak w wypadku wybranych detali dekoracyjnych i ornamentów. Obok wspomnianych już gzymsów i naczółków są to wysmukłe formy kompozytowych kapiteli, poduszkowe profile cokołów i fryzu belkowania, jak również zwisy kampanulowe, motyw liści akantu zdobiących fryz oraz podkreślonych akantem cylindrycznych konsol, do pewnego stopnia przypominających pendentywy wewnątrz fantastycznej budowli wyobrażonej na frontyspisie drugiej części traktatu.

Zapewne z okresu wędrówki czeladniczej, względnie początków działalności zawodowej Michaela St., pochodził zespół 17 rysunków, zidentyfikowanych przez Meyera. Były to przerysy z wydanego w 1714 r. zbioru sztychów Augustina Neureuttera (Neuräuttera) ukazujących figury na Moście Karola w Pradze⁴³. Jak te rysunki wyglądały nie wiadomo⁴⁴. Można przypuszczać, że przedstawiały one m.in. grupy figuralne św. Wacława i św. Franciszka Serafickiego. Niewiele jest analogii pomiędzy grafikami Neureuttera a dziełami Michaela St., np. w figurze św. Floriana z kłodzkiej fary doszukać się można podobieństw do sztychu przedstawienia św. Wacława w zakresie kompozycji (zwłaszcza motyw wysuniętej do przodu

⁴¹ E. Meyer, op. cit., s. 12, 79, 96, por. K. Kalinowski, op. cit., s. 187. Jest bardzo możliwe, że artysta miał dostęp do jednego z niemieckojęzycznych, augsburskich wydań dzieła Pozza, zob. np. A. Pozzo, *Perspectivae pictorum atque architectorum / Der Mahler und Baumeister Perspectiv*, Pars (Theil) I-II, Augsburg 1709.

⁴² K. Kalinowski, op. cit., s. 189; *Michał Klahr Starszy...*, s. 20.

⁴³ A. Neürautter, *Statuae Pontis Pragensis Das ist Der Weit- und Breit berühmten Prager Brücken Von Verschiedenen Wohlthätern Und Verehrern der Lieben Heiligen Gottes Herrlich Angegebene Und von Trefflichen Bildhauern Kunstmässig Ausgeführt Säulen-Bilder*, [Prag] 1714.

⁴⁴ E. Meyer (op. cit., s. 80) wspomina jedynie o nawiązaniu do rycin Neureuttera w detalach takich jak zbroje i ornamenty rzeźb Klahra w kościele w Bolesławowie.

prawej nogi) i niektórych detali (obuwie, zbroja). Także wizerunki aniołów z tego samego sztychu oraz innych mogły do pewnego stopnia posłużyć rzeźbiarzowi za inspirację w stworzeniu kompozycji, względnie rozwiązaniu draperii poszczególnych figur anielskich ze zwieńczenia konfesjonałów kościoła w Kłodzku. Wyraźne nawiązania do sztychów Neureuttera uchwytne są w figurach stojących aniołów-kariatyd z wystroju kłodzkiego prospektu organowego, których sylwetki zostały podobnie ujęte jak aniołów towarzyszących św. Franciszkowi Serafickiemu. 262

Ważnym elementem wyposażenia Klahrowskiej pracowni były także przerysy z wydanego po raz pierwszy w 1680 r. akademickiego podręcznika Gerarda Audrana o proporcjach ciała ludzkiego⁴⁵. W zbiorach Reimanna zachowane były 4 numerowane szkice figur antycznych. Dzięki odnotowanym przez Meyera podpisom wraz z odsyłaczami zidentyfikować można podręcznikowe ryciny: nr 7 Herakles Farnese z Neapolu, nr 8 – Piram (ściślej postać męska z grupy *Gal zabijający żonę*) z ogrodu Ludovisi w Rzymie, nr 23 – *Umierający niewolnik* z ogrodu Ludovisi oraz nr 24 – studium proporcji jednego z synów Laokoona ze słynnej grupy rzeźbiarskiej z Muzeów Watykańskich. Wpływ wymienionych rycin Audrana, szczególnie wizerunku syna Laokoona dostrzegalny jest w ekspresyjnym, przypominającym rzeźbę hellenistyczną, opracowaniu anatomii oraz układzie kompozycyjnym niemal nagiej postaci św. Hieronima z kosza ambony kościoła farnego w Kłodzku. Francuski podręcznik niewątpliwie oddziałł także na formę reliefu na balustradzie kłodzkiej ambony ukazującego *Wizję Ezechiela*. Chodzi tu zwłaszcza o akt męski na pierwszym planie. Audranowski wpływ jest też widoczny w pełnej dramatyzmu, a wyidealizowanej postaci Chrystusa Ukrzyżowanego: w retabulum ołtarza Ukrzyżowania z kościoła farnego w Kłodzku oraz z kościoła parafialnego w Łądku. 263 264

W warsztacie Michaela St. znajdowały się także gliniane kopie rzeźb antycznych: *Wenus Medycejskiej* i dwóch *Pięściarzy* (przed 1945 w zbiorach rzeźbiarzy Thammów w Łądku)⁴⁶. Meyer przypuszcza, że Michael St. posiadał je już w okresie swojej nauki w kolegium jezuitów w Kłodzku⁴⁷. Być może zostały wykonane przez samego rzeźbiarza⁴⁸. Brak choćby zdjęć archiwalnych uniemożliwia rozstrzygnięcie tej kwestii. Musiały służyć zarówno Klahrowi St., jak i jego uczniom i następcom. W pracach Michaela widoczna jest bowiem lekcja rzeźby antycznej. Porównanie jego poszczególnych prac z zachowaną do dziś w zbiorach Uffizi kopią

⁴⁵ G. Audran, *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles statues de l'antiquité*, Paris 1680.

⁴⁶ E. Meyer, op. cit., s. 82; por. K. Kalinowski, *Warsztat...*, s. 128.

⁴⁷ E. Meyer, op. cit., s. 82.

⁴⁸ Wzorem mogły być np. sztychy według rysunków przedstawiających *Wenus Medycejską* (1640) autorstwa czynnego w Italii flamandzkiego malarza Pietera van Linta (1609-1690).

Wenus Medycejskiej dłuta Kleomenesa z I w. p.n.e. dowodzi, że kompozycja tej rzeźby 265
znacząco oddziaływała na formę wielu Klahrowskich figur, niewątpliwie za pośrednictwem
wspomnianej glinianej kopii, pełniącej tym samym ważną rolę warsztatowego wzoru.
Najwięcej podobieństw z dziełem Kleomenesa wykazuje figura św. Apolonii z kościoła 266
filialnego w Konradowie, której kompozycja – czytelna pomimo przysłonięcia większej części
sylwetki obfitą draperią szat – zdaje się być w dużym stopniu odbiciem lustrzanym swojego
pierwowzoru. Stosunkowo bliskie antycznej rzeźbie jest również odchylenie głowy św.
Apolonii, pomimo frontalnego usytuowania twarzy (*Wenus* zwraca swe spojrzenie w bok).
Należy jednak zwrócić uwagę, że *Wenus* prawdopodobnie nie była wyłącznym wzorcem dla
rzeźby z Konradowa, bowiem niektóre detale draperii sukni, dekolt oraz układ szyi i głowy
wydają się być zaczerpnięte z postaci św. Elżbiety – jednej z grupy trzech świętych (obok ss.
Małgorzaty i Barbary) z praskiego Mostu Karola, ukazanych na innej rycinie ze wspomnianego
już zbioru Neureuttera, której przerys zapewne również znajdował się w warsztacie Michaela
St. Co więcej wielokrotnym źródłem pomysłów i rozwiązań formalnych były dla rzeźbiarza
znane mu z autopsji barokowe dzieła rzeźbiarskie innych twórców, wśród nich zwłaszcza
świdnickie prace Johanna Riedla i Georga Leonharda Webera (zob. niżej). Konradowski
wizerunek św. Apolonii w dużym stopniu przypomina – również na zasadzie odzwierciedlenia
– układ kompozycyjny przyfilarowej figury św. Małgorzaty (1704-1711) Webera z fary 267
w Świdnicy (uwagę zwraca zwłaszcza esoidalna sylwetka, rozstawienie nóg czy motyw
pochylonej głowy oraz spowitego draperią i opuszczonego w dół ramienia), która mogła pod
wieloma względami posłużyć tu za decydujący wzór (być może za pośrednictwem
sporządzonego przez Klahra szkicu, względnie modelu). Jest jednak bardzo możliwe, że
posiadana kopia rzeźby antycznej wzmocniła u Michaela St. określony sposób myślenia
o kompozycji, być może nawet determinując dobór rozwiązań formalnych z innych źródeł⁴⁹.

Inny wariant inspiracji antycznym wzorcem (za pośrednictwem kopii) reprezentuje 245
wspomniane już Klahrowskie *bozzetto* Marii Immaculaty, znane z publikacji Haucka.
Uspokojona kompozycja figurki jest w dużej mierze wierną transpozycją sylwetki *Wenus*
Medycejskiej, choć także w tym wypadku rzeźbiarz dokonał twórczej interpretacji wzoru –
inaczej niż w wypadku korpusu postaci ręce skopiował (do pewnego stopnia) ponownie na
zasadzie odbicia lustrzanego, uzupełniając swój model skomplikowanymi, przestrzennymi
strukturami falistych draperii. Figurka *Wenus* z pewnością była także punktem odniesienia

⁴⁹ Nie można jednak całkiem wykluczyć roli terakotowego modelu *Wenus* jako jednego z bezpośrednich wzorów dla konradowskiej rzeźby, bowiem układ dłoni św. Apolonii wykazuje najwięcej podobieństw względem antycznego dzieła.

w projektowaniu zbliżonych rozwiązań kompozycyjnych (szczególnie forma kontrapostu, pochylenie głowy, a niekiedy również opracowanie rąk, dłoni) innych figur kobiecych łądeckiego warsztatu, m.in. św. Agaty ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu oraz pełnowymiarowych rzeźb Marii Magdaleny ze zwieńczenia konfesjonałów (ok. 1720) fary w Kłodzku i św. Barbary z kościoła w Kątach Bystrzyckich⁵⁰.

272
259

Zbiór wszelakich wzorów obrazowych łądeckiego twórcy uzupełniały oryginały grafik, jak też własne przerysy z projektów innych autorów. Były wśród nich rysunki piórkiem przedstawiające *Koronację Marii* (lawowany błękitną akwarelą) oraz apoteozę św. Jana Nepomucena⁵¹. Pierwszy to zapewne dzieło anonimowego czeskiego mistrza, natomiast rysunek Nepomucena miał być wzorowany na nieznanym sztychu, ale nie wykazuje on cech twórczości rysunkowej Michaela St.⁵² Przynajmniej jeden z tych rysunków – noszący cechy późnobarokowe wizerunek maryjny – rzeźbiarz mógł pozyskać do swojego wzornika osobiście, np. w trakcie wędrówki czeladniczej; w wypadku obu szkiców trudno odnaleźć ich bezpośrednie reminiscencje w dziełach Klahrowskiego atelier⁵³. Inwentarz Meyera wymienia też rysunek piórkiem według projektu istniejącej w latach 1706-1725 kolumny wotywniej fundacji cesarza Józefa I na Hohen Markt w Wiedniu, autorstwa Johanna Bernharda Fischera von Erlach⁵⁴. Także w tym wypadku brakuje zdjęć zaginionego szkicu, co utrudnia określenie jego wpływu na Klahrowskie dzieła rzeźby i małej architektury⁵⁵; możliwe jednak, że Michael znał z autopsji oryginały lub przerysy projektów Fischera von Erlach, które przecież były tak

268

⁵⁰ Również w wypadku św. Barbary dostrzec możemy, że jej forma stanowi wypadkową zarówno kompozycji antycznego wzorca, jak i przedstawienia św. Barbary z omówionego wyżej sztychu Neureuttera (szczególnie bliski świętej z Mostu Karola jest układ obu rąk, w tym prawej ze wzniesionym kielichem eucharystycznym, głowy, a miejscami również draperii stroju Klahrowskiej rzeźby).

⁵¹ Fotografie zaginionych rysunków w zbiorach Śląskiego Muzeum Ziemi Opawskiej w Opawie, zob. SZMO AB, sygn. 175 a, Michael Klahr, k. 80.1/9861, 80.1/9860.

⁵² Szkicowany wyraźnym konturem rysunek wydaje się niedokończony, bowiem zarys tylko jednej z postaci (deptyanej przez putto personifikacji szatana) oraz biretu świętego wypełnia ciemna barwa lawowanego tuszu (?). Linearna forma szkicu może sugerować jego powstanie dopiero w 1. poł. XIX w. np. jako przerys ze starszego, barokowego przedstawienia; niewykluczone, że został on dołączony do kolekcji warsztatowej przez jednego z potomków Klahra St.

⁵³ Pewne podobieństwa z rysunkiem *Koronacji Marii* w zakresie opracowania sylwetki i niektórych detali (m.in. draperii) dostrzec możemy w figurach Trójcy św., a zwłaszcza Marii Immaculaty wraz z jej bozzettem, z Klahrowskiego pomnika Trójcy św. w Łądku (zob. niżej), choć nie sposób uznać rysunek ów za bezpośrednią inspirację dla łądeckiej realizacji. Z kolei w przedstawieniu św. Jana Nepomucena dostrzec możemy, że święty składa środkowe palce prawej dłoni w sposób charakterystyczny dla figur autorstwa Klahra St. i jego potomków; wobec niejasnej proveniencji i czasu powstania rysunku trudno jest również jednak określić jego wpływ na formę dzieł Klahrowskich.

⁵⁴ C. Lind, *Der Brunnen auf dem Hohen Markte zu Wien*, „Allgemeine Bauzeitung” 1879, s. 63.

⁵⁵ Niewykluczone jednak, że architektura pomnika – znana dzięki rycinom z pocz. XVIII w., np. sztychowi J. A. von Delsenbacha według J. B. Fischera von Erlach z ok. 1720 r. – w formie ażurowego baldachimu wspartego na czterech kolumnach oraz dwustrefowym cokole, do pewnego stopnia miała wpływ na kształt retabulum ołtarza głównego z Roztok, względnie niektórych detali (np. konsoli) Klahrowskiego pomnika Trójcy Świętej w Łądku-Zdroju.

popularne na Śląsku w XVIII w.⁵⁶ Jest bardzo prawdopodobne, iż w projektowaniu ląddeckiej kolumny Trójcy św. dla Łądka korzystał z przedstawienia kolumny morowej Trójcy św. na wiedeńskim Graben (ukończ. 1693)⁵⁷. Projekt Michaela St., pomimo architektonicznej formy, w zasadniczej koncepcji (rozbudowany trójboczny cokół zdobiony wolutami, wysmukły trzon z figurami, zwieńczony grupą Trójcy św.) wykazuje podobieństwa do wiedeńskiej kolumny, ówczasie często reprodukowanej. Zbiór warsztatowy Michaela musiał być znaczny⁵⁸.

1.1.2 Praktyka warsztatowa Michaela Ignatza Klahra

Liczne modele rzeźbiarskie i projekty zgromadzone przez Michaela St. pozostały w warsztacie Michaela Ignatza. Odegrały one kluczową rolę w pracach tego mistrza, którego warsztatową praktykę (podobnie jak w wypadku późniejszych pokoleń rodu) rozpatrywać należy w dwóch aspektach: wykorzystywania ojcowskich *bozzettów* oraz sporządzania własnych projektów (zarówno w postaci rysunków, jak i modeli).

Odziedziczone po ojcu *bozzetti* i inne projekty stanowiły dla Michaela Ignatza rezerwar wielu pomysłów formalnych, szczególnie w zakresie typowych dla Michaela St. rozwiązań kompozycyjnych, odnajdywanych również w większości dzieł rzeźbiarskich warsztatu syna. Jednym z najbardziej jaskrawych przykładów wykorzystania ojcowskich modeli przez syna jest wspomniane norymberskie *bozzetto* Michaela St. Romuald Nowak zauważył, że siedzące *putto* z wystroju rzeźbiarskiego ołtarza św. Barbary w kościele filialnym w Nowej Wsi (ok. 1792) jest jego wiernym naśladownictwem⁵⁹. Pomimo tak późnego czasu powstania nowowiejskie *putto* w szczegółach – siedzącej pozie z głową podpartą ręką, układzie szatki – odwołuje się do swojego późnobarokowego pierwowzoru. Nie jest to mechaniczna repetycja, ponieważ rzeźbiarz wykonał figurę lustrzaną wobec wzoru, nadto postać aniołka z ołtarza św. Barbary w stosunku do pierwowzoru jest bardziej statyczna i wertykalna (co widać zwłaszcza w odmiennym ułożeniu głowy i bardziej oszczędnej fryzurze), do pewnego stopnia odpowiadając estetyce klasycyzmu⁶⁰.

251

252

⁵⁶ Na temat recepcji dzieł i projektów Fischera von Erlach na Śląsku zob. R. Hołownia, *Nieznana projekty i wpływy J. B. Fischera von Erlach na Śląsku*, [w:] *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, red. L. Kalinowski, S. Mossakowski, Z. Ostrowska-Kęłowska, Wrocław 1998, s. 370-385.

⁵⁷ R. Witzmann, *Die Pestsäule am Graben in Wien*, Wien 2005, *passim*.

⁵⁸ Przemawiają za tym również dostrzeżone przez Dariusza Galewskiego analogie (w szczególności atektonicznej formy trzonu oraz zwieńczenia) pomiędzy wiedeńską kolumną, a wcześniejszym dziełem warsztatu Klahra – ołtarzem Wniebowzięcia NMP (1725) w kłodzkiej farze, por. D. Galewski, *op. cit.*, s. 160.

⁵⁹ R. Nowak, *Schlesische Barockbozzetti...*, s. 130, 132; idem, *Podpisy mistrza Klahra...*, s. 19.

⁶⁰ Autorzy *Katalogu Rzeźby Barokowej na Śląsku* (zob. *Katalog...*, s. 159) zwracają również uwagę na znaczne analogie figur anielskich znad bramek ołtarza z aniołami konfesjonatów w kłodzkiej farze, sugerując także w tym wypadku wykorzystanie ojcowskiego *bozzetta*. Jeszcze więcej podobieństw (kompozycja, układ skrzydeł) wspomniane rzeźby wykazują względem muzykujących cherubinów ukazanych na Klahrowskim abrysie

Również omówione terakotowe *bozzetto* Michaela St. wykorzystane w Kłodzku i Łądku użył w warsztacie Michaela Ignatza w figurze krzyża procesyjnego dla kościoła w Orłowcu (pocz. lata 70. XVIII w.)⁶¹. Postać orłowieckiego Chrystusa stanowi wiernie odwzorowuje kompozycję rzeźbiarskiego szkicu, z jego układem nóg, pochyleniem głowy, koroną cierniową i puklem włosów opadającym na prawy bark; dodatkowo prezentuje zbliżoną formę perizonium przewieszzonego na biodrze przez sznur i upiętego w okolicy krocza. Rzeźba różni się od ojcowskiego pierwowzoru w detalach, przede wszystkim w uproszczeniu perizonium, a muskulatura nóg, ramion i torsu została przesadnie podkreślona⁶².

Nieznane *bozzetto* Michaela St. było bez wątpienia wzorcem dla wcześniejszej rzeźby jego syna, figury Boga Ojca z 1754 r. Przedstawienie Jahwe zstępującego z niebios i przysiadającego na kuli ziemskiej stanowi niemal wiernie – pomimo uproszczenia detali, m.in. draperii – odwzorowanie starszego dzieła warsztatu Michaela St. – figury Boga Ojca ze zwieńczenia ambony z Roztok (1730). Tak duże analogie pomiędzy obydwoma rzeźbami wskazują na wykorzystanie przez Michaela Ignatza ojcowskiego modelu. Dostrzeżone podobieństwa pozwalają zarazem przypuszczać, iż rzeźba syna stanowiła zwieńczenie niezachowanej ambony, niewykluczone, że w całości wzorowanej na roztockim dziele. 269 270

Innym przykładem nawiązania przez Michaela Ignatza do prac ojca, przypuszczalnie za pośrednictwem ojcowskich *bozzettów*, są poszczególne figury z wystroju rzeźbiarskiego ołtarza głównego kościoła filialnego w Nowej Wsi (1792-1793). Dostrzegalne jest to zwłaszcza w postaci Matki Boskiej Bolesnej, która, jak zauważyła Iwona Rybka-Ceglecka, swoją skręconą, esowatą sylwetką w czytelny sposób odwołuje się do kompozycji Marii Magdaleny z kłodzkich konfesjonałów⁶³. Jest bardzo prawdopodobne, że nieznane *bozzetto* do figury Marii Magdaleny było punktem wyjścia do stworzenia – na zasadzie odbicia lustrzanego – kompozycji nowowiejskiej Matki Bożej, uchwyconej w identycznym kontrapoście i układzie złożonych rąk. Michael Ignatz wzmocnił esowaty układ ciała pierwowzoru w duchu rokokowego antynaturalizmu i egzageracji. W draperii powtórzona została charakterystyczna kaskada fałd opadających z biodra, które zyskały kubiczne, rokokowe kształty (niewykluczone, 271 272

prospektu organowego (choć w żadnym wypadku nie jest to wierna repetycja konkretnego przedstawienia), co pozwala przypuszczać, że wzór dla dzieła Klahra Mł. stanowić mogły zarówno różne modele Michaela St., jak i jego projekty rysunkowe.

⁶¹ Rzeźba nie odnotowywana przez dotychczasową literaturę przedmiotu. Cechy formalno-stylistyczne postaci Chrystusa Ukrzyżowanego wykazują jednak znaczne analogie z figurami ołtarza głównego (1772), co pozwala związać dzieło z warsztatem Michaela Ignatza Klahra i określić czas jego powstania na lata 70. XVIII w.

⁶² Schematyczna forma ramion, zarazem pewna nieporadność w oddaniu przerysowanych mięśni świadczą o wypracowaniu tych elementów przez pomocnika.

⁶³ I. Rybka-Ceglecka, *Kościół NMP w Nowej Wsi*, „Zeszyty Muzeum Ziemi Kłodzkiej”, V (1994), s. 99; por. J. Gernat, *Ołtarz główny kościoła filialnego w Nowej Wsi...*, s. 156, przyp. 41.

że inspirowane formą starszego bozzetta). Przejęta z ojcowskiej pracy koncepcja rzeźby została ponadto wzbogacona obfitą draperią sukni wywiniętej z nad prawego ramienia falistej poły płaszcza, która nadała postaci większej niż w kłodzkiej figurze przestrzenności, a zarazem masywności. Z kolei grupa rzeźbiarska Wniebowzięcia NMP ze zwieńczenia tego samego ołtarza ma swój pierwowzór w figurze Marii Wniebowziętej w promienistej glorii wieńczącej ołtarz Wniebowzięcia NMP (1725), innym dziele warsztatu Klahra St. w kościele farnym w Kłodzku. Kompozycja kłodzkiej rzeźby została wiernie powtórzona, wręcz skopiowana przez Michaela Ignatza w postaci Marii z Nowej Wsi, która powieliła diagonalny układ rozłożonych rąk postaci, podkurczonych nóg (z wyeksponowaną prawą stopą) czy głową uniesioną ku górze. Podobieństwo między obydwoma figurami dotyczy także opracowania draperii, zwłaszcza w zwielokrotnionych i załamanych fałdach równoległych sukni, silnie zmarszczonej i upiętej na piersi Marii, bądź fragmentach płaszcza układających się w faliste struktury przy obu jej biodrach. Tak liczne każą sądzić, że również w tym wypadku Michael Ignatz posłużył się ojcowskim modelem (zapewne bozzetem), jedynie nieco modyfikując pierwowzór w zakresie niektórych detali, m.in. nieznacznie zmienione ułożenie nóg, głowy, draperię potraktowano w bardziej kubiczny sposób, w duchu estetyki rokoka. W stosunku do pierwowzoru figurę z Nowej Wsi cechuje znacznie niższy poziom wykonania, będący efektem bardziej sztywnego, miejscami schematycznego układu sylwetki, jak również uproszczonego, sprymitywizowanego opracowania szczegółów (m.in. fragmentów sukni czy anatomii dłoni i stóp). Mniej korzystny wyraz estetyczny nowowiejskiej rzeźby wynika niewątpliwie z wykonania większości prac (w oparciu o model Klahra St., bądź – co bardziej prawdopodobne – sporządzone na jego podstawie modello autorstwa Michaela Ignatza) przez pomocnika (lub pomocników) mistrza. Jego udział ograniczył się zapewne do wypracowania najbardziej skomplikowanych partii, m.in. draperii w okolicach tułowia, bioder i ramion Marii.

Również ojcowski Chrystus Zmartwychwstały z domu parafialnego w Łądku doczekał się co najmniej dwukrotnie repetycji w warsztacie Michaela Ignatza. Syn – obok omówionego już modelletta – niewątpliwie dysponował także bardziej szczegółowym modelem, którym posłużył się tworząc około lat 70. XVIII w. niemal wierną kopię pierwowzoru w postaci Zmartwychwstałego z kościoła parafialnego w Radochowie. Kompozycja radochowskiej figury jest bardziej sztywna, klasycyzująca. Inne są drobniejsze detale, m.in. w draperii bądź opracowaniu włosów. Jednak w powstałej w następnej dekadzie rzeźbie Zmartwychwstałego w kościele w Gorzanowie Michael Ignatz bardziej twórczo zinterpretował ojcowski projekt. Detale zostały silniej podkreślone (choć wypracowane w większym uproszczeniu), m.in. klatka

piersiowa, przestrzenna draperia płaszcz czy włosy. Inaczej opracowano pod względem rzeźbiarskim „powiewającą” chorągiew.

Ojcowskie modele i projekty nie były jedynymi, jakimi posługiwał się w swojej praktyce warsztatowej Michael Ignatz. Forma jego prac wskazuje bowiem, że miał on również dostęp do bozzettów swojego opiekuna, a następnie warsztatowego współpracownika Josepha Prausego. Najbardziej dobitnym przykładem tego rodzaju zależności jest przyścienna figura św. Józefa (1792) w kościele parafialnym w Łądku, będąca niemal wiernym powtórzeniem Prausowskiego wizerunku tego świętego (1741) z kościoła w Vlčicach. Pod wieloma względami identyczne w obu rzeźbach kompozycja, rysunek fałdów oraz szereg detali (np. dłonie świętego) prowadzą do wniosku, iż Klahr Mł. korzystał z nieznanego dziś modelu (być może modella) Prausego. Podobna zależność zachodzi między łądecką figurą Marii z tej samej grupy św. Rodziny Michaela Ignatza, a figurą Immaculaty (1742) z vlčickiej świątyni, choć w tym wypadku recepcja jest mniej dosłowna, co pozwala domniemać, iż wzorem było raczej *bozzetto*. Jest bardzo prawdopodobne, że oba rzeczony modele Prausego trafiły do warsztatu Klahrów w drugiej połowie lat 40. XVIII w. i pozostały tam również po jego odejściu.

277

278

Praktyka warsztatowa Michaela Ignatza nie ograniczała się wyłącznie do bazowania na odziedziczonych bądź przejętych modelach i inwencjach (w pierwszym rzędzie ojcowskich). Zachowane obiekty warsztatowe i analiza porównawcza wielu dzieł prowadzą do oczywistego wniosku, iż Michael Ignatz sporządzał własne, oryginalne projekty. Potwierdzają to także źródła. Do listu pisanego przez niego w 1777 roku do proboszcza parafii w Jugowie Ignatza Körniga w sprawie wystawienia retabulum ołtarza głównego, nadawca dołączył abrys własnej inwencji⁶⁴. Nie dysponujemy niestety ikonografią zaginionego obecnie wraz z listem rysunku, ale w opublikowanej treści korespondencji znalazł się opis projektu. Był on narysowany przez Michaela Ignatza dwustronnie, co najprawdopodobniej oznacza, że abrys był dwuwariantowy, prezentując alternatywne propozycje wykończenia i dekoracji nastawy. Wybór należał do zleceńodawcy. Fogger, który miał dostęp do rysunku twierdzi, wykonany w 1913 r. niearchitektoniczny ołtarz główny z odpowiada formą oryginalnemu Klahrowskiemu projektowi i jego realizacji (1777-1778)⁶⁵. Fakt, że nastawa z 1913 r. powtarza tę wykonaną przez Michaela Ignatza potwierdzają podobne atektoniczne retabula jego warsztatu w Różance (1768) i Orłowcu (1772), jak również klahrowska stylistyka rzeźby figuralnej.

37

31

⁶⁴ J. Fogger, *Zwei Briefe Grafschafter Künstler*, „Die Grafschaft Glatz”, Jg 23, 1928, nr 3, s. 26. Oryginalny list znajdował się wówczas w archiwum parafialnym w Jugowie.

⁶⁵ Ibidem, s. 26-27. Z dzieła Klahra Mł. zachowały się figury anielskie wkomponowane w nową nastawę oraz obraz ołtarzowy autorstwa Kaspara Wehse.

Z kolei w kontrakcie z 1794 r. na wykonanie retabulum ołtarza głównego kościoła parafialnego w Krosnowicach zapisano, iż rzeźbiarz Michael Klahr z Łądka zobowiązał się do wykonania, wraz ze swoimi pomocnikami, ołtarza głównego dla krosnowickiej świątyni „według już sporządzonego modelu” (*nach dem bereits angefertigten Modellen*)⁶⁶. Model ten zapewne oznaczał sporządzone w warsztacie rzeźbiarza modelletto nastawy, przedłożone zleceniodawcy, proboszczowi Johannowi Horthowi, do akceptacji⁶⁷. Możemy jedynie domyślać się wyglądu niezachowanego modelletta, które musiało być zbliżone do zrealizowanego ostatecznie retabulum.

Źródłowe wzmianki na temat praktyki projektowej Klahra Mł. potwierdzają związane z jego warsztatem modele rzeźbiarskie, a zwłaszcza szkice. Takim jest pochodzące z atelier Michaela Ignatza *bozzetto* anioła z rybą z dawnych zbiorów Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności we Wrocławiu⁶⁸. Drewniany szkic (wys. 30 cm) cherubina klęczącego na obłoku odwołuje się do prac ojca, ale wykazuje szereg cech formalnych typowych dla wczesnych prac syna. Istotne są zwłaszcza analogie do figury anioła z ołtarza głównego kościoła w Różance, co pozwala przypisać ten szkic Michaelowi Ignatzowi. Anioł z Różanki wykazuje bowiem względem *bozzetta* znaczne podobieństwa kompozycyjne w geście złożonych rąk (podobny kształt dłoni ma również jeden z aniołów ołtarza głównego

⁶⁶ AJK, sygn. I F 11 k, Baue und Reparaturen..., kontrakt z Michaelem Ignatzem Klahrem z 24 III 1794 r. Pełną treść dokumentu cytuje B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz. 2. Michael Ignatius Klahr, der Jüngere...*, s. 69-70.

⁶⁷ Wzmianki źródłowe wskazują, że oprócz sporządzonego przez Michaela Ignatza modelu z budową krosnowickiej nastawy związany był również projekt rysunkowy. W pisany po łacinie liście J. Hortha do Wielkiego Dziekana Kłodzkiego dotyczącym nowego ołtarza głównego jest bowiem mowa o abrysie – otrzymanym od dziekana – wedle którego rzeźbiarz miał wykonać ołtarz: [...] *Quod diu optabam, tandem à Sculptore Landecensi Klahr formam Ara majoris secundum delineationem, quam é gratia Reverendissimi Archidiaconi etc. teneo, affabre factam obtinxi.* [...], zob. AJK, sygn. I F 11 k, Baue und Reparaturen..., list J. Hortha z 7 IV 1794 r. Treść dokumentu nie precyzuje, czy chodzi o projekt autorstwa Michaela Ignatza (którego warsztat zrealizował w latach dziewięćdziesiątych XVIII w. zbliżony formą do krosnowickiego klasycystyczny ołtarz główny kościoła w Konradowie), czy też o abrys wzorcowy innego twórcy, dostarczony przez urząd dziekański w Międzyzlesiu jako wskazówka służąca przygotowaniu przez łądeckiego rzeźbiarza ostatecznego projektu i realizacji. Tę drugą możliwość sugeruje list dziekana Carla Wintera w sprawie budowy ołtarza głównego kościoła filialnego w Nowej Wsi (*ibidem*, odpis listu Wintera z 14 V 1791 r.), w którym duchowny doradza zleceniodawcy wykorzystanie w realizacji nastawy starszego abrysu autorstwa malarza Moschera (lub Moschnera), por. B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz. 2. Michael Ignatius Klahr, der Jüngere...*, s. 69. Z realizacją retabulum w Krosnowicach wiązać można rysunek projektowy zachowany w kłodzkim archiwum (zob. AJK, sygn. I F 11 b, Bauzeichnungen), ukazujący rzut poziomy nieokreślonego ołtarza. Widoczna na rzucie klasycystyczna struktura architektoniczna nastawy (podpierające antykizujący baldachim wiązki kolumn po bokach prześwietu, osadzone na wyłamanym cokole z tabernakulum, wydłużone części boczne wraz z wyodrębnionymi postumentami rzeźb) w znacznym stopniu odpowiada bowiem powstałemu retabulum (pomimo odmienności detali z projektu, m.in. braku tylnych kolumn), jak również Klahrowskiemu ołtarzowi głównemu kościoła filialnego w Konradowie (ok. 1794). W obecnym stanie badań kwestia proveniencji rysunku bądź jego ewentualnej atrybucji Michaelowi Ignatzowi musi jednak pozostać otwarta.

⁶⁸ Fotografia zaginionego *bozzetta* zachowana w zbiorach muzeum w Opawie, zob. SZMO AB, sygn. 175 a, Michael Klahr, k. 80.1/9857. Figurkę jako dzieło Klahra Mł. odnotowuje starsza literatura przedmiotu, zob. M. Zimmer, *Die Altertürmer...*, s. 57; por. B. Patzak, op. cit., s. 71.

w Domaszkowie z 1776 r.), pochylonej głowy, a także w miękkim opracowaniu muskulatury, szczegółach fizjonomii (m.in. nosa), włosów, do pewnego stopnia również draperii stroju.

Do dnia dzisiejszego zachowało się sporządzone przez rzeźbiarza *modelletto* ołtarza głównego kościoła farnego w Łądku⁶⁹. Wysoki na ok. 1 m (wraz z odłamanym krzyżem), rokokowy model ołtarza zrealizowanego przez warsztat Michaela Ignatza (we współpracy ze stolarzem Ludwigiem) w latach 1791-1792, w najdrobniejszych szczegółach prezentował zlecniodawcy kształt przyszłego dzieła, włącznie z kolorystyką, wystrojem rzeźbiarskim i malarskim, a nawet miniaturowymi cynowymi lichtarzami na mensę. Uwagę zwraca również postument, na którym odtworzono wzór posadzki kościelnego wnętrza. Poszczególne elementy, takie jak figurki i ornamenty, bądź całe tabernakulum można było łatwo zdemontować, być może w celu ich dokładnego obejrzenia i zaopiniowania przez zlecniodawcę. Nie można wykluczyć, że w ten sposób wraz z całością *modelletta* mogły one służyć również do wykonania modeli realizacyjnych nastawy⁷⁰ bądź jako bezpośredni wzorzec dla wykonawców. Porównanie modelu z niezachowanym, lecz znanym ze zdjęć archiwalnych łądeckim retabulum ukazuje nam jednak istotne różnice pomiędzy projektem a realizacją w zakresie detalu architektonicznego i dekoracji ornamentalnej. Rokokową formę *modelletta* z silnie gierowanym, plastycznym belkowaniem podtrzymywanym przez delikatne kolumny oraz ornamentami *rocaille* w pełnowymiarowym dziele zastąpił w większości detal znacznie bardziej masywny, nadający retabulum klasycystyczny charakter. Wprowadzenie do pierwotnego projektu klasycystycznego wystroju mogło zostać dokonane na życzenie zlecniodawcy, łądeckiego proboszcza Xavera Günzla, który być może preferował modną w końcu XVIII w. i „bardziej nowoczesną” niż rokoko stylistykę klasycyzmu⁷¹. Jednocześnie zasadnicza struktura architektonicznego, kulisowego retabulum, odwołująca się do tradycji późnego baroku, pozostała niezmienną, a jedynie ściślej niż model wpisana w architektoniczne proporcje wnętrza (co dotyczy zwłaszcza obniżonego krzyża w zwieńczeniu). Godny uwagi w modelu jest ponadto szkic malarski, który daje nam wyobrażenie o wyglądzie niewidocznego na fotografiach, zaginionego dziś obrazu ołtarzowego Narodzenie Marii, pędzla

281

282

⁶⁹ Na temat modelu zob. J. Gernat, *Rokokowy model ołtarza...*, s. 93-112, tamże szczegółowe omówienie obiektu oraz starszej literatury przedmiotu.

⁷⁰ W niektórych wypadkach na wzór *modelletta* dla wykonawców sporządzane były większych rozmiarów modele poszczególnych detali architektonicznych i dekoracyjnych, por. T. Hładík, op. cit., s. 33-35.

⁷¹ Nie można też jednak wykluczyć, że rozbieżność pomiędzy rokokową formą modelu, a klasycystyczną stylistyką zrealizowanego ołtarza dla zlecniodawcy miała znaczenie drugorzędne (również na zlecenie Günzla warsztat Michaela Ignatza kilkanaście lat wcześniej, pod koniec lat 70. XVIII w., zrealizował elementy wystroju łądeckiego kościoła utrzymane w stylistyce rokoka, m.in. ambonę, figury i balustradę komunijną), zaś zmiany do ostatecznego projektu (bądź wyłącznie realizacji) nastawy wprowadzone zostały z inicjatywy samego rzeźbiarza, stosownie do bardziej aktualnych trendów stylowych.

ząbkowickiego malarza Bernharda Krausego (1743-1803). Artystyczna forma szkicu bliska jest potwierdzonym dziełom Krausego, co pozwala uznać go za autora również tego przedstawienia⁷².

Z warsztatu Michaela Ignatza pochodzi również zapewne krucyfiks znany z fotografii archiwalnej, wzorowany ojcowskim na modelu studyjnym *Ukrzyżowania* z lądeckiego domu parafialnego⁷³. Precyzyjne wykończenie krucyfiks wskazuje, że było to modelletto lub modello. Nie jest jednak znana docelowa realizacja. Niektóre elementy, takie jak opracowanie głowy (z charakterystycznym odstającym kosmykiem włosów), ramion, w mniejszym stopniu perizonium, powtarza rzeźba Ukrzyżowanego z ołtarza głównego kościoła w Krosnowicach. Przewyższa ona jednak poziomem wykonania wzór, prezentując bardziej zwartą i monumentalną kompozycję, zaś układ nóg krosnowickiej rzeźby bardziej przypomina bozzetto Michaela St. ze zbiorów Reimanna.

Podobnie jak u ojca, także w warsztacie Michaela Ignatza dochodziło do wielokrotnego wykorzystywania tych samych modeli wykonanych w pracowni. Wskazuje na to co najmniej dwukrotna repetycja układu kompozycyjnego postaci przyklękającego anioła z wyeksponowaną ugiętą lewą nogą, zastosowanego po raz pierwszy w przywoływanej już rzeźbie ołtarza głównego kościoła w Różance. Układ ten został następnie powtórzony w zmienionym wariacie w figurze ołtarza głównego kościoła w Ponikwie (1778), a 12 lat później wiernie odwzorowany (z lepszym uchwyceniem proporcji, nadto wzbogacony późnorokokową, kubiczną draperią szaty) w aniele przy tabernakulum ołtarza głównego świątyni w Nowej Wsi⁷⁴. Tak bliskie analogie pomiędzy figurami z różnych okresów twórczości Klahra Mł. były możliwe, jeśli istniał wspólny model (inspirowany niewątpliwie omawianym już bozzettem anioła z wrocławskiego muzeum), stanowiący punkt wyjścia dla konkretnych rzeźb.

Do podobnego wniosku prowadzi analiza analogii pomiędzy figurą św. Franciszka Xawerego w ołtarzu głównym kościoła w Orłowcu (1772), a przedstawieniem tego samego świętego (1778-1779) z lądeckiej fary. Obie figury wyrzeźbione zostały niewątpliwie w oparciu o ten sam wzór – zostały ukazane w identycznym kontrapoście, z prawą ręką przy piersi i lewą opartą o laskę. Niższy poziom wykonania świętego z Orłowca może sugerować realizację rzeźby głównie rękami pomocników Klahra Mł., twórców kubicznej draperii stroju, odmiennej

⁷² J. Gernat, op. cit., s. 106.

⁷³ Zob. przyp. 22. Nieznane są wymiary figury, mylnie identyfikowanej ze wspomnianym modelem studyjnym Michaela St. Cechy formalne dzieła, takie jak wiotki kanon postaci, miękko opracowana anatomia czy kubiczna draperia perizonium, zdecydowanie bliższe są pracom atelier jego syna, realizowanym w schyłkowym okresie działalności Michaela Ignatza.

⁷⁴ J. Gernat, *Ołtarz główny...*, s. 151.

od bardziej tradycyjnie rozwiązanych fałdowań ubioru łądeckiej postaci, bliskich najstarszym pracom Michaela Ignatza, którego bezpośredni udział w wykonaniu tej figury zapewne był znaczący⁷⁵.

Kolejny przykład to grupa rzeźb, którą rozpoczynają figury Abrahama i Dawida z ołtarza głównego w Różance były wielokrotnie wykorzystywane w różnych realizacjach pracowni. Forma różańskich figur została wiernie powtórzona w rzeźbach modelletta, a także pełnowymiarowego ołtarza głównego łądeckiej świątyni⁷⁶. Identyczny wygląd miały również niezachowane statuy w ołtarzu głównym kościoła par. w Mostowicach (ok. 1782).

Zbiór wzorów, oprócz modeli (*bozzetti* i *modelletti*) dopełniały w warsztacie Michaela Ignatza ryciny graficzne bądź ich przerysy. Istotne miejsce zajmowały odziedziczone po ojcu szkicowniki i rysunki, m.in. według ilustracji traktatu Pozza, których wykorzystania dopatrywać się możemy w wybranych realizacjach architektoniczno-rzeźbiarskich Klahra Mł., m.in. ołtarzu głównym łądeckiej fary (monumentalna formuła klasycznych kolumn, kapiteli i belkowania, inspirowana być może np. rycinami nr 31-33 w drugim tomie traktatu) bądź ołtarzu głównym kościoła filialnego w Nowej Wsi⁷⁷. Odziedziczoną kolekcję syn uzupełniał o własne szkice studyjne i przerysy z grafik odpowiadających modnym trendom stylowym w rzeźbie i małej architekturze, w szczególności estetyce rokoka. Choć nic o nich nie wiadomo, to z analizy dzieł rzeźbiarza wynika z dużym prawdopodobieństwem, że były to m.in. augsburskie ryciny (względnie ich przerysy) Franza Xavera Habermanna (1721-1796), wyjątkowo popularne pośród środkowoeuropejskich rzeźbiarzy doby rokoka⁷⁸. W wielu dziełach warsztatu Michaela Ignatza widoczne są znaczne nawiązania do konceptów augsburskiego rytownika. Przykładowo w kazalnicy zrealizowanej przez niego dla kościoła

⁷⁵ Nie można wykluczyć, iż wykorzystane po raz pierwszy przy realizacji figury ołtarzowej w Orłowcu domniemane *bozzetto* św. Franciszka Xawerego (względnie podobny do niego model) było dla rzeźbiarza punktem odniesienia w wykonaniu dwóch innych rzeźb przyściennych zdobiących nawę łądeckiej fary – św. Filipa Nereusza i św. Franciszka Borgii. Pierwszy z wizerunków wykazuje bowiem daleko idące podobieństwa rzeźby z Orłowca w układzie nóg, a do pewnego stopnia również w modelunku tych partii (zwłaszcza fałd sutanny w okolicach stóp). Jej układ kompozycyjny (poniżej linii bioder) do pewnego stopnia został również powielony – na zasadzie odzwierciedlenia – w postaci Franciszka Borgii, który dodatkowo niemal w identyczny sposób przywodzi do piersi lewą dłoń.

⁷⁶ Również inne rzeźby łądeckiej nastawy oraz poprzedzającego jej realizację modelletta powstać musiały w oparciu o warsztatowe projekty i modele rzeźbiarskie. Michael Ignatz tworząc koncepcję grupy figuralnej zwieńczenia ołtarza najprawdopodobniej także w tym wypadku wykorzystał jedno z odziedziczonych po ojcu *bozzetti*, bowiem leżąca postać anioła z tej grupy – podtrzymującego obłok, na którym unosi się Bóg Ojciec – zarówno w modelu ołtarza, jak i jego realizacji jest w znacznym stopniu powieleniem kompozycji i położenia cherubina w zwieńczeniu ołtarza głównego z kościoła w Michaela St.

⁷⁷ J. Gernat, op. cit., s. 150. Należy zwrócić w tym miejscu uwagę, że Michael Ignatz jako współwykonawca retabulum najprawdopodobniej również nadał ostateczną formę abrysowi ołtarza, który miał jednak powstać w oparciu o starszy projekt innego autorstwa (zob. rozdział II).

⁷⁸ A. Betlej, „[...] Kopersztychów niechaj zażywa”. Uwagi na temat oddziaływania augsburskich „rycin ornamentalnych”. *Zarys problematyki i perspektywy badawcze*, [w:] *Abrys, delineatio kopersztych...*, s. 10,12-18, *passim*.

par. w Domaszkowie (1764) powtórzono stosunkowo wiernie – pomimo uproszczenia ornamentów – wzór ambony na rycinie nr 2 z serii 166 Habermanna, a więc strukturę kosza (ozdobionego charakterystycznym rocaillowym kartuszem), zaplecek i typ baldachimu. W stosunku do pierwowzoru zredukowano liczbę detali, rezygnując m.in. z putti podtrzymujących kartusz oraz postaci Famy w zwieńczeniu, zarazem wypełnił widoczne na rycinie dekoracyjne *panneaux* korpusu i zaplecka przedstawieniami reliefowymi, nadto wzbogacił baldachim o pełnoplastyczną scenę figuralną z Miłosiernym Samarytaninem. Zwieńczenie baldachimu z motywem Oka Opatrzności rzeźbiarz przejął z ryciny 3 tej samej serii. Z kolei ambona kościoła par. w Żelaźnie z 1777 r. w wielu szczegółach odpowiada przywołanej już rycinie nr 3 z serii 166. Zaczerpnięty z niej został m.in. profilowany kształt korpusu, z okazałym kartuszem herbowym zwieńczonym otwartą koroną rangową, mniejszym kartuszem ozdobnym (w Żelaźnie podwojonym) oraz dekoracyjnymi *panneaux* na ściankach kosza – ujętymi delikatnymi lizenami i ornamentami – a do pewnego stopnia również kartusz akcentujący baldachim. Forma wielu rokokowych detali dekoracyjnych kazalnicy Klahra Mł. stanowi swobodną (względnie opartą o inne wzory graficzne) interpretację augsburskiej ryciny. Pewnych reminiscencji wzorców Habermanna doszukać się można także w kompozycji ambony (w szczególności korpusu) kościoła w Krosnowicach z 1796 r. W utrzymanej w duchu Zopfstilu kazalnicy brakuje odniesień ornamentalnych do augsburskiego wzoru, ale jej zasadnicza struktura – zbliżona do ambon w Domaszkowie i Żelaźnie – to zapewne efekt modyfikacji wcześniejszych projektów rzeźbiarza.

Bezpośredni wpływ rycin Habermanna czytelny jest w kilku retabulach projektowanych przez Michaela Ignatza. I tak wzór ołtarza na rycinie nr 1 z serii 49 Habermanna stał się punktem wyjścia do stworzenia projektu ołtarza głównego kościoła w Ponikwie, zrealizowanego przez warsztat Klahra oraz stolarza Ludwiga w 1778 r. Kompozycja nastawy jest w dużym stopniu powieleniem konceptu Habermanna, z którego w uproszczeniu zaczerpnięte zostały, wraz ze strukturą architektoniczną, liczne detale i ornamenty, takie jak: wysmukłe, poddarte ku górze cokoły wolutowe (z motywem *rocaille*) pod figurki putti, *rocaille*'owa rama obrazu – ozdobiona u góry motywami kwiatowymi – oraz dekoracja zwieńczenia w postaci wolutowych ćwierćnaczółków, *rocailli* i pędów roślinnych zdobiących spływy. W stosunku do pierwowzoru ołtarz w Ponikwie uzyskał jednak bardziej horyzontalną formę poprzez rozsunięcie wiązek kolumn i pilastrów, pomniejszenie partii centralnej obrazu oraz dodanie bramek z figurami aniołów; równocześnie podwyższony został o dolną strefę cokołu, dopełnioną odmienną niż na augsburskiej rycinie mensą z tabernakulum. Zmian względem wzoru dokonano także w polu zwieńczenia, zastępując ozdobną ramę obrazu

promienistą glorią Imienia Jezus, dopełnioną główkami anielskimi i innymi drobniejszymi ornamentami (podobnie jak fryz i boczne części retabulum). Rocaille'owe przyczółki wzbogacone zostały natomiast postaciami anielskimi (w miejsce ornamentów płomienistych), do pewnego stopnia nawiązującymi do innych rycin Habermanna (nr 1, seria 300).

Również *modelletto* ołtarza głównego fary w Łądku jest znacznym stopniu kompilacją dwóch wzorcowych ołtarzy Franza Xavera Habermanna z rycin nr 1 i 2 (seria 160). Z ryciny nr 2 Michael Ignatz przejął elementy architektoniczne w postaci kolumn o trzonach zaakcentowanych u nasady kapiteli ozdobnymi girlandami oraz plastycznego belkowania, „rozpiętego” łukowato ponad międzykolumnowymi prześwitami, a także fantazyjnych, rocaille'owych naczółków z przysiadającymi na nich putti. Zasadnicza dekoracja kolumn oraz profilowanego fryzu belkowania najbliższa jest jednak rycinie nr 1, podobnie jak kształt zwieńczenia z centralnym przedstawieniem unoszącego się na obłokach Boga Ojca z kulą ziemską (w łądeckim modelu oraz realizacji dopełnionego figurami aniołów). Zarazem z ryciny drugiej zaczerpnięte zostały (obok pomniejszych rocailowych „grzebieni”) charakterystyczne uszaki w kształcie odwróconych, poddartych do góry spływów wolutowych, powtórzone w pełnowymiarowym retabulum. Wymienione rokokowe elementy zostały w modelletcie Michaela Ignatza podporządkowane późnobarokowej symetrii i regularności; należy jednak w tym miejscu podkreślić, że drobiazgowo wykonana dekoracja modelu należy do nielicznych dzieł rzeźbiarza dorównujących finezją ornamentyce graficznych pierwowzorów; zdecydowana większość pełnowymiarowych realizacji warsztatu cechuje się znacznym uproszczeniem, niekiedy nawet prymitywizacją detali zaczerpniętych od Habermanna, wynikłymi zapewne z ograniczonych możliwości wykonawczych warsztatu. Wyjątkiem wśród retabulów jest ołtarz główny kościoła parafialnego w Gorzanowie. Jego fantazyjna, baldachimowa struktura, dopełniona płataniną rocailli⁷⁹ jest oryginalnym projektem rzeźbiarza, choć inspirowanym obiema wymienionymi rycinami Habermanna; m.in. elementy zwieńczenia (odstające uszaki, „zawijające się” woluty), ornamentyka i belkowanie bliskie są wzorcowi na rycinie nr 1. Z kolei z ryciny nr 2 łądecki rzeźbiarz przejął prawdopodobnie formę dekoracyjnych wazonów nad bramkami i innych drobniejszych ozdób. Wybrane elementy zwieńczenia i kolumnady ołtarza projektu nr 1 w uproszczeniu pojawiły się także w niemal dekadę starszym ołtarzu głównym (1776) kościoła parafialnego w Domaszkanie.

⁷⁹ W rezultacie nieudolnej renowacji dokonanej przez Leo Richtera na przełomie lat 30. i 40. XX w. (polegającej m.in. na usunięciu lub przemieszczeniu dużej części detali architektonicznych i ornamentalnych) w dużej mierze zatarta została pierwotna kompozycja i wyraz estetyczny nastawy.

Wpływu augsburskich projektów Habermanna doszukać się można także w wypadku domaskowskich ołtarzy Dzieciątka Jezus i św. Anny z 1795 r., których kompozycja wydaje się być swobodną interpretacją elementów wzorcowych nastaw na rycinach nr 2 i 4 z serii 34, zyskując zarazem w stosunku do obu pierwowzorów bardziej masywną i symetryczną formę (za wyjątkiem ażurowych zwieńczeń) bliższą estetyce klasycyzmu. Z rycin augsburskiego twórcy Klahr Mł. najprawdopodobniej przejął także najbardziej charakterystyczne pomysły dekoracyjne – znaki rozpoznawcze – swojego warsztatu, takie jak różne warianty rocailli wzbogaconych motywami floralnymi, choć bardziej szczegółowe opracowanie detali takich jak kwiaty (m.in. róży) zaczerpnąć mógł także z projektów rzeźbiarza bardzkich⁸⁰.

Michael Ignatz w swojej praktyce projektowej korzystał zapewne także z innych popularnych augsburskich wzorów graficznych, czego przykładem jest zwieńczenie ołtarza głównego z Nowej Wsi, którego scenograficzna, aediculowa struktura z kabłąkowatymi splotami wydaje się nawiązywać do ryciny ołtarza nr 7 z cyklu wzornikowego Johanna Michaela Leuchtego⁸¹. Z tej samej ryciny być może zaczerpnięty został także motyw półkolistych bramek zamkniętych kluczem – będącym równocześnie konsolą pod rzeźby – względnie elementy gierowanego belkowania (choć zasadnicza architektonika i aranżacja nastawy odwołuje się do ołtarza głównego Klahra St. z kościoła w Roztokach⁸²).

Powyższe przykłady dają nam wgląd w praktykę projektowania małej architektury w warsztacie Michaela Ignatza. Wydaje się, że podstawowym punktem odniesienia – obok graficznych i rysunkowych wzorców odziedziczonych po ojcu – były późnobarokowe i rokokowe augsburskie ryciny ornamentalne, w szczególności Habermanna. Wiemy, że modne wzory były dostarczane niekiedy XVIII-wiecznym rzeźbiarzom przez zleceniodawców⁸³, jednak wielokrotność repetycji poszczególnych habermannowskich motywów w projektach Michaela Ignatza dowodzi, że dysponował on własnymi rycinami bądź ich przerysami. Większość projektów i abrysów rzeźbiarza była w istocie kompilacją elementów zaczerpniętych z dwóch lub więcej rycin, rzadziej zdarzały się odwzorowania konkretnych grafik, które najczęściej wykorzystywano fragmentarycznie bądź w uproszczeniu, co było typowe dla wielu środkowoeuropejskich warsztatów późnego baroku i rokoka⁸⁴. Praktyka

⁸⁰ Zob. rozważania na temat stylu warsztatowego Michaela Ignatza Klahra.

⁸¹ *Unterschiedliche Neu Inventierte Altäre mit darzu gehörigen Profillen u. Grundrißen*, hrsg. v. M. Engelbrecht, Augsburg [ok. 1730-1740].

⁸² Niewykluczone jest również odwołanie się w projekcie nowowiejskiej nastawy przez Klahra (bądź autora starszego abrysu przekazanego przez Urząd Dziekański w Kłodzku) do innych wzorców graficznych, np. J. B. Fischera von Erlach, zob. J. Gernat, op. cit., s. 150.

⁸³ A. Wagner, *Warsztat Chrystiana Bernarda Schmidta...*, s. 139.

⁸⁴ A. Betlej, op. cit., s. 12-18.

projektowa Klahra Mł. nie ograniczała się jednak wyłącznie do powielania graficznych konceptów i wzorów ojca. Zachowane *modelletto* oraz retabulum z Gorzanowa ujawniają bowiem znaczną inwencję projektową Michaela Ignatza, jedynie po części inspirowaną graficznymi wzornikami.

1.1.3 Praktyka warsztatowa ostatnich pokoleń rodziny Klahrów

Liczne *bozzetti*, *modelli*, lub *modelletti* i inne projekty znajdujące się w pracowni pozostały, kiedy atelier przejął Casimir. Potwierdzają to dzieła jego warsztatu nawiązujące do bozzettów Michaela St. Rzeźbiarz wyraźnie próbował powtórzyć w reliefie Matki Boskiej Bolesnej na cokole tzw. Krzyża młynarza (1829) w odbiciu lustrzanym esowaty układ ciała Marii Magdaleny z kłodzkich konfesjonałów. Inne rozwiązanie niektórych szczegółów, takich jak ułożenie rąk, po części rysunek draperii, wynika nie tylko z warsztatowej nieporadności Casimira, ale koncepcji wzorcowego bozzetta. Jego wygląd sugeruje forma reliefu, który zdaje się być próbą niemal dosłownego odwzorowania modelu (wraz z podstawą).

295

Modele Michaela St. posłużyły za wzór także podczas realizacji starszego krucyfiks w Miejskim Lasku koło Lewina (1818) – wspólnego dzieła warsztatowego Casimira i Cajetana. Tu również – pomimo prymitywnej formy – widoczne jest w reliefowej postaci Marii podobieństwo do modeli rzeźby z kłodzkich konfesjonałów. Ale nie tylko, zmarszczone fałdy szat wokół pasa oraz w rejonie nóg postaci przypominają figurę maryjną Michaela Ignatza z ołtarza głównego w Krosnowicach. Sięgnięcie po wzory Klahra St. tłumaczy układ figury Chrystusa, która jest wiernym – pomimo niedoskonałości formalnych – naśladownictwem bozzetta stanowiącego punkt wyjścia dla krucyfiksów wykonanych do kościołów w Kłodzku i Łądku.

296

297

298

Ów szkic rzeźbiarski, a być może również modele Michaela Ignatza do krucyfiks z Nowej Wsi, oddziaływały niewątpliwie na formę krzyża ustawionego na cmentarzu w Łądku (1822). Wydaje się jednak, że w tym wypadku Casimir wykonał figurę według własnego pomysłu. Śladów, iż artysta projektował rzeźby, a nie tylko korzystał z pomysłów swych poprzedników jest więcej. Jeszcze w końcu XIX w. w zbiorach Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności znajdowała się także wysoka na 18,5 cm figurka z drewna lipowego przedstawiająca *Caritas* z dwójką dzieci, autorstwa Casimira⁸⁵. Niewielkie rozmiary rzeźby sugerują, iż było to bozzetto, względnie modelletto. Także w przypadku

299

⁸⁵ M. Zimmer, *Die Altertürmer der Grafschaft Glatz...*, s. 57. Figurka ta była zaginiona już w okresie międzywojennym, zob. SZMO AB, sygn. 175 a, Michael Klahr, list dyrektora Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności do Edmunda W. Brauna z 16 II 1929.

Ukrzyżowanego z cmentarza w Łądku musiał istnieć projekt będący wzorem dla kilku krucyfiksów wykonywanych przez warsztat Casimira na terenie całej Kotliny Kłodzkiej. Są to Krzyż młynarza z identyczną w formie figurą Chrystusa, a także krzyż cmentarny w Szalejowie Dolnym z 1834 r. – ostatniego znanego dzieła Casimira, wykonanego we współpracy z synem Davidem. Ten zapewne również korzystał z odziedziczonych po ojcu i wcześniejszych przodkach projektów i modeli rzeźbiarskich, jednak rozwikłanie tego problemu wymaga obecnie dalszych badań rozpoznawczych jego *œuvre*. 300 301

Wybrane *bozzetti* z ojcowskiego atelier przejął prawdopodobnie najstarszy syn Michaela Ignatza, Ignatz, korzystając z nich w swojej własnej pracowni. Świadczą o tym znane prace Ignatza, a zwłaszcza piaskowcowa figura Ukrzyżowanego (1805) w pobliżu cmentarza w Łądku, oparta na podobnym wzorcu, co krucyfiks ołtarzowy z Krosnowic. Artysta powtórzył zasadniczą kompozycję, draperię perizonium i elementy anatomii oraz fizjonomii, stworzył jednak dzieło zdecydowanie słabsze artystycznie. Dostrzegalne jest znaczne uproszczenie, miejscami prymitywizacja detali, np. schematycznie wyrzeźbionych ramion oraz pewna nieporadność w oddaniu skomplikowanych fałdów perizonium. 302 303

Również kilka lat późniejsza figura św. Jana Nepomucena z Goszowa (1809) powtarza kompozycję dzieła z warsztatu Michaela Ignatza do Domaszkowa z 1776 r. Zasadniczy układ kompozycyjny, rozwiązania draperii i detale stroju domaszkowskiej figury Ignatz przeniósł korzystając z ojcowskiego bozzetta i próbując wprowadzić własne pomysły w układzie rąk i głowy. Z tego samego źródła korzystał prawdopodobnie syn Ignatza Heinrich, który w obrębie warsztatu ojca wykonywał własne prace. Jego przydrożny pomnik Nepomucena pomiędzy Łądkiem a Radochowem niemal dokładnie odwzorowuje wzorzec z Domaszkowa. Opracowanie sutanny i rakiety świadczy o umiejętnościach warsztatowych Heinricha, najzdolniejszego spośród trzeciego i czwartego pokolenia Kłahrów. Odwzorowania kompozycyjne (na zasadzie odbicia lustrzanego) widoczne są w starszej, bezgłowej obecnie, figurze Nepomucena stojącej na dawnym cmentarzu cholerycznym w Trzebieszowicach. Również model wykonany przez Michaela Ignatza do krucyfiks z Krosnowic został użyty przez Heinricha przy opracowaniu przydrożnej figury Ukrzyżowanego w Chocieszowie koło Wambierzyc (1811). Powtórzona została – pomimo prymitywizacji formy – zasadnicza kompozycja Chrystusa, natomiast detale takie jak kubiczne perizonium czy opracowanie fizjonomii przypominają krucyfiks Michaela Ignatza w ołtarzu głównym kościoła w Nowej Wsi. Nie można zatem wykluczyć, iż Heinrichowi znane były modele również tego dzieła⁸⁶. 304 305 306 307 308

⁸⁶ Wobec braku dotychczas rozpoznanego materiału zabytkowego i źródłowego otwarty pozostaje problem praktyki warsztatowej innego reprezentanta czwartego pokolenia rzeźbiarzy Kłahrów: Basiliusa Klahra

Otwartym zagadnieniem pozostaje problem wzorów graficznych wykorzystywanych przez najmłodszych Klahrów. Bazą i to ważną pozostała spuścizna po Michaelu St. i Michaelu Ignatzu. Wskazuje na to m.in. pomnik maryjny Casimira w Kralíkach. Dwie stojące postaci aniołów-adorantów wraz trzymanymi kartuszami są niemal wiernym – na miarę możliwości 309 prowincjonalnego wykonawcy – odwzorowaniem aniołów z praskiej grupy św. Franciszka Serafickiego z ryciny Neureuttera; również w reliefie Immaculaty z kralíckiego pomnika 261 widoczne są analogie w zakresie kompozycji do figury św. Barbary z innej ryciny Neureuttera. 311 Ten sam wizerunek został wykorzystany w uproszczeniu w jednym z reliefów zdobiących cokół piaskowcowego *Ukrzyżowania* przy kościele w Jaworku (1826), którego autorstwo przypisać 310 należy warsztatowi Casimira i Cajetana. Casimir w niektórych swoich pracach sięgał po rokokową ornamentykę, zaczerpniętą zapewne z rycin Habermanna⁸⁷. Odwołania rzeźbiarzy na początku XIX w. do anachronicznych późnobarokowych i rokokowych wzorów graficznych świadczą o stosunkowo małej inwencji najmłodszych Klahrów. Korzystali oni także z bardziej aktualnych wzorów, w poszczególnych pomnikach starając się połączyć starsze motywy z modną dekoracją klasycystyczną.

Analizując nawiązania do projektów pierwszych dwóch pokoleń Klahrów w dziełach ostatnich generacji artystycznej rodziny nasuwa się kilka uwag. Do modeli czy wzorników Michaela St. najczęściej odwoływał się Casimir i jego warsztat, natomiast do warsztatowych wzorów Michaela Ignatza – Ignatz i jego syn Heinrich. Można to tłumaczyć podziałem między braci warsztatowej spuścizny pomiędzy dwie pracownie rzeźbiarskie i następne, przez kolejnych sukcesorów.

Powyższa próba wglądu w praktykę warsztatową rzeźbiarskiej rodziny Klahrów potwierdza decydującą rolę Michaela St. także w tym zakresie. Analiza Klahrowskich modeli i projektów oraz samych dzieł wskazuje bowiem, iż warsztatowa technika Klahra St., typowa dla środkowoeuropejskich rzeźbiarzy czasów baroku, kontynuowana była przez w atelier jego syna oraz kolejnych potomków, pozostając niezmienną w swej istocie aż do drugiej połowy XIX w. *Bozzetti* i projekty dwóch pierwszych Klahrów – w szczególności prace Michaela St., cenione wysoko zarówno przez jego potomków, jak i różnych odbiorców klahrowskiej plastyki – stanowiły główny czynnik utrwalania w obrębie kolejnych generacji charakterystycznego

(urodzonego w 1805 r. syna Cajetana Klahra), a także potomków Heinricha Klahra, czynnych zawodowo w Złotnie koło Dusznik (zob. rozdział I).

⁸⁷ Przykładowo ornamentalne uszaki cokołu łądeckiego Krzyża Młyńskiego w znacznym stopniu bliskie są Habermannowskim rycinom z serii 117.

języka formalnego Klahrów, wypracowanego zwłaszcza przez założyciela rodu. Jego wzory kontynuował syn, Michael Ignatz, wprowadzając pomysły w duchu rokoka, a później też klasycyzmu. Znacznie mniej inwencji mieli ich potomkowie, którzy głównie korzystali z wypracowanych wzorów i pomysłów.

1.2. Styl produkcji warsztatowej Klahrów

1.2.1. Styl warsztatu Michaela Klahra Starszego i jego źródła

Styl produkcji warsztatowej utożsamiać należy z osobistą twórczością rzeźbiarza, który narzucił warsztatowi wypracowany przez siebie język formalny. W przypadku Michaela St. dotyczy to zwłaszcza plastyki figuralnej. Zróznicowany poziom umiejętności pracowników oraz ich maniera odcisnęły oczywiście piętno na artystycznym obliczu poszczególnych prac warsztatu, zwłaszcza w dojrzałym i późnym okresie jego funkcjonowania, jednakże żaden z pomocników angażowanych przez Michaela St. od początku lat 20. XVIII w. nie miał większego wpływu na jego styl. Co istotne, ten specyficzny idiom został przejęty przez następców rzeźbiarza, którzy jedynie w ograniczonym stopniu wzbogacili język formalny o własne komponenty stylistyczne.

Dyskusja na temat korzeni artystycznych Michaela St. trwa od dawna. Większość badaczy doszukiwała się korzeni artystycznych Klahra St. w późnobarokowej rzeźbie czeskiej kręgu Matthiasa Bernharda Brauna oraz Ferdinanda Maximiliana Brokoffa (1688-1731)⁸⁸, sugerując również wpływ „śląskiej manieri barokowej” reprezentowanej dziełami artystów pracujących dla cystersów w Kamieńcu Żąbkowickim czy Henrykowie, wśród nich m.in. Johanna Christopha Königa i Thomasa Weisfeldta⁸⁹. Nowe światło na dotychczasowy stan badań rzuca opracowanie Artura Kolbiarza, który w przekonujący sposób dowiódł na podstawie dostępnych źródeł i analizy stylistyczno-porównawczej dzieł, że kluczowym miejscem

⁸⁸ Zob. m.in. E. Meyer, op. cit., s. 84, 87; K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku...*, s. 187-188; *Michał Klahr Starszy i jego theatrum...*, s. 12, 18, 20, 29, 32; K. Kalinowski, R. Nowak, *Klahr Michał, [w:] Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem Theatre and Mysticism. Baroque Sculpture between West and EaSt. Katalog*, [kat. wyst.], red. K. Kalinowski, Poznań 1993, s. I.24, I.28; R. Nowak, *Wczesne dzieła Michała Klahra Starszego w kościele Wniebowzięcia NMP w Kłodzku*, „Dolny Śląsk” IV, 1997, s. 275-277; A. Organisty, *Michael Klahr St., [w:] Śląsk – perła w Koronie Czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*, red. A. Niedzielenko, V. Vlnas, Praga 2006, s. 491; idem *Św. Maria Magdalena*, [w:] ibidem, s. 439-440, poz. kat. III.5.29; idem *Chrystus Dobry Pasterz*, [w:] ibidem, s. 440, poz. kat. III.5.30; R. Nowak, *Maria Immaculata*, [w:] ibidem, s. 443, poz. kat. III.5.33.

⁸⁹ E. Meyer, op. cit., s. 84; K. Kalinowski, *Rzeźba...*, s. 188, 193; K. Kalinowski, R. Nowak, op. cit., s. I.24; *Michał Klahr Starszy i jego theatrum...*, s. 12; idem *Wczesne dzieła...*, s. 277; R. Nowak, „Orkiestra anielska” w rzeźbie śląskiej XVII i XVIII wieku, [w:] *Musica Sacra. Motywy muzyczne w sztuce śląskiej XIII-XVIII w.*, [kat. wyst.], oprac. M. Zduniak, R. Nowak, A. Kolbuszewska, A. Knast, Wrocław 1997 s. 35; A. Organisty, *Św. Maria Magdalena...*, s. 439-440; idem *Chrystus...*, s. 440; D. Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej...*, s. 165.

artystycznej formacji Michaela St. był ośrodek rzeźbiarski w Świdnicy, z osobami Johanna Riedla (1654-1736) i Geoga Leonharda Webera (1672-1739) na czele, a formowanie się tego języka wzory czeskie jedynie dopełniły⁹⁰.

Michael wstępne wykształcenie rzeźbiarskie odebrał w pracowni Carla Sebastiana Plaga, od którego mógł przejąć manierę kształtowania masywnych figur o wyrazistej gestykulacji i bogatym, zazwyczaj miękkim modelunku szat o drobnej draperii czy dbałość o wykończenie detalu figur. Do repertuaru Plaga należy zaliczyć sposób opracowania twarzy o owalnym zarysie i naturalizm w eksponowaniu łamanej linii łuków brwiowych, rzeźbieniu prostych nosów i mięsistych ust oraz plastycznym modelowaniu włosów i zarostu⁹¹.

Wczesne i dojrzałe prace Michaela St., takie jak zrealizowane dla kłódzkich jezuitów figury ambony (1717), konfesjonałów (1720), prospektu organowego (1722-1724) czy ołtarzy Wniebowzięcia (1725) i *Ukrzyżowania* (1732) w kościele farnym Wniebowzięcia NMP w Kłodzku – jak również powstałe w zbliżonym czasie realizacje dla różnych kościołów na ziemi kłodzkiej – w szczególności sposób ujawniają charakterystyczny dla rzeźbiarza dynamiczny sposób komponowania postaci, polegający na silnym skrucie ciała, esowatym układzie sylwetki, wyraźnym kontrapoście, podkreślonych szczegółach anatomicznych oraz głęboko ciętych fałdów szat (uwagę zwraca zwłaszcza motyw zwielokrotnionych fałd równoległych), nierzadko ingerujących w przestrzeń wokół rzeźb. Bezpośrednich źródeł stylu plastyki Klahra St. należy upatrywać przede wszystkim w Świdnicy, znaczącym na przełomie XVII-XVIII w. lokalnym ośrodku rzeźbiarskim, dokąd artysta przypuszczalnie udał się w celu doskonalenia swoich umiejętności zawodowych⁹², być może w ramach dalszej nauki lub praktyki czeladniczej. O znaczeniu Świdnicy na ówczesnej artystycznej mapie Śląska decydowała zwłaszcza podjęta w drugiej połowie XVII w. i trwająca do początków stulecia następnego barokizacja wnętrza miejscowego kościoła farnego, realizowana pod patronatem jezuitów – protektorów Michaela St. w początkach zawodowej kariery – siłami licznych artystów i rzemieślników, w pierwszym rzędzie przez Johanna Riedla i Geoga Leonharda Webera, których dzieła w istotny sposób oddziały na twórczość założyciela rodu Klahrów. Zrealizowany przez warsztat Webera do świdnickiej fary dwudzielny prospekt organowy wraz

⁹⁰ A. Kolbiarz, *Michael Klahr Starszy, Paul Stralano i rzeźba barokowa w Świdnicy. Nowe uwagi na temat edukacji artystycznej Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXVII, 2018, s. 125-151. Zbieżności formalne plastyki Klahra St. z rzeźbą świdnicką (reprezentowaną przez prace Webera) wcześniej zasugerował jedynie R. Nowak (*Michał Klahr Starszy i jego teatr...*, s. 12; por. K. Kalinowski, R. Nowak, op. cit., s. 34-35; R. Nowak, *Michał Klahr Starszy – stan i perspektywy badań*, [w:] *Michał Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, red. J. Wrabec, Wrocław 1995, s. 21-22; idem, „Orkiestra anielska” w rzeźbie śląskiej..., s. 35).

⁹¹ A. Kolbiarz, op. cit., s. 126; por. K. Kalinowski, *Rzeźba...*, s. 187.

⁹² Ibidem, s. 125-127, 150.

z dekoracją rzeźbiarską (1704-1708) był bezpośrednim wzorem dla analogicznej pracy tego artysty w kościele jezuitów w Kłodzku⁹³, jednak również pojedyncze dzieła figuralne tego rzeźbiarza w wielu wypadkach odznaczają się ekspresyjną formą pokrewną Klahrowskim rzeźbom; wśród tych pierwszych na uwagę zasługują m.in. kamienne figury Wulkana w ogrodzie opackim w Henrykowie (1702) i św. Floriana w narożniku świdnickiego ratusza (1720) czy przedstawienia Matki Boskiej Bolesnej w kościele w Żelaznym Moście (1. tercja XVIII w.), prezentujące równie dynamiczne i skomplikowane układy kompozycyjne, w tym esowate wygięcie ciała z obrotem wokół własnej osi, co bliskie jest zwłaszcza postaciom ze zwieńczenia kłodzkich konfesjonatów⁹⁴. Należy zatem przyjąć, że twórczość świdnickiego mistrza odegrała kluczową rolę w kształtowaniu i rozwijaniu własnego stylu rzeźbiarskiego przez Michaela najpóźniej na dalszych etapach jego artystycznej edukacji⁹⁵. Plastyka Webera nie była jedynym wzorcem dla założyciela rzeźbiarskiej rodziny Klahrów, bowiem wybrane jego dzieła wykazują także zależności formalne od prac czołowej postaci świdnickiego ośrodka, jezuita Riedla – kierownika prac w kościele farnym ss. Stanisława i Wacława. Rzeźby Riedla, pomimo klasycystycznego patosu nierzadko prezentują dynamiczne układy kompozycyjne i przestrzenne struktury draperii bliskie Klahrowskim figurom, co widać np. w niektórych postaciach aniołów z ołtarza głównego (1692-1694) i przytęczowych (1696) kościoła w Świdnicy, których esowate sylwetki przypominają przedstawienia świętych z konfesjonatów i ołtarza Wniebowzięcia NMP czy aniołów-kariatyd z prospektu organowego w kłodzkiej farze. Zdaniem Kolbierza charakterystyczne dla twórczości Klahra St. klęczące anioły o złożonej kompozycji – obejmującej także dynamicznie uniesione skrzydła – i przerysowanej gestykulacji mają swoje źródło w riedlowskich koncepcjach, takich jak podobne figury ołtarzowe zrealizowane przez warsztat rzeźbiarza dla świdnickiej świątyni lub dzieła powstałe według jego projektów (ołtarz Serca Jezusowego w kościele jezuitów w Nysie z 1700 r.)⁹⁶.

⁹³ *Michał Klahr Starszy i jego theatrum...*, s. 12; por. K. Kalinowski, R. Nowak, op. cit., s. 34-35; R. Nowak, „Orkiestra anielska” w rzeźbie śląskiej..., s. 35.

⁹⁴ A. Kolbierz, op. cit., s. 145-147, il. 38-41. Uwagę zwraca zwłaszcza ekspresyjna (co podkreślają skomplikowane układy draperii) kompozycja Matki Boskiej Bolesnej z Żelaznego Mostu, którą w znacznym stopniu odzwierciedla figura św. Marii Magdaleny z kłodzkich konfesjonatów. W wypadku poszczególnych figur Webera i Klahra St. podobieństw doszukać się można również niekiedy w zakresie naturalistycznych detali fizjonomii.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 149-150. Kolbierz zwraca uwagę, że Weber, względnie także Johann Riedel, należeli do nielicznych rzeźbiarzy barokowych na Śląsku posługujących się terakotowymi bozzettami, podobnie jak później Michael St., co może dodatkowo przemawiać za kontaktami łódzkiego snycerza ze Świdnicą w początkach jego artystycznej kariery. Warto w tym miejscu zauważyć, iż kompozycję figury maryjnej z Żelaznego Mostu w dużym stopniu naśladuje praca autorstwa wnuka Michaela St., Casimira – reliefowy wizerunek Matki Boskiej Bolesnej na cokole Krzyża młynarza w Łądku (1829). Znaczne podobieństwo obydwu rzeźb sugeruje, że Casimir posłużył się modelem według wspomnianej rzeźby (a raczej jej modella), sporządzonym najpewniej przez Klahra St. przy okazji jego pobytu w Świdnicy przed 1717 rokiem.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 127-131. Badacz wskazuje, że źródłem inspiracji dla Michaela Klahra St. mogły być także nawiązujące do dzieł Riedla klęczące anioły z ołtarzy bocznych (1700-1701) w kościele jezuitów w Żaganii. Wzór

Również Klahrowskie wizerunki Chrystusa Ukrzyżowanego z kłodzkiego kościoła Wniebowzięcia NMP oraz kościoła farnego w Łądku (1741) – eksponujące plastycznie modelowane ciało Jezusa z głową spuszczoną na prawy bark, na który opada pukiel włosów spod korony cierniowej – mają swój prawdopodobny pierwowzór w Riedlowskich rzeźbach dla świdnickiej fary. Kłodzki krucyfiks (oraz wykorzystane przy jego realizacji *bozzetto*) pod wieloma względami przypomina (pomimo częściowo odmiennych proporcji) centralną rzeźbę świdnickiego ołtarza Ukrzyżowania (1696), z podobnie upiętym perizonium. Z kolei *Ukrzyżowanie* z Łądku – choć powieliła zasadniczą kompozycję Klahrowskiego wizerunku z Kłodzka – mogło zostać zainspirowane przez późniejszy krucyfiks wykonany przez warsztat Riedla dla kościoła ss. Stanisława i Wacława w 1704 r. (uwagę zwraca podobieństwo atletycznego torsu i ugiętej prawej nogi z wyeksponowaną stopą)⁹⁷. Poznanym w Świdnicy dokonaniom rzeźbiarskim Riedla i Webera Michael St. zawdzięczać mógł także skłonność do eksponowania naturalistycznie oddanego aktu czy biegłość w sztuce reliefu (widoczną choćby w płaskorzeźbach kłodzkiej ambony), wreszcie typowy dla łądeckiego mistrza motyw dynamicznie rozwianych w bok włosów zawijających się w dekoracyjne pukle, obecny w wielu rzeźbach kierownika świdnickiej „fabryki”⁹⁸. 243 320 244 321

Wpływ Riedla na dzieła warsztatu Michaela St. zaznaczył się ponadto w obszarze małej architektury, co widoczne jest przede wszystkim w architektonicznym opracowaniu kosza, zwisu i balustrady kłodzkiej ambony, które zasadniczo naśladuje – pomimo różnic w wybranych detalach architektonicznych i ornamentalnych – Riedlowską kazalnicę świątyni w Świdnicy z lat 1697-1698. Główną różnicę względem pierwowzoru stanowi iluzjonistyczne zwieńczenie wyobrażające scenę Przemienienia na Górze Tabor, zaczerpnięte z ambony kościoła jezuickiego Matki Bożej Wspomożenia Wiernych na Chlumku w Lużech (ok. 1706/1708), autorstwa Georga Franza Pacáka (Patzaka) i Johanna Kostelnika. Oprócz naturalistycznego zwieńczenia rzeźbiarz przejął także motyw aniołów podtrzymujących w locie baldachim oraz kompozycje poszczególnych figur zdobiących korpus (co istotne, podobnie artykułowany kolumnienkami kosz czeskiej ambony również wzorowany był na dziele Riedla)⁹⁹. Recepcja wzorów chlumskiej kazalnicy najprawdopodobniej dokonała się za sprawą Kostelnika, po 1704 r. arculariusa i statuariusa w jezuickiej placówce w Lużech, później 322 323 324

ów dostarczyć mógł Klahrowi odnotowany w Żaganiu w 1703 r. Johann Kostelnik, późniejszy koadiutor w kłodzkim konwencie zakonu w latach 1716-1718, zarazem możliwy współpracownik warsztatowy Klahra (zob. rozdział II).

⁹⁷ Ibidem, s. 131-134.

⁹⁸ Ibidem, s. 134-135, 150.

⁹⁹ Ibidem, s. 135-139; por. *Michał Klahr Starszy...*, s. 12.

w latach 1716-1718 obecnego w domu zakonnym w Kłodzku, gdzie mógł pomagać Klahrowi przy wznoszeniu ambony w tamtejszej farze¹⁰⁰. Łądecki rzeźbiarz raz jeszcze sięgnął do wzorców Riedla realizując kazalnicę dla kościoła par. w Wilkanowie (ok. 1736). W tym wypadku inspiracja dotyczyła gruszkowatej glorii promienistej koronującej ambonę na wzór dzieła świdnickiego, jak również postaci Boga Ojca w centrum glorii, zaczerpniętą z podobnego przedstawienia w zwieńczeniu ołtarza głównego świdnickiej fary (skąd przejęty został motyw rozwianej na głowę poły płaszcza), przy czym kompozycja Klahrowskiej figury odwołuje się również do analogicznej rzeźby w zwieńczeniu ambony kościoła w Brannej (1718) autorstwa Michaela Kösslera¹⁰¹. Bezpośrednią zależność od świdnickich wizerunków (zwłaszcza rzeźby z ołtarza głównego) zdradza natomiast kompozycja Boga Ojca w zwieńczeniu ambony kościoła par. w Roztokach (1730)¹⁰².

325
326
328
327
270

Nie można oczywiście całkiem wykluczyć, że jednym z impulsów do poszukiwań artystycznych rzeźbiarza, owocujących przyswojeniem sobie określonych rozwiązań formalnych w zakresie plastyki figuralnej, były też sugerowane przez badaczy dzieła „śląskiej manieri barokowej” w kościołach cystersów w położonych niedaleko Kłodzka Kamieńcu Ząbkowickim i Henrykowie¹⁰³.

Po rozpoczęciu działalności warsztatowej Michael St. podpatrywał również dzieła swojego dawnego mistrza, następnie konkurenta na lokalnym rynku, Plaga. Do jego ambony zrealizowanej dla bazyliki w Wambierzycach (1723) nawiązał zarówno w swoim wilkanowskim dziele, jak i we wcześniejszej kazalnicy kościoła w Roztokach. Zasadnicza kompozycja kosza tej ostatniej, z płycinami wypełnionymi rzeźbą i zaakcentowanymi narożnikami oraz w mniejszym stopniu zaplecka roztockiej ambony powielają schemat zastosowany przezeń w Kłodzku, jednakże plastyczny kształt korpusu rozszerzającego się w dolnej partii wyeksponowanej półwałkiem, został wzięty z ambony wambierzyckiej. Od Plaga rzeźbiarz mógł zaczerpnąć także pomysł przysiadających na półwałku pełnoplastycznych postaci Ewangelistów, autonomicznych wobec architektonicznych ram kosza.

330
329, 331

¹⁰⁰ R. Kolbiarz, op. cit., s. 139.

¹⁰¹ Ibidem, s. 142-145. Warto w tym miejscu nadmienić, że dzieło Kösslera jest w dużym stopniu wiernym naśladownictwem kłodzkiej ambony Michaela St.; wyróżnik stanowi postać Boga Ojca pośród obłoków wskazującego na znajdujący się poniżej krzyż. W postaci zmodyfikowanej przez Kösslera w Brannej kompozycja kłodzkiej ambony Klahra zyskała znaczną popularność pośród twórców ambon dla kościołów na ziemi kłodzkiej w XVIII w., w tym zwłaszcza Andreasa Ludwiga Jäschkego (por. A. Kolbiarz, op. cit., s. 140-142), prawdopodobnego ucznia Michaela.

¹⁰² A. Kolbiarz (op. cit., s. 145) uważa, że podobnie jak w Wilkanowie, rozwiązanie Boga Ojca z roztockiej ambony stanowi syntezę pomysłów formalnych zaczerpniętych zarówno od Riedla, jak i Kösslera, jednakże diagonalny układ roztockiej rzeźby (włącznie z motywem rozwianej szaty) jest zdecydowanie najbliższy figurom świdnickim.

¹⁰³ A. Kolbiarz, op. cit., s. 127, 133-134, 149-150, tamże cytowana starsza literatura.

Jeszcze więcej zbieżności z realizacją Plaga wykazuje kazalnica wilkanowska, której korpus w zasadniczym kształcie (pomimo odmiennego rzutu) powtarza rozwiązanie z Wambierzyc, włącznie z umieszczeniem figur na tle narożnych lizen, flankujących reliefowe płyciny, oraz wolutowym zwisem. Z wambierzyckiej ambony Michael St. zaczerpnął ponadto kompozycję zaplecka ujętego parą herm anielskich i niektóre pomysły w opracowaniu rzeźbiarskiej oprawy baldachimu (motyw centralnej figury stojącej). Z kolei dolna partia retabulum niezachowanego ołtarza głównego kościoła w Roztokach – szczególnie część środkowa w formie otwartego tempietta – przywodzi na myśl ołtarz główny bazyliki wambierzyckiej, dzieło Plaga z 1720 r.

Nie bez wpływu na twórczość Michaela St. pozostał ołtarz główny jezuickiej fary w Kłodzku (1728-1729) zrealizowany według projektu Christopha Tauscha. Zastosowana w tym dziele architektoniczna struktura trójdzielnego retabulum kolumnowego, z centralną aediculą mieszczącą rzeźbę Madonny (oraz detalami, takimi jak poduszkowy profil cokołów i fryzu), niewątpliwie oddziaływała na małą architekturę ołtarza Ukrzyżowania w tym samym kościele. Do retabulum odwołuje się także forma ołtarza głównego w Roztokach, którego ażurowa struktura wraz ze zwieńczeniem bliska jest ołtarzowi „wielkiemu” projektu jezuickiego architekta. Specyficzna, rozczłonkowana forma roztockiego retabulum wynika z konieczności wkomponowania ołtarza w istniejące podziały architektoniczne wnętrza kościoła, w tym zwłaszcza wyeksponowania masywnych pilastrów w narożnikach apsydy, za sprawą których prześwity w bocznych częściach ołtarza przerywały partię cokołową. Sposób zakomponowania tych części, z wysuniętymi do przodu kolumnami skrajnymi i umieszczonymi przy nich na konsolach figurami w dużym stopniu przypomina Tauschowską aranżację retabulum. Cech wspólnych pomiędzy obydwooma dziełami doszukać się można również w architektonicznym kształcie zwieńczenia, przy czym motyw baldachimu i promienistej glorii obłoków wokół postaci św. Marcina (?) w Roztokach przywodzi na myśl architektoniczno-rzeźbiarską oprawę Madonny w dolnej części ołtarza głównego kłodzkiej fary¹⁰⁴. Przytoczone odwołania nie wyczerpują katalogu możliwych inspiracji. Z lokalnych dzieł plastyki barokowej w kontekście sztuki Michaela St. należy wymienić także kolumnę Trójcy św. na rynku w Bystrzycy, pracę Antona Jörga z 1736 r., która posłużyła za wzór dla Klahrowskiego pomnika Trójcy św. w Łądku.

Otwarta pozostaje natomiast kwestia wpływów rzeźby czeskiej na plastykę Michaela St. Za prawdopodobne uznać wypada jedynie inspirowanie się amboną w kościele w Lużech

¹⁰⁴ Z kolei motyw anioła uchwyconego w pozycji leżącej glorii u stóp świętego rzeźbiarz mógł zaczerpnąć z analogicznego przedstawienia putta z grupy figuralnej Boga Ojca w zwieńczeniu kłodzkiego retabulum.

przy projektowaniu kłodzkiej kazalnicy, przy czym wybór tego wzoru mógł być skutkiem życzenia jezuitów, a być może nawet osobistej sugestii koadiutora Kostelnika. Nie można całkiem wykluczyć sugerowanego przez badaczy pobytu studyjnego Michaela w Pradze¹⁰⁵, gdzie rzeźbiarz mógł poznać dzieła ówczesnie wiodących twórców czeskiej stolicy, m.in. Matthiasa Wenzla Jäckla (1655-1738) i Franza Preissa (ok. 1660-1712), ale nie Brauna i Brokoffa¹⁰⁶. Bardzo możliwe, że wiele wzorców rzeźby praskiej Klahr St. przyswoił sobie studiując wzorniki graficzne, takie jak omówione wyżej ryciny Neureuttera.

Silniejszy wpływ czeskiej i morawskiej plastyki na twórczości Michaela St. zaznaczył się dopiero w jej dojrzałej i późnej fazie. Na przełomie lat 20. i 30. XVIII w. w rzeźbach artysty – mimo zachowania rozwiązań kompozycyjnych typowych dla wcześniejszego okresu – zaczęły pojawiać się cechy pokrewne rzeźbie praskiej, takie jak większa zwartość i masywność budowy postaci, materialność szat o głęboko podcinanych fałdach, czy strój wzorowany na współczesnym w wypadku postaci kobiecych¹⁰⁷. Rzeźbiarz musiał poznać wówczas z autopsji niektóre dzieła Brauna¹⁰⁸, choć trudno wskazać na bezpośrednie odwołania do rzeźb praskiego mistrza w realizacjach warsztatu Michaela St. Wpływu Brauna doszukać się można w opracowaniu detali krucyfiksów z Kłodzka i Łądka. Szczególnie w wypadku kłodzkiego Chrystusa uwagę zwraca podobieństwo do *Ukrzyżowania* Brauna z kościoła par. w Valkeřicach (1728)¹⁰⁹. 333
Chodzi o ułożenie nóg i rozwiązanie innych plastycznie potraktowanych szczegółów anatomicznych (m.in. ramion), a do pewnego stopnia również głowy z opadającym puklem włosów oraz perizonium przewiązanego sznurem. Pewne zbieżności z figurą Michaela St. wykazuje także opracowanie elementów anatomii (np. torsu) czy perizonium dwóch innych Braunowskich figur Chrystusa Ukrzyżowanego z refektarzy zimowego (przed 1720) i letniego 334
(po 1720) klasztoru w Plasach¹¹⁰. Podobieństwa z omawianymi dziełami (w tym zwłaszcza krucyfiksem z Valkeřic) dostrzec możemy również lądckim przedstawieniu *Ukrzyżowania*, przy czym figura ta ujawnia silniejszy wpływ omawianej już plastyki Johanna Riedla¹¹¹.

¹⁰⁵ K. Kalinowski, *Rzeźba...*, s. 187. Tamże cytowana starsza literatura.

¹⁰⁶ A. Kolbiarz, op. cit., s. 123-124. Badacz trafnie zauważa, że zdecydowana większość realizacji Brauna i Brokoffa, powstała znacznie później niż wczesne prace Klahra St. (względnie w zbliżonym czasie) co wyklucza poznanie czeskich dzieł przez lądckiego snycerza u początków jego kariery zawodowej.

¹⁰⁷ K. Kalinowski, op. cit., s. 189-190.

¹⁰⁸ Niejasna proveniencja omawianych wyżej bozzettów płaczki i Chrystusa Zmartwychwstałego z Klahrowskiego atelier utrudnia określenie ich znaczenia w przyswojeniu sobie przez Michaela St. wzorców plastyki M. B. Brauna. Nie można jednak wykluczyć podróży artystycznej rzeźbiarza do Czech, a nawet odwiedzin pracowni Brauna, czego świadectwem mogły być modele studyjne sporządzone przez Michaela St. na wzór dzieł praskiego rzeźbiarza.

¹⁰⁹ *Michał Klahr Starszy...*, s. 18, 42.

¹¹⁰ https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_8961 [dostęp: 22.08.2019].

¹¹¹ Wpływ wspomnianych krucyfiksów Brauna na lądckie dzieło Klahra St. sugerował już R. Nowak (*Michał Klahr Starszy...*, s. 18). Pogląd ów podał w wątpliwość A. Kolbiarz (op. cit., s. 133), zwracając uwagę na

Michael St. mógł być także obeznany z twórczością rzeźbiarzy morawskich, m.in. czynnych w Ołomuńcu na przełomie XVII-XVIII w. członków rzeźbiarskiego rodu Zürnów, w tym zwłaszcza Davida Johanna Zürna (1665-po 1724), pracującego także dla nyskich jezuitów¹¹². Pośród dzieł ołomunieckiego rzeźbiarza na uwagę zasługują rzeźby na kolumnie maryjnej w Šternberku (1719), które w pewnym zakresie mogły być dla Klahra inspiracją w opracowaniu dekoracji figuralnej łądeckiego pomnika Trójcy św., szczególnie postaci Immaculaty o przestrzennych strukturach rozwianej draperii.

Jak wynika z powyższego, styl rzeźby figuralnej i projektów małej architektury Michaela St. ujawnia typową dla rzeźbiarza barokowego zdolność kompilowania i przetwarzania różnych wzorców artystycznych. W świetle dotychczasowych badań należy przyjąć, że kluczową rolę w jego formacji twórczej odegrała jednak nie rzeźba artystycznych metropolii w rodzaju Wiednia czy Pragi, lecz sztuka mniejszych ośrodków, w szczególności Świdnicy, która za aktywności tamtejszych jezuitów urosła do rangi lokalnego centrum rzeźbiarskiego. Wysokiej klasy dzieła Riedla oraz Webera w mieście położonym blisko Kotliny Kłodzkiej stanowiły dla młodego adepta rzeźbiarstwa szczególnie atrakcyjne wzory, o których wyborze zapewne w niemałym stopniu decydowali ówcześni jezuitcy protektorzy Michaela. W późniejszych latach rzeźbiarz czerpał inspiracje z wybitnych kreacji artystycznych w Hrabstwie Kłodzkim, wykorzystując w swej pracy rozwiązania formalne stosowane przez konkurentów na lokalnym rynku zleceń, w tym swojego nauczyciela Plaga. Wydaje się, że Michael St. jedynie w ograniczonym zakresie sięgał po bardziej odległe źródła pomysłów formalnych, którymi w dużym stopniu były wzorce graficzne. Bez wątpienia jednak w swojej warsztatowej aktywności pozostawał otwarty na modne i bardziej „nowoczesne” prądy płynące z rzeźby czeskiej, m.in. od Brauna. W efekcie wypracowany przez Michaela styl stał się stylem warsztatu i rzeźbiarzy działających w łądeckim warsztacie, a także lokalnych snycerzy. Wywarł on też przemożny wpływ na oblicze formalne produkcji warsztatu jego syna, Michaela Ignatza.

odmienności kompozycyjne dzieł praskiego mistrza od Klahrowskich wizerunków Ukrzyżowanego z Kłodzka i Łądka, jak również na zbyt późny czas powstania niektórych rzeźb Brauna. Argumentację badacza osłabia jednak w tym wypadku przyjęte za starszą literaturą (zob. m.in. *Katalog...*, s. 89, tamże cytowane starsze opracowania) błędne datowanie kłodzkiego ołtarza Ukrzyżowania (1732) na 1722 rok. Niewątpliwie zgodnie z sugestiami Kolbierza podstawowym wzorem dla kompozycji obu krucyfiksów Michaela Klahra St. były świdnickie rzeźby Riedla, jednakże omawiane prace rzeźbiarza pod wieloma względami różnią się od swoich pierwowzorów detalami, które znacznie bardziej odpowiadają plastyce Brauna, w szczególności Ukrzyżowaniu z Valkeřic.

¹¹² A. Kolbierz, op. cit., s. 124-125.

1.1.4 Warsztatowy styl Michaela Ignatza Klahra

Michael Ignatz, podobnie jak ojciec, miał decydujący wpływ na styl prowadzonego przez siebie warsztatu. W poszczególnych fazach działalności atelier istotną rolę odgrywali jednak w tym zakresie również współpracownicy mistrza (w tym jego synowie), którzy do pewnego stopnia wpływali na oblicze artystycznej produkcji Klahra Mł., jak również na jej stopniową ewolucję stylistyczną, zwłaszcza w ostatniej dekadzie XVIII stulecia, choć zasadnicze rozwiązania formalne w zakresie rzeźby figuralnej, ornamentyki i małej architektury wypracowane zostały przez Michaela Ignatza.

Jak już wspomniano, na obliczu stylistycznym dzieł atelier Michaela Ignatza zaważyła przede wszystkim tradycja formalna Michaela St.¹¹³, co wynikało z pierwszych lat edukacji kierunkiem ojca, a potem nieprzerwanego posługiwania się ojcowskimi modelami i projektami. Syn przejął od ojca także niektóre pomysły w zakresie modelunku draperii (m.in. motyw zdwojonej fałdy równoległej) oraz opracowania detali, takich jak dłonie (np. układ złączonych palców środkowych), skrzydła anielskie, fizjonomie czy włosy w postaci bujnych, rozwianych pukli. Wpływ Michaela St. dostrzegalny jest zwłaszcza w opracowaniu figur aniołka i główek anielskich z baldachimem kazalnicy (1762) oraz cherubinów nad bramkami ołtarza głównego w kościele par. w Różance. Podobną formę mają późniejsze przedstawienia anielskie ołtarzy głównych kościołów w Ponikwie i Nowej Wsi, przy czym rzeźby te cechuje klasycyzm uspokojonych póz i „wygładzonej” muskulatury, jak również idealizowanych rysów twarzy. Z kolei draperia, choć niekiedy jest miękko modelowana, jak np. u aniołów znad bramek różańskiego retabulum, przyjmuje bardziej kubiczne formy nawet w tych samych realizacjach, to jest w figurach aniołów-trzymaczy obrazu ołtarzowego w Różance, wspomnianych postaciach anielskich w Ponikwie i Nowej Wsi oraz zdecydowanej większości dzieł figuralnych warsztatu Michaela Ignatza realizowanych później. Także fizjonomia Abrahama (dotyczy to zwłaszcza oczu, nosa, ust i pofalowanej brody) w Różance przypomina opracowanie twarzy Dawida z prospektu organowego Michaela St. w kościele farnym w Kłodzku. Formę bliską dziełom ojca mają także łezkowate lub migdałowate oczy większości figur Michaela Ignatza, zbliżone m.in. do przedstawień ze zwieńczeń konfesjonałów w kłodzkiej świątyni. Bliskie tym ostatnim oraz muzykującym aniołom z tamtejszego prospektu organowego są również

¹¹³ W dotychczasowym Problem zależności stylistycznej M. I. Klahra od plastyki ojca sygnalizował m.in. E. Meyer (op. cit., s. 19); *Michał Klahr Starszy...*, s. 28, 32; R. Nowak, *Klahr Michał, św. Rodzina z kościoła parafialnego św. Jadwigi w Niemczy* [w:] *Teatr i mistyka...*, s. 1.27, poz. kat. 5; I. Rybka-Ceglecka, op. cit., s. 99-100; A. Kolbierz, *Osiemnastowieczny ośrodek rzeźbiarski w Bardzie Śląskim*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 258.

wyeksponowane uszy niektórych figur, np. aniołów i puttów w ołtarzu głównym kościoła w Domaszkowie. Z kolei rzeźby Matki Boskiej Bolesnej i Marii Wniebowziętej z ołtarza głównego oraz postaci aniołów z ołtarza św. Barbary w nowowiejskiej świątyni dowodzą, że również w późnym okresie warsztatowej działalności artysta niekiedy bezpośrednio nawiązywał do prac ojca, jedynie częściowo modyfikując bądź upraszczając detale, m.in. draperii. 271, 273 339 340

Szczególną estymą darzył Michael Ignatz krucyfiksy wykonane przez ojca. Nawiązywanie m.in. do figur Ukrzyżowanego w ołtarzu kłodzkiej Kaplicy Zmarłych i w kościele farnym w Łądku widoczne jest w krzyżach ołtarzowych w Nowej Wsi, Krosnowicach i Konradowie. Ich głównym wyróżnikiem względem rzeźb Michaela St. jest bardziej sztywny, klasycyzujący układ sylwetki oraz odmiennie rozwiązane perizonium o rokokowej, kubicznej draperii. Ojcowski schemat kompozycyjny Michael Ignatz przełamał jednak tylko w nowowiejskim *Ukrzyżowaniu*, ściśle podporządkowując sylwetkę Chrystusa rygorom klasycystycznej symetrii, dodatkowo podkreślonej stopami przebitymi dwoma gwoździemi. To oryginalne rozwiązanie ma swój najbliższy pierwowzór w krucyfiksie ołtarza Ukrzyżowania wykonanego w 1779 r. przez warsztat Ludwiga Andreasa Jäschkego lub Johanna Gottfrieda Kommerthora dla kościoła odpustowego w Bardzie¹¹⁴. U Michaela Ignatza idealizowana, zarazem ekspresyjna sylwetka ukazuje oblicze Chrystusa na granicy życia i śmierci. Udało się osiągnąć za sprawą wyrafinowanych skrótów perspektywicznych i przestrzennego iluzjonizmu. Usytuowany w centrum ołtarza głównego krucyfix w oglądzie z nawy zyskuje hieratyczny i triumfalny charakter, zaś sama figura Ukrzyżowanego sprawia wrażenie żywego człowieka, pozostającego we wzrokowym kontakcie z Marią u stóp krzyża. Natomiast z bliska rzeźba Chrystusa sprawia wrażenie, że ogląda się kogoś martwego, z przymkniętymi oczami. Tak opracowana figura Jezusa staje się uogólnionym, ponadczasowym przedstawieniem Ukrzyżowanego – Zbawiciela, zwycięzcy śmierci, co zapowiada estetykę i symbolikę klasycyzmu¹¹⁵. 342, 303, 341 342

Michael Ignatz sięgał do pomysłów ojcowskich niekiedy również w małej architekturze, czego przykładem jest ołtarz główny w Nowej Wsi, powstały na wzór ołtarza wielkiego świątyni w Roztokach¹¹⁶. Roztockie retabulum nie było jedynym dziełem ojca, które zainspirowało Michaela Ignatza w opracowaniu finalnego projektu ołtarza, bowiem elementy takie jak kulisowy układ kolumn wraz z odcinkami dynamicznie gierowanego belkowania 48, 293 16

¹¹⁴ Na temat bardzkiego retabulum zob. A. Kolbiarz, op. cit., s. 272-274.

¹¹⁵ J. Gernat, *Ołtarz główny...*, s. 148.

¹¹⁶ I. Rybka-Ceglecka, op. cit., s. 99.

(w szczególności nad kolumnami środkowymi) oraz centralna arkada z krucyfiksem, w dużym stopniu nawiązują także do ołtarza Ukrzyżowania w Kaplicy Zmarłych kłodzkiej fary (należy przy tym pamiętać, że na architektoniczny kształt retabulum wpłynąć ponadto mogły wyżej omówione wzory graficzne, m.in. ryciny Leuchtego). Bezpośrednie odwołania do ołtarza głównego w Roztokach czytelne są natomiast w ołtarzu głównym kościoła filialnego w Konradowie (ok. 1790-1794). Pomimo klasycystycznego detalu architektonicznego i wystroju tej nastawy aranżacja jej głównej części w formie otwartego baldachimu na rzucie zbliżonym do półkola, podpartego kolumnami osadzonymi na miniaturowych cokołach, zapożyczona została wprost z retabulum Michaela St. Widoczne jest to zwłaszcza w rzeźbiarskiej scenie *Ukrzyżowania* wewnątrz „tempietta”, którego para tylnych kolumn tworzy scenograficzne tło dla krucyfiksu oraz figur Marii i św. Jana w sposób nieomal identyczny jak w roztockim pierwowzorze. Podobieństw z dziełem warsztatu ojca doszukać się można także w rozmieszczeniu na tle kolumn puttów z *Arma Christi*, dopełniających centralne przedstawienie.

51

Pewną rolę w kształtowaniu stylu warsztatowej produkcji atelier Michaela Ignatza odegrać mógł także Joseph Prause. Oprócz przywołanych wyżej rozwiązań kompozycyjnych jego rzeźb wykorzystanych przez Michaela Ignatza prawdopodobnie za pośrednictwem modeli, dawny opiekun rzeźbiarza odcisnął swe piętno na wczesnych dziełach łądeckiego atelier, takich jak figura św. Elżbiety z kościoła w Jodłowie (ok. 1756), nastawa chrzcielnicy w kościele w Domaszkowie (1761) czy elementy wystroju (m.in. dekoracja korpusu i zaplecka wraz z figurami puttów podtrzymujących kotarę) ukończonej rok później ambony świątyni w Różance. W pracach tych, być może powstałych przy udziale Prausego, względnie kogoś z jego kręgu, dostrzec można rozwiązania formalne pokrewne dziełom rzeźbiarskim Josepha w kościołach w Vlčicach (1740-1744), Chałupkach (1747) i Lubnowie (lata 50. XVIII w.). Należą do nich lejące się, zarazem miejscami sztywno łamane fałdy szat postaci, a w wypadku puttów uproszczone detale anatomiczne (nierzadko opracowane w sposób schematyczny, np. muskulatura ramion i torsu) oraz przylegające do ciała krótkie włosy. Z kolei *putto* „podtrzymujące” obiema rękami zwis kosza różańskiej kazalnicy ma swój pierwowzór w analogicznej figurze zdobiącej ambonę świątyni w Lubnowie. Cechy snycerki Prausego widoczne są w opracowaniu reliefów kosza i zaplecka ambony w Różance, reprezentujących jednak stosunkowo niski poziom warsztatowy. Wkładem rzeźbiarza z Vapénnej może być także dekoracja ornamentalna wspomnianych dzieł warsztatu Michaela Ignatza w Domaszkowie i Różance w formie sprymitywizowanych motywów *rocaille*, zbliżona do podobnych

27

28

343

344

elementów dekoracyjnych aplikowanych m.in. na retabula w Chałupkach i Lubnowie¹¹⁷. Prause do pewnego stopnia wpłynął na oblicze warsztatowej produkcji, niekiedy dostarczając młodemu rzeźbiarzowi konkretne wzory. Niewykluczone, że pod wpływem Prausego późniejsze realizacje rzeźbiarskie Michaela Ignatza zyskały bardziej sztywny, kubizujący modelunek draperii, choć głównych źródeł tych rozwiązań należy upatrywać przede wszystkim w rokokowej plastyce rzeźbiarzy bardzkich. Echa dzieł Johanna Josepha dostrzec można m.in. w draperii szat aniołów-trzymaczy w różańskim retabulum, której modelunek w formie sztywno łamanych fałdów, wzbogaconych drobnymi fałdami korytkowymi, bliski jest udrapowaniu strojów postaci anielskich w ołtarzu głównym w Chałupkach. Draperia tych rzeźb opracowana została jednak bardziej miękko i plastycznie, podobnie jak w pracach ojca. W dużej mierze zachowawcza, niekiedy wręcz epigońska względem Klahra St., estetyka dzieł Johanna Josepha Prausego miała zatem ograniczone znaczenie dla warsztatowego stylu Michaela Ignatza, w dużym stopniu jedynie utrwalając zakodowane wzory sztuki ojca.

Jak już wspomniano, ważne miejsce w określeniu źródeł stylu atelier Michaela Ignatza zajmuje twórczość mistrzów z rzeźbiarskiego ośrodka w Bardzie, przede wszystkim jego bardzkiego nauczyciela Ludwiga Andreeasa Jäschkego¹¹⁸. Wobec dominującej roli wzorów kompozycyjnych Michaela St. w rzeźbie figuralnej jego syna Jäschke dostarczył Michaelowi Ignatzowi inspiracji głównie na sposoby kształtowania draperii w duchu rokoka¹¹⁹. W twórczości bardzkiego mistrza upatrywać należy genezy obecnych w zróżnicowanym natężeniu w niemal wszystkich rzeźbach Klahra Mł. rozwiązań draperii, takich jak kubiczne, sztywno łamane fałdy szat o szerokich płaszczyznach rozbijanych lekko zagłębionymi fałdami o wyraźnie zarysowanych krawędziach, a także różnej wielkości fałdy korytkowe bądź

¹¹⁷ Rozpoznane dzieła Josepha Prausego dowodzą, iż jego snycerkę ornamentalną zdominowały anachroniczne w połowie XVIII stulecia formy regencyjne, które rzeźbiarz starał się uzupełniać o modne motywy *rocaille*. Artysta nigdy jednak nie przyswoił sobie w pełni rokokowego języka form, powielając popularne wzorce dekoracji w uproszczony lub przerysowany sposób (miejscami wręcz przypominający ornamenty manierystyczne), utrwalając te rozwiązania również w początkowym okresie funkcjonowania łądeckiego warsztatu pod kierunkiem Michaela Ignatza Klahra. W wypadku ambony kościoła w Różance nie można jednak całkiem wykluczyć częściowej rekonstrukcji i uproszczenia pierwotnej dekoracji kazalnicy podczas jej renowacji w 1895 r.

¹¹⁸ Szerokiego omówienia twórczości Ludwiga Andreeasa Jäschkego oraz pozostałych rzeźbiarzy z XVIII-wiecznego ośrodka artystycznego w Bardzie dostarczają opracowania Artura Kolbiarza, zob. A. Kolbiarz, op. cit., s. 229-249, passim; idem, *Nie tylko Praga. Udział śląskich rzeźbiarzy barokowych w dekorowaniu benedyktyńskich kościołów na Broumovsku*, [w:] *Barok na Broumovsku ze śląskiej perspektywy – historia i współczesność*, red. A. Wojtyła i M. Wyrzykowska, Wrocław 2018, s. 48-53; idem, *Wystrój rzeźbiarski kaplicy św. Marii Magdaleny przy kościele Wniebowzięcia NMP i św. Jana Chrzciciela w Henrykowie oraz jego twórca August Leopold Jäschke*, „Biuletyn Historii Sztuki” LXXXII: 20, nr 4, s. 571-574.

¹¹⁹ Prawdopodobna edukacja Jäschkego w warsztacie M. Klahra St. (zob. A. Kolbiarz, *Nie tylko Praga...*, s. 52, por. rozdział I) poskutkowała przejściem przez rzeźbiarza od swojego nauczyciela niektórych rozwiązań kompozycyjnych figur (m.in. aniołów), bliskich także językowi formalnemu Klahra Mł., dzięki czemu warsztatowa nauka tego ostatniego w atelier bardzkiego mistrza mogła być kolejnym czynnikiem utrwalającym ojcowską tradycję w dziełach Michaela Ignatza.

wieloboczne wnęki „wciśnięte” w gładkie, niemal metaliczne powierzchnie ubiorów. Podobne pomysły formalne występują w modelunku draperii figur Jäschkego, np. rzeźbach ołtarza głównego w kościele farnym w Ząbkowicach Śląskich (1754-1759) czy starszych figurach świętych Anny, Joachima, Floriana i Michała Archanioła w nawie kościoła odpustowego w Bardzie (ok. 1750)¹²⁰. Odwołania do dzieł bardzkiego rzeźbiarza czytelne są m.in. w modelunku szat postaci Dawida i Abrahama z ołtarza głównego w Różance, figur ss. Rocha i Franciszka Xawerego oraz aniołów-trzymaczy obrazu w ołtarzu głównym kościoła w Orłowcu (1772), które wykazują podobieństwa np. z opracowaniem figur ołtarzy św. Anny (1757) i św. Floriana (ok. 1757), zrealizowanych przez Jäschkego dla kościoła cystersów w Henrykowie¹²¹, bądź figurą św. Joachima z wystroju prezbiterium kościoła par. w Wojborzu (3. tercja XVIII w.)¹²². Rozwiązania draperii w szczególny sposób bliskie rzeźbom Jäschkego prezentują także m.in. figury ołtarzowe w retabulach kościołów w Domaszkowie (ołtarz główny z 1776 r. oraz para bocznych z 1795 r.), Ponikwie (postaci ss. Anny i Joachima w ołtarzu głównym), Gniewoszowie (1788) czy figurki szopki bożonarodzeniowej z lądeckiej fary (1779). W porównaniu z dziełami bardzkiego rzeźbiarza modelunek szat postaci Michaela Ignatza odznacza się jednak większą przestrzennością i urozmaiceniem, wynikającymi z dostrzeganego w wielu rzeźbach plastycznego modelowania szat w duchu warsztatowej tradycji ojca, poddanego kubicznej stylizacji. Syntezę starszych, późnobarokowych rozwiązań ojcowskich oraz cech rokokowych, wywiedzionych z atelier Jäschkego, demonstruje zwłaszcza opracowanie draperii Matki Boskiej Bolesnej w ołtarzu głównym świątyni w Nowej Wsi.

Inspiracje rzeźbą Ludwiga Andreeasa Jäschkego czytelne są także w fizjonomii niektórych postaci świętych (przeważnie męskich) realizowanych przez warsztat Michaela Ignatza. Charakterystyczne dla bardzkiego rzeźbiarza opracowanie twarzy o podkreślonych zmarszczkach, z wielobocznymi oczodołami wydobytymi schematycznymi cięciami dłuta oraz masywnymi nosami o szerokich, spłaszczonych grzbietach, oddzielonych od łuku brwiowego za pomocą poziomej bruzdy, znalazło zastosowanie m.in. w figurach świętych (w szczególności św. Rocha) nad bramkami retabulum w kościele Orłowcu, postaciach ss. Filipa Nereusza, Ignacego Loyoli oraz Józefa w lądeckiej farze, części męskich przedstawień (św. Józef, Królowie, wybrani pasterze) szopki bożonarodzeniowej zrealizowanej dla tej samej świątyni czy figurach ss. Joachima i Anny w ołtarzu głównym kościoła w Ponikwie. Zbliżonych rozwiązań formalnych dopatrzeć się można także w opracowaniu fizjonomii figur ołtarzowych

¹²⁰ Na temat wymienionych dzieł zob. A. Kolbiarz, *Osiemnastowieczny ośrodek...*, s. 261-263, 270-271.

¹²¹ Ibidem, s. 263-265.

¹²² A. Kolbiarz, *Nie tylko Praga...*, s. 48, il. 6.

w Gniewoszowie (św. Grzegorz), Nowej Wsi (Chrystus, ss. Jan i Joachim w ołtarzu głównym¹²³) i Krosnowicach (obok rzeźb ołtarza głównego analogiczne opracowanie detali twarzy prezentuje krosnowicka postać św. Jakuba z 1802 r.).

Jäschkemu oraz środowisku rzeźbiarskiemu w Bardzie Michael Ignatz zawdzięczał także wybrane pomysły formalne w zakresie małej architektury i dekoracji. Dotyczy to zwłaszcza modelu atektonicznego ołtarza ramowego, złożonego naściennej ramy ujmującej obraz oraz poprzedzającej ją mensy z tabernakulum, nierzadko dopełnionej bocznymi bramkami oraz figurami. Tego rodzaju schemat retabulum był szczególnie licznie reprezentowany na Śląsku przez dzieła artystów związanych z ośrodkiem bardzkim, spopularyzowany w okolicach Kamieńca Żąbkowickiego za sprawą ramowego ołtarza głównego świątyni pielgrzymkowej w Bardzie (1715)¹²⁴. Forma ołtarzy ramowych realizowanych przez rzeźbiarzy bardzkich – w pierwszym rzędzie L. A. Jäschkego – niewątpliwie oddziaływała także na Michaela Ignatza, którego warsztat zrealizował co najmniej pięć tego typu retabulów dla wiejskich kościołów na ziemi kłodzkiej. Formę pokrewną dziełom artystów bardzkich ma najstarsza ze wspomnianych nastaw Klahra Mł., ołtarz główny kościoła w Różance¹²⁵. Kształt i dekoracja naściennej ramy obrazowej tej nastawy – wykorzystującej motywy łuku kotarowego i wklęsło-wypukłego, dopełnionej postaciami aniołów i puttów oraz główkami anielskimi na obłokach – ma swój pierwowzór w zrealizowanym przez Jäschkego obramieniu obrazu ołtarza głównego kościoła w Bobolicach (1759)¹²⁶. Odwołań do boboliczkiej 355
pracy Ludwiga Andreasa doszukać się można także w formie ram obrazów ołtarzowych w kościołach w Jugowie (1777-1778)¹²⁷ i Gniewoszowie (ok. 1788). Z kolei górna część ramy 37, 45
obrazu w ołtarzu wielkim kościoła w Orłowcu (1772) do pewnego stopnia przywodzi na myśl 31

¹²³ Na uwagę zasługuje ponadto fizjonomia ołtarzowej Marii Magdaleny, której nos o skrzydełkach nozdrzy zaakcentowanych poziomą bruzdą również bliski jest rzeźbie figuralnej Jäschkego, por. A. Kolbiarz, op. cit., s. 49.

¹²⁴ A. Kolbiarz, *Geneza oraz ewolucja ołtarza ramowego na Śląsku i w twórczości artystów związanych z ośrodkiem artystycznym w Bardzie*, "Techne. Seria Nowa" (Nr 1, (2018), s. 177-202, passim, także cytowana starsza literatura.

¹²⁵ Wedle doniesień literatury przedmiotu (zob. *Katalog...*, s. 176-177, także cytowane starsze opracowania) pierwotny ołtarz został całkowicie zrekonstruowany w 1895 r. z wykorzystaniem oryginalnych figur nad bramkami oraz aniołów i puttów zdobiących ramę obrazu. Cechy formalne istniejącej nastawy sugerują jednak, że wspomniana rekonstrukcja objęła przede wszystkim wykonanie neobarokowego tabernakulum (wraz z wieńczącymi je postaciami dwóch aniołów) autorstwa Josepha Elsnera z Monachium, które odcina się stylistycznie i warsztatowo od pozostałych elementów nastawy. Rokokowy kształt i dekoracja ramek oraz naściennej ramy bliskie są natomiast dziełom Michaela Ignatza, co pozwala przyjąć, że wspomniane elementy należą do oryginalnej konstrukcji retabulum zrealizowanego przez łądecki warsztat rzeźbiarza (względnie zostały po części wiernie odtworzone podczas restauracji w 1895 r.).

¹²⁶ A. Kolbiarz, *Geneza...*, s. 195.

¹²⁷ Dekoracja obecnego retabulum z 1913 r. z oryginalnymi rzeźbami Michaela Ignatza oraz obrazem ołtarzowym (por. przyp. 65) ma charakter neobarokowy, jednakże ramę obrazową w zasadniczym kształcie – bliskim zachowanym dziełom tego artysty – uznać wypada za stosunkowo wierną rekonstrukcję tego elementu w pierwotnej nastawie.

opracowanie tego elementu w innym dziele bardzkiego rzeźbiarza – ołtarzu głównym w kościele par. św. Jadwigi w Ząbkowicach Śląskich-Sadlnie (ok. 1756)¹²⁸. Bardziej złożona wydaje się kwestia źródeł inspiracji dla realizowanych przez Michaela Ignatza pozostałych elementów ołtarzy ramowych oraz ich zakomponowania. Niewykluczone bowiem, że do wzorów w zakomponowaniu różańskiego retabulum ze stojącymi figurami proroków na przyściennych konsolach należał starszy ołtarz główny kościoła w Wilkanowie (ok. 1736), dzieło Andreasa Zahnera¹²⁹. Wysokiej klasy artystycznej retabulum Zahnera mogło być także wzorem dla kompozycji ołtarza głównego kościoła w Mostowicach (ok. 1782, jednakże w wypadku pozostałych ołtarzy ramowych Michaela Ignatza mensem z tabernakulum flankują bramki (w Różance połączone z konsolami pod figury), co odpowiada retabulum artystów bardzkich. 356 357 44

W pojedynczych przypadkach rzeźbiarz bezpośrednio nawiązywał do starszych dzieł lokalnej plastyki na ziemi kłodzkiej, czego przykładem jest piaskowcowa figura Immaculaty przy kaplicy św. Floriana w Bystrzycy (1781). Zasadnicza kompozycja rzeźby, z układem złożonych rąk oraz przestrzennymi fałdami szat opadającymi z ramienia bądź faliście wywiniętymi w okolicach biodra, jest odzwierciedleniem postaci Niepokalanej z pomnika Trójcy św. Jörga na bystrzyckim rynku, poddanej interpretacji w duchu rokoka i tradycji formalnej Michaela St.¹³⁰ 358 359

Katalog artystycznych inspiracji Michaela Ignatza zapewne poszerzały wzorce plastyki z bardziej odległych ośrodków – odwiedzanych w trakcie wędrówki czeladniczej lub ewentualnych późniejszych podróży studyjnych – m.in. w pruskiej części Górnego Śląska bądź na Śląsku Austriackim, względnie północnych Morawach. Przykładowo niektóre z figur wykazują podobieństwa do górnośląskich prac Johanna Melchiora Österreicha, w szczególności figura Jana Chrzciciela w kościele farnym w Łądku, którego muskularna sylwetka – pomimo odmiennie potraktowanej draperii – przypomina przedstawienie tegoż świętego autorstwa Österreicha w kościele cysterskim w Rudach Wielkich (ok. 1725). Z figur dla świątyni w Rudach bądź innych prac tego rzeźbiarza Michael Ignatz mógł zaczerpnąć także niektóre pomysły w kubizującym modelowaniu draperii (np. szat aniołów 360 361

¹²⁸ A. Kolbiarz, op. cit., s. 195.

¹²⁹ Na temat wilkanowskiej nastawy zob. M. Stehlik, *Moravské sochařství první poloviny 18. století*, [w:] *Michal Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, red. J. Wrabec, Wrocław 1995, s. 119; idem, *Slohová podstata sochařského díla Ondřeje Zahnera*, "Opuscula Historiae Artium" XLII, 1998, s. 8; A. Kolbiarz, *Michael Klahr Starszy...*, s. 123, przyp. 31; por. rozdział I.

¹³⁰ Fakt, iż do tego samego dzieła nawiązał wcześniej Michael St. projektując kolumnę Trójcy św. w Łądku sugeruje możliwość wykorzystania przez Michaela Ignatza ojcowskiego bozzetta wykonanego na wzór rzeźby Jörga. Niewykluczone zarazem, że bezpośrednie odwołanie do tego dzieła w kolumnie maryjnej było życzeniem jej prawdopodobnego fundatora, bystrzyckiego proboszcza Antona Hermanna (1774-1814), zob. *Katalog...*, s. 42.

asystencyjnych w ołtarzu głównym kościoła w Nowej Wsi), a przede wszystkim rozwiązania fizjonomii części figur w postaci głębokich oczodołów z półkolistymi łukami brwiowymi oddzielonymi od nosa, względnie bród bujnie zawijających się w pukle. Michaelowi Ignatzowi zapewne nieobce były także dzieła rzeźbiarzy ze Śląska Habsburskiego i Moraw, w drugiej połowie XVIII w. działających po obu stronach granicy, m.in. Johanna Geорга Lehnera (1703-1776), Johanna Schuberta (1743-1792) czy brneńskiego rzeźbiarza Andreasa Schweigla (1735-1812). Od pierwszego z nich rzeźbiarz mógł zapożyczyć np. charakterystyczne dla wielu rzeźb Klahra Mł. od połowy lat 70. podłużne fałdy równoległe, podobne do modelunku Lehnerowskiej figury św. Łucji z ołtarza Anioła Stróża w kościele minorytów w Opawie (lata 50. XVIII w.)¹³¹. Wsuwana przez badaczy hipoteza o współpracy zawodowej Michaela Ignatza z Schubertem nie wydaje się prawdopodobna¹³², jednak ten pierwszy mógł poznać dzieła górnośląskiego rzeźbiarza z autopsji, np. podczas podróży studyjnej bądź zawodowej. Kompozycja niektórych dojrzałych i późnych dzieł Klahra Mł. przypomina bowiem prace rzeźbiarskie Schuberta, m.in. w kościele farnym św. Bartłomieja w Głogówku (1776-1779)¹³³. Istotnych wzorów Klahrowi Mł. dostarczyć mogła także rzeźba i mała architektura Schweigla, jednego z czołowych reprezentantów plastyki drugiej połowy XVIII w. na Morawach i Śląsku Austriackim¹³⁴. Zrealizowana przez niego późnobarokowo-klasycystyczna ambona w kościele par. w Javorníku (1774) mogła być jednym z wzorców dla kazalnicy w łądeckiej farze (1792)¹³⁵. Możliwe, że prace Schuberta i Schweigla, względnie innych rzeźbiarzy z terenów Śląska Habsburskiego i Moraw były źródłem klasycyzmu w duchu Georga Raphaela Donnera, coraz silniej dostrzegalnego w późnych figurach warsztatu Michaela Ignatza. Przejawia on się m.in. w wydłużonym kanonie sylwetki, idealizowanej anatomii, a niekiedy także rysach twarzy (zwłaszcza postaci anielskich).

¹³¹ J. Olšovský, *Sochařství*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001, s. 147; por. przyp. 308, tamże cytowany szerszy wybór literatury na temat rzeźbiarza.

¹³² Zob. rozdział I, tamże cytowana literatura.

¹³³ Na temat wystroju rzeźbiarskiego fary w Głogówku oraz innych dzieł J. Schuberta zob. m.in. K. Kalinowski, *Rzeźba...*, s. 241-244; por. J. Olšovský, *Sochařství...*, s. 155-163; K. Brzezina, *Rzeźba i mała architektura...*, s. 106-111.

¹³⁴ Na temat rzeźbiarza zob. J. Olšovský, *Sochařství...*, s. 163-168; P. Suchánek, *Ondřej Schweigl – "honestus et eruditus civis et sculptor"*, [w:] Svobodová, J., *Baroko. Příběhy barokního Brna*, Brno 2009, s. 180-187; idem, *Der Bildhauer Andreas Schweigl und die Sakralkunst in Mähren zur Zeit der josephinischen Reformen*, „Umění/Art“ LXIII, 2015, s. 156-181.

¹³⁵ Podobieństwa pomiędzy łądeckim dziełem Michaela Ignatza a kazalnicą Schweigla dostrzegalne są m.in. w aranżacji baldachimu zwieńczonego figurą Zbawiciela wraz z towarzyszącą mu parą puttów z atrybutami, formą korpusu, a także detalami w rodzaju wolutowych zaplecka czy motywem girlandy podwieszanej przy dolnej krawędzi baldachimu. Równocześnie kosz ambony w Łądku ma zdecydowanie bardziej plastyczny, późnobarokowy charakter z zaakcentowanym półwałkiem u nasady, podobnie jak silniej wyłamane gzymasy baldachimu. Rozwiązania te przypominają kazalnicę J. Schuberta w kościele w Głogówku (odnotować wypada ponadto w tym miejscu, że uskokowe woluty zdobiące zwis, zaczerpnięte zostały z kazalnicy Michaela St. w Wilkanowie).

Pomocnicy spoza rzeźbiarskiej rodziny Klahrów – w przeważającej mierze czeladnicy, jak Ignatz Forche – odegrali zapewne też istotną rolę w ewolucji stylistycznej i warsztatowej rzeźb Michaela Ignatza. Silny pierwiastek rokokowy w opracowaniu draperii – wyniesiony przez niego przede wszystkim ze szkoły bardzkiej – obecny jest w dziełach warsztatu od samego początku artystycznej działalności rzeźbiarza. Wspomniane rozwiązania w zakresie modelunku postaci czytelne są bowiem już we wczesnych znanych pracach Michaela Ignatza, m.in. figurze Boga Ojca z muzeum w Opawie czy figurach ołtarza głównego kościoła w Różance. W dziełach tych kubizujące opracowanie draperii podporządkowane jest miękkemu modelunkowi, tak istotnemu dla Michaela St. Plastyczny modelunek pozostał obecny we wszystkich dojrzałych i późnych rzeźbach (bądź ich elementach) warsztatu Michaela Ignatza, które powiązać można bezpośrednio z ręką mistrza (przykładem są m.in. figury Matki Boskiej Bolesnej oraz aniołów-adorantów tabernakulum z ołtarza głównego kościoła w Nowej Wsi) – współistniejący z coraz bardziej wyrazistym pierwiastkiem rokokowym.

Wydaje się, że to właśnie pomocnicy mistrza, w szczególności współpracownicy obecni w jego warsztacie od drugiej połowy lat 60. oraz w latach 70. XVIII w., odegrali znaczącą rolę w utrwaleniu, uwypukleniu i wzmocnieniu rokokowych cech draperii, które z czasem stały się znakiem rozpoznawczym dzieł łądeckiej „rękodzielni”. Potwierdza to rzeźba retabulum z Różanki, w którym obok drobiazgowo i plastycznie wypracowanych ręką mistrza figur aniołów w zwieńczeniu bramek, znajdują się postaci cherubinów-trzymaczy naściennego obrazu, pod wieloma względami opracowane w sposób bardziej uproszczony, szkicowy. Zwłaszcza draperia układa się w wielu miejscach w zdecydowanie zgeometryzowane fałdy. Choć „wzlatujące” postaci anielskie noszą ślady ingerencji mistrza, m.in. w wykończeniu detali anatomicznych, zasadniczy kształt zgeometryzowanej draperii stroju wydaje się być dziełem warsztatu, w którym współpracownicy opracowali sylwetkę figury stosunkowo wiernie odwzorowując mistrzowskie bozzetto o szkicowej, kubizującej formie (wniosek taki sugerują również m.in. twardo łamane fałdy szat figur proroków z tego samego ołtarza, bądź „osób” z ołtarza głównego kościoła w Orłowcu). Na taką interpretację bozzettów przez pomocników miały wpływ ich nawyki i umiejętności warsztatowe nabyte podczas edukacji w innych pracowniach, w tym działających w nieodległym Bardzie, jednym z czołowych ośrodków rzeźby rokokowej drugiej połowy XVIII w. na pruskim Śląsku. Utrwalenie wspomnianych rokokowych rozwiązań formalnych w snycerze figuralnej Michaela Ignatza wynikać mogło np. z konieczności uproszczenia procesu ze względu na równoczesne realizowanie kilku zamówień. W latach 90. zwiększony udział pomocników – w pierwszym rzędzie synów mistrza Ignatza i Casimira – miał wpływ na obniżenie się poziomu produkcji artystycznej warsztatu

Michaela Ignatza, co widoczne jest zwłaszcza w wystroju rzeźbiarskim ołtarza głównego i ambony kościoła w Nowej Wsi. Ograniczone umiejętności rodzinnych współpracowników rzeźbiarza zapewne wpłynęły także na uproszczenie formy i wzmocnienie klasycystycznego pierwiastka późnych dzieł Michaela Ignatza, choć zdarzają się wśród nich figury wypracowane z dużą starannością, jak rzeźby ołtarza głównego bądź figura św. Jakuba do kościoła w Krosnowicach¹³⁶.

Począwszy od lat 90. XVIII w. lądecki rzeźbiarz starał się dostosować stylistykę swoich dzieł do modnej estetyki klasycyzmu, względnie Zopfstilu, również w dziedzinie małej architektury i dekoracji, czego przykładem są ołtarze główne kościołów w Lądku, Krosnowicach i Konradowie, a także ambona w krosnowickiej świątyni¹³⁷. Scenograficzna aranżacja lądeckiego retabulum, pomimo klasycystycznych detali architektonicznych i dekoracji pozostała jednak późnobarokowa. „Antykizująca” forma czytelna jest bardziej w nastawach z Krosnowic i Konradowa, zbliżonych kształtem do kolumnowego baldachimu lub tempietta, choć w obu wypadkach istotną rolę również odgrywają barokowe efekty sceniczne (w konradowskim dziele zainspirowane rozwiązaniami ojcowskimi), a wysmukłość kolumn przywodzi na myśl delikatną estetykę rokoka (pokrewną np. ołtarzowi głównemu wykonanemu przez warsztat Michaela Ignatza dla kościoła w Domaszkowie). Artysta zatem reagował na nowe prądy artystyczne, choć wprowadzane przez niego architektoniczne i dekoracyjne formy klasycyzmu mają charakter stylistycznego kostiumu nałożonego na rozwiązania późnego baroku i rokoka, niekiedy współistniejące z tymi pierwszymi (dobitym przykładem jest ołtarz główny i ambona kościoła w Nowej Wsi).

1.1.5 Problem stylu warsztatów ostatnich pokoleń Klahrów

Stosunkowo niewiele można powiedzieć o warsztatowej produkcji potomków Michaela Ignatza; ich wciąż słabo rozpoznany dorobek artystyczny w świetle badań piszącego te słowa niemal w całości ogranicza się do stawianych w plenerze kamiennych pomników kultowych, do których zaliczyć można również krzyże cmentarne. Bardzo możliwe, że kamieniarskie warsztaty XIX-wiecznych pokoleń Klahrów realizowały także zlecenia na spopularyzowaną w tym stuleciu rzeźbę nagrobną; wobec braku zachowanych przykładów supozycja ta musi

¹³⁶ Przesadny wertykalizm ołtarzowych figur Marii i św. Jana uznać należy za świadomy zabieg, wynikający z ich pierwotnego usytuowania po bokach niezachowanej nastawy ołtarzowej w formie wysokiej aediculi. Obie rzeźby

¹³⁷ Michael Ignatz zaczął wprowadzać klasycystyczną ornamentykę do swoich dzieł jednak już na początku lat 70. XVIII w., łącząc ją z dekoracją rokokową. Przykładem jest prosta, klasycystyczna mensa ołtarza głównego kościoła Orłowcu, ozdobiona motywem girlandy i medalionu z rokowym monogramem *IHS*, opracowana w sposób niemal identyczny jak w późniejszej nastawie z Krosnowic.

jednak pozostać w sferze domysłów. Pośród prac omawianych rzeźbiarzy na uwagę zasługują rzeźby Heinricha, jako jedyne wyróżniające stosunkowo dużą sprawnością warsztatową w opracowaniu detali, m.in. draperii zasadniczo poprawnie oddawanych sylwetek postaci (np. św. Jana Nepomucena). Tego rodzaju poprawność – pomimo schematyzmu kompozycji – dostrzegalna jest także kilku rozpoznanych figurach jego ojca, Ignatza. Te dzieła rzeźbiarskie reprezentują cechy stylistyczno-warsztatowe wspólne dla wszystkich rozpoznanych wytworów Klahrowskich atelier w XIX w., których poziom artystyczny dramatycznie się obniżył. Jeszcze niższą klasę artystyczną prezentuje krucyfiks przydrożny w Szczytnej (1878) przypisany potomkom Heinricha – Antonowi lub Heinrichowi (Mł.) – kamieniarzom czynnym w Złotnie koło Dusznik, będący pracą nieomal rzemieślniczą o cechach na poły ludowych¹³⁸. Warto w tym miejscu odnotować, iż wedle źródeł do profilu warsztatowej działalności Antona należało restaurowanie starszych rzeźb kamiennych¹³⁹, czym zajmowały się zapewne także warsztaty jego syna bądź innych rzeźbiarzy ostatnich pokoleń Klahrów w XIX w.

W warstwie stylistycznej przedstawiciele omawianych generacji rodu w przeważającej mierze byli epigonami plastyki pierwszych dwóch Klahrów. Zdecydowana większość figur powiela wypracowane przez Michaela St. późnobarokowe schematy kompozycyjne, w tym zwłaszcza esowaty układ sylwetki lub sposób opracowania postaci Chrystusa Ukrzyżowanego – znany z kłodzkiego ołtarza Ukrzyżowania oraz krucyfiks w lądeckiej farze – choć część z nich odwzorowuje także bardziej klasycyzującą kompozycję bądź rokokowe formy draperii niektórych rzeźb Michaela Ignatza. Przykładem może być przypisany Casimirowi krucyfiks przed kościołem w Trzebieszowicach (1803), będący dokładnym, choć sprymitywizowanym odwzorowaniem rzeźby Chrystusa na krzyżu z ołtarza głównego kościoła w Nowej Wsi. Podobne nawiązania dostrzegalne są w figurach św. Jana Nepomucena autorstwa Ignatza lub Heinricha St., które, jak już wspomniano, mają swój pierwowzór w starszej rzeźbie kanonika z kościoła w Domaszkwie. Również w zakresie ornamentyki i motywów dekoracyjnych rzeźbiarze powielali późnobarokowe i rokokowe wzorce plastyki Michaela Ignatza, co widoczne jest zwłaszcza w pomnikach Casimira i Davida w Kralíkach, Lądku (Krzyż młynarza) i Szalejowie Dolnym. W poszczególnych dziełach elementy te dopełniają lub zastępują bardziej "nowoczesne" ornamenty i detale architektoniczne utrzymane w estetyce Zopfstilu lub

¹³⁸ Pomimo zbarbaryzowanej formy w dekoracji rzeźbiarskiej tego monumentu (dotyczy to figury Chrystusa oraz w mniejszym stopniu reliefowej sceny Wniebowzięcia na cokole) dostrzec można reminiscencje kamiennej plastyki Ignatza Klahra oraz jego syna Heinricha, co potwierdza przypuszczenie, że autor *Ukrzyżowania* wyuczył się profesji w ich warsztatowym kręgu (być może nawet wykorzystując odziedziczone modele rzeźbiarskie).

¹³⁹ E. Grochowska, *Pomnik maryjny w Dusznikach-Zdroju. Część 1. Zarys dziejów i problem ikonografii*, „Rocznik Muzeum Papiernictwa”, T. X, 2016, s. 83.

czystego klasycyzmu, takie jak medaliony z gofrowaną wstęgą, kubiczne formy cokołów ozdobionych kanelurą i sprymitywizowanymi kimationami (zwł. monumenty Ignatza i Heinricha St. oraz ich potomków). Powtarzanie tych samych motywów – zarówno barokowo-rokokowych, jak klasycystycznych – przez kolejne pokolenia kamieniarzy z rodziny Klahrów jeszcze w drugiej połowie XIX w., potwierdza daleko idący archaizm i prowincjonalizm wytwórczości potomków Michaela Ignatza, która w przeciągu tego stulecia z czasem uległa zanikowi w Łądku, a następnie w innych częściach Hrabstwa Kłodzkiego.

2. Kutzerowie

2.1. Proces i technika pracy

Rozważania na temat praktyki warsztatowej Kutzerów zasadniczo koncentrują się na rodzinnym atelier w Horní Údolí w dwóch pokoleniach. Był on był najważniejszy spośród pracowni związanych z rodziną Kutzerów, a dwaj pierwsi kierownicy, zwłaszcza Bernard, mieli decydujący wpływ na oblicze stylistyczne całości artystycznej produkcji rodziny. Co więcej, warsztat prowadzony przez Bernarda, a następnie Raimunda, inaczej niż w wypadku pozostałych Kutzerowskich pracowni, jest bogato reprezentowany w źródłach. Są to setki projektów na papierze, studiów rysunkowych, wzorników, bądź zapisów rachunkowych i korespondencji. Dopełnieniem bogatej spuścizny graficznej są liczne (ok. 136 obiektów) *bozzetti* i inne modele rzeźbiarskie związane z artystyczną produkcją Bernarda i Raimunda¹⁴⁰.

Analiza zachowanych obiektów warsztatowych Kutzerów dowodzi, że ich praktyka projektowania i realizacji dzieł ulegała stopniowej ewolucji – umożliwiającej coraz bardziej seryjne wytwarzanie rzeźby i małej architektury (dotyczy to zwłaszcza prac atelier realizowanych od drugiej połowy XIX stulecia) – jednakże wspólna najprawdopodobniej dla wszystkich przedstawicieli pokoleń rodu jest decydująca rola rysunków (projektów rysunkowych, studiów projektowych, szkiców czy szablonów) w procesie tworzenia dzieła rzeźbiarskiego. Zbiór licznych rysunków – stanowiący bezcenną dokumentację artystycznej działalności atelier Kutzerów w Horní Údolí – podzielić można na kilka kategorii: różnego rodzaju projekty i studia projektowe – związane z realizacją konkretnych zamówień bądź należące do oferty projektowej warsztatu – studia rysunkowe pełniące rolę uniwersalnych

¹⁴⁰ W obecnym stanie badań nieznana jest spuścizna warsztatowa posiadających własne pracownie przyrodnych braci Bernarda Kutzera – Cyrilla i Patriziusa, których *œuvre* wymaga wciąż dalszego rozpoznania. W ocenie autora niniejszej rozprawy fakt ten nie wpływa znacząco na przyjęty zakres i perspektywę badań, bowiem wedle ustaleń historyków aktywność zawodową obu rzeźbiarzy (szczególnie Patriziusa) w przeważającej mierze określiła współpraca warsztatowa z Bernardem Kutzerem, poprzedzona nauką profesji pod jego kierunkiem.

wzorników do tworzenia wybranych projektów (w szczególności przedstawień figuralnych) czy szkice studialne (odzwierciedlające również fascynacje artystyczne Bernarda i jego syna Raimunda). Pośród rysunków projektowych szczególne miejsce zajmują projekty i studia autorstwa założyciela rodzinnego przedsiębiorstwa, stanowiące źródła inspiracji i rezerwuar form, jakimi posługiwali się w praktyce projektowej jego potomkowie, w szczególności Raimund Kutzer.

Podobnie jak w innych warsztatach rzeźbiarskich ważne miejsce u artystów z Horní Údolí zajmowały bozzetti i inne modele rzeźbiarskie; wydaje się jednak, że w warsztacie Kutzerów odgrywały one rolę drugorzędną względem projektów i studiów na papierze. Z tego względu, jak również wobec niemożności przypisania w wielu wypadkach autorstwa poszczególnych modeli konkretnym twórcom, niniejsze rozważania skupiają się przede wszystkim na warsztatowych pracach na papierze Kutzerów. Dlatego też odrębne miejsce poświęcono modelom rzeźbiarskim, wykorzystywanym w równym stopniu zarówno przez Bernarda, jak i Raimunda. Podobna sytuacja ma miejsce w wypadku gromadzonej przez dziesięciolecia, wciąż słabo rozpoznanej badawczo, kolekcji wzorów graficznych i rysunkowych atelier, która omówiona została w ostatnim ustępie podrozdziału.

2.1.1. Praktyka warsztatowa Bernarda Kutzera

Bernard wykorzystywał projekty konkretnych dzieł, rysunki przedprojektowe i studia rysunkowe, a w późnym okresie działalności również rysunki realizacyjne i szablony. Ich obfitość i różnorodność daje wgląd w jego warsztatową praktykę, dokumentując poszczególne etapy projektowania i realizacji wybranych dzieł. Rysunki projektowe i studyjne założyciela atelier w Horní Údolí w dużym stopniu bliskie są praktyce warsztatowej rzeźbiarzy barokowych – co dostrzec można zwłaszcza we wczesnych latach zawodowej aktywności Bernarda Kutzera – choć metoda projektowania i realizacji prac przez jego warsztat ulegały stopniowej ewolucji.

Najstarszymi sygnowanymi przez rzeźbiarza rysunkami są projekty barokowego, tabernakularnego ołtarza głównego kaplicy w Rejvízie (1825)¹⁴¹ oraz klasycystycznej nastawy dla świątyni w Horním Benešovie (1827)¹⁴². Wykonane tuszem oraz akwarelą prace –

366

367

¹⁴¹ SZMO, nr inw. U 153 A, Bernard Kutzer, projekt ołtarza głównego kościoła fil. Imienia NMP w Rejvízie, 1825. Rysunek daje wyobrażenie o pierwotnej kolorystyce nastawy, w 1909 r. zastąpioną naturalistyczną polichromią figur oraz marmoryzacją detali architektonicznych autorstwa Franza Templera, zob. S. Joanidis, *Zlaté Hory v Jeseníkách. Letopisy, Rejvíz 2004*, s. 300; por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy umělců*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století v západní části Českého Slezska*, Opava 2008, s. 119.

¹⁴² VMJ, nr inw. H 5704, Bernard Kutzer, projekt ołtarza głównego kościoła par. św. Katarzyny w Horním Benešovie, 1827; por. M. Neubauerová, *Z umělecké dílny rodiny Kutzerů. Kresebné návrhy oltářů a plastic*, [kat. wyst.], Vlastivědné muzeum Jesenícka, Jeseník 2005, s. 10, poz. kat. 1.

precyzyjnie zapowiadające formę realizacji¹⁴³ – w dużym stopniu przypominają barokowe abrysy przedkładane zleceniodawcom, co podkreśla również ich „barokowa” technika wykonania.

Do kategorii abrysu zaliczyć wypada również projekt rekonstrukcji baldachimowego ołtarza w Złatych Horach (1833)¹⁴⁴, stanowiący zarazem unikatową dokumentację podejmowanych przez warsztat Kutzera restauracji starszych dzieł sztuki, m.in. elementów wyposażenia kościelnego¹⁴⁵. Projekt ukazuje widok ogólny retabulum oraz jego rzut poziomy, na którym szczegółowo zostały zaznaczone szrafowaniem zniszczone elementy oryginalnej nastawy przeznaczone do rekonstrukcji, co objaśnia legenda po obu stronach rysunku. Tego rodzaju oznaczeń brakuje na szkicu powyżej, choć wykreślona struktura architektoniczna nastawy w formie kolumnowego baldachimu wraz z wystrojem figuralnym niewątpliwie nawiązuje formą do fragmentarycznie ocalałego z pożaru późnobarokowego oryginału (dotyczy to zwłaszcza postaci świętych na konsolach). Autorskim dodatkiem Bernarda jest widoczne na rysunku tabernakulum, które miało zastąpić całkowicie spalone. Zaprojektowane rozwiązanie w formie klasycystycznej, kolumnowej aediculi adorowanej przez dwa klęczące anioły na cokołach – bliskie starszemu cyborium ołtarza głównego z kościoła Horním Benešovie – było wielokrotnie powielane (zapewne w oparciu o rysunki wzornikowe) w dziesiątkach projektów i realizacji atelier rzeźbiarza. Nastawę zlatohorskiej fary w obecnym kształcie w przeważającej mierze uznać wypada za dzieło warsztatu Bernarda, powstałe zasadniczo według projektu, z wykorzystaniem części oryginalnych rzeźb ołtarzowych¹⁴⁶ oraz ocalonego obrazu maryjnego w zwieńczeniu tabernakulum. To ostatnie zyskało inną niż na projekcie formę kolumnowego tempietta adorowanego przez anioły na wolutowych cokołach. Odmienne względem rysunku barokizujące postaci cherubinów

368, 370

369

371

¹⁴³ Oba ołtarze zrealizowane zostały zasadniczo zgodnie z projektami; różnice dotyczą jedynie opracowania detali, m.in. rozmieszczenia niektórych figur ołtarzowych.

¹⁴⁴ VMJ, nr inw. H 5706, 2, Bernard Kutzer, projekt rekonstrukcji spalonego ołtarza głównego kościoła par. w Złatych Horach, 1833; por. M. Neubauerová, op. cit., s. 11, poz. kat. 2; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 120.

¹⁴⁵ Innym przykładem restauracji (w połączeniu z częściową rekonstrukcją) dokonanej przez Bernarda Kutzera są elementy wyposażenia kościoła w Malej Morávce (1824-1825), por. rozdział I.

¹⁴⁶ Barokowe niewątpliwie są figury świętych stojące na konsolach w strefie cokołu, trudniej natomiast określić proveniencję grupy figuralnej Wniebowzięcia Marii w centrum baldachimu. Na rysunku ma ona cechy barokowo-klasycystyczne, jedynie w ogólnej kompozycji nawiązując do istniejącej figury (naskicowana sylwetka Marii unoszonej przez anioły przypomina natomiast przedstawienie o tym samym temacie z Kutzerowskiego ołtarza głównego kościoła w Hnojicach z lat 1863-1864), bliskiej estetyce późnego baroku i rokoka, m.in. rzeźbie figuralnej Michała Ignatza Klahra. Możliwe jednak, że postać Marii wraz z towarzyszącymi jej aniołami wykonana została w warsztacie Bernarda na wzór oryginalnych rzeźb, za czym przemawiają znaczne podobieństwa warsztatowe obecnej grupy rzeźbiarskiej do opracowania cherubinów z Kutzerowskiego tabernakulum.

powstały przypuszczalnie w oparciu o osobne projekty, do których mogły należeć również modele rzeźbiarskie¹⁴⁷.

W warsztatowej spuściźnie Bernarda zdecydowanie najliczniej reprezentowane są projekty, rysunki i modele rzeźbiarskie z lat 40. i 50. XIX w. Pośród tych obiektów na uwagę zasługuje zwłaszcza dokumentacja projektowa elementów wyposażenia (ołtarz główny i ambona) kościoła farnego w Vrbnie pod Pradědem, pochodząca z ok. 1841 r. Z realizacją ołtarza głównego związane są dwa rysunki. Pierwszy z nich¹⁴⁸ ma charakter przedprojektowego studium, względnie zarzuconego projektu, co sugeruje fragmentaryczne cieniowanie poszczególnych figur lub detali architektonicznych. Ukazana na rysunku scenograficzna aranżacja niearchitektonicznego ołtarza w ogólnym zarysach odpowiada zrealizowanemu dziełu, z tabernakulum w formie tempietta adorowanego przez anioły na tle cokołu z wyodrębnionymi postumentami figur ss. Piotra i Pawła oraz postacią zwycięskiego Michała Archaniola w zwieńczeniu. Pomiędzy rysunkiem a realizacją dostrzegalne są jednak istotne różnice, ponieważ naszkicowane retabulum jest bardziej masywne i horyzontalne niż ma to miejsce w zrealizowanej nastawie. Uwagę zwraca ponadto odmienne opracowanie detali, takich jak mięsiste festony zdobiące postumenty oraz barokowa plastyczność rzeźb. Odmienne są także gesty niektórych postaci: na rysunku św. Piotr kieruje swoje spojrzenie nie ku tabernakulum, lecz w stronę przeciwną, na trzymaną w prawej dłoni otwartą księgę; na apostoła patrzy natomiast św. Michał, który depcze znacznych rozmiarów postać Szatana, zwróconego głową w dół, do tabernakulum. Opisane rozwiązania zostały częściowo zmodyfikowane na drugim rysunku, stanowiącym ostateczny projekt dzieła, zatwierdzony przez zleceniodawcę do realizacji¹⁴⁹. Cechuje go precyzyjny rysunek detali architektonicznych i rzeźbiarskich wraz z zaznaczonym światłocieniem oraz wykreśloną podziałką liniową, a także urzędowa pieczęć i adnotacja z datą i podpisem księgowego reprezentującego zleceniodawcę¹⁵⁰. Ten sam dzień 12 maja 1841 r. zapisany jest w raptularzu pracowni w Horní Údolí jako termin rozpoczęcia

372

373

¹⁴⁷ Za wzór lub inspirację projektu figur asystencyjnych tabernakulum zlatohorskiego ołtarza (dotyczy to zwłaszcza prawej figury anielskiej) posłużyć mogło zaginione bozzetto anioła, którego zdjęcie reprodukuje F. Peschel (*Kunst und Künstler der Heimat*, „Der Altvaterbote”, 1951, Nr. 1, s. 27, il. 1). Pomimo odmiennego opracowania szczegółów stroju i skrzydeł figurka wykazuje znaczne zbieżności z aniołami ołtarza w Złatych Horach w zakresie kompozycji (m.in. motyw ugiętej nogi odsłoniętej po kolano i opartej stopą o profil cokołowy) czy detali postumentu (niemal identyczna forma wolutowego cokołu).

¹⁴⁸ Rysunek na początku XX w. wszedł w skład warsztatowej kolekcji Gottharda Kutzera (ob. w zbiorach Andrzeja Betleja).

¹⁴⁹ VMJ, nr inw. H 5710; por. M. Neubauerová, op. cit., s. 15, poz. kat. 6; J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 120.

¹⁵⁰ Podpis wraz z pieczęcią w lewym dolnym rogu rysunku: *Freudenthal am 12^{ten} May 1841. / Anton Stichter / Buchhalter*. Fakt podpisania rysunku w Bruntálu (Freudenthal) może świadczyć o tym, że zleceniodawcą (lub przynajmniej nadzorcą) inwestycji był urząd dziekański w Bruntálu, któremu podlegała parafia w Vrbnie.

prac nad ołtarzem głównym w Vrbnie¹⁵¹. Na drugim projekcie retabulum zostało dopasowane prezbiterium, m.in. znacznie obniżono cokół względem tabernakulum oraz podniesiono naścienną grupę rzeźbiarską św. Michała. Figury Piotra i Pawła na rysunku zostały przedstawione jako zwrócone ku centrum ołtarza, co podkreśla osiowość kompozycji i nadaje całości większą spójność. W drugim rysunku inne jest też opracowanie poszczególnych figur. Przede wszystkim zatraciły one barokową ekspresję na rzecz klasycystycznego monumentalizmu, co przejawia się zwłaszcza w uspokojeniu póz i wertykalizmie sylwetek, podkreślonym przez uproszczony układ fałdów szat (dotyczy to przede wszystkim postaci apostołów i cherubinów)¹⁵².

Zmiany, jakie zaszły w porównaniu do pierwotnej koncepcji mogły zostać dokonane albo na życzenie zleceniodawcy (niewykluczone, że oglądającego również pierwszy rysunek, potraktowany jako projekt wstępny), albo z inicjatywy samego Bernarda, który w ostatecznym projekcie dostosował formę nastawy do architektury wnętrza. Drugi projekt stał się podstawą realizacji zlecenia, choć w trakcie prac dokonano kolejnych zmian, być może na podstawie kolejnych rysunków. Zarówno bowiem na abrysie, jak i rysunku studyjnym Kutzer oddał pierwotną artykulację ściany prezbiterialnej za ołtarzem w postaci ciągłego belkowania wraz z usytuowanym nad nim półkolistym oknem. Podczas robót okno to wraz z belkowaniem zostało zlikwidowane¹⁵³ aby można było w pełni zrealizować finalną koncepcję Bernarda, który zaplanował pokrycie całej ściany iluzjonistycznym malowidłem z wyobrażeniem niebios. Dopełniło to optycznie i kompozycyjnie rzeźby ołtarzowe, zwłaszcza monumentalną postać św. Michała, która została podniesiona na wysokość pierwotnego belkowania, co pozwoliło na jej lepszą ekspozycję oraz kompozycyjne powiązanie z postaciami malowidła. Optyczne złączenie naściennego malowidła z nastawą sprawiło ponadto, że w ostatecznym kształcie sylwetki archanioła i apostołów stały się bardziej wertykalne, podobnie jak aedicula tabernakulum. W efekcie retabulum ołtarza głównego kościoła w Vrbnie zyskało wieloplanowy, scenograficzny charakter, mimo klasycystycznego detalu odwołujący się wprost do barokowego iluzjonizmu. Ta aranżacja jest niewątpliwie autorską koncepcją Bernarda.

Zachowana dokumentacja projektowa prac dla kościoła w Vrbnie obejmuje także kilka rysunków ambony. Pozwalają one prześledzić proces jej realizacji. Bernard przygotował do wyboru przez zleceniodawcę projekt (wraz z rzutem poziomym) w kilku wariantach; spośród

¹⁵¹ Schmier-Buch, s. 1, poz. nr 1.

¹⁵² Zmienioną, bardziej delikatną postać otrzymały również festony na postumentach, które tym samym dodatkowo podkreśliły wertykalizm nastawy.

¹⁵³ Na powierzchni ściany obecnie pokrytej freskiem dostrzec można zarysy zamurowanego okna.

nich zachowały się warianty nr 2¹⁵⁴ oraz nr 3¹⁵⁵. Oba ukazują rozłożystą kazalnicę złożoną z cylindrycznego kosza ozdobionego płaskorzeźbionymi półpostaciami Ewangelistów i świętych, zaplecka i okrągłego baldachimu zwieńczonego personifikacją cnót Boskich¹⁵⁶. W obydwu wariantach planowano wybicie w filarze przyściennym wejście. Różnicę stanowi lokalizacja bramki oraz zaplecka, w każdym z wariantów zależna od usytuowania kazalnicy: w projekcie nr 2 zawieszenie kazalnicy na rogu filara wymusiło dodanie galeryjki na planie ćwierkolistym prowadzącej do wejścia odsuniętego na bok względem zaplecka ozdobionego żłobkowanymi lizenami i rzeźbiarską kotarą, opinającego z dwóch stron narożnik podpory. W wariacie nr 3 kosz ambony przylega do wewnętrznego narożnika między filarami. Takie rozwiązanie dawało możliwość wkomponowania zaplecka w otwór wejściowy, ujęty parą lizen, wyżej zaś motywem podpiętej kotary. Pieczęć i podpis księgowego wraz z datą na rysunku – identyczne jak w wypadku abrysu ołtarza głównego – sugerują, że właśnie ten projekt został wybrany i zatwierdzony do realizacji. Do projektu wykonano rysunki techniczne dzieła (włącznie z przekrojem pionowym)¹⁵⁷, które szczegółowo oddają konstrukcję stolarską ambony oraz sposób jej mocowania. Dokumentację uzupełniają opisy dotyczące materiałów budowlanych, a więc zapewne jest to dokumentacja przeznaczona dla stolarza.

Powstała kazalnica różni się w istotny sposób od zatwierdzonego projektu, co wynikać mogło z dostosowania pierwotnej koncepcji do kontekstu rzeczywistego wnętrza świątyni. Istniejąca ambona usytuowana jest bowiem na osi jednego przyściennych filarów nawy, z wejściem dostępnym po zewnętrznych schodach; zmienione są również niektóre detale, m.in. zaplecka (ozdobionego kotarą analogiczną jak na rysunkach, lecz z boków poszerzonego do krawędzi filara o dodatkowe płyciny i lizeny) oraz uproszczonego w formie zwisu kosza. Niewykluczone, ambonę ostatecznie wykonano według innego abrysu (być może niezachowanego wariantu nr 1), choć najbardziej prawdopodobna jest modyfikacja projektu w toku prac, co sugerować może np. opracowanie zaplecka, wydającego się kompilacją rozwiązań zaproponowanych w wariacie drugim i trzecim¹⁵⁸.

¹⁵⁴ MuBru, nr inw. 43/84, Bernard Kutzer, projekt wariantowy ambony do kościoła w Vrbnie pod Pradědem, 1841. W prawym dolnym rogu rysunku sygnatura: *Kutzer 1841*; przy górnej krawędzi opis: *Nach Würbenthal No. 2*.

¹⁵⁵ VMJ, nr inw. H 5711, Bernard Kutzer, projekt wariantowy ambony do kościoła w Vrbnie pod Pradědem, 1841. W prawym dolnym rogu rysunku sygnatura: *Kutzer 1841*; przy górnej krawędzi opis: *Nach Würbenthal No. 3*.

¹⁵⁶ Zarówno w projekcie, jak i realizacji rzeźbiarz w interesujący sposób połączył w przedstawieniu ikonografię trzech cnót Boskich (Wiary, Nadziei i Miłości), zaopatrując w odpowiednie atrybuty (kotwica, krzyż i kielich hostią oraz serce gorejące) pojedynczą postać kobiecą.

¹⁵⁷ SOkA Je RAK, Bernard Kutzer (atryb.), rysunki projektowe ambony do kościoła w Vrbnie pod Pradědem, ok. 1841.

¹⁵⁸ Boczne części zaplecka przypominają dwie ścianki narożne z projektu nr 2, zestawione ze sobą na płaszczyźnie, z kolei forma kotary pośrodku nawiązuje do rysunku nr 3 (choć motyw nisko zwieszonych chwostów wywodzi się z pierwszego szkicu).

Zapewne na potrzeby realizowanej ambony Bernard sporządził również rysunki w skali 1:1 reliefowych popiersi Ewangelistów i proroków umieszczonych na balustradzie korpusu¹⁵⁹. Wykonane tuszem lub czarną i białą kredą (?) szkice zdradzają barokizującą manierę Bernarda w modelowaniu postaci, czytelną pomimo odmiennej, XIX-wiecznej techniki wykonania rysunków. Na rysunku ukazującym Mojżesza widoczny jest również zarys pseudorokokowego kartusza, wykreślonego szkicowo wokół postaci zapewne jako jedna z koncepcji obramienia reliefów, ostateczna zarzucona na rzecz prostokątnych kwater. Obecne na rysunkach elementy szkicowe nadają im charakter bliski rysunkowym bozzettom, choć precyzyjnie wyrysowane postaci niewątpliwie posłużyły za wzór do sporządzenia ostatecznych rzeźb, niemal identycznych względem swoich pierwowzorów. Niektóre z prac noszą ślady mocowania, być może bezpośrednio na kłocu drewna, co może oznaczać, że wykorzystywano je jako szablony. Oznaczałoby to, że już w latach 40. XIX w. w warsztacie Bernarda posługiwano się szablonami, co usprawniało proces realizacji. W pracowni tego rzeźbiarza ważną rolę musiały jednak odgrywały modele, bowiem z pracami nad wystrojem rzeźbiarskim ambony wiązać należy również drewniane bozzetto figury personifikacji ze zwieńczenia¹⁶⁰. Jego zasadnicza kompozycja nawiązuje do postaci personifikacji z rysunków, jednakże model wyróżniają nieobecne na projekcie detale, takie jak drobiazgowy rysunek draperii, wypracowanej z dużą precyzją (w kontraście do pozostałych partii modelu, zwłaszcza dłoni z kielichem). W porównaniu z modelem kompozycja zrealizowanej figury różni się detalami, m.in. ułożeniem nóg (przechylonych na bok) i mniejszym pochyleniem głowy. Wskazane różnice są zapewne efektem modyfikacji projektu w trakcie prac.

380

Rzeźbiarz sporządził również co najmniej dwie wersje projektu pomnika Ukrzyżowania na cmentarz w Skorošicach (1847-1849). Zachował się bowiem rysunek oznaczony numerem 2 – z wersją wybraną przez zleceniodawcę do realizacji¹⁶¹. Co istotne, ów szkic – podobnie jak często barokowe abrysy – ma charakter dwuwariantowy, prezentując dwie propozycje opracowania cokołu w stylistyce neogotyckiej: masywnego piedestału dla wszystkich rzeźb Grupy Ukrzyżowania, o bryle zróżnicowanej za pomocą uskoków w lewym wariacie, lub w prawym – osobnego postumentu krucyfiksu, dopełnionego „czołgankowymi” konsolami pod figury Marii i św. Jana. Do realizacji zleceniodawca wybrał wariant lewy, rezygnując zarazem

383

¹⁵⁹ SZMO, nr inw. U 68 A, U 70 A, U 71 A i U 73 A.

¹⁶⁰ MuBru, nr inw. 1609/63.

¹⁶¹ SOkA Je RAK, Bernard Kutzer, projekt pomnika Ukrzyżowania na cmentarz w Skorošicach, ok. 1847. Rysunek opatrzony numerem 2 oraz notatką zleceniodawcy na rewersie szkicu: *Der Preis a 1970 f. CM, ihnen gegeben 1000 f. CM / Joseph Latzel*. Więcej na temat projektu oraz jego skorošickéj realizacji zob. M. Neubauerová, *Skorošická Kalvárie – neznámé dílo Bernarda Kutzyera*, „Jesenicko”, sv. 6 (2005), s. 38–45, artykuł dostępny w Internecie, zob. http://www.muzeum.jesenik.net/prispevky/Kalvarie_net.pdf [data dostępu: 30.03.2016].

całkowicie z neogotyckiej ornamentyki¹⁶². W warsztacie Bernarda powstały również dodatkowe projekty poszczególnych figur pomnika, na co wskazują dwa drewniane *bozzetti*. Wyobrażona w pierwszym z nich¹⁶³ spiralna sylwetka św. Jana, stojącego w kontrapoście i spoglądającego w górę (w domyśle – ku Ukrzyżowanemu), z lewą ręką przywiedzioną do piersi i prawą opuszczoną (obecnie brakuje dłoni), została wiernie powtórzona w marmurowej rzeźbie. Znaczne podobieństwa pomiędzy szkicem rzeźbiarskim a realizacją dostrzegalne są także w opracowaniu draperii, jednakże w porównaniu z postacią ukazaną na rysunku projektowym oraz zrealizowaną figurą, bozzetto cechuje bardziej przestrzenny, zarazem dynamiczny, nieomal barokowy charakter, który nadają mu detale, takie jak pofalowany fragment szaty opadającej za lewym biodrem oraz mięsiste fałdy rękawa na prawym ramieniu Jana. W obu wypadkach odmienny jest ponadto kształt poły płaszcza wywiniętej na linii bioder, która inaczej niż w modelu, w rzeźbie tworzy masywną i przestrzenną bryłę. Dostrzeżone różnice sugerują, że szkic rzeźbiarski nie był bezpośrednim wzorcem dzieła, choć bardzo prawdopodobne jest wykorzystanie modelu przez Bernarda w projektowaniu wystroju rzeźbiarskiego kalwarii.

Z tymi pracami powiązać można także reliefowe bozzetto Chrystusa Ukrzyżowanego ze zbiorów muzeum w Opawie¹⁶⁴, które wykazuje daleko idące podobieństwa kompozycyjne względem postaci Jezusa na rysunkowym projekcie. W porównaniu z rysunkiem figura jest jednak bardziej masywna i ukazana frontalnie (widoczne jest to zwłaszcza w ułożeniu kolan) oraz różni się detalami, takimi jak przestrzenne bryły perizonium przy lewym biodrze. Rozwiązania te z kolei odpowiadają zrealizowanej rzeźbie, choć ta również wykazuje cechy odrębne, m.in. układ stóp i opracowanie głowy, pomijając nieobecne w modelu liczne detale anatomii i draperii. Wydaje się zatem, że szkic rzeźbiarski powstał w kolejnym etapie prac nad dziełem, być może jako wskazówka dla wykonawcy rzeźby. Przemawia za tym reliefowa forma bozzetta, przypominającego swego rodzaju „przestrzenny rysunek”. Model zapewne miał dać pomocnikowi mistrza zasadnicze wyobrażenie o przestrzennym kształcie figury, stąd pominięto w nim niemal wszystkie detale, oddane na projekcie rysunkowym bądź niezachowanych szkicach realizacyjnych (niewykluczone, że ostateczną formę dzieła nadał Cyrill w trakcie prac rzeźbiarskich).

¹⁶² W realizacji dzieła rzeźbiarz posługiwał się także sporządzonymi przez siebie szkicami rzeźbiarskimi dla konkretnych figur, m.in. przy wykonywaniu postaci Chrystusa i św. Jana – zob. niżej rozważania poświęcone modelom rzeźbiarskim Kutzerów.

¹⁶³ Mu Bru, nr inw. 1612-63.

¹⁶⁴ SZMO, nr inw. U 84 B.

W kontekście rozważań nad praktyką warsztatową Bernarda godna uwagi jest także bogata dokumentacja projektowa elementów wystroju kościoła w Zakrzowie, której najstarszym elementem jest projekt ołtarza głównego z ok. 1847 r.¹⁶⁵ (nastawę zrealizowano według przedłożonego projektu w latach 1847-1852 za cenę 350 Rthl¹⁶⁶). Precyzyjnie wykonany projekt ołtarza (bez tabernakulum) został przedłożony zleceniodawcy do akceptacji, o czym świadczy pieczętka zakrzowskiej parafii wraz z podpisem zamawiającego, proboszcza Josepha Stuchtiga, zamieszczony wraz z pieczętka parafii w prawym dolnym rogu szkicu¹⁶⁷. Rysunek ów najprawdopodobniej był jedynym konceptem zaprezentowanym zleceniodawcy, brakuje bowiem informacji źródłowych bądź oznaczeń na rysunku sugerujących istnienie wariantów alternatywnych. Projekt pozwala zrekonstruować przypuszczalny pierwotny wygląd zrealizowanej, klasycystyczno-barokowej nastawy w formie kolumnowo-pilastrowej aediculi z atektonicznym zwieńczeniem w formie promienistej glorii obłoków i główek anielskich, ujmujących oculus z Okiem Opatrzności w centrum¹⁶⁸. Porównanie wizerunku apostołów na rysunku oraz istniejących figur ujawnia znamienne dla praktyki Bernarda i jego następców rozbieżność pomiędzy projektem przekładanym zleceniodawcy a zrealizowanym wystrojem figuralnym. W tym wypadku obie rzeźby różnią się znacznie względem plastycznie narysowanych postaci ze szkicu, silniej wykazując cechy neobarokowo-klasycystyczne, co ujawnia się zwłaszcza w sztywnym modelunku draperii, m.in. pionowych fałd równoległych stroju św. Piotra. Z kolei kompozycję św. Pawła cechuje finezja większa niż w wypadku jego rysunkowego pierwowzoru; decyduje o tym głównie lekko esowaty układ sylwetki oraz odwrócona kolejność atrybutów (księga i miecz) trzymany w dłoniach przez postać, która pozwoliła lepiej wpisać figurę w architektoniczny kontekst nastawy.

W skład dokumentacji projektowej wyposażenia zakrzowskiej świątyni wchodzi także projekt ołtarza Matki Boskiej (1852-1853), sporządzony w dwóch wariantach stylistycznych

¹⁶⁵ VMJ, nr inw. H 5746, 1. Rysunek sygn. p. d. Kutzer.

¹⁶⁶ Schmierbuch, s. 9, poz. 10: *Mit dem Kirchenvorstande Akordirt einen Hochaltar nach vorliegender Zeichnung ohne Transport Zoll Kost und Quartier während der Aufstellung und mit Bedingung einer Retour / Fuhre für 350 Rhtler preus. Curant an Vorschus erhalten 5 Rthr. / Vorschus erhalten 50 Rthr / von 17ten Septbr 1847 bis Mai 1852 abzuliefern.*

¹⁶⁷ Pieczętka i podpis zamieszczone w prawym dolnym rogu arkusza papieru: *Jos. Stuchtig Pfarrer.*

¹⁶⁸ Istniejący ołtarz w swojej zasadniczej strukturze architektonicznej odpowiada projektowi, jednak odmienny kształt ma pseudobarokowa ozdobna rama obrazu oraz aediculowe zwieńczenie dopełnione parą aniołów na cokółkach ponad impostami kolumn. Elementy te (podobnie jak neobarokowe tabernakulum) nie wykazują cech sztuki Kutzerów, wyraźnie odcinając się od pozostałych części ołtarza, co sugeruje późniejszą przebudowę (zapewne około XIX-XX w.) oryginalnego dzieła warsztatu w Horní Údolí, pierwotnie zapewne analogicznego do projektu. Wtórny charakter mają również neobarokowe detale ornamentalne (m.in. fryz i uszaki) oraz postumenty pod figurami ss. Piotra i Pawła po bokach retabulum. Rzeźby te wraz z główkami anielskimi pośrodku belkowania również należą jednak do pierwotnego wystroju ołtarza.

(neorenesansowy i neobarokowy) sygnowanych przez Bernarda¹⁶⁹. Oba „abrysy” przedłożone były zleceńdodawcy, który wybrał do realizacji wariant neobarokowy, o czym świadczy podpis pod rysunkiem¹⁷⁰. Według tego samego wzoru rzeźbiarz wykonał w 1854 r. projekt (również zatwierdzony przez zleceńdodawcę) bliźniaczego ołtarza św. Józefa¹⁷¹. Podobnie jak wypadku ołtarza głównego, wystrój figuralny obu omawianych nastaw jest odmienny niż na rysunkach, a bezpośrednim, wzorem dla każdej z rzeźb musiały być osobne szkice projektowe lub modele, spośród których zachowało się *bozzetto* do figury św. Ambrożego w ołtarzu św. Józefa¹⁷². Dynamiczna kompozycja figurki znacznie odbiega od blokowej postaci świętego na projekcie. Inaczej niż na rysunku święty podtrzymuje lewą dłonią księgę, mając przy lewej stopie ul. Forma bozzetta zasadniczo została zrealizowana w ostatecznym dziele, które zyskało jednak bardziej przestrzenny charakter w porównaniu z modelem; postać arcybiskupa jest ponadto silniej zwrócona w bok, ku centrum ołtarza. Możliwe zatem, że półplastyczny, nieomal reliefowy szkic rzeźbiarski był jedynie wskazówką dla jej wykonawców co do sposobu wydobywania z bloku drewna zasadniczej sylwetki postaci wraz z draperią; kluczową rolę mógł natomiast odgrywać bardziej szczegółowy projekt rysunkowy.

Dla zakrzowskiej świątyni rzeźbiarz zaproponował także dwa warianty neobarokowych konfesjonałów. Przedstawia je dwuwariantowy projekt z 1855 r.¹⁷³ Jest on ważny, ponieważ świadczy o szerokim zakresie usług warsztatu Bernarda, obejmujących niekiedy również wykonywanie mebli kościelnych. Znane z fotografii archiwalnych dwie spowiednice do zakrzowskiej świątyni zostały zrealizowane przez atelier w Horní Údolí zgodnie z projektem, w obu wariantach nawiązującym do neobarokowych form ołtarzy bocznych, uzupełnionym rokokową ornamentyką (m.in. kartusza w zwieńczeniu). Fotografie dowodzą, że przynajmniej jeden z konfesjonałów powstał według prawego wariantu projektowego, z delikatnymi uszakami ozdobionymi motywem koguciego grzebienia i *rocaille*.

¹⁶⁹ VMJ, nr inw. H 5721, B. Kutzer, projekt ołtarza MB dla kościoła w Zakrzowie – wariant nr 1, 1852; nr inw. H 5720, B. Kutzer, projekt ołtarza MB dla kościoła w Zakrzowie – wariant nr 2, 1852. Oba rysunki opatrzone sygnaturą: *Kutzer / 1852*.

¹⁷⁰ *Nach dieser Zeichnung angefertigen / Sakrau, 22 December 1852. Jos. Stuchtig / Pfarrer.*

¹⁷¹ VMJ, nr inw. H 5722, B. Kutzer, projekt ołtarza św. Józefa dla kościoła w Zakrzowie, 1854. Rysunek sygnowany p. d.: *Kutzer 1854*. Przy dolnej krawędzi dopisek zleceńdodawcy: *Für die Kirche in Sakrau / Jos. Stuchtig Pfarrer.*

¹⁷² SZMO, nr inw. U 88 B.

¹⁷³ VMJ, nr inw. H 5723. Rysunek sygnowany p. d.: *Kutzer / 1855*. Na projekcie brakuje informacji odnośnie jego przeznaczenia, o wykonaniu przez warsztat Bernarda Kutzera dwóch konfesjonałów dla kościoła w Zakrzowie w 1855 r. wspomina jednak raptularz pracowni, zob. Schmier-Buch, s. 11, poz. nr 18: *Nach Sakrau / ein Baptisterium für den Betrag von / 2 Beichtstühle ohne Kastenüberschläge / Vorschus erhalten 100 Rthlr. / im März 1855*. Zrealizowane według projektu spowiednice obecnie niezachowane *in situ*.

Z dojrzałego okresu działalności Bernarda pochodzą również projekty (rysunek i dwa modele rzeźbiarskie) dotyczące kolumny Trójcy Świętej w Starej Červenej Vodzie, wykonanej przez warsztat Kutzera na przełomie lat 40.-50. XIX w.¹⁷⁴ Dowodzą one, że proces projektowania monumentu w dużym stopniu przypominał sposób realizacji monumentów barokowych, np. łudeckiego pomnika Świętej Trójcy Michaela Klahra St. Podobnie jak w wypadku Klahrowskiego dzieła zachowany w zbiorach archiwum w Jeseníku rysunek kolumny¹⁷⁵ – sporządzony przypuszczalnie przez Bernarda (o czym świadczą bliskie analogie z sygnowanymi projektami rzeźbiarza, np. abrysem ołtarza do kaplicy w Rejvízie) – nie był ostatecznym projektem pomnika w Starej Červenej Vodzie. Omawiany projekt bowiem znacząco odbiega od zrealizowanego dzieła. Monument ukazany na rysunku ma formę jońskiejkolumny osadzonej na sześciennym, klasycystycznym cokole, przechodzącym wyżej w wysmukły, dwustopniowy postument (u nasady otoczony miniaturową balustradą koronującą rodzaj kanelowanego „fryzu”), stanowiący tło dla klęczącej figury św. Jana Nepomucena na obłoku. Gładki trzon kolumny w jednej trzeciej wysokości wzbogaca przewiązka (zaakcentowana pseudobarokowymi grzebieniami) oraz pionowe wałki. Całość wieńczy figuralne przedstawienie Trójcy Świętej w formie Tronu Łaski. W porównaniu ze szkicem zrealizowany pomnik zachował jedynie ogólną kompozycję pierwotnej koncepcji, z wizerunkiem Tronu Łaski w zwieńczeniu oraz św. Jana Nepomucena poniżej. Całkowicie odmienny jest kształt kolumny, która – pozbawiona postumentu i cokołu – zyskała nietypowy, ośmioboczny przekrój oraz fantazyjny kapitel (zbliżony kształtem do kompozytowego) ozdobiony uskrzydłonymi główkami anielskimi i piórami. Znacznie bardziej przysadzisty i nieznacznie wybrzuszony trzon kolumny zatracił wykreśloną na projekcie dekorację, stając się w połowie wysokości tłem dla figury praskiego kanonika. Tak daleko idące różnice pomiędzy rysunkiem a realizacją pozwalają domniemać, iż szkic ów (wykonany ze stosunkowo dużą precyzją) stanowił przedprojektowe studium koncepcyjne, względnie wstępny wariant projektu, który mógł zyskać finalną postać np. po konsultacjach ze zleceniodawcą. Pomimo pewnych analogii (dostrzegalnych zwłaszcza w kompozycji Tronu Łaski) postać odmienną niż na rysunku zyskała również partia rzeźbiarska, wykonana – podobnie jak kapitel kolumny – według osobnych, bardziej szczegółowych modeli realizacyjnych, spośród których znane są

395

396

398

¹⁷⁴ D. Polách, *Soupis mladších prací sochaře Bernarda Kutzera a jeho dílny. Příspěvek k dvoustému výročí umělcova narození*, „Památkový ústav v Olomouci. Výroční zpráva” 1992, s. 96, por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 120. Realizacja dzieła została udokumentowana w raptularzu, którego zapisy nie podają jednak daty powstania dzieła, odnotowując jedynie otrzymaną należność za wykonane prace rzeźbiarskie.

¹⁷⁵ SOkA Je RAK, projekt kolumny Trójcy św. w Starej Červenej Vodzie, lata 40.-50. XIX w., rysunek, papier. O projekcie wspomina J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 120.

dwa obiekty z drewna: grupa Tronu Łaski¹⁷⁶ oraz *modelletto* kapitelu¹⁷⁷. Kompozycję pierwszego z modeli buduje postać siedzącego na obłoku Boga Ojca, który podtrzymuje obiema rękami poziomą belkę krucyfiks z półpostacią Chrystusa (obecnie brakuje lewego przedramienia oraz fragmentu belki) przysłoniętą do wysokości bioder mniejszym obłoczkiem, potraktowanym jako tło dla Gołębic Ducha Świętego. Symetryczna, zhieratyzowana kompozycja w wielu szczegółach zapowiada ostateczne dzieło, przy czym uwagę zwraca szkicowe, wręcz schematyczne potraktowanie fizjonomii Boga Ojca oraz jego mitry. Zrealizowaną ściśle według pierwowzoru piaskowcową rzeźbę wieńczącą pomnik wyróżnia biegłość i drobiazgowość opracowania wspomnianych detali, zdecydowanie najlepiej wykonanych partii całej figury. Podobny charakter i funkcję ma drugi obiekt – *modelletto* kapitelu ośmiobocznej w rzucie kolumny z monumentu w Starej Červenej Vodzie. Ukazana w modelu fantazyjna forma głowicy – z uskrzydłonymi główkami anielskimi w miejscu wolut oraz piórami zamiast liści akantu – również została odwzorowana w pomniku. Także w wypadku tego modelu pewne partie są szkicowo opracowane, m.in. włosy jednej z główek anielskich. Pomimo to zasadniczy kształt omawianego modelu, podobnie jak w wypadku grupy Trójcy św., wypracowany został stosunkowo precyzyjnie, co sugeruje, że autor – przypuszczalnie Bernard Kutzer – sporządził je jako wzory dla wykonawcy tych partii w kamieniu. Przypuszczać należy, że nie był nim sam Bernard, lecz odpowiedzialny ówczesnie za roboty kamieniarskie Cyrill¹⁷⁸. Szkicowy charakter części detali obydwu modeli – dostrzegalne jest to zwłaszcza w zróżnicowanym opracowaniu włosów główek anielskich z wystroju głowicy – mógł zatem być wskazówką dotyczącą sposobu i techniki rzeźbienia. Równocześnie umiejętności rzeźbiarskie Cyrilla mogły zadecydować o pozostawieniu mu przez mistrza wolnej ręki w samodzielnym wypracowaniu niektórych partii figur, w tym zwłaszcza głowy Boga Ojca.

Ważne miejsce w problematyce praktyki warsztatowej Bernarda zajmują również dwa rysunki związane z realizacją ołtarza głównego kościoła farnego w Bruntálu, wykonanego przez Bernarda z synami w latach 1852-1854 „w gotyckim stylu architektonicznym według przedłożonych planów” (*in gothischen Baustütle nach vorgelegten Planen*)¹⁷⁹. Pierwszy ze wspomnianych rysunków¹⁸⁰ stanowi studium przedprojektowe, na którym naszkicowana

¹⁷⁶ VMJ, nr inw. H 5783.

¹⁷⁷ Mu Bru, nr inw. 689-63.

¹⁷⁸ Sposób opracowania figur z kolumny Trójcy św. w Starej Červenej wodzie w znacznym stopniu przypomina formę niektórych potwierdzonych bądź sygnowanych dzieł Cyrilla Kutzera, m.in. rzeźb z Grupy Ukrzyżowania w Bílej Lhocie-Řimicach (1840) czy *Piety* w Policach (1843).

¹⁷⁹ Schmier-Buch, s. 10, poz. 12.

¹⁸⁰ VMJ, nr inw. H 5736.

została – na tle wnętrza prezbiterium świątyni – zasadnicza struktura architektoniczna ołtarza w formie ażurowego, ostrołukowego baldachimu na czterech kolumnach, z zaznaczoną ramą ołtarzowego obrazu i oculusem powyżej, a także niedokończonym zarysem tabernakulum. Na rysunku wykreślono maswerk w formie rybich pęcherzy powyżej oculusa, różne propozycje kapiteli kolumn oraz zarys czołganek na „archiwolcie” jednego z ostrołukowych ramion baldachimu. Brakuje natomiast precyzyjnie rozrysowanych figur oraz bocznych części retabulum. Forma szkicu wskazuje na jego koncepcyjny charakter; na odwrociu tego samego arkusza papieru, znajduje się rysunek przypominający klasycystyczny ołtarz boczny Panny 401 Marii kościoła w Vrbnie pod Pradědem (pocz. lat 40. XIX w.), co oznacza, że w warsztacie wtórnie wykorzystywano te same arkusze do sporządzania rysunkowych inwencji.

Omówione studium koncepcyjne bruntálskiej nastawy przypuszczalnie było wzorem dla sygnowanego przez Bernarda projektu ołtarza głównego z 1851¹⁸¹. Oddano na nim 402 precyzyjnie formę przyszłej nastawy, dopełnionej boazeriami na trzech ścianach poligonalnego zamknięcia prezbiterium oraz wystrojem figuralnym, złożonym z figur aniołów przy tabernakulum, czterech Ewangelistów na konsolach pomiędzy kolumnami baldachimu i po bokach zamknięcia chóru, a także główek anielskich w glorii. Na rysunku zaznaczona została nawet scena *Zdjęcia z krzyża* w centralnym obrazie ołtarzowym, co pozwala przypuszczać, że Bernard oferował zleceniodawcy kompleksowe wykonanie ołtarza, włącznie z wystrojem malarskim¹⁸². W ostatecznej realizacji, w porównaniu z abrysem neogotyckie boazerie 403 dopełniające nastawę aplikowane zostały na pięć boków zamknięcia prezbiterium, natomiast wszystkie figury Ewangelistów umieszczone zostały na przyściennych konsolach po obu stronach właściwego ołtarza. Z kolei stosunkowo klasyczne (pomimo rozczłonkowania trzonów „służkami”) kolumny baldachimu wraz z cokołami zyskały postać zbliżoną do pinakli ozdobionych miniaturowymi fialami i wimpergami, zaś ramiona stały się bardziej delikatne. Pomniejsze różnice widoczne są także w detalach ornamentalnych¹⁸³. Wskazane odmienności, jak również brak adnotacji od zleceniodawcy na rysunku dowodzą, że omawiany „abrys” nie

¹⁸¹ VMJ, nr inw. H 5718. Rysunek sygnowany p. d.: *Kutzer / 1851*. O rysunku jako projekcie ołtarza głównego kościoła w Bruntálu wspomina J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 118.

¹⁸² Niewykluczone, że obraz miał wykonać jeden z malarzy zatrudnionych w warsztacie w Horní Údolí (por. rozdział I), względnie podwykonawca zatrudniony przez Kutzera. Ostateczny obraz zyskał jednak zmienioną postać i przypuszczalnie namalowany został przez odrębnego mistrza, raptularz wspomina jedynie o wykonaniu polichromii i złoceń ołtarza, zob. Schmier-Buch, s. 10, poz. 12.

¹⁸³ Na uwagę zwraca m.in. forma maswerku powyżej oculusa z glorią promienistą, w którym motyw trójliścia i czwórliścia zastąpił rybi pęcherz. Bardziej rozbudowaną postać zyskał również kwiaton w zwieńczeniu oraz ozdobiona pinaklami ażurowa korona tabernakulum.

był ostatecznym projektem dzieła¹⁸⁴. Niewykluczone, że rysunek był ofertową wizualizacją, przedłożoną zleceniodawcy do uzgodnienia finalnego projektu i realizacji.

Wśród innych zespołów będących zapisem projektowania w warsztacie Bernarda zachowała się także niekompletna dokumentacja neogotyckiego ołtarza głównego kościoła par. św. Jana Chrzciciela w Paczkowie (1858-1859), z sygnowanym przez mistrza abrysem nastawy. Został on sporządzony już w 1855 r.¹⁸⁵ i w tym samym roku zatwierdzony do realizacji¹⁸⁶. Projekt zapowiada przestrzenny kształt powstałego kilka lat później monumentalnego, trójdzielnego retabulum, z centralną figurą św. Jana umieszczoną w ostrołukowej niszy powyżej tabernakulum, zwieńczonej okazałą wimpergą. Boczne części ołtarza wypełniają analogicznie opracowane, zarazem węższe i obniżone w stosunku do środkowej nisze, w których umieszczone zostały na wielobocznych kolumnienkach rzeźby ss. Piotra i Pawła. Całość ujmuje ażurowa konstrukcja złożona z pinakli, fiał, maswerków i miniaturowych baldachimów ponad niszami bocznymi, powyżej gzymsu przechodząca w piramidalne zwieńczenie, którego kulminacją jest środkowa aedicula z rzeźbiarską sceną *Koronacji NMP* w ostrołukowej niszy z wimpergą, po bokach dopełniona pomniejszymi figurami świętych wewnątrz pinaklowych „wieżyczek”. Sporządzenie abrysu poprzedziło przygotowanie szkiców przedprojektowych na podstawie rysunków studyjnych m.in. rzeźby figuralnej. Z tych ostatnich zachował się miniaturowy szkic postaci św. Pawła z pochyloną głową i odwiedzioną lewą ręką opartą o miecz¹⁸⁷, który został niemal dokładnie odwzorowany w kompozycji figury świętego na abrysie. 404 406 407

Retabulum zostało zrealizowane zasadniczo zgodnie z projektem, choć odmienną postać zyskały poszczególne detale, zmodyfikowane w toku dalszych prac, z którymi należy wiązać techniczny rysunek elementów architektonicznych zwieńczenia, wraz z rzutem bocznym oraz poziomym¹⁸⁸. W porównaniu z abrysem ukazana na rysunku technicznym centralna aedicula ma rozłożysty kształt na planie trapezu – arkadę niszy ujmują ukośne ścianki boczne ozdobione blendami i zwieńczone maswerkowymi balustradami, całość zaś nakrywa ostrosłupowy „hełm” z wyodrębnioną pośrodku wimpergą. Uwagę zwracają również odmiennie 405

¹⁸⁴ Możliwe, że finalny projekt dzieła zyskał postać zbliżoną do realizacji oraz późniejszego projektu ołtarza do kaplicy św. Józefa kościoła we Fryštacie z 1858 r. (zob. VMJ, nr inw. H 5727), który pod wieloma względami nawiązuje do istniejącego ołtarza głównego bruntalskiej fary.

¹⁸⁵ VMJ, nr inw. H 5726, 1, Bernard Kutzer, projekt ołtarza gł. kościoła par. w Paczkowie, 1855, tusz lawowany, papier. Przy dolnej krawędzi rysunku sygnatura: *Der neue Hochaltar in der Pfarrkirche in Patschkau Entw. u. gez. von B. Kutzer Bildhauer in Obergrund 1855*. Por. M. Neubauerová, op. cit., s. 24, poz. 15.

¹⁸⁶ Świadczy o tym adnotacja w prawym dolnym rogu rysunku, sporządzona 7 XII 1855 r. w Opolu.

¹⁸⁷ SOkA Je RAK, zbiór rysunków wzornikowych, Bernard Kutzer (atryb.), studium rysunkowe postaci św. Pawła, ok. 1855, ołówek, karton.

¹⁸⁸ VMJ, nr inw. H 5671.

niż na abrysie, precyzyjnie wykreślone detale dekoracyjne w postaci blend oraz maswerków w dolnych partiach aediculi oraz flankujących ją wieżyczek i z figurami.

Opracowane w ten sposób detale zwieńczenia zostały zrealizowane w powstałym retabulum, przy czym niektóre elementy zyskały jeszcze inną formę niż ma to miejsce na rysunku technicznym oraz abrysie, m.in. maswerk wypełniający wimpergę oraz uproszczone prześwity wieżyczek. Drobiazgowo rozrysowane elementy architektoniczne – uzupełnione o rzuty – ale bez skalowania wskazują, że omawiany rysunek stanowi projekt szczegółowy detali zwieńczenia, względnie wzór do sporządzenia rysunków wykonawczych dla stolarza. W trakcie prac nad paczkowskim ołtarzem modyfikacji uległy również inne elementy nastawy¹⁸⁹. Najpoważniejsze różnice pomiędzy realizacją a abrysem dotyczą figur ołtarzowych, które jak i wcześniej powstały według osobnych projektów. Wskazują na to figury ss. Piotra i Pawła, które mają swoje kompozycyjne odpowiedniki w dwóch miniaturowych szkicach apostołów sporządzonych na niewielkim arkuszu kartonu¹⁹⁰. Oba szkice – należące do podręcznego zestawu wzorników warsztatowych Bernarda – niewątpliwie posłużyły za wzór do wykonania szczegółowych projektów realizacyjnych rzeźb (na rysunkach zaznaczone są ślady wyznaczania lub przenoszenia proporcji na rysunki projektowe lub modele). Obok tych szkiców w zbiorach archiwalnych w Jeseniku, Opawie i Bruntálu zachowały się stosunkowo liczne rysunki studyjne figur wykorzystywane w projektach innych retabulów ołtarzowych¹⁹¹, a także projekty prac malarskich – być może potraktowane jako wzór dla współpracujących z atelier malarzy.

Powyższe przykłady warsztatowej dokumentacji z lat 40. i 50. XIX w. ukazują stopniową ewolucję metod projektowania i realizacji dzieł w warsztacie Bernarda. Projekty sporządzane na podstawie szkiców koncepcyjnych miały niekiedy charakter rysunków

¹⁸⁹ Możliwe, że z realizacją ołtarza głównego dla Paczkowa związany jest zestaw pięciu różnych propozycji projektowych neogotyckiej mensy i antepedium z 1858 r. (zob. VMJ, nr inw. H 5726, 2. Bernard Kutzer, propozycje projektowe ołtarzowej mensy i antepedium, 1858, rys. sygn. *Kutzer 1858*), choć żadna z nich nie została zrealizowana w istniejącym dziele. Nie można jednak wykluczyć, że rysunki zaprezentowano zleceniodawcy nastawy jako ofertę ostatecznie odrzuconą na rzecz innego projektu.

¹⁹⁰ SOkA Je RAK, zbiór rysunków wzornikowych, Bernard Kutzer (atryb.), studia rysunkowe postaci ss. Piotra i Pawła, ok. 1855-1858, ołówek, karton. W tym samym zbiorze znajduje się również osobny, niewykorzystany wariant postaci św. Piotra o zbliżonej kompozycji do paczkowskiej figury, lecz odmiennym, „barokowym” modelunku draperii.

¹⁹¹ Pośród nich na uwagę zasługują m.in. rysunek postaci świętych, wykazujących podobieństwa np. do figur ołtarzy bocznych kościoła w Vrbnie (zob. SZMO, nr inw. U 94 A). Miejscami sprymitywizowana forma postaci naszkicowanych na bibule wskazuje, że są one wtórnymi przerysami z oryginalnych rysunków Bernarda, dokonanymi być może przez Reinharda Kutzera (zob. rozważania w dalszej części tekstu). Wspomnieć należy w tym miejscu również sporządzonych przez Bernarda wariantach kompozycyjnych postaci ss. Piotra i Pawła (zob. SOkA Je RAK, zbiór rysunków wzornikowych, Bernard Kutzer, studia rysunkowe postaci ss. Piotra i Pawła, ok. 1854), które przypuszczalnie posłużyły za wzór dla niezrealizowanego wariantu projektowego ołtarza gł. kościoła w Leśnicy z 1854 r., zob. VMJ, nr inw. H 5725.

dwuwariantowych, bliskich barokowym abrysom. Coraz częściej jednak dominowały autonomiczne warianty projektowe (nierzadko w różnych stylach) przedstawiane do wyboru zamawiającemu, co było bliższe praktyce twórcy XIX-wiecznego. Niekiedy zleceniodawca decydował się na kompilację w ostatecznym dziele motywów i rozwiązań zawartych na osobnych rysunkach wariantowych, czego przykładem może być grupa rzeźbiarska *Ukoronowanie cierniem* dla kaplicy cmentarnej w Starym Měście pod Snežnikiem (1854), 96 wykonana w oparciu o elementy pochodzące z dwóch alternatywnych projektów dzieła¹⁹². Po zatwierdzeniu finalnego projektu kolejnym etapem było opracowanie bardziej szczegółowych projektów realizacyjnych detali (dotyczy to zwłaszcza rzeźby figuralnej nastaw i innych elementów wyposażenia kościelnego), w czym do pewnego stopnia rolę odgrywały modele rzeźbiarskie.

W ostatnich latach działalności atelier pod kierunkiem Bernarda uwagę zwraca zastosowanie na szerszą skalę rysunków realizacyjnych i szablonów, umożliwiających seryjne wytwarzanie dzieł rzeźby i architektury, charakterystyczne dla artystycznej produkcji zakładu w kolejnych dekadach. Ilustruje to dokumentacja ołtarza głównego kościoła w Hnojicach (1863-1864). Nieznany jest projekt całości nastawy, choć w zbiorach Śląskiego Muzeum Ziemińskiego znajduje się szkic, który potraktować można jako studium przedprojektowe 410 dzieła¹⁹³. Rysunek w zasadzie odzwierciedla kształt zrealizowanego retabulum, w formie 411 klasycystycznego, otwartego baldachimu z bramkami zwieńczonymi figurami, neobarokowym tabernakulum i rzeźbiarskimi grupami: centralnej, Wniebowzięcia NMP – pomiędzy kolumnami – oraz Trójcy św. w zwieńczeniu. W realizacji zrezygnowano jednak z belkowania; zarzucona została również widoczna na rysunku (w dwóch wariantach) koncepcja monumentalnych i bogato zdobionych arkad, w których miały znaleźć się figury ponad bramkami. Rysunek zapewne stał się punktem wyjścia do sporządzenia bardziej szczegółowej wersji oraz projektów poszczególnych rzeźb, który stanowić mogły rysunki, ewentualnie modele¹⁹⁴. Przypuszczać należy, że nadrzędną rolę w opracowaniu detali ołtarza pełniły jednak

¹⁹² Wedle zapisów raptularza grupa *Koronacji Chrystusa* miała zostać zrealizowana zasadniczo według rysunku projektowego nr 1 (dotyczyło to również wymiarów podanych na szkicu), wyłączwszy postać Jezusa, wykonaną na podstawie rysunku nr 2, zob. Schmier-Buch, s. 8, poz. 7: [...] *Ein Krönungs Christi Gruppe auf dem Friedhof bei der Pfarrkirche. / Nach dem Zeichnung Nro 1 den Maasstöcken Nro 1. und 2. der Christus.....100 fl mnz [...]*. Spośród wymienionych dwóch wariantów projektowych zachował się jedynie rysunek nr 2, zob. VMJ, nr inw. H 5739 (rysunek sygnowany p. d. B. Kutzer, p. g. opatrzony numerem 2).

¹⁹³ SZMO, nr inw. U 15 A, Bernard Kutzer (atryb.), studium projektowe ołtarza głównego do kościoła par. w Hnojicach, przed 1863. Pozostawione na arkuszu obok szkicu wolne miejsce na zarzucony drugi rysunek (twórca zdołał nakreślić jedynie rzut poziomy projektowanego obiektu) wskazuje, że omawiany *pensiero* pierwotnie miał być jednym z wariantów koncepcji.

¹⁹⁴ Półplastyczna, niemal reliefowa forma ołtarzowych figur wskazuje jednak, że głównym wzorem dla wykonawców rzeźb (zapewne Severina, Raimunda i Rafaela Kutzerów) były projekty rysunkowe. Dynamiczna,

projekty rysunkowe, o czym przekonują zachowane rysunki i szablony związane z realizacją tabernakulum. Pierwszy etap prac projektowych nad wspomnianym elementem ołtarza reprezentuje dwuwariantowy szkic koncepcyjny¹⁹⁵.

W 1863 r. rzeźbiarz sporządził precyzyjny projekt tabernakulum, który odpowiada realizacji w formie neobarokowej aediculi adorowanej przez dwa anioły na wolutowych konsolach¹⁹⁶. Dwuwariantowy charakter rzutu poziomego cyborium (zrealizowano wariant prawy, o profilowanym obrysie szafki) sugeruje, że projekt mógł być prezentowany zleceniodawcy do akceptacji, przy czym autor ograniczył się do precyzyjnego wyrysowania zaledwie jednego z dwóch aniołów asystencyjnych oraz fragmentarycznego ukazania ornamentów i innych detali o kształcie powtarzalnym w pozostałych partiach. Zaznaczone liniały, wymiary oraz uwidocznione na rysunku elementy konstrukcyjne wskazują, że był on również wskazówką dla wykonawcy (lub wykonawców) elementów architektonicznych, dekoracyjnych i rzeźbiarskich. Uzupełnieniem omawianego projektu jest osobny rysunek projektowy kopuły „tempietta” tabernakulum¹⁹⁷. Podstawą do realizacji całości stały się projekty lub szablony pozwalające na przenoszenie w skali 1:1 poszczególnych detali bądź figur, sporządzone na podstawie rysunku projektowego; pośród nich zachowały się rysunki pary puttów z lichtarzami¹⁹⁸ oraz szkic woluty wraz z dekoracją, wieńczącej drzwiczki cyborium¹⁹⁹. Sposób wykonania tych rysunków – identyczny jak w wypadku szkiców reliefów z ambony kościoła w Vrbnie pod Pradedem – sugeruje, że pełniły one rolę pełnowymiarowych projektów (niem. *Visierung – modello in grande*) lub nawet szablonów, za pomocą których możliwe było namierzenie zarysu rzeźby na drewnianym kłocu²⁰⁰. Tego rodzaju technika pracy

barokizująca kompozycja postaci Marii Wniebowziętej wykazuje duże podobieństwa do starszej figury Marii z ołtarza głównego fary w Złoty Horach (1833), a zwłaszcza grupy Wniebowzięcia z Kutzerowskiego ołtarza głównego z kościoła Solnikach Małych (1858). Fakt ten sugeruje, że wspomniane figury musiały powstać w oparciu o ten sam wzór – szkic koncepcyjny, studium projektowe, względnie bozzetto.

¹⁹⁵ SZMO, nr inw. U 14 A, Bernard Kutzer (atryb.), szkic koncepcyjny tabernakulum ołtarza głównego kościoła w Hnojicach, ok. 1863. Na rysunku ukazane zostały dwa warianty mensy ołtarzowej, natomiast szafka tabernakulum zachowuje jednolitą postać w obu wersjach.

¹⁹⁶ SZMO, nr inw. U 16 A, Bernard Kutzer, projekt tabernakulum do ołtarza głównego kościoła par. Hnojicach, 1863. Rysunek opatrzony sygnaturą *Bernard Kutzer Bildhauer / 1863.* oraz opisem: *Tabernakel in die Kirche / nach Gnoitz.*

¹⁹⁷ SZMO, nr inw. U 19 A, Bernard Kutzer (atryb.), projekt kopuły tabernakulum, 1863. Rysunek opatrzony opisem i datą: *Die Kuppel zum Tabernakel / nach Gnoitz. 1863.*

¹⁹⁸ VMJ, nr inw. H 5602, 4-5, projekty puttów z tabernakulum ołtarza głównego kościoła par. w Hnojicach, ok. 1863.

¹⁹⁹ VMJ, nr inw. H 5603, 1, projekt zwieńczenia drzwiczek tabernakulum ołtarza głównego kościoła par. w Hnojicach, ok. 1863.

²⁰⁰ Niewykluczone, że z realizacją elementów tabernakulum ołtarza głównego kościoła w Hnojicach związane były szablony skrzydła anielskiego oraz łuku wolutowego (zob. SOKA Je RAK, zbiór szablonów realizacyjnych z pracowni w Horní Udolí), choć ten ostatni ma odmienne proporcje niż też sam element naszkicowany w projekcie oraz zrealizowanym dziele).

z czasem nieomal wyparła modele rzeźbiarskie przy późniejszych realizacjach warsztatu w Horní Údolí, sprzyjając coraz bardziej seryjnemu charakterowi produkcji (zob. niżej).

Zachowane archiwalia warsztatowe Bernarda dokumentują także jego pracę nad mniejszymi formami rzeźbiarskimi, takimi jak szopki bożonarodzeniowe czy figurki pasyjne. Fragmentarycznie zachowany zbiór projektów postaci do szopki²⁰¹ obejmuje zarówno szkice studyjne, jak i skonkretyzowane projekty-szablony. Do tych pierwszych należą rysunki zwierząt ze stajenki, takich jak owce, barany czy krowy. Pomimo szkicowego charakteru większość rysunków jest ponumerowana i wykonana ze stosunkowo dużą dokładnością, co sugeruje, że były one punktem odniesienia do sporządzenia bardziej szczegółowych projektów bądź rysunków realizacyjnych. Uwagę zwraca wykonane ołówkiem studium projektowe trzech krow, o konturach miejscami zaakcentowanych w sposób typowy dla manieri Bernarda białą kredą, dającą wyobrażenie o przestrzennym kształcie projektowanych figurek. Charakter ostatecznych projektów mają natomiast wycięte ze sztywnego papieru rysunki wędrujących do żłóbka pasterzy oraz objawiającego się im anioła (być może przewidzianego do umieszczenia w zwieńczeniu stajenki). Typowe dla barokizującej plastyki rzeźbiarza dynamiczne, zindywidualizowane w pozach postaci anioła i pasterzy naszkicowane zostały w drobiazgowy sposób, ze zróżnicowanym światłocieniem (urozmaiconym zwłaszcza na powierzchni rozwianych szat anielskich), zapowiadając formę rzeźb. Precyzja przypominających wycinanki rysunków wskazuje, że pełniły one również rolę wzorów realizacyjnych oraz szablonów umożliwiających nieomal seryjne wytwarzanie poszczególnych figurek.

Autorstwa Bernarda jest także, odziedziczony później przez jego wnuka Gottharda, identyczny w formie projekt-szablon grupy dwóch Marii i św. Jana, stanowiący najprawdopodobniej fragment większego zbioru projektów figur pasyjnych. W aktualnym stanie badań nieznane są realizacje rzeźbiarskie powstałe według omawianych szkiców, wydaje się jednak, że projekty te miały charakter uniwersalnych wzorców, wielokrotnie powielanych w dziełach wykonywanych na zamówienie odbiorcy-klienta, co również w tym wypadku zapowiada seryjną produkcję małej architektury i rzeźby, charakterystyczną dla warsztatu w Horní Údolí w drugiej połowie XIX stulecia.

Analiza wybranych przykładów dokumentacji warsztatowej Bernarda pozwala w przybliżeniu zrekonstruować modelowy proces realizacji dzieła, jaki ukształtował się w atelier rzeźbiarza co najmniej od lat 30. XIX w. Pierwszym etap stanowiły rysunki

²⁰¹ SOkA Je RAK, Bernard Kutzer (atryb.), projekty i szablony figurek do szopki bożonarodzeniowej.

konceptyjne, sporządzane w oparciu o rysunkowe inwencje, szkice studyjne²⁰². W kolejnej fazie powstawał bardziej precyzyjny rysunek przedprojektowy, będący punktem wyjścia do opracowania projektu dla zleceniodawcy (abrysu), nierzadko sporządzanego w kilku osobnych wariantach do wyboru. Na podstawie uzgodnionego i zatwierdzonego abrysu rzeźbiarz opracowywał rysunki realizacyjne; w przypadku w większych realizacji architektoniczno-rzeźbiarskich (m.in. elementów wyposażenia kościelnego, np. retabulów ołtarzowych) obejmowały one precyzyjne rysunki detali architektonicznych oraz odrębne projekty rzeźb. Wspomniane rysunki, ukazujące elementy dzieła w sposób bardziej precyzyjny aniżeli abrys, w wielu wypadkach różniły się od projektu przedłożonego zleceniodawcy, a tym samym odpowiadały ostatecznej realizacji (choć także w tym wypadku niekiedy następowały korekty w trakcie prac wykonawczych)²⁰³. W niektórych realizacjach na tym etapie istotną rolę odgrywały również modele rzeźbiarskie lub *bozzetti*, wykorzystywane jako przestrzenne wzory wykonawcze. Wobec fragmentarycznie zachowanego zbioru projektów przestrzennych trudno jest określić, na ile była to powszechna praktyka. Wydaje się jednak, że modele stopniowo traciły na znaczeniu, ustępując miejsca rysunkom realizacyjnym naturalnej wielkości i szablonom, które najpóźniej w początkach lat 60. XIX w. zdominowały praktykę warsztatu w Horní Údolí, kontynuowaną w atelier pod kierunkiem Raimunda.

2.1.2. Praktyka warsztatowa Raimunda Kutzera i jego współpracowników

Bogaty zbiór rysunków projektowych, szkiców i innych studiów na papierze z czasów Raimunda, znajdujących się dawniej na wyposażeniu pracowni w Horní Údolí, pozwala na wybranych przykładach zrekonstruować także przybliżony proces realizacji sakralnych dzieł rzeźby i małej architektury w atelier tego mistrza od ok. lat 60./70. XIX w. po 1. poł. XX w. Rysunki nie są skalowane, ale opatrzone znacznikami proporcji, co pozwalało dowolnie skalować projekty oraz powstające na ich podstawie szablony realizacyjne na różnych etapach prac projektowych, a następnie wykonawczych. Poniżej omówionych zostało kilka zespołów, które dają wyobrażenie o procesie warsztatowej produkcji.

²⁰² Fakt, iż na projektach niektórych retabulów (np. ołtarzy głównych świątyń w Vrbnie, Bruntálu i Paczkowie) wykreślony został kontekst architektoniczny przyszłego dzieła, sugeruje, iż prace projektowe nierzadko poprzedzały rysunki pomiarowe miejsca jego przeznaczenia. Rysunek tego rodzaju zachował się w warsztatowej spuściźnie Raimunda (zob. niżej).

²⁰³ W niektórych przypadkach rysunki detali architektonicznych bądź rzeźbiarskich również były przedkładane zleceniodawcy do akceptacji, czego przykładem mogą być warianty projektowe antepedium z 1858 r., prawdopodobnie dla ołtarza głównego fary w Paczkowie. Z zamawiającym bez wątpienia również uzgadniano wszelkiego rodzaju modyfikacje projektu na etapie realizacji.

Rozważania te rozpoczyna analiza fragmentarycznie zachowanej dokumentacji projektowej i realizacyjnej ołtarza głównego kościoła parafialnego w Jeseníku, ukończonego w 1884 roku. Monumentalne, neogotyckie retabulum, wraz z późniejszym ołtarzem głównym kościoła pielgrzymkowego na Górze św. Anny, należy bowiem do najokazalszych realizacji ołtarzowych atelier Raimunda.

Jesenicka nastawa stanowi dwuplanową, scenograficzną kompozycję, na którą składa się wolnostojące tabernakulum w formie ośmiobocznej aediculi, flankowanej dwiema mniejszymi, z figurami aniołów-adorantów, oraz umieszczona z tyłu, dostosowana do wertykalnych proporcji prezbiterium, właściwa nastawa. Jego centrum stanowi obraz Wniebowzięcia Marii, ujęty ostrołukową ramą zwieńczoną krzyżem i czołgankami, po bokach zaś towarzyszą figury ss. Piotra i Pawła, umieszczone (podobnie jak anioły z tabernakulum) na delikatnych kolumnkach wewnątrz okazałych baldachimowych aedicul wzbogaconych pinaklami. Zachowany jest projekt ołtarza z ok. 1884 r.²⁰⁴, który szczegółowo zapowiada wygląd dzieła, wyłączwszy pominięte na rysunku antepedium. Z realizacją nastawy związane są natomiast dwa wykonane ołówkiem w skali 1:1 rysunki detali oraz drewniany model ornamentu. Pierwszy ze wspomnianych rysunków stanowi rysunek wykonawczy jednej z dwóch kolumnek, na których umieszczone zostały figury klęczących aniołów z tabernakulum²⁰⁵. W porównaniu z projektem całości rysunek tego elementu – ukazanego w rzucie pionowym oraz poziomym – wyróżnia się bardziej szczegółowym opracowaniem i wprowadzeniem wielu drobnych detali ornamentalnych zrealizowanych w ostatecznym obiekcie, co pozwala uznać ów szkic za wzór realizacyjny. W skład dokumentacji wchodzi także rysunek jednej z czołgank koronujących ramę obrazu ołtarzowego²⁰⁶. Na rysunku, obok precyzyjnie oddanego ornamentu (pomniejszonego w skali?), nakreślony został schemat geometrycznego wyznaczania proporcji detalu, stanowiący zapewne punkt wyjścia do sporządzenia szablonu, względnie modelu realizacyjnego. Dowodem posługiwania się modelami podczas prac nad jesenińskim retabulum jest neogotycki model czołganki²⁰⁷, który mógł posłużyć za wzór do wykonania serii identycznych ozdób dekorujących ośmioboczną kopułę wieńczącą tabernakulum ołtarza. Wobec niezachowania się innych modeli trudno jest precyzyjnie określić ich znaczenie podczas prac nad ołtarzem, jednak można przypuszczać, że dopełniały one

²⁰⁴VMJ, nr inw. H 5650. M. Neubauerová (op. cit., s. 41) datuje omawiany projekt na ok. 1885 r., jednakże odnotowane w raptularzu ukończenie ołtarza głównego kościoła w Jeseníku w 1884 r. (zob. rozdział I) wskazuje na powstanie rysunku najpóźniej około tego roku.

²⁰⁵VMJ, nr inw. H 5757, 2.

²⁰⁶ VMJ, nr inw. H 5757-1.

²⁰⁷ Mu Bru, nr inw. 687-63.

rysunki realizacyjne jako wskazówka dla wykonawców w nadawaniu przestrzennej formy elementom snycerskim.

Nie można wykluczyć, że Raimund w późniejszym okresie zaproponował zleceniodawcy przebudowę zrealizowanej już neogotyckiej nastawy w stylu neorenesansowym, co sugeruje sygnowany przez rzeźbiarza rysunek projektowy jesenińskiego retabulum w tym wariacie stylistycznym, opatrzony podpisem o treści: *Projekt przebudowy obecnego gotyckiego ołtarza głównego w kościele parafialnym w Jeseníku na ołtarz renesansowy*²⁰⁸. Niezrealizowany projekt zachowuje wertykalne proporcje i wystrój figuralny pierwotnej nastawy, która miała być jednak nieco mniejsza (częściowo odsłaniając naszkicowane w tle okno?) i otrzymać dekorację neorenesansową, być może w oczach zleceniodawcy bardziej odpowiadającej neorenesansowej architekturze wnętrza kościoła.

426

Bogata dokumentacja projektowa i realizacyjna zachowała się także w wypadku ołtarza głównego kościoła pielgrzymkowego na Górze św. Anny (1897-1899). Neoromańskie retabulum złożone było z wolnostojącej mensy z tabernakulum oraz umieszczonej z tyłu architektonicznej nastawy z w formie centralnej arkady mieszczącej gablotę na cudowną figurę św. Anny w promienistej glorii adorowanej przez anioły. Środkową arkadę dopełniały części boczne z mniejszymi arkadami, w których umieszczono figury świętych, wieńczące także bramki po bokach nastawy. Dokumentacja dotycząca omawianego retabulum dowodzi, że w tym wypadku rzeźbiarz korzystał z rysunków sporządzonych przez Gottharda. Najstarszym zachowanym rysunkiem jest bowiem rysunek ołtarza w neomanierystycznym wariacie stylistycznym z ok. 1897, przypuszczalnie autorstwa syna Raimunda²⁰⁹. Rysunek retabulum w stylu neomanierystycznym jest jednym ze studiów przedprojektowych przygotowanych zapewne w co najmniej dwóch wariantach stylistycznych²¹⁰. Ostateczny, zrealizowany projekt w wariacie neoromańskim stanowią dwa lawowane rysunki tuszem autorstwa Raimunda, które drobiazgowo ukazują nastawę i tabernakulum²¹¹. Projekt ów był punktem wyjścia do

427

428, 429

²⁰⁸ VMJ, nr inw. 5755 (*Entwurf zu einem Umbaue des jetzigen gotischen Hochaltares in der Pfarrkirche zu Freiwaldau in einen Renaissance-Altar*). W dokumentacji zachowała się również światłokopia projektu (VMJ, nr inw. H 5656). Ukazana na projekcie neorenesansowa dekoracja nastawy bliska jest projektowi ołtarzy dla Mladějovic (1891) oraz późniejszych, dla Starej Červenej Vody i Kralík z pocz. XX w., co pozwala datować powstanie rysunku w przybliżeniu na lata 90. XIX w., względnie początek XX w.

²⁰⁹ Niesygnowany rysunek pochodzi z warsztatowej kolekcji opolskiego atelier Gottharda (ob. w zbiorach A. Betleja). Zasadnicza kompozycja ukazanej nastawy oraz zarys architektury wnętrza odpowiadają jednak zrealizowanemu (w odmiennym kostiumie stylistycznym) ołtarzowi gł. kościoła na Górze św. Anny, co wskazuje na powstanie wspomnianego rysunku w warsztacie w Horní Údolí na potrzeby prac przy tym retabulum. Autorstwo Gottharda sugeruje maniera szkicu, jak również fakt jego zaangażowania w realizację nastawy (zob. rozdział II).

²¹⁰ Na rysunku widoczne są wykreślone ołówkiem linie konstrukcyjne, co wskazuje na jego studyjny charakter. Uwagę zwraca częściowo odmienna niż w finalnym projekcie ikonografia oraz rozmieszczenie figur świętych.

²¹¹ VMJ, dokumentacja projektowa ołtarza gł. kościoła odpustowego na Górze św. Anny, nr inw. H 5750, H 5751.

sporządzenia w kolejnym etapie wzorów wykonawczych, do których należą zachowane rysunki realizacyjne detali architektonicznych oraz szablony figur, (m.in. aniołów-trzymaczy gabloty) opracowane w skali 1:1²¹². Zachowane rachunki i kwity dowodzą, że poszczególne części ołtarza powstawały w pracowni w Horní Udolí, następnie zostały przetransportowane koleją na miejsce przeznaczenia²¹³, gdzie zostały złożone i zamontowane *in situ*²¹⁴.

430 a-b,
431-432

Oprócz wyżej wymienionych zachowały się projekty dla kościoła w Horní Udolí. Dokumentują one kompleksową realizację w latach 1886-1889 neogotyckiego wystroju wnętrza świątyni, na który złożyły się ołtarz główny i dwa boczne, ambona, chrzcielnica, konfesjonał, stacje Drogi Krzyżowej, balustrada komunijna, ławki i inne pomniejsze elementy²¹⁵. Prace stolarsko-snycerskie warsztatu obejmowały również zaprojektowanie i realizację drewnianego maswerku w formie miniaturowej rozety, wypełniającej nadświetle ponad głównym wejściem²¹⁶. Założoną przez Raimunda koncepcję aranżacji wystroju ukazują dwa plany (jeden z nich sygnowany przez kierownika atelier) rozmieszczenia projektowanych sprzętów we wnętrzu świątyni²¹⁷. W dokumentacji zachowały się całościowe projekty wymienionych elementów wyposażenia autorstwa Raimunda – utrzymanych w jednolitych formach neogotyku – rysunki pomocnicze oraz wykonane w skali 1:1 rysunki realizacyjne oraz szablony detali architektonicznych i dekoracyjnych, z których część sygnowana jest przez Gottharda²¹⁸. Spośród tych dokumentów na uwagę zasługują m.in. szczegółowe rysunki techniczne architektonicznej struktury trójdzielnego ołtarza głównego i tabernakulum, z zaznaczonymi proporcjami oraz podanymi wymiarami poszczególnych elementów, będące punktem wyjścia do stworzenia pełnowymiarowych szablonów i elementów stolarskich, jak również gotowe szablony niektórych detali²¹⁹. Na rysunkach tych brakuje pomniejszych detali dekoracyjnych oraz figur, których przypuszczalnie dotyczyły osobne rysunki wykonawcze oraz szablony. W dokumentacji prac dla kościoła w Horní Udolí zachował się również

433 a-b

434

435-437

438-439

²¹² Ibidem, nr inw. H 5752-H 5754. Materiały te ukazują pewne różnice w detalach pomiędzy projektem a ostateczną realizacją.

²¹³ SOkAJe-RAK, kwit celny z 1 II 1899, Frachtbrief 11 II 1899.

²¹⁴ Ibidem, kosztorys prac (niedat.); rachunek z 10 I 1899; Schmierbuch, wpisy za rok 1899, por. rozdział II.

²¹⁵ Zob. VMJ, dokumentacja projektowa wyposażenia kościoła w Horní Udolí, nr inw. H 5605-H 5612. Projekty ambony i konfesjonału zachowały się w dwóch wariantach, natomiast większość szablonów zgromadzonych obecnie w zespole dotyczy elementów architektonicznych ołtarza głównego. W obecnym stanie zrealizowany przez warsztat Raimunda Kutzera wystrój wnętrza uległ znacznej dewastacji; *in situ* zachowały się (uszkodzone) elementy stolarskie m.in. ołtarza głównego, ambony, ławki, natomiast figury ołtarzowe są przechowywane na plebanii kościoła parafialnego w Zlätých Horach.

²¹⁶ VMJ, nr inw. H 5680, 1, projekt rozety w nadświetlu portalu wejściowego do kościoła w Horní Udolí.

²¹⁷ VMJ, nr inw. H 5605, 1-2.

²¹⁸ VMJ, nr inw. H 5606-H 5612.

²¹⁹ VMJ, nr inw. H 5608, 2-H 5612. W omawianej grupie rysunków zachowały się szablony m.in. ornamentów roślinnych ołtarza głównego, jak również niektórych detali architektonicznych nastawy, np. wimperg.

niezrealizowany wariant projektu ołtarza bocznego²²⁰, którego architektoniczna struktura w formie ostrołukowej ramy z wimpergą, dopełnionej parą podobnych, lecz pomniejszonych i usytuowanych niżej wnęk z figurami, jest dokładnym powtórzeniem rozwiązania zastosowanego w retabulum ołtarza św. Anny, zrealizowanego przez warsztat Raimunda dla kościoła w Mnichovie w 1878 r. Fakt ten dowodzi wykorzystania przez rzeźbiarza w pracach nad projektowaniem wystroju świątyni w Horní Údolí swojego starszego projektu lub studium koncepcyjnego, co znamionowało charakterystyczne dla potomków Bernarda adaptowanie gotowych starszych projektów na potrzeby kolejnych realizacji. 440

Do najbardziej kompletnych z kolei należy dokumentacja realizacyjna dwóch bliźniaczych nastaw ołtarzowych wykonanych przez warsztat. Są to retabula ołtarza głównego do kościoła par. w Starej Červenej Vodzie (1902) i ołtarza bocznego do kaplicy fary w Kralíkach (1903-1904). Obie nastawy, powstałe niemal w tym samym czasie, mają formę neorenesansowej aediculi, którą budują kompozytowe kolumny i pilastry, dźwigające odcinki belkowania, wyżej zaś półkolisty, profilowany naczółek, wzbogacony główkami anielskimi i ornamentami. Całość stanowi architektoniczną oprawę obrazu w ozdobnej, neobarokowej ramie (w Starej Červenej Vodzie wtórnie zmienionej), umieszczonej nad architektonicznym tabernakulum adorowanym przez anioły. Ołtarze ze Starej Červenej Vody i Kralík reprezentują warianty jednego z typów kompozycyjnych retabulum stosowanych w warsztacie Raimunda (wcześniej wykorzystanego m.in. w projektowaniu starszego ołtarza głównego kościoła w Mladejovicach z 1891²²¹), różnicowanego formą detali takich jak tabernakulum, ornamenty, bądź wzbogaconego stojącymi figurami na konsolach po bokach. 136 460

Początkiem prac było sporządzenie odręcznego szkicu pomiarowego wnętrza przeznaczonego dla retabulum²²². Ukazuje on wnętrze kaplicy kościoła w Kralíkach. Na rysunku naszkicowane oraz zwymiarowane zostały zasadnicze elementy architektury kaplicy. Można zatem przypuszczać, że szkic powstał na potrzeby projektu, celem dostosowania kształtu nastawy do rozmiarów i proporcji wnętrza. Kolejny etap prac projektowych reprezentuje rysunek koncepcji ołtarza w przestrzeni kralíckiej kaplicy²²³. Szkic retabulum różni się od finalnego dzieła detalami, m.in. krzyżem w zwieńczeniu (zastąpionym ostatecznie glorią z Okiem Opatrzności), niezrealizowanymi wałkami w dolnej części trzonów kolumn, 441 442

²²⁰ VMJ, nr inw. H 5608-1.

²²¹Projekt usuniętego obecnie ołtarza zachowany w muzeum w Jeseníku (VMJ, nr inw. H 5667, 1). W tych samych zbiorach oraz w jeseníckim archiwum państwowym (SOkAJe-RAK) przechowywane są również rysunki realizacyjne i szablony detali architektonicznych i rzeźbiarskich nastawy. Por. Neubauerová, op. cit., s. 46.

²²²VMJ, nr inw. H 5639,1.

²²³Ibidem, nr inw. H 5657.

neorokokową dekoracją ramy i cokołów, jak również brakiem rozet na trzonach pilastrów czy kampanulowych girland pod obrazem. Ponadto szkicowa forma szczegółów retabulum, uproszczone – a miejscami błędne – podziały wnętrza²²⁴ oraz brak podanych wymiarów pozwalają uznać szkic za rysunek przedprojektowy, koncepcyjny (niewykluczone, że jeden z wariantów przyszłego dzieła), poprzedzający stworzenie ostatecznego projektu. Obecnie nieznany jest żaden rysunek projektowy kralickiej nastawy, choć przypuszczać należy, że miał on postać zbliżoną do sygnowanego przez Raimunda projektu ołtarza głównego dla świątyni w Starej Červenej Vodzie z 1902 r.²²⁵, który wykazuje znaczne podobieństwa do omówionego rysunku przedprojektowego. W projekcie rzeźbiarz szczegółowo oddał wszystkie detale nastawy, włącznie z figurami (para aniołów asystencyjnych oraz postaci ss. Piotra i Pawła po bokach), których draperie podkreślone są światłocieniem, podobnie jak poszczególne profile i detale architektoniczne.

443

Z realizacją ołtarzy w Starej Červenej Vodzie i Kralíkach związany jest także wykonany ołówkiem rysunek z dyspozycją proporcji figur do obu nastaw²²⁶. W dolnej partii rysunku wykreślone zostały rzeźby świętych oraz aniołów dla pierwszej z nastaw (z zachowaniem proporcji względem struktury ołtarzowej, zasugerowanej liniami prostymi), co potwierdza podpis (*Rothwasser*) pod jedną z figur aniołów. Powyżej wizerunków anielskich ukazane zostały pomniejszone w stosunku do nich dwa warianty rzeźb cherubinów do ołtarza w Kralíkach (wykreślone linie dowodzą, że górny wariant skopiowano w pomniejszeniu według postaci anielskich do nastawy w St. Červenej Vodzie, natomiast wariant dolny jest zmniejszoną wersją górnego). Drobiazgowo oznaczenie proporcji postaci oraz podpis *Grulich* pod lewą figurą w dolnym z wariantów wskazują, iż wariant ten został opracowany do realizacji.

444

Rysunki rzeźb do obu nastaw przypominają ołtarzowe figury na omówionym wyżej projekcie ołtarza głównego kościoła w Starej Červenej Vodzie, jednakże w stosunku do nich sporządzone zostały z większą precyzją detali (m.in. modelunku draperii) oraz dokładnym oznaczeniem proporcji postaci, co nakazuje przyjąć, że owa inwentaryzacja projektowa detali powstała w kolejnym etapie prac nad obydwoma nastawami (na podstawie sporządzonych

²²⁴W porównaniu ze stanem rzeczywistym ukazana na rysunku architektura wnętrza kaplicy wykazuje uproszczenia, a miejscami niedokładność zaznaczonych detali (zwł. zbyt nisko osadzonych nasad gurtów sklepiennych, w rzeczywistości sięgających połowy wysokości okien, na linii belkowania retabulum).

²²⁵SOKA Je RAK, Raimund Kutzer, projekt ołtarza głównego do kościoła par. w Starej Červenej Vodzie, 1902, ołówek, tusz lawowany, papier. Pomimo precyzyjnego oddania wyglądu przyszłej nastawy oraz szczegółowego podpisu wraz z sygnaturą autora, na rysunku widoczne są ślady szkicowych linii wykreślonych ołówkiem, brakuje natomiast rzutu poziomego ołtarza oraz zaznaczonej skali (jak również ewentualnej adnotacji ze strony zlecniodawcy). Obserwacje te sugerują, iż rysunek nie był projektem przedłożonym zlecniodawcy do akceptacji, choć jest bardzo prawdopodobne, że na wzór wspomnianego projektu powstał szczegółowy abrys dostarczony zamawiającemu.

²²⁶VMJ, nr inw. H 5639, 2.

wcześniej rysunków projektowych całości). Naszkicowane figury zapewne były wzorem bądź punktem odniesienia do opracowania pełnowymiarowych rysunków wykonawczych oraz szablonów rzeźb²²⁷, wśród nich zachowanego dwustronnego szablonu postaci anielskich, 445
przeznaczonego do wykonania figur cherubinów-adorantów tabernakulum ołtarza św. Anny w Kralíkach²²⁸. Widoczne ślady mocowania szpilek na drewnie wskazują, że szablon ten posłużył do obrysowania konturu figur, które następnie były wydobywane z materii, rzeźbione i obrabiane do postaci trójwymiarowej na wzór tego samego szablonu.

W dokumentacji projektowej do Starej Červenej Vody zachowały się z kolei szablony 446-447
postumentów i skrzydeł do pełnowymiarowych figur anielskich²²⁹. Według całościowego projektu powstały również zwymiarowane w skali rysunki realizacyjne detali 448-449
architektonicznych i dekoracyjnych ołtarza w Kralíkach. Rysunki te stanowiły podstawę do wykonania pełnowymiarowych projektów i szablonów, które w wypadku Starej Červenej Vody 450-451
i Kralík obejmują elementy architektoniczne, m.in. profilowany cokół, pilastry, kolumny i belkowanie, fronton tabernakulum oraz pomniejsze detale, takie jak rama obrazu czy ornamenty²³⁰. Wyrysowane na szablonych sylwetki postaci (wraz ze szczegółowo oddanym modelunkiem draperii czy szczegółami fizjonomii) oraz detale architektoniczne i ornamentalne przenoszone były z rysunku na materiał rzeźbiarski m.in. poprzez kalkowanie lub za pomocą szpilekowania²³¹. Tego rodzaju praktyka pozwalała na seryjne wytwarzanie elementów rzeźby i małej architektury, które można było nieomal w nieograniczony sposób łączyć i kompilować w kolejnych retabulach i innych pracach rzeźbiarsko-stolarskich warsztatu²³².

²²⁷ Analogiczną rolę przypisać należy opracowanym w podobny sposób rysunkom projektowym figur Najświętszego Serca Jezusa i Najświętszego Serca Marii do kościoła farnego w Jeseníku z 1896 r. (zob. SOkAJe RAK, Raimund Kutzer, rysunki projektowe figur Najświętszego Serca Jezusa i Najświętszego Serca Marii dla kościoła w Jeseníku, 1896). Oba rysunki zapewne były wzorem do wykonania rysunków realizacyjnych (względnie szablonów), według których w 1897 r. powstały ostateczne rzeźby, stosunkowo wierne wspomnianym szkicom.

²²⁸ VMJ, nr inw. H 5601, 2.

²²⁹ VMJ, nr inw. H 5614,2; H 5614, 3.

²³⁰ Liczne elementy tego rodzaju oraz rachunki zachowane są w zbiorach VMJ i SOkAJe RAK.

²³¹ Dostrzegalne na powierzchni poszczególnych szablonów (dotyczy to zwłaszcza pomniejszych elementów rzeźb bądź detali dekoracji) regularnie zaznaczone otwory są śladami szpilekowania, które pomagało wykonawcom wyznaczyć odpowiednie proporcje opracowywanych elementów, przy czym wiele szczegółów było przekalkowywanych, bądź częściowo zdejmowanych z rysunków na szablonych (pomocą w tym zakresie mogła być rozrysowana siatka proporcji, zaznaczona np. na szablonie figur anielskich do ołtarza w Kralíkach). W innych wypadkach na większą skalę stosowano szpilekowanie, niekiedy nawet do obrysu konturów figur, w efekcie czego rysunek realizacyjny zyskiwał postać przepróchy, czego przykładem jest rysunek użyty do wykonania figury Baranka Apokaliptycznego w ołtarzu dla Francovej Lhoty (?). Zob. SOkAJe RAK, dokumentacja projektowa (szablony i rysunku) dla kościoła we Francovej Lhocie.

²³² Potwierdzają to opisy na niektórych szablonych, wskazujące na ich kilkakrotne wykorzystywanie w różnych realizacjach, jak np. szablon reliefowego kielicha z Hostią przeznaczonego do dekoracji tabernakulów ołtarzy w Bliszczycach i Karniowie. VMJ, nr inw. 5637, 2.

Podobnie jak w atelier Bernarda, także u Raimunda wytwarzane były także szopki bożonarodzeniowe. Potwierdza to fragmentarycznie zachowana dokumentacja. Należy do niej m.in. rysunek wzlatującego anioła, niemal dokładnie odrysowany według ojcowskiego szablonu (jedyną różnicę stanowi odmienna fizjonomia postaci oraz detale draperii, wyrysowane w uproszczeniu i z mniejszą starannością)²³³. Rysunek ów, wykonany w skali, przypuszczalnie był punktem wyjścia do sporządzenia szablonu figury (niewykluczone, że większych rozmiarów). Znacznie większą inwencją odznaczają się projekty postaci Trzech Króli²³⁴. Wykreślone w skali na sztywnym papierze sylwetki mędrców oraz towarzyszących im paziów (podobnie jak szkic anioła) odznaczają się typowym dla Raimunda linearyzmem rysunku i klasycyzującą kompozycją, eliminującą malowniczy rysunek draperii obecny w ojcowskich szablonych. Kształt papierowych arkuszy, do pewnego stopnia odpowiadający zarysom postaci, oraz otwory świadczące o przenoszeniu wymiarów rysunków bądź mocowaniu ich na kłocu drewna wskazują, że omawiane projekty pełniły też rolę szablonów. Za szablon bądź rysunek realizacyjny służył także wykonany ołówkiem i kredą na szarym papierze pełnowymiarowy szkic frontowej elewacji stajenki²³⁵. Fantazyjna (choć z elementami lokalnego sudeckiego budownictwa) architektura szopki naszkicowana została z dużą precyzją jedynie do połowy rysunku, co może świadczyć o symetrycznym charakterze projektowanej „budowli”. Także w tym wypadku przypuszczać należy, iż projekty, a zarazem szablony z warsztatu Raimunda posłużyły za wzór dla różnych bożonarodzeniowych szopek, których identyfikacja wymaga dalszych badań. 419 481, 482, 484 452

Oprócz sporządzania projektów konkretnych dzieł w warsztacie Raimunda Kutzera powstawały także projekty wzorcowe, stanowiące część oferty atelier skierowanej do szerokiej grupy potencjalnych odbiorców – klientów. Dowodem na to jest zachowany w zbiorach muzeum w Jeseniku fragment katalogu projektów cmentarnych pomników nagrobnych braci Kutzer z 1872 r.²³⁶ Wyodrębnione ze zgiętego pionowo arkusza papieru karty z trzema wariantami projektowymi neogotyckich pomników, których zasadniczym elementem jest postać anioła w zwieńczeniu cokołu-stelli nagrobnej w pozycji klęczącej (rysunki ołówkiem na wewnętrznych kartach) lub stojącej (szkic tuszem na przedniej karcie) były częścią większego zbioru (zapewne pliku) tego rodzaju „abrysów”, na co wskazują rzymskie numery pod dwoma 453

²³³ SOkA Je RAK, Raimund Kutzer (atryb.), projekty i szablony szopki bożonarodzeniowej.

²³⁴ Ibidem, Raimund Kutzer (atryb.), projekty postaci Kacpra i Melchiora u źłóbka; VMJ, sygn. H 5601, 3, Raimund Kutzer (atryb.), projekt postaci Baltazara u źłóbka.

²³⁵ SOkA Je RAK, Raimund Kutzer (atryb.), projekty i szablony elementów szopki bożonarodzeniowej.

²³⁶ VMJ, nr inw. H 5681, 1, fragment katalogu projektów rzeźby nagrobnej braci Kutzer, 1872, tusz, ołówek, karty z projektami na arkuszu papieru, rysunek na przedniej karcie opatrzony datą oraz podpisem w pobliżu prawego dolnego rogu: *Gebrüder Kutzer Bildhauer in Obergrund bei Zuckmantel x.x. Schlesien.*

rysunkami (X i XI) oraz numeracja poszczególnych kart papieru (np. *Blatt Nr. 4*). Szczegółowe projekty z zaznaczoną skalą – ich autorem mógł być zarówno Raimund, jak i jego bracia, w szczególności Severin²³⁷ – stanowiły uniwersalne wzory, wedle których możliwe było seryjne wytwarzanie oferowanych wzorów pomników na życzenie klientów przeglądających katalog²³⁸. Do oferowanych przez warsztat w Horní Údolí „modeli katalogowych” należały zapewne również dwa wzorcowe projekty sprzętów kościelnych o cechach neorenesansowych: ram obrazu bądź stacji Drogi Krzyżowej, oraz obramienia tablicy kanonowej lub feretronu²³⁹, 454 pochodzące przypuszczalnie z większego zbioru wariantów projektowych tego rodzaju sprzętów w różnych stylach. Problem rzeźby nagrobnej oraz mniejszych dzieł sztuki sakralnej warsztatu Kutzerów, realizowanych na zamówienie klienta, na obecnym etapie badań wymaga dalszego rozpoznania (w tym zwłaszcza identyfikacji poszczególnych zrealizowanych dzieł).

Podział pracy – problem autorstwa rysunków

W atelier Raimunda to on wykonywał *gros* projektów, ale dostępne archiwalia dowodzą, że sporządzanie części rysunków cedował na syna Gottharda. W archiwum muzeum w Jeseníku zachowało się kilka rysunków sygnowanych przez Gottharda, spośród których wymienić należy na pierwszym miejscu studium projektowe zwieńczenia ambony kościoła w Pisečnej (ok. 1887)²⁴⁰. Jest to kompozycja z dwoma aniołkami przysiadającymi na spłaszczonej kuli z krzyżem wieńczącej baldachim kazalnicy w zasadniczym kształcie odpowiada zrealizowanemu dziełu. Krępe postaci puttów wraz z obejmowanym przez nie krzyżem stosunkowo precyzyjnie zostały wkomponowane w architektoniczną strukturę zwieńczenia, odrysowaną jednak według innego projektu bądź szablonu. Na status rysunku jako studium wskazuje jego szkicowa forma (widoczna choćby w opracowaniu skrzydeł anielskich bądź krzyża), która zdradza niewprawną rękę 25-letniego wówczas Gottharda, kopiującego wzorce neobarokowej plastyki ojca i dziadka. Uwagę zwraca schematyzm i nieporadność w oddaniu anatomii aniołków, w tym zwłaszcza dłoni i stóp (autor nakreślił 455

²³⁷ Zachowane archiwalia dowodzą zaangażowania Severina Kutzera w realizowanie zleceń z zakresu rzeźby sepulkralnej, zob. rozdział I.

²³⁸ Do zestawu projektów pomników nagrobnych na stanie warsztatu w Horní Údolí należał również projekt nagrobka (zob. VMJ, sygn. H 5675) zrealizowanego przypuszczalnie dla mieszkańca wsi, K. Nitschego, o czym świadczy podpis pod rysunkiem (*K. Nitsche Obergrund*). Szczegółowo wykreślony rysunek (abrys) pomnika w formie krzyża spowitego szarfą (obiekt obecnie niezachowany *in situ*) przypuszczalnie nie należał do katalogu ofertowego warsztatu (brak na nim jakiegokolwiek numeracji bądź innych danych katalogowych), choć nie można całkowicie wykluczyć, że również on stanowił część oferty atelier dla zróżnicowanych klientów.

²³⁹ VMJ, nr inw. H 5678, 1-2.

²⁴⁰ SOkA Je RAK, Gotthard Kutzer, studium projektowe zwieńczenia ambony dla kościoła w Pisečnej. Rysunek opatrzony sygnaturą przy dolnej krawędzi *Gotthard Kutzer*. Rok powstania ambony w Pisečnej (1887) pozwala przyjąć, że szkic wykonany został w zbliżonym czasie.

jedynie konturowy zarys tych ostatnich, z którego wyodrębnił tylko kształt dużego palca). Zapewne wykonanie studium zlecił Raimund synowi na potrzeby projektowanej przez siebie kazalnicy²⁴¹. Przemawia za tym wariantowa forma detali dekoracyjnych krzyża, rozwiniętych w ostatecznym projekcie.

Bardziej dojrzałymi są sporządzone przez Gottharda w skali 1:1 rysunki detali wyposażenia kościoła w Horní Údolí (ok. 1886-1889). Chodzi m.in. o retabulum ołtarza głównego: projekt reliefowego medalionu z wizerunkiem pelikana wpisanego w centralną wimpergę wieńczącą tabernakulum²⁴² oraz szczegółowy szkic ażurowego plecionkowego ornamentu roślinnego, wypełniającego architektoniczne „uszaki” nastawy²⁴³. Sygnowaną pracą Gottharda jest także przeznaczony dla tego samego kościoła projekt zwieńczenia sztandaru procesyjnego w formie ozdobnego monogramu Marii²⁴⁴. Drobiazgowo wyrysowane na projektach kontur, szczegóły oraz zaznaczony światłocien (a częściowo również kolorystyka) wskazują, że były pomyślane jako rysunki realizacyjne. Identyczny jak w omawianych pracach charakter pisma na większości pozostałych rysunków projektowych i szablonów dotyczących wystroju kościoła w Horní Údolí (wyłączywszy rysunki techniczne oraz projekty sygnowane przez Raimunda) pozwalają je przypisać Gotthardowi. Jego ręką dostrzegalna jest także w powstałym zapewne w zbliżonym czasie projektowi figury św. Elżbiety o nieokreślonym przeznaczeniu²⁴⁵.

Młodsze prace rysunkowe wykonane przez rzeźbiarza w rodzinnym atelier w latach 80. XIX w. wskazują, że Raimund powierzał synowi wykonywanie rysunków realizacyjnych, szablonów bądź prostszych projektów. W późniejszym okresie, około lat 90. Gotthard podejmował się w ramach współpracy z ojcem sporządzania projektów bardziej skomplikowanych, do których należał przypuszczalnie wariant projektowy ołtarza głównego dla kościoła na Górze Świętej Anny²⁴⁶.

²⁴¹ Ostateczne projekty dzieła niewątpliwie powstały w oparciu o plan autorstwa architekta Franza Theuera, zob. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 127, por. rozdział I.

²⁴² VMJ, nr inw. H 5609-3. Rysunek sygnowany inicjałami G. K. Autorstwo Gottharda Kutzera potwierdza identyczność zarówno formy szkicu z pozostałymi projektami podpisanymi pełnym imieniem i nazwiskiem rzeźbiarza (por. przyp. 122 i 123), jak również charakteru pisma inskrypcji zawartych na szkicach, ewidentnie wykonanych ręką tej samej osoby.

²⁴³ VMJ, nr inw. H 5609-4.

²⁴⁴ VMJ, nr inw. H 5609-2.

²⁴⁵ VMJ, nr inw. H 5601-1. Rysunek opatrzony jest sygnaturą „G. K.” oraz podpisem (*Skt. Elisabeth*) o charakterze pisma identycznym z podpisami projektów Gottharda Kutzera dla kościoła w Horní Údolí.

²⁴⁶ Oprócz wspomnianych rysunków Gotthard sporządził w warsztacie także kopie ojcowskich projektów, do których należą sygnowane przez G. Kutzera dwa rysunki neogotyckich retabulów ołtarzowych tuszem na kalce technicznej (ob. w zbiorach Andrzeja Betleja): kopia projektu ołtarza bocznego świątyni w Horní Údolí oraz sporządzona w 1895 r. kopia projektu ołtarza gł. kościoła par. w Mnichovie (1880). Oba rysunki najprawdopodobniej nie powstały na potrzeby prac warsztatowych, lecz miały charakter kopii studyjnych.

Inwencje rysunkowe i ich rola w tworzeniu projektów dzieł

Na osobnym miejscu należy wspomnieć o pochodzących z atelier Raimunda szkicach i rysunkach studyjnych zespołów rzeźbiarskich i pojedynczych figur, które stanowiły podręczny zestaw inspiracji bądź gotowych wzorów, wielokrotnie wykorzystywanych w tworzeniu projektów konkretnych dzieł. Jak już była mowa, szkice studyjne bądź rysunki koncepcyjne rzeźby i małej architektury wcześniej sporządzał Bernard; w warsztacie pod kierownictwem Raimunda owe rysunkowe inwencje w drugiej połowie XIX w. zyskały postać uniwersalnych wzorów, pozwalających na nieomal seryjne powielanie i kompilowanie określonych rozwiązań kompozycyjnych rzeźby figuralnej w kolejnych realizacjach pracowni. Te miniaturowe szkice ołówkiem (wys. postaci ok. 10 cm) – niekiedy z zaznaczoną dyspozycją proporcji oraz opatrzone informacją o skali – sporządzone na niewielkich arkuszach kartonu, dają nam wgląd w praktykę projektową Raimunda, zarazem obrazują jej zależność od ojcowskiej spuścizny warsztatowej.

Przykładem jest zestaw arkuszy o charakterze wzornika z rysunkami postaci ss. Piotra i Pawła w różnych wariantach kompozycyjnych²⁴⁷, w którym, obok przedstawień powstałych w atelier Raimunda, znalazły się omówione wyżej rysunki studyjne Bernarda, m.in. trzy szkice figur apostołów, wykorzystane przy projektowaniu wystroju rzeźbiarskiego ołtarza głównego fary w Paczkowie²⁴⁸. Sporządzone przez Bernarda rysunki – rzeźby św. Piotra z pierwszego arkusza oraz Pawła Apostoła z drugiego – odpowiednio posłużyły Raimundowi jako wzory dla dwóch szkiców gotycyzujących figur obu apostołów wchodzących w skład omawianego zestawu²⁴⁹. Rysunki te – z zaznaczoną dyspozycją proporcji – zostały zapewne wykorzystane przez rzeźbiarza w opracowaniu projektów neogotyckich retabulów z figurami obu apostołów o identycznej względem pierwowzorów kompozycji: ołtarzy głównych świątyń w Mnichovie²⁵⁰, Horní Údolí i Jeseníku, a także w projekcie niezidentyfikowanej nastawy ze zbiorów jeseníckiego muzeum²⁵¹. Ukazane na projektach retabulów w Horní Údolí i Jeseníku

407, 408

457 a-b

437, 422

²⁴⁷ SOkA Je RAK, zespół rysunków wzornikowych do rzeźb ss. Piotra i Pawła, 2. poł. XIX w., ołówek, karton. Wszystkie arkusze złożone są w miniaturowej teczce z tektury, opatrzonej trudnymi do odczytania notatkami ołówkiem (prawdopodobnie informacjami na temat wymiarów lub skali nieznanego projektu).

²⁴⁸ Zob. przyp. 187 i 190.

²⁴⁹ Oba rysunki nie są sygnowane, jednak ich linearna maniera rysunkowa i klasycyzująca sztywność sylwetek postaci pokrewne są sygnowanym projektom i szkicom Raimunda Kutzera, co pozwala przypisać mu autorstwo także tych prac. Bardzo możliwe, że inspiracją dla rzeźbiarza w sporządzeniu tych rysunków były także dołączone do zbioru dwa inne ojcowskie szkice, wykorzystane przy projektowaniu ołtarza gł. kościoła w Lešnicy (zob. przyp. 191).

²⁵⁰ Sygnowany przez Raimunda Kutzera projekt ołtarza gł. kościoła par. w Mnichovie u Vrbna (ok. 1880) w zbiorach muzeum w Jeseníku, zob. VMJ, nr inw. H 6563.

²⁵¹ Ibidem, nr inw. H 5662, 1-2. Oba szkice Raimunda zostały ponadto przerysowane z modyfikacjami przez Gottharda. Szkice te, również wchodzące w skład omawianego zespołu rysunków wzornikowych (zob. przyp. 251)

pary klęczących aniołów aniołów-adorantów są z kolei odwzorowaniem postaci anielskich z rysunku studyjnego powstałego być może już około 1869 r.²⁵²

Liczba tego rodzaju „inwencji” wykorzystywanych w praktyce warsztatowej Raimunda zapewne była znacznie większa obejmując również inne, nieznane dziś wzory projektowe, których istnienie sugerują nieomal identyczne (zróżnicowane jedynie w drobnych detalach) antytetyczne względem siebie wizerunki Piotra i Pawła (z analogicznie opuszczoną jedną z rąk) w projektach neobarokowych i neorenesansowych retabulów dla Mladejovic, Mikulovic (1889)²⁵³ i Starej Červenej Vody. Również w wypadku dwóch bliźniaczych względem siebie abrysów neobarokowych ołtarzy głównych dla świątyń w Jindřichovie ve Slezsku (ok. 1879)²⁵⁴ oraz Mikulovicach prawie identyczne (do pewnego stopnia zróżnicowane proporcjami) centralne przedstawienia św. Mikołaja w stroju biskupim, pastorałem w lewej dłoni i kaskadowymi fałdami musiały zostać naszkicowane w oparciu o wspólny wzór rysunkowy, podobnie jak architektoniczna struktura nastawy w formie kolumnowej aediculi. Co istotne, zachowane rysunki warsztatowe wskazują, że Raimund preferował określone rozwiązania kompozycyjne rzeźby figuralnej dostosowane do stylistyki projektowanej, a następnie realizowanej małej architektury. Przywołany projekt przebudowy neogotyckiej nastawy ołtarza głównego fary w Jeseníku na retabulum neorenesansowe²⁵⁵ dowodzi jednak, że w pojedynczych wypadkach rzeźbiarz potrafił wkomponować zaprojektowane przez siebie rzeźby w strukturę o odmiennym kostiumie stylowym.

Rysunki spadkowe i ich rola w warsztacie

Wykorzystywanie przez Raimunda ojcowskich studiów rysunkowych dowodzi znaczącej roli rysunków spadkowych w jego praktyce warsztatowej. Raimund traktował je jako źródła inspiracji, lub wręcz gotowe wzory rozwiązań formalnych. Warsztatowy zbiór

sygnowane są przy górnej krawędzi arkuszy inicjałami G. K. Nieznane jest ich przeznaczenie; brak bardziej szczegółowego rozrysowania proporcji figur sugeruje przypuszczenie, iż były to jedynie prace studyjne lub ćwiczeniowe, jakkolwiek nie można całkiem wykluczyć ich warsztatowego zastosowania analogicznego jak w wypadku ojcowskich pierwowzorów.

²⁵²SOKAJe-RAK, szkicowniki ze studiami rysunkowymi figur świętych i figur anielskich. Ukazana na rysunku kompozycja figur klęczących aniołów została niemal wiernie odwzorowana (wyłączywszy kształt skrzydeł i pomniejszych detali, m.in. draperii) również w projekcie Grobu Świętego dla kościoła farnego w Bruntálu autorstwa Raimunda z 1869 r. (zob. VMJ, nr inw. H 5673, projekt Bożego Grobu dla kościoła par. w Bruntálu). Nie można jednak wykluczyć, iż zachowany w zbiorach archiwalnych rysunek stanowi późniejszy przerys starszego szkicu, co sugerują bliskie analogie (silniejsze niż w wypadku abrysu dzieła z Bruntálu) pomiędzy nim a rzeźbami z projektu ołtarza głównego kościoła w Horní Udolí.

²⁵³VMJ, nr inw. H 5648, Raimund Kutzer, projekt ołtarza głównego dla kościoła par. w Mikulovicach, 1889.

²⁵⁴VMJ, nr inw. H 5649, 1, Raimund Kutzer, projekt ołtarza głównego kościoła par. Jindřichovie ve Slezsku (ok. 1879). Projekt niezrealizowany.

²⁵⁵Zob. przyp. 208.

rzeźbiarza obejmował liczniejszą grupę prac rysunkowych Bernarda. Były to prace różnego typu w i różnych technikach, m.in. omówiony wyżej szablon figury anioła do szopki bożonarodzeniowej, wiernie skopiowany w projekcie jego syna. Innym przykładem jest arkusz kalki z przerysami ze starszych szkiców autorstwa Bernarda²⁵⁶. Wspomniane przerysy, dokonane zapewne przez któregoś ze współpracowników Raimunda – niewykluczone, że Gottharda, względnie Reinharda²⁵⁷ – stanowiły punkt wyjścia przy sporządzaniu rysunków wzornikowych lub projektów do zamówień. Przykładowo dwa studia postaci św. Pawła i św. Piotra z arkusza przerysów były wzorem dla figur apostołów na opracowanych przez Raimunda projektach ołtarzy dla świątyń w Mladejovicach, Mikulovicach i Starej Červenej Vodzie. Z obu ojcowskich szkiców – szczególnie św. Pawła – rzeźbiarz uwzględnił zasadniczą kompozycję postaci, z motywem opuszczonej dłoni i detalami draperii.

W wielu wypadkach Raimund Kutzer posiłkował się także ojcowskimi projektami małej architektury, m.in. niezrealizowanym, neorenesansowym wariantem projektowym ołtarza bocznego do kościoła w Zakrzowie oraz rysunkiem studyjnym nieokreślonego ołtarza²⁵⁸, które wypada uznać za inspirację do zaprojektowania przez rzeźbiarza zbliżonych kompozycyjnie retabulów ołtarzowych kościołów w Mladějovicach, Starej Červenej Vodzie i Kralíkach. Inny przykład stanowi projekt Bernarda do ołtarza głównego kościoła w Vrbnie pod Pradědem z 1841 roku, którego zasadnicza koncepcja – wolnostojące architektoniczne tabernakulum adorowane przez anioły, dopełnione przez centralną, naścienną figurę – powtórzona została przez młodszego Kutzera w jego projekcie ołtarza głównego (1895) kościoła parafialnego św. Barbary w Světlej Horze²⁵⁹. Również w wypadku architektonicznej struktury i aranżacji wystroju rzeźbiarskiego ołtarza głównego fary w Jeseníku (dotyczy to zrealizowanego wariantu projektowego w stylu neogotyckim) doszukać się można inspiracji Bernardowym projektem nastawy dla kościoła w Leśnicy.

²⁵⁶ SZMO, U 94 A, por. przyp. 191.

²⁵⁷ Wniosek taki sugeruje dostrzegalna nieporadność w kopiowaniu wybranych detali postaci, m.in. dłoniach (w wypadku jednego z wizerunków św. Pawła uwagę zwraca typowy dla wczesnych rysunków Gottharda Kutzera sumaryczny zarys lewej dłoni) czy fizjonomii (zwł. św. Anny), wskazująca na rękę niedoświadczonego rysownika.

²⁵⁸ VMJ, nr inw. H 5746, 2, Bernard Kutzer, projekt ołtarza MB do kościoła par. w Zakrzowie, 1852 (wariant neorenesansowy); ibidem, nr inw. H 5746, 2, Bernard Kutzer (atryb.), studium projektowe ołtarza.

²⁵⁹ VMJ, nr inw. H 5661. W zbiorach archiwum w Jeseníku (SOkAJe RAK) zachowały się również przeznaczone dla realizowanej nastawy pełnowymiarowe rysunki realizacyjne detali (rzut poziomy tabernakulum i rysunki cokołów) oraz szablony figur aniołów i ich skrzydeł.

2.2. Modele rzeźbiarskie Kutzerów

Osobna uwaga należy się bogatemu zbiorowi projektów przestrzennych i szkiców rzeźbiarskich znajdujących się na wyposażeniu pracowni w Horní Údolí. Ich proveniencja jest na obecnym etapie badań trudna do jednoznacznego ustalenia, przy czym w wypadku niektórych modeli można przypuszczać, że służyły one co najmniej dwóm generacjom artystycznej rodziny. Zaledwie jeden obiekt – terakotowe studium (?) głowy Chrystusa Ukrzyżowanego – opatrzony został datą powstania (1855) i sygnaturą, która pozwala związać model z osobą Bernarda²⁶⁰. Ponadto w muzeum w Jeseníku jest osiem modeli rzeźbiarskich z atelier Kutzerów przypisanych Bernardowi²⁶¹ bądź Raimundowi²⁶². Problem autorstwa dziesiątek pozostałych bozzettów Kutzerów wymaga obecnie dogłębnych studiów porównawczych; wydaje się jednak, że wykonywanie modeli rzeźbiarskich łączyć należy przede wszystkim z Bernardem. Posługiwanie się szkicami rzeźbiarskimi oraz innymi modelami wynikało z warsztatowej edukacji Bernarda, wyuczonego podstaw zawodu u Christiana Kellera Mł., rzeźbiarza o praktykach warsztatowych typowych dla schyłkowego baroku. Przyswojone wzorce zaważyły również na praktyce projektowej Bernarda, szczególnie we wczesnym i dojrzałym okresie twórczości. Zachowana spuścizna warsztatowa Kutzerów dowodzi jednak malejącego stopniowo znaczenia modeli rzeźbiarskich w praktyce warsztatowej. Rolę tę z czasem niemal całkowicie przejęły rysunki realizacyjne oraz szablony.

Zachowany w muzeach w Bruntálu, Opawie i Jeseníku bogaty, liczący kilkadziesiąt obiektów, zbiór modeli (obok różnego rodzaju modeli są to także liczne studia kompozycji i inne małe formy rzeźbiarskie, np. karykatury) jest tylko częścią tego, co było w atelier w Horní Údolí – liczbę tych obiektów powiększały zaginione dziś *bozzetti*, przed 1945 r. zgromadzone w kolekcjach prywatnych²⁶³. Całość widziana jako element wyposażenia do pewnego stopnia przypomina takowe w barokowych warsztatach rzeźbiarskich. Jednak pewną rolę odgrywały

461

²⁶⁰ SZMO, nr inw. U 95 B, model lub studium głowy Chrystusa Ukrzyżowanego, terakota. Figurka jest półplastyczna, z inskrypcjami wyrytymi na płaskim rewersie: *1855 / cm ½ / Kutzer*. Data powstania oraz forma warsztatowa fizjonomii Chrystusa bliska jest potwierdzonym pracom Bernarda Kutzera, co pozwala uznać go za autora modelu. Dotychczas nie udało się odnaleźć odpowiedników omawianego szkicu w zrealizowanych dziełach rzeźbiarskich Kutzerów; podane fragmentarycznie wymiary (?) oraz znaczna precyzja opracowania fizjonomii postaci sugerują jednak, iż figurka mogła pełnić rolę studium koncepcyjnego bądź uniwersalnej pomocy realizacyjnej przy tworzeniu pełnowymiarowych rzeźb Chrystusa. Praca ta należy do nielicznych modeli Kutzerów wykonanych w terakocie (trzy inne modele terakotowe o nieznanym przeznaczeniu znajdują się w zbiorach muzeum w Bruntálu); zdecydowana większość bozzettów i modellów została wykonana w drewnie lipowym.

²⁶¹ VMJ, figurki o numerach inwentarzowych: H 5780, H 5781, H 5783, H 5784.

²⁶² VMJ, figurki o numerach inwentarzowych: H 5778, H 5779/1, H 5779/2, H 5782.

²⁶³ E. Neugebauer, *Bernhard Kutzer, der große Bildschnitzer aus Obergrund*, [w:] *Altwater. Festschrift zur 50-Jahrfeier des Sudetengebirgsvereines*, Freiwaldau 1931, s. 302-303; F. Peschel, op. cit., s. 27-28, il. 1-4.

u Kutzerów tylko *bozzetti* w procesie realizacji dzieła, i to w większości przypadków podrzędną względem projektów rysunkowych oraz szablonów. Na obecnym etapie badań jedynie w wypadku kilku projektów przestrzennych udało się bliżej określić ich znaczenie w procesie realizacji konkretnych dzieł, o czym już była mowa.

Większość modeli najprawdopodobniej stanowiła przede wszystkim rezerwuar rozwiązań formalnych wykorzystywanych przy realizacji dzieł rzeźbiarskich. Wśród tego rodzaju obiektów na uwagę zasługują m.in. dwa prawie bliźniacze, drewniane *bozzetti* św. Jana Nepomucena²⁶⁴. Obie figurki mają identyczną kompozycję, ukazując świętego w kontrapoście, z ugiętą lewą nogą, lewą ręką przytrzymującą biret przy biodrze oraz uniesioną prawą. Analiza porównawcza wskazuje, że obydwa *bozzetti* posłużyły za wzory do rzeźby św. Jana Nepomucena w Kaplicy Górskiej w Bardzie (1849), przy czym pierwsza z figurek (o numerze inwentarzowym U 85 B), wysmukła w proporcjach i opracowana bardziej sumarycznie, najprawdopodobniej stanowiła punkt wyjścia do wydobywania zasadniczej bryły figury oraz wydłużonej, esowatej sylwetki postaci. Z kolei bardziej sztywne w kompozycji drugie *bozzetto* (nr U 96 B) wyróżnia drobniźgowe wypracowanie draperii rakiety oraz sutanny, m.in. w formie ukośnych drobnych fałd równoległych w okolicach nóg oraz bioder. Model ten zapewne służył za wzór w wypracowaniu detali ubioru świętego, co potwierdza wierne odwzorowanie omawianego rysunku draperii w ostatecznej rzeźbie. Możliwe, że te same „prace” do pewnego stopnia znalazły zastosowanie w praktyce warsztatowej Raimunda. Kompozycję obydwu szkiców rzeźbiarskich (w szczególności *bozzetta* nr U 85 B) przypomina bowiem (na zasadzie odzwierciedlenia) figura Nepomucena w zrealizowanym przez Raimunda ołtarzu Najświętszego Serca Panny Marii w kościele farnym w Bruntálu (1885). Trudno jest jednak uznać omawiane *bozzetti* za bezpośrednią inspirację dla bruntálskiej rzeźby, odmiennej w proporcjach i mającej swój pierwowzór w rysunkowym projekcie nastawy²⁶⁵.

Innym szkicem rzeźbiarskim wykorzystywanym przez warsztat z Horní Údolí jest reliefowa postać anioła przyklękającego na wolutowym cokole, z rękoma założonymi na piersiach i głową pochyloną w geście adoracji²⁶⁶. Przedstawienie to wykazuje pokrewieństwa formalne z licznie realizowanymi przez warsztat Bernarda, a następnie jego syna Raimunda anielskimi figurami asystencyjnymi tabernakulów ołtarzowych (przeważnie neobarokowych), choć nieznanym jest dokładny odpowiednik *bozzetta* w realizacjach rzeźbiarzy. Najwięcej

²⁶⁴ SZMO, nr inw. U85 B, U96 B.

²⁶⁵ VMJ, nr inw. 5617. Bardzo możliwe jednak, że inspiracją dla rzeźbiarza w opracowaniu tego projektu były nieznanne szkice na papierze Bernarda Kutzera, prezentujące kompozycję postaci podobną do omawianych *bozzettów*.

²⁶⁶ SZMO, nr inw. U 103 B.

podobieństw z modelem dostrzec można w kompozycji aniołów tabernakulum ołtarza głównego fary w Złatych Horach (1833). Esowata sylwetka postaci anielskich (szczególnie anioła prawego) jest niemal identyczna z reliefem, jednakże istotne różnice wykazują detale m.in. modelunek draperii oraz usytuowanie postaci względem profilowanego cokołu. Dostrzeżone różnice wskazują, iż omawiany model nie był bezpośrednim wzorem dla rzeźb zlatohorskiej nastawy, a jedynie jednym ze źródeł rozwiązań kompozycyjnych w tym zakresie. W warsztatowej formie bozzetta uwagę zwraca jego reliefowy charakter oraz detalicznie opracowane fragmenty draperii i lewej nogi, kontrastujące ze szkicowo potraktowanymi pozostałymi partiami figurki. Zróżnicowany sposób wypracowania powierzchni modelu sugeruje, że był on nie tylko zapisem koncepcji bądź studium kompozycji, lecz mógł także pełnić funkcję instruktarza lub pomocy realizacyjnej dla współpracowników bądź uczniów mistrza w procesie rzeźbienia konkretnych figur, wykonywanych na podstawie projektów rysunkowych²⁶⁷.

Interesującą grupę projektów przestrzennych stanowią drewniane modele figury Chrystusa Ukrzyżowanego, wykonane przypuszczalnie ręką Bernarda²⁶⁸. Prezentujące zbliżone układy kompozycyjne – zróżnicowane przede wszystkim pod względem rozwiązania detali, takich np. jak ułożenie głowy, nóg czy draperia perizonium – modele te demonstrują różne stadia pracy snycerskiej nad rzeźbą figuralną, począwszy od kubistycznej, wstępnie wydobytej dłutami płaskimi z kłoca drewna sylwetki, poprzez figurki z niektórymi elementami (głównie draperii bądź anatomii) opracowanymi bardziej szczegółowo (choć z czytelnymi śladami użytych dłut), po przypominające modelli drobiazgowo wykończone rzeźby (bez polichromii). Wypracowane w ten zróżnicowany sposób modele obrazują technikę rzeźbiarską wprowadzoną do rodzinnego atelier przez Bernarda, co pozwala przypuszczać, że obok tradycyjnej funkcji szkicu rzeźbiarskiego, zapisu koncepcji, pełniły one przede wszystkim rolę instruktażową dla wykonawców rzeźb²⁶⁹, w tym wypadku krucyfiksów – tak licznie realizowanych przez przedsiębiorstwo z Horní Údolí w kamieniu lub jako odlewy z metalu²⁷⁰. Modele zapewne służyły też jako zasób wzorców dla konkretnych dzieł realizowanych przez poszczególnych

²⁶⁷ Za nadrzędną rolę szkiców i projektów na papierze w procesie realizacji poszczególnych rzeźb (w tym zapewne figur anielskich z retabulów w Rejvízie i Złatych Horach) także w tym przypadku przemawia reliefowy kształt szkicu.

²⁶⁸ Prace te obecnie znajdują się w zbiorach muzeów w Opawie, Bruntálu i Jeseníku, zob. SZMO, nr inw. U 84 B, U 91 B, U 92 B, U 99 B, U 100 B; MuBru, nr inw. 1543-63, 1613-63, 1614-63, 1627-63; VMJ, nr inw. H 5781.

²⁶⁹ Podobną rolę mogły pełnić zachowane w muzeum w Bruntálu modele ręki oraz dłoni, zob. Mu Bru, nr inw. 684-63, 1557-63.

²⁷⁰ Poszczególne figury Chrystusa realizowane jako odlewy z metalu (podobnie jak inne rzeźby Bernarda powstałe w tej technice) wykonywane były seryjnie najprawdopodobniej w oparciu o osobne modele wedle których powstawały formy odlewnicze.

członków rzeźbiarskiego rodu. Przykładem może być *bozzetto* z muzeum w Opawie²⁷¹, które prawdopodobnie zostało wykorzystane przez Cyrilla jako rodzaj pensiera do wykonania identycznej kompozycyjnie rzeźby Ukrzyżowanego w przydrożnym monumencie (1841) w Bílej Lhocie-Řimicach koło Ołomuńca²⁷². Z kolei dwa inne rzeźbiarskie szkice – z Bruntálu²⁷³ i Opawy²⁷⁴ – mogły posłużyć za wzór dla znacznie późniejszej piaskowcowej figury Chrystusa na krzyżu przy kościele farnym w Jeseníku, realizacji warsztatu Raimunda z 1907 r. W szczególności pierwsze z wymienionych bozzettów wykazuje szereg zbieżności z jeseníckim Ukrzyżowanym, nie tylko w zakresie kompozycji, ale także opracowania niektórych detali, zwłaszcza draperii perizonium. 470 471

Jak już była mowa, autorstwo większości modeli rzeźbiarskich z warsztatowej spuścizny Kutzerów należy przypisywać założycielowi rodzinnego przedsiębiorstwa; w pojedynczych wypadkach były one wykorzystywane w atelier Raimunda, który również sporządzał podobne modele. Jednak odgrywały one zazwyczaj w rolę podrzędną w jego pracowni. Za wyjątek uznać można drewniane modele ornamentów, m.in. wzory detali neogotyckich i neobarokowych²⁷⁵, stanowiące zapewne wzorce, wielokrotnie powielane przez członków atelier przy wykonywaniu różnych ołtarzy i innych dzieł małej architektury.

Przegląd bozzettów i innych modeli rzeźbiarskich z pracowni w Horní Údolí ukazuje ich zróżnicowaną funkcję w praktyce warsztatowej Kutzerów. Jedyne Bernard wykorzystywał je do realizacji konkretnych dzieł, ale drewniane szkice rzeźbiarskie przeważnie pełniły rolę pomocniczą. Były źródłem inspiracji, choć już za czasów założyciela rodzinnego przedsiębiorstwa stały się głównie rozwinięciem projektów rysunkowych. W praktyce warsztatowej następców sprowadzone do roli pomocy edukacyjnych lub instruktażowych, utrwały jednak w rodzinnym atelier charakterystyczny język formalny rzeźby figuralnej Kutzerów przynajmniej do początku XX w.²⁷⁶

²⁷¹ SZMO, nr inw. U 100 B.

²⁷² Olšovský, op. cit., s. 122.

²⁷³ Mu Bru, nr inw. 1614-63.

²⁷⁴ SZMO, nr inw. U 92 B.

²⁷⁵ Modele tego rodzaju z atelier Kutzerów zachowały się w zbiorach muzeów w Bruntálu, Opawie i Jeseníku, zob. MuBru, nr inw. 687-63, 688-63, 689-63; SZMO, nr inw. U 78 B, VMJ, nr inw. H 5778, H 5779-1, H 5779-2. Wymienione trzy obiekty z Jeseníka należą do rzeźbiarskich modeli przypisywanym Raimundowi Kutzerowi, który mógł być autorem także pozostałych artefaktów. Nie można jednak wykluczyć wykonywania „ornamentów wzorcowych” już w warsztacie Bernarda (w późnym okresie jego działalności), co sugeruje np. dekoracja snycerska neogotyckiego ołtarza głównego kościoła w Paczkowie, złożona z powtarzalnych motywów ornamentalnych (m.in. czołganek).

²⁷⁶ W obecnym stanie badań problem posługiwania się modelami rzeźbiarskimi przez reprezentantów trzeciego pokolenia artystycznej rodziny – przede wszystkim Gottharda – musi pozostać otwarty wobec niedostatecznego rozpoznania *œuvre* tych rzeźbiarzy. Stosunkowo licznie zachowane projekty rysunkowe Gottharda pozwalają jednak przypuszczać, że również w wypadku jego praktyki projektowej pierwszoplanową rolę odgrywała dokumentacja rysunkowa.

2.3. Wzory graficzne i rysunkowe obcego autorstwa

Obok różnego rodzaju prac rysunkowych i modeli rzeźbiarskich, przekazywanych z pokolenia na pokolenie ważnym elementem warsztatowego zasobu Kutzerów były pochodzące głównie z 2. poł. XVIII lub 1. poł. XIX stulecia wzory graficzne, projekty i rysunki autorstwa obcych artystów. Materiał ten – obecnie rozproszony pomiędzy kilka instytucji oraz kolekcje prywatne²⁷⁷ – wymaga szczegółowej inwentaryzacji, albowiem często niemożliwe jest dokładne określenie ich proveniencji. Kilka kwestii jest jednak jasnych. Zbieranie wzorników graficznych rozpoczął Bernard²⁷⁸, a zbiór był poszerzany przez przedstawicieli kolejnych pokoleń, przede wszystkim Raimunda i Gottharda, trudno jest jednak – choćby w przybliżeniu – określić czas i okoliczności ich pozyskiwania. Niewątpliwie jednak były one ważnym źródłem pomysłów zarówno dla warsztatu w projektowaniu neobarokowych czy klasycyzujących dzieł małej architektury i rzeźby. Była to typowa praktyka wielu XIX-wiecznych „fabryk artystycznych wyrobów kościelnych”²⁷⁹.

Pośród licznych rysunków obcego autorstwa pochodzących z archiwum Kutzerów znajduje się sygnowany projekt nieokreślonego ołtarza z 1810 r., autorstwa Andreasa Koschatzky’ego (1752-1821)²⁸⁰, rzeźbiarza czynnego na Śląsku Austriackim w XVIII i 1 poł. XIX w.²⁸¹. Rysunek ukazuje połowę architektonicznej struktury retabulum (wraz z mensą i tabernakulum oraz rzutem poziomym całości) w formie aediculi zbudowanej z ukośnie dostawionych pilastrów i kolumn wspartych na dwustopniowym cokole, ujmujących ramę obrazu. Całość dopełnia proste zwieńczenie ujęte spływami wolutowymi zamkniętymi u góry łukiem wklęsło-wypukłym. Zaznaczony światłocień oraz naszkicowany zarys kościelnego wnętrza wskazują, iż projekt ma charakter abrysu (być może jako wariant projektowy)

472

²⁷⁷ Wspomniane wzory, przechowywane dawniej w rodzinnym warsztacie w Horní Udolí, obecnie są przechowywane w zbiorach Statní okresní archiv w Jeseníku, Muzeum Regionalnego w Jeseníku oraz muzeum w Opawie. Rysunkowa i graficzna spuścizna z opolskiego atelier Gottharda znajduje się natomiast w rękach prywatnych.

²⁷⁸ Dotychczasowa literatura przedmiotu jedynie ogólnikowo wspomina o licznych rycinach i innych wzornikach, które miał gromadzić i studiować w swoim atelier Bernard Kutzer; zupełnie pomija natomiast rolę potomków rzeźbiarza w tym względzie. Zob. A. Prokop, *Markgrafschaft Mähren in kirchlicher Beziehung*, Bd. IV, Wien 1904, s. 358; E. Neugebauer, *Bernhard Kutzer, der große Bildschnitzer aus Obergrund*, [w:] *Alt Vater. Festschrift zur 50-Jahrfeier des Sudetengebirgsvereines*, Freiwalldau 1931, s. ; E. Weiser, *Bernhard Kutzer – der schlesische Riemenschneider*, „Freudenthaler Ländchen” 1944, Jg. 23, s. 19; F. Peschel, *Bernhard Kutzer*, „Der Altvaterbote”, 4, 1951, Nr. 1, s. 28; M. Schenková, *Slezska sochařská rodina Kutzeru...* s. 1.

²⁷⁹ A. Betlej, „[...] Kopersztýchów niechaj zażywa” ..., s. 20.

²⁸⁰ SOkA Je RAK, Andreas Koschatzky, projekt ołtarza. Rysunek podpisany został imieniem i nazwiskiem rzeźbiarza w dolnej strefie cokołu, w pobliżu stopniu ołtarzowych, choć obecnie nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, czy podpis ów stanowi autorską sygnaturę Koschatzky’ego czy też późniejszą notatkę dodaną przez członka warsztatu Kutzerów.

²⁸¹ Na jego temat zob. J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 19. století v západní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části...*, s. 35.

dotyczącego jednak wyłącznie małej architektury²⁸². Wtórne inskrypcje przy górnej krawędzi rysunku (m.in. numer porządkowy) dowodzą, że omawiany projekt należał do skatalogowanego zbioru warsztatowych wzorników, choć trudno jest odnaleźć jego bezpośrednią recepcję w *œuvre* Kutzerów²⁸³, jakkolwiek pewnych analogii z abrysem w zakresie detali doszukać można się w niektórych projektach neobarokowych retabulów Raimunda i Gottharda²⁸⁴.

Z innych rysunków zgromadzonych w warsztacie w Horní Údolí na szczególną uwagę zasługuje wysokiej klasy artystycznej abrys rokokowego ołtarza tabernakulowego z drugiej połowy XVIII w. (dziś w zbiorach muzeum w Opawie)²⁸⁵. Ukazane na rysunku niearchitektoniczne retabulum złożone jest z sarkofagowej mensy oraz tabernakulum w formie monumentalnej, kolumnowej aediculi zaakcentowanej wolutami i rocaillowymi wazonami oraz zwieńczonej niewielkim obrazem w delikatnej, rokokowej ramie podtrzymywanej przez putta. Całość ujmują boczne bramki, dopełniają zaś klęczące postaci aniołów-adorantów, rozmieszczone na wolutowych konsolach po obu stronach tabernakulum oraz ponad bramkami. Umieszczone w lewym dolnym rogu szkicu inicjały *Sch. d. in.* sugerują nazwisko autora projektu, którym najprawdopodobniej był Andreas Schweigl. Atrybucję tę potwierdza forma artystyczna rysunku – nakreślonego piórkiem tuszem lawowanym – bliska potwierdzonym rysunkom Schweigla, wśród nich m.in. projektowi wystroju wnętrza kaplicy zamkowej w Vizovicach (ok. 1774) czy wcześniejszym abrysem ołtarza głównego kościoła farnego w Javorníku (1772)²⁸⁶. Uwagę zwracają zwłaszcza wspólne opawskiemu szkicowi oraz wspomnianym projektom punktowe akcentowanie detali ornamentalnych ciemniejszym odcieniem tuszu bądź delikatnie szkicowane postaci anielskie o fantazyjnie wywiniętych piórach skrzydeł. Co więcej, ukazane na rysunku późnobarokowe i rokokowe detale architektury, dekoracji oraz wystroju rzeźbiarskiego bliskie są licznym zrealizowanym dziełom Andreea Schweigla z lat 60. i 70. XVIII w., m.in. ołtarzowi bocznemu w kościele św. Wacława

473

²⁸² Zaznaczone puste miejsca pod rzeźby (m.in. na konsoli w strefie cokołu oraz ponad belkowaniem) sugerują, iż wystrój rzeźbiarski ołtarza mógł być projektowany przez osobnego wykonawcę.

²⁸³ Niewykluczone, że projekt ów otrzymał Bernard jako wzór do restauracji, względnie rekonstrukcji starszego obiektu. Za taką ewentualnością przemawia fakt podejmowania się przez warsztat Bernarda zleceń o charakterze restauratorskim, których przykładem jest rekonstrukcja ołtarza głównego fary w Zlatych Horach (zob. przyp. 144).

²⁸⁴ Najwięcej podobieństw wykazują projekty Gottharda (powstałe być może w oparciu o jego wcześniejsze studia, jeszcze w obrębie warsztatu w Horní Údolí), wśród nich projekt ołtarza bocznego dla kościoła w Lešnicy (m.in. motyw wolut i kolumn) oraz projekt niezidentyfikowanego retabulum ze zbiorów Andrzeja Betleja.

²⁸⁵ SZMO, sygn. U 6 A, projekt niearchitektonicznego ołtarza z bramkami.

²⁸⁶ Na temat rysunków A. Schweigla zob. m.in. T. Valeš, „*Zu allen diesen kirchen arbeiten hat er zugleich auch die Riße fertigigt...*“ : *brněnský sochař Ondřej Schweigl (1735-1812) jako kreslíř, dekoratér a architekt*, „*Opuscula historiae artium*“ 2013, roč. 62, č. 2, s. 122-137, passim; por. M. Stehlík, *Sochařské kresby Josefa Winterhaldera staršího a Ondřeje Schweigla*, „*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná*“ 1986-1987, č. F30-31, s. 73-82, passim.

w Mikulovie (ok. 1765) czy ołtarzowi głównemu kościoła cystersów w Předklášteří (1766-1769). Rozwiązanie samego tabernakulum pod wieloma względami odpowiada natomiast kompozycji cyborium: ołtarza głównego kościoła w Miloticach (1774-1775), a w szczególności na ołtarzu głównym kościoła św. Leopolda w Brnie (ok. 1775)²⁸⁷. Dostrzeżone analogie pozwalają datować rysunek na przełom lat 60. i 70. XVIII stulecia.

Porównanie omawianego abrysu z wybranymi projektami Bernarda i Raimunda sugeruje, iż rysunek stanowił źródło inspiracji przy projektowaniu neobarokowych retabulów oraz cyborium. Aranżacja centralnej części retabulum z projektu Schweigla znalazła odzwierciedlenie w rysunkach projektowych Bernarda, wśród nich najpełniej w niezrealizowanym (?) projekcie ołtarza głównego dla kościoła w Skorošicach z 1834 r.²⁸⁸ (motyw obrazu w zwieńczeniu tabernakulum adorowanego przez klęczące anioły). Formę tabernakulum z abrysu w znacznym stopniu przypomina cyborium z niedatowanego studium projektowego tabernakulum ze zbiorów muzeum w Jeseníku²⁸⁹. Rysunek Andreasa Schweigla zapewne stał także u podstawy pomysłu na projekty tabernakulum (również w opracowaniu detali, m.in. wolutowych cokołów pod figury anielskie) do ołtarza głównego kościoła w Hnojicach (ok. 1863)²⁹⁰. 474 475

XVIII-wiecznym abrysem w swojej praktyce projektowej inspirował się zapewne także Raimund. Wiele analogii wykazuje projekt tabernakulum do niezidentyfikowanego ołtarza w jesenickich muzealnych zbiorach²⁹¹, w którym – obok wymienionych elementów – z rokokowego wzorca zaczerpnięty został uproszczony motyw waz płomienistych oraz uskrzydłych główek anielskich. Zbieżności z nakreślonym przez Schweigla tabernakulum ołtarza doszukać się można w zasadniczej kompozycji i aranżacji neobarokowych cyborium w Raimundowych projektach ołtarzy głównych dla kościołów w Mikulovicach²⁹², Starej Červenej Vodzie, Světlej Horze²⁹³ czy Mladejovicach. Tabernakulum tego ostatniego ołtarza swój domniemany

²⁸⁷ Zasadnicza kompozycja architektonicznego tabernakulum z Brna, zwieńczonego obrazem maryjnym i dopełnionego postaciami aniołów-adorantów, jest niemal identyczna jak na rysunku z Opawy, przy czym zastosowane w tym projekcie detale architektoniczne oraz ornamentyka są mniej zaawansowane stylistycznie niż w brneńskim dziele Schweigla (reprezentującym w dużej mierze formy zopfstilowe), odpowiadając dziełom warsztatu rzeźbiarza z lat 60. XVIII w. Pozwala to zatem uznać abrys z kolekcji Kutzerów za wcześniejszy wariant rozwiązania zastosowanego przez Andreasa Schweigla w cyborium z kościoła św. Leopolda w Brnie.

²⁸⁸ ZAO, KR Janský Vrch, sygn. 7961/1, projekt ołtarza głównego dla kościoła w Skorošicach.

²⁸⁹ VMJ, sygn. H 5737.

²⁹⁰ SZMO, sygn. U 16 A, Bernard Kutzer, projekt tabernakulum ołtarza głównego kościoła par. w Hnojicach, 1863.

²⁹¹ VMJ, sygn. H 5660.

²⁹² VMJ, sygn. H 5648.

²⁹³ W wypadku omawianego projektu zasadniczy punkt odniesienia dla Raimunda – jak już była mowa – stanowił jednak ojcowski projekt ołtarza głównego dla kościoła par. w Vrnbie pod Pradědem, por. przyp. 259.

pierwotny przypomina również zasadniczym kształtem kolumnowej aediculi, z półkolistą wnęką ekspozytorium, oraz formą wolutowych cokołów pod figury anielskie.

Innym XVIII-wiecznym rysunkiem z warsztatowej kolekcji Kutzerów jest projekt niezidentyfikowanej ambony w estetyce Zopfstilu z ok. 1790, wykonany przypuszczalnie w jednym z warsztatów na pograniczu Śląska Pruskiego i Austriackiego²⁹⁴. Rysunek trafił na początku XX w. do opolskiego warsztatu Gottharda²⁹⁵, ale wcześniej najprawdopodobniej należał do zespołu rysunków atelier w Horní Údolí i to od czasów Bernarda. Zbieżności z rysunkiem w zakresie klasycyzującej dekoracji zwieńczenia (zwłaszcza motywu "kimationowego" baldachimu) oraz zwisu wykazują bowiem niektóre rysunki Bernarda, m.in. jego projekty kazalnicy świątyni w Starej Červenej Vodzie z 1828 r.²⁹⁶ (w tym wypadku uwagę zwraca również analogiczny motyw zgeometryzowanych wolut oraz ząbkowania gzymsu baldachimu), ambony i nastawy chrzcielnicy z 1834 r. dla kościoła w Skorošicach²⁹⁷, a do pewnego stopnia także ambon kościołów w Vrbnie pod Pradědem (podobny motyw wiązek liktorskich u podstawy kosza) oraz Ujeździe.

Oprócz przywołanych rysunków istotną rolę odgrywały także grafiki. W warsztacie Kutzerów wprowadzono je według różnych kluczy. Były to przedstawienia dewocyjne, rodzajowe, ryciny wzornikowe. W zbiorze archiwaliów rodzinnego atelier Kutzerów zachowało się ich niewiele, ale zapewne ich liczba pierwotnie była większa, bowiem analiza prac warsztatu dowodzi dużego znaczenia wzorów graficznych w rzeźbiarskiej praktyce. Z kolekcji grafik gromadzonych przez dziesięciolecia w atelier w Horní Údolí pochodzą prace z XVIII, a nawet XVII w. Są to między innymi sztychy autorstwa uznanych europejskich rytowników. Należy do nich akwaforta *Złoty Cielec* Franza Ertingera (1640-1710) według Raymonda Lafage, wydana w 1683 r. przez Gerarda Valcka²⁹⁸. Przypuszczać należy, iż rycina pozyskana została do warsztatowej kolekcji już przez Bernarda²⁹⁹ podczas jego artystycznej edukacji³⁰⁰. Niewątpliwie zarówno ta grafika, jak i inne sztychy miały znaczący wpływ na

²⁹⁴ A. Betlej, *Projekt niezidentyfikowanej ambony, ok. 1790* (poz. kat. 25), [w:] *Abrys, delineatio, kopersztych...*, s. 72-73, il. 32.

²⁹⁵ Ibidem, s. 72.

²⁹⁶ SoKA Je RAK, Bernard Kutzer, projekt ambony kościoła w Starej Červenej Vodzie, 1828.

²⁹⁷ ZAO, KŘ Janský Vrch, sygn. 7961/13.

²⁹⁸ SoKA Je RAK, F. Ertinger, *Złoty Cielec Wj 32 (Le Veau d'Or Exod. 32)*, 1683, akwaforta. Rycina opatrzona nazwiskami autora oraz wydawcy w lewym dolnym rogu: *Franc. Ertinger Sculp. parisii 1683/ chez Gerard Valck avec Privileg*. Nazwisko inwentora kompozycji podane w dolnej partii sceny w postaci inskrypcji na ozdobnym arkuszu papieru opartym o dzban: *R. Lafage*.

²⁹⁹ Pochodzenie ryciny z terenu Moraw bądź Śląska sugeruje obecność innej akwaforty Ertingera (*Bachanalie* z 1689 r.) z miejscowej kolekcji, obecnie w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Kromieryżu, zob. <http://www.muo.cz/sbirky/grafika--39/franz-francois-ertinger-podle-raymonda-de-lafage--133/> [dostęp: 23.10.2019].

³⁰⁰ Zob. E. Neugebauer, op. cit., s. 301-302; E. Weiser, op. cit., s. 19. Autor podaje, że niektóre z rycin opatrzone były datami powstania 1706 i 1759. Por. F. Peschel, op. cit., s. 28.

utrwalenie „postbarokowej” estetyki w warsztacie rzeźbiarza. Nawiązania do sztychu Ertingera w zakresie ogólnego sposobu myślenia o postaci czy kształtowania draperii bądź innych detali (wymienione cechy dotyczą zwłaszcza postaci męskich, m.in. brodatego mężczyzny w turbanie w okolicy lewego dolnego rogu barokowego przedstawienia) czytelne są w niektórych projektach Bernarda, m.in. figurze Joachima (w mniejszym stopniu również św. Anny) w projektowych wariantach nr 1 i 2 ołtarza bocznego dla kościoła w Zakrzowie, a także w zrealizowanych przez niego figurach tychże świętych w ołtarzu bocznym kościoła farnego w Vrbnie pod Pradedem.

Spośród innych rycin z archiwum Kutzerów godny uwagi jest także powstały przypuszczalnie około 70. XVIII w. miedzioryt autorstwa praskiego rytownika Johanna Geорга Balzera (1738-1799) ukazujący św. Bazylego depczącego heretyka³⁰¹. Wizerunek świętego stojącego na rocaillowym postumencie w stroju biskupim, z dzierzonym pastorałem wspartym o postać poniżonego heretyka najprawdopodobniej stanowił inspirację bądź punkt wyjścia w projektowaniu rzeźb sakralnych (m.in. ołtarzowych) świętych biskupów, wykonywanych zarówno przez Bernarda, jak i Raimunda. Reminiscencji sztychu Balzera doszukać się można w opracowaniu przez Bernarda postaci (kompozycja, modelunek draperii, detale) świętych Ambrożego i Augustyna na neobarokowym wariacie projektu ołtarza bocznego dla świątyni w Zakrzowie (1854) oraz św. Marcina z nieukończonego studium projektowego do ołtarza głównego kościoła w Skorošicach³⁰². Podobieństwa z omawianą grafiką (gestykulacja, fałdowanie szat, forma pastorału i mitry) wykazują także figury biskupa z Miry w projektach ołtarzy głównych autorstwa Raimunda dla kościołów w Jindřichovie i Mikulovicach. Dostrzeżone analogie sugerują, iż wspomniana grafika prawdopodobnie posłużyła za inspirację do opracowania przez ojca i syna rysunków studyjnych, wykorzystanych w projektach retabulów ołtarzowych.

Szczególną miejsce w zbiorze grafik zajmuje kilka XIX-wiecznych litografii o tematyce rodzajowej bądź religijnej. Nieznane jest pochodzenie i czas pozyskania wspomnianych grafik do warsztatowej kolekcji, jednakże najpewniej w drugiej połowie stulecia dwie ryciny z wizerunkami Mędrców odwiedzających Betlejem³⁰³ zostały wykorzystane przez Raimunda w projektach figurek szopki bożonarodzeniowej, a zwłaszcza rycina ukazująca Kacpra

³⁰¹ SOkA Je RAK, J. G. Balzer, *S. Basilius*, miedzioryt. Rycina sygnowana w prawym dolnym rogu: *J. Balzer sc. et executit Praga[e]*. Na temat Johanna Geорга Balzera zob. m.in. https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Jan_Ji%C5%99%C3%AD_Balzer [dostęp: 26.10.2019].

³⁰² VMJ, nr inw. H 5745, Bernard Kutzer, studium projektowe lub szkic przedprojektowy ołtarza głównego kościoła par. w Skorošicach, ok. 1847. Na rysunku sylwetka św. Marcina (wyłączywszy twarz) oraz większość detali architektonicznych nastawy opracowane są jedynie szkicowo.

³⁰³ SOkA Je RAK, zbiór litografii Ukazujących Trzech Króli, XIX w.

i Melchiora. Postać czarnoskórego Kacpra w geście pokłonu została w dużym stopniu 480
powielona na rysunku Raimunda, przy czym rzeźbiarz nadał kompozycji horyzontalny układ 481
oraz uprościł detale, jak również odmiennie rozwiązał draperię królewskiego płaszcza,
podtrzymywaną przez nieobecnego na litografii klęczącego pazia. Ta sama rycina posłużyła za 482
wzór do zaprojektowania figurki Melchiora, jednakże przysłonięcie na grafice jego postaci
sylwetką afrykańskiego Króla wymusiło bardziej indywidualną interpretację pierwowzoru.
Choć zasadniczy układ sylwetki mędrca z Europy (wraz z układem dłoni czy detalami 484
fizjonomii) został skopiowany z omawianej grafiki, to na rysunku Raimunda zyskał on
wertykalny, zarazem klasycyzujący charakter, osiągnięty głównie za sprawą pionowego układu
leżących się fałd równoległych. Autor odmiennie potraktował również pazia, który zyskał m.in.
krótszą fryzurę i zmienioną fizjonomię, trzymając w dłoniach zamiast kadzidła płaszcz 483
Melchiora. Za wzór do zaprojektowania postaci trzeciego Króla, Baltazara posłużyła natomiast
druga z omawianych litografii, choć także w tym wypadku pierwowzór został uproszczony 483
w duchu typowego dla Raimunda akademizującego rysunku i linearyzmu. Inna niż na rycinie
jest gestykulacja dłoni Baltazara i jego pazia (na rysunku ponownie trzymającego królewski
płaszcz), których sylwetki – podobnie jak w dwóch pozostałych projektach – zostały ukazane
w profilu i sprowadzone do dwóch wymiarów, zapewne na potrzeby odrysowania szkicu
w szablonie bądź bezpośrednio na drewnie.

Nie wiadomo, czy wspomniane litografie zostały pozyskane przez Raimunda, który oprócz korzystania z odziedziczonych rysunków i grafik zapewne także powiększał rodzinny zbiór o kolejne prace. Wydaje się jednak, iż rzeźbiarz gromadził już nie barokowe ryciny i projekty, lecz przede wszystkim druki ilustrowane, m.in. profesjonalne czasopisma poświęcone sztuce „chrześcijańskiej” (w szczególności niemieckiego obszaru językowego), za pomocą których upowszechniała się wśród kościelnych inwestorów, architektów, rzeźbiarzy, stolarzy i innych „wytwórców dzieł sztuki” wiedza o akademickich formach detali architektonicznych, małej architektury, ornamentyki i rzeźby w różnych stylach historycznych. W wypadku Kutzerów – pozbawionych bezpośrednich kontaktów ze znaczącymi ośrodkami rzeźbiarskimi – tego rodzaju wydawnictwa niewątpliwie odegrały decydującą rolę w przyswajaniu akademizującego języka form zarówno w zakresie małej architektury, jak i rzeźby figuralnej.

Problem wykorzystywania periodyków i publikacji z wzornikami architektoniczno-rzeźbiarskimi przez potomków Bernarda wymaga odrębnych, szczegółowych badań, jednakże wstępna analiza porównawcza dowodzi, że projekty licznych neogotyckich lub neoromańskich retabulów ołtarzowych bądź innych elementów wyposażenia kościelnego, realizowanych przez warsztat w Horní Údolí wykazuje znaczne analogie z wzorcowymi projektami czy ilustracjami

publikowanymi m.in. w *Gotisches Musterbuch*³⁰⁴ czy „Zeitschrift für Christliche Kunst”. Pośród warsztatowych archiwaliów Raimunda Kutzera na uwagę zasługuje wykonany tuszem na cienkim papierze rysunek (wraz rzutem poziomym i przekrojem) okazałego, neogotyckiego ołtarza pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej w formie trzech wimperg wypełnionych scenami reliefowymi oraz centralnym posągiem świętej, z rozbudowanym, ażurowym zwieńczeniem zbudowanym z wiązków pinakli i figur³⁰⁵. Styl rysunku nie wykazuje cech Raimunda, który najpewniej dokonał przerysu z projektu obcego autorstwa, być może ilustracji drukowanej, względnie ryciny. Dotychczasowa kwerenda nie ujawniła pierwowzoru, jednakże mała architektura oraz wystrój ołtarza reprezentuje obiegowe formy neogotyckiej sztuki sakralnej drugiej połowy XIX w., przypominając zbliżone ryciny reprodukowane np. w „Zeitschrift für Christliche Kunst”³⁰⁶, co każe przypuszczać, że rysunek oparto na ilustracji. Omawiany przerys niewątpliwie był inspiracją lub pomocą rzeźbiarza w sporządzaniu własnych projektów, bowiem daleko idące podobieństwa względem rysunku w zakresie detalu architektonicznego oraz ornamentu wykazują projekty oraz realizacje ołtarzy dla kościołów w Mnichovie (1878-1880), Horní Údolí (1886-1889) i Bliszczycach (1905).

485

486

Na osobnym miejscu wspomnieć należy o rysunkach z opolskiego zbioru Gottharda, jedyne jak dotąd rozpoznane takiego zestawu spoza rodzinnego atelier³⁰⁷. Oprócz omówionych wcześniej rysunków autorstwa Bernarda i Raimunda Gotthard posiadał również przerysy niektórych ojcowskich projektów oraz prace obcego autorstwa. Spośród tych ostatnich znanych jest kilka projektów z XVIII w., m.in. grupa trzech rysunków o zbliżonych cechach formalnych, zdaniem Andrzeja Betleja powstałych z ręki tego samego autora: projekt ołtarza (ok. 1770) oraz fragmentarycznie zachowane projekty retabulum (ok. 1770) i ambony (4. ćw. XVIII w.)³⁰⁸. Spośród tych rysunków szczególnie wartościowy jest zachowany w całości abrys nastawy ołtarzowej (wraz z rzutem poziomym) o cechach późnobarokowo-rokokowych.

487

³⁰⁴ Zob. np. *Gotisches Musterbuch*, hrsg. von V. Statz und G. Ungewitter, Bd. 1, Leipzig 1856, Bd. 2, Leipzig 1861, passim. Zamieszczone w obu tomach publikacji ryciny wzornikowe gotyckich detali architektoniczno-rzeźbiarskich, takich jak portale, wimpergi, pinakle, ale także kamienne ambony, sakramentaria i inne mogły być inspiracją dla licznych projektów małej architektury Raimunda Kutzera, np. elementów wyposażania kościoła w Horní Údolí bądź pojedynczych ołtarzy lub ambon (m.in. dla Mnichova, Bliszczyc, Bruntálu).

³⁰⁵ VMJ, nr inw. H 5669, 2.

³⁰⁶ Pośród rycin tego rodzaju wymienić można np. projekt ołtarza głównego kościoła mariackiego w Hannoverze, zob. Ch. Hehl, *Den künftigen Hochaltar der Marienkirche zu Hannover betreffend. Mit Abbildung*, „Zeitschrift für Christliche Kunst“, Jg. II. 1889, il. s. 157-158.

³⁰⁷ Podobnie jak rysunki i projekty autorstwa Gottharda Kutzera prace te znajdują się obecnie w zbiorach prywatnych.

³⁰⁸ A. Betlej, *Projekt niezidentyfikowanego ołtarza, ok. 1770* (poz. kat. 22.), [nota katalogowa w:] A. Betlej, A. Dworzak, *Abrys, delineatio, kopersztych...*, s. 68-69, il. 29; idem, *Fragment projektu z rzutem niezidentyfikowanego ołtarza, ok. 1770; Fragment projektu ambony, 4. ćw. XVIII w.* (poz. kat. 23. i 24.), [nota katalogowa w:] *Abrys, delineatio, kopersztych...*, s. 70-71, il. 30-31.

Dwuwariantowy projekt ukazuje ołtarz edukulowy zbudowany z ukośnie ustawionych, opilastrowanych filarów (w jednym z wariantów filar dodatkowo poszerzony o kolumnę) flankujących profilowaną ramę obrazową podtrzymywaną przez putta, z dwiema propozycjami wystroju rzeźbiarskiego: postaci stojących na tle kolumn i pilastrów lub figur aniołów przysiadłych na wolutach wraz ze wzlatującymi ponad nimi puttami. Istotnym elementem nastawy jest także zwieńczenie w postaci wydatnych spływów wolutowych zaakcentowanych motywami *rocaille* i postaciami aniołów z atrybutami, ujmujących pole centralne z przedstawieniem Boga Ojca zwieńczonym glorią promienistą. Ponadto zwraca uwagę projekt tablicy kanonowej na mensie, w dekoracyjnej, atektonicznej ramie „podtrzymywanej” przez dwa anioły symetrycznie przyklękające na cokołach wolutowych. Wykreślone na rysunku detale architektoniczne i dekoracyjne, a w szczególności rzeźba figuralna (w analogiczny sposób do postaci ołtarzowych naszkicowane został Bóg Ojciec wieńczący baldachim w projekcie ambony), wreszcie maniera wykonania lawowanego szkicu piórkiem wykazują znaczące analogie z projektami czynnego na Górnym Śląsku i w Małopolsce opawskiego rzeźbiarza Johanna Geорга Lehnera³⁰⁹, m.in. rysunkiem projektowym ołtarza głównego dla kościoła parafialnego w Moravicach (1761)³¹⁰. Elementy nastawy z abrysu bliskie są również zrealizowanym dziełom Lehnera; rozbudowana oprawa rzeźbiarsko-ornamentalna tablicy kanonowej w dużym stopniu przypomina atektoniczny ołtarz kaplicy pałacowej w Kravařach (koniec lat 20. XVIII w.)³¹¹. Także rozwiązania kompozycyjne zaproponowanych w abrysie figur ołtarzowych (zwłaszcza postaci anielskich) wykazują znaczne analogie względem rzeźb kravařskiej nastawy; wśród innych dzieł opawskiego rzeźbiarza o zbliżonych formach dekoracyjnych (m.in. profilowana rama obrazowa, spływy wolutowe) przywołać można ołtarze boczne kościoła parafialnego św. Tomasza w Kietrze (ok. 1742-1743)³¹². Dostrzeżone podobieństwa pozwalają przypisać autorstwo trzech rysunków właśnie Lehnerowi, względnie rzeźbiarzowi z jego kręgu³¹³.

³⁰⁹ Na temat sylwetki artystycznej Johanna Geорга Lehnera zob. m.in. K. Brzezina, *Rzeźba i mała architektura sakralna Księstw Opawskiego i Karniowskiego*, Kraków 2004, s. 69-83, passim; J. Olšovský, *Barokní sochařství v rakouském Slezsku (1650 – 1800)*, Doktorská dizertační práce, Filosofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2006 (mps dostępny w internecie: <https://is.muni.cz/th/x7lyv/DIZERTACE.pdf> [dostęp: 15.01.2021]), s. 38-47, 120-137, passim, tamże cytowana starsza literatura.

³¹⁰ K. Brzezina, op. cit., s. 62, 81.

³¹¹ Ibidem, s. 71, passim.

³¹² Ibidem, s. 77, il. 50.

³¹³ Wspomnianym rzeźbiarzem mógł być np. Ludwig Ladislav z Opawy, warsztatowy współpracownik Lehnera; na temat wspomnianego rzeźbiarza zob. J. Olšovský, *Barokní sochařství...*, s. 38, 43. Sugerowana przez A. Betleja (*Projekt niezidentyfikowanego ołtarza...*, s. 68) atrybucja projektów Christianowi Kellerowi St. nie wydaje się trafna.

Przeprowadzona przez autora niniejszej rozprawy analiza zachowanej spuścizny rysunkowej atelier Kutzerów, prowadzi do wniosku, że wspomniane rysunki nie zostały wykorzystane w warsztatach Bernarda i Raimunda, natomiast projekty Gottharda zdradzają ich znajomość, choć żaden nie jest wiernym naśladownictwem prac Lehnera³¹⁴. Godny uwagi jest zwłaszcza sporządzony przez Gottharda projekt niezidentyfikowanego ołtarza do kościoła franciszkańskiego, którego detale architektoniczne i ornamentalne (m.in. motyw kolumn, spływów wolutowych po bokach, poduszkowego fryzu, a także waz i glorii promienistej w zwieńczeniu) przywodzą na myśl elementy wykreślone na dwuwariantowym projekcie retabulum Lehnera. Ten sam rysunek mógł posłużyć Gotthardowi za inspirację w projektowaniu nastaw ołtarzowych dla świątyni w Przyworach (ok. 1923). Dotyczy to zwłaszcza projektu ołtarza głównego, którego zwieńczenie ozdabiają spływy wolutowe o formach bardzo bliskich XVIII-wiecznemu pierwowzorowi. 488 489

Jak już wspomniano, w skład kolekcji opolskiego warsztatu rzeźbiarza wchodził także projekt zopfstilowej ambony z końca XVIII w., wcześniej prawdopodobnie wykorzystywany przez Bernarda w atelier w Horní Údolí³¹⁵. Nieznane są obecnie projekty bądź realizacje Gottharda, w których doszukać się można inspiracji wspomnianym rysunkiem. Zbiór rysunków będący w posiadaniu Gottharda zapewne był liczniejszy i obejmował także wzory dzieł w innych formach stylistycznych (przemawia za tym wariant projektowy neogotyckiej ambony dla kościoła w Chrząstowicach³¹⁶), jakkolwiek zagadnienie to wymaga obecnie dalszych badań nad *œuvre* opolskiego atelier.

Powyższy przegląd rysunków i grafik z zasobu warsztatowego Kutzerów wskazuje na zróżnicowane ich funkcje w praktyce warsztatowej poszczególnych członków artystycznej rodziny. Niewątpliwie dla warsztatu Bernarda były one jednym z podstawowych źródeł inspiracji. Zajmowały one również ważne miejsce w rzeźbiarskich pracowniach jego potomków, jednak u Raimunda ich rola była mniejsza względem wydawnictw drukowanych, dostarczających modnych wzorów do wyposażenia kościelnego w pożądaną neoromańską i neogotycką estetykę. Dawne projekty i grafiki pozostały dlań jednak istotnym źródłem pomysłów do prac realizowanych w konwencji neorenesansowej i neobarokowej; korzystano z nich także przy realizacji figur szopek bożonarodzeniowych. Warsztat sięgał po nie, kiedy

³¹⁴ A. Betlej (op. cit., s. 68) przypuszcza, rysunki te – wraz z innymi projektami – należały do warsztatowych zbiorów Bernarda, następnie odziedziczone zostały przez Raimunda i w końcu trafiły do Gottharda (choć dopuszcza możliwość pozyskania ich przez któregoś z kolejnych właścicieli zbioru).

³¹⁵ Zob. przyp. 293.

³¹⁶ Forma ambony na rysunku bliska jest kazalnicom zrealizowanym przez warsztat Raimunda Kutzera dla kościołów w Bruntálu (1874) i Horní Údolí (1886-1889), co pozwala domniemać o wykorzystaniu przez Gottharda ojcowskich projektów.

trzeba było nawiązać do śląskiego baroku, cieszącego się na przełomie XIX i XX w. ponownie popularnością wśród świeckich i kościelnych odbiorców sztuki na Śląsku³¹⁷. Posługiwanie się przez kolejne generacje Kutzerów w praktyce warsztatowej tymi samymi wzorami sprawiało, że były one kolejnym czynnikiem utrwalającym rodzinną tradycję warsztatową.

Przy produkcji rzeźb w warsztatach Kutzerów dominującą rolę odgrywały projekty rysunkowe, szkice i inne wzory na papierze. Analiza warsztatowej dokumentacji z około lat 30.-40. XIX w. wskazuje, że już wtedy dla realizacji były wykonywane szkice i naturalnej wielkości szablony. Ważną rolę w procesie zamówienia pełniły detaliczne rysunki prezentowane zleceniodawcom (abrysy), nierzadko wykonywane w kilku wariantowych egzemplarzach. W warsztacie Raimunda zyskuje na znaczeniu szablon. Dzięki niemu warsztat stawał się produkującą seryjnie „fabryką sprzętów kościelnych”. W tym kontekście nowością było wprowadzenie do praktyki warsztatowej projektów katalogowych. Dominacja rysunku w procesie projektowania i wykonywania dzieł rzeźbiarskich przez Kutzerów niewątpliwie miała wpływ na dwuwymiarowe postrzeganie figury, która często zyskuje w dużej mierze półplastyczny, nieomal reliefowy charakter³¹⁸. W atelier Kutzerów wciąż korzystano z bozzettów, względnie innych modeli rzeźbiarskich, choć z czasem miały one znaczenie pomocnicze względem projektów rysunkowych i były traktowane jako ich przestrzenne rozwinięcie, o czym świadczy reliefowa forma niektórych bozzettów. Bogaty zbiór modeli rzeźbiarskich, projektów, rysunków i grafik, gromadzony w warsztacie przez lata, odegrał istotną rolę w utrwaleniu języka formalnego warsztatu. Jest on rozpoznawalny od czasów

³¹⁷ Przykładem tego trendu może być choćby ówczesny wzrost zainteresowania twórczością śląskich artystów barokowych (w szczególności Michaela Klahra St.), owocujący popularnonaukowymi, ale też pierwszymi poważnymi opracowaniami naukowymi na ich temat, jak również dzieła rzeźby i małej architektury realizowane przez innych artystów śląskich – zarówno na Śląsku Pruskim, jak i Austriackim – na pocz. XX w., np. wspominany już ołtarz główny kościoła w Jugowie z 1913 r. czy prace kłodzkiego rzeźbiarza Franza Wagnera. Na temat tego ostatniego oraz neobarokowych tendencji sztuce śląskiej zob. m.in. K. Brzezina, A. Organisty, *Nurt barokowy w twórczości zapomnianych dwudziestowiecznych artystów – Franza Wagnera i Wojciecha Maciejewskiego*, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki Kraków XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Ars Vetus et Nova, Kraków 2007, s. 330-335, passim; por. J. Lubos-Kozieł, *Twórczość Brunona Tschötschela na tle katolickiej rzeźby śląskiej i niemieckiej 2. połowy XIX i 1. połowy XX w.*, [w:] *Bruno Tschötschel (1874-1941) wrocławski Wit Stwosch XX wieku* [kat. wyst.], red. M. Łagiewski i P. Oszczanowski, Wrocław 2012, s. 192.

³¹⁸ Dostrzec można to np. w rzeźbach wykonanych przez Rafała do Ogrójca w Vlčicach, których autor miał wyraźne trudności z nadaniem bardziej przestrzennej formy postaciom, w znacznej mierze potraktowanych reliefowo.

Bernarda po początek XX w., mimo przyswajania modnych trendów historyzmu i akademizmu³¹⁹.

3. Thammowie

3.1. Proces i technika pracy

Odtworzenie praktyki warsztatowej poszczególnych członków rzeźbiarskiej rodziny Thammów ze względu na szczytkowy stan zachowania materiałów źródłowych w obecnym stanie badań jest kłopotliwe, a większość wniosków na ten temat mogą być formułowane jedynie na pewnym poziomie ogólności. Wobec zaginięcia podczas wojennej zawieruchy niemal wszystkich archiwaliów oraz warsztatowych obiektów związanych z pracownikami Franza Thamma St. i jego synów wiele ustaleń ma charakter wstępny i wynika z kontekstu, i ogólnej wiedzy na temat funkcjonowania warsztatów rzeźbiarskich w XIX-XX w. Punktem odniesienia są wzmianki na temat artystycznej i warsztatowej działalności rzeźbiarzy, czy to w biografii Langerera, czy w artykułach i notach prasowych. Do tego dochodzą strzępy informacji archiwalnych. Omówienie warsztatowej *praxis* Thammów ogranicza się przede wszystkim do atelier Franza St. oraz pracowni jego dwóch młodszych synów; w zasadzie pominięty natomiast problem warsztatu Franza Mł., ze względu na brak wiarygodnych przekazów źródłowych na ten temat, jak również w dużej mierze rzemieślniczy i nieprofesjonalny charakter tej twórczości, odbiegający od praktyki warsztatowej zawodowego rzeźbiarza przełomu wieków.

³¹⁹ Praktyka warsztatowa Kutzerów określiła styl ich produkcji artystycznej, który ujawnia swobodę rzeźbiarzy w posługiwaniu się różnymi konwencjami stylowymi, przy czym cechy formalne rzeźby figuralnej – a dużym stopniu także małej architektury – zdradzają przede wszystkim wpływ lokalnej plastyki późnobarokowej. Zdecydowała o tym – obok omówionych wyżej wzorów rysunkowych i graficznych – formacja artystyczna Bernarda Kutzera, ucznia Christiana Kellera Mł., za pośrednictwem którego mógł poznać zwłaszcza rzeźbę Klahrów. Odwołania do klahrowskiej plastyki (np. w zakresie kompozycji) dostrzec można m.in. w figurach ołtarza głównego kościoła w Ujeździe oraz rzeźbie Chrystusa Zmartwychwstałego z Horní Údolí, bliskiej Zmartwychwstałemu Michaela Klahra St. z łądeckiego domu parafialnego. Bernard inspirował się także śląskimi dziełami Johanna Schuberta, takimi jak architektoniczno-rzeźbiarskie nastawy chrzcielnic (np. w kościołach w Głogówku lub Karniowie) czy baldachimowy ołtarz główny kościoła farnego w Opawie (1782-1784). Opawskie retabulum w szczególny sposób oddziało na Bernadowe projekty baldachimowych retabulów, zdradzające wpływ dzieła Schuberta jeszcze w latach 60. XIX w. Barokizujący język formalny atelier rzeźbiarza wzbogaciły elementy klasycystyczne, a w późniejszych latach również neogotyckie, często jednak łączone formami barokowymi. Bernard narzucił swój styl zarówno warsztatowym współpracownikom, jak i następcom, w tym synowi Raimundowi. Ten od lat 70. XIX w. coraz częściej sięgał po modne wzory historyzująco-akademizującej sztuki sakralnej, w tym zwłaszcza neogotyku, seryjnie powielając wybrane rozwiązania w zakresie rzeźby i małej architektury. Pomimo to rzeźb warsztatu Raimunda w dalszych ciągu zachowują cechy barokizującej plastyki ojca. Więcej na temat stylu dzieł Kutzerów zob. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 117-129, passim; idem, *Nástin dějin sochařství 19. století* 36-37; idem, *Bůh Otec Michaela Ignáce Klahra ml. K otázce doznívání klahrovské a schubertovské tradice v barokním sochařství v západní části rakouského Slezska*, [w:] J. Kroupa, Z. Vácha, *Ars naturam adiuvans. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Brno 2003, s. 58-59.

Wzmianki źródłowe oraz analiza dzieł pozwalają wysunąć przypuszczenie, że praktyki w warsztatach Thammów były bliskie modelowi atelier XIX-wiecznego rzeźbiarza akademickiego³²⁰, jednak z czasem produkcję artystyczną Franza St., a także następców, zaczęła przypominać produkujące seryjnie „fabryki sprzętów kościelnych”. Kluczową rolę w warsztatowej *praxis* Thammów, podobnie jak w wypadku wcześniej omawianych rodów, odgrywała tradycja warsztatowa, polegająca na powielaniu przez następców projektów i innych wzorców, opracowanych, względnie zgromadzonych przez założyciela atelier.

3.1.1. Praktyka warsztatowa Franza Thamma Starszego

Założyciel rodzinnego atelier Thammów był samoukiem w swojej praktyce warsztatowej, która stała się modelem pracy również dla jego synów. Wypracował jej reguły studiując opracowania dotyczące rzeźbiarstwa oraz podglądając profesjonalnych rzeźbiarzy, głównie akademików, przy pracy.

Należy przypuszczać, że wraz z rozpoczęciem działalności warsztatowej przez artystę w pierwszej połowie lat 60. XIX w. uformowały się zręby funkcjonowania warsztatu. Prace *stricte* rzeźbiarskie poprzedzały rysunki studyjne i koncepcyjne, których istnienia możemy się jedynie domyślać. Podobnie jak w wypadku Kutzerów rysunki tego rodzaju mogły być podstawą precyzyjnych projektów dzieł rzeźby i małej architektury, sporządzanych na potrzeby konkretnych zleceń. Taki początek prac sugeruje realizacja ołtarza głównego kościoła w Kucharzowicach. Zatwierdzony przez zleceniodawcę rysunek nie zachował się. Píše o nim Langer³²¹, ale nieznana jest jego forma. Dokumentacja w warsztacie Franza St. z pewnością nie ograniczała się do pojedynczego projektu. Na potrzeby realizacji musiały powstać również szkice wykonawcze (np. detali architektonicznych), przeznaczone dla stolarza³²². Langer wymienia też projekt reliefowych stacji Drogi Krzyżowej dla kościoła par. w Strachocinie,

³²⁰ Z przedmiotowej literatury w tym zakresie warto wymienić m.in. opracowania zawarte w pracy zbiorowej towarzyszącej wystawie *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914*, zorganizowane w 1990 r. w berlińskim Hamburger Bahnhof, zob. *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914. Beiträge mit Kurzbiographien Berliner Bildhauer*, hrsg. von P. Bloch, S. Einholz, J. von Simson, SMPK, Berlin 1990, passim; zob. też Ch. Schreiter, *Bildhauerische Technik und die Wahrnehmung antiker Skulptur: Francesco Carradoris Lehrbuch für Studenten der Bildhauerei von 1802*, [w:] Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Wissensästhetik. Wissen über die Antike in ästhetischer Vermittlung, Transformationen der Antike*, Bd. 6 (Berlin 2008) s. 241-265; T. J. Żuchowski, *Poskromienie materii. Nowożytne zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2011, 251-272, passim; J. Lubos-Kozieł, op. cit., s. 181-210.

³²¹ A. Langer (*Franz Thamm Sen., Bildhauer*, [w:] *idem, Schlesische Biographien*, Glatz 1902, s. 143).

³²² Z doniesień Langerera (op. cit., s. 143) wiadomo, że do prac nad ołtarzem rzeźbiarza zaangażował swojego teścia, stolarza-modelarza Johanna Fellmanna St.

którego opracowanie włącznie z realizacją poszczególnych stacji zajęło rzeźbiarzowi trzy i pół roku (w latach 1885-1888)³²³.

W chwili rozpoczęcia prac Franz St. dysponował zatem ogólną koncepcją planowanej Drogi Krzyżowej utrwaloną na szkicach (mogły to być rysunki całego cyklu lub przykładowych stacji), jednakże szczegółowe projekty wybranych reliefów – zapewne w postaci gipsowych modeli – sporządzane były w trakcie realizowania zlecenia. Tak się bowiem działo w wypadku późniejszych reliefów Kaplic Różańcowych dla Kalwarii Piekarskiej. Nie można wykluczyć, że Franz St. oferował zleceniodawcom lub potencjalnym klientom rysunkowe projekty w kilku osobnych wariantach, choć najbardziej prawdopodobne wydaje się, że zgodnie z praktyką XIX-wiecznych rzeźbiarzy akademickich, rysunki miały dlań przede wszystkim charakter wstępny, służący rozstrzygnięciu określonych problemów związanych np. kompozycją³²⁴. Rzeźbiarz zapewne sporządzał różnego rodzaju „pensieri” i rysunki studyjne w szkicownikach (*Skizzenbücher*), podobnie jak jego syn Adolf we własnej praktyce warsztatowej³²⁵.

Warianty projektów przeznaczonych dla zleceniodawcy mogły mieć w porównaniu np. z drobiazgowymi abrysami Bernarda Kutzera, bardziej sumaryczną i linearną formę, zbliżoną do szkiców projektowanego pomnika biskupa Arnošta z Pardubic dla fary w Kłodzku, przedłożonych zamawiającemu w 1864 r. przez berlińskiego rzeźbiarza Johanna Jandę (1827-1875)³²⁶. Bardziej szczegółowe projekty dotyczyły małej architektury, które mogły być sporządzane jako warianty w różnych stylach, analogicznie do niektórych projektów Raimunda i Gottharda Kutzerów. Podobnie musiało być z projektami elementów kamieniarskich, m.in. cokołów pod figury, do których wykonywania (dotyczy to zwłaszcza detali architektonicznych i ornamentów) wykorzystywano zapewne szablony³²⁷.

490

³²³ Ibidem, s. 153. Wedle doniesień Langerera realizacja Drogi Krzyżowej dla Strachocina na zamówienie proboszcza tamtejszej parafii Stehra była długo wyczekiwany przez Franza St. zleceniem, ponieważ żaden z wcześniejszych odbiorców oferty nie chciał zgodzić się na trwający kilka lat czas realizacji dzieła.

³²⁴ Tego rodzaju szkice (obok rysunków były to także prace malarskie i *bozzetti*) sporządzał m.in. Antonio Canova, np. na potrzeby opracowania modella in grande rzeźby *Paolina Borghese jako Wenus Zwycięska*. Zob. T. J. Żuchowski, *Poskromienie materii...*, s. 252-259.

³²⁵ N. Thamm, *Das „Rätsel” der Barockkrippe der katholischen Pfarrkirche von Schweidnitz gelöst*, [b. m. w.] 1991, s. 3, artykuł dostępny w internecie, zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf03.htm [dostęp: 30.04.2019].

³²⁶ AJK, sygn. V A 11 h, Arnestusdenkmal, J. Janda, projekty wstępne (wariantowe) pomnika Arnošta z Pardubic dla kościoła par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1864 (jeden z rysunków opatrzony sygnaturą na cokole figury *J. JANDA f. BERLIN 1864*). Poszczególne rysunki opatrzone są opisami dotyczącymi opracowania detali, ikonografii, wymiarów, materiału, a nawet ceny wykonania).

³²⁷ Za posługiwaniem się szablony w warsztacie Franza St. przy wykonywaniu kamieniarki (lub elementów stolarskich) przemawiają niedokończone lub zarzucone (?) zarisy identycznych, ostrołukowych wnęk z maswerkkiem na bocznych ścianach cokołu pomnika nagrobnego Angeli Bartsch w Jodłowie (1894), które musiały zostać naszkicowane na bloku kamienia za pomocą szablonów. Następnie były one stopniowo odkuwane według precyzyjnego rysunku, wstępnie wrytego na powierzchni; ze względu na pełne wykucie wnęki jedynie od frontu (w miejscu umieszczenia tablicy z inskrypcją nagrobną) tego rodzaju „reliefowy” rysunek czytelny jest z pozostałych trzech stron cokołu.

Decydujące znaczenie jako projekty oraz wzory wykonawcze dla plastyki figuralnej realizowanej w atelier Franza St. miały jednak modele rzeźbiarskie, sporządzane w oparciu o rysunkowe szkice. W akademickiej praktyce warsztatowej rzeźbiarzy XIX w. powszechne było stosowanie kilkufazowej procedury twórczej z wykorzystaniem modeli³²⁸. Polegała ona na opracowaniu w pierwszej kolejności przestrzennego projektu za pomocą bozzettów (m.in. w glinie), sporządzanych na podstawie wstępnych rysunków i korygowanych kolejnymi szkicami na papierze. Następnym etapem było odlanie gipsowego *modello in grande*, „przenoszonego” w docelowy materiał metodą punktowania³²⁹. O posługiwaniu się przez Franza St. modelami w procesie realizacji dzieła rzeźbiarskiego przekonuje podana w biografii Langer wzmianka dotycząca wykonania reliefu *Kazanie na Górze* dla Zionskirche w Berlinie, otrzymanej od Friedricha Drakego w 1870 r. Jak podaje Langer, Franz chcąc obniżyć koszty własnej realizacji dzieła zamierzał sporządzić model rzeźby w swojej ląddeckiej pracowni, następnie według niego wykonać ostateczne dzieło w piaskowcu, na miejscu w Berlinie³³⁰. Wspomniany model miał być zatem projektem reliefu, co nakazuje przypuszczać, że artysta planował przygotować gipsowe *modello* na podobieństwo praktyki rzeźbiarzy akademickich, m.in. w Berlinie³³¹. Można przypuszczać, że oprócz gipsowych modeli naturalnej wielkości w warsztacie rzeźbiarza powstawały przestrzenne szkice, poprzedzające ostateczny koncept; należeć mogły do nich *bozzetti* w glinie lub gipsie, przedkładane ewentualnemu zleceniodawcy, np. żeby rozstrzygnąć kwestię materiału lub kolorystyki finalnego dzieła³³².

Opracowywanie tego rodzaju modeli musiało towarzyszyć m.in. realizacji prestiżowych zamówień Thamma, takich jak popiersie cesarza Wilhelma I dla Łądka (1873), *Pietà* (1876) 491 i stacje Drogi Krzyżowej dla kościoła w Strachocinie (1885-1888) czy figura Immaculaty do portalu głównego katedry wrocławskiej (1882). Istnienie modelu dla strachocińskiej *Piety* – 492 zapewne gipsowego – potwierdza wzorowana na niej rzeźba *Oplakiwania* z ołtarza Piety w kłodzkim kościele minorytów (ok. 1902), autorstwa Adolfa lub Paula. Dzieło to jest niemal wiernym odwzorowaniem pierwowzoru w zmniejszonej skali (drobne różnice widoczne są

³²⁸ T. J. Żuchowski, op. cit., s. 252-265; por. J. Lubos-Kozieł, op. cit., s. 190-192.

³²⁹ T. J. Żuchowski, op. cit., s. 252-253, 259-265.

³³⁰ A. Langer, op. cit., s. 145-146.

³³¹ T. J. Żuchowski, op. cit., s. 259-262; por. J. Lubos-Kozieł, op. cit., s. 192.

³³² Według informacji archiwalnych tego rodzaju szkice gipsowe kłodzkiego pomnika Arnošta z Pardubic (zapewne już po przedłożeniu szkiców rysunkowych) dostarczył zleceniodawcy wraz z kosztorysami realizacji dzieła w różnych materiałach Johann Janda. W oparciu o bozzetti rzeźbiarz wykonał zapisany w kontrakcie na prace rzeźbiarskie model gipsowy, za które miał otrzymać 500 rthl. Zob. AJK, sygn. V A 11 h, Arnestusdenkmal, wstępny kosztorys wykonania pomnika Arnošta z Pardubic według sześciu wariantów materiałowych, wystawiony przez rzeźbiarza J. Jandę 7 XII 1864 r.; list J. Jandy do Wielkiego Dziekana Kłodzkiego Ludwiga wraz z kosztorysem prac z 7 X 1865; kontrakt z rzeźbiarzem J. Jandą na wykonanie nowego pomnika Arnošta z Pardubic, zawarty 30 XII 1867 r.

jedynie w proporcjach kompozycji i opracowaniu niektórych detali, m.in. głów postaci oraz anatomii Chrystusa), co pozwala przypuszczać, że powstało w oparciu o model sporządzony w pomniejszeniu według starszego modelu do strachocińskiej rzeźby Franza St. Szkice rzeźbiarskie i *modelli* sporządzane na potrzeby konkretnych zamówień zapewne były gromadzone w pracowni jako podręczny zestaw wzorów wykorzystywanych przy wykonywaniu innych dzieł. Pewne wyobrażenie o tym, jak to mogło wyglądać, daje zdjęcie nyskiego warsztatu Adolfa, na którym widać umieszczone na ściennej półce dziesiątki różnego rodzaju niewielkich modeli figur i reliefów.

Gipsowe modele gromadzone w atelier Franza St. pozwalały na – typowe dla rzeźbiarzy XIX stulecia – wykonywanie licznych replik cieszących się popularnością kompozycji w zróżnicowanych materiałach, takich jak kamień i drewno, a także gips oraz różnego rodzaju masy plastyczne, umożliwiające „mechaniczne” powielanie dzieł przy pomocy form³³³. Aleksander Ostrowicz wspomina, że pośród gości odwiedzających łądecki warsztat Franza St. [...] *niejedna już dama widząc po mistrzowsku wykonane formy wyrobów, a mianowicie przystępne ceny, zamówiła u niego jedną lub kilka figur dla swego kościoła*³³⁴. Owe „formy wyrobów” to zapewne starannie wykończone różnej wielkości *modelli* dzieł. Można przypuszczać, że oferta warsztatowa Franza St. zbliżona była do tej, jaką prezentowali później Paul i Adolf, którzy proponowali klientom wykonywanie dzieł sztuki kościelnej w gipsie oraz masie plastycznej według własnoręcznie zaprojektowanych modeli (*nach selbst entworfenen Modellen*)³³⁵.

Na potrzeby klientów w atelier rzeźbiarza powstawały zarówno seryjne odlewy według modeli, jak i bardziej autorskie, zmodyfikowane warianty wcześniejszych kompozycji. Dowodów na wielokrotne posługiwanie się – zapewne gipsowymi – *modelli* w atelier Franza St. dostarczają zwłaszcza wspomniane już stacje Drogi Krzyżowej dla kościoła parafialnego w Strachocinie. Uznanie, z jakim spotkała się strachocińska kalwaria³³⁶ niewątpliwie zadecydowało o tym, iż Franz powielał kompozycję w innych realizacjach, m.in. stacjach Drogi Krzyżowej kościoła św. Wincentego we Wrocławiu (1890)³³⁷. Wiernym odwzorowaniem

493, 495

³³³ J. Lubos-Koziół, op. cit., s. 183-184.

³³⁴ A. Ostrowicz, *Landek w Hrabstwie Kłockiem w Szląsku. Podręcznik Informacyjny*, Poznań 1881, s. 43.

³³⁵ Zob. reklama usług atelier rzeźbiarskiego Adolfa Thamma w Nysie zamieszczona w „Neisser Zeitung” 1903, Nr. 198 vom 30.8.1903; por. reklama atelier Paula Thamma, ok. 1910 r., za: http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul14c.htm [dostęp: 03.01.2018]. Obaj rzeźbiarze bez wątpienia wyuczili się tej techniki w ojcowskim atelier. Por. rozważania na temat praktyki warsztatowej Paula i Adolfa Thammów w dalszej części niniejszego podrozdziału.

³³⁶ A. Langer, op. cit., s. 153-154.

³³⁷ K. Thamm (http://franz-thamm.imk98.de/breslau_vinz_kreuzweg1.htm [dostęp: 25.01.19]) podaje, że zniszczona w 1945 r. kalwaria wzorowana była na Drodze Krzyżowej kościoła w Strachocinie, co potwierdza porównanie widocznych na zdjęciach archiwalnych wrocławskich reliefów z ich pierwowzorem.

pierwowzoru, zarówno w zakresie kompozycji reliefów, jak i architektonicznego obramienia (motyw półkolistego naczółka wspartego na impostach i kolumnach) była również zaginiona obecnie Droga Krzyżowa we wrocławskim kościele św. Doroty, przypuszczalnie wykonana przez warsztat rzeźbiarza w zbliżonym czasie co praca dla kościoła norbertanów. Kolejną replikę strachocińskiej kalwarii stanowi zamówiona u Franza St., lecz wyrzeźbiona głównie przez jego synów (najprawdopodobniej Paula i Adolfa) w latach 1901-1903 Droga Krzyżowa dla fary w Kłodzku. Skala podobieństw kompozycji oraz detali poszczególnych reliefów stacyjnych (wykonanych w drewnie) dowodzi, że w także w tym wypadku powstały one w oparciu o modele sporządzone przez założyciela rodzinnego atelier; modyfikację strachocińskiego pierwowzoru stanowiły jedynie neobarokowe obramienia przedstawień³³⁸. Pomniejszoną repetycją kompozycji strachocińskiej są stacje kalwaryjskie wiejskich kościołów parafialnych w Radochowie (1894) i Topoli (1901), wykonane w formie odlewów³³⁹. Te, produkowane przez atelier metodami mechanicznymi, sprzedawano po niższej cenie. Formy do reliefów w obu przypadkach powstały niewątpliwie z tego samego modelu, który stanowił pomniejszony wariant modelu do strachocińskiego dzieła³⁴⁰. Zapewne podobnych odlewów wykonano więcej; po śmierci mistrza wzory te powielał również Paul Thamm w trakcie własnej działalności zawodowej (zob. niżej). 494, 496 497 i 498

Przedstawienia identyczne pod względem kompozycyjnym mogły być sporządzane drogą przenoszenia proporcji w pożądaną rozmiar z jednego modelu na drugi za pomocą przyrządów takich jak macak lub pantograf, który od pierwszej połowy XIX w. należał do wyposażenia warsztatów akademickich rzeźbiarzy i zakładów trudniących się seryjnym wytwarzaniem dzieł rzeźbiarskich³⁴¹. Jest bardzo prawdopodobne, że technikę sporządzania oraz powielania modeli gipsowych dzieł rzeźbiarskich, jak również sporządzania ich kopii

³³⁸ Usunięte po 1945 r. Monumentalne, aediculowe ramy reliefów – dostosowane do przestrzennej ekspozycji poszczególnych stacji, zawieszonych pierwotnie przy filarach międzynawowych – powstały zapewne według osobnego projektu, podobnie jak obramienia innych tego typu dzieł realizowanych w warsztacie Thammą i jego synów. Można przypuszczać, że projekty ram były rysunkowe i miały charakter wariantów katalogowych oferowanych zleceniodawcy do wyboru.

³³⁹ Materię reliefów – gips lub masę – ujawniają znaczne ubytki polichromii lub uszkodzenia detali poszczególnych przedstawień w obydwu kalwariach.

³⁴⁰ Za takim przypuszczeniem przemawia miejscami znaczne uproszczenie lub schematyzacja detali wybranych przedstawień (np. detali architektonicznych w przedstawieniach Chrystusa przed sądem Piłata czy Pierwszego upadku Jezusa, bądź bardziej sumarycznie opracowanych postaci Stacji IV). Niewykluczone, że ewentualne modele dla odlewów kalwarii w Radochowie i Topoli sporządził na wzór starszych pomocnik mistrza, zapewne Paul lub Adolf.

³⁴¹ Ch. Schreiter, op. cit., s. 259. Rodzajem pantografu była także rozbudowana maszyna do pomniejszania modeli rzeźbiarskich (*Skulpturen-Reduktionsmaschine*), wykorzystywana w manufakturach (m.in. w Berlinie) trudniących się seryjnym powielaniem dzieł w różnych materiałach i rozmiarach dla szerokiego grona odbiorców, zob. G. Rupp, *Gips, Zink und Bronze – Berliner Viervielfältigungsfirmer im 19. Jahrhundert*, [w:] *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914. Beiträge mit Kurzbiographien...*, il. s. 339.

w formie odlewów w gipsie lub masie plastycznej Franz St. wprowadził w swoim atelier na wzór znanych mu warsztatów rzeźbiarskich akademików, względnie współpracujących z nimi zakładów odlewniczych, w Berlinie, przez cały XIX wiek oraz pierwszą połowę następnego stulecia prężnym ośrodkiem produkcji rzeźbiarskiej także w zakresie seryjnie wytwarzanych odlewów rzeźb w gipsie, masie kamiennej i metalu³⁴². Niewielkie w porównaniu z rozbudowanymi warsztatami rzeźbiarskimi i manufakturami w stolicy Prus atelier Franza St. zapewne nie dysponowało równie skomplikowanymi maszynami do pomniejszania modeli rzeźbiarskich, choć można przypuszczać, iż rzeźbiarz w swojej praktyce warsztatowej posługiwał się pantografem bądź prostszymi w formie macakami rzeźbiarskimi. Zgodnie z XIX-wieczną praktyką cyrkle i macaki zapewne były także wykorzystywane przez artystę w przenoszeniu wymiarów z modelu w materię rzeźbiarską ostatecznego dzieła metodą punktową³⁴³.

Wielokrotne posługiwanie się wybranymi modelami rzeźbiarskimi przez Franza St. ujawniają również inne repliki bądź bardziej autorskie warianty prac rzeźbiarza. Przykładem może być figura św. Józefa, zamówiona (wraz z zespołem innych rzeźb) około 1879 r. do kościoła św. Jana w Legnicy, której pomniejszona wersja znajduje się w kościele par. w Krosnowicach³⁴⁴. Opracowanie obu figur jest niemal identyczne, przy czym starsze i wykonane z większą precyzją wydaje się dzieło legnickie (wykonane w drewnie), co pozwala przypuszczać, że krosnowicka rzeźba została zamówiona do tamtejszego kościoła na wzór pomniejszonej „formy wyrobu” dostępnej w warsztacie Franza. Co najmniej jeden wspólny model był wzorem dla zbliżonych wielkością trzech przedstawień Madonny z Dzieciątkiem: do kościoła św. Jana w Legnicy (ok. 1879), kościoła katolickiego w Poczdamie (ok. 1880) oraz rzeźby nagrobnej na przykościelnym cmentarzu w Ludwikowicach Kłodzkich (1888). Wszystkie figury prezentują niemal identyczną kompozycję, przy czym rzeźby maryjne w Poczdamie i Ludwikowicach są do siebie bardzo podobne zarówno w układzie sylwetki, jak i modelunku draperii oraz opracowaniu detali (np. włosów). Figurę z Ludwikowic wyróżnia jednak układ dłoni Marii oraz poza i czuła gestykulacja Dzieciątka, które przywodzi prawą dłoń do swojej twarzy oblicze Madonny, przez co wzajemna relacja obu postaci zyskuje bardziej intymny charakter. Rozwiązania te wykazują znaczne podobieństwa ze starszą rzeźbą legnicką, podobnie jak kształt zamkniętej korony na głowie Marii. Można zatem przypuszczać,

³⁴² Więcej na ten temat zob. G. Rupp, op. cit., s. 337-351.

³⁴³ Ch. Schreiter, op. cit., s. 255-258, passim; por. T. J. Żuchowski, op. cit., s. 265.

³⁴⁴ Nieznane są żadne wiadomości źródłowe dotyczące rzeźby oraz czasu jej powstania. Figura wykazuje jednak cechy stylistyczno-warsztatowe plastyki Franza Thamma St., co pozwala przypuszczać, że powstała w jego pracowni, przypuszczalnie po 1879 r.

że wszystkie trzy rzeźby powstały w oparciu o jeden wzór (zapewne zmaterializowany w modelu), poddawany modyfikacjom w kolejnych zrealizowanych wariantach, począwszy od figury Matki Bożej z legnickiego kościoła św. Jana, poprzez dzieło poczdamskie, po pomnik nagrobny w Ludwikowicach, przy czym układ kompozycyjny tego ostatniego stanowi syntezę rozwiązań zastosowanych przez rzeźbiarza w dwóch wcześniejszych realizacjach. Niewykluczone, że dla figur z Legnicy i Poczdamu powstały osobne *modelli*, które stały się punktem odniesienia dla trzeciej realizacji.

W tym kontekście godne uwagi jest także piaskowcowe *Ukrzyżowanie* przy farze w Łądku (1884) z figurą Chrystusa, którego sylwetka została powielona w krzyżu cmentarnym w Javorníku (1885), bez wątplenia w oparciu o ten sam model, zapewne gipsowe *modello in grande*. Jednak pomimo daleko idących podobieństw w zakresie kompozycji, ułożenia głowy oraz rąk, nade wszystko identycznej draperii perizonium, pomiędzy obydwoma figurami dostrzegalne są różnice. Odznaczająca się klasycystyczną idealizacją rzeźba łądecka powstała przypuszczalnie według identycznie opracowanego modelu, które posłużyło za wzór również dla rok późniejszej figury w Javorníku. Kompozycję tej rzeźby wyróżnia jednak bardziej asymetryczny układ postaci (widoczny zwłaszcza w mocniejszym przechyleniu tułowia) oraz silniejsze podkreślenie anatomii, co wprowadza do rzeźby element barokowej ekspresji. Modyfikacja pierwotnego projektu mogła zostać dokonana bezpośrednio w trakcie realizacji javorníckiego dzieła³⁴⁵, choć niewykluczone jest także sporządzenie dlań odrębnego modelu wykonawczego, stanowiącego wariant modelu do figury łądeckiej.

Jak już wyżej wspomniano, część szkiców rzeźbiarskich i innych modeli zgromadzonych w atelier Franza St. stanowiła podręczny rezerwuar pomysłów wykorzystywanych przy projektowaniu. Rolę tego rodzaju mogły spełnić modele wykonane w związku z realizacją *Piety* do świątyni w Strachocinie, do której odwołuje się (głównie w postaci Chrystusa) *Pietà* z Sieroszowa (1892). Według tego samego modelu (lub modellów) musiała powstać w późniejszym czasie inna *Pietà*, obecnie w Kłodzku³⁴⁶.

Franz St. budował *musée imaginaire* warsztatu niewątpliwie także w oparciu o obecne rysunki, choć informacje na ten temat są ogólnikowe. Langer pisze o podręcznikach akademickich dotyczących rzeźbiarstwa, które pomagały młodemu poznać ludzką anatomię,

³⁴⁵ Zabiegi tego rodzaju widoczne są na wspomnianym wyżej zdjęciu z atelier rzeźbiarskiego Mormanna, na którym dostrzec można (z prawej strony fotografii) rzeźbiarską *Pietę*, wykonaną jako odzwierciedlenie stojącego obok modelu gipsowego.

³⁴⁶ Rzeźba przechowywana obecnie na emporze kościoła farnego Wniebowzięcia NMP w Kłodzku. Podczas oglądu rzeźby *in situ* nie udało się odnaleźć sygnatury autora, stąd wykonanie figury łączyć można zarówno z osobą Franza Thamma St., jak i któregoś z jego synów (najpewniej Paula, zaangażowanego do prac nad *Oplakiwaniem* w Sieroszowie).

co miało przynieść owoc w jego pierwszych realizacjach krucyfiksów i figur Chrystusa Zmartwychwstałego³⁴⁷. Biograf wspomina też *Laokoona* Gottholda Ephraima Lessinga³⁴⁸. Dzieło Lessinga miało mieć wpływ na kształtowanie smaku i wrażliwości Franza w duchu sztuki klasycznej, ale jeśli rzeźbiarz dysponował materiałem ilustracyjnym, to miał też dostęp do dzieł antycznych, a zwłaszcza tytułowego *Laokoona*³⁴⁹. Jednak zasadniczym materiałem pomagającym doskonalić techniki rzeźbienia i komponować rzeźby musiała być dlań akademicka literatura przedmiotu oraz zawarte w niej ewentualne ilustracje, ryciny³⁵⁰. Zasób warsztatowy Thamma St. z czasem mogły wzbogacić także ryciny graficzne, choć wydaje się, że podobnie jak Raimund Kutzer, Franz Thamm St. sięgał przede wszystkim po wydawnictwa drukowane, np. *Gotisches Musterbuch*, bądź XIX-wieczne periodyki branżowe w rodzaju „*Zeitschrift für Christliche Kunst*”.

Osobne miejsce w warsztatowym imaginariu Franza St. zajmowały *bozzetti* Michaela Klahra St., które rzeźbiarz zakupił od nieznanego właściciela³⁵¹, być może spadkobiercy lub nabywcy tych modeli po śmierci Davida Klahra w 1873 r. (w takim wypadku oznaczałoby to, że Franz St. wszedł w ich posiadanie najwcześniej w latach 70. XIX w.). Niewykluczone, że obiekty te były wykorzystywane jako wzory w projektowaniu własnych kompozycji. Możliwe, że pośród ośmiu posiadanych przez niego szkiców rzeźbiarskich dwie nieznane z wyglądu figurki św. Jana Nepomucena były inspiracją dla pomnika świętego w Osieku z wczesnego okresu twórczości rzeźbiarza; pewnych podobieństw kompozycyjnych dopatrzyć można się pomiędzy bozzettem płaczki a klęczącą postacią Marii Magdaleny ze sceny *Ukrzyżowania* strachocińskiej Drogi Krzyżowej, chociaż trudno mówić tu o ścisłym nawiązaniu do późnobarokowego wzorca, a raczej o interpretacji niektórych jego elementów (esowata sylwetka, motyw fałd równoległych) w duchu akademickiego klasycyzmu. Najprawdopodobniej jednak Klahrowskie modele w przeważającej mierze odgrywały rolę muzealnych eksponatów w atelier lub domu Thammów, podobnie jak w wypadku lądeckich malarzy: syna Eduarda, Georga Reimanna (1876-1937) i Leo Richtera. Tego rodzaju

254, 255

³⁴⁷ Ibidem, s. 142-143.

³⁴⁸ Ibidem, s. 153.

³⁴⁹ Dostęp tego rodzaju zapewnić mogło ilustrowane wydanie *Laokoona* z 1876, opatrzone drzeworytami według rysunków znanych rzeźb antycznych, m.in. *Grupy Laokoona, Apolla Belwederskiego* czy *Dyskobola*, zob. *Lessing's Laokoon*, Hrsg. von R. Gosche, mit Illustrationen nach Zeichnungen von Adolf Neumann und F. Reimers in Holz geschnitten von. Aug. Neumann u. A., Berlin 1876. Stosunkowo późny czas wydania tej publikacji wskazuje, że Franz St. mógł ją poznać jedynie na dalszym etapie samokształcenia, w trakcie rozpoczętej już działalności warsztatowej (jakkolwiek nie można wykluczyć, iż dzieło Lessinga przeczytał już wcześniej).

³⁵⁰ Na temat akademickich podręczników dla rzeźbiarzy zob. m.in. Ch. Schreiter, op. cit., s. 241-265, passim; M. Droth, *Modeling Modernity: Instruction Books and the History of Modern Sculpture*, “Visual Resources” 34, 2018, s. 184-208, passim.

³⁵¹ E. Meyer, op. cit., s. 70, por. przyp. 33.

ekspozycja – możliwe, że obejmująca również „antyczne” figurki i obiekty warsztatowe autorstwa innych rzeźbiarzy – dla Franza St. miała znaczenie szczególne, ponieważ podkreślała ona jego artystyczną postawę³⁵².

Jak już wspomniano w rozdziale II, za projektowanie i modelowanie rzeźb w warsztacie początkowo odpowiadał Franz St., jednakże problemy zdrowotne sprawiły, że począwszy od 1894 r. w większości sędował te prace Paulowi i Adolfowi³⁵³. Wykonywali oni zarówno projekty rysunkowe, jak i modele wykonawcze, choć ich projekty powstawały w dużym stopniu na wzór osobistych dzieł ojca lub pod wpływem jego wskazówek.

3.2. Praktyka warsztatowa synów rzeźbiarza – Paula i Adolfa Thammów

Wypracowana przez Franza St. praktyka warsztatowa niewiele zmieniła się w atelier jego synów. Chodzi tu o sporządzanie szkiców przygotowawczych, względnie rysunków projektowych i szablonów. Niewiele wiadomo na temat techniki pracy najstarszego syna, Franza Młodszego, jednakże fakt posługiwania się przez niego profesjonalnymi dłutami snycerskimi³⁵⁴, a także bliżej nieznanego wykład Thamma Mł. poświęcony pracy w warsztacie rzeźbiarskim – wygłoszony w 1922 r. na zebraniu lądeckiego oddziału Gesellenverein³⁵⁵ – sugerują, że praktyka warsztatowa artysty raczej nie odbiegała od ówczesnych pracowni zawodowych rzeźbiarzy, co zapewne zawdzięczał on domowej edukacji pod kierunkiem ojca. Potwierdzają to również cechy warsztatowe nielicznych rozpoznanych dzieł Franza Mł., pokrewne rzeźbom Franza St. Można zatem przypuszczać, iż rzeźbiarz sporządzał projekty rysunkowe oraz terakotowe lub drewniane szkice rzeźbiarskie, względnie modele gipsowe, jednak w dużym stopniu rzemieślnicza produkcja jego warsztatu, sprowadzająca się m.in. do wytwarzania małych form rzeźbiarskich przeznaczonych dla okazjonalnych klientów (np. figurek zwierząt), szopek bądź snycersko zdobionych mebli, mogła sprawiać, że artysta nierzadko rezygnował z modelowania na rzecz rysunków³⁵⁶. Możliwe, że projekty przestrzenne powstawały na potrzeby większych figur, takich jak Matka Boska Różańcowa dla kościoła w Brzozowiu.

W międzyczasie na rynku rzeźbiarskim zaszły poważne zmiany, co spowodowało modyfikacje w zakresie praktyki warsztatowej także u Thammów. Paul i Adolf odziedziczyli

³⁵² Por. rozdział II.

³⁵³ A. Langer, op. cit., s. 155, por. rozdział II.

³⁵⁴ R. Wolf, *Land der Liebe. Eine Kindheit in Schlesien*, Reprint-Ausgabe, Leimen 1983, s. 34.

³⁵⁵ „Landecker Stadtblatt“, Nr. 3, den 18. Januar 1922, s. 2, por. rozdział I.

³⁵⁶ Niewykluczone, że poszczególne kompozycje rzeźbiarskie lub elementy dekoracyjne mebli były powielane seryjnie w oparciu o papierowe szablony bądź przepróchy.

ojcowską pracownię wraz ze zgromadzonymi w niej narzędziami i modelami. Po wyprowadzce Adolfa do Nysy większość pracownianych artefaktów najprawdopodobniej przeszła na własność jego starszego brata. Do modeli po Franzu St. należały przypuszczalnie modele reliefów stacji Drogi Krzyżowej kościoła w Strachocinie, którymi posłużyli się bracia przy realizacji stacji kalwaryjskich dla kościoła farnego w Kłodzku krótko po śmierci Thamma St.,
494, 496
czy domniemany model gipsowy strachocińskiej *Piety*, wykorzystany przez Adolfa lub Paula do realizacji rzeźbiarskiego *Oplakiwania* w ołtarzu *Piety* w kłodzkim kościele minorytów. Na
492
podstawie reklam warsztatów prowadzonych przez obu rzeźbiarzy należy wnioskować, że opracowywali również samodzielnie modele gipsowe, wedle których na życzenie klienta wykonywane były dzieła w drewnie, kamieniu lub masie plastycznej³⁵⁷. Produkcja oparta na powielaniu określonych kompozycji według gotowych „form wyrobów” zaczęła się zapewne w warsztacie ojca.

Przejęcie warsztatu przez Paula wpłynęło na oblicze jego artystycznej produkcji. Paul w swojej działalności warsztatowej wielokrotnie korzystał z odziedziczonych projektów i modeli, które stały się bezpośrednimi wzorami dla jego własnych realizacji, w tym zwłaszcza kościelnych stacji Drogi Krzyżowej (wykonywanych w drewnie lub masie), stanowiących – obok rzeźby nagrobnej – specjalność zakładu³⁵⁸. Takimi wzorami były wyraźnie modele
495
wykonane przez Franza St. do kalwarii kościoła w Strachocinie, o czym przekonuje zrealizowana w 1933 r. przez Paula Droga Krzyżowa w krużgankach bazyliki
508, 509
w Wambierzycach. Kompozycje wambierzyckich reliefów są niemal wiernym, choć uproszczonym odwzorowaniem ojcowskich konceptów, przy czym w poszczególnych przedstawieniach odnaleźć można detale zaczerpnięte zarówno ze strachocińskiego pierwowzoru, jak i stacji Drogi Krzyżowej kościołów w Radochowie i Topoli³⁵⁹, co sugeruje
497, 498
wykorzystanie więcej wzorów Franza St. Ojcowskie modele zapewne posłużyły za wzór dla nieomal identycznej jak w Wambierzycach (wyłączywszy ramy) Drogi Krzyżowej w kościele parafialnym w Bożkowie³⁶⁰. Innym przykładem są figury Chrystusa Ukrzyżowanego wykonane przez niego na wzór ojcowskich pomników Ukrzyżowania w Javorníku i Lądku. Do

³⁵⁷ Reklama usług atelier rzeźbiarskiego Adolfa Thamma w Nysie zamieszczona w „Neisser Zeitung” 1903, Nr. 198 vom 30.8.1903; por. reklama atelier Paula Thamma, ok. 1910 r., za: http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul14c.htm [dostęp: 03.01.2018].

³⁵⁸ Reklama atelier Paula Thamma, ok. 1910 r., za: http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul14c.htm [dostęp: 03.01.2018].

³⁵⁹ Przykładowo kompozycja stacji trzeciej (*Pierwszy upadek Jezusa*) Drogi Krzyżowej w Wambierzycach zasadniczo powieliła formę reliefów ze świątyń w Strachocinie i Radochowie, jednakże niektóre detale architektoniczne (np. motyw okien zamkniętych łukiem pełnym) odpowiadają temu samemu przedstawieniu z kalwarii w kościele w Topoli.

³⁶⁰ Inaczej niż w dziełach z Radochowa, Topoli i Wambierzyc, w bożkowskiej kalwarii powielona została według pierwowzoru również neorenesansowa forma ram przedstawień.

tych dzieł, będących swoistymi replikami warsztatowymi, należy rzeźbiarskie *Ukrzyżowanie* umieszczone wewnątrz aediculi wieńczącej nagrobek Franza Bartscha z 1905 r. na cmentarzu w Jodłowie. W tym dziele figura Chrystusa stanowi powtórzenie klasycystycznej kompozycji łódzkiego Ukrzyżowanego. Dotyczy to również draperii perizonium, jedynie nieznacznie uproszczonej przez Paula. Syntetyzm formy cechuje również pozostałe figury sceny. Daleko idące zależności jodłowskiej rzeźby od dzieła Franza St. dowodzą jednak, że Paul posłużył się modelem do *Ukrzyżowania* w Łądku. Ojcowskie projekty rzeźbiarz wykorzystał ponownie kilkanaście lat później (1918), realizując również w Jodłowie, przy murze okalającym miejscowy kościół, ekspresyjną grupę *Ukrzyżowania*. W tym wypadku kompozycja postaci Chrystusa na krzyżu w znacznym stopniu przypomina figurę Jezusa z Javorníka. Analogiczne jest asymetryczne ułożenie stóp, natomiast perizonium oraz głowa, mimo autorskiego potraktowania, nawiązują do łódzkiej figury Chrystusa, podobnie jak „wygładzony” tors postaci. Można zatem wnioskować, że podstawowym wzorem dla rzeźbiarza był ojcowski model (lub modele) do rzeźby w Javorníku, który pozwolił Paulowi w większym stopniu nadać jodłowskiemu wizerunkowi Jezusa cechy neobarokowe, odpowiadające popularnym tendencjom ówczesnej plastyki na ziemi kłodzkiej w Hrabstwie Kłodzkim i na Śląsku.

506

507

Fakt posługiwania się przez Paula własnymi modelami potwierdza analiza porównawcza wybranych dzieł, m.in. zrealizowanych przez atelier rzeźbiarza po 1907 r. stacji Drogi Krzyżowej dla kościoła farnego w Strzelcach Opolskich. Reliefy poszczególnych stacji wykazują podobieństwa do przedstawień kalwarii w kościele św. Maurycego we Wrocławiu. Pozwala to przypuszczać, że przy realizacji strzeleckiego dzieła wykorzystane zostały modele sporządzone wspólnie przez Paula i Adolfa na potrzeby wrocławskich kompozycji, później przejęte na własność przez starszego z braci. Większość omawianych kompozycji, m.in. stacji I, II, III, IV, IX, X, XI, XII, XIII i XIV, zasadniczo wiernie odwzorowuje swoje pierwowzory; niekiedy różnią się tłem. Dwa przedstawienia odchodzą nieznacznie od pierwowzoru: stacja V (*Cyrenejczyk pomaga nieść krzyż Jezusowi*) różni się liczbą i gestykulacją postaci (m.in. Chrystusa i Cyrenejczyka), a kompozycja stacji VIII (*Jezus spotyka płaczące niewiasty*) jest odbiciem lustrzanym swojego pierwowzoru.

511

510

Podstawą realizacji zamówienia dla strzeleckiej fary był zatem gotowy projekt z oferty atelier, poddany jednak niewielkim autorskim modyfikacjom przez Paula. Jest bardzo prawdopodobne, że wariantowe projekty rysunkowe, a być może również modele – proponowane były odbiorcom. Różne warianty stylistyczne projektów także w tym wypadku mogły mieć charakter katalogowy.

Oprócz dzieł wykonywanych seryjnie według gotowych „form wyrobów” lub rysunków katalogowych Paul, podobnie jak jego ojciec, podejmował się realizowania bardziej prestiżowych zleceń o autorskim charakterze. Należał do nich pomnik poległych I wojnie światowej lądeckich parafian, odsłonięty w 1928 r. przy południowej ścianie kościoła farnego w Łądku. Według doniesień prasowych w pierwszym etapie prac komitet budowy pomnika zlecił rzeźbiarzowi dostarczenie projektu rysunkowego monumentu wraz z kosztorysem. Warunkiem zlecniodawcy było zaprojektowanie dzieła o walorach artystycznych, zarazem dydaktycznych, za sprawą których pomnik miał oddawać należny honor poległym oraz być pociechą dla pograżonych w żałobie ich rodzin. Monument o znacznych rozmiarach, pozwalających na wyeksponowanie tablic zawierających nazwiska 170 zmarłych, miał stanąć na zewnątrz kościoła³⁶¹. Paul zaprojektował pomnik w stylu neobarokowym, który najpełniej odpowiadał barokowej stylistyce licznych zabytków zlokalizowanych w pobliżu monumentu: kolumny Trójcy św. oraz kamienic na miejskim rynku, fasad domów przy ul. Kościelnej (Kirchstraße), bezpośrednio sąsiadującej z lądecką farą, oraz samego kościoła³⁶². Nie wiadomo, czy rzeźbiarz dostarczył zlecniodawcom alternatywne warianty projektu w innych stylach, choć prasowe uwagi na temat zrealizowanego monumentu sugerują taką możliwość.

Zatwierdzony projekt po ukończeniu pomnika, ale jeszcze przed jego odsłonięciem, został wystawiony na widok publiczny w witrynie przyrynkowego sklepu z galanterią skórzaną Franza Pompego, zarządcy kościelnego (*Kirchenvorsteher*) przy lądeckiej parafii³⁶³. Ekspozycja miała zachęcić mieszkańców Łądku do dobrowolnych datków pieniężnych na rzecz wypłacenia Paulowi pełnej kwoty honorarium za dzieło³⁶⁴. Czy był to rysunek projektowy, czy *modelletto*, nie sposób rozstrzygnąć. W każdym razie powyższe ustalenia pozwalają sądzić, że Paul posiłkował się modelami własnego autorstwa przy wykonywaniu m.in. piaskowcowych figur pomnika, choć ich półplastyczny, nieomal reliefowy charakter (dotyczy to zwłaszcza wizerunków Chrystusa i leżącego żołnierza w polu zwieńczenia) sugeruje w tym wypadku wiodącą rolę szkiców na papierze.

Innym znaczącym dziełem Paula jest ukończona siedem lat wcześniej tablica upamiętniająca Josepha Köglera, powstała w 1921 r. dla kościoła w Ołdrzychowicach Kłodzkich. Podobno przy realizacji brązowego popiersia kłodzkiego kronikarza rzeźbiarz

³⁶¹ *ch.*, *Das Kriegerdenkmal an der Pfarrkirche*, „Landecker Stadtblatt und Nachrichten”, Nr. 90, den 14. November 1928, s. 1.

³⁶² *Ibidem*, s. 1-2.

³⁶³ [b. a.], nota prasowa w „Landecker Stadtblatt und Nachrichten“, Nr. 7, 55. Jahrgang, den 25. Januar 1928, s. 1; por. [b. a.], nota prasowa w „Landecker Stadtblatt und Nachrichten“, Nr. 91, 55. Jahrgang, den 17. November 1928, s. 1.

³⁶⁴ [b. a.], nota prasowa w „Landecker Stadtblatt und Nachrichten“, Nr. 7, 55. Jahrgang..., s. 1.

posłużył się modelem woskowym wykonanym według wizerunku Köglera z 1791 r. przez 13-letnią dziewczynę z Dusznik³⁶⁵. Model ów zapewne stanowił punkt wyjścia do sporządzenia w warsztacie Paula większego modelu, choć bardziej precyzyjna rekonstrukcja procesu realizacji tego dzieła pozostać musi w sferze domysłów.

Fotografie archiwalne, reklama prasowa z 1903 r. oraz doniesienia Norberta Thamma³⁶⁶ dostarczają również informacji dotyczących praktyki warsztatowej najmłodszego syna Franza St., Adolfa. Rzeźbiarz otwierając swoje nyskie atelier oferował potencjalnym klientom rozległy wachlarz wyrobów, który obejmował dzieła sztuki sakralnej i religijnej, wykonywane w dużej mierze według własnych projektów, w tym wspomnianych już modeli. Do tego rodzaju dzieł należały m.in. figury świętych, Piety, wizerunki Chrystusa i Marii w formie rzeźb lub reliefowych głów, stacje Drogi Krzyżowej, krucyfiksy, krzyże przenośne i szopki bożonarodzeniowe dla kościołów lub osób prywatnych, a także przedstawienia Tajemnic Różańcowych, Grobu Pańskiego „realizowane w każdej postaci wedle życzenia” (*in jeder gewünschten Ausführung*) oraz elementy sztuki użytkowej lub małej architektury, takie jak lichtarze świąteczne i chrzcielnice, a także innych prac rzeźbiarskich we wszystkich stylach na życzenie klienta (*im allen erwünschten Stylarten*). Oferta Adolfa dotyczyła ponadto figuralnej rzeźby nagrobnej, w tym zwłaszcza portretów zmarłych (w formie reliefowego wizerunku bądź popiersia)³⁶⁷. Znaczna część wymienionych wyrobów była produkowana na bazie autorskich konceptów (zawartych w szkicownikach i terakotowych modelach) rzeźbiarza, gromadzonych przezeń w pracowni³⁶⁸. Są one częściowo widoczne na fotografii wykonanej w 1926 r. przy okazji prac rzeźbiarza nad figurami szopki dla kościoła farnego w Świdnicy. Wspomniane wzorce zapewne dopełniały gipsowe *modelli*. Różnego rodzaju szkice rysunkowe i rzeźbiarskie oraz modelli Adolf niewątpliwie sporządzał zarówno jeszcze we własnym atelier, jak i potem w manufakturze Simona. Zapewne to on był autorem widocznych na fotografiach archiwalnych ołtarzy i chrzcielnic. Obok własnych projektów rzeźbiarz najprawdopodobniej korzystał z projektów przejętych z ojcowskiego atelier. Wskazują na to informacje w ofercie reklamowej, jak proponowane klientom przedstawienia 15 Tajemnic Różańcowych, które opracowywał swego czasu tercet Franz St., Paul i Adolf do Kaplic Różańcowych Kalwarii Piekarskiej. Również wykonywane przez Adolfa Piety mogły powstawać na bazie ojcowskiego modelu do *Oplakiwania* w kościele w Strachocinie, wcześniej wykorzystanego przez rzeźbiarza

³⁶⁵ M. Dziedzic, *Kłodzkie Towarzystwo Górskie 1881-1945*, Wrocław 2013, s. 293.

³⁶⁶ N. Thamm, op. cit., s. 3.

³⁶⁷ Reklama usług atelier rzeźbiarskiego Adolfa Thamma w Nysie zamieszczona w „Neisser Zeitung”...; por. N. Thamm, op. cit., s. 3.

³⁶⁸ N. Thamm, op. cit., s. 3.

(względnie jego brata Paula) do realizacji centralnej grupy rzeźbiarskiej ołtarza Piety w kłodzkim kościele minorytów. Najprawdopodobniej Paul i Adolf podzielili się zasobem warsztatowym po śmierci ojca, nieznane są bowiem realizacje o temacie Tajemnic Różańcowych lub zbliżone formalnie rzeźby *Oplakiwania*, które powstały w warsztacie Paula.

Paul i Adolf, podobnie jak ojciec, sięgali do różnego rodzaju wzorów. Można przypuszczać, że analogicznie do praktyki ojca, synowie wykorzystywali rozmaite szkice i grafiki, nade wszystko z publikacji z wzornikami i profesjonalnych czasopism poświęconych sztuce chrześcijańskiej. Rzeźbiarze z pewnością korzystali również z periodyków prezentujących bardziej aktualne trendy w sztuce katolickiej, takich jak „Die Christliche Kunst”.

Powyższa próba odtworzenia metod pracy warsztatowej Franza Thamma St. i jego synów – choć obciążona wieloma brakami – dowodzi, że rodzinne atelier Thammów odpowiadało praktyce niemieckich i śląskich rzeźbiarzy drugiej połowy XIX w., ukształtowanych przez wzorce akademickie. Franz St. realizował swoje dzieła zgodnie z XIX-wieczną procedurą, polegającą na sporządzaniu wstępnych szkiców i bozzettów, następnie przygotowaniu gipsowego modelu, wedle którego powstawało ostateczne dzieło. Podobnie jak w wypadku atelier Kutzerów – zwłaszcza Raimunda – oraz innych ówczesnych rzeźbiarzy istotną rolę w wielu wypadkach odgrywała seryjność warsztatowej produkcji, realizowanej w różnych materiałach (w tym odlewach ze sztucznego kamienia) według gotowych „form wyrobów”. Jeśli chodzi o Paula i Adolfa, to zarówno szczupłe informacje, jak i forma dzieł wskazuje, że przejęli oni od ojca procedury rzeźbiarskie, czemu sprzyjała nauka i praca w rodzinnym warsztacie w Łądku. Warsztatowy wpływ Franza St. zaznaczył się zwłaszcza w twórczości Paula, spadkobiercy ojcowskiego atelier, który nader często korzystał z projektów i modeli ojca. Z kolei Adolf rzadziej posiłkował się ojcowskimi projektami, co zapewne wynikało ze współpracy z Simonem.

3.3. Styl produkcji warsztatowej Thammów.

Podobnie jak w wypadku Kutzerów profil artystycznej produkcji rzeźbiarskiej rodziny Thammów wpisywał się w trendy XIX-wiecznej sztuki sakralnej i to zasadniczo katolickiej. Były to elementy wyposażenia kościołów, takie jak figury, reliefy, stacje Drogi Krzyżowej, rzadziej nastawy ołtarzowe i mniejsze formy rzeźbiarskie (m.in. szopki bożonarodzeniowe),

przy czym istotną rolę odgrywała również rzeźba pomnikowa i nagrobna, skierowana do odbiorców kościelnych, jak i wiernych świeckich. Także styl dzieł Thammów pod wieloma względami wpisuje się w historyzujące tendencje religijnej rzeźby i małej architektury drugiej połowy XIX w. Plastyka Thammów pozbawiona jest jednak bezpośredniego zakorzenienia w nowożytnej tradycji warsztatowej, co różni ich pracownie od atelier Kutzerów.

Twórczość Franza Starszego, kreatora artystycznej wyznaczyła styl artystycznej produkcji, w efekcie prace Paula i Adolfa, powstałe w obrębie rodzinnej pracowni, noszą silne piętno ojcowskiej plastyki. Nie oznacza to, że styl warsztatu się nie zmieniał. Dzieła atelier Franza St. z różnych okresów działalności dokumentują poszukiwanie, a następnie rozwijanie stylu.

Rzeźbiarz bowiem zapewne już od lat 50. XIX w. intensywnie się doksztalał, m.in. w zakresie anatomii i proporcji. Kompetencje rzeźbiarskie podnosiła lektura akademickich podręczników rzeźbiarstwa oraz studiowanie dzieł dawnych mistrzów – zwłaszcza tych znajdujących się w najbliższej okolicy³⁶⁹. Niewątpliwie na wczesną twórczość artysty silnie wpłynęły dzieła Michaela Klahra St., jak również jego syna. Nic dziwnego, że wzorem dla pierwszej znaczącej realizacji warsztatu Franza St. – neobarokowo-klasycystycznego ołtarza głównego kościoła parafialnego w Kucharzowicach (po 1864) – był niezachowany wielki ołtarz fary w Łądku autorstwa Klahra Mł. (1791-1792). Mała architektura retabulum z Kucharzowic, złożonego z obrazu ołtarzowego ujętego parami korynckich kolumn i pilastrów dźwigających odcinki belkowania połączone łukowato wypiętrzoną gzymsem, pomimo uproszczenia formy i częściowo zmienionych detali dekoracyjnych, wprost odwołuje się do centralnej części łądeckiej nastawy³⁷⁰. Podobieństwa te zauważalne są również w partii zwieńczenia, w której rzeźbiarz przy pomocy teścia-stolarza starał się przetworzyć odpowiednie detale dzieła Klahra Mł., takie jak ukośne w rzucie pilastry i woluty flankujące pole środkowe (zamknięte od góry parą wklęsło-wypukłych odcinków gzymsu) z grupą rzeźbiarską. Franz St. naśladował styl Michaela Ignatza jednocześnie go upraszczał. Mimo to w wystroju figuralnym tej partii, złożonym z postaci Boga Ojca w promienistej glorii, przysiadającego na obłokach z lewą ręką opartą o kulę ziemską oraz pary klęczących aniołów po bokach, nawiązania do łądeckiego pierwowzoru pozostają oczywiste. Bliskie sztuce Klahra Mł. są zwłaszcza dwie uskrzydłone

513

514

515 a-b

³⁶⁹ A. Langer, *Franz Thamm Sen...*, s. 142-143.

³⁷⁰ Godne uwagi jest także wykonane z dużą biegłością neobarokowe tabernakulum w formie tempietta (pozbawione obecnie pierwotnych figurek aniołów-adorantów po bokach), którego forma do pewnego stopnia również przypomina tron wystawienia łądeckiego retabulum (nie wiadomo jednak, czy Franz St. mógł znać z autopsji oryginalną pracę M. I. Klahra, bowiem oryginalne tabernakulum zostało zastąpione w 1853 r. kopią autorstwa Johanna Petrzika) bądź ekspozytorium późnobarokowego ołtarza głównego kościoła farnego Wniebowzięcia NMP w Kłodzku.

główki anielskie po obu stronach Jahwe, które przywodzą na myśl analogiczne detale umieszczone na „impostach” pilastrów zwieńczenia ołtarza w Łądku³⁷¹. Z kolei stylistyka pozostałych figur zwieńczenia – o sztywnej, blokowej formie, która ujawnia niewielkie jeszcze umiejętności warsztatowe rzeźbiarza – wykazuje wpływ klasycystycznej rzeźby akademickiej.

Wpływ Michaela Klahra Starszego widoczny jest w elementach wystroju kościoła w Niemilu, dla którego warsztat Franza St. miał wykonać około lat 1864-1868 ambonę oraz różne figury³⁷². Pierwowzoru zachowanej kazalnicy należy upatrywać w ambonie Klahra St. 516
w kościele farnym Wniebowzięcia NMP w Kłodzku. To z niej zaczerpnięta została 517
architektoniczna forma korpusu z płycinami wypełnionymi figurami i narożnikami zaakcentowanymi kolumnami, jak również zaplecka z monogramem IHS oraz dolnej części baldachimu. Wspólny z kłodzkim dziełem jest sposób rozwiązania podpory kosza, przy czym Franz St. zastąpił figurę św. Pawła heksagonalnym filarem, zgodnym z rzutem wyższych partii, jak również zmodyfikował bądź uprościł niektóre detale architektoniczne (uwagę zwraca motyw półwałka u dołu korpusu, znany z innych ambon barokowych kłodzkich rzeźbiarzy, np. kazalnicy Michaela Kösslera w kościele w Brannej³⁷³ lub późniejszych ambon Klahra St.). Odmienne od dzieła Klahra jest natomiast zwieńczenie, którego kompozycja złożona z centralnej figury na ozdobionym wolutami i kartuszami cokole, otoczonej postaciami puttów z atrybutami Wiary, Nadziei i Miłości, przywodzi na myśl bardziej baldachimy kazalnicy Michaela Ignatza Klahra, np. obiektu z łądeckiej fary.

Poszczególne figury ambony z Niemila ujawniają typową dla wczesnych prac Thamma St. sztywność, a nawet schematyczność formy inspirowanej akademickimi wzorami rzeźby neoklasycystycznej (figury ewangelistów na balustradzie kosza oraz fany w zwieńczeniu); natomiast *putti* oraz sposób opracowania niektórych detali, takie jak włosy lub zarost postaci ewangelistów wydają się być wzorowane na dziełach Klahra Starszego. Do pozostałych prac Franza St. zaliczyć wypada przyścienne figury ss. Floriana i Alojzego wraz z ich konsolami³⁷⁴. 518
Forma tych ostatnich, z parami puttów trzymających lichtarze po bokach profilowanego kroksztynu ozdobionego kartuszem, jest wyraźnie inspirowana oprawą rzeźbiarską Michaela Klahra St. dla gotyckiej Madonny z czyżykiem w kłodzkiej farze oraz konsolami pod figury

³⁷¹ Nie można jednak wykluczyć, że w wypadku dzieła z Kucharzowic są to rzeźby z XVIII w., wtórnie wkomponowane przez Thamma St. w nową nastawę, względnie kopie starszych figurek.

³⁷² A. Langer, op. cit., s. 144.

³⁷³ Na temat ambony zob. A. Kolbiarz, op. cit., s. 140, il. 27.

³⁷⁴ Atrybucję wymienionych figur potwierdza ich forma warsztatowa, pokrewna rozpoznanyemu dziełom Franza Thamma St. Rzeźbiarzowi przypisać można także wykonanie neobarokowych konsol pod XVIII-wieczne figury ss. Józefa, Antoniego i Jana Nepomucena, jak również renowację tej ostatniej. Dziełem Thamma jest bowiem przypuszczalnie głowa Nepomucena (o fizjonomii bliskiej postaciom ss. Floriana i Alojzego), nieproporcjonalnie duża względem korpusu o cechach plastyki późnobarokowej.

świętych na ścianach nawy kościoła par. w Łądku autorstwa Michaela Ignatza Klahra. Także neobarokowa forma figury św. Floriana w dużym stopniu przypomina rzeźbę tego świętego autorstwa Klahra St. z kościoła w Kłodzku. Rzeźbiarz jednak uspokoił dynamiczną kompozycję pierwowzoru w duchu klasycystycznego monumentalizmu i zrezygnował ze skomplikowanych układów draperii w okolicach bioder na rzecz antykizowanej peleryny³⁷⁵.

Przypuszczalnym dziełem Franza St. jest również *Pietà*, której kompozycja ma 519 zdecydowanie klasycystyczny charakter. Oddane z dużym realizmem, zarazem idealizowane ciało martwego Chrystusa na kolanach Marii (zapewne inspirowane konkretnymi wzorami graficznymi³⁷⁶) pomimo pewnej sztywności kompozycyjnej doczekało się repetycji w reliefowej scenie *Zdjęcia z krzyża* Drogi Krzyżowej Thamma St. w kościele w Strachocinie, z kolei rozwiązanie uniesionej ku górze głowy Matki Boskiej w geście niemej rozpacz przypomina jego strachocińską *Pietę*.

Omówione prace warsztatu Franza St. dla kościołów w Kucharzowicach i Niemilu z lat 60. XIX w. uzmysławiają poszukiwania rzeźbiarza własnego stylu we wczesnym okresie twórczości, która osiągnęła dojrzałość dopiero w następnej dekadzie. Neobarokowa stylistyka zrealizowanych dzieł rzeźby i małej architektury była zapewne wyborem artysty, dla którego dzieła rzeźbiarzy barokowych z terenu Kotliny Kłodzkiej lub rejonów sąsiednich – w pierwszym rzędzie prace Klahrów w Łądku i Kłodzku – były ważnym i oczywistym źródłem pomysłów formalnych w początkowych latach twórczej aktywności. Jednak od samego początku widać rysującą się tendencję klasycyzującą. Zapowiadają ją wcześniejsze figury aniołów do barokowego ołtarza w kaplicy św. Józefa w kościele Imienia Jezus we Wrocławiu. 147 a-b
Zlecenie otrzymane przez rzeźbiarza miało charakter interwencji konserwatorskiej, polegającej na odtworzeniu dawnych figur, bądź wykonaniu nowych rzeźb nawiązujących stylistycznie do późnobarokowego wystroju retabulum (postaci aniołów stoją na pierwotnych, XVIII-wiecznych konsolach). W związku z tym artysta starał się nadać swoim rzeźbom cechy późnobarokowe (co widać zwłaszcza w opracowaniu fizjonomii i włosów), ale wertykalna, pozbawiona dynamiki klasycystyczna kompozycja – skutkująca przerysowaniem proporcji i cechująca się nieporadnością w oddaniu detali anatomicznych – zdradza sięgnięcie po akademickie wzory.

³⁷⁵ Sztywność kompozycyjna rzeźby i nieporadność w oddaniu niektórych szczegółów (dotyczy to zwłaszcza draperii) także w tym wypadku świadczą o małym doświadczeniu młodego rzeźbiarza, przy czym walory artystyczne rzeźby – podobnie jak innych figur – znacząco obniża ich obecna polichromia, wykonana po 1945 r.

³⁷⁶ Układ bezwładnych ramion i dłoni Chrystusa do pewnego stopnia przywodzi na myśl sylwetkę Ukrzyżowanego ze *Złożenia do grobu* Rafaela, choć bezpośrednim wzorem dla dzieła Thamma mogły być przedstawienia graficzne, względnie rzeźbiarskie inspirowane obrazem włoskiego malarza.

Wzory te odegrały decydującą rolę w ukształtowaniu się stylu rzeźby Franza St. w dojrzałym i późnym okresie twórczości. Na rozwój jego umiejętności warsztatowych i osiągnięcie artystycznej dojrzałości bez wątpienia wpłynęły wyjazdy, a zwłaszcza pobyty w Berlinie. Wtedy rzeźbiarz nauczył się zasad poprawnego modelowania nagiej postaci oraz kształtowania draperii zależnie od materii ubioru oddawanego w rzeźbiarskim tworzywie³⁷⁷. Doświadczenia te niewątpliwie dostarczyły Franzowi St. również konkretnych wzorów oraz inspiracji. Piętna berlińskiego klasycyzmu doszukać się można w niektórych pomysłach rzeźbiarza w zakresie kompozycji czy antykizowanej draperii. Za przykład posłużyć może figura Immaculaty z nagrobka ks. Martineza w Cermnej (ok. 1886), której sylwetka w kontrapoście z lekko ugiętą prawą nogą oraz udrapowanie płaszcza przerzuconego przez lewe ramię postaci, skąd opada kaskadowo ku prawej stopie, do pewnego stopnia przypomina rozwiązanie statuy pomnika księcia Wilhelma Malte I w Putbus na Rugii, dzieła Friedricha Drakego z 1860 r. Podobne, choć nie tak czytelne, analogie zauważalne są w opracowaniu draperii przyściennej figury Anioła Stróża (2. poł. lat 70. XIX w.) w kościele w Strachocinie. Charakterystycznym motywem draperii zbliżonych do siebie Thammowskich wizerunków maryjnych w kościele w Złotym Stoku (ok. 1875-1877), a także w świątyniach w Legnicy, Poczdamie i na cmentarzu w Ludwikowicach, jest wywinięta krawędź płaszcza tworząca łuk wokół prawego przedramienia Marii oraz częściowo równoległa doń kaskada fałdów poniżej. Rozwiązanie to pod wieloma względami przypomina (w odbiciu lustrzanym) antykizowane udrapowanie stroju Friedricha Schillera z pomnika na berlińskim Gendarmenmarkt (1862-1871) autorstwa Reinholda Begasa (1831-1911). W Berlinie Franz St. mógł zapoznać się również z dziełami Augusta Juliusa Streichenberga, np. jego projektami klasycystycznych i neogotyckich pomników nagrobnych³⁷⁸. Nie sposób jest oczywiście uznać wspomniane dzieła berlińskich akademików za bezpośrednie wzory dla łądeckiego rzeźbiarza, choć bardzo możliwe, znane mu były niektóre modele, a w wybranych wypadkach zapewne i realizowane prace³⁷⁹.

³⁷⁷ Ibidem, s. 146-147.

³⁷⁸ Wiadomo, że Streichenberg w późniejszym okresie miał osobiście odwiedzić atelier Franza St., zob. A. Langer, op. cit., s. 151.

³⁷⁹ Przykładowo Franz St. mógł oglądać liczne modele rzeźb wyeksponowane w atelier Friedricha Drakego, którego wygląd utrwalony został m.in. na litografii opublikowanej w „Die Gartenlaube” w 1869 r. (por. rozdział II). Pośród modeli rzeźbiarskich widocznych na rycinie rozpoznać można ustawione na półce makiety statuy berlińskiego pomnika Karla Friedricha Schinkla (1860-1869) oraz wspomnianego już monumentu Wilhelma Maltego dla Putbus. Obok tych artefaktów na rycinie widać biusty portretowe (zapewne modele gipsowe), które również musiały być dostępne oczom łądeckiego artysty, zarówno w pracowni Drakego, jak i innych warsztatach berlińskich; wspomniane szkice rzeźbiarskich portretów mogły posłużyć Franzowi za inspiracje do wykonania w 1873 r. marmurowego popiersia cesarza Wilhelma I dla Łądka (zob. A. Langer, op. cit., s. 147-148), choć

Źródłem stylu dojrzałej i późnej produkcji artystycznej warsztatu Franza Thamma St. należy jednak upatrywać przede wszystkim w dziełach i projektach rzeźbiarzy reprezentujących katolicki nurt rzeźby niemieckiej drugiej połowy XIX wieku i pierwszej połowy stulecia następnego, który zdominował oblicze stylowe ówczesnej wytwórczości licznych artystów zorientowanych na kościelny odbiorcę także na Śląsku. Dotyczyło to zarówno autorskich pracowni rzeźbiarskich, jak i większych manufaktur „sztuki chrześcijańskiej”, podobnie jak atelier Franza St. dostarczających figury, reliefy i inne elementy wyposażenia do katolickich świątyń³⁸⁰. Istotnym elementem warsztatowej produkcji była także rzeźba nagrobna, która stała się jedną z kluczowych dziedzin wytwórczości Franza St. i jego synów. Rzeźbę omawianego nurtu charakteryzowała idealizująca, „gładka” maniera, u której podstaw leżało swoiste połączenie ducha akademickiego klasycyzmu i nazarenizmu. Powszechnie uznawana za „właściwy” język katolickiej plastyki konwencja dotyczyła także figur dekorujących dzieła małej architektury (np. retabula ołtarzowe) utrzymane w stylistyce historyzmu, zwłaszcza neogotyku³⁸¹. O przyjęciu tego rodzaju manieri decydowało naturalnie rzymskokatolickie wyznanie rzeźbiarzy i związany z tym krąg zleceniodawców³⁸². Wpływ na wybór „katolickiej” manieri mogły mieć kontakty rzeźbiarza z biskupem Heinrichem Försterem³⁸³.

Szczególną rolę w ukształtowaniu się wspomnianego nurtu odegrała twórczość Wilhelma Achtermanna, wykształconego w Berlinie, następnie czynnego w Rzymie artysty, który w XIX w. zdobył ogromną sławę jako rzeźbiarz katolicki tworzący w duchu nazarenizmu, o biografii artystycznej stawianej za przykład trwania w służbie Bogu i sztuce. Dziełem Achtermanna, które zyskało szczególną popularność i dziesiątki naśladownictw, była marmurowa *Pietà*, wykonana przez rzeźbiarza w 1849 r. dla katedry w Münster³⁸⁴, która dla

524

491, 526

bezpośrednim wzorem musiała być obowiązująca ikonografia portretowa monarchy, dostępna np. za pośrednictwem grafik lub drukowanych wizerunków.

³⁸⁰ J. Lubos-Kozieł, *Twórczość Brunona Tschötschela na tle katolickiej rzeźby śląskiej i niemieckiej 2. połowy XIX i 1. połowy XX w.*, [w:] *Bruno Tschötschel (1874–1941). Wrocławski Wit Stwosch XX wieku* [kat. wyst.], red. M. Łągiewski i P. Oszczańowski, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2012, s. 181–183.

³⁸¹ Ibidem, s. 192; por. S. Badstübner-Gröger, *Bemerkungen zur Ikonographie religiöser Plastik im Berlin des 19. Jahrhunderts*, [w:] *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Beiträge mit Kurzbiographien...*, s. 235–236, 246–250, passim.

³⁸² J. Lubos-Kozieł, op. cit., s. 183, passim.

³⁸³ A. Langer (op. cit., s. 156–157) akcentuje ponadto oddanie wierze katolickiej i sztuce chrześcijańskiej Franza St. Nie można przy tym wykluczyć, iż rzeźbiarz mógł zapoznać się z niektórymi aktualnymi trendami w katolickiej stylistyce sakralnej w Berlinie, jak też z wybranymi dziełami tamtejszych rzeźbiarzy tematyce religijnej, np. figurami maryjnymi Drakego, zob. S. Badstübner-Gröger, op. cit., s. 248–249.

³⁸⁴ J. Lubos-Kozieł, op. cit., s. 183; por. Achtermann, Wilhelm, [hasło w:] *Biographisches Künstler-Lexikon*, Leipzig 1882, s. 3–4; Achtermann, Wilhelm, [hasło w:] *Meyers Konversations-Lexikon*, 4. Auflage, Bd. 1, Leipzig/Wien 1885–1892, s. 91.

niemal wiernym odwzorowaniem rzeźby Achtermanna. Podziwiane przez współczesnych dzieło Thamma istotnie ujawnia biegłość warsztatową i dojrzałość artystyczną rzeźbiarza. W dużej mierze wspólna z pracą Achtermanna jest także klasycystyczna kompozycja Matki Bożej, która przyklęka na lewe kolano i obejmuje ciało syna podnosząc jego lewą dłoń, jak również draperia szat maryjnych, w szczególności lejących się fałdów płaszcza narzuconego na ramiona postaci. Franz St. wprowadził własne rozwiązania kompozycyjne. W strachocińskiej rzeźbie kompozycja zyskała charakter bardziej wertykalny, podkreślony częściowo odmienną pozą Marii, która w przeciwieństwie do swojego pierwowzoru nie pochyła się nad zmarłym, lecz unosi głowę nieznacznie przechyloną w bok, kierując swe spojrzenie ku niebu w geście rozpaczony, co jest rozwinięciem pomysłu zastosowanego przez Franza St. po raz pierwszy w *Oplakiwaniu* z kościoła w Niemilu. W porównaniu z przedstawieniem Achtermanna Thammowski Chrystus odznacza się znaczną sztywnością i frontalizmem, zatracając czytelny w tym pierwszym układ sinusoidy utworzony przez opuszczone nogi, łukowato wygięty tors i głowę odchyloną w stronę przeciwną. Rzeźbiarz jedynie w ogólnym zarysie przejął od Achtermanna opracowanie anatomii ciała Chrystusa, które poprzez naturalistyczne podkreślenie żeber, mięśni i innych detali zatraciło klasycystyczną „gładkość”, zyskując cechy bliskie barokowej ekspresji, pokrewnej rzeźbom Michaela Klahra St., w tym zwłaszcza jego *Ukrzyżowaniu* z łądeckiej fary³⁸⁵. W porównaniu z pierwowzorem z Münster znacznie bardziej skomplikowana jest również draperia perizonium zbudowana z nakładających się różnokierunkowych, drobnych fałd równoległych. Omówione zabiegi sprawiły, że strachocińska *Pietà* stanowi jedną z bardziej oryginalnych – pomimo pewnej sztywności kompozycji – interpretacji wzorca sławnego dzieła Achtermanna, zazwyczaj powielanego w sposób epigoński, niekiedy w produkcji seryjnej. Pomysł warsztatowy w Piecie strachocińskiej rzeźbiarz do pewnego stopnia powtórzył w wykonanym we współpracy z Paulem marmurowym *Oplakiwaniu* z nagrobka Anny Dittrich przy kościele w Sieroszowie (1892). To dzieło odznacza się jednak znacznym uproszczeniem detali. Zmienione zostały także gesty Marii, przyciskającej dłoń do piersi i podobnie jak u Achtermanna pochylonej ku martwemu Jezusowi), co podkreśla „nazareńską” estetykę przedstawienia.

Franz St. niewątpliwie znał również inne dzieła rzeźbiarskie Achtermanna, wśród nich kolejną realizację dla katedry w Münster – grupę figuralną *Zdjęcie z krzyża* (1858, która stała się inspiracją w opracowaniu wybranych postaci w przedstawieniach Drogi Krzyżowej kościoła

³⁸⁵ Zbieżne z figurą Klahra St. jest zwłaszcza opracowanie dolnej części torsu, z niemal identycznym, „gruszkowatym” kształtem brzucha. Uwagę zwracają ponadto bujne, pofalowane włosy Chrystusa, również bliskie rzeźbom Klahrowskim.

w Strachocinie, m.in. scen *Zdjęcia z krzyża i Złożenia do grobu*. Podobieństwo względem przedstawienia Achtermanna wykazuje zwłaszcza opisana na paraboli sylwetka Chrystusa w stacji XIV, o detalach rozwiązanych niemal identycznie jak w domniemanym pierwowzorze: opuszczonej prawej ręki oraz zgiętych nogach ze stopami zwisającymi jedna nad drugą. Inspiracji dla przedstawień kalwarii dostarczyć mogły również niektóre reliefy ukazujące sceny z życia Jezusa (zwł. *Ukrzyżowanie i Złożenie do Grobu*) w neogotyckim ołtarzu, zrealizowanym przez Achtermanna w 1873 r. do kaplicy św. Andrzeja w katedrze św. Wita w Pradze. Brak informacji, czy Franz znał dzieła Achtermanna z autopsji, ale wiadomo, że był w Pradze, gdzie mógł zobaczyć Achtermannowskie retabulum w tamtejszej katedrze. Najprawdopodobniej jednak zdecydowana większość jego prac, w tym zwłaszcza figury dla katedry w Münster znane były rzeźbiarzowi za pośrednictwem rozpowszechnionych kopii dzieł (szczególnie *Piety*) lub graficznych reprodukcji, względnie fotografii, dostępnych zapewne w różnego rodzaju wydawnictwach drukowanych.

Franz St. niewątpliwie czerpał pomysły z oferty „fabryk sprzętów kościelnych”, określających się nierzadko jako „instytuty sztuki chrześcijańskiej”. Ich produkcja była popularyzowana wśród katolickich odbiorców i lokalnych twórców zarówno poprzez gotowe rzeźby, reprodukcje i teksty w specjalistycznej prasie katolickiej czy druki reklamowe³⁸⁶. Wpływu tego rodzaju plastyki dopatrzyć się można już w figurach ołtarza głównego z Kucharzowic (postaci Marii i św. Józefa³⁸⁷), jednakże dopiero w latach 70. i 80. zyskuje ona na znaczeniu. Wydaje się, że największy wpływ na twórczość rzeźbiarza w tym zakresie wywarły wzorce sztuki sakralnej wytwarzanej przez Mayer'sche Kunstanstalt w Monachium, który dostarczał swoje wyroby także na Śląsk³⁸⁸. Prace warsztatu Thamma St., takie jak figury 528 świętych (dotyczy to zwłaszcza postaci św. Józefa) świątyni w Strachocinie, poszczególne rzeźby dla kościoła św. Jana w Legnicy, stojące postaci aniołów – na cmentarzu w Jodłowie 172 (1894) oraz w kościele odpustowym w Wambierzycach (1895) – czy niektóre postaci z reliefowych stacji strachocińskiej Drogi Krzyżowej, wykazują znaczne podobieństwa do seryjnie 173 produkowanych figur monachijskiej manufaktury w zakresie kompozycji, a przede wszystkim rysunku draperii. Postaci rzeźbione lub modelowane przez Franza St. nierzadko stoją w analogicznym (niekiedy na zasadzie odzwierciedlenia) do mayerowskich rzeźb kontrapoście,

³⁸⁶ J. Lubos-Kozieł, op. cit., s. 184-185, 193, il. D5, D7, passim.

³⁸⁷ Do omawianych wzorów niewątpliwie odnosi się zwłaszcza akademizujący rysunek draperii szat świętego, choć sam lekko esowaty układ kompozycyjny Józefa wraz z Dzieciątkiem do pewnego stopnia przywodzi na myśl reminiscencje rzeźby Klahrowskiej, np. przedstawienia św. Józefa Michaela Ignatza Klahra z kościoła farnego w Łądku.

³⁸⁸ Ibidem, s. 184-185, il. D4; por. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 130-131.

wykonywając zbliżone gesty (np. legnicka postać św. Józefa upozowana jest analogicznie do wizerunku Najświętszego Serca Jezusa autorstwa warsztatów Mayera w kościele par. w Chełmsku Śląskim). Od monachijskich kompozycji rzeźbiarz przejął także klasycyzujące motywy draperii, takie jak przypominający chiton płaszcz upięty na barku postaci, skąd opada on kaskadowo ku przeciwległej stopie. Podobnie jak w swoich pierwowzorach klasycystyczna draperia figur zyskuje cechy gotycyzujące poprzez wprowadzenie sztywnych, twardo łamanych krawędzi fałdów. Ów klasycystyczno-neogotycki, „nazareński” język formalny niewątpliwie wpłynął także na ostateczny kształt przywołanych już Madonn Franza St., choć ich bardziej miękko opracowane szaty czy idealizowane, symetryczne twarze wydają się być reminiscencją berlińskiego klasycyzmu. Zwrócone ku sobie oblicza Matki Bożej i Dzieciątka mają również bardziej naturalny, indywidualny wyraz aniżeli skonwencjonalizowane przedstawienia Mayera, co widoczne jest także w innych figurach Franza St., kształtowanych (m.in. w detalach takich jak dłonie i fizjonomie) z niemalże „barokową” swobodą i naturalizmem (zob. niżej). Wpływ artystycznej produkcji Mayer’sche Kunstanstalt na prace Thamma St. pogłębiła jego podróż artystyczna do Monachium w 1880 r. Wtedy rzeźbiarz osobiście poznał ówczesnego artystycznego kierownika manufaktury, rzeźbiarza Josepha Knabla (1819-1881)³⁸⁹ i niewykluczone, że widział jego projekty i realizacje. W szczególności chodzi o figurę Marii ze sceny *Koronacji* w istniejącym wówczas neogotyckim ołtarzu głównym miejscowej katedry (1861), która stała się inspiracją dla ważnej realizacji warsztatowej Franza St. – chodzi o wykonaną niedługo po powrocie do Łądka piaskowcową figurę Marii Immaculaty w tympanonie neogotyckiego portalu katedry we Wrocławiu (1882). Obie realizacje prezentują niemal identyczną – na zasadzie odzwierciedlenia – kompozycję postaci, z lekkim kontrapostem, dłońmi złożonymi w geście modlitwy i pochyloną głową. Wspólnym mianownikiem wrocławskiej Immaculaty i jej pierwowzoru jest sposób zakomponowania draperii płaszcza narzuconego na ramiona Marii i zebranego pod jednym z przedramion, przy czym niektóre pomysły (m.in. diagonalny układ fałdów równoległych sukni i płaszcza oraz bardziej delikatne pochylenie głowy) ląddecki rzeźbiarz zaczerpnął z bliźniaczego wizerunku maryjnego, wykonanego przez Knabla w 1863 r. do ołtarza głównego kościoła wotywnego w Pasawie. Możliwe, że Franz St. zapoznał się w Monachium z modelami lub szkicami projektowymi obydwu figur, kompilując te wzory we własnej pracy. Ląddecki rzeźbiarz rezygnuje jednak z twardo łamanych krawędzi szat na rzecz miękkiego, „gładkiego” opracowania draperii, twarzy nadaje cechy zindywidualizowane, zaś włosy zyskały postać bujnych, symetrycznie

³⁸⁹ A. Langer, op. cit., s. 152.

ułożonych loków. Za sprawą tych zabiegów figura Immaculaty zyskała zdecydowanie bardziej klasycystyczny wyraz.

Bezpośrednim kontaktom z monachijską wytwórnią Franz St. zawdzięczać mógł ponadto poszerzenie technik pracy o dzieła rzeźbiarskie realizowane w gipsie i sztucznym kamieniu (masie plastycznej), a nie tylko w kamieniu i drewnie. Sztuczny kamień był szczególnie popularnym i tanim materiałem umożliwiającym masową produkcję odlewów rzeźbiarskich³⁹⁰. Niewykluczone, że dzięki pobytowi w Monachium rzeźbiarz udoskonalił technikę seryjnego powielania swych prac i to tak dalece, że od lat 80. tego stulecia stała się ona ofertą Franza St. Zgodnie z trendami panującymi w rzeźbie kościelnej drugiej połowy XIX i początków XX w. wykonane z drewna, gipsu lub masy plastycznej dzieła warsztatu Thamma St., a później jego synów – były polichromowane; dotyczy to zwłaszcza rzeźb drewnianych wykańczanych w taki sposób, aby ukryć strukturę materiału pod gładką warstwą gruntu kredowego i polichromii³⁹¹.

W dojrzałym i późnym okresie twórczości Franz St. nie rezygnował z pomysłów inspirowanych kłódką sztuką baroku, w szczególności dziełami Klahrów. W wielu dziełach cechy te łączą się z akademickimi, dając oryginalny efekt końcowy. Tak jest w przypadku wspomnianego już zespołu ośmiu nadnaturalnej wielkości figur świętych umieszczonych przy filarach kościoła św. Jana w Legnicy (ok. 1879). Pośród nich godne uwagi jest zwłaszcza przedstawienie św. Ignacego Loyoli, wzorowane na przyściennej figurze św. Franciszka Ksawerego Michaela Ignatza Klahra z kościoła par. w Łądku. W tym wypadku Franz St. niemal dokładnie oddał (na zasadzie odzwierciedlenia) kompozycję Klahrowskiego pierwowzoru, włącznie z motywem fałd równoległych w okolicach lekko ugiętej nogi. Najpoważniejszą różnicę stanowi bardziej frontalny, a tym samym statyczny układ rzeźby legnickiej oraz odmienny sposób opracowania prawej ręki – w dziele Franza opuszczonej w dół i opartej o książkę. Klasycystyczny charakter ma natomiast figura św. Barbary, co widać zwłaszcza w opracowaniu draperii antykizowanego stroju oraz idealizowanych, symetrycznych rysach twarzy postaci. Pomimo to w kompozycji rzeźby doszukać się można zbieżności z dziełami rzeźbiarskimi Klahra St., takimi jak przedstawienie tej samej świętej z kościoła w Konradowie. Kompozycja legnickiej rzeźby do pewnego stopnia wydaje się bowiem powtarzać w odzwierciedleniu sylwetkę konradowskiej św. Barbary, co zauważalne jest zwłaszcza w odwiedzonej na bok lewej dłoni postaci z mieczem. Także kaskadowe fałdy płaszcza opadającego z bioder, pomimo klasycystycznej sztywności, wydają się być inspirowane dziełem Klahra St.

³⁹⁰ J. Lubos-Kozieł, op. cit., s. 184.

³⁹¹ Ibidem, s. 192.

Czytelnym nawiązaniem do rzeźby Klahrów Starszego i Młodsze­go są dwa bliźniacze krucyfiksy z piaskowca, jeden przy kościele farnym w Łądku, drugi na cmentarzu w Javorníku. Kompozycja i wybrane detale obydwu figur Chrystusa odwołują się do *Ukrzyżowania* Michaela Klahra Starszego w łądeckim kościele parafialnym, w mniejszym stopniu także do krucyfiku Michaela Ignatza Klahra w ołtarzu głównym kościoła w Nowej Wsi. Zasadnicza kompozycja rzeźb: asymetryczny układ ramion, pochylenie głowy z wyeksponowanym puklem włosów opadającym na prawy bark, lekki przechył tułowia, a do pewnego stopnia również muskulatura, stanowią cytat z późnobarokowego *Ukrzyżowania* Klahra St. w łądeckiej farze. Z kolei niemal symetryczne ułożenie nóg i stóp złączony piętami przywodzi na myśl krucyfiks ołtarzowy z Nowej Wsi. Ten sam układ (wyłączywszy perizonium) rzeźbiarz powtórzył w opracowaniu Chrystusa w reliefowej scenie *Ukrzyżowania* (stacja XII) Drogi Krzyżowej świątyni w Strachocinie.

Maniera stylistyczna rzeźb, podobnie jak innych dzieł Franza St., utrzymana jest w duchu akademickiego klasycyzmu. Decyduje o tym statyczny, wertykalny i w dużej mierze symetryczny układ postaci Jezusa, którego idealizowane ciało jest niemal pozbawione oznak cierpienia. Forma obu figur w dużym stopniu przywodzi na myśl dzieła berlińskiego klasycyzmu, np. krucyfiks ołtarzowy Wilhelma Achtermanna w mauzoleum Hohenzollernów w Charlottenburgu (1841-1842)³⁹². Chodzi tu m.in. o sposób rozwiązania partii perizonium upiętego ponad prawym biodrem, z opadającym kaskadowo fragmentem szaty. Rozwiązana w ten sposób draperia perizonium przywodzi na myśl także inne postaci Ukrzyżowanego Achtermanna (np. w kościele w Milte), przy czym szaty Chrystusa w wypadku rzeźb Thamma St. pozbawione są charakterystycznego dla wspomnianych dzieł supła powyżej biodra.

Klahrowskie reminiscencje czytelne są zwłaszcza w krzyżu cmentarnym w Javorníku, potraktowanym przez Franza St. jako wariant klasycyzującej figury z Łądku. W javorníckiej figurze rzeźbiarz nadał kompozycji cechy neobarokowe za sprawą podkreślenia asymetrycznego układu ciała Jezusa (silniejszy przechył tułowia, nierówne ułożenie stóp) oraz zdecydowanie bardziej naturalistycznego, zarazem ekspresyjnego oddania detali anatomicznych. Rozwiązania te mają swoje źródło w plastyce Klahrów: na wzór dzieła Klahra St. w łądeckiej świątyni Franz zaakcentował analogicznie opracowane detale anatomiczne torsu oraz muskulaturę ramion, natomiast detale nóg i stóp przypominają nowowiejską rzeźbę Klahra Mł.

Pewnych odniesień do Klahrowskiej plastyki dopatrzeć się można również w nagrobnej figurze Immaculaty w Cermnej. Choć sama figura i elementy draperii wydają się być

³⁹² S. Badstübner-Gröger, op. cit., s. 249.

wzorowane na klasycystycznych conceptach Drakego, to poza i gesty Marii stojącej na kuli ziemskiej z wyeksponowaną lewą stopą, rękoma złożonymi do modlitwy i głową przechyloną w bok oraz wzrokiem zwróconym ku niebu, do pewnego stopnia przypominają postaci kobiece Klahra St., m.in. figurę Immaculaty z łądeckiego pomnika Trójcy św. Klahrowskie jest zwłaszcza opracowanie wydłużonej szyi oraz gładkiej, idealizowanej twarzy wyrażającej mistyczne uniesienie. Podobne jak w łądeckim przedstawieniu maryjnym zwrócenie głowy w bok, nieznacznie odchylonej do tyłu, stwarza wrażenie esowatości sylwetki Immaculaty z Czermnej, choć w rzeczywistości jest ona podporządkowana kierunkom wertykalnym, czemu sprzyja frontalny układ tułowia i klasycystyczna draperia, a więc rozwiązania odmienne od dzieł Michaela St. Możliwe jednak, że dziełom barokowego mistrza i jego syna rzeźbiarz zawdzięczał pomysły na opracowanie detali wielu innych przedstawień kobiecych oraz aniołów (np. z kościołów w Strachocinie i Wambierzycach) z dojrzałego i późnego okresu twórczości; obok wspomnianej już formy idealizowanych, okrągłych twarzy mogły to być także bujne włosy zawijające się – zwłaszcza u postaci anielskich – w dekoracyjne pukle, choć oczywiście inspiracje te są przefiltrowane.

155, 173

Maniera stylistyczna warsztatowej produkcji atelier Franza Starszego ujawnia jego zdolność do kompilowania wzorców pochodzących z różnych źródeł. Paradoksalnie – mimo braku tradycyjnej edukacji warsztatowej – artysta bliższy jest praktyce rzeźbiarzy barokowych. Rzeźbiarz w stylistyce orientował się na aktualne tendencje popularne w plastyce katolickiej. Jak wielu XIX-wiecznych wytwórców rzeźby sakralnej powielał dzieła, przy czym unikał mechanicznego kopiowania popularnych wzorów. Istotnym komponentem języka formalnego Franza St., rozstrzygającym o oryginalności jego prac, była inspiracja rzeźbą barokową, zwłaszcza dziełami Klahrów. Pozwalało mu to niejednokrotnie przełamywać skonwencjonalizowaną manierę obecną w plastyce katolickiej tego czasu. Wpływ plastyki barokowej na twórczość Franza St. zaznaczył się w pierwszych latach jego zawodowej kariery, niewątpliwie za sprawą młodzieńczych studiów i fascynacji rzeźbiarza, i trwał przez cały okres twórczy, co należy uznać za świadomy wybór artysty.

Wypracowany przez Franza Thamma St. styl warsztatu był decydujący dla oblicza formalnego dzieł jego synów. Niemal nieznana jest obecnie warsztatowa produkcja Franza Młodszego. Nie sposób jest bowiem zidentyfikować prac wymienianych Bernatzky'ego. Jak wynika z relacji biografy, prace Thamma Mł. były podobne do dzieł ojca. Wedle dokonanej przez Bernatzky'ego charakterystyki Franz Mł. realizował swoje prace wyłącznie w drewnie, stylistycznie nawiązując do sztuki ojca, co wynikało głównie z faktu, iż ojcowski warsztat był dla rzeźbiarza jedynym miejscem nauki zawodu. Artysta miał również przejąć z dzieł Thamma

St. pewną sztywność formy. Zdaniem Bernatzky'ego twórczość rzeźbiarza była bardziej ekspresyjna, co ujawniały zwłaszcza pełne dramatyizmu krucyfiksy i figury świętych. Czynnikiem wzmagającym ekspresję rzeźb miała być wyeksponowana struktura drewna, przy czym wyraz estetyczny wielu figur finalnie ulegał osłabieniu w efekcie ich polichromowania³⁹³.

Styl Franza Mł. obrazują jego dwa rozpoznane dzieła, pochodzące z wczesnego oraz późnego okresu twórczości – figurki szopki bożonarodzeniowej z Telgte (1887) oraz figura Madonny Różańcowej w ołtarzu bocznym kościoła fil. w Brzozowiu (ok. 1919)³⁹⁴. Wykonane z dużą sprawnością, choć miejscami nieporadne w proporcjach i opracowaniu detali, figurki Dzieciątka, pasterzy, królów i zwierząt szopki z Telgte są sprymitywizowanym 533
naśladownictwem akademizującej plastyki Franza St. (co widać zwłaszcza w draperii), zarazem odpowiadają opisanym przez Bernatzky'ego cechom twórczości Franza Mł. Sprymitywizowana, choć pod wieloma względami syntetyczna forma detali (m.in. fizjonomii i dłoni postaci) przywodzi na myśl też „autentyzm naiwności”, jaki miał wedle słów biografy cechował bożonarodzeniowe szopki wykonywane przez Franza Mł.³⁹⁵ Podobnie jak niektóre prace Thamma St., omawiane rzeźby jego syna zdradzają inspiracje sztuką Klahrów; w tym wypadku za bezpośredni wzór posłużyły figury szopki bożonarodzeniowej Michaela Ignatza Klahra dla łądeckiej fary (1779), co widać zwłaszcza w wizerunkach pasterzy (m.in. klęczącego 534
młodzieńca o „barokowo” rozwianych włosach) oraz afrykańskiego króla i jego pazia³⁹⁶.

Zależność od plastyki ojca widoczna jest także w figurze Matki Boskiej Różańcowej 180
z Brzozowia. Ukazana w kontrapoście, wydłużona i lekko esowata sylwetka Marii, nieomal symetrycznie unoszącej obie ręce w geście modlitwy lub mistycznego uniesienia, pod wieloma względami nawiązuje do ojcowskiej Immaculaty z nagrobka ks. Martineza w pobliskiej 520
Czermnej. Podobieństwa te dostrzegalne są zwłaszcza w ułożeniu głowy – odzwierciedlającym pierwowzór – i opracowaniu twarzy, z migdałowatymi oczami i podłużnym nosem połączonym 535, 536
z łukiem brwiowym. Nawiązań do figury z Czermnej doszukać się można także w rysunku draperii w okolicach nóg Marii, przy czym rzeźbiarz nie był w stanie powtórzyć z dzieła ojca bardziej skomplikowanych fałdowań, a uproszczone udrapowanie sukni akcentuje nadmierny wertykalizm sylwetki. Z kolei kaskadowe fałdy płaszcza opadającego z ramion postaci

³⁹³ Ibidem.

³⁹⁴ Dokonana przez K. Thamma (zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_franz02.htm [dostęp: 25.01.2019] i kolejne) atrybucja Franzowi Mł. ołtarzy bocznych św. Józefa i MB Różańcowej w kościele św. Józefa w Świdnicy nie wydaje się trafna. Rzeźby z obu nastaw wykazują bowiem głównie cechy warsztatowe prac Franza St. lub Paula i Adolfa Thamma, choć nie można całkiem wykluczyć, że najstarszy syn założyciela rodu Thammów pomagał ojcu i braciom w realizacji wspomnianych retabulów.

³⁹⁵ G. Bernatzky, op. cit., s. 4.

³⁹⁶ Możliwe, że neobarokowa forma figurek Franza Thamma Mł. była próbą dostosowania ich stylu do pozostałych przedstawień szopki, wśród których miały znaleźć się starsze Klahrowskie rzeźby.

miejscami zyskują kubiczne formy, które wprowadzają do rzeźby element „gotycyzującej” ekspresji. Sztywność pozy i układu rąk ugiętych pod kątem prostym – nieproporcjonalnie dużych w stosunku do głowy i tułowia – demonstruje nieporadność Franza Mł. w komponowaniu postaci, choć do pewnego stopnia mogła być intencjonalnym zabiegiem. Niewątpliwie artysta starał się – na miarę swoich umiejętności – samodzielnie interpretować ojcowskie wzory, wprowadzając element stylizacji i ekspresji, co także w tym wypadku dało efekt pokrewny sztuce prymitywnej bądź ludowej.

Do stylu Franza Starszego nawiązują także Paul i Adolf. Obaj rzeźbiarze ujawnili swoją indywidualność twórczą po raz pierwszy realizując 13 reliefów do Kaplic Różańcowych Kalwarii Piekarskiej (1893-1894), a następnie Drogę Krzyżową do kościoła św. Maurycego we Wrocławiu (1899). Reliefy piekarskie wykazują daleko idącą zależność formalną od 183, 184 ojcowskich stacji Drogi Krzyżowej kościoła w Strachocinie, zarazem ujawniają ograniczone jeszcze umiejętności młodych twórców w komponowaniu poszczególnych scen, proporcjonalnego oddawania sylwetek postaci oraz detali, m.in. draperii. Dojrzałą postać mają reliefowe stacje wrocławskiej Drogi Krzyżowej, w niektórych wypadkach będące 185-187 powtórzeniem lub zmodyfikowanym wariantem kompozycji z Piekar³⁹⁷. Także i tutaj punktem wyjścia poszczególnych przedstawień była jednak realizacja Franza St. ze Strachocina. Bezpośrednie pierwowzory w reliefach strachocińskiej kalwarii mają zwłaszcza przedstawienia stacji VI, VII, IX i XIV; w innych scenach z dzieła Franza St. zaczerpnięte zostały rozwiązania 187 kompozycyjne pojedynczych postaci, m.in. Chrystusa i Marii, bądź postaci towarzyszących Jezusowi w Drodze Krzyżowej (np. podnoszącego go legionisty i Szymona Cyrenejczyka w stacji IX). Styl Franza St. ujawniają również ogólne cechy formalne reliefów, takie jak akademizująca draperia szat postaci. Należy jednak podkreślić, że bracia wprowadzali własne pomysły kompozycyjne. Jest to przede wszystkim uproszczone potraktowanie architektonicznego tła i zmniejszenie liczby postaci w poszczególnych przedstawieniach, co przełożyło się na ich syntetyczny charakter. Cechą stylu Paula i Adolfa jest również silniejszy ładunek ekspresji na twarzach uczestników wybranych scen, odmienny od klasycyzujących fizjonomii na reliefach Thamma St.. Wydaje się, że zasadniczy kształt przedstawieniom wrocławskiej Drogi Krzyżowej nadał Paul, choć naturalizm fizjonomii niektórych postaci (m.in. w stacji VII) pokrewny jest późniejszemu rzeźbom Adolfa. Wykonane przez braci prace dla Piekar i Wrocławia były zleceniami przyjętymi jeszcze przez ojca, stąd obaj rzeźbiarze –

³⁹⁷ Daleko idące podobieństwa pomiędzy niektórymi odpowiadającymi sobie tematycznie przedstawieniami z Piekar i Wrocławia – np. *Ukrzyżowania* – wskazują, że powstały one w oparciu o wspólne modele.

główni wykonawcy robót warsztatowych od początku lat 90. XIX w. – mieli istotny wpływ na oblicze stylowe rodzinnego atelier w ostatniej dekadzie jego funkcjonowania³⁹⁸.

Powstałe krótko po śmierci Franza St. kolejne wspólne dzieła braci – zrealizowane dla Kłodzka stacje Drogi Krzyżowej w kościele farnym oraz *Oplakiwanie* w ołtarzu Piety z kościoła franciszkańskiego – również wzorowane były na rzeźbach ojcowskich. Estetyka Franza St. jest obecna ponadto w zrealizowanych przez obu artystów figurach do ołtarzy św. Rodziny i św. Anny w świątyni minorytów, szczególnie sygnowane przez Adolfa pełnoplastyczne figury Marii i św. Józefa oraz grupa św. Anny z Marią. Rzeźby te niewielkim stopniu ujawniają typową dla późniejszych prac artysty naturalistyczną ekspresję, m.in. fizjonomii (np. w opracowaniu twarzy św. Anny)³⁹⁹. Równocześnie syntetyczne potraktowanie draperii – miejscami układającej się w ostro cięte fałdy – dostrzegalne w postaciach aniołów towarzyszących grupie św. Rodziny oraz w reliefowych scenach po bokach tego przedstawienia, zdradza manierę stylową Paula, rozwijaną przezeń w samodzielnych realizacjach. 492 537, 202 538

Rozpoczęcie odrębnej działalności warsztatowej przez Paula i Adolfa niewątpliwie dało impuls każdemu z braci do rozwijania własnego stylu. Wierny estetyce Franza St. pozostał przede wszystkim Paul, choć w niektórych swoich pracach starał się on nawiązywać do modnych tendencji w plastyce religijnej, a w dziedzinie małej architektury posługiwał się repertuarem form różnych stylów (głównie historycznych), których wybór, podobnie jak Adolf, zapewne pozostawiał zamawiającemu. Najwcześniejsza samodzielna praca Paula, pomnik nagrobny Aleksandra Ostrowicza, ma formę osadzonej na przyściennym „katafalku” neorenesansowej arkady zwieńczonej krzyżem, wypełnionej reliefem z wizerunkiem zmarłego jako pielgrzyma witanego przez Chrystusa u progu niebios. Całość dopełnia neomanierystyczna ornamentyka: trzony pilastrów ozdabiają płyciny ze zwisami roślinnymi, głowice i archiwoltę kimationy i motywy akantowe, zaś rautowy klucz arkady ornament okuciowy. W podobnej, neomanierystycznej stylistyce, z elementami neobaroku, utrzymana jest wmurowana obok tablica nagrobna małżonki Ostrowicza (1910), zamknięta przerwany naczółkiem wspartym na konsolach wolutowych, po bokach wzbogaconych palmetowymi „akroterionami”. Z kolei zrealizowany w 1905 r. jodłowski nagrobek Franza Bartscha zyskał postać neogotyckiej aediculi z grupą *Ukrzyżowania*, wieńczącej cokół z tablicą nagrobną. 189

³⁹⁸ Szczególna rola przypadła w tym względzie Paulowi, który odcisnął swoje piętno stylistyczne również na innych ówczesnych realizacjach warsztatu, m.in. *Oplakiwaniu* dla Sieroszowa (1892) oraz figurach Marii Magdaleny i św. Hieronima do kościoła odpustowego w Wambierzycach (1897). Por. rozdział II.

³⁹⁹ Godne uwagi są również detale draperii, która miejscami układa się w drobne, gęste i pomarszczone fałdy równoległe, w sposób zapowiadający późniejsze prace Adolfa, m.in. figury szopki w Świdnicy.

Rzeźbiarz nierzadko realizował dzieła w stylistyce neobarokowej, którą otrzymały ramy stacji Drogi Krzyżowej dla Wambierzyc (1933) czy wcześniejsze obramienia kalwarii do kościoła w Strzelcach Opolskich. Oryginalne ramy strzeleckich reliefów zostały pomyślane jako iluzjonistyczne, barokowe wnętrza (nawiązujące do neobarokowej architektury świątyni) w których „rozgrywają się” poszczególne sceny pasyjne⁴⁰⁰. Neobarokowy jest również łądecki pomnik poległych w I wojnie światowej, zaprojektowany na podobieństwo grobowca z listą poległych na trzech tablicach. Środkową tablicę ponad gierowanym cokołem flankują wolutowe pilastry wzbogacone uproszczonym ornamentem wstęgowym, na tle których umieszczone zostały (na wolutowych konsolach) dwie rzeźby alegoryczne – rozpaczających rodziców poległego żołnierza (lewa) oraz jego żony z dzieckiem na rękach (prawa). Uwagę zwraca teatralizujący charakter kompozycji, bowiem postaci z obu grup zwracają się ku środkowej tablicy; matka w dramatycznym geście płaczu ukrywa twarz w dłoniach, natomiast ojciec oraz małżonka po stronie przeciwnej kierują spojrzenia ku reliefowej scenie w polu zwieńczenia. Ukazuje ona Chrystusa pochylonego nad leżącą postacią żołnierza (ob. skutą). Zwieńczenie ujmują pary spływów wolutowych, zamykają zaś stykające się woluty, ukoronowane sylwetą Krzyża Żelaznego. Po bokach kompozycję symetrycznie dopełniają dwie mniejsze tablice ujęte wolutowymi uszakami i nakryte odcinkami gzymsu, które dopełniły spłaszczone spływy wolutowe zaakcentowane uskokami. Rozbudowana struktura monumentu stosunkowo wiernie odwzorowuje formy późnobarokowe, choć uległy tu one uproszczeniu w duchu XX-wiecznego neoklasycyzmu.

Paul oferował klientom również bardziej „nowoczesne” projekty, których przykładem jest monumentalny grobowiec Rauerów na dawnym cmentarzu parafialnym w Łądku (1921), zbliżony kształtem do kolumnowego baldachimu o cechach modernistycznego neoklasycyzmu. Modernistyczne oblicze zyskał także szczątkowo zachowany nagrobek Franziski Bartsch w Jodłowie (ok. 1929-1930). Arkadowa stela z reliefem ukazującym Chrystusa Zmartwychwstałego (?) przypomina łądecki grób Ostrowicza, jednakże w odróżnieniu od niego jest niemal całkowicie pozbawiona dekoracji architektonicznej i ornamentальной. Jedynym wyrazistym akcentem wizualnym – oprócz samego reliefu – jest inskrypcja wotywna wyryta na licu arkady.

W rzeźbie figuralnej Paul był przede wszystkim kontynuatorem artystycznej tradycji ojca, czemu sprzyjało wielokrotne wykorzystywanie przez rzeźbiarza modeli Franza St. W stosunku do prac ojcowskich figury Paula odznaczają się jednak większą syntezą formy

⁴⁰⁰ W detalach architektonicznych owych „wnętrz” dopatrzeć się też można inspiracji barokowymi sztukateriami Kaplicy zmarłych w kościele farnym w Kłodzku.

(zwłaszcza w opracowaniu draperii) oraz idealizacją, które nadają im silnie klasycyzujący charakter, dostrzegalny już w przedstawieniach Drogi Krzyżowej we wrocławskim kościele św. Maurycego, rzeźbach dla kłodzkiej świątyni minorytów oraz reliefie z nagrobka Ostrowicza. Późniejsza Grupa Ukrzyżowania w Jodłowie z 1918 r. w zasadniczej kompozycji nawiązuje do stacji XII wrocławskiej kalwarii, przy czym – jak już wspomniano – figura Chrystusa jest wzorowana na pracy Franza St. z Javorníka. Bardziej autorski charakter mają postaci Matki Boskiej, Marii Magdaleny i św. Jana, które odznaczają się wertykalizmem i klasycyzacją późną oraz znacznym uproszczeniem detali – godna uwagi jest zwłaszcza nieomal ekspresjonistyczna draperia szat Marii – charakterystycznymi dla niektórych późnych prac rzeźbiarza. Uwagę zwraca również duży ładunek ekspresji zawarty na twarzach trójki postaci pod krzyżem⁴⁰¹, choć sposób opracowania włosów Marii Magdaleny i św. Jana nadal pokrewny jest dziełom Thamma St. Neoklasycyzm z elementem *art déco* (dostrzegalnym zwłaszcza w kubizującej draperii bądź syntetycznie oddanych detalach anatomicznych, m.in. dłoniach) cechuje figury łódzkiego pomnika poległych, których forma do pewnego stopnia przypomina dzieła absolwentów Szkoły Snycerskiej w Cieplicach (Bad Warmbrunn), w szczególności czynnego w Kłodzku Franza Wagnera (1882-1942)⁴⁰². Równocześnie rzeźbiarz starał się nadać figurom żałobników dramatyczne, teatralne pozy, współgrające z neobarokową estetyką pomnika.

540

541 a-b.

Poszukując inspiracji dla swoich dzieł Paul zapewne podpatrywał lokalną konkurencję – czemu sprzyjał udział artysty w lokalnych wystawach sztuki i rzemiosła, w szczególności Kłodzkiej Grupy Artystycznej – bądź sięgał do wydawnictw drukowanych, pomocnych np. przy projektowaniu małej architektury. Równoległe do prób artystycznych w duchu aktualnych trendów plastyki pierwszej połowy XX w. rzeźbiarz niemal do końca swojej działalności warsztatowej realizował dzieła wzorowane na pracach ojca, czego przykładem są stacje wambierzyckiej Drogi Krzyżowej z 1933 r.

Niewiele wiadomo na temat dzieł realizowanych przez Adolfa w pierwszych dwóch dekadach jego aktywności warsztatowej w Nysie, jednakże zachowane antepedium ołtarza

⁴⁰¹ Fizjonomie tych postaci, choć oddane z dużym realizmem, zawierają w sobie element ekspresjonistycznej stylizacji, widoczny zwłaszcza w złączonych ze sobą łukach brwi Marii i św. Jana oraz nienaturalnie wyeksponowanych łzach na policzkach Marii Magdaleny (podobny rozwiązanie rzeźbiarz zastosował opracowując fizjonomię postaci żony w późniejszym pomniku poległych w Łądku).

⁴⁰² Pośród dzieł Wagnera bliskich rzeźbom Paula wymienić można m.in. relief z przedstawieniami kowala i kosiarza w tympanonie portalu banku przy ul. Okrzei w Kłodzku (lata 20. XX w.) bądź neobarokową płaskorzeźbę Madonny na fasadzie domu Leo Richtera w Łądku (1926). Na temat twórczości kłodzkiego rzeźbiarza zob. J. Sakwerda, *Artyści Ziemi Kłodzkiej i z Ziemią Kłodzką związani w latach 1800-1945: Leksykon*, T. 2, L-Z, Wrocław 2005, s. 54-55; K. Brzezina i A. Organisty, *Nurt barokowy w twórczości zapomnianych dwudziestowiecznych artystów – Franza Wagnera i Wojciecha Maciejowskiego*, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 3-4 XII 2004*, red. K. Brzezina, *Ars Vetus et Nova*, Kraków 2007, s. 325-335, passim; J. Lubos-Kozieł, op. cit., s. 187-189.

głównego kościoła w Siemysławicach (1905), a także widoczne na fotografiach archiwalnych dzieła sztuki kościelnej wytwarzane przez atelier rzeźbiarza w ramach manufaktury Simona 232-233 dowodzą, że artysta swobodnie posługiwał się repertuarem różnych stylów historycznych, m.in. neogotyku, neorenesansu i neobaroku. Podobnie jak starszy brat rzeźbiarz potrafił dostosowywać stylistykę swoich dzieł do kontekstu ich miejsc przeznaczenia, czego przykładem jest Thammowskie antepedium do późnobarokowego retabulum w Siemysławicach⁴⁰³, a przede wszystkim neobarokowa szopka dla kościoła farnego w Świdnicy. Monumentalna kompozycja tej ostatniej, w formie stylizowanej na zrujnowaną budowlę 204 barokową stajenki, dopełnionej rozbudowanym zespołem figur św. Rodziny, Trzech Króli i pasterzy wraz ich trzodami, nawiązuje do barokowego wyposażenia wnętrza świątyni autorstwa Johanna Riedla. Efekt ten potęguje wykorzystanie w wystroju szopki dwóch starszych figur aniołów (najprawdopodobniej z warsztatu Riedla), umieszczonych na impostach pilastrów po bokach arkady stajenki, jak również wieloplanowa, scenograficzna aranżacja całości⁴⁰⁴.

Drewniane figury świdnickiej szopki dają nam wgląd w styl rzeźby figuralnej Adolfa 542-543 skryzalizowany w toku jego samodzielnej działalności warsztatowej. Zasadniczy kanon postaci oraz draperii w postaci lejących się równoległych, niekiedy kaskadowych lub łyżkowych fałdów wywodzą się z akademizującej plastyki Franza St. Artysta przełamuje jednak idealizującą konwencję ojca, nadając swoim rzeźbom silny ładunek ekspresji osiągnięty poprzez teatralizację póz i dynamiczne rozwianie szat, których fałdy – nierzadko rozdrobnione – przyjmują „rozedrgane”, pryzmatyczne formy. Ekspresję tego rodzaju wzmagają częściowo pozostawione na powierzchni ślady cięć dłutem – pomimo warstwy polichromii czytelne również na licu „murów” stajenki – zgodnie z typową dla XX-wiecznych snycerzy tendencją do eksponowania prawdy materiału⁴⁰⁵. O wyrazie estetycznym figur decyduje także naturalistyczne opracowanie detali anatomicznych, a przede wszystkim fizjonomii o wyrazistych rysach, z ekspresyjnie podkreślonymi – wyłączwszy delikatne twarze Marii i Dzieciątka – nosami czy zmarszczkami. W rezultacie tych zabiegów formalnych figury Adolfa do pewnego stopnia zyskują charakter pokrewny zarówno ekspresjonizmowi, jak i plastyce

⁴⁰³ Realizację neobarokowego antepedium uznać można w tym wypadku za rodzaj interwencji konserwatorskiej, podobnie jak przypisane przez piszącego te słowa Adolfowi wykonanie w 1913 r. neobarokowego ołtarza głównego do kościoła par. w Jugowie, będącego przybliżoną rekonstrukcją (z wykorzystaniem oryginalnych rzeźb) pierwotnego retabulum Michaela Ignatza Klahra.

⁴⁰⁴ Na mniejszą skalę podobne rozwiązania rzeźbiarz zastosował w szopce domowej ze zbiorów prywatnych w Niemczech, której formę zainspirowała lądecka szopka Klahra Młodszego.

⁴⁰⁵ J. Lubos-Kozieł, op. cit., s. 192. W wypadku Adolfa zabiegi te były czytelne jeszcze bardziej w małych formach rzeźbiarskich pozbawionych malatur, do których należą wizerunki Chrystusa z niemieckich zbiorów prywatnych.

późnobarokowej, ponownie popularnej wśród śląskich rzeźbiarzy od początku XX stulecia i będącej źródłem inspiracji także dla najmłodszego syna Thamma St.⁴⁰⁶

Ekskurs

Problem zleceniodawców

Artystyczna produkcja warsztatów wszystkich trzech omawianych rodzin rzeźbiarskich – pomimo stopniowego poszerzania jej zakresu w XIX-XX w. – w przeważającej mierze była przeznaczona do kościołów, względnie publicznej bądź prywatnej dewocji. Pośród zleceniodawców i protektorów Klahrów, Kutzerów i Thammów ważną pozycję zajmowało duchowieństwo (zasadniczo katolickie), choć w wypadku rzeźbiarzy z poszczególnych rodzin żyjących w różnych realiach społeczno-kulturowych (i rynkowych) dostrzegalne jest większe zróżnicowanie klienteli atelier, a przede wszystkim rosnąca stopniowo rola klienteli świeckiej.

Klahrowie

Kościelni zleceniodawcy dominują niemal zupełnie w działalności warsztatowej dwóch pierwszych, XVIII-wiecznych pokoleń rzeźbiarskiej rodziny Klahrów, których geografie zleceń w większości ograniczyć można do obszaru Hrabstwa Kłodzkiego, dopełnionego pojedynczymi realizacjami w miejscowościach na terenach ościennych: na południowym Wschodzie – Śląska Austriackiego i Moraw, na północy – Śląska Pruskiego (d. ks. Ziębickie). W wypadku Michaela Klahra Starszego pierwszym patronem rzeźbiarza był zakon jezuitów w Kłodzku, który najprawdopodobniej zadbał o wykształcenie artysty (a przynajmniej o jego uzupełnienie), a następnie zapewnił pierwsze poważne zlecenia, a więc tworzenie elementów wyposażenia będącej pod patronatem zakonników kłodzkiej fary Wniebowzięcia NMP: ambony, konfesjonałów, prospektu organowego, ołtarzy bocznych oraz pomniejszych figur. Jest bardzo prawdopodobne, że wykonanie kłodzkiej kazalnicy zlecił rzeźbiarzowi ówczesny rektor kłodzkiej placówki (w latach 1714-1717) Paul Stralano, który wcześniej zapewne odpowiadał za uzupełnienie edukacji Michaela⁴⁰⁷. On też mógł zapewnić młodemu rzeźbiarzowi pierwsze miejsce pracy, w zakonnym warsztacie przy wsparciu koadiutora

Zał. IV

⁴⁰⁶ Dotyczy to m.in. sztuki Klahrów do której rzeźbiarz odwoływał się niekiedy zarówno w projektowaniu małej architektury (zob. przyp. 402 i 403), jak i plastyce figuralnej. Przykładem tej drugiej może być postać Ukrzyżowanego (zbiory prywatne), która nawiązuje do przedstawień Chrystusa Michaela Klahra St. w ołtarzu kaplicy Zmarłych w Kłodzku oraz w lądeckiej farze, przy czym klasycystyczna symetria korpusu figury oraz szczegóły draperii perizonium mają swoje źródło w plastyce ojca, Franza Thamma St.

⁴⁰⁷ A. Kolbiarz, A. Kolbiarz, *Michael Klahr Starszy...*, s. 122-123. Stralano mógł zlecić artyście wykonanie także wcześniejszej grupy figuralnej św. Rodziny do zamkowego kościoła św. Jadwigi w Niemczy (ok. 1715), por. rozdział I.

Johanna Kostelnika. Kłodzcy jezuita jako protektorzy i zleceniodawcy mieli ponadto wpływ na kształt realizowanych zamówień, dostarczając Klahrowi St. konkretne wzory artystyczne z innych placówek w prowincji czeskiej zakonu (w tym zwłaszcza ze Świdnicy). W dostępnych przekazach źródłowych brak jednak informacji wskazujących, by warsztat Michaela St. do około 1723 roku objęty był serwitoratem zakonu, choć niewykluczona jest jakaś forma protekcji jezuitów. Najprawdopodobniej jednak już w tym wczesnym okresie działalności, obok prac dla kłodzkiego zakonu rzeźbiarz podejmował się pomniejszych zamówień dla innych zleceniodawców, o czym świadczy wykonanie dekoracji figuralnej ambony do kościoła par. w Krosnowicach w 1721 r.

Michael St. kontynuował współpracę z kłodzkimi jezuitami również po przeniesieniu się ze swoim warsztatem do Łądka ok. 1723 r., a w 1732 r. wykonał ostatecznie rozpoznane (a zarazem tak znaczące) zlecenie jezuita – ołtarz Ukrzyżowania w Kaplicy Zmarłych, ufundowany przez jezuitę hrabiego Antona Montaniego, patrona kaplicy⁴⁰⁸.

Po osiedleniu się w Łądku rzeźbiarz zaczął otrzymywać coraz liczniejsze zlecenia ze strony katolickiego duchowieństwa z parafii rozsianych na terenie Hrabstwa Kłodzkiego i okolic, chociaż w niektórych wypadkach pojawiają się również zleceniodawcy bądź fundatorzy świeccy – mieszczaństwo. Zleceniem mieszczańskim był przypuszczalnie zrealizowany przez łądecki warsztat wystrój rzeźbiarski kaplicy św. Floriana w Bystrzycy Kłodzkiej (ok. 1725-1727). Kaplica ta miała zostać ufundowana w 1725 r. przez sześciu mieszczan bystrzyckich⁴⁰⁹; niewykluczone zatem, że tutejsze mieszczaństwo było również fundatorem elementów wyposażenia. Późniejsze dzieła sztuki sakralnej warsztatu Michaela St. realizowane były przede wszystkim dla kościołów parafialnych i filialnych w Kotlinie Kłodzkiej (przeważnie wiejskich), najprawdopodobniej na zlecenie lokalnych proboszczów, m.in. elementy wyposażenia świątyni w Bolesławowie, Kątach Bystrzyckich, Konradowie, Szczytniej, Roztokach, Wilkanowie i Łądku (Zmartwychwstały na plebanii, Grupa Ukrzyżowania w kościele farnym). Pośród tych realizacji na uwagę zasługuje zwłaszcza potwierdzony źródłowo ołtarz główny kościoła parafialnego w Roztokach z 1733 r., wykonany przez Michaela na podstawie kontraktu z tutejszym proboszczem, jak również okazała ambona

⁴⁰⁸ J. Kögler, *Die Chroniken der Grafschaft Glatz. Bd. 2. Die Pfarrei- und Stadtchroniken von Glatz – Habelschwerdt – Reinerz mit den zugehörigen Dörfern*, neu bearb. Von D. Pohl, Modautal 1993, s. 32. Na marginesie powyższych rozważań warto zauważyć, że w realizację zleceń kłodzkich jezuitów zaangażowani byli również fundatorzy świeccy, czego przykładem jest wkład kłodzkiej mieszczańskiej Stöggel, fundatorki Klahrowskiej kazalnicy fary w Kłodzku, zob. F. Monse, *Die Stadtpfarrkirche zu Glatz*, Glatz 1925, s. 59-60.

⁴⁰⁹ Ibidem, s. 232.

kościół parafialny w Wilkanowie z 1736 r., zrealizowana przypuszczalnie również na zlecenie kościelne.

Do nielicznych potwierdzonych świeckich realizacji zamówionych przez mieszczan należy pomnik Trójcy Świętej, najokazalsza, późna praca atelier Klahra St., powstała ok. 1739 r. z fundacji łądeckiego mieszczanina i rajcy miejskiego Josepha Antona Reichla⁴¹⁰. Nie można wykluczyć, że w tym wypadku za bezpośredniego zleceniodawcę (bądź jednego ze zleceniodawców) uznać można magistrat łądecki.

Zlecenia kościelne zdominowały także niemal w całości artystyczną produkcję warsztatu pod kierunkiem Michaela Ignatza, który podejmował się licznych zamówień przede wszystkim od księży diecezjalnych – proboszczów parafii na wsiach i w miasteczkach Hrabstwa Kłodzkiego oraz terenów sąsiadujących. Jednak brakuje szczegółowych wiadomości na temat zamawiających. Wiadomo między innymi, że warsztat Michaela Ignatza realizował główny kościół w Jugowie na zlecenie tamtejszego proboszcza Ignatza Körniga, co dokumentuje list rzeźbiarza do zleceniodawcy⁴¹¹. Kościelnym zamówieniem były prace zrealizowane w latach 1775-1779 dla łądeckiej fary na zlecenie proboszcza Franza Xavera Günzla. Były to: prospekt organowy, balustrada komunijna, konfesjonały, zespół figur świętych na ścianach nawy, ambona, szopka bożonarodzeniowa. Również na zlecenie Günzla latach 1791-1792 warsztat Klahra Mł. wykonał (przy współpracy stolarza Ludwiga) ołtarz główny. Zachowany kontrakt z 1794 r. na wykonanie ołtarza głównego i ambony w Krosnowicach oraz inne dokumenty dowodzą, że zamawiającym był proboszcz Johann Horth. Podobne zlecenie Michael Ignatz otrzymał od proboszcza z Roztok, Josepha Franke. Na osobną uwagę zasługuje indywidualna fundacja bystrzyckiego proboszcza Antona Hermana (1774-1814), który w 1781 r. wystawił okazałą kolumnę maryjną przy kaplicy św. Floriana⁴¹². W tym samym roku został kanonikiem kapituły katedralnej przy kościele św. Krzyża we Wrocławiu, stąd bystrzycki monument można uznać za indywidualne wotum dziękczynne duchownego.

Dzieła sztuki sakralnej atelier Michaela Ignatza nie były jednak wyłącznie zleceniami kościelnymi. W kilku wypadkach występują osoby z miejscowych elit, zaangażowane w fundowanie konkretnych realizacji. Należał do nich fundator ołtarza głównego kościoła w Domaszkowie (1776), wolny sędzia Johannes Donatus John⁴¹³. Z kolei powstała rok później ambonę kościoła parafialnego w Żelaźnie wystawił wolny sędzia Joseph von Nußdorfer,

⁴¹⁰ *Katalog...*, s. 125, tamże cytowana starsza literatura przedmiotu.

⁴¹¹ J. Fogger, op. cit., s. 26.

⁴¹² *Katalog...*, s. 42. Znacznie dziś uszkodzona reliefowa postać duchownego z krzyżem w prawej dłoni może być portretem fundatora.

⁴¹³ B. Patzak, *Ebersdorf in der Grafschaft Glatz*, „Guda Obend!“ 1933, s. 42.

którego rodzinny herb wyeksponowany został w okazałym rocaillowym kartuszu u dołu kosza kazalnicy⁴¹⁴. Również dokumenty archiwalne dotyczące budowy ołtarzy głównych świątyń w Nowej Wsi i Krosnowicach podają nazwiska arystokratów – właścicieli ziemskich terenów (hrabiego Michaela Ottona von Althanna z Międzylesia oraz hrabiny Francizki von Schlegenberg, pani na Krosnowicach), sprawujących patronat nad wspomnianymi kościołami. Przypuszczać można, że ołtarz główny kościoła w Gorzanowie (1783-1786), choć zapewne powstał na bezpośrednie zlecenie miejscowego proboszcza, realizowany był przy udziale (być może także finansowym) właścicieli miejscowości i patronów kościoła, hrabiów von Herberstein, zlecniodawców barokowej przebudowy kościoła w XVII w.⁴¹⁵

Kłódzka arystokracja niewątpliwie zamawiała też prace niekoniecznie wynikające z obowiązku patronatu. Michaelowi Ignatzowi przypisuje się wykonanie dwóch figur anielskich do kaplicy pałacu Goszyce (Hassitz) w podkłodzkim Jurandowie (ob. w zbiorach Muzeum Ziemi Kłodzkiej w Kłodzku), zapewne powstałych około lat 50.-60. XVIII w. na zamówienie ówczesnych właścicieli rezydencji⁴¹⁶.

W istniejących źródłach brak wiadomości na temat stałych protektorów Michaela Ignatza. Co prawda wynika z nich, iż rzeźbiarz utrzymywał serdeczne stosunki z lokalnymi duchownymi (m.in. proboszczem parafii w Nowej Rudzie), co niewątpliwie ułatwiało mu pozyskiwanie intratnych zleceń kościelnych⁴¹⁷. Nie wiadomo również nic na temat artystycznych oczekiwań zlecniodawców rzeźbiarza, choć z pewnością Michael Ignatz dostosowywał stylistykę swoich dzieł do zmieniających się gustów odbiorców u schyłku XVIII stulecia. Niewykluczone jednak, że lokalni zlecniodawcy do pewnego stopnia stymulowali konserwatyzm formalny rzeźbiarza ze względu na wciąż silną na ziemi kłodzkiej fascynację plastyką Michaela St.⁴¹⁸ Być może ważną rolę odegrały tu również względy polityczne, bowiem

⁴¹⁴ *Katalog...*, s. 215; por. B. Patzak, *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr, der Jüngere...*s. 68.

⁴¹⁵ Zachowane archiwalia dotyczące budowy retabulów ołtarzowych w Nowej Wsi i Krosnowicach dowodzą ponadto, że niekiedy zlecniodawcy otrzymywali wytyczne od władz kościelnych, w obu tych przypadkach od Wielkiego Dziekana Kłodzkiego Carla Wintera.

⁴¹⁶ Obie figury przechowywane są w zbiorach muzealnych pod numerami inwentarzowi MZK-57-S-41 i MZK-628-s-415. Informacje na temat proveniencji i atrybucji rzeźb zawarte są w kartach ewidencyjnych muzealiów przechowywanych w Archiwum Działu Sztuki Muzeum Ziemi Kłodzkiej. Atrybucja ta budzi jednak wątpliwości ze względu na niższy – w porównaniu z potwierdzonymi pracami warsztatu Klahra Mł. – poziom artystyczny. Rzeźby wykazują podobieństwa do wczesnych prac Michaela Ignatza – figury Boga Ojca (1754) z Jesenika oraz postaci anielskich z ołtarza głównego kościoła w Różance, co pozwala w przybliżeniu datować je na lata 50.-60. XVIII w. Zarazem miękkie opracowanie draperii szat (zasadniczo pozbawionej charakterystycznych zwłaszcza dla dojrzałych i późnych rzeźb Klahra Mł. form kubicznych) oraz schematyzm detali anatomii (w szczególności ręce) bądź włosów sugeruje, iż rzeźby te wykonane zostały rękami warsztatowych pomocników Klahra (we wczesnym okresie działalności atelier), względnie twórców z jego artystycznego kręgu.

⁴¹⁷ J. Fogger, op. cit., s. 26.

⁴¹⁸ I. Rybka-Ceglecka, op. cit., s. 99.

sztukę barokową zaczęto utożsamiać z katolickim imperium Habsburgów, z którym mieszkańcy Hrabstwa długo podkreślali swoje związki po zajęciu ziemi kłodzkiej przez Prusy⁴¹⁹.

Sakralny charakter miała również artystyczna produkcja łądeckich warsztatów kolejnych pokoleń rodziny Klahrów w XIX w. Dostrzegalna jest jednak diametralna zmiana w osobach zleceniodawców. Były to w zdecydowanej większości osoby świeckie. W większości przypadków byli to indywidualni fundatorzy pojedynczych monumentów – zamożniejsi chłopci, wiejscy gospodarze bądź mieszczańscy zamawiający u rzeźbiarzy figury dla swoich miejscowości, często jako wotum, np. za wyzdrowienie bądź ocalenie. Tu cennym źródłem wiadomości na temat fundatorów i zleceniodawców artystów są same dzieła, z wyrytymi na nich inskrypcjami fundacyjnymi, zawierającymi daty powstania dzieła (niekiedy także konserwacji), a w wielu wypadkach również sygnaturę twórcy.

Takimi miejscowymi zleceniodawcami byli Joseph Friege oraz Johann Rother, zamawiający prace u Ignatza Klahra. Ten pierwszy zamówił krzyż przy ul. Śnieżnej w Łądku (1805), a sumptem drugiego wystawiono figurę św. Jana Nepomucena w Goszowie (1809). Liczne pomniki kultowe od lokalnych zleceniodawców realizowali także młodsi bracia Ignatza, Casimir i Cajetan. Z 1803 r. pochodzi wykonany przez Casimira krucyfiks przed kościołem w Trzebieszowicach, wystawiony przez tutejszego gospodarza Frantza Manna, a z 1813 r. pomnik maryjny w Kralíkach, ufundowany przez Emanuela Rotera. Interesujące informacje na temat zleceniodawcy, a zarazem fundatora odnajdujemy w inskrypcji z tyłu *Ukrzyżowania*, autorstwa Cajetana i Casimira z 1818 r. w Miejskim Lasku k. Lewina, wystawionego przez Johanna Georga Siegela, mieszczanina i handlarza płótnem zamieszkałego w Lewinie⁴²⁰.

Profesja fundatora innego znaczącego dzieła z warsztatu Casimira utrwalona została w jego potocznej nazwie, funkcjonującej do 1945 r. wśród niemieckich mieszkańców Łądku – tzw. Krzyża młynarza lub inaczej Krzyża młyńskiego (*Mühlenkreuz*), ukończonego przez rzeźbiarza w 1829 r. we współpracy z synem Davidem. Krzyż stanął na skraju ówczesnej wsi Wyżnia Dolina (Oberthalheim) 31 lipca 1829 r. na zamówienie tamtejszego młynarza Ignatza Gottschalka. Z kolei krzyż cmentarny zrealizowany przez Casimira i Davida Klahrów na przykościelnej nekropolii w Szalejowie Dolnym wystawił 2 lipca 1834 r. miejscowy gospodarz Franz Olbrich.

⁴¹⁹ Sugeruje to B. Czechowicz (*Kaplice w dawnym Hrabstwie Kłodzkim*, Wrocław 2003, s. 178), wedle którego liczne kaplice maryjne oraz inne pomniki pobożności, powstałe na Kłodczyźnie w drugiej poł. XVIII w., mogły być symbolicznym podkreśleniem represjonowanej katolickiej (a więc habsburskiej) tożsamości mieszkańców tych ziem pod pruskim panowaniem.

⁴²⁰ Na inskrypcji wyryto nawet numer domu fundatora (3).

Lokalni rzemieślnicy bądź gospodarze byli także zleceniodawcami Heinricha Klahra. Jedną z bardziej znaczących prac artysty jest sygnowany przez niego pomnik św. Jana Nepomucena (1809) stojący na zboczu Radoszki nad Białą Łądecką. Według tradycji przekazanej przez literaturę krajoznawczą miał go wystawić rzeźnik (najpewniej miejscowy) jako wotum za uratowanie życia w niebezpiecznym wypadku (spadł on bowiem wraz z rozjuszonym buhajem ze stromego zbocza do rzeki). Pomimo zatarcia pierwotnej inskrypcji fundacyjnej na cokole profesję fundatora potwierdza godło cechu rzeźników widniejące u dołu na postumencie. Wobec braku zachowanych inskrypcji trudno jest ustalić pierwotne przeznaczenie starszej figury praskiego kanonika autorstwa Heinricha z 1803 r., wtórnie umieszczonej na dawnym cmentarzu cholerycznym w pobliżu Trzebieszowic⁴²¹. Figura zrealizowana została przez rzeźbiarza najprawdopodobniej równocześnie z krucyfiksem stojącym we wsi przy lokalnej drodze na skraju parku zamkowego, być może na zamówienie ówczesnych właścicieli zamku w Trzebieszowicach rezydencji.

Kolejnym zleceniodawcą Heinricha był nieznan z imienia W. Rahner, fundator przydrożnego krzyża w Chocieszowie (1811). Co istotne, krucyfiks przez kolejne dziesięciolecia pozostawał pod opieką rodziny Rahner, czego potwierdzeniem jest inskrypcja poniżej napisu fundacyjnego, upamiętniająca konserwację monumentu w 1863 r., sfinansowaną przez potomka fundatora, F. Rahnera. Fundacją miejscową prawdopodobnie był także krzyż z 1815 r., zlokalizowany we wsi przy drodze do Wambierzyc, wystawiony przez bliżej nieznanego Gottlieba.

Jak już była mowa, pośród zleceniodawców ostatnich pokoleń rzeźbiarskiej rodziny Klahrów w Łądku brakuje wiadomości na temat duchowieństwa, choć niewykluczone, że niektóre obiekty kultowe były zamawiane indywidualnie również przez księży, podobnie jak wypadku wcześniejszej figury maryjnej Klahra Mł. przed kaplicą św. Floriana w Bystrzycy. Osoby kościelne mogły należeć np. do fundatorów pozostałych dzieł zrealizowanych przez warsztat Casimira Klahra dla Kralík, a więc figury św. Jana Nepomucena na moście z 1816 r. w centrum miasteczka oraz *Ukrzyżowania* (1809) u stóp klasztoru pątniczego na górze ponad miejscowością. Wydaje się jednak, że w porównaniu z niezwykle intensywną działalnością Klahrów Starszego i Młodszeo na rzecz zleceniodawców kościelnych, znaczenie duchownych jako odbiorców produkcji artystycznej atelier najmłodszych, XIX-wiecznych pokoleń rodu Klahrów było minimalne (choć wnioski w tym względzie należy formułować z dużą ostrożnością wobec wciąż nie w pełni rozpoznanego oeuvre poszczególnych rzeźbiarzy, szczątkowych

⁴²¹ Cmentarz założono w 1834 r.

wiadomości archiwalnych czy zatarcia pierwotnych inskrypcji fundacyjnych na niektórych obiektach); co więcej brakuje pewnych wiadomości źródłowych na temat realizowania przez rzeźbiarzy większych zleceń kościelnych, takich jak np. elementy wyposażenia świątyń. Za wyjątek można uznać jedynie relief przedstawiający upadek Chrystusa pod krzyżem we wnętrzu łądeckiej fary, wykonany przypuszczalnie na początku XIX w. przez Ignatza Klahra, zapewne jako jedna ze stacji niezachowanej dziś Drogi Krzyżowej. Ten stan rzeczy niewątpliwie miał wielorakie przyczyny; z jednej strony w zmniejszeniu popytu w początkach XIX w. na wykonywanie dekoracji wnętrz kłódzkich świątyń, w znacznym stopniu nasyconych dziełami sztuki – m.in. pracami warsztatu Klahra Mł. – w drugiej połowie oraz u schyłku poprzedniego stulecia; co więcej, w XIX w. popularność zyskuje rzeźba w kamieniu, zarazem wzrasta zapotrzebowanie na odmienny rodzaj plastyki – niewielkich pomników kultowych, rzeźby nagrobkowej bądź krzyży cmentarnych. Głównymi odbiorcami sztuki Klahrów w XIX w. stali się mieszczaństwo, rzemieślnicy bądź zamożniejsi gospodarze z prowincjonalnych ośrodków; nie spotykamy dzieł najmłodszych pokoleń rodu w największych miastach regionu – Kłodzku i Bystrzycy Kłodzkiej, penetrowanych przez inne, bardziej konkurencyjne (i renomowane) atelier. Większość Klahrowskich pomników ma sygnatury, które – wobec braku możliwych protektorów – mogły służyć rzeźbiarzom jako rodzaj reklamy ich atelier służącej popularyzacji dzieł i pozyskiwaniu zleceń wśród potencjalnych lokalnych zleceniodawców.

Kutzerowie

Sztuka sakralna oraz zamówienia kościelne dominują w artystycznej produkcji atelier rzeźbiarskiej rodziny Kutzerów przez cały okres ich twórczej działalności, od początków XIX w. po lata 20. wieku XX. Co istotne, w porównaniu z zawodową aktywnością Klahrów, zasadniczo skoncentrowanej na Hrabstwie Kłodzkim, geografia zleceń rzeźbiarzy z Horní Údolí ulega znacznemu poszerzeniu, wielokrotnie wykraczając poza obręb regionu, gdzie zlokalizowany był ich główny warsztat oraz „rodzinne gniazdo”, a więc zachodniej części Śląska Austriackiego. Realizacje pracowni kierowanej przez Bernarda, a następnie jego syna Raimunda, oraz kooperujących z nimi krewnych objęły zatem również sąsiadujący obszar geograficznej Kotliny Kłodzkiej (w 1. poł. XIX w. są to realizacje założyciela rodu w pruskim Hrabstwie Kłodzkim, natomiast na przełomie XIX i XX w. – prace warsztatu Raimunda w czeskich Kralíkach), jak również rozległe tereny wschodniej części Habsburskiego Śląska, północnych Moraw (zwłaszcza okolice Ołomuńca) oraz Śląska Pruskiego (prace Kutzerów spotykamy głównie w miejscowościach w pobliżu ówczesnej granicy prusko-austriackiej oraz

Zał. V

w sąsiedztwie Kotliny Kłodzkiej, m.in. w Ujeździe, Paczkowie, Zakrzowie, Górze Świętej Anny czy Bardzie).

Pomimo przemian w technologii warsztatowej Kutzerów w drugiej połowie XIX w. zasadniczy profil artystycznej produkcji rzeźbiarzy z Horní Údolí pozostawał niezmienny, obejmując przede wszystkim elementy wyposażenia kościelnego, takie jak ołtarze (również z elementami malarskimi), ambony, nastawy chrzcielne, konfesjonały, ławki, pojedyncze figury czy, a także wolnostojące plenerowe pomniki i rzeźby kultowe, jak również rzeźbę nagrobną. Duże realizacje kościelne atelier powstawały przede wszystkim na zamówienie duchownych – administratorów i opiekunów poszczególnych świątyń; zlecniodawców świeckich odnotowujemy w wypadku mniejszych dzieł, w szczególności rzeźby sepulkralnej.

Patronat oraz zlecenia ze strony duchowieństwa katolickiego miały szczególne znaczenie dla działalności warsztatowej założyciela rzeźbiarskiego rodu, Bernarda Kutzera, już od samych początków jego twórczej kariery. Literatura przedmiotu podaje bowiem, że w początkach swojej kariery artystycznej młody Bernard zwrócił uwagę biskupa wrocławskiego Johanna Christiana Hohenlohe, według Olšovský'ego przypuszczalnie za pośrednictwem Christiana Kellera Młodszego, u którego początkujący rzeźbiarz pobierał naukę⁴²². Biskup Hohenlohe zamierzał otoczyć finansową protekcją Kutzera oraz wysłać go na dalsze studia artystyczne do Włoch. Plany te pokrzyżowała przedwczesna śmierć biskupa w 1817 r., jednak kolejni biskupi wrocławscy, podobnie jak Hohenlohe okresowo rezydujący w zamku biskupim Janský Vrch w Javorníku, należeli do ważnych zlecniodawców warsztatu z Horní Údolí. Zamówienie biskupie stanowiły zaprojektowane przez Bernarda dwie plakiety portretowe biskupa Josefa Knauera (biskupa w latach 1841-1844) oraz anonimowego kapłana z lat 40. XIX w., przechowywane na Janským Vrchu. Do tego zamku była zapewne przeznaczona powstała w latach 1845-1853 seria żeliwnych medalionów portretowych ukazujących biskupa Melchiora von Dieppenbrocka⁴²³, do których zachował się model (*bozzetto*, względnie *modello* do wykonania formy odlewniczej) – przypuszczalnie autorstwa Bernarda – w zbiorach muzeum w Opawie⁴²⁴. Do wrocławskich hierarchów trafiały także warsztatowe projekty dzieł przeznaczonych dla kościołów położonych na terenie dóbr biskupich na Śląsku Austriackim, czego dowodzą niezrealizowane projekty ołtarza głównego oraz ambony i nastawy chrzcielniczy dla kościoła w Skorošicach, przechowywane wraz z innymi dokumentami budowlanymi pośród

⁴²² J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 117, por. rozdział I, tamże pełne zestawienie cytowanej literatury.

⁴²³ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 119.

⁴²⁴ SZMO, nr inw. U 86 B.

akt majątku Janský Vrch⁴²⁵. Rysunki z 1834 r. ukazują wcześniejsze warianty projektowanych przez Kutzera elementów wyposażenia skorošickéj świątyni, ostatecznie zrealizowanych przez warsztat według późniejszych projektów ok. 1852 r.

W początkach kariery zawodowej rzeźbiarz niekiedy był podwykonawcą zleceń kościelnych (zob. rozdział I), jednakże szybko zaczął samodzielnie przyjmować zamówienia od lokalnych księży diecezjalnych we wsiach oraz miasteczkach (po obu stronach granicy prusko-austriackiej), którzy stali się najważniejszą grupą odbiorców produkcji warsztatu w Horní Údolí do końca istnienia pracowni⁴²⁶. Prace warsztatu dla kościołów miejskich mogły być niekiedy zamawiane przy udziale przedstawicieli władz świeckich. Świadczy o tym zlecenie na ołtarz główny do fary w Bruntálu, które zostało uzgodnione 5 listopada 1852 r. z miejscowym dziekanem oraz burmistrzem miasta⁴²⁷. W pojedynczych przypadkach dzieła rzeźby i małej architektury powstawały jako zlecenia od osób świeckich, czego przykładem jest monumentalny pomnik Ukrzyżowania na cmentarzu w Skorošicach, zamówiony u Bernarda przez Josefa Latzela (1778-1849) – tutejszego handlarza przędzą i sukniem, znaczącego przedsiębiorcy w regionie jesenińskim – oraz jego żony Magdaleny (1780-1864)⁴²⁸.

Jak już zostało to wyżej omówione, zleciodawca dzieła najczęściej dokonywał wyboru spośród oferowanych przez rzeźbiarza wariantów projektowych, ewentualnie wnosząc swoje uwagi w toku dalszych prac realizacyjnych. Pomimo braku rozpoznanego materiału zabytkowego zachowane w spuściźnie warsztatowej Kutzerów archiwalia dowodzą, że już za czasów Bernarda istotną dziedziną wytwórczości atelier w Horní Údolí była plastyka nagrobna oraz pomniejsze formy rzeźbiarskie w kamieniu, zamawiane głównie przez świeckich zleciodawców, głównie z okolicznych miejscowości w zachodniej części Śląska Austriackiego⁴²⁹. Z kolei realizowane przez warsztat szopki bożonarodzeniowe zapewne przeznaczone były zarówno dla kościołów, jak i odbiorców prywatnych.

Wymieniona grupa odbiorców produkcji atelier Kutzerów zasadniczo pozostała niezmienną za czasów kierowania rodzinnym przedsiębiorstwem przez Raimunda Kutzera⁴³⁰. Wyjątkowy charakter miały prace na rzecz nowego kościoła w Horní Údolí (1886-1889).

⁴²⁵ ZAO, KR Janský Vrch, sygn. 7961/1, Bernard Kutzer, projekty elementów wyposażenia do kościoła par. w Skorošicach, 1834.

⁴²⁶ Osoby licznych zleciodawców kościelnych atelier Kutzerów dokumentują zapisy raptularza, a także rachunki i korespondencja Bernarda oraz jego współpracowników i następców w sprawie konkretnych zamówień, zachowane głównie w zbiorach Státní okresní archiv Jeseník.

⁴²⁷ Schmier-Buch, s. 10.

⁴²⁸ M. Neubauerová, *Skorošická Kalvárie...*, s. 1.

⁴²⁹ D. Polách, op. cit., s. 96-97, passim; por. źródła na ten temat cytowane w rozdziałach I i II.

⁴³⁰ Założyć wypada, że podobną grupę zleciodawców tworzyli także odbiorcy produkcji warsztatowej Cyrilla Kutzera.

Wiadomo bowiem, że świątynię wzniesiono z inicjatywy rady gminy Horní Údolí (do jej członków należał wówczas sam Raimund), która zwróciła się do biskupa wrocławskiego Roberta Herzoga z prośbą o pozwolenie na wybudowanie kościoła oraz wsparcie finansowe prac. Ten osobiście zlecił zaprojektowanie i budowę świątyni, pokrywając wszystkie koszty⁴³¹. Możliwe zatem, że Herzog był również bezpośrednim zleceniodawcą Raimunda na wykonanie wyposażenia świątyni, zamówionego 28 lipca 1886 r., wkrótce po rozpoczęciu robót budowlanych⁴³². Znaczącym zleceniodawcą atelier rzeźbiarza pod koniec XIX w. byli także franciszkanie sprawujący opiekę nad sanktuarium maryjnym na Górze św. Anny, dla których warsztat w Horní Údolí zrealizował ołtarz główny do kościoła odpustowego⁴³³. Większość klientów warsztatu Raimunda (w tym duchownych) była jednak lokalna, pochodząca z prowincjonalnych miejscowości na terenach Śląska Austriackiego i Pruskiego, gdzie wcześniej trafiała produkcja artystyczna jego ojca. Wyróżnikiem atelier rzeźbiarza jest rosnąca rola masowego klienta, zamawiającego wybrane dzieła rzeźbiarskie (m.in. plastykę nagrobną) według oferowanych wzorów katalogowych, czemu sprzyjała postępująca seryjność warsztatowej produkcji⁴³⁴.

Thammowie

Plastyka religijna dominowała również w produkcji warsztatowej Thammów, przy czym grupa jej odbiorców uległa znacznemu większemu zróżnicowaniu. Obok duchowieństwa katolickiego coraz częściej byli to zleceniodawcy świeccy, zamawiający dzieła do prywatnych zbiorów bądź jako fundacje publiczne (pomniki). W wielu wypadkach zleceniodawcę zastępował klient zamawiający dzieła powielane masowo według oferowanych „form wyrobów”. Podobnie jak w wypadku Kutzerów, geografia zleceń Thammów w wielu wypadkach wykroczyła poza krąg odbiorców lokalnych, związanych z konkretnym regionem,

Zał. VI

⁴³¹ Herzog ponadto wyraził wolę osobistego poświęcenia ukończonego kościoła, do czego ostatecznie nie doszło wskutek śmierci biskupa 26 XII 1886, pół roku po wmurowaniu kamienia węgielnego (27 IV 1886). Na potrzeby prac w Horní Údolí powołano komitet budowy, w skład którego weszli m.in. Rafael i Reinhard Kutzer. Zob. S. Joanidis, *Zlaté Hory v Jeseníkách. Letopisy*, Rejvíz 2004, s. 303-306. W cytowanym przez autora czeskim przekładzie aktu erekcyjnego świątyni podane zostały błędne lata śmierci biskupa Herzoga (1885) i konsekracji budowli (1887, faktycznie poświęcona rok później).

⁴³² Schmier-Buch, s. 22; por. przyp. 431.

⁴³³ W raptularzu (Schmier-Buch, s. 24) Raimund odnotował zadowolenie z zakończonego zlecenia zarówno po stronie zleceniodawcy, jak i zleceniobiorcy, zwracając przy tym uwagę na nieodpłatną gościnność franciszkanów wobec przybyłego do klasztoru na Górze św. Anny zespołu warsztatowego.

⁴³⁴ Podobną grupę zleceniodawców tworzyli odbiorcy dzieł opolskiego warsztatu Gottharda Kutzera, który – jak wskazuje zachowana dokumentacja – realizował zarówno większe zlecenia kościelne, jak i sztukę użytkową dla klientów świeckich, w tym meble, wytwarzane według oferty katalogowej zapewne seryjnie.

przy czym największą popularność wśród zleceniodawców/klientów pochodzących z różnych zakątków Śląska i Niemiec zyskał Franz Thamm St.

Pierwszym zleceniodawcą założyciela rodzinnego przedsiębiorstwa Thammów mógł być ząbkowicki malarz kościelny Karl Krachwitz, choć nie wiemy, czy wywiązał się z obietnicy zlecenia danej początkującemu rzeźbiarzowi⁴³⁵. Wiadomo jednak, że w późniejszych latach Franz St. niekiedy był podwykonawcą zamówień innych warsztatów, czego przykład stanowią rzeźby do ołtarza głównego kościoła w Złotym Stoku, zrealizowanego przez Hettwera i Schmidta.

Kluczową rolę w rozwoju działalności warsztatowej Franza St. odegrali jednak protektorzy i zleceniodawcy kościelni, a niekiedy również świeccy. Pośród nich na uwagę zasługuje zwłaszcza biskup wrocławski Heinrich Förster – kolejny mieszkaniec rezydencji biskupiej w Javorníku – który znacząco wsparł rzeźbiarza w jego artystycznym samokształceniu⁴³⁶. Nie wiadomo czy Förster zapewnił również rzeźbiarzowi jakieś zlecenia, choć nie można wykluczyć, że protekcja biskupa mogła mu ułatwić pozyskanie zleceniodawców kościelnych we Wrocławiu, względnie Kucharzowicach w pierwszych latach warsztatowej aktywności. Potwierdzonym zleceniodawcą Franza St. był natomiast następca Förstera, biskup wrocławski Robert Herzog, który ok. 1882 r. zamówił u rzeźbiarza figurę Immaculaty do portalu katedry wrocławskiej oraz inne rzeźby do tamtejszego konwiktów św. Józefa. Możliwe, że dzięki wrocławskiemu biskupowi powstał również krzyż cmentarny w Javorníku (1885). Za zamówieniami Herzoga mogły stać zarówno sugestie jego poprzednika, jak i ówczesna renoma atelier Thamma St., wówczas już wykraczająca poza granice Hrabstwa Kłodzkiego i okolic.

Kościelni zleceniodawcy stanowili ważną grupę odbiorców warsztatowej produkcji Franza St. przez cały okres jego działalności. Pierwsze znaczące zlecenia – elementy wyposażenia kościołów w Kucharzowicach i Niemilu – artysta otrzymał najprawdopodobniej od miejscowych proboszczów. Również w późniejszych latach na zamówienie księży diecezjalnych powstała znaczna część najważniejszych dzieł rzeźbiarza. Szczególną rolę odegrał w tym zakresie m.in. „wrażliwy na sztukę” proboszcz parafii w Strachocinie Stehr, który zlecił Thammowi St. wykonanie figur świętych, a później także stacji Drogi Krzyżowej dla swojego kościoła⁴³⁷. Wcześniej zapewne to on zamówił u Franza St. okazałą *Pietę*, która

⁴³⁵ A. Langer, *Franz Thamm sen...*, s. 141.

⁴³⁶ A. Langer, *Landeck, eine Heimstätte der Kunst...*, s. 121, por. rozdział I.

⁴³⁷ A. Langer, *Franz Thamm sen...*, s. 150, 153. Autor nie podaje imienia kapłana oraz bliższych danych na jego temat. Wiadomo jedynie, że duchowny pochodził z Długopola (Langenau) i pełnił funkcję proboszcza parafii w

zapoczątkowała serię wysoko ocenionych przez odbiorców prac rzeźbiarza dla strachocińskiej świątyni. Zamówienia na dzieła sztuki sakralnej składali artyści również proboszczowie parafii katolickich spoza ziemi kłodzkiej, a nawet Śląska, m.in. w Legnicy i Poczdamie⁴³⁸, a w schyłkowych latach działalności atelier pod kierunkiem Franza St. duszpasterze sanktuarium maryjnego w Piekarach Śląskich czy kościoła par. św. Maurycego we Wrocławiu.

Istotne miejsce zajmowali jednak również zleceniodawcy świeccy, zamawiający w warsztacie najczęściej mniejsze formy rzeźbiarskie. Magistrat miasta Łądka był zleceniodawcą kluczowego w podniesieniu artystycznej renomy Franza St. marmurowego popiersia cesarza Wilhelma I, wystawionego w zdroju jako pomnik upamiętniający zwycięską wojnę prusko-francuską z lat 1870-1871⁴³⁹. Zleceniodawcą równie ważnym dla kariery i działalności warsztatowej rzeźbiarza w zbliżonym czasie był wrocławski przedsiębiorca, księgarz i wydawca, dr Heinrich von Korn (1829-1907), dla którego Thamm St. zrealizował dekorację kamieniarską rezydencji w Siedlimowicach (1875-1876)⁴⁴⁰. Heinrich Korn, członek znanej rodziny wrocławskich wydawców gazet i książek, spadkobierca rodzinnej drukarni i właściciel papierni był także zasłużonym dla Wrocławia społecznikiem i mecenasem kultury (należał m.in. do współzałożycieli Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności), za swoją działalność uhonorowanym w 1882 r. tytułem szlacheckim⁴⁴¹. Wykonany przez warsztat Franza St. wystrój rzeźbiarski i kamieniarski siedlimowickiego pałacu Korna, m.in. w postaci neorenesansowych detali architektonicznych, kartuszy herbowych, maszkaronów, gryfów, lwów, głów starożytnych bogów (na wieży), wreszcie posągu Gutenberga ponad głównym wejściem, niewątpliwie odpowiadał aspiracjom i erudycji zamawiającego, który zapewne miał decydujący wpływ na ikonografię dekoracji. Niewykluczone, że artystę polecił Kornowi Richard Lucae, dyrektor berlińskiej Akademii Budownictwa i projektant przebudowy pałacu w Siedlimowicach, który miał podziwiać ukończoną statuetkę Gutenberga⁴⁴².

Strachocinie w latach 1860-1893, zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Parafia_Matki_Bo%C5%BCej_Kr%C3%B3lowej_Polski_i_%C5%9Bw._Maternusa_w_Stroniu_%C5%9A1%C4%85skim [dostęp: 12.09.2022].

⁴³⁸ Pośrednikiem w pozyskaniu zlecenia przez Franza St. od parafii katolickiej w Poczdamie był przebywający w Łądku malarz Eduard Steinbrück, zob. <http://franz-thamm.imk98.de/potsdam06.htm> [dostęp: 10.09.2022], por. rozdział I.

⁴³⁹ A. Langer, op. cit., s. 147-148. W związku z realizacją zamówienia zawiązany został Komitet Budowy Pomnika, który pozyskiwał datki pieniężne na potrzeby sfinansowania robót rzeźbiarskich oraz wynagrodzenia autora.

⁴⁴⁰ A. Langer, *Franz Thamm sen...*, s. 148.

⁴⁴¹ Na temat sylwetki Heinricha von Korna zob. m.in. <https://historia-swidnica.pl/nieznane-zdjecia-palacu/> [dostęp: 22.09.2022]; por. *Śladami rodziny Kornów*, [Wrocław] 2019.

⁴⁴² A. Langer, *Franz Thamm sen...*, s. 148. Nazwisko architekta przebudowy pałacu w Siedlimowicach ujawniają opisy fotografii archiwalnych, a także rycina z reprodukowanym projektem pokoju kąpielowego, w zbiorach Technische Universität Berlin, zob. <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?-p=51&SID=16642178-312452> [dostęp: 21.09.2022].

Pośród świeckich nabywców dzieł rzeźbiarza główną rolę odgrywali jednak klienci zamawiający przedstawienia religijne – nierzadko do swoich kościołów patronackich – na podstawie oglądanych w pracowni modeli wzorcowych. Powielane w wielu egzemplarzach według ofertowych modeli wyroby warsztatu, oferowane po przystępnych cenach, zorientowane były w dużym stopniu na szerokiego odbiorcę-klienta, co odpowiada tendencjom rzeźby katolickiej drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX w., wytwarzanej zarówno przez autorskie pracownie rzeźbiarskie, jak i większe manufaktury sztuki kościelnej⁴⁴³. W wypadku Franza St. odbiorcami tymi byli zwłaszcza liczni goście odwiedzający lądeckie uzdrowisko – przede wszystkim kuracjusze – z terenów Hrabstwa Kłodzkiego i całego Śląska, a nawet bardziej odległych terenów Prus⁴⁴⁴. Pośród wspomnianych klientów wymienić można m.in. berlińskiego bankiera Friedricha Josepha Jacquesa, arystokratów Franza hrabiego Stolberg-Wernigerode i jego małżonkę Chlotilde z d. hrabinę Robiano, zleceniodawców figury wotywniej św. Antoniego do kościoła farnego w Pieszycach⁴⁴⁵, czy hrabinę Magnis ze Ścinawki Dolnej, która zamówiła u rzeźbiarza niewielki marmurowy krucyfiks⁴⁴⁶. Niewykluczone, że klientami artysty byli również Wacław i Antonina Mańkowscy, właściciele majątku Brodnica pod Śremem, którzy mogli nabyć wspominaną przez Langerę figurę Immaculaty⁴⁴⁷.

Zał. VI

Na osobnym miejscu wspomnieć należy również o rzeźbach nagrobnych, których przeznaczenie sugeruje kolejnych prominentnych zleceniodawców Franza St., zarówno ze strony kościelnej, jak świeckiej: figur maryjnych na grobowce Josefa Martineza, proboszcza parafii w Czermnej, proboszcza w Ludwikowicach i notariusza biskupiego we Wrocławiu Hugona Schüsslera, a także marmurowego *Oplakiwania*, które ozdobiło pomnik nagrobny Anny Dittrich w Sieroszowie, właścicielki tamtejszego majątku rycerskiego⁴⁴⁸.

⁴⁴³ J. Lubos-Kozieł, op. cit., s. 183-184.

⁴⁴⁴ Dzieła powielane według wzorów, względnie gotowe prace, nabywali oczywiście również duchowni, czego przykładem jest Droga Krzyżowa w 1894 r. zakupiona u rzeźbiarza do kościoła par. w Radochowie.

⁴⁴⁵ <http://www.pieszycy-sw.jakub.archidiecezja.wroc.pl/figura.htm> [dostęp: 10.03.2019]; por. A. Langer, op. cit., s. 147.

⁴⁴⁶ A. Langer, op. cit., s. 153. Także w tym przypadku Langer nie podaje bliższych danych na temat zlecenia, którego odbiorczynią była przypuszczalnie jedna z trzech zamieszkujących rezydencję w Ścinawce Dolnej, spokrewnionych ze sobą hrabin Magnis: Anny hrabiny von Magnis i Strassnitz (1850-1901), Sophie hrabiny von Magnis i Strassnitz (1854-1938) lub Agnes hrabiny von Magnis i Strassnitz (1856-1884). W drugiej połowie XIX w. Magnisowie zapisali się w dziejach Ścinawki aktywnością fundatorską i społeczną: przy wsparciu rodu w 1887 r. we wsi wybudowany został szpital św. Józefa, a w 1893 r. hrabina Anna ufundowała tu sierociniec pod wezwaniem Aniołów Stróżów, do 1901 r. osobiście kierując zakładem (który następnie powierzyła Siostrom św. Jadwigi z Wrocławia). Bardzo możliwe, że to ona była klientką Franza St., a zamówiony krucyfiks wiązał się z jej fundatorską działalnością (jakkolwiek niewielkie rozmiary krzyża i kosztowny materiał nie wykluczają przeznaczenia dzieła do prywatnej dewocji hrabin Magnis). Na temat wspomnianych członkiń rodziny von Magnis w Ścinawce Dolnej zob. <http://franz-thamm.imk98.de/niedersteine01.htm> [dostęp: 16.09.2022]; por. <https://dps.terezjanki.org/o-nas/> [dostęp: 16.09.2022].

⁴⁴⁷ Bliższe omówienie tego zagadnienia zob. rozdział I, tamże cytowana literatura.

⁴⁴⁸ Zob. inskrypcja na cokole poświęcona zmarłej; por. <http://franz-thamm.imk98.de/seitendorf03.htm> [dostęp: 22.06.2022].

Kuracjusze bądź turyści odwiedzający lądecki źródź dominowali także pośród klientów Franza Młodszeo, dodatkowo wabieni wystawą prac rzeźbiarza w oknie jego mieszkania⁴⁴⁹. Jednym z nich był odbiorca bliżej nieznanego reliefu z przedstawieniem tańczących dzieci, hrabia Wengersky z Gdańska⁴⁵⁰, najprawdopodobniej tożsamy z Hugonem von Wengerskym, kapitanem i placmajorem zamieszkałym w Gdańsku przy Große Allee (ob. Aleja Zwycięstwa), co odnotowują gdańskie książki adresowe z lat 1910 i 1917⁴⁵¹. Zapewne ów Wengersky trafił do warsztatu rzeźbiarza przy okazji swojego pobytu kuracyjnego w Łądku, podobnie jak inni wspomniani przez Bernatzky'ego nabywcy dzieł Franza Mł. spoza Hrabstwa Kłodzkiego, m.in. niejaki von Goßler (posiadacz piaskowcowych figur muzykujących amorków)⁴⁵², czy goście pozyskujący rzeźby o różnej tematyce, w tym prace ponoć przekazane do poznańskiego Zamku Cesarskiego, rosyjskiej ambasady w Konstantynopolu czy kościołów w różnych zakątkach Śląska, Niemiec i poza ich granicami⁴⁵³. Nabywcy ci – niewątpliwie zarówno osoby świeckie, jak i duchowne – mieli możliwość zakupu na miejscu gotowych prac, choć niewykluczone, iż zamawiali także dzieła rzeźbiarskie do kościołów bądź prywatnych kolekcji według oferowanych wzorów. Pomimo klienteli, w której pojawiali się arystokraci i prominentni goście atelier, Franz Mł. nie zdobywał tą drogą zamówień równie znaczących i dochodowych co jego ojciec.

Oprócz dzieł dla gości uzdrowiska artysta wytwarzał także sprzęty użytkowe oraz meble, których odbiorcami byli przede wszystkim – jak się wydaje – lokalni klienci z Łądka

⁴⁴⁹ G. Bernatzky, *Franz Thamm, ein Grafschafter Bildhauer*, "Glatzer Land" 8, 1928, Nr. 4, s. 5; por. R. Wolf, *Damals in dem Schneegebirge. Eine Jugend in Schlesien*, Stuttgart 1973, s. 115.

⁴⁵⁰ G. Bernatzky, op. cit., s. 5.

⁴⁵¹ W 1909-1910 r. Wengerski mieszkał pod adresem Große Allee 33, a w 1916-1917 Große Allee 49, zob. *Neues Adreßbuch für Danzig und Vororte 1910*, Druck und Verlag von A. W. Kafemann, Danzig [1910], s. 568; *Neues Adreßbuch für Danzig und Vororte 1917*, Druck und Verlag von A. W. Kafemann, Danzig [1917], s. 591; por. <http://www.opowiadaczehistorii.pl/choinka-dla-dzieci-zolnierzy-ze-128-gdanskiego-pulku-piechoty/> [dostęp: 22.06.2022].

⁴⁵² G. Bernatzky, op. cit., s. 5. Autor nie podaje bliższych danych na jego temat, choć brak informacji dotyczących pochodzenia owego Goßlera sugeruje, że był on ze Śląska. Niewykluczone, że klienta Franza Mł. można identyfikować z członkiem rodziny von Goßler z okolic Góry Śląskiej (Guhrau). Mógł być nim zmarły w 1892 r. pruski tajny radca rządowy i starosta powiatu górskiego Eugen von Goßler, małżonek Elise von Goßler (z d. von Schönitz), dziedziczki majątku w Kłodzie Małej (Klein Kloden) k. Góry, lub – co bardziej prawdopodobne – ich najstarszy syn, Alfred von Goßler. Od 1908 r. był on właścicielem majątku w pobliskim Szedźcu (Schätz) – nabytym w 1900 przez matkę – gdzie mieszkał ok. 1910 r. jako starosta górski w stanie spoczynku. Zob. *Schlesische Schlösser*, Bd. 2, hrsg. von R. Weber, Dresden – Breslau [1910], s. 20; *Schlesische Schlösser*, Bd. 3, hrsg. von R. Weber, Dresden – Breslau [1912], s. 28; por. *Adreßbuch des Schlesienschen Grundbesitzes 1910*, CERES, landwirtschaftlicher Verlag, Berlin – Leipzig [1910], s. 103, 212. Możliwe, że wykonane przez rzeźbiarza figurki amorków zostały zamówione lub pozyskane przez A. von Goßlera jako element nowego wystroju jego pałacu, gruntownie przebudowanego na pocz. XX w. i rozbudowanego po 1910 r.

⁴⁵³ G. Bernatzky, op. cit., s. 5. Autor wspomina także o licznych szopkach rzeźbiarza w zbiorach kościelnych i prywatnych.

lub okolicy⁴⁵⁴. Ponadto niektóre prace podzlecali rzeźbiarzowi inni wykonawcy zleceń⁴⁵⁵, wśród nich artyści tacy jak łądecki malarz Leo Richter, za sprawą którego Franz Mł. wykonał figurę Matki Boskiej Różańcowej do kościoła w Brzozowiu⁴⁵⁶.

Jak już wspomiano, dwaj pozostali synowie Franza St., Paul i Adolf, krótko po śmierci ojca realizowali przyjęte przez niego zlecenie na stacje Drogi Krzyżowej do kłodzkiej fary. Z kolei w wypadku prac dla kościoła minorytów w Kłodzku obaj bracia najprawdopodobniej byli podwykonawcami większego zamówienia, które mogło zostać zlecone generalnemu wykonawcy przez Johanna Wolfa, kuratusa kościoła na początku XX wieku. Fakt, iż ów duchowny przed laty wspierał Franza St. merytorycznie w początkach jego kariery⁴⁵⁷, mógł zadecydować o osobistym zaangażowaniu przez Wolfa do prac synów rzeźbiarza (niewykluczone, że na mocy porozumień zawartych jeszcze za życia Thamma St.). Po rozpoczęciu odrębnych działalności warsztatowych przez Paula i Adolfa każdy z nich zmuszony został do poszukiwania zleceń na własną rękę.

Warsztatowa produkcja Paula w przeważającej mierze zorientowana była na klientów lokalnych, w świetle rozpoznanych dzieł niemal w całości z terenu Kotliny Kłodzkiej. Szczególnym powodzeniem cieszyły się realizowane przez rzeźbiarza pomniki nagrobne, zamawiane zwykle przez krewnych zmarłych, nierzadko o wysokim statusie w miejscowej społeczności. Zleceniodawcą nagrobka Aleksandra Ostrowicza, a później jego żony, mogła być zatem rodzina lekarza, choć publiczne funkcje Ostrowicza – m.in. Królewskiego Rady Sanitarnego oraz lekarza zdrojowego i członka rady miejskiej – sugerują, że za wystawienie grobowca odpowiadał podmiot publiczny, zapewne magistrat miasta Łądka, który mógł zadecydować o okazałej, reprezentacyjnej formie pomnika⁴⁵⁸.

Stałymi klientami Paula byli członkowie rodziny Bartsch – przypuszczalnie związani z Łądkiem – którzy w 1894 r. zamówili pomnik nagrobny dla Angeli Bartsch (1873-1893) jeszcze u Franza St., choć dzieło powstało głównie z ręki jego syna (zob. rozdział II). Ten był odbiorcą dwóch kolejnych zamówień rodziny – w 1905 r. na grobowiec płóciennika Franza Bartscha (1827-1902) oraz w Franziski Bartsch (1886-1929) około lat 1929-1930⁴⁵⁹. Nieznane

⁴⁵⁴ Nabywcami mebli autorstwa Franza Thamma Mł. byli rodzice Richarda Wolfa, zamieszkali w sąsiedztwie rzeźbiarza, zob. R. Wolf, *Land der Liebe...*, s. 29, 34, 147-148; idem, *Damals in dem Schneegebirge...*, s. 118.

⁴⁵⁵ G. Bernatzky, op. cit., s. 5.

⁴⁵⁶ [b.a.] *Heimische Künstler*, „Landecker Stadtblatt, Nr. 89, 46. Jahrgang, den 5. November 1919, s. 1.

⁴⁵⁷ A. Langer, *Franz Thamm sen...*, s. 144.

⁴⁵⁸ Przemawia za tym brak osobistej dedykacji w treści inskrypcji wyrytej na steli nagrobnej, w której podano jedynie posiadany przez Ostrowicza tytuł Królewskiego Rady Sanitarnego (*Königl. Sanitätsrat*). Również w wypadku tablicy nagrobnej Klary Ostrowicz w inskrypcji podano jedynie informację, że była ona małżonką Królewskiego Rady Sanitarnego.

⁴⁵⁹ Wskazówek na temat prawdopodobnych zleceniodawców nagrobków dostarczają informacje możliwe do odczytania na częściowo dziś uszkodzonych tablicach nagrobnych. Z inskrypcji nagrobka Franziski Bartsch

są obecnie wiadomości źródłowe na temat zlecniodawców jodłowskich nagrobków, choć ich okazała forma (w szczególności pomnika nagrobnego Franza Bartscha) sugeruje znaczną zamożność zamawiających. Z kolei grobowiec Franza Rauera i jego żony Auguste z 1921 r. na cmentarzu komunalnym (d. parafialnym) w Łądku zamówił u rzeźbiarza zapewne sam Rauer cztery lata przed swoją śmiercią w 1925 r. Monumentalna, neoklasycystyczna forma nagrobka odpowiada statusowi zmarłego, pochodzącego z Wrocławia i osiadłego w Łądku przed 1885 rokiem właściciela zakładu protetyki dentystycznej oraz hotelu, pensjonatu a także własnego sanatorium w lądeckim zdroju, jednego z najbogatszych mieszkańców miasta na przełomie XIX i XX w.⁴⁶⁰

Podobnie jak w wypadku ojca, pośród klientów rzeźbiarza ważne miejsce zajmowali ponadto opiekunowie swoich parafii (w tym zapewne zwłaszcza duchowieństwo), odbiorcy m.in. stacji Drogi Krzyżowej do kościołów, powielanych seryjnie według ojcowskich wzorów (Wambierzyce, Bożków), bądź projektów bardziej autorskich (Strzelce Opolskie). Zlecniodawcami najważniejszych dzieł Paula były jednak przede wszystkim osoby świeckie (przy udziale władz kościelnych). Tablica pamięci Josepha Köglera – choć odsłonięta we wnętrzu kościoła par. w Ołdrzychowicach – zamówiona została u rzeźbiarza z inicjatywy kłodzkich regionalistów Franza Alberta i Franza Volkmera, przez Kłodzkie Towarzystwo Górskie (Glatzer Gebirgsverein), które zorganizowało zbiórkę pieniędzy na ten cel⁴⁶¹. Z kolei pomnik ku czci poległych w I wojnie światowej przy katolickiej farze w Łądku wystawiony został staraniem społeczności lądeckich parafian, w tym zwłaszcza członków miejscowego stowarzyszenia weteranów wojennych. Podobnie jak w przypadku ołdrzychowickiej tablicy zawiązany został komitet budowy pomnika, który zbierał środki na realizację monumentu, opłaconego jedynie częściowo w chwili ukończenia, pomimo cenowego upustu poczynionego

można odczytać m.in., że urodziła się ona w 1886 r. w Łądku, co sugeruje pochodzenie pochowanych w Jodłowie oraz ich krewnych. Nie można wykluczyć, że wdowa po płócienniku Bartschu tożsama jest z wdową Anną Bartsch, odnotowaną jako mieszkanka lądeckiego zdroju ok. 1910 r., zob. *Adressbuch für die Grafschaft Glatz 1910/11*, hrsg. von J. Villain, Glatz 1910, s. 252.

⁴⁶⁰ Franz Rauer założył swój zakład protetyczny (*Atelier für künstliche Zähne*) w 1871 r. we Wrocławiu. W 1885 prowadził go już w lądeckim zdroju, w posiadany przez siebie hotelu Alhambra przy Schlüsselstrasse 253 (ob. ul. Przechodnia 7). W ostatniej dekadzie XIX w. wybudował ponadto sanatorium Germanenbad (ob. Hotel MirJan), a w kolejnych latach został jeszcze właścicielem pensjonatu Haus Rauer (ob. Pawilon III Wojskowego Szpitala Uzdrawiskowego), jak również pensjonatu Villa Hertha przy Bismarckstraße (dziś dom mieszkalny przy ul. Miłej 1). Pod koniec życia, ok. 1924 r. był już rentierem, zamieszkującym własny dom w Łądku przy Schlüsselstrasse 8 (ob. ul. Przechodnia 8). Na temat F. Rauera zob. https://polska-org.pl/4100644,Ladek_-Zdroj,Nagrobek_Franza_i_Auguste_Rauer.html [dostęp: 17.09.2022]; <https://polskaorg.pl/7663353,foto.html?id-Entity=541578> [dostęp: 17.09.2022]; por. http://franz-thamm.imk98.de/familie_paul01c.htm [dostęp: 17.09.2022]; *Adreß-Buch für die Grafschaft Glatz, Jahrgang 1924/25*, Verlag: „Vergrunda“, Glatz [1924], s. 169.

⁴⁶¹ M. Dziedzic, *Kłodzkie Towarzystwo Górskie...*, s. 293.

przez Paula⁴⁶². Zleceniodawcy podjęli decyzję o wystawieniu monumentu z kamienia na zewnątrz kościoła, a także udzielili rzeźbiarzowi wskazówek co do formy i wymowy treściowej dzieła, aprobując zaproponowany przez artystę projekt stylu neobarokowym.

Zróznicowaną grupę klientów zamawiających dzieła sztuki do kościołów, prywatnej dewocji lub plastykę nagrobną sugeruje także oferta reklamowa nyskiego warsztatu Adolfa z 1903 r., choć rozpoznane dzieła rzeźbiarza wskazują na przewagę zleceniodawców kościelnych. Należał do nich Heinrich Palmen, proboszcz parafii w Przewornie-Siemisławicach w latach 1903-1923, który w ramach zainicjowanej przez siebie modernizacji barokowego wystroju wnętrza siemisławickiej świątyni zamówił u Adolfa nowe antependium ołtarza głównego, dostarczone w 1905⁴⁶³. Wiadomo również, że zrealizowaną przez artystę niemal 20 lat później szopkę bożonarodzeniową dla świdnickiej fary zamówił proboszcz tamtejszej parafii (w latach 1924-1941) Georg Schmidt⁴⁶⁴. Przypuszczać należy, że również inne, widoczne na archiwalnych fotografiach, elementy wyposażenia kościołów wykonywane były pod kierunkiem Adolfa w manufakturze Simona głównie na zlecenie duchowieństwa, względnie przy udziale świeckich fundatorów. Osoby świeckie zapewne miały większy udział w zamawianiu dzieł według gotowych „form wyrobów”, pomników nagrobnych bądź szopek domowych czy mniejszych autorskich obiektów rzeźbiarskich przeznaczonych do prywatnej dewocji, takich jak wyżej omówione krucyfiks i reliefowy wizerunek Chrystusa. Za unikatowe w działalności warsztatowej Adolfa uznać wypada świeckie zamówienie na parę głów końskich, które ozdobiły bramę prowadzącą do majątku Alfonsa Beiera w Rusocinie. Ikonografia rzeźb wyrażała profesję i zainteresowania właściciela, zarazem zleceniodawcy – hodowcy koni i jeźdźca sportowego⁴⁶⁵.

We wszystkich trzech przypadkach omawianych rodzin rzeźbiarskich zleceniodawcy bez wątplenia mieli wpływ na charakter i zakres produkcji artystycznej warsztatów. W oczywisty sposób dotyczyło to ikonografii realizowanych dzieł, w przeważającej mierze sakralnych dla odbiorców katolickich, co decydowało o tradycjonalizmie niektórych przedstawień nawet na początku XX wieku. Zmieniające się gusta zleceniodawców – a następnie klientów – w dużym stopniu wpływały także na zróżnicowanie stylowe wyrobów

⁴⁶² *ch.*, *Das Kriegerdenkmal an der Pfarrkirche*, „Landecker Stadtblatt und Nachrichten”, Nr. 90, den 14. November 1928, s. 1-2.

⁴⁶³ P. Kopka, *Katholische Pfarrgeschichte von Prieborn-Siebenhufen 1292-1926*, [b.m.w.], 1926, s. 37.

⁴⁶⁴ <https://www.katedra.swidnica.pl/kaplica-jana-chrzciela/> [dostęp: 22.05.2022]; por. E. Nawrocki, *Szopka świdnicka* [w:] <http://www.mojemiasto.swidnica.pl/?p=1109> [dostęp: 25.01.2019]. Autor podaje, że szopka została nabyta przez Schmidta do świdnickiej fary, jednakże znaczne rozmiary dzieła, jego dopasowanie do barokowego wnętrza świątyni oraz kilkuletni czas realizacji wskazują, iż powstało ono nie według gotowych „form wyrobów” lecz jako uzgodnione zlecenie.

⁴⁶⁵ http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf08d.htm [dostęp: 10.08.2022].

poszczególnych warsztatów, jak też na popularność niektórych motywów, od drugiej połowy XIX stulecia powielanych masowo. Czytelne w pracach warsztatowych następców Michaela Klahra St., a także dziełach Kutzerów i Thammów mniej lub bardziej świadome odwołania do lokalnej tradycji barokowej odzwierciedlają przy tym głęboko zakorzenione przywiązanie wielu odbiorców na ziemi kłodzkiej i terenach sąsiednich do plastyki baroku, wpisanego w lokalną tożsamość kulturową.

Zakończenie

Trzy rodziny rzeźbiarzy – Klahrów, Kutzerów i Thammów – reprezentują trzy modele funkcjonowania rodzinnego przedsiębiorstwa artystycznego. Atelier rzeźbiarskie Klahrów działające w Łądku było warsztatem cechowym, typowym w zakresie organizacji i techniki pracy dla wielu pracowni na Śląsku i środkowej Europie w XVIII w. Warsztat zyskał rodzinny charakter w ostatnich latach życia Michaela St. W tym okresie mistrz warsztatu wstępnie wyuczył zawodu swojego syna, ale dopiero po objęciu atelier przez Michaela Ignatza ok. 1750 r. stało się ono rodzinne w pełnym tego słowa znaczeniu, bowiem Klahr Mł. wykształcił i zatrudniał w pracowni trzech synów. Jego warsztat – działający przez ponad pół wieku – otworzył się na modne prądy stylistyczne rokoka i wczesnego klasycyzmu. Przedstawiciele kolejnych, XIX-wiecznych pokoleń rodu Klahrów działali zarówno w oparciu o rodzinny warsztat w Łądku, jak i własne pracownie, starając się z coraz większym trudem dostosować artystyczną produkcję opartą na cechowym systemie do realiów XIX stulecia. Skutkowało to między innymi spofiliowaniem wytwórczości na pomnikowej rzeźbie kamiennej. Mimo problemów działalność warsztatów Klahrów w XIX w. cechowała rozwinięta współpraca pomiędzy poszczególnymi członkami rodziny (zarówno w obrębie jednego warsztatu, jak i kooperacji międzywarsztatowej). Pomimo zmian organizacyjnych praktyka warsztatowa ostatnich generacji Klahrów oraz cechy stylistyczne ich dzieł w dużej mierze tkwiły w rzeźbiarskiej tradycji Klahrów Starszego i Młodszeo. Obniżający się poziom artystyczny oraz bardzo ograniczony zakres warsztatowej produkcji członków rodziny w XIX w. zadecydowały o stopniowej utracie zleceń i zaprzestania działalności warsztatowej.

Rodzinne przedsiębiorstwo Klahrów, w szczególności artystyczny dorobek przedstawicieli dwóch pierwszych pokoleń rodu, pozostawało przez dziesięciolecia ważnym punktem odniesienia dla rzeźbiarzy aktywnych na tym terenie w XIX w. Należeli do nich członkowie rodziny Kutzerów, których uznać można do pewnego stopnia za kontynuatorów charakterystycznego dla Klahrów nowożytnego modelu warsztatu rodzinnego, dostosowanego jednak do wolnorynkowych realiów XIX stulecia. Członkowie rzeźbiarskiego rodu Kutzerów rozwijali swoje kariery artystyczne w przeważającej mierze w ramach rodzinnego atelier, założonego przez Bernarda Kutzera około 1815 r. w Dolní Údolí, a od 1824 r. w Horní Údolí, gdzie funkcjonowało nieprzerwanie do okresu międzywojennego. Warsztat ten, podobnie jak kolejne, wyrosłe z niego mniejsze pracownie Kutzerów, w swoim modelu funkcjonowania tkwił jeszcze w tradycji nowożytnej, działał jednak niezależnie od struktur cechowych – jeszcze w końcu XVIII w. ograniczających swobodę działania wielu pracowni rzeźbiarskich – w sposób

typowy dla XIX-wiecznego przedsiębiorstwa wolnorynkowego. Pozwoliło to zaoferować zleceniodawcom, a właściwie potencjalnym klientom, szeroki wachlarz usług, obejmujący nie tylko roboty rzeźbiarskie i stolarskie, ale także polichromowanie i złożenie elementów małej architektury i rzeźby, a niekiedy nawet dostarczanie obrazów ołtarzowych. Warsztat kierowany przez Bernarda Kutzera, a od roku 1864 r. przez syna, Raimunda wyróżniały nadto skala i ilość zleceń, które nie ograniczały się wyłącznie do obszarów w bezpośrednim sąsiedztwie Horní Údolí lecz pochodziły także z bardziej odległych terenów pruskiego i austriackiego Śląska, północnych Moraw, jak również z Kotliny Kłodzkiej. Odpowiadając na zapotrzebowanie odbiorców rzeźbiarze realizowali swoje dzieła w różnych formach stylowych, utrzymanych w estetyce baroku i klasycyzmu (w szczególności atelier Bernarda), a także neorenesansu oraz od połowy XIX stulecia neoromanizmu i neogotyku (dotyczy to zwłaszcza warsztatu Raimunda).

Realizację dużej liczby zamówień umożliwiała struktura organizacyjna atelier, bazująca zarówno na rodzinnej pracowni Kutzerów w Horní Údolí, jak i kooperacji z innymi warsztatami, w tym niezależnymi pracownikami poszczególnych członków rodziny (np. Cyrilla Kutzera), przy okazji konkretnych zleceń. Założyciel rodzinnego warsztatu kształcił i zatrudniał licznych lokalnych twórców i rzemieślników spoza rodziny, jednakże jądrem przedsiębiorstwa przez cały okres jego funkcjonowania pozostawali członkowie rodu Kutzerów, których rola dodatkowo wzrosła za czasów Raimunda. Istotną rolę odgrywał stały podział zadań pomiędzy członków atelier i współpracowników przy konkretnych realizacjach; ów model organizacji, bliski rzymskiej barokowej tradycji warsztatowej, umożliwiał atelier w Horní Údolí sprawną realizację rozbudowanych zleceń, które za sprawą postępującej seryjności i specjalizacji produkcji artystycznej z czasem stało się typową dla drugiej połowy XIX stulecia i początków wieku następnego „fabryką sprzętów kościelnych”.

Jednym z bardziej wyrazistych przejawów tego stanu rzeczy za czasów Raimunda stanowiła praktyka realizowania dzieł według katalogu z oferty skierowanej do masowego, nieokreślonego klienta, co było podstawą działalności warsztatowej również syna Raimunda, Gottharda Kutzera, od końca lat 80. XIX w. głównego współpracownika ojca, co najmniej od ok. 1905 r. dysponującego własną pracownią w Opolu. Ostateczny kres istnienia rodzinnego przedsiębiorstwa Kutzerów w Horní Údolí nastąpił najpóźniej w latach 20. XX w. Trzeba jednak pamiętać, że działało opolskie atelier Gottharda pod jego kierunkiem do ok. 1933 r., następnie zostało przejęte przez Rochusa Czecha, który kontynuował działalność warsztatową co najmniej do lat 50. tego stulecia.

Na początku lat 60. XIX w., w okresie intensywnego rozwoju warsztatu Kutzerów pod kierunkiem Bernarda Kutzera według wszelkiego prawdopodobieństwa działalność warszta-

ową rozpoczęło trzecie z omawianych przedsiębiorstw rodzinnych. Jego założyciel, Franz Thamm St., pod wpływem odwiedzin atelier Bernarda w Horní Údolí założył własną pracownię rzeźbiarską w Łądku-Zdroju (dokł. w Wyżniej Dolinie/Oberthalheim). Atelier Thammów wyspecjalizowało się w produkcji dzieł rzeźby i – w mniejszym stopniu – małej architektury. Jego pierwszy kierownik w początkach działalności około lat 60. korzystał m.in. ze wsparcia teścia-stolarza, później natomiast (od ok. 1875 r.) zatrudniał wyuczonych przez siebie synów, w pierwszej kolejności najstarszego z nich Franza Mł. około lat 1875-1885. Zaangażowani w warsztacie co najmniej od końca lat 80. XIX w. dwaj młodsi synowie Franza St., Paul i Adolf, około 1893-1894 r. zaczęli odgrywać główną rolę w pracach realizacyjnych atelier, niekiedy wręcz zajmując projektowaniem wybranych dzieł. Pod tym względem ich kariery przypominają kariery Bernarda oraz Raimunda Kutzerów. Podobnie jak atelier Kutzerów, rodzinne przedsiębiorstwo Thamma St. miało charakter wolnorynkowy, współpracując niekiedy z innymi warsztatami, w tym z pracownią Franza Mł., który usamodzielniał się ok. 1885 r. Produkcja przedsiębiorstwa Franza St., a potem jego synów, stanowiła w dużym stopniu wyroby seryjne, realizowane w różnych materiałach (obok drewna i kamienia była to także spopularyzowana w XIX w. masa plastyczna) według gotowych wzorców. Dotyczyło to zwłaszcza rzeźby nagrobnej i reliefowych stacji Drogi Krzyżowej. Organizacja pracowni wprowadzona przez założyciela rodu była bliska tej, jaka dominowała w XIX-wiecznych atelier rzeźbiarzy akademickich.

Warsztat zlokalizowany był w sąsiedztwie uzdrowiska w Łądku-Zdroju, co stanowiło istotną atrakcję dla kuracjuszy i turystów. Pracownia otwarta dla publiczności i postrzegana jako swoiste „sanktuarium” artysty, naśladował w tym wielkie pracownie artystyczne w dużych miastach np. Berlina czy Wiednia. Tego rodzaju status atelier był skuteczną strategią pozyskiwania zleceniodawców i klientów (w tym nabywców gotowych dzieł), do których należeli majątni i wysoko postawieni goście z różnych rejonów Śląska, Prus i Rzeszy Niemieckiej, względnie Monarchii Austro-Węgierskiej. Fakt ten miał duży wpływ na rozległy zasięg produkcji rzeźbiarskiej Franza Thamma St., wielokrotnie dostarczanej z Łądku poza granice hrabstwa kłodzkiego w różne rejony Śląska, a nawet Prus. Poprzez bezpośrednie kontakty z artystami akademickimi, takimi jak Friedrich Drake i August Julius Streichenberg z Berlina czy Joseph Knabl z Monachium, rzeźbiarz wprowadził do swojej pracowni nie tylko elementy akademickiej praktyki warsztatowej, ale również przyjął neoklasyczne i historyzujące wzorce stylistyczne. Łączył je przy tym z doświadczeniem zdobytym dzięki własnym studiom nad sztuką dawnych mistrzów regionu, w tym szczególnie plastyką Michaela Klahra St.

Samodzielna działalność warsztatowa trzech synów Franza St. nie zyskała rozgłosu i rozmachu porównywalnego z atelier ojca. Najstarszy z nich, Franz Thamm Mł. do swojej śmierci w 1926 r. najprawdopodobniej był głównie rzemieślnikiem i podwykonawcą zleceń. Z kolei spadkobierca ojcowskiego atelier, Paul Thamm, skoncentrował się na lokalnym rynku zamówień, realizując prace głównie na terenie Hrabstwa Kłodzkiego. Paul kierował swoją pracownią do 1934 r., kiedy to przekazał ją swojemu nieślubnemu synowi, choć wciąż wykonywał w prace rzeźbiarskie do początku lat 40. Najmłodszy syn Franza St., Adolf, po krótkim okresie współpracy z Paulem, założył w 1903 r. w Nysie atelier rzeźbiarskie, lecz stosunkowo szybko zrezygnował z własnej działalności na rzecz zatrudnienia w nyskich Warsztatach Sztuki Chrześcijańskiej Franza Simona, gdzie pracował do swojej śmierci w 1927 r. Pomimo, że każdy z synów Franza St. prowadził własny warsztat rzeźbiarski, ich prace (w szczególności dość dobrze rozpoznane *œuvre* Paula i Adolfa) ujawniają wspólne cechy stylistyczno-warsztatowe, które można określić jako „szkołę Thamma”; rzeźbiarze ponadto do pewnego stopnia wykorzystywali otoczony legendą wizerunek ojca w budowaniu własnej pozycji rynkowej.

Pomimo dostrzegalnych różnic pomiędzy omawianymi rodzinami i ich warsztatami w zakresie organizacji osobowej, warsztatowej praktyki, statusu atelier, wreszcie przemian w zakresie stylistyki dzieł wykonywanych przez poszczególnych rzeźbiarzy – a więc zagadnień ściśle powiązanych z kontekstem czasów i miejsc, w których ich przedsiębiorstwa funkcjonowały – wspólnym mianownikiem działalności zawodowej Klahrów, Kutzerów i Thammów jest trwałość artystyczna i warsztatowa tradycja rodzinna. Podtrzymywali ją reprezentanci poszczególnych generacji rzeźbiarskich rodów. Przekładało się to na trwałość idiomatycznych rozwiązań stylistycznych – np. w zakresie kompozycji i formowania sylwetki, jak również do pewnego stopnia techniki pracy – wprowadzonych przez „ojców” rodzinnych przedsiębiorstw, w każdym z omawianych przypadków wiodących artystów rodu. W kolejnych pokoleniach, pomimo zmieniających się na przestrzeni lat mód i gustów odbiorców, były one rozwijane bądź epigońsko powielane w pracach następców. Utrwalanie charakterystycznego języka formalnego w twórczości następujących po sobie pokoleń każdej z „dynastii” było w pewnej mierze ogólnym skutkiem edukacji potomków w obrębie rodzinnego atelier oraz praktyki warsztatowej, polegającej na wykorzystywaniu – często wielokrotnym – wcześniejszych projektów, modeli i wzorników. Formalnemu konserwatyzmowi sprzyjało peryferyjne położenie rodzinnych pracowni, idące nierzadko w parze z oczekiwaniami zleceniodawców, w przypadku omawianych warsztatów niemal wyłącznie wyznania katolickiego, zapatrzonych w docenioną twórczość artystycznych „ojców” rodzin rzeźbiarskich, jak

również dzieła lokalnych dawnych mistrzów, w tym zwłaszcza otoczonego swoistym kultem Michaela Klahra St. Jego twórczość w oczach odbiorców bez wątpienia uchodziła za jeden z najbardziej wyrazistych symboli czasów świetności lokalnej plastyki, utożsamianych z okresem sprzed pruskiego zwierzchnictwa nad większością Śląska, idealizowanym w zbiorowej pamięci mieszkańców Hrabstwa Kłodzkiego, względnie sąsiednich terenów Śląska Pruskiego przed 1945 rokiem.

Warsztatowa działalność Klahrów, Kutzerów i Thammów wpisuje się oczywiście w znacznie szersze zjawisko, jakim jest istnienie rodzin rzeźbiarskich oraz kilkupokoleniowych (najczęściej dwu- lub trójpokoleniowych) warsztatów rodzinnych na Śląsku w XVIII-XX w., skoncentrowanych zwłaszcza w regionach peryferyjnych i na prowincji. Pomimo, iż większość z rozpoznanych w literaturze śląskich rodzin artystycznych z tego czasu nie doczekała się dogłębnych studiów monograficznych, dotychczasowe ustalenia badaczy na ten temat sugerują znaczne podobieństwa wybranych warsztatów rodzinnych w zakresie organizacji i funkcjonowania do „rękodzielni” Klahrów, Kutzerów i Thammów. W wypadku barokowych pracowni rzeźbiarskich na Śląsku na szczególną zasługę przypadek m.in. świdnickiego warsztatu rzeźbiarskiego Georga Leonharda Webera, zatrudniającego w nim aż czterech synów (wcześniej zapewne swoich uczniów): Georga Leonharda Mł., Johanna Balthasara (1699-1761), Josepha Johanna (1702-po 1750) i Franza Ignatza (1705-po 1744). Trzej ostatni byli później notowani w latach 30.-40. XVIII w. w Prudniku m.in. jako warsztatowi współpracownicy, którzy w 1738 r. wspólnie wykonali wystrój miejscowego kościoła parafialnego, wykazujący wiele zbieżności stylowych z pracami ojca¹. Działalność rzeźbiarska rodziny Weberów trwała przez kilka pokoleń i nie ograniczała się wyłącznie do terenów Śląska².

Podobny, minimum trójpokoleniowy charakter miały XVIII-wieczne rodzinne przedsiębiorstwa rzeźbiarskie w Jeleniej Górze i Bardzie. I tak w jeleniogórskim ośrodku rzeźbiarskim od początku XVIII stulecia po lata 60. kluczową rolę odgrywał warsztat rodziny Bechertów, założony przez Franza Ferdinanda Becherta (1660-1727). Z czasem artystyczna familia obejmowała co najmniej siedmiu rzeźbiarzy pracujących w Świdnicy, Jeleniej Górze,

¹ D. Ostowska, *Jerzy Leonard Weber rzeźbiarz śląski epoki baroku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” II (1963), s. 106-108; por. K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 184.

² Założyciel świdnickiego atelier, Georg Leonhard Weber był synem czynnego w Krumłowie i Trzeboniu Johanna Balthasara Webera, nadwornego rzeźbiarza księcia von Schwarzenburga, wykształconym przypuszczalnie w ojcowskim warsztacie. Natomiast dwóch synów Georga Leonharda, Georg Leonhard Mł. i Johann Joseph, pracowało również na Morawach, zob. K. Kalinowski, op. cit., s. 179, 184; por. D. Ostowska, op. cit., s. 92, 94-95, 106-107.

Kamiennej Górze, Jaworze, Środzie Śląskiej i Żaganiu³. Pomimo skąpych wiadomości archiwalnych na ich temat, ustalenia Jakuba Jagiełły i Pawła Migasiewicza dowodzą, że Bechertowie byli najważniejszymi rzeźbiarzami w Jeleniej Górze przez trzy pierwsze ćwierci XVIII w.; stosunkowo obfita produkcja artystyczna członków rodu w poszczególnych pokoleniach odznacza się znaczną jednorodnością formalną, co sugeruje kształcenie, a następnie pracę rzeźbiarzy w obrębie rodzinnej pracowni dziedziczonej z pokolenia na pokolenie⁴, podobnie jak w wypadku Klahrów bądź Kutzerów.

Przypuszczalnie w rodzinnym warsztacie działali również trzej przedstawiciele rodziny Wagnerów, czołowi rzeźbiarze jeleniogórscy po wygaśnięciu rodu Bechertów w ostatniej ćwierci XVIII w. Spośród nich dwaj bracia – Heinrich i Augustin – najprawdopodobniej współpracowali ze sobą przy wybranych realizacjach, zapewne prowadząc wspólny warsztat⁵. Możliwe również, że Heinrich Wagner, oprócz kooperacji z bratem zatrudniał także pomocników lub okresowych współpracowników spoza rodziny⁶, co przypominałoby jego praktykę warsztatową do organizacji atelier Michaela Klahra St. bądź Bernarda Kutzera.

W model trójpokoleniowego atelier dziedziczonego z ojca na syna wpisuje się z kolei artystyczna działalność bardzkiej rodziny Hartmannów oraz ząbkowickiej Straussów. Chodzi tu o Antona Hartmanna (zm. 1724), jego syna Johanna Heinricha Hartmanna (przed 1714-po 1784) – czołowego przedstawiciela rodu – który z kolei miał dwóch synów-rzeźbiarzy: czynnego w Nysie Josepha (1740-1787) oraz młodszego, Johanna Nepomuka (1746-1795/1797), spadkobiercy ojcowskiego warsztatu w Bardzie⁷. Założycielem rzeźbiarskiej „dynastii” Straussów był Leopolda (przed 1715-1732), prowadzący od drugiej dekady XVIII w. do swojej śmierci warsztat w Ząbkowicach Śląskich. Rodzinne tradycje rzeźbiarskie kontynuowali jego dwaj synowie – Joseph Thaddeus (1715-1775) i Anton Ludwig (1720-po 1792)⁸. Pierwszy choć karierę artystyczną rozpoczął najprawdopodobniej u progu lat 40. XVIII

³ J. Jagiełło, P. Migasiewicz, *Jeleniogórski ośrodek rzeźbiarski w latach ok. 1740-1800*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 296.

⁴ Warsztatowym następcą Franza Ferdinanda Becherta był Joseph Anton Bechert (1691-1750), czołowy przedstawiciel rzeźbiarskiego rodu, po którym pracownię odziedziczył syn Anton Leopold, dotychczasowy uczeń i współpracownik mistrza. W warsztacie tym pracować mogli młodszy członkowie rodziny, jak również inni ówczesni jeleniogórscy rzeźbiarze. Zob. J. Jagiełło, P. Migasiewicz, op. cit., s. 296-305.

⁵ Świadczą o tym identyczne motywy figuralne i dekoracyjne w duchu rokoka i Zopfstilu dostrzegalne w rozpoznanych dziełach obu rzeźbiarzy, zob. J. Jagiełło, P. Migasiewicz, op. cit., s. 305-311.

⁶ Przykładem tego rodzaju praktyki może być wystrój kościoła ewangelickiego w Cieplicach, zasadniczo zrealizowany przez warsztat Heinricha Wagnera, choć część figur przypisuje się H. Weidlichowi, być może współpracownikowi mistrza, zob. J. Jagiełło, P. Migasiewicz, op. cit., s. 305-306.

⁷ A. Kolbiarz, *Osiemnastowieczny ośrodek rzeźbiarski w Bardzie Śląskim*, [w:] *Splendor i fantazja...*, s. 254-257, 268-269.

⁸ Na temat Leopolda Straussa oraz jego dwóch synów zob. A. Kolbiarz, *Życie i twórczość Leopolda Straussa. Przyczynek do badań nad rzeźbą barokową w księstwie ziębickim*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XX, 2011, s. 3,

w. w Bardzie, by po połowie stulecia powrócić do Ząbkowic, gdzie zapewne odziedziczył ojcowski warsztat⁹. Z kolei Anton Ludwig początkowo prowadził warsztat w Kłodzku, następnie przeniósł się do Karniowa na Śląsku Austriackim, gdzie był notowany w latach 1766-1792¹⁰. Trzecie pokolenie rodziny reprezentuje Amandus Strauss (1738-1816), syn Josepha Thaddeusa, który z Ząbkowic, podobnie jak stryj, trafił na Śląsk Austriacki, początkowo w charakterze czeladnika, przed 1775 r. zakładając samodzielny warsztat w Bruntálu¹¹. Pomimo zawodowych migracji oraz zakładania własnych pracowni przez poszczególnych członków rodziny Straussów należy przypuszczać, że także w ich przypadku rodzinna tradycja artystyczna w dużej mierze bazowała na przynajmniej częściowym kształceniu kolejnych adeptów rzeźbiarstwa w obrębie atelier starszych generacji¹².

Znacznie rzadsze były czteropokoleniowe przedsiębiorstwa rodzinne. Jednym z nich, które w istotny sposób oddziaływało na plastykę wschodniej części Śląska Austriackiego od końca XVII w. po drugą połowę lat 70. XVIII stulecia były warsztaty rodziny Weissmannów we Frýdku. Także w tym wypadku warsztat rodzinny był dziedziczony z pokolenia na pokolenie, a poszczególni członkowie rodziny współpracowali ze sobą przy wybranych zleceniach. Do znaczących postaci w historii rzeźbiarskiej rodziny należał Filip Weissmann (1639-1719), założyciel rodzinnego atelier. Jego dzieło kontynuowali dwaj synowie – Matthias

passim; por. K. Brzezina, *Rzeźba i mała architektura księstw opawskiego i karniowskiego w XVIII wieku*, Ars Vetus et Nova, Kraków 2005, s. 68.

⁹ A. Kolbiarz, *Życie i twórczość Leopolda Straussa...*, s. 3; por. idem, *Osiemnastowieczny ośrodek rzeźbiarski w Bardzie Śląskim...*, s. 255. Wedle doniesień badacza Joseph Strauss jako mistrz rzeźbiarski jeszcze ok. 1750 r. był czynny w Bardzie. Najprawdopodobniej jednak nie posiadał wówczas własnej pracowni, lecz pełnił rolę pomocnika w jednym z bardzkich warsztatów rzeźbiarskich Hartmanna lub Andreasa Ludwiga Jäschkego (możliwe, że wcześniej do Barda trafił jako czeladnik, samodzielnie uzupełniając naukę zawodu po śmierci Leopolda Straussa w 1732 r.). Obecność Josepha w miasteczku cystersów nie wyklucza odziedziczenia przezeń ojcowskiego warsztatu w Ząbkowicach, który rzeźbiarz z nieznanых powodów mógł objąć dopiero po 1750 r.; mniej prawdopodobne wydaje się natomiast kierowanie przez syna Leopolda ząbkowickim atelier równoległe z jego pracą w Bardzie.

¹⁰ A. Kolbiarz, *Życie i twórczość Leopolda Straussa...*, s. 3; por. K. Brzezina, op. cit., s. 68.

¹¹ W 1766 r. rzeźbiarz pracował przy dekoracji zamku w Slezskich Rudolticach, natomiast w latach 1766-1771 był czeladnikiem Franza Karla Partscha, ozdabiając sztukateriami zamek w Bruntálu. Przypuszczalnie po 1771 r. osiadł w tym mieście na stałe, gdzie w 1775 r. ożenił się; należy przypuszczać, że przed tym rokiem uzyskał uprawnienia mistrzowskie i założył własny warsztat rzeźbiarski. Na temat biografii artystycznej Amandusa Straussa zob. K. Brzezina, op. cit., s. 96-98; J. Olšovský, *Barokní sochařství v rakouském Slezsku (1650 – 1800)*, *Doktorská dizertační práce*, Filosofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2006 (mps dostępny w internecie: <https://is.muni.cz/th/x7lyv/DIZERTACE.pdf> [dostęp: 15.01.2021]), s. 73, 91, 196-202, passim.

¹² K. Brzezina (op. cit., s. 96) przypuszcza, że Amandus Strauss podstaw rzemiosła wyuczył się w ojcowskim warsztacie w Ząbkowicach; tego rodzaju „domową” edukację, uzupełnioną nauką u innych mistrzów oraz praktyką czeladniczą, odebrali zapewne także inni potomkowie Leopolda Straussa. Dowodem na trwałość rodzinnej tradycji formalnej w poszczególnych pokoleniach są podobieństwa kompozycyjne wykonanych przez A. Straussa figur do ołtarza bocznego św. Jana Kalasanta (ok. 1776) w kościele popijarskim w Bílej Vodzie względem prac dziadka. Godna uwaga jest zwłaszcza alegoria Mądrości, będąca w przeważającej mierze odzwierciedleniem – pomimo rokokowej formy draperii – figury personifikacji cnoty chrześcijańskiej na emporze zakonnej kościoła opackiego w Henrykowie (ok. 1715) dłuta Leopolda Straussa. Analogie te mogą sugerować wręcz posłużenie się przez Amandusa modelem rzeźbiarskim odziedziczonym z ząbkowickiego warsztatu Straussów.

(1671-1742) i Filip Jakob (1675-1726). Ten pierwszy przejął ojcowską pracownię, czyniąc z niej ciesząc się uznaniem odbiorców atelier. Zatrudniał w nim swoich trzech synów: Josepha (1695-po 1762), Antona (1700-1764) i Hippolita (1710-1776), z których Joseph na początku lat 30. XVIII w. założył własną pracownię na pruskim Górnym Śląsku, natomiast kierownikiem frýdeckiego warsztatu po śmierci ojca został najprawdopodobniej Hippolit. Ich brat Anton przypuszczalnie nigdy się nie usamodzielniał, współpracował głównie z braćmi (zwłaszcza z Hippolitem). Kontynuatorem rodzinnego warsztatu Weissmannów w czwartym pokoleniu był syn Hippolita, Josef Mł. (1738-1805), notowany początkowo jako rzeźbiarz w Místku, następnie Frýdku. Artystyczna produkcja pracowni Weissmannów związana była głównie z realizacjami kościelnymi oraz w mniejszym stopniu zamówieniami od lokalnej arystokracji bądź mieszczaństwa. Można ją więc porównać do ofert Klahrów, Kutzerów i Thammów, bądź wspomnianych wyżej Straussów. Działalność frýdeckich rzeźbiarzy nie ograniczała się do jednego regionu, lecz objęła tereny bardziej rozległe, m.in. księstwa cieszyńskiego, pruskiego Górnego Śląska, sięgając pobliskich miejscowości na Morawach oraz w Małopolsce¹³.

W tym przeglądzie stosunkowo licznych przedsiębiorstw rodzinnych na Śląsku Austriackim wspomnieć należy również o warsztacie Andreeasa Koschatzky'ego (1752-1824) w Sádku, po którym interes przejął jego syn, zarazem uczeń i kontynuator, Florian Koschatzky (1798-1865)¹⁴, a także o omawianych już Kellerach ze Skorošic oraz rodzinnej pracowni Friedlów w Opawie, która przez cały XVIII wiek i pierwszą połowę następnego stulecia, rozwinęła intensywną produkcję rzeźbiarską, ukierunkowaną zwłaszcza na mniejsze miejscowości pogranicza prusko-austriackiego¹⁵.

Zjawisko powstawania rodzinnych przedsiębiorstw rzeźbiarskich na Śląsku również w XIX wieku i w pierwszej połowie XX stulecia nie należało do rzadkości. Pośród licznych

¹³ Rodzinny warsztat Weissmannów we Frýdku był także podstawowym miejscem nauki rzeźbiarstwa dla członków rodu w poszczególnych pokoleniach; ponadto w atelier umiejętności zdobywali lub rozwijali czeladnicy spoza rodziny, m.in. późniejsi rzeźbiarze Wenceslaus Donay (1742-1796) i Johann Hrábek (1719?-1821). Na temat rzeźbiarzy z rodziny Weissmannów oraz ich atelier zob. J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 17. 18. století ve východní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní malířství a sochařství ve východní části českého Slezska*, Opava 2004, s. 22; idem, *Sochařství*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, op. cit., s. 152-176, przyp. 121, passim; idem, *Barokní sochařství v rakouském Slezsku...*, s. 55-57, 202-232, passim.

¹⁴ J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 19. století v západní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století v západní části českého Slezska*, Opava 2008, s. 35; idem, *Sochařství. Biogramy umělců*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století...*, s. 115-116, przyp. 63.

¹⁵ Rodziną tradycję artystyczną Friedlów zapoczątkował Wenceslaus Friedl (1692-1756), stolarz czynny w Děrné (ob. część Fulneku) na Śląsku Austriackim. Jego trzej synowie zostali rzeźbiarzami: najstarszy z nich, Karl Friedl (1724-1747) był czynny w Ołomuńcu, natomiast dwaj młodszy – Johann Friedl St. (1738-1803) i Franz Friedl (1745-1810) – założyli swoje warsztaty w Opawie. Najwybitniejszym przedstawicielem rodziny był Johann St., który wyuczył zawodu swojego syna, Johanna Friedla Mł. (1780-1839), późniejszego spadkobiercy ojcowskiego atelier. Zob. J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století...*, s. 99-100.

przykładów na uwagę zasługują Heinzowie i Schmidtowie. Ci pierwsi prowadzili przez trzy pokolenia warsztat w przygranicznych Odrach na austriackim Śląsku¹⁶. W kontekście rozprawy istotna jest zwłaszcza biografia artystyczna założyciela rodzinnego przedsiębiorstwa, Josefa Antona Heinza (1798-1872), który podobnie jak Bernard Kutzer czy Franz Thamm St. był samoukiem w dziedzinie rzeźbiarstwa i malarstwa. Z czasem stał się wziętym rzeźbiarzem i malarzem na przygranicznych terenach Śląska Austriackiego¹⁷; w założonej przez niego pracowni zawodu wyuczył się syn i spadkobierca rzeźbiarza, Alois Heinz St. (1826-1903), który tytułował się jako malarz i rzeźbiarz akademicki, choć brakuje źródłowych dowodów potwierdzających naukę artysty poza rodzinnym atelier¹⁸. Rzeźbiarzem był również jego syn, Alois Heinz Mł. (1852-po 1928), od lat 80. XIX w. do lat 20. XX w. czynny zawodowo w Nowym Jićinie i Opawie¹⁹. Ostatnim z warsztatów rodzinnych był należący do lądeckiej rodziny Schmidtów, którego założyciel Alois Schmidt podzlecał prace Paulowi i Adolfowi Thammom. Atelier Schmidtów było firmą dwupokoleniową działającą na Śląsku do 1945. Za Aloisa warsztat, w którym od pewnego momentu pracowali także synowie właściciela Alfons (1893-1945), Gottfried (1899-?) i Konrad (1898-1979), realizował na przełomie XIX-XX w. oraz w okresie międzywojennym liczne zamówienia dla kościołów bądź odbiorców świeckich na ziemi kłodzkiej, Śląsku Pruskim i w Wielkopolsce²⁰. Po śmierci ojca w 1939 r. rodzinny interes przejęli synowie²¹, przy czym spadkobiercą i kierownikiem ojcowskiego warsztatu został najprawdopodobniej Alfons, czynny w Łądku jako rzeźbiarz do 1945²². Jego współ-

¹⁶ J. Olšovský, *Nástin dějin sochařství 19. století...*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Maliřství a sochařství...*, s. 35; idem, *Sochařství. Biogramy...*, s. 105-116.

¹⁷ J. Olšovský, *Sochařství. Biogramy...*, s. 105-106.

¹⁸ Ibidem, s. 107-108.

¹⁹ Ibidem, s. 108-109.

²⁰ J. Sakwerda, *Artyści Ziemi Kłodzkiej i Ziemią Kłodzką związani w latach 1800-1945: Leksykon*, t. 2. L-Z, Wrocław 2005, s. 37-38.

²¹ http://www.rathay-biographien.de/persoennlichkeiten/S/Schmidt_Aloys/schmidt_aloys.htm [dostęp: 20.04.2022]. Na wspólne prowadzenie warsztatu (zlokalizowanego w Łądku przy Glatzerstraße 27) przez synów Aloisa wskazuje także reklama atelier pod szyldem *Alois Schmidt & Söhne*, zamieszczona w książce adresowej z 1942 r., zob. *Die Grafschaft Glatz – Einwohnerbuch 1942*, Breslauer Verlags- und Druckerei GmbH, Breslau [1942], s. 405.

²² W 1936-1937 r. rzeźbiarz mieszkał w lądeckim domu ojca przy Glatzer Straße (ob. ul. Kłodzka) 27, który zamieszkiwał także ok. 1941-1942 r., najprawdopodobniej już jako jego właściciel i kierownik zlokalizowanego tam warsztatu. W tym samym czasie odnotowany został na liście lądeckich rzeźbiarzy. Wiadomo również, że już od 1911 r. był członkiem bliżej nieznanego związku (bractwa?) przy parafii katolickiej w Łądku, w 1919 r. świadcząc na ślubie swojej siostry, Anny Schmidt w lądeckiej farze, a w 1926 i 1929 r. chrzcąc tu swoje dzieci. W kolejnych latach ponadto trzymał do chrztu synów braci – Aloisa Mł. w 1939 oraz Konrada w 1940. Według zapisów metrykalnych artysta zmarł 25 XII 1945 r. J. Sakwerda (op. cit., s. 37) podaje najprawdopodobniej błędną informację, jakoby w 1953 r. miał on obchodzić 60. rocznicę urodzin. Na temat biografii Alfonsa Schmidta zob. APL: Traubuch Landeck 1902-1948, s. 162, poz. 51 (akt ślubu Anny Schmidt, córki rzeźbiarza Aloisa Sch., z Gustavem Maxem Wachsmannem, zduńcem z Kłodzka, 8 XI 1919), Taufmatrikel 1896-1927, s. 584 (akt chrztu córki Alfonsa Schmidta, 7 III 1926), Księga chrztów 1927-1945, s. 25 (poz. 20, akt chrztu syna Alfonsa Schmidta, 4 IV 1929), 116 (poz. 39, akt chrztu syna Aloisa Schmidta Mł., asystenta miejskiego, 18 VI 1939), Rejestr członków wspólnoty parafialnej XIX-XX w., rkps nlb, Begräbnisbuch 1908-1953, s. 270, poz. 205 (akt pogrzebu

pracownikiem był zapewne brat Gottfried, z zawodu stolarz²³. Z rodzinnym atelier związany był także Konrad, malarz i snycerz, wiodąca osobowość artystyczna w drugim pokoleniu Schmidtów. Artysta pierwsze kroki w zawodzie stawiał w ojcowskiej pracowni, choć w jego wypadku rodzinne atelier nie było jedynym miejscem nauki rzeźbiarstwa. Wiadomo bowiem, że kształcił się także w zakresie rysunku i malarstwa w Dreźnie, następnie doskonalił swoje umiejętności niczym czeladnik poprzez praktykę artystyczną podczas swoich podróży po Niemczech i Holandii. Pobierał także naukę w Szkole Snycerskiej w Cieplicach Zdroju. W 1926 r. powrócił do łądeckiego warsztatu ojca, w którym początkowo sporządzał projekty rysunkowe rzeźb oraz wykańczał dzieła Aloisa, podejmując się realizowania własnych prac rzeźbiarskich dopiero od ok. 1935 r. (rok później formalnie uzyskał uprawnienia mistrzowskie w dziedzinie malarstwa i pozłotnictwa)²⁴. Artysta zamieszkiwał rodzinny dom przy Glatzer StraÙe 27 przynajmniej do 1942 r., współpracując z ojcem, a następnie starszym bratem Alfonsem, choć w warsztacie zajmował pozycję raczej drugoplanową²⁵. W 1946 r., osiedlił się w Hörstel-Bevergern, a później w Riesenbeck (Niemcy), gdzie założył własny warsztat rzeźbiarski i kontynuował rodzinną tradycję artystyczną²⁶. Wykształcenie synów Aloisa Schmidta w rodzinnym atelier, a następnie ich stopniowy awans w latach 20.-30. XX w. na współpracowników ojca, do pewnego stopnia przypomina kariery artystyczne Raimunda i Gottharda Kutzerów, bądź Paula i Adolfa Thammów w obrębie rodzinnych atelier. Znaczącym wyróżnikiem jest postać Konrada Schmidta, którego edukacja nie ograniczyła się do

Alfonsa Sch., 31 XII 1945); *Die Grafschaft Glatz – Einwohnerbuch 1937*, Breslauer Verlags- und Druckerei GmbH, Breslau [1937], s. 379; *Die Grafschaft Glatz – Einwohnerbuch 1942...*, s. 405, 410; por. przyp. 25.

²³ Urodzony 31 XII 1899 Gottfried, ok. 1936 r. był czeladnikiem stolarskim zamieszkałym w Łądku przy Brunnenplatz 6, gdzie mieszkał również w 1938 (w tym roku już jako mistrz stolarski ochrzcił córkę) oraz w 1940, kiedy chrzcił syna. Natomiast ok. 1941-1942 r. stolarz mieszkał w Łądku przy Werkstraße (ob. ul. Fabryczna) 6. Na temat Gottfrieda Schmidta zob. APL: Taufmatrikel 1896-1927, s. 76 (akt chrztu Gottrieda, 7 I 1900), Księga chrztów 1927-1945, s. 103, 124; *Die Grafschaft Glatz – Einwohnerbuch 1937...*, s. 379; *Die Grafschaft Glatz – Einwohnerbuch 1942...*, s. 405. Nie wiadomo, czy artysta dysponował własnym warsztatem stolarskim, choć bardzo możliwe, że miejscem jego zatrudnienia było rodzinne atelier, co może sugerować brak osoby Gottfrieda w rejestrach łądeckich stolarzy z 1937 i 1942 r.

²⁴ J. Sakwerda, op. cit., s. 38-39. Obecność Konrada w Łądku w drugiej połowie lat 20. XX w. potwierdza fakt trzymywania do chrztu przez rzeźbiarza syna Alfonsa w 1929 r. (por. przyp. 22).

²⁵ Artysta nie jest wymieniany w książkach adresowych dotyczących Łądku z lat 1937 i 1942. Jego obecność w mieście nad Białą Łądecką potwierdzają jednak akty chrztów synów Konrada w 1940 i 1942 r., które odnotowują również ówczesne miejsce zamieszkania twórcy. W 1940 r. określony został jako malarz i rzeźbiarz (w tym samym roku – odnotowany jako malarz – trzymał do chrztu syna brata Gottrieda), natomiast dwa lata później w metrykach podano jako profesję artysty specjalista w wykańczaniu mieszkań (*Wohnmeister*). Zob. APL, Księga chrztów 1927-1945, s. 128 (poz. 46, akt chrztu syna K. Schmidta, 23 VI 1940), 144 (akt chrztu syna K. Schmidta, 8 II 1942); por. przyp. 23. Można zatem przypuszczać, że mimo swojego wykształcenia Konrad nie wybił się na zawodową niezależność w okresie pracy w rodzinnym warsztacie, pozostając jedynie pomocnikiem ojca, a później starszego brata. Zapewne trudności finansowe w czasie wojny zmusiły artystę do poszukiwania dodatkowego zarobku w ramach odmiennej profesji.

²⁶ J. Sakwerda, op. cit., s. 39; por. http://www.heimatstube-habelschwerdt.de/bildhauer_und_holzschnitzer.php [dostęp: 5.06.2022].

rodzinnego warsztatu, choć artysta stawiał w nim pierwsze kroki zawodowe. Karierę artystyczną jako rzeźbiarz rozwinął jednak poza lądeckim atelier, już po 1945 roku.

Dostrzegalne podobieństwa w zakresie modeli funkcjonowania, organizacji pracy warsztatowej i wielopokoleniowej tradycji artystycznej pomiędzy rodzinami rzeźbiarskimi Klahrów, Kutzerów i Thammów a przywołanymi wyżej innymi rodami śląskich snycerzy pozwalają uznać tych pierwszych za reprezentatywne przykłady artystycznych rodzin oraz rodzinnych przedsiębiorstw rzeźbiarskich na śląskiej prowincji w XVIII-XX w., w tym zwłaszcza na pograniczu Kotliny Kłodzkiej i wschodnich terenów Śląska.

Dokonana analiza stylu i praktyki warsztatowej trzech omawianych rodów nasuwa na myśl również inny wniosek, że ich wspólnym mianownikiem była wierność estetyce barokowej – m.in. w zakresie rzeźby figuralnej – szczególnie popularnej na ziemi kłodzkiej oraz w przeważająco katolickich rejonach Dolnego i Górnego Śląska leżących na wschód od Hrabstwa Kłodzkiego. Wspomniana barokowa plastyka dotyczy zwłaszcza sztuki Michaela Klahra Starszego, rzeźbiarza cieszącego się uznaniem wśród siebie współczesnych i silnie oddziałującego na twórczość innych lokalnych snycerzy w XVIII, a nawet XIX stuleciu, po 1742 r. zarówno w pruskiej, jak i austriackiej części wyróżnionego obszaru. Głównym kontynuatorem artystycznej tradycji Michaela St. był oczywiście Michael Ignatz Klahr oraz jego potomkowie, choć za sprawą kontaktów warsztatowych plastyka klahrowska silnie odcisnęła swe piętno także w pracach artystów bardzkich oraz czynnych w Skorošicach rzeźbiarzy z rodziny Kellerów, w szczególności Christiana Kellera Starszego. Rzeźbiarz ów pod wpływem współpracy zawodowej z Klahrem Mł. około lat 50.-60. XVIII w. radykalnie zmienił stylistykę swoich prac, przyswajając szereg rozwiązań formalnych rzeźby Klahra St. oraz jego syna. Za pośrednictwem Kellera St. wzorce sztuki Klahrów przejął jego potomek, Christian Keller Młodszy, który z kolei na początku XIX w. przekazał je swojemu uczniowi, Bernardowi Kutzerowi. Założyciel rodzinnego przedsiębiorstwa Kutzerów ukształtował swój język formalny również w oparciu o dorobek artystyczny znaczących rzeźbiarzy barokowych w zachodniej części Śląska Austriackiego i pruskiego Górnego Śląska. Ów „postbarokowy” język form utrwalił się w twórczości pozostałych członków rzeźbiarskiej rodziny Kutzerów. Obok wspomnianej już tradycji warsztatowej istotną rolę w podtrzymaniu barokowej konwencji rzeźby odgrywały preferencje odbiorców i zleceniodawców, w niemałym stopniu przywiązanych do XVIII-wiecznej estetyki, utożsamianej z katolicyzmem, istotnym składnikiem lokalnej tożsamości zwłaszcza dla mieszkańców Hrabstwa Kłodzkiego. Duże znaczenie miała także zauważalna w na omawianych terenach od drugiej połowy XIX w. ponowna fascynacja rzeźbą Klahrów i innych miejscowych rzeźbiarzy barokowych, budująca

swoistą legendę wokół Michaela Klahra St. Nie bez znaczenia była również działalność Bernarda Kutzera – postrzeganego jako kontynuatora tradycji snycerskich baroku. Były to czynniki, które wpłynęły na popularność plastyki barokowej w Kotlinie Kłodzkiej i okolicach, na przełomie stuleci, obecnej w twórczości artystów takich jak kłodzki rzeźbiarz Franz Wagner czy łęczanin Alois Schmidt. Wymienione czynniki miały szczególne znaczenie w wypadku założyciela kolejnej artystycznej rodziny omawianej w niniejszej pracy – Franza Thamma Starszego. Rzeźbiarz ten, zmotywowany do dalszego rozwoju twórczego przez samego Bernarda Kutzera, pomimo uprawiania rzeźby w duchu akademickiego klasycyzmu, świadomie nawiązywał w swoich dziełach do twórczości Klahra St. (a do pewnego stopnia również jego syna), w wymiarze symbolicznym również zyskując legendarny status – godnego następcy wielkiego poprzednika z okresu baroku²⁷. Artystycznymi spadkobiercami barokowych tradycji – oraz ojcowskiej legendy w oczach odbiorców – stali się synowie Franza, w szczególności jego synowie i wieloletni współpracownicy Paul i Adolf. To, co się udało ustalić na temat twórczości obu braci dowodzi, że poszukując indywidualnego stylu, nawiązywali do współczesnych sobie trendów modernizmu czy ekspresjonizmu, ale jednocześnie realizowali dzieła w estetyce neobarokowej, spełniające oczekiwania zleceniodawców (łądecki pomnik poległych w I wojnie światowej Paula Thamma czy figury świdnickiej szopki bożonarodzeniowej Adolfa Thamma). Barokizująca forma tych prac wynikała w dużej mierze z zakorzenienia twórców w rodzinnej tradycji warsztatowej (co widać zwłaszcza w dziełach opracowywanych według projektów i modeli Franza Thamma St., np. figurach Chrystusa Ukrzyżowanego autorstwa Paula).

Utrzymujący się przez XIX i początek XX wieku pozytywny stosunek do sztuki barokowej na ziemi kłodzkiej i sąsiednich terenach Śląska miał swój wyraz także w sioście podejmowanych potrzeb konserwacji i restauracji dzieł „dawnych mistrzów”, podejmowanych przez miejscowych artystów, w tym także członków trzech omawianych rodów rzeźbiarskich. Wspomniane praktyki restauratorskie w wielu wypadkach oznaczały częściową rekonstrukcję starszych dzieł, nierzadko wzbogacanych przy tym o nowe elementy. Początki tego zauważalne są już w działalności Michaela Ignatza Klahra, który odnawiał prace swojego ojca, takie jak wystrój (dotyczy to zwłaszcza ołtarza MB Różańcowej) kaplicy św. Floriana w Bystrzycy Kłodzkiej czy dekorację figuralną we wnętrzu łądeckiej fary (godne uwagi jest zwłaszcza rzeźbiarskie uzupełnienie Grupy Ukrzyżowania). Kilkadziesiąt lat później potomek

²⁷ A. Langer, *Franz Thamm Sen. Bildhauer*, [w:] idem, *Schlesische Biographien*, Glatz 1902, s. 136.

rzeźbiarza Anton Klahr w 1860 r. restaurował późnobarokowy pomnik maryjny G. L. Webera na rynku w Dusznikach.

Odnawiania i naprawy barokowych dzieł sztuki we wczesnym okresie aktywności zawodowej podejmował się także Bernard Kutzer, który wraz ze swoim warsztatem restaurował w latach 20. XIX w. ołtarze kościoła w Malej Morávce, a w 1833 r. odbudował zniszczony pożarem ołtarz główny fary w Złoty Horach, co dokumentuje zachowany projekt. Do prac o charakterze konserwatorskim należą także roboty rzeźbiarskie młodego Franza Thamma St. przy późnobarokowym ołtarzu bocznym we wrocławskim kościele Imienia Jezus (wówczas p.w. św. Macieja) w latach 60. XIX w.; znane są również przypadki restaurowania starszych rzeźb przez jego syna Paula, który m.in. w 1940 r. odnowił ojcowskie popiersie cesarza Wilhelma w Łądku.

Omówione w pracy przykłady prac Klahrów, Kutzerów i Thammów wpisują się w typową zwłaszcza dla XIX i pierwszej połowy XX w. praktykę powierzania zadań konserwacji zabytków z różnych epok rzeźbiarzom i malarzom, co na Śląsku było udziałem znaczących twórców tego czasu, m.in. rzeźbiarzy Friedricha Bemstena i Brunona Tschötschela czy malarzy Josepha Langnera i Johanna Drobka, a także łądeckiego artysty Leo Richtera²⁸. Na tym tle działalność restauratorska członków interesujących nas rodzin rzeźbiarskich stanowiła margines dorobku artystycznego ich rodzinnych przedsiębiorstw, niekiedy jednak mogła mieć znaczenie w przyswajaniu przez artystów form barokowych (np. w wypadku Bernarda Kutzera). W tym aspekcie przypadki restaurowania dzieł uznanych „dawnych mistrzów” przez ich potomków również potwierdzają przywiązanie lokalnych odbiorców do sztuki Michaela Klahra St. – kojarzonego z „czasami świetności” miejscowej plastyki – jak również jego artystycznych kontynuatorów: Bernarda Kutzera i Franza Thamma St. Wszystkie wyżej przywołane czynniki pozwalają zatem uznać trzy omówione rodziny rzeźbiarskie oraz ich warsztaty za istotny element pejzażu artystycznego Hrabstwa Kłodzkiego i przyległych terenów Śląska Pruskiego i Austriackiego w XVIII-XX w., jak również za znaczących reprezentantów tendencji znamionujących sztukę tych obszarów przed 1945 rokiem.

²⁸ Więcej na ten temat zob. G. Grajewski, *Bruno Tschötschel i konserwacja zabytków na Śląsku*, [w:] *Bruno Tschötschel (1874-1941). Wrocławski Wit Stwosz XX wieku* [kat. wyst.], red. M. Łagiewski, P. Oszczanowski, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2012, s. 197-202, *passim*. Postać Leo Richtera (w artykule błędnie podano Duszniki jako miejsce pochodzenia Richtera) miała szczególne znaczenie dla renowacji wielu zabytków sztuki sakralnej w kościołach na ziemi kłodzkiej, w tym także retabulów Michaela Ignatza Klahra w Domaszkowie i Gorzanowie; inne dzieło Klahra Mł. – ołtarz główny kościoła w Krosnowicach – restaurował Alois Schmidt we współpracy z malarzem Willibaldem Steinem. We wszystkich wymienionych przypadkach konserwacja prowadzona była jednak w sposób dowolny, w większości bez poszanowania dla oryginalnej substancji zabytkowej, co w rezultacie doprowadziło do zniszczenia pierwotnego kształtu dzieł Michaela Ignatza.

Skróty zastosowane w tekście

AJK – Archiwum Jezuitów Kłodzkich w Kłodzku

APK – Archiwum Parafialne w Krosnowicach

APKZ – Archiwum Państwowe w Kamieńcu Żąbkowickim (Oddział Archiwum Państwowego we Wrocławiu)

APL – Archiwum Parafialne w Łądku-Zdroju

APPPTJ – Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie

APWr – Archiwum Państwowe we Wrocławiu

MNWr – Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Mu Bru – Muzeum v Bruntálu

SOka Je RAK – Státní okresní archiv Jeseník, Rodinný archiv Kutzerů, Horní Údolí

SZMO – Slezské zemské muzeum v Opavě

ZAO – Zemský archiv v Opavě

Literatura²⁹

1. Opracowania

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. v. H. Vollmer, Bd. 22, Leipzig 1928;

Bardo – skarby sztuki, red. A. Kozieł, Legnica 2011;

Becker, R. *Nachträge und Berichtigungen zu H. Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, „Die Grafschaft Glatz“, Jg. 20, 1925, Nr. 1-2, s. 103-104;

Berendt, E., *Rzeźba ludowa na Dolnym Śląsku XVIII-XIX w.*, [kat. zbiorów], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1995;

Bernatzky, A., *Lexikon der Grafschaft Glatz*, Leimen/Heidelberg 1984;

Bernatzky, G., *Franz Thamm, ein Grafschafter Bildhauer*, „Glatzer Land“ 8, 1928, Nr. 4, s. 4-6;

Betlej, A. Dworzak, A., *Abrys, delineatio kopersztych... czyli „przednie rysowane, godne poszanowania, dobrych magistrów rysunki”*. *Projekty dzieł małej architektury ze zbiorów krakowskich*, Kraków 2014;

Braun, E. W., *Ein Bozzetto von Michael Klahr d. Ä.*, „Jahrbuch des Verbandes der deutschen Museen in der Tschechoslowakischen Republik“ I, 1931, s. 170–171;

Brommer, H., *Die Bildhauer Hauser in Kirchzarten, Schlettstadt und Freiburg i. Br. (1611–1842). Die Biographien (Teil I)*, [w:] „Schau-ins-Land“ 89, 1971, S. 47–93;

²⁹ Niniejszy wykaz obejmuje przede wszystkim najważniejsze pozycje cytowane w pracy.

- Brommer, H., *Die Bildhauer Hauser in Kircharten, Schlettstadt und Freiburg i. Br. (1611–1842). Die Biographien (Teil II)*, [w:] „Schau-ins-Land“ 94/95, 1976/77, S. 165–200;
- Bruno Tschötschel. *Wrocławski Wit Stwosz XX wieku*, [kat. wyst.] red. M. Łagiewski, P. Oszczanowski, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2008;
- Brzezina, K., Organisty, A., *Nurt barokowy w twórczości zapomnianych dwudziestowiecznych artystów – Franza Wagnera i Wojciecha Maciejowskiego*, [w:] *Barok i barokizacja, Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 3-4 XII 2004*, red. K. Brzezina, Ars Vetus et Nova, Kraków 2007, s. 327-335;
- Brzezina, K., *Rzeźba i mała architektura księstw opawskiego i karniowskiego w XVIII wieku*, Ars Vetus et Nova, Kraków 2005;
- Burgemeister, L., *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Teil 3, Breslau 1934;
- ch., *Das Kriegerdenkmal an der Pfarrkirche*, „Landecker Stadtblatt und Nachrichten”, Nr. 90, den 14. November 1928, s. 1-2;
- Chrzanowski, T., Kornecki, M., *Sztuka Śląska Opolskiego*, Kraków 1974;
- Czechowicz, B., *Klahrowie i ich dzieła. W trzechsetlecie urodzin Michaela Klahra Starszego (1693-1742)*, „Śląskie Zeszyty Krajoznawcze”, z. 65: 1992, s. 23-32;
- Czechowicz, B., *O Klarach (Klahrach), nie tylko łądeckich, raz jeszcze*, „Śląskie Zeszyty Krajoznawcze”, z. 67: 1993, s. 15-22;
- Czechowicz, B., *Kaplice w dawnym Hrabstwie Kłodzkim*, Wrocław 2003;
- Czechowicz B., *Kościół w Gorzanowie na ziemi kłodzkiej. Przyczynek do dziejów sztuki czeskiej*, Wrocław 2007;
- Čep, J., Čep, M., *Eine Kalvarie Kutzers in Kaltseifen (Studený Zejf)*, [w:] *Splitter aus dem Leben von Bildhauern der Jeseniker Region und einige ihrer Werke*, Jeseník 2006, s. 12-13;
- d’Elvert, Ch. R., *Der Bildhauer Bernhardt Kutzer*, „Notizenblatt” 1884, nr 11, s. 82;
- [b. a.] *Der Bildhauer Cyrill Kutzer*, „Notitzenblatt” 1884, nr 12, s. 95-96;
- Die Bildhauerfamillie Schwanthaler 1633-1858. Vom Barock zum Klassizismus*, [kat. wyst.] Ausstellung des Landes Oberösterreich, Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn, 3. Mai bis 13. Oktober 1974, Oberösterreichischer Landesverlag, Reichsberg am Inn 1974;
- Die Bildhauerfamilie Zürn: 1585-1724, Schwaben, Bayern, Mähren, Österreich*, [kat. wyst.] Ausstellung d. Landes Oberösterreich, Braunau am Inn, ehemalige Kapuzinerkirche (später Stadttheater), 27. April – 28. Oktober 1979, Braunau am Inn 1979;
- Dobrzycka, A., *Jerzy Wilhelm Neunhertz. Malarz śląski*, Poznań 1958;
- Döring, T., *Studien zur Künstlerfamilie van Bronchorst: Jan Gerritsz (ca. 1603-1661), Johannes (1627-1656) und Gerrit van Bronchorst (ca. 1636-1673) in Utrecht und Amsterdam*, Alfter 1993; O. Doering, *Die Künstlerfamilie della Robbia*, München 1913;
- Droth, M., *Modeling Modernity: Instruction Books and the History of Modern Sculpture*, „Visual Resources” 34, 2018, s. 184-208;
- Dudziak T., *Kłodzka dynastia rzeźbiarzy*, [w:] Brygier, W., Dudziak T., *Ziemia kłodzka. Przewodnik dla prawdziwego turysty*, s. 59-61, Pruszków 2010;
- Dziedzic, M., *Kłodzkie Towarzystwo Górskie 1881-1945*, Wrocław 2013;

- Dziedzic, M., Dziedzic, G., *Kłodzka Grupa Artystyczna 1920-1945*, Wrocław 2014;
- Ethos und Pathos: Die Berliner Bildhauerschule, 1786-1914: Beiträge mit Kurzbiographien Berliner Bildhauer*, hrsg. von P. Bloch, J. von Simson, S. Einholz, Jahrgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin 1990;
- Fogger, J., *Zwei Briefe Grafschafter Künstler*, „Die Grafschaft Glatz”, Jg 23: 1928, nr 3, s. 26-27;
- Galewski, G., *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacja kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, *Ars Vetus et Nova*, No. 36, Kraków 2012;
- Gans, J., *Die Bildhauer Brüder Kutzer*, „Notizenblatt” 1885, nr 4, s. 26-27;
- Gernat, J., *Ołtarz główny kościoła filialnego w Nowej Wsi. Przyczynek do studiów nad warsztatem rzeźbiarskim Michaela Ignacza Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXIV, 2015, s. 141-160;
- Gernat, J., *Projekty, bozzetti, modelletti, modelli i wzorniki – uwagi na temat praktyki warsztatowej rzeźbiarskiej rodziny Klahrów w XVIII-XIX w.*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXVII, 2018, s. 19-62;
- Gernat, J., *Ze studiów nad warsztatem rzeźbiarskim Raimunda Kutzera (1833-1919)*, [w:] *Narodziny nowoczesności. Studia o polskiej rzeźbie dwudziestolecia międzywojennego*, red. K. Janicka, A. Krawczyk, Wolsztyn 2016, s. 21-40;
- Grochowska, E., *Pomnik maryjny w Dusznikach-Zdroju. Część 1. Zarys dziejów i problem ikonografii*, „Rocznik Muzeum Papiernictwa”, T. X, 2016, s. 81-96;
- Grundmann G., *Die Baumeister familie Frantz: ein Beitrag zur Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts in Schlesien, Schweden und Polen*, Breslau 1937;
- Grundmann, G., *Die Richtungsänderung in der schlesischen Kunst des 18. Jahrhunderts*, [w:] *Kunstgeschichtliche Studien*, hrsg. von H. Tintelnot, Breslau 1943, s. 78-105;
- Hahr, A., *Die Architektenfamilie Pahr. Eine Fur Die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens Bedeutende Künstlerfamilie*, Strassburg 1908;
- Hauck R., *Bad Landeck/Schlesien. Bilder aus einer deutschen Stadt*, Leimen/Heidelberg 1973;
- [b. a.] *Heimische Künstler*, „Landecker Stadtblatt, Nr. 89, 46. Jahrgang, den 5. November 1919, s. 1;
- Heinke, A., *Die Grafschaft Glatz*, Breslau 1941;
- Heinke, A., *Ebersdorf, Kreis Habelschwerdt*, „Guda Obend!“ 1926, s. 88-90;
- Hermann, M., *Die Bildhauer Hauser in Kirchzarten, Schlettstadt und Freiburg/Br. 1611–1842. Das Werk (Teil 1)*, [w:] „Badische Heimat” 52, 1972, s. 2-151;
- Hladík, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení*, Praha 2016;
- Jagiello, J., Migasiewicz, P., *Jeleniogórski ośrodek rzeźbiarski w latach ok. 1740-1800*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 296-311;
- Jagiello, *Rohnowie. Rodzina rzeźbiarzy z Wrocławia*, Rzeźbiarze Dolnego Śląska, Warszawa 2015;
- Joanidis, S., *Zlaté Hory v Jeseníkách. Letopisy*, Rejvíz 2004;
- Kalinowski, K., *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986;

- Kalinowski K., *Barock in Schlesien*, München 1990;
- Kalinowski, K., *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones” VII, 1995, s.101-140;
- Kettner, A., *Ehrenhalle des politischen Bezirks Freiwaldau*, Freiwaldau 1904, s. 74-75;
- Katalog Rzeźby Barokowej na Śląsku*, t. I, *Hrabstwo kłodzkie*, red. K. Kalinowski, Poznań 1987;
- Kleiser, B., Wörgötter, Z., *Die Schwarzwälder Künstlerfamilie Winterhalder*, [w:] L. Slaviček (Hrsg.), *Josef Winterhalder der Jüngere (1743 Vöhrenbach – 1807 Znojmo), Maulbertschs bester Schüler*. Museum Langenargen am Bodensee, Langenargen 2009, s. 211-231;
- Knötel, P., *Versuch einer Kunstgeschichte der Grafschaft Glatz*, „Vierteljahresschrift für Geschichte und Heimatskunde der Grafschaft Glatz“ VIII, Jg. 1888/1889, s. 289-313;
- Kögler, J., *Die Chroniken der Grafschaft Glatz*. Bd. 2. *Die Chroniken von Glatz, Habelschwerdt, Reinerz mit den eingepfarrten Dörfern*. Neubearb. von Dieter Pohl. Köln 1993;
- Kögler, J., *Die Chroniken der Grafschaft Glatz*. Bd. 5. *Die Chroniken der Dörfer, Pfarreien und Herrschaften des Altkreises Neurode*. Neu bearb. von Dieter Pohl. Köln 2001;
- Kolbiarz, A., *Rzeźbiarska twórczość Krzysztofa Jana Königera na Śląsku*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Konstantego Kalinowskiego, Instytut Historii Sztuki UAM, Poznań 2001;
- Kolbiarz, A., *Matthäus Knot*. *Monografia śląskiego rzeźbiarza epoki baroku i jego warsztatu*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Tadeusza J. Żuchowskiego. Instytut Historii Sztuki UAM. Poznań 2008;
- Kolbiarz, A., *Życie i twórczość Leopolda Straussa. Przyczynek do badań nad rzeźbą barokową w księstwie ziebickim*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XX, 2011, s. 3-28;
- Kolbiarz, K., *Osiemnastowieczny ośrodek rzeźbiarski w Bardzie Śląskim*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 253-276;
- Kolbiarz, A., *Geneza oraz ewolucja ołtarza ramowego na Śląsku i w twórczości artystów związanych z ośrodkiem artystycznym w Bardzie*, „Techne. Seria Nowa”, 2018, nr 1, s. 177-202;
- Kolbiarz, A., *Michael Klahr Starszy, Paul Stralano i rzeźba barokowa w Świdnicy. Nowe uwagi na temat edukacji artystycznej Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXVII, 2018, s. 121-158;
- Kolbiarz, A., *Nie tylko Praga. Udział śląskich rzeźbiarzy barokowych w dekorowaniu benedyktyńskich kościołów na Broumovsku*, [w:] *Barok na Broumovsku ze śląskiej perspektywy. Historia i współczesność*, red. A. Wojtyła, M. Wyrzykowska, Wrocław 2018, s. 43-55;
- Kommer, B., Rugendas, *Eine Künstlerfamilie in Wandel und Tradition: Stadtische Kunstsammlungen Augsburg*, Deutsche Barock-Galerie Im Schaezler-Palais, 11 September – 22 November 1998, Augsburg 1998;
- Kořan, I., *Žáci M. B. Brauna ve východních Čechách*, [w:] *Michal Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*, red. J. Wrabec, Wrocław 1995, s. 115-116;
- Kopka, P., *Katholische Pfarrgeschichte von Prieborn-Siebenhufen 1292-1926*, [b.m.w.], 1926;

- Koziel, A., *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Acta Universitatis Wratislaviensis, Wrocław 2013;
- Koziel, A., *Wielkie przedsiębiorstwo czy mała rodzinna firma? Kilka uwag na temat warsztatu Michaela Willmanna*, [w:] *Willmann i inni. Malarstwo i rysunek na Śląsku i krajach ościennych w XVII i XVIII w.*, red. A. Koziel, B. Lejman, Wrocław 2002, s. 92-100;
- Kravar, Z., *Rod Kutzerů v Dolním a Horním Údolí*, „Časopis slezského zemského muzea”, serie B, 47 – 1998, s. 169-176;
- Krzyżanowski, L., *Marconi Bohdan*, [w:] *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, z. 1, Poznań, Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków, 2000;
- Kutzer, J., *Bernhard Kutzer genannt der „schlesische Riemenschneider”*, [w:] *Heimatbuch Zuckmantel. Heimatgruppe für den ehemaligen Gerichtsbezirk Zuckmantel e. V. (Ostdeutschland)*, Bietigheim – Bissingen 1997, s. 396-397;
- Kwiatkowska, M. I., *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995;
- Langer, A., *Franz Thamm sen.*, [w:] idem, *Schlesische Biographien*, Landeck 1902, s. 133-158;
- Langer, A., *Landeck, eine Heimstätte der Kunst*. „Die Grafschaft Glatz“, Jg. 7, Nr 10, 1912, s.121;
- Lanz, J., *Krippenkunst in Schlesien*, Marburg 1981;
- Lubos-Koziel, J., *Twórczość Brunona Tschötschela na tle katolickiej rzeźby śląskiej i niemieckiej 2. połowy XIX i 1. połowy XX w.*, [w:] *Bruno Tschötschel. Wrocławski Wit Stwosz XX wieku...*, s. 181-185;
- Lutsch, H., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. 5, Breslau 1903, s. 618;
- Łoza, S., *Architekci i Budowniczości w Polsce*, Warszawa 1954;
- Martynowski, Z., *Franciszek Thamm (Thamm Starszy) (19.VI.1831-25.II.1902)*, „Informator Krajoznawczy” VI, 1980, nr 29, s. 34-44;
- Martynowski, Z., *Rzeźbiarska rodzina Klarów. Szkic historyczny o rodzie i twórczości artystów Klarów w Łądku Zdroju*, „Informator Krajoznawczy”, nr 3, lipiec – wrzesień 1973, s. 36-59;
- Matela, M., *Proslulý umělec ze sudetských Jeseníků – sochař a řezbář Bernard Kutzer*, „KROK Kulturní Revue Olomouckého Kraje” 12/2015, nr 4, s. 53-56;
- Mączak, A., *Peregrynacje. Wąjaże. Turystyka*, Warszawa 2001;
- Meyer, E., *Michael Klahr der Ältere. Sein Leben und Werk*, Breslau 1933;
- Michał Klahr Starszy i jego teatr sacrum*, [kat. wyst.] oprac. R. Nowak, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Kłodzko 1992;
- Monographien deutscher Städte*. Bd. 19: *Die Grafschaft Glatz. Ein Buch von ihren Städten, Gemeinden und Bädern*, hrsg. v. E. Stein et al., Berlin 1927;
- Monse, F., *Die Stadtpfarrkirche zu Glatz*, Glatz 1925;
- Montagu, J. *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, (wyd. 2) New-Haven-London 1992;
- Nawrocki, E., *Szopka świdnicka* [w:] <http://www.mojemiasto.swidnica.pl/?p=1109> [dostęp: 25.01.2019];

- Neubauerová, M., *Das Werk der Familie Kutzer aus Obergrund (Horní Udolí)*, [w:] *Splitter aus dem Leben von Bildhauern der Jeseniker Region und einige ihrer Werke*, Jeseník 2006, s. 1-2;
- Neubauerová, M., *Skorošická Kalvárie – neznámé dílo Bernarda Kutzera*, „Jesenicko”, sv. 6 (2005), s. 38–45, artykuł dostępny w Internecie, zob. [mhttp://www.muzeum.jesenik.net/prispevky/Kalvarie_net.pdf](http://www.muzeum.jesenik.net/prispevky/Kalvarie_net.pdf);
- Neubauerová, M., *Z umělecké dílny rodiny Kutzerů. Kresebné návrhy oltářů a plastik*, [kat. wyst.], *Vlastivědné muzeum Jesenícka v Jeseníku*, Jeseník 2005;
- Neugebauer, E., *Bernhard Kutzer, der große Bildschnitzer aus Obergrund*, [w:] *Alt Vater. Festschrift zur 50-Jahrfeier des Sudetengebirgsvereines*, Freiwalldau 1931, s. 301-304;
- Nowak, R., *Böhmen und die Barockskulptur des 18. Jahrhunderts in Schlesien*, „Seminaria Niedzickie, t. 4: 1990, s. 119-126;
- Nowak, R., *Schlesische Barockbozzetti*, [w:] *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur*, Hrsg. von K. Kalinowski, Poznań 1992, s. 130–135;
- Nowak, R., *Rzeźba śląska XVI-XVIII wieku. Katalog zbiorów* [Muzeum Narodowe we Wrocławiu], Wrocław 1994;
- Nowak, R., *Podpisy mistrza Klahra*, „Zeszyty Muzeum Filumenistycznego”, R. 8 (2009), s. 17-19;
- Nowak, R., *Wczesne dzieła Michała Klahra Starszego w kościele Wniebowzięcia NMP w Kłodzku*, „Dolny Śląsk” IV, 1997, s. 273-280;
- Olšovský, J., *Nástin dějin sochařství 17. a 18. století v západní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001, s. 21-29;
- Olšovský, J., *Bůh Otec Michaela Ignáce Klahra ml.k otázce doznívání klahrovské a schubertovské tradice v barokním sochařství v západní části rakouského Slezska*, [w:] red. J. Kroupa, Z. Vácha, *Ars naturam adiuvans. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlíka.*, s. 51-65, Brno 2003;
- Olšovský, J., *Barokní sochařství v rakouském Slezsku (1650 – 1800)*, Doktorská dizertační práce, Filosofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2006 (mps dostupný w internecie: <https://is.muni.cz/th/x7lyv/DIZERTACE.pdf> [dostup: 15.01.2021];
- Olšovský, *Nástin dějin sochařství 19. Století v západní části českého Slezska*, [w:] M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století v západní části Českého Slezska*, Opava 2008, s. 33-39;
- Orlík, J., *K historii umělecké litiny z Ludvíkova a Burgbergstalu*, „Časopis Slezského muzea” XIX, 1970, nr 1, s. 23, 26;
- Ostowska, D., *Jerzy Leonard Weber rzeźbiarz śląski epoki baroku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” II (1963), s. 106-108;
- Ostowska, D., *Rzeźba śląska 1650-1770*, [kat. wyst.] Muzeum Śląskie, Wrocław 1969;
- Ostrowicz, A., *Landek w Hrabstwie Kłodzkim w Szląsku. Podręcznik informacyjny dla gości kąpielowych*, Poznań 1881;
- Patzak, B., *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge zur Künstlergeschichte der Grafschaft Glatz 1. Der landecker Bildhauer Michael Klahr der Ältere (1693-1742)*, „Die Grafschaft Glatz“ 24, 1929, Nr. 6, s. 152-158;

- Patzak, B., *Archivalische und Kunsttopographische Beiträge der Grafschaft Glatz 2. Michael Ignatius Klahr, der Jüngere (1727-1807)*. „Die Grafschaft Glatz“, Jg 25, 1930, Nr. 4, s. 67-72;
- Patzak, B., *Das Dorf Schönfeld im Kreise Habelschwerdt*, „Guda Obend!“ 1930, s. 42-50;
- Patzak, B., *Ebersdorf in der Grafschaft Glatz*, „Guda Obend!“ 1933, s. 41-45;
- Patzak, B., *Der Floriansberg und seine Kapelle bei Habelschwerdt*, „Guda Obend!“ 1933, s. 35-40;
- Peschel, F., *Kunst und Künstler der Heimat*, „Der Altvaterbote“ 4, 1951, Nr. 1, s.26-29;
- Pěška, P., *Der Marmorierer Johann Ignaz Hennevogel (1727-90) und seine Familie*, [w:] *Reiselust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, Herausgegeben von F. Polleross, Petersberg 2004, s. 217-228;
- Peter, K., *Der Bildhauer Bernhard Kutzer*, „Notizenblatt“ 1885, nr 2, s. 9;
- Pieńkos, A., *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005;
- Polách, D. *Soupis mladších prací sochaře Bernarda Kutzerera a jeho dílny. Příspěvek k dvoustému výročí umělcova narození*, „Památkový ústav v Olomouci. Výroční zpráva“ 1992, s. 91-103;
- Prokop, A., *Markgrafschaft Mähren in kirchlicher Beziehung*, Bd. IV, Wien 1904, s. 358;
- Richter, E., *Der Bildhauer Bernhard Kutzer*, „Notizenblatt“ 1885, nr 4, s. 27;
- Rille, A., *Bildende Kunst*, [w:] *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Bd. 17, *Mähren und Schlesien*, Wien 1897, s. 652; A. Kettner, *Ehrenhalle des politischen Bezirks Freiwaldau*, Freiwaldau 1904, s. 74-75;
- Ritter, R., *Künstler der Heimat. Der politische Bezirk Freiwaldau mit den Gerichtsbezirken, Hohenstadt* 1938, s. 60-61;
- Rybka-Ceglecka, I., *Kościół NMP w Nowej Wsi*, „Zeszyty Muzeum Ziemi Kłodzkiej“ V, 1994, s. 90-110;
- Sachs, R., *Lexikon der bildenden Künstler und Kunsthandwerker Schlesiens bis 1945*, Bd. 1, A – B, Breslau 2001;
- Sakwerda, J., *Artyści Ziemi Kłodzkiej i z Ziemią Kłodzką związani w latach 1800-1945*. Leksykon, Tom I (A-K), Wrocław 2004;
- Sakwerda, J., *Artyści Ziemi Kłodzkiej i z Ziemią Kłodzką związani w latach 1800-1945*. Leksykon, T. 2. L - Z (z uzupełnieniami), Wrocław 2005;
- Schenkova, M., *KUTZER, rodina sochařů a malířů: 1/ Bernard, 2/ Cyril, 3/ Johann, 4/ Leo, 5/ Patricius, 6/ Rafael, 7/ Raimund, 8/ Reinhard, 9/ Severin, 10/ Zennobius*, [hasla w:] *Biografický slovník Slezska a Severní Moravy*, sešit 9., red. L. Dokoupil, Ostrava 1997, s. 67-69;
- Schenkova, M., *Slezská sochařská rodina Kutzerů* [kat.wyst.], Slezské zemské muzeum, Opava 2002;
- Schenkova M., Olšovský, J., *Barokní malířství a sochařství v západní části Českého Slezska*. Opava 2001;
- Schenkova M., Olšovský, J. *Barokní malířství a sochařství ve východní části Českého Slezska*. Opava 2004;

- Schenkova, M., Olšovský J. *Malířství a sochařství 19. století v západní části českého Slezska*, Opava 2008;
- Schreiter, Ch., *Bildhauerische Technik und die Wahrnehmung antiker Skulptur: Francesco Carradoris Lehrbuch für Studenten der Bildhauerei von 1802*, [w:] Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Wissensästhetik. Wissen über die Antike in ästhetischer Vermittlung, Transformationen der Antike*, Bd. 6 (Berlin 2008) s. 241-265;
- Sigel, A., I. Wardropper I., et al., *Bernini. Sculpting in Clay*, [kat. wyst.], The Metropolitan Museum of Art, New York 2012;
- Sikorski, M., *Lądek Zdrój. Osobliwości i skarby sztuki*, Opole 1999;
- Sito J., *Thomas Hutter (1696-1745) rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa-Przemyśl 2001;
- Sito J., *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji*, Warszawa 2013;
- Słownik Geografii Turystycznej Sudetów. T. 16. Masyw Śnieżnika i Góry Bialskie*, Warszawa 1993;
- Stehlík, M., *Moravské sochařství první poloviny 18. století*, [w:] *Michal Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe...*, s. 115-119;
- Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*. Herausgegeben von K. Kalinowski, Poznań 1992;
- Sturm, H., *Biographisches Lexikon zur Geschichte der Böhmisches Länder*, Bd. II, München 1984, s. 358;
- Szmida-Półbratka, M., *Warsztat złotniczy rodziny Mentzlów*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXVII, 2018, s. 63-74;
- Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem / Theatre and mysticism. Baroque Sculpture between East and West. Katalog*, [wyst.] red. K. Kalinowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993;
- Thamm, N., *Das „Rätsel” der Barockkrippe der katholischen Pfarrkirche von Schweidnitz gelöst*, [b. m. w.] 1991, s. 1-3, artykuł dostępny w internecie, zob. http://franz-thamm.imk98.de/familie_adolf03.htm [dostęp: 30.04.2019];
- Thieme, U., Becker, E., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 20, Leipzig 1927, s. 408;
- Trocka-Leszczyńska, E., *Międzygórze. Dzieje i architektura*, Wrocław 2006;
- Tschitschke, M., *Geschichte der Pfarrei Rosenthal*, Habelschwerdt 1907;
- Tłoczek, I., *Polskie snycerstwo*, Wrocław 1984;
- Tomecki, K., *Organizacja kościelna na Śląsku Austriackim w drugiej połowie XVIII wieku*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne 27/28 (1994-1995), s. 431-433;
- Toeplitz, K. T., *Rodzina Toeplitzów. Książka mojego ojca*, Warszawa 2004;
- Tratz, H., *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte“, Bd. 23/24, 1988, s. 397-427;
- Uhlhorn, A., *Meister und Werke der Plastik des Spätbarocks in Breslau (ca. 1700-1750)*, Berlin 1927;
- Volk, P., *Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung*. München 1985;

- Volk, P., *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und Zentralinstituts für Kunstgeschichte München*, 24. bis 26. Juni 1985, München 1986;
- Volkmer, F., Hohaus, W., *Denkwürdige Männer aus und in der Grafschaft Glatz*, „Vierteljahresschrift für Geschichte und Heimatkunde der Grafschaft Glatz“, Bd. 6: 1886/1887, s. 230;
- Wagner, A., *Figuralna snycerka oltarzowa Krzysztofa Perwangerera w diecezji warmińskiej*. „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LXV, nr 2, s. 227-257, 2003;
- Wagner, A., *Warsztat Chrystiana Bernarda Schmidta na Warmii Olsztyn 2007*;
- Weiser, E., *Bernard Kutzer – der schlesische Riemenschneider*, „Freudenthaler Ländchen” 1944, Jg. 23, s. 17-20;
- Wenzelides, O., *Das Altvater Beskidenland und seine Geißtliche Leistung für das deutsche Volk*, Troppau 1941, s. 51-52;
- Wenzelides, O., *Die schlesische Holzschnitzerfamilie Kutzer*, „Der Altvaterbote”, Jg. 2, 1949, Nr. 6, s. 19-22;
- Wenzelides, O., *Die schlesische Künstlerfamilie Kutzer*, „Sudetendeutsche-Monatshefte”, Teplitz-Schönau 1941, s. 123-12;
- Wittkower, R., *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1966;
- Wolf, R., *Damals in dem Schneegebirge. Eine Jugend in Schlesien*, Stuttgart 1973;
- Wolf, R., *Land der Liebe. Eine Kindheit in Schlesien*, Reprint-Ausgabe, Leimen 1983;
- Wolný, G., *Kirchliche Topographie von Mähren*, Brünn 1862 – Bd. IV, s. 318, Bd. V, s. 102;
- Wrabec, J., *Architektoniczny język Dientzenhoferów czeskich na Śląsku*, Wrocław 2004;
- Zápalková, H., *Sousoší sv. Anny Samotřetí z kostela sv. Anny ve Starém Městě pod Sněžníkem. Příspěvek k dílu slezského sochaře Michala Kösslera*, „Střední Morava” 2008, nr 27, s. 32-37;
- Zgliński, M., *Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy*, Warszawa 2012;
- Zielińska, J., *Juliusz, Wojciech, Jerzy Kossakowie*, Warszawa 1988;
- Zimmer, E., *Albendorf: sein Ursprung und seine Geschichte bis zur Gegenwart*, Breslau 1898;
- Zimmer, M., *Die Altertürme der Grafschaft Glatz im Museum schlesischer Altertürme zu Breslau*, „Vierteljahresschrift für Geschichte und Heimatkunde der Grafschaft Glatz”, Jg VII, 1887/1888, s. 55-60;
- Zrůbek, R., *Umění Klahrů na české straně Orlických Hor*, [w:] *Michał Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe...*, s. 29-30;
- Zuber, R., *Z galerie výtvarných umělců Jesenícka*, [w:] „Severní Morava”, č. 23, 1972, s. 23-30;
- Żuchowski, T. J., *Poskromienie materii. Nowożytnie zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2011.

2. Strony internetowe

<https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/>

<https://delet.jhi.pl/>

<https://www.deutsche-biographie.de/>

<http://www.dzwony.pl/>

<https://www.dzwony-felczynski.pl/>

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Felczynscy;3900254.html>

<http://fhn.cba.pl/>

<http://franz-thamm.imk98.de/>

<http://www.heimatstube-habelschwerdt.de/>

<https://historia-swidnica.pl/>

<http://www.izba.centrum.zarow.pl/>

<https://janfelczynski.com/>

<http://www.kossakowie.com/>

<http://www.mojemiasto.swidnica.pl/>

<https://www.ngprague.cz/o-nas/sbirky>

<http://www.otowroclaw.com/>

<http://www.pieszcyce-sw.jakub.archidiecezja.wroc.pl/>

<https://polska-org.pl/>

<http://www.rathay-biographien.de/>

<https://silesia.edu.pl/>

<https://swidnica.paulini.pl/parafia/>

<https://zabytek.pl/>

Spis ilustracji

1. a-b. Michael Klahr St. (atryb.), grupa rzeźbiarska Święta Rodzina z kościoła św. Jadwigi w Niemczy, po 1715 – figura św. Józefa, Wrocław Muzeum Narodowe. Fot. J. Gernat.
2. Warsztat Michaela Klahra St., Johann Kostelnik (?), ambona w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1716-1717. Fot. <https://pl.wikipedia.org>
3. Warsztat Michaela Klahra St., konfesjonały w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (fragment), ok. 1720. Fot. <https://pl.wikipedia.org>
4. Warsztat Michaela Klahra St., figura Michała Archanioła w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1720. Fot. <https://pl.wikipedia.org>
5. Warsztat Michaela Klahra St., Thomas Berger (roboty stolarskie), prospekt organowy w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (fragment), 1722-1724. Fot. <https://pl.wikipedia.org>
6. Warsztat Michaela Klahra St., figura św. Floriana w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1724. Fot. <https://pl.wikipedia.org>
7. Warsztat Michaela Klahra St., ołtarz Wniebowzięcia w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1725. Fot. <https://pl.wikipedia.org>
8. Warsztat Michaela Klahra St., ołtarz główny w kaplicy św. Floriana w Bystrzycy Kłodzkiej (fragment), 1725. Fot. ze zbiorów Archiwum Fotograficznego Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu [dalej: AFIHS UAM].
9. Warsztat Michaela Klahra St., figura św. Barbary, 1728, Konradów, kościół fil. Podwyższenia Krzyża św. Fot. ze zbiorów Muzeum Ziemi Kłodzkiej, archiwum fotograficzne Artura Heinkego [dalej: MZK AH].
10. Warsztat Michaela Klahra St., figura św. Barbary, ok. 1728, Kąty Bystrzyckie, kościół fil. św. Katarzyny, ołtarz gł. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
11. Warsztat Michaela Klahra St., ołtarz św. Józefa w kościele par. św. Jana Chrzciciela w Szczytnej, ok. 1729. Fot. J. Gernat.
12. Warsztat Michaela Klahra St. (atryb.), ołtarz główny w kościele par. św. Jana Chrzciciela w Szczytnej, ok. 1729-1730. Fot. J. Gernat.
13. Warsztat Michaela Klahra St., ołtarz św. Michała Archanioła w kościele par. św. Jana Chrzciciela w Szczytnej, ok. 1729-1730. Fot. J. Gernat.
14. Warsztat Michaela Klahra St., ambona w kościele par. św. Marcina w Roztokach, ok. 1729-1730. Fot. J. Gernat.
15. Warsztat Michaela Klahra St., ołtarz św. Jana Nepomucena w kościele par. św. Marcina w Roztokach, ok. 1729-1730, stan przed 1987. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
16. Warsztat Michaela Klahra St., Heinrich Joseph Mehr (roboty stolarskie), ołtarz główny w kościele par. św. Marcina w Roztokach, 1733, stan przed 1900. Fot. ze zbiorów MZK AH.
17. Warsztat Michaela Klahra St. (atryb.), ołtarz Ukrzyżowania w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1732, stan przed 1945. Fot. G. Marx, ze zbiorów MZK AH.
18. Warsztat Michaela Klahra St., ambona w kościele par. św. Jerzego w Wilkanowie, ok. 1736. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.

19. Warsztat Michaela Klahra St., figura Chrystusa Zmartwychwstałego, ok. 1735-1741, Łądek-Zdrój, plebania kościoła par. Fot. J. Gernat.
20. Warsztat Michaela Klahra St., *Ukrzyżowanie* w kościele par. Narodzenia NMP w Łądku-Zdroju, 1741. Fot. J. Gernat.
21. Warsztat Michaela Klahra St., Warsztat Michaela Klahra St., kolumna Trójcy św. ok. 1739-1741, Łądek-Zdrój, rynek. Fot. J. Halicki, <https://pl.wikipedia.org>
22. Warsztat Michaela Klahra St., figura *Mater Dolorosa* na cmentarzu w Łądku (ob. w zbiorach Kawiarni Artystycznej „Dom Klahra”), ok. 1740, stan przed 1987. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
23. Ludwig Andreas Jäschke, figura anioła w ołtarzu bocznym kościoła Podwyższenia Krzyża św. w Nowej Rudzie, 2. ćw. XVIII w. Fot. A. Kolbiarz.
24. Ludwig Andreas Jäschke, figura anioła w ołtarzu bocznym kościoła Podwyższenia Krzyża św. w Nowej Rudzie, 2. ćw. XVIII w. Fot. A. Kolbiarz.
25. Warsztat Michaela Klahra St., fragment dekoracji konfesjonałów kościoła par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1720. Fot. J. Gernat.
26. Michael Ignatz Klahr, figura Boga Ojca, 1754, Opawa, Slezské zemské muzeum. Fot. J. Gernat.
27. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, nastawa chrzcielnicy w kościele par. św. Mikołaja w Domaszkowie, 1761. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
28. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, ambona w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Różance, ukończ. 1762. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
29. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, ambona w kościele par. św. Mikołaja w Domaszkowie, ok. 1765. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
30. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, ołtarz główny w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Różance, 1768 (tabernakulum wtórne). Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
31. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, ołtarz główny w kościele fil. św. Sebastiana w Orłowcu, 1772. Fot. J. Gernat.
32. Warsztat Michaela Ignatza Klahra (atryb.), figura Chrystusa Zmartwychwstałego w kościele par. św. Mikołaja w Radochowie, lata 70. XVIII w. Fot. J. Gernat.
33. Warsztat Michaela Ignatza Klahra (atryb.), tabernakulum ołtarza Wniebowzięcia NMP w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (fragment), 1775. Fot. <https://pl.wikipedia.org>
34. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura św. Anny, ok. 1775-1778, Łądek, kościół par. Narodzenia NMP. Fot. J. Gernat.
35. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura św. Filipa Nereusza, ok. 1775-1778, Łądek, kościół par. Narodzenia NMP. Fot. J. Gernat.
36. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, ołtarz główny w kościele par. św. Mikołaja w Domaszkowie, 1776. Stan przed 1934. Fot. ze zbiorów MZK AH.
37. Jugów, kościół św. Katarzyny, ołtarz główny, 1913 (rzeźby aniołów – warsztat Michaela Ignatza Klahra, pochodzące z pierwotnego retabulum z lat 1777-1778). Fot. J. Gernat.
38. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, ambona w kościele par. św. Marcina w Żelaźnie, 1777. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.

39. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, ambona w kościele par. Narodzenia NMP w Łądku, 1779. Fot. J. Gernat.
40. Warsztat Michaela Ignatza Klahra (rzeźby), Leopold Ludwig (roboty stolarskie), ołtarz główny w kościele fil. św. Józefa w Ponikwie, 1778. Fot. J. Gernat.
41. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, szopka bożonarodzeniowa, 1779, Łądek-Zdrój, kościół par. Narodzenia NMP. Fot. J. Gernat.
42. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, pomnik Immaculaty przy kaplicy św. Floriana w Bystrzycy Kłodzkiej, 1781. Fot. J. Gernat.
43. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, ołtarz główny w kościele par. św. Marii Magdaleny w Gorzanowie, 1783-1786. Stan przed 1936. Fot. ze zbiorów Instytutu Herdera w Marburgu.
44. Warsztat Michaela Ignatza Klahra (atryb.), ołtarz główny kościoła par. Narodzenia NMP w Mostowicach, ok. 1782, stan przed 1945. Reprod. wg *150-jähriges Jubiläum der kath. Kirche in Langebrück*, „Arnestus Kalender” 1933.
45. Warsztat Michaela Ignatza Klahra (atryb.), ołtarz główny w kościele św. Michała Archanioła w Gniewoszowie, 1788. Fot. J. Gernat.
46. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura Caritas w ołtarzu głównym kościoła par. ss. Piotra i Pawła w Dusznikach-Zdroju, 1791. Fot. J. Gernat.
47. Warsztat Michaela Ignatza Klahra (rzeźby), Leopold Ludwig (roboty stolarskie), ołtarz główny w kościele par. Narodzenia NMP w Łądku, 1791-1792. Stan przed 1901. Fot. ze zbiorów Instytutu Herdera w Marburgu.
48. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, Joseph Beschorner i Georg Scharf (roboty stolarskie), ołtarz główny w kościele fil. Wniebowzięcia NMP w Nowej Wsi, 1792-1793. Fot. J. Gernat.
49. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, Joseph Beschorner i Georg Scharf (roboty stolarskie), ambona w kościele fil. Wniebowzięcia NMP w Nowej Wsi, 1794-1795. Fot. J. Gernat.
50. Warsztat Michaela Ignatza Klahra: ołtarz główny (1794), ambona (1796), balustrada komunijna (ok. 1794-1796) w kościele par. św. Jakuba w Krosnowicach. Stan przed 1935. Fot. ze zbiorów Archiwum Parafialnego w Krosnowicach.
51. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, ołtarz główny w kościele par. Podwyższenia Krzyża św. w Konradowie, ok. 1790-1794. Fot. J. Gernat.
52. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, ołtarz Dzieciątka Jezus w kościele par. św. Mikołaja w Domaszkowie, 1795. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
53. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura św. Jakuba w ołtarzu bocznym w kościele par. św. Jakuba w Krosnowicach, 1802. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
54. Ignatz Klahr, *Ukrzyżowanie*, 1805, Łądek-Zdrój. Fot. J. Gernat.
55. Ignatz Klahr, figura św. Jana Nepomucena, 1809, Goszów. Fot. G. Szpulak.
56. Ignatz Klahr (atryb.), relief Upadek pod krzyżem, po 1800, Łądek-Zdrój, kościół par. Narodzenia NMP. Fot. J. Halicki, <https://pl.wikipedia.org>
57. Casimir Klahr (atryb.), *Ukrzyżowanie*, 1803, Trzebieszowice. Fot. J. Gernat.
58. Warsztat Casimira Klahra, *Ukrzyżowanie*, 1809, Kralíky. Fot. J. Gernat.
59. Casimir Klahr, Franz Rosenberger (roboty kamieniarskie), Kolumna Koronacji Marii (fragment), 1813, Kralíky. Fot. J. Gernat.

60. Casimir Klahr, figura św. Jana Nepomucena, 1816, Kralíky. Fot. J. Gernat.
61. Casimir i Cajetan Klahr, *Ukrzyżowanie*, 1818, Miejski Lasek. Fot. A. Kolbiarz.
62. Casimir i Cajetan Klahr (atryb.), *Ukrzyżowanie*, 1814, Niwa. Fot. J. Gernat.
63. Casimir Klahr (atryb.), krzyż cmentarny, 1822, Łądek-Zdrój. Fot. J. Gernat.
64. Casimir i Cajetan Klahr (atryb.), *Ukrzyżowanie*, 1821, okolice Międzygórza. Fot. J. Gernat.
65. Casimir i Cajetan Klahr (atryb.), *Ukrzyżowanie*, 1826, Jaworek. Fot. J. Gernat.
66. Casimir i David Klahr, Krzyż młynarza, 1829, Łądek-Zdrój. Fot. J. Gernat.
67. Casimir i David Klahr, *Ukrzyżowanie*, 1834, Szalejów Dolny. Fot. J. Gernat.
68. Heinrich Klahr, figura św. Jana Nepomucena na d. cmentarzu cholerycznym, 1803, Trzebieszowice. Fot. J. Gernat.
69. Heinrich Klahr, figura św. Jana Nepomucena w okolicach Radochowa, 1809. Fot. J. Gernat.
70. Heinrich Klahr (atryb.), krucyfiks przy drodze do Studzienna, 1811, Chocieszów. Fot. J. Gernat.
71. Heinrich lub Ignatz Klahr, *Ukrzyżowanie* przy drodze do Wambierzyc, 1815, Chocieszów. Fot. J. Gernat.
72. Anton Klahr (?), *Ukrzyżowanie* (Krzyż Juliusa Klara), 1878, Szczytna. Fot. J. Gernat.
73. Bernard Kutzer (1794-1864), fot. archiwalna. Reprod. wg E. Weiser, *Bernard Kutzer – der schlesische Riemenschneider*, "Freudenthaler Ländchen" 1944, Jg. 23.
74. Bernard Kutzer, rzeźba czaszki, ok. 1810, drewno polichr., VMJ. Fot. J. Gernat.
75. Bernard Kutzer (atryb.), szkic, ołówek, papier, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
76. Bernard Kutzer (atryb.), *Antonio Canova*, po 1843, ołówek, papier, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
77. Bernard Kutzer, krzyż wotywny (fragment), 1822, Horní Údolí. Fot. J. Gernat.
78. Bernard Kutzer, pokrywa chrzcielniczy z grupą Chrztu w Jordanie, 1825, Bardo, kościół odpustowy Nawiedzenia NMP. Reprod. wg *Bardo – Skarby Sztuki*, red. A. Kozieł, Legnica 2011.
79. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele fil. Imienia NMP w Rejvízie, 1826. Fot. J. Gernat.
80. Bernard i Cyrill Kutzer, Grupa Ukrzyżowania (fragment), 1825, Studený Zejf. Fot. <https://pl.mapy.cz/>
81. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. św. Andrzeja w Ujeździe, 1826-1833. Fot. Internet.
82. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. św. Katarzyny w Horním Benešovie, 1827. Fot. Internet.
83. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Zlatých Horach, 1833 (rekonstrukcja starszej, barokowej nastawy). Fot. J. Gernat.
84. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny i ambona, Karlova Studánka, kościół fil. MB Uzdrawienia Chorych, lata 40. XIX w. Fot. J. Gernat.
85. Bernard lub Patrizius Kutzer, L. Karger (roboty kamieniarskie), *Ukrzyżowanie*, 1836 (ob. figura Chrystusa wtórna?), Oldrzychowice Kłodzkie. Fot. J. Gernat.

86. Bernard i Patrizius Kutzer, figura Chrystusa Zmartwychwstałego z kościoła w Horní Údolí, 1844 (ob. na plebanii kościoła par. w Zlatých Horach). Fot. <http://www.alte-heimat-zuckmantel.de/>
87. Warsztat Bernarda Kutzera, ambona w kościele par. św. Michała Archanioła w Vrbnie pod Pradědem, 1841-1847. Fot. <https://www.flickr.com/>
88. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. św. Michała Archanioła w Vrbnie pod Pradědem, 1841-1847. Reprod. wg M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století v západní části Českého Slezska*, Opava 2008.
89. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. św. Marcina w Skorošicach, 1847-1850. Fot. Internet.
90. Warsztat Bernarda Kutzera, Grupa Ukrzyżowania, 1847-1849, Skorošice, cmentarz. Fot. <https://pl.wikipedia.org>
91. Warsztat Bernarda Kutzera, kolumna Trójcy św., lata 40.-50. XIX w., Stará Červená Voda. Fot. <https://pl.wikipedia.org>
92. Warsztat Bernarda Kutzera, nastawa chrzcielnicy w kościele par. św. Mikołaja w Zakrzowie, 1855. Fot. <http://www.polskaniezwykla.pl/>
93. Warsztat Bernarda Kutzera, wystrój wnętrza (ołtarz główny, ołtarze boczne, nastawa chrzcielnicy) kościoła par. św. Mikołaja w Zakrzowie, 1847-1855. Stan przed 1945. Fot. archiwalna, reprod. <https://gdynia.fotopolska.eu/>
94. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny kościoła par. św. Trójcy w Leśnicy (woj. opolskie), 1852. Fot. <https://parafia.lesnica.pl/>
95. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny kościoła par. Wniebowzięcia NMP w Bruntálu, 1851-1855. Fot. <https://pl.wikipedia.org/>
96. Warsztat Bernarda Kutzera, grupa rzeźbiarska *Ukoronowanie cierniem* w kaplicy cmentarnej w Starym Měście pod Snežnikiem, 1854. Fot. <https://pl.wikipedia.org/>
97. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Solnikach Małych, 1858. Fot. Internet.
98. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Gliwicach-Łabędach, 1859-1860. Fot. <https://pl.wikipedia.org/>
99. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. ss. Piotra i Pawła w Bernarticach, 1859 (tabernakulum wtórne). Fot. A. Suchánek, <https://www.google.com/maps>
100. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. św. Jana Ewangelisty w Paczkowie, 1858-1859. Fot. <https://pl.wikipedia.org/>
101. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz w kaplicy św. Jana Nepomucena kościoła par. Podwyższenia Krzyża św. we Fryštácie, 1858-1860. Fot. <http://www.kopy.244.cz/>
102. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. św. Bartłomieja w Dlouhej Loučce, 1860-1861. Fot. <https://www.krasnecesko.cz/>
103. Warsztat Bernarda Kutzera, bracia Kutzer, ołtarz główny w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Hnojicach (fragment), 1863-1864. Fot. Internet.
104. Bernard Kutzer, *Pasterz z Jeziora (Seehirt)*, drewno, lata 40.-50. XIX w., zaginiony. Grafika reprod. wg *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Bd. 17, *Mähren und Schlesien*, Wien 1897.

105. Cyrill Kutzer, figura św. Jana Nepomucena, 1833, Rohle. Fot. <https://www.obec-rohle.cz/>
106. Cyrill Kutzer, tabernakulum ołtarza głównego w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Moravskim Berounie, 1836. Fot. <https://www.ok-tourism.cz/>
107. Cyrill Kutzer, pomnik Ukrzyżowania, 1841, Bílá Lhota-Řimice. Fot. <https://pl.wikipedia.org/>
108. Cyrill Kutzer, *Pietà* (fragment, krzyż uszkodzony), 1844, Police. Fot. <https://commons.wikimedia.org/>
109. Cyrill Kutzer, *Ukrzyżowanie*, 1844, Dvorce. Fot. <https://en.mapy.cz/>
110. Cyrill Kutzer, tabernakulum ołtarza głównego w kościele par. św. Jana Chrzciciela w Šumperku, ok. 1844-1850. Fot. <https://commons.wikimedia.org/>
111. Cyrill Kutzer, figura Chrystusa z Grobu Pańskiego w kościele par. Velkich Kuněticach (ob. w kościele par. w Supíkovicach), ok. 1850. Reprod. wg: M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. Století...*
112. Warsztat Cyrilla Kutzera, ołtarz główny w kościele par. św. Prokopa w Lošticach, 1853. Fot. <https://cs.wikipedia.org/>
113. Patrizius Kutzer (atryb.), grupa rzeźbiarska Chrztu w Jordanie, ok. 1826-1833, nastawa chrzcielnicy, Ujazd, kościół par. św. Andrzeja. M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. Století...*
114. Raimund Kutzer, szkic studyjny, przed 1849, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
115. Raimund (Reinhold) Kutzer, szkic studyjny, przed 1849, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
116. Raimund (Reinhold) Kutzer, szkic studyjny, przed 1849, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
117. Raimund Kutzer (atryb.), projekt tabernakulum, 1849, VMJ, nr inw. H 5677. Fot. J. Gernat.
118. Raimund Kutzer, figura św. Łukasza (1855) w ołtarzu głównym kościoła par. Wniebowzięcia NMP w Bruntálu. Reprod. wg M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. Století...*
119. Warsztat Raimunda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. św. Kunegundy w Pasece, 1866-1867. Fot. <http://www.paseka.kdu.cz/>
120. Warsztat Raimunda Kutzera, ołtarz św. Jana Chrzciciela w kościele par. Wszystkich Świętych w Starym Paczkowie, 1869. Fot. <https://polska-org.pl/>
121. Warsztat Raimunda Kutzera, ambona w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Bruntálu, 1874. Fot. <http://www.ceskycestovatel.cz/>
122. Raimund Kutzer z braćmi, figura św. Floriana, 1875, Horní Údolí. Fot. J. Gernat.
123. Warsztat Raimunda Kutzera, ołtarz św. Anny w kościele par. Nawiedzenia NMP w Mnichovie k. Vrbna, 1878. Reprod. wg M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. Století...*
124. Raimund i Rafael Kutzer, ołtarz główny w kościele par. Nawiedzenia NPM w Mnichovie k. Vrbna, 1880. Reprod. wg M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. Století...*
125. Warsztat Raimunda Kutzera, ołtarz Najśw. Serca Jezusa (fragment) w kościele par. św. Mikołaja w Jindřichovie ve Slezsku, 1879. Fot. <https://www.obecjindrichov.cz/>

126. Warsztat Raimunda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Jeseníku, 1884. Fot. J. Gernat.
127. Warsztat Raimunda Kutzera, ołtarz Najśw. Serca Marii w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Bruntálu, 1885. Reprod. wg M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. Století...*
128. Warsztat Raimunda Kutzera, wystrój prezbiterium kościoła fil. św. Jana Chrzciciela w Horní Údolí, 1886-1889. Stan 1938. Reprod. wg R. Ritter, *Künstler der Heimat. Der politische Bezirk Freiwaldau mit den Gerichtsbezirken*, Hohenstadt 1938.
129. Warsztat Raimunda Kutzera, ołtarz główny w kościele fil. św. Jana Chrzciciela w Horní Údolí, 1886-1889 (fragment). Stan przed 1992. Fot. <http://www.alte-heimat-zuckmantel.de/>
130. Warsztat Raimunda Kutzera, ambona w kościele par. św. Jana Chrzciciela w Pisečnéj, 1887. Fot. <https://www.pisecna.cz/>
131. a-b. Warsztat Raimunda Kutzera, ołtarze główny i boczny w kościele par. św. Marii Magdaleny w Mladějovicach k. Šternberku, 1892-1893. Stan przed 1957. Fot. archiwalna, reprod. <https://www.mladejovice.cz/>
132. Warsztat Raimunda Kutzera, ambona w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Jeseníku, 1896. Fot. J. Gernat.
133. Warsztat Raimunda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. ss. Barbary i Katarzyny w Světlej Horze, 1896. Fot. Internet.
134. a-b. Warsztat Raimunda Kutzera: figury Najśw. Serca P. Jezusa (a.) i Najśw. Serca Marii (b.), 1897. Fot. J. Gernat.
135. Warsztat Raimunda Kutzera, ołtarz główny kościoła odpustowego na Górze św. Anny, 1897-1899, stan przed 1945. Fotografia archiwalna, reprod. <https://fotopolska.eu/>
136. Warsztat Raimunda Kutzera, ołtarz w kaplicy kościoła par. św. Michała Archaniola w Králíkach, 1903-1904. Fot. <https://pl.mapy.cz/>
137. Severin Kutzer, Grupa Ukrzyżowania w kościele par. św. Jadwigi w Supíkovicach, przed 1875. Reprod. wg M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. Století...*
138. Rafael Kutzer, grupa figuralna Chrystusa na Górze Oliwnej, 2. poł. XIX w., Vlčice. Fot. J. Gernat.
139. Rafael Kutzer, kolumna maryjna, 1876, Česká Ves. Fot. <https://cs.wikipedia.org/>
140. Rafael Kutzer, krzyż cmentarny, pocz. XX w. (?), Bělá pod Pradědem-Adolfovice, cmentarz. Fot. <https://pl.mapy.cz/>
141. Reinhard Kutzer, projekt nastawy chrzcielnicy, przełom XIX-XX w. VMJ, nr inw. H 5659. Fot. J. Gernat.
142. Gotthard Kutzer, wariant projektu ambony dla kościoła par. w Chrzastowicach (fragment), pocz. XX w. Zbiory Andrzeja Betleja. Fot. J. Gernat.
143. Warsztat Gottharda Kutzera (atryb.), ambona w kościele par. Niep. Poczęcia NMP w Chrzastowicach, pocz. XX w. Fot. <https://fotopolska.eu/>
144. Gotthard Kutzer, projekt ołtarza przytęczowego do kościoła par. Trójcy św. w Leśnicy, po 1910. Zbiory Andrzeja Betleja. Fot. ze zbiorów Instytutu Historii Sztuki UJ w Krakowie [dalej: IHS UJ].

145. a-b. Warsztat Gottharda Kutzera (atryb.), ołtarze przytęczowe w kościele par. św. Trójcy w Leśnicy, po 1910. Fot. <https://parafia.lesnica.pl/>
146. Franz Thamm St. (1831-1902). Obraz olejny J. G. Müllera z 1893 r., zbiory prywatne. Fot. <http://franz-thamm.imk98.de/>
147. a-b. Franz Thamm St., figury aniołów w ołtarzu kaplicy św. Józefa, 1. poł. lat 60. XIX w., Wrocław, kościół Uniwersytecki Imienia Jezus. Fot. J. Gernat.
148. Warsztat Franza Thamma St., ołtarz główny w kościele par. św. Andrzeja w Kucharzowicach, poł. lat 60. XIX w. Fot. K. Thamm.
149. Franz Thamm St., figura św. Jana Nepomucena, ok. 1872, Osiek k. Strzegomia. Fot. J. Gernat.
150. Franz Thamm St., figura św. Antoniego, 1873, Pieszyce, kościół par. św. Jakuba Apostoła. Fot. <http://www.pieszyce-sw.jakub.archidiecezja.wroc.pl/>
151. Franz Thamm St., popiersie cesarza Wilhelma I w Łądku-Zdroju, 1873. Stan na pocz. XX w., fragment karty pocztowej z pocz. XX w. Reprod. <https://polska-org.pl/>
152. a-b. Warsztat Franza Thamma St., dekoracja kamieniarska pałacu Heinricha von Korna w Siedlimowicach (fragment), 1875-1876. Fot. J. Gernat.
153. a, b, c. Franz Thamm St., rzeźby ołtarza głównego w kościele par. Niepokalanego Poczęcia NMP w Złotym Stoku, ok. 1875-1877. Fot. J. Gernat.
154. Franz Thamm St., *Pietà*, 1876, Strachocin (ob. Stronie Śl.), kościół par. MB Królowej Polski i św. Maternusa. Fot. J. Gernat.
155. Franz Thamm St., figura Anioła Stróża, 2. poł. lat 70. XIX w., Strachocin (ob. Stronie Śl.), kościół par. MB Królowej Polski i św. Maternusa. Fot. J. Gernat.
156. Franz Thamm St., figura św. Jadwigi, ok. 1879, Legnica, kościół par. św. Jana. Fot. J. Gernat.
157. Franz Thamm St., figura św. Dominika, ok. 1879, Legnica, kościół par. św. Jana. Fot. J. Gernat.
158. Franz Thamm St., figura św. Barbary, ok. 1879, Legnica, kościół par. św. Jana. Fot. J. Gernat.
159. Franz Thamm St., figura Madonny z Dzieciątkiem, ok. 1879, Legnica, kościół par. św. Jana. Fot. J. Gernat.
160. Franz Thamm St., figura Madonny z Dzieciątkiem, przed 1880, Poczdam, katolicki kościół par. ss. Piotra i Pawła. Fot. G. Kemmether.
161. Franz Thamm St., figura Immaculaty w tympanonie głównego portalu wejściowego katedry św. Jana Chrzciciela we Wrocławiu, 1882. Fot. J. Gernat.
162. Franz Thamm St., figura św. Józefa w zwieńczeniu portalu wejściowego d. konwiktu św. Józefa we Wrocławiu, 1882. Fot. J. Gernat.
163. Franz Thamm St., *Ukrzyżowanie* przy kościele par. w Łądku-Zdroju, 1884. Fot. J. Gernat.
164. Franz Thamm St., relief Madonna z Dzieciątkiem i aniołami w tympanonie głównego portalu wejściowego kościoła par. św. Krzyża w Siemianowicach Śląskich, 1884. Fot. M. Mróz, <https://pl.wikipedia.org/>
165. Franz Thamm St., *Ukrzyżowanie*, 1885, Javorník, cmentarz. Fot. J. Gernat.

166. Franz Thamm St., figura Immaculaty w zwieńczeniu nagrobka J. Martineza, ok. 1886, Kudowa-Czermna. Fot. J. Gernat.
167. Franz Thamm St., figura Madonny z Dzieciątkiem w zwieńczeniu nagrobka H. Schüsslera, 1888, Ludwikowice Kłodzkie, cmentarz. Fot. J. Gernat.
168. Franz Thamm St., stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja I) w kościele par. MB Królowej Polski i św. Maternusa w Strachocinie (ob. Stronie Śl.), 1885-1889. Fot. J. Gernat.
169. Franz Thamm St., stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XII) w kościele par. MB Królowej Polski i św. Maternusa w Strachocinie (ob. Stronie Śl.), 1885-1889. Fot. J. Gernat.
170. Warsztat Franza Thamma St., *Pietà* nagrobna przy kościele par. w Sieroszowie, 1892. Fot. J. Gernat.
171. Warsztat Franza Thamma St., stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XII) w kościele par. św. Mikołaja w Radochowie, 1894. Fot. J. Gernat.
172. Warsztat Franza Thamma St., figura anioła w zwieńczeniu nagrobka A. Bartsch, 1894, Jodłów, cmentarz przykościelny. Fot. J. Gernat.
173. Warsztat Franza Thamma St., figura Anioła Stróża, 1895, Wambierzyce bazylika Nawiedzenia NMP. Fot. J. Gernat.
174. Warsztat Franza Thamma St., figura św. Marii Magdaleny, 1897, Wambierzyce bazylika Nawiedzenia NMP. Fot. J. Gernat.
175. Warsztat Franza Thamma St., figura św. Hieronima, 1897, Wambierzyce bazylika Nawiedzenia NMP. Fot. J. Gernat.
176. Warsztat Franza Thamma St., ołtarz Najśw. Serca Jezusa w kościele par. św. Józefa w Świdnicy, ok. 1900. Fot. <https://polska-org.pl/>
177. Warsztat Franza Thamma St., stacje Drogi Krzyżowej (fragment) w kościele par. św. Bartłomieja w Topoli, 1901. Fot. K. Pawłowski.
178. Franz Thamm St., *Ecce Homo*, 1901, Chełmsko Śląskie, kościół par. św. Rodziny. Fot. <https://pl.wikipedia.org/>
179. Franz Thamm Mł. (1857-1926). Fot. archiwalna ze zbiorów Klemensa Thamma. Reprod. <http://franz-thamm.imk98.de/>
180. Franz Thamm Mł., figura Matki Boskiej Różańcowej w ołtarzu bocznym, ok. 1919, Kudowa-Brzozowie, kościół fil. ss. Piotra i Pawła. Fot. J. Gernat.
181. a-b. Franz Thamm Mł., figurki szopki bożonarodzeniowej, 1887, Telgte, Glatzer Heimatstube. Fot. <http://franz-thamm.imk98.de/>
182. Paul Thamm (1865-1943). Fot. archiwalna ze zbiorów Klemensa Thamma. Reprod. <http://franz-thamm.imk98.de/>
183. Paul i Adolf Thamm, reliefy Tajemnic Różańca św. w Kaplicach Różańcowych Kalwarii Piekarskiej (fragment), 1894, Piekary Śląskie. Fot. Z. Stankiewicz, <https://www.google.com/maps>
184. Paul i Adolf Thamm, reliefy Tajemnic Różańca św. w Kaplicach Różańcowych Kalwarii Piekarskiej (fragment), 1894, Piekary Śląskie. Fot. Z. Stankiewicz, <https://www.google.com/maps>
185. Paul i Adolf Thamm, stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja I) w kościele par. św. Maurycego we Wrocławiu, 1899. Fot. J. Gernat.

186. Paul i Adolf Thamm, stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XII) w kościele par. św. Maurycego we Wrocławiu, 1899. Fot. J. Gernat.
187. Paul i Adolf Thamm, stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XIV) w kościele par. św. Maurycego we Wrocławiu, 1899. Fot. J. Gernat.
188. Paul i Adolf Thamm, stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XII) w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1901-1903. Fot. J. Gernat.
189. Paul i Adolf Thamm, stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XIV) w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1901-1903. Fot. J. Gernat.
190. Paul Thamm, nagrobek Aleksandra Ostrowicza, 1903, Łądek-Zdrój, d. cmentarz ewangelicki (ob. parafii katolickiej). Fot. J. Gernat.
191. Paul Thamm, nagrobek F. Bartscha (fragment), 1905, Jodłów, cmentarz przykościelny. Fot. J. Gernat.
192. a-b. Paul Thamm, szopka bożonarodzeniowa, 1909, Łądek-Zdrój, kaplica NMP „Na Pustkowiu”: stan ok. 1935 (a.) oraz ok. 1992 (b.). Reprod. wg: „Guda Obend!” Kalender 1935; <http://franz-thamm.imk98.de/>
193. Paul Thamm, *Ukrzyżowanie* (fragment), 1918, Jodłów. Stan w 2018 r. Fot. J. Gernat.
194. Paul Thamm, medalion pamiątkowy ku czci Josepha Köglera z kościoła par. św. Jana Chrzciciela w Ołdrzychowicach Kłodzkich, 1921, zbiory parafii w Ołdrzychowicach Kłodzkich. Fot. A. Mazoń.
195. Paul Thamm, pomnik nagrobny Franza i Augusta Rauerów, 1921, Łądek-Zdrój, d. cmentarz parafialny (ob. komunalny). Fot. K. Thamm, <http://franz-thamm.imk98.de/>
196. Paul Thamm, pomnik Poległych w I wojnie światowej członków łądeckiej parafii przy kościele par. w Łądku, 1928, stan przed 1945. Reprod. <https://polska-org.pl/>
197. Paul Thamm, stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XII) w bazylice Nawiedzenia NMP w Wambierzycach, 1933. Fot. J. Gernat.
198. Paul Thamm, stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XIII) w bazylice Nawiedzenia NMP w Wambierzycach, 1933. Fot. J. Gernat.
199. Adolf Thamm (1872-1927). Fot. archiwalna ze zbiorów Klemensa Thamma.
200. Adolf Thamm, stacja XIII (*Zdjęcie z krzyża*) Drogi Krzyżowej w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1901-1903. Fot. Gernat.
201. Paul i Adolf Thamm (wystrój rzeźbiarski), ołtarz św. Rodziny w kościele minorytów MB Różańcowej w Kłodzku, pocz. XX w. Fot. Gernat.
202. Adolf Thamm, św. Anna z Marią w ołtarzu św. Anny w kościele minorytów MB Różańcowej w Kłodzku, pocz. XX w. Fot. Gernat.
203. Paul lub Adolf Thamm, *Oplakiwanie* w ołtarzu *Piety* w kościele minorytów MB Różańcowej w Kłodzku, pocz. XX w. Fot. Gernat.
204. Warsztat Adolfa Thamma, szopka bożonarodzeniowa w kościele katedralnym ss. Stanisława i Wacława w Świdnicy, 1924-1926. Fot. Gernat.
205. Warsztat Adolfa Thamma, szopka domowa, połowa lat 20. XX w., zbiory prywatne. Fot. <http://franz-thamm.imk98.de/>
206. Adolf Thamm (atryb.), stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XII) w kościele odpustowym Nawiedzenia NMP w Bardzie, ok. 1920-1927. Fot. J. Gernat.

207. Adolf Thamm (atryb.), stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XIII) w kościele odpustowym Nawiedzenia NMP w Bardzie, ok. 1920-1927. Fot. J. Gernat.
208. Adolf Thamm, głowy końskie w zwieńczeniu słupów bramnych stadniny A. Beiera w Rusocinie, ok. 1920-1927 (niezachowane), stan przed 1945. Reprod. <http://franz-thamm.imk98.de/>
209. Adolf Thamm, głowa Chrystusa, relief, ok. 1920-1927, zbiory prywatne, Niemcy. Fot. <http://franz-thamm.imk98.de/>
210. Adolf Thamm, figura Chrystusa, ok. 1920-1927 (ramiona wtórne), zbiory prywatne, Niemcy. Fot. <http://franz-thamm.imk98.de/>
211. Łądek-Zdrój, kamienica Klahrów przy rynku, stan obecny. Fot. <https://commons.wikimedia.org/>
212. Łądek-Zdrój, kamienica Klahrów przy rynku, stan w latach 30. XX w. Reprod. <https://polska-org.pl/>
213. Portal wejściowy kamienicy Klahrów, stan przed 1945. Na pierwszym planie ołtarzyk procesyjny M. Klahra St., do 1945 r. przechowywany wewnątrz budynku. Fot. ze zbiorów Śląskiego Muzeum Ziemi w Opawie, Archiwum Brauna [dalej: SZMO AB].
214. Warsztat Michaela Klahra St., płaskorzeźba z wizerunkiem Madonny Kłodzkiej na fasadzie kamienicy Klahrów, po 1739, stan obecny. Fot. <https://pl.wikipedia.org/>
215. Monachium, dom Egida Quirina Asama, fasada. Fot. <https://de.wikipedia.org/>
216. Łądek-Zdrój, kamienica Klahrów przy rynku, fasada. Fot. <https://pl.wikipedia.org/>
217. Łądek-Zdrój, kamienica Klahrów, XVIII-wieczny korytarz wewnątrz budynku. Fot. <https://pl.wikipedia.org/>
218. Łądek-Zdrój, dom przy ul. Kłodzkiej 2a w miejscu dawnego warsztatu rzeźbiarskiego Klahrów. Fot. <https://polska-org.pl/>
219. Horní Údolí, dom nr 34 – dom rodzinny i warsztat Kutzerów, stan na przełomie XIX-XX w. Fot. ze zbiorów Matěja Mateli.
220. Horní Údolí, dom nr 34 – dom rodzinny i warsztat Kutzerów, stan ok. lat 20.-30. XX w. Fot. ze zbiorów Matěja Mateli.
221. Opole, kamienica przy ul. Luboszyckiej 14 – miejsce zamieszkania i warsztatu Gottharda Kutzera, stan obecny. Fot. <https://polska-org.pl/>
222. Łądek-Zdrój, fragment uzdrowskiej części miasta na karcie pocztowej z pocz. XX w. Po prawej stronie zaznaczony dom i pracownia Franza Thamma St. przy Karpensteinerstraße (ob. ul. Zamkowa 12). Reprod. <https://polska-org.pl/>
223. Friedrich Drake (1805-1882) w swoim berlińskim atelier, litografia opublikowana w „Die Gartenlaube“, Hft. 49, 1869.
224. Georg Busch (1862-1943) w swoim atelier, fotografia z 1912 r. Reprod. <https://de.wikipedia.org/>
225. Galeria sztuki w łądeckim domu malarza Leo Richtera (1888-1958), fotografia archiwalna z lat 20.-30. XX w., ze zbiorów Wojciecha Ciężkowskiego.
226. Łądek-Zdrój, dom przy ul. Lipowej 2 – miejsce zamieszkania oraz atelier Franza Thamma Mł., stan w 2013 r. Fot. <https://polska-org.pl/>

227. Łądek-Zdrój, ul. Zamkowa 12, dom rodzinny Thammów, stan w 2012 r. Fot. <https://polska-org.pl/>
228. Nysa, hotel „Weiser Schwan” (ob. hotel „Piast”), po lewej budynek, w którym ok. 1903-1904 r. prawdopodobnie zlokalizowane było pierwsze atelier Adolfa Thamma. Fragment zdjęcia reklamowego hotelu z 1925 r. Reprod. <https://polska-org.pl/>
229. Nysa, fragment zabudowy ul. Celnej, pośrodku kamienica przy Zollstraße 60 (ob. ul. Celna 8) – miejsce zamieszkania oraz atelier Adolfa Thamma ok. 1907-1908 r. Po lewej stronie trzy domy dalej kamienica pod adresem Zollstraße 57 (oznaczona czerwoną strzałką), gdzie rzeźbiarz mieszkał i pracował ok. 1911-1912 r. Fragment karty pocztowej z lat ok. 1900-1915 r. Reprod. <https://fotopolska.eu/>
230. Nysa, kamienica przy ul. Celnej 8 (dawniej Zollstraße 60), stan obecny (2021). Fot. <https://fotopolska.eu/>
231. Adolf Thamm w swoim atelier podczas pracy nad figurami szopki bożonarodzeniowej dla kościoła farnego w Świdnicy, 1926. Fot. ze zbiorów Klemensa Thamma.
232. Skład osobowy Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej Franza Simona, na pierwszym planie Adolf Thamm (drugi od prawej) wraz ze swoimi pomocnikami warsztatowymi, po lewej (we fraku) Franz Simon, właściciel manufaktury. Fotografia reklamowa z lat 20. XX w., ze zbiorów Klemensa Thamma, reprod. <http://franz-thamm.imk98.de/>
233. Skład osobowy oraz wyroby Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej Franza Simona, po prawej stronie ołtarza stoi Adolf Thamm wraz ze swoimi pomocnikami warsztatowymi, fotografia reklamowa z lat 20. XX w., ze zbiorów Klemensa Thamma, reprod. <http://franz-thamm.imk98.de/>
234. Michael Klahr St., projekt prospektu organowego dla kościoła par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1722, rysunek tuszem, podmalowany akwarelą, papier, APPPTJ, sygn. 5016/36. Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, archiwum fotograficzne Działu Rzeźby Galerii Sztuki XVI–XIX w. [dalej: MNWr AFDR].
235. Warsztat Michaela Klahra St., Thomas Berger (roboty stolarskie), prospekt organowy w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku (fragment), 1722-1724. Fot. J. Gernat.
236. Michael Klahr St., rysunek projektowy kolumny Trójcy św. na rynku w Łądku-Zdroju, rysunek tuszem, lawowany (?), przed 1739, zaginiony. Reprod. wg fotografii archiwalnej, ze zbiorów AFIHS UAM.
237. Warsztat Michaela Klahra St., kolumna Trójcy św. na rynku w Łądku-Zdroju, ok. 1739-1741, stan przed 1945. Reprod. wg fotografii archiwalnej, ze zbiorów AFIHS UAM.
238. Michael Klahr St., szkicownik (fragment), zaginiony. Fot. ze zbiorów MNWr AFDR.
239. Michael Klahr St., model figury Immaculaty, drewno polichromowane (?), przed 1739, zaginione. Fot. ze zbiorów MNWr AFDR.
240. Warsztat Michaela Klahra St., kolumna Trójcy św., figura Immaculaty, ok. 1739-1741, Łądek-Zdrój. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
241. Il. 241. Warsztat Michaela Klahra St., figura *Mater Dolorosa*, Łądek-Zdrój, Kawiarnia Artystyczna „Dom Klahra”), ok. 1740. Fot. J. Gernat.
242. Michael Klahr St., *bozzetto* krucyfiksu, terakota, przed 1732, zaginione. Fot. ze zbiorów MNWr AFDR.

243. Warsztat Michaela Klahra St. (atryb.), figura Chrystusa z ołtarza Ukrzyżowania w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1732. Fot. J. Gernat.
244. Warsztat Michaela Klahra St., *Ukrzyżowanie* w kościele par. Narodzenia NMP w Łądku-Zdroju, 1741. Fot. J. Halicki, <https://pl.wikipedia.org>
245. Michael Klahr St., *bozzetto* Immaculaty, drewno, przed 1729, zaginione. Reprod. wg R. Hauck, *Bad Landeck / Schlesien*, Leimen/Heidelberg 1973.
246. Naśladowca Michaela Klahra St., figura Immaculaty z ołtarza bocznego w kościele par. św. Marcina w Roztokach, ok. 1729-1730. Fot. J. Gernat.
247. Warsztat Michaela Klahra St., modelletto figury Chrystusa Zmartwychwstałego, drewno polichromowane, ok. 1735–1740, zaginione. Reprod. wg R. Hauck, *Bad Landeck / Schlesien*, Leimen / Heidelberg 1973.
248. Warsztat Michaela Klahra St., figura Chrystusa Zmartwychwstałego, ok. 1735-1741, Łądek-Zdrój, plebania kościoła par. Reprod. wg *Michał Klahr Starszy i jego theatrum sacrum*, [kat. wyst.], oprac. R. Nowak, Kłodzko 1992.
249. Michael Klahr St., *modello* anioła, drewno, ok. 1729, zaginione. Fot. ze zbiorów SZMO AB.
250. Warsztat Michaela Klahra St., figura anioła z ołtarza św. św. Jana Nepomucena w kościele par. św. Marcina w Roztokach, ok. 1729. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
251. Michael Klahr St., *bozzetto* putta, terakota, 1730. Norymberga, Germanisches Nationalmuseum. Reprod. wg: E.W. Braun, *Ein Bozzetto von Michael Klahr d. Ä.*, „Jahrbuch des Verbandes der deutschen Museen in der Tschechoslowakischen Republik” I, 1931.
252. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura putta z ołtarza św. Barbary w kościele fil. Wniebowzięcia NMP w Nowej Wsi, ok. 1792. Fot. J. Gernat.
253. Michael Klahr St., *bozzetto* św. Andrzeja, terakota, 1740, zaginione. Fot. ze zbiorów SZMO AB.
254. Michael Klahr St. (?), *bozzetto* Chrystusa Zmartwychwstałego, terakota, zaginione, stan przed 1945. Fot. ze zbiorów SZMO AB.
255. Michael Klahr St. (?), *bozzetto* płaczki klęczącej nad sarkofagiem, drewno, po 1721 (?), zaginione, stan przed 1945. Fot. ze zbiorów SZMO AB.
256. Matthias Bernhard Braun, figura płaczki z nagrobka Anny Miselius, ok. 1721, Josefov, twierdza, lapidarium. Fot. Internet.
257. Warsztat Michaela Klahra St., figura św. Jana Nepomucena z ołtarza bocznego w kościele par. św. Marcina w Roztokach, ok. 1729, stan przed 1987. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
258. Michael Klahr St., ołtarzyk procesyjny (fragment), ok. 1725–1727, zaginiony, stan przed 1945. Fot. ze zbiorów SZMO AB.
259. Warsztat Michaela Klahra St., figura św. Barbary, ok. 1728, Kąty Bystrzyckie, kościół fil. św. Katarzyny, ołtarz główny. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
260. Warsztat Michaela Klahra St. (atryb.), figura Marii Magdaleny z ołtarza Ukrzyżowania w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1732. Fot. J. Gernat

261. Augustin Neureutter, rycina przedstawiająca grupę figuralną św. Franciszka Serafickiego na Moście Karola w Pradze. Reprod. wg: A. Neürautter, *Statuae Pontis Pragensis Das ist Der Weit- und Breit berühmten Prager Brücken Von Verschiedenen Wohlthättern Und Verehrern der Lieben Heiligen Gottes Herrlich Angegebene Und von Trefflichen Bildhauern Kunstmässig Ausgeführt S Säulen-Bilder*, [Prag] 1714, München, Bayerische Staatsbibliothek. Fot. <http://daten.digitale-sammlungen.de>
262. Warsztat Michaela Klahra St., figura anioła z prospektu organowego w kościele par. Wniebowzięcia NPM w Kłodzku, 1722–1724. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
263. Gerard Audran, studium proporcji syna Laokoona. Reprod. wg: G. Audran, *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles statues de l'antiquité*, Paris 1680.
264. Warsztat Michaela Klahra St., figura św. Hieronima z ambony w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1716-1717. Fot. <https://pl.wikipedia.org>
265. Pieter van Lint, Wenus Medycejska, 1640, rysunek, papier, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art., fot. <https://www.metmuseum.org/>
266. Warsztat Michaela Klahra St., figura św. Apolonii, 1728, Konradów kościół fil. Podwyższenia Krzyża św., stan przed 1945. Fot. ze zbiorów MZK AH.
267. Georg Leonhard Weber, figura św. Małgorzaty, ok. 1704-1711, Świdnica kościół katedralny ss. Stanisława i Wacława. Reprod. wg: D. Galewski, *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacje kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, Kraków 2012.
268. Autor nieznany, szkic przedstawiający scenę *Koronacji NMP*, rysunek tuszem, lawowany, podmalowany akwarelą (?), 1. połowa XVIII w., zaginiony. Fot. ze zbiorów SZMO AB.
269. Michael Ignatz Klahr, figura Boga Ojca, 1754, Opawa, Slezské zemské muzeum. Fot. J. Gernat.
270. Warsztat Michaela Klahra St., figura Boga Ojca w zwieńczeniu ambony w kościele par. św. Marcina w Roztokach, ok. 1729-1730. Fot. J. Gernat.
271. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura Matki Boskiej Bolesnej z ołtarza głównego w kościele fil. Wniebowzięcia NMP w Nowej Wsi, 1792-1793. Fot. J. Gernat.
272. Warsztat Michaela Klahra St., figura Marii Magdaleny z konfesjonałów w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, ok. 1720. Fot. J. Gernat.
273. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura Marii Wniebowziętej w zwieńczeniu ołtarza głównego w kościele fil. Wniebowzięcia NMP w Nowej Wsi, 1792-1793. Fot. J. Gernat.
274. Warsztat Michaela Klahra St., figura Marii Wniebowziętej w zwieńczeniu ołtarza Wniebowzięcia w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1725. Fot. J. Gernat.
275. Warsztat Michaela Ignatza Klahra (atryb.), figura Chrystusa Zmartwychwstałego w kościele par. św. Mikołaja w Radochowie, lata 70. XVIII w. Fot. J. Gernat.
276. Warsztat Michaela Ignatza Klahra (atryb.), figura Chrystusa Zmartwychwstałego w kościele par. św. Marii Magdaleny w Gorzanowie, lata 80. XVIII w. Fot. J. Gernat.
277. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura św. Józefa z Dzieciątkiem, ok. 1775-1778, Łądek, kościół par. Narodzenia NMP. Fot. J. Gernat.
278. Johann Joseph Prause, figura św. Józefa z Dzieciątkiem, 1741-1742, Vlčice, kościół par. św. Bartłomieja. Fot. T. Ziegler, <https://www.google.com/maps/>

279. Michael Ignatz Klahr, *bozzetto* anioła, drewno, przed 1768. Fot. ze zbiorów SZMO AB.
280. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura anioła z ołtarza głównego w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Różance, 1768. Fot. Jacek Gernat.
281. Michael Ignatz Klahr, *modelletto* ołtarza głównego kościoła par. w Łądku-Zdroju, ok. 1790, Wrocław, Kuria Metropolitalna Wrocławska. Fot. J. Gernat.
282. Warsztat Michaela Ignatza Klahra (rzeźby), Leopold Ludwig (roboty stolarskie), ołtarz główny w kościele par. Narodzenia NMP w Łądku, 1791-1792. Fot. ze zbiorów Instytutu Herdera w Marburgu.
283. Warsztat Michaela Ignatza Klahra (atryb.), model krucyfiksu. Fot. ze zbiorów MNWr AFDR.
284. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura anioła z ołtarza głównego w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Różance, 1768. Fot. Jacek Gernat.
285. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura anioła z ołtarza głównego w kościele fil. św. Józefa w Ponikwie, 1778. Fot. Jacek Gernat.
286. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura anioła z ołtarza głównego w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Nowej Wsi, 1792-1793. Fot. Jacek Gernat.
287. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura św. Franciszka Ksawerego z ołtarza głównego w kościele fil. św. Sebastiana w Orłowcu, 1772. Fot. Jacek Gernat.
288. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura św. Franciszka Ksawerego, ok. 1775-1778, Łądek-Zdrój, kościół par. Narodzenia NMP. Fot. Jacek Gernat.
289. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, ambona w kościele par. św. Mikołaja w Domaszkowie, 1764. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
290. Franz Xaver Habermann, wzór ambony nr 2 seria 166, zbiory Andrzeja Betleja. Fot. ze zbiorów IHS UJ.
291. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, Leopold Ludwig (roboty stolarskie), ołtarz główny w kościele fil. św. Józefa w Ponikwie, 1778. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
292. Franz Xaver Habermann, wzór ołtarza nr 1, seria 49, zbiory Andrzeja Betleja. Fot. ze zbiorów IHS UJ.
293. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, Joseph Beschorner i Georg Scharf (roboty stolarskie), ołtarz główny w kościele fil. Wniebowzięcia NMP w Nowej Wsi, 1792-1793. Fot. J. Gernat.
294. Johann Michael Leuchte, wzór ołtarza nr 7 ze zbioru *Unterschiedliche Neu Invenierte Altäre mit darzu gehörigen Profillen u. Grundrißen*, zbiory Andrzeja Betleja. Fot. ze zbiorów IHS UJ.
295. Casimir i David Klahr, Krzyż młynarza (fragment), 1829, Łądek-Zdrój. Fot. J. Gernat.
296. Casimir i Cajetan Klahr, *Ukrzyżowanie* (fragment), 1818, Lewin Kłodzki-Miejski Lasek. Fot. A. Kolbiarz.
297. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura Matki Boskiej Bolesnej z ołtarza głównego w kościele par. św. Jakuba w Krosnowicach, 1794. Fot. J. Gernat.
298. Casimir i Cajetan Klahr, *Ukrzyżowanie* (fragment), 1818, Lewin Kłodzki-Miejski Lasek. Fot. A. Kolbiarz.
299. Casimir Klahr (atryb.), krzyż cmentarny (fragment), 1822, Łądek-Zdrój, cmentarz komunalny. Fot. Jacek Gernat.

300. Casimir i David Klahr, Krzyż młynarza (fragment), 1829, Łądek-Zdrój. Fot. J. Gernat.
301. Casimir i David Klahr, krzyż cmentarny (fragment), 1834, Szalejów Dolny, cmentarz przykościelny. Fot. J. Gernat.
302. Ignatz Klahr, *Ukrzyżowanie* (fragment), 1805, Łądek-Zdrój. Fot. Jacek Gernat.
303. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura Chrystusa z ołtarza głównego w kościele par. św. Jakuba w Krosnowicach, 1794. Fot. J. Gernat.
304. Ignatz Klahr, figura św. Jana Nepomucena (fragment), 1809, Goszów. Fot. G. Szpulak.
305. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura św. Jana Nepomucena, 1776, Domaszków, kościół par. św. Mikołaja. Fot. ze zbiorów MZK AH.
306. Heinrich Klahr, figura św. Jana Nepomucena w okolicach Radochowa (fragment), 1809. Fot. J. Gernat.
307. Heinrich Klahr, figura św. Jana Nepomucena na d. cmentarzu cholerycznym (fragment), 1803, Trzebieszowice. Fot. J. Gernat.
308. Heinrich Klahr (atryb.), krucyfiks przy drodze do Studzienna (fragment), 1811, Chocieszów. Fot. J. Gernat.
309. Casimir Klahr, Franz Rosenberger (roboty kamieniarskie), Kolumna Koronacji Marii (fragment), 1813, Kralíky. Fot. J. Gernat.
310. Casimir i Cajetan Klahr (atryb.), *Ukrzyżowanie* (fragment), 1826, Jaworek. Fot. J. Gernat.
311. Augustin Neureutter, fragment ryciny przedstawiającej grupę figuralną św. Barbary na Moście Karola w Pradze. Reprod. wg: A. Neürautter, *Statuae Pontis Pragensis...* Fot. <http://daten.digitale-sammlungen.de>
312. Warsztat Michaela Klahra St., figura Chrystusa z bramki ambony w kościele Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1716-1717. Fot. A. Kolbiarz, reprod. wg A. Kolbiarz, *Michael Klahr Starszy, Paul Stralano i rzeźba barokowa w Świdnicy. Nowe uwagi na temat edukacji artystycznej Klahra*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XXVII, 2018.
313. Carl Sebastian Plag, figura św. Józefa z ołtarza św. Anny w kościele Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1713. Fot. A. Kolbiarz, reprod. wg: A. Kolbiarz, *Michael Klahr Starszy...*
314. Georg Leonhard Weber, figura św. Floriana, 1720, Świdnica, rynek. Fot. A. Kolbiarz, reprod. wg: A. Kolbiarz, Michael Klahr Starszy....
315. Georg Leonhard Weber, figura Matki Boskiej Bolesnej z ołtarza głównego w kościele św. Barbary w Żelaznym Moście, 1. tercja XVIII w. Fot. A. Kolbiarz, reprod. wg A. Kolbiarz, *Michael Klahr Starszy...*
316. Warsztat Michaela Klahra St., figura anioła z prospektu organowego w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1722-1724. Fot. J. Gernat.
317. Johann Riedel, figura anioła z ołtarza Niepokalanego Poczęcia NMP w kościele katedralnym ss. Stanisława i Waclawa w Świdnicy, 1696. Fot. A. Kolbiarz, reprod. wg A. Kolbiarz, *Michael Klahr Starszy...*
318. Warsztat Michaela Klahra St., figura anioła z konfesjonałów w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1720. Fot. J. Gernat.

319. Johann Riedel, figura anioła z ołtarza św. Franciszka Xawerego w kościele katedralnym ss. Stanisława i Waclawa w Świdnicy, 1699. Fot. A. Kolbiarz, reprodukcja wg A. Kolbiarza, *Michael Klahr Starszy...*
320. Johann Riedel, figura Chrystusa Ukrzyżowanego z ołtarza Ukrzyżowania w kościele katedralnym ss. Stanisława i Waclawa w Świdnicy, 1699. Fot. A. Kolbiarz, reprodukcja wg A. Kolbiarza, *Michael Klahr Starszy...*
321. Johann Riedel, figura Chrystusa z Grupy Ukrzyżowania w kościele katedralnym ss. Stanisława i Waclawa w Świdnicy, 1704. Fot. A. Kolbiarz, reprodukcja wg A. Kolbiarza, *Michael Klahr Starszy...*
322. Warsztat Michaela Klahra St., Johann Kostelnik (?), ambona w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1716-1717. Fot. <https://commons.wikimedia.org/>
323. Johann Riedel, ambona w kościele katedralnym ss. Stanisława i Waclawa w Świdnicy, 1697-1698. Fot. <https://polska-org.pl/>
324. Georg Franz Pacák, Johann Kostelnik, ambona w kościele MB Wspomożenia Wiernym na Chlumku w Luży, ok. 1706-1708. Fot. <https://www.npu.cz/>
325. Warsztat Michaela Klahra St., zwieńczenie ambony w kościele par. św. Jerzego w Wilkanowie, ok. 1736. Fot. J. Gernat.
326. Johann Riedel, zwieńczenie ambony w kościele katedralnym ss. Stanisława i Waclawa w Świdnicy, 1697-1698. Fot. A. Kolbiarz, reprodukcja wg A. Kolbiarza, *Michael Klahr Starszy...*
327. Michael Kössler, figura Boga Ojca ze zwieńczenia ambony w kościele św. Michała Archanioła w Brannej, 1718. Fot. A. Kolbiarz, reprodukcja wg: A. Kolbiarza, *Michael Klahr Starszy...*
328. Johann Riedel, figura anioła ze zwieńczenia ołtarza głównego w kościele katedralnym ss. Stanisława i Waclawa w Świdnicy, 1692-1694. Fot. A. Kolbiarz, reprodukcja wg A. Kolbiarza, *Michael Klahr Starszy...*
329. Warsztat Michaela Klahra St., ambona w kościele par. św. Jerzego w Wilkanowie (fragment), ok. 1736. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
330. Carl Sebastian Plag, ambona w kościele odpustowym Nawiedzenia NMP w Wambierzycach (fragment), 1723. Fot. J. Gernat.
331. Warsztat Michaela Klahra St., ambona w kościele par. św. Marcina w Roztokach (fragment), ok. 1729-1730. Fot. J. Gernat.
332. Christoph Tausch (projekt), ołtarz główny w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1728-1729. Fot. <https://pl.wikipedia.org/>
333. Matthias Bernhard Braun, Chrystus Ukrzyżowany z kościoła par. św. Barbary w Valkeřicach, 1728. Fot. Internet.
334. Matthias Bernhard Braun, Chrystus Ukrzyżowany z refektarza letniego klasztoru cystersów w Plasach, po 1720, Praga, Národní galerie. Fot. <https://sbirky.ngprague.cz/>
335. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura aniołka w zwieńczeniu ambony w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Różance, 1762. Fot. J. Gernat.
336. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura anioła z ołtarza głównego w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Różance, 1768. Fot. J. Gernat.

337. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura Abrahama z ołtarza głównego w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Różance, 1768 (fragment). Fot. J. Gernat.
338. Warsztat Michaela Klahra St., figura Dawida (fragment) z prospektu organowego w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1722-1724. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
339. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura anioła z ołtarza św. Barbary w kościele fil. Wniebowzięcia NMP w Nowej Wsi, ok. 1792. Fot. J. Gernat.
340. Warsztat Michaela Klahra St., figura anioła grającego na mandolinie z prospektu organowego w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1722-1724. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
341. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura Chrystusa Ukrzyżowanego z ołtarza głównego w kościele fil. Podwyższenia Krzyża św. w Konradowie, ok. 1794. Fot. J. Gernat.
342. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura Chrystusa Ukrzyżowanego z ołtarza głównego w kościele fil. Wniebowzięcia NMP w Nowej Wsi, 1792-1793. Fot. J. Gernat.
343. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura aniołka z ambony w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Różance, 1768. Fot. J. Gernat.
344. Johann Joseph Prause, figura aniołka z ambony w kościele par. św. Andrzeja w Lubnowie, lata 50. XVIII w. Fot. A. Kolbiarz.
345. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura anioła z ołtarza głównego w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Różance, 1768. Fot. J. Gernat.
346. Johann Joseph Prause, figura anioła z ołtarza głównego w kościele fil. św. Jana Nepomucena w Chałupkach, 1747. Fot. A. Kolbiarz.
347. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura Abrahama z ołtarza głównego w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Różance, 1768. Fot. J. Gernat.
348. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura anioła z ołtarza głównego w kościele fil. św. Sebastiana w Orłowcu, 1772. Fot. J. Gernat.
349. Ludwig Andreas Jäschke, figura św. Wawrzyńca z ołtarza św. Floriana w kościele pocysterskim Wniebowzięcia NMP i św. Jana Chrzciciela, ok. 1757. Fot. J. Gernat.
350. Ludwig Andreas Jäschke, figura św. Anny z ołtarza św. Anny w kościele pocysterskim Wniebowzięcia NMP i św. Jana Chrzciciela, 1757. Fot. J. Gernat.
351. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura Caritas z ołtarza głównego w kościele par. św. Mikołaja w Domaszkowie, 1776. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
352. Ludwig Andreas Jäschke, figura św. Wincentego z ołtarza św. Floriana w kościele pocysterskim Wniebowzięcia NMP i św. Jana Chrzciciela, ok. 1757. Fot. J. Gernat.
353. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura św. Rocha (fragment) z ołtarza głównego w kościele fil. św. Sebastiana w Orłowcu, 1772. F. J. Gernat.
354. Ludwig Andreas Jäschke, figura św. Joachima (fragment), ok. 1750, Bardo, kościół odpustowy Narodzenia NMP. Fot. ze zbiorów AFIHS UAM.
355. Ludwig Andreas Jäschke, rama obrazu ołtarza głównego w kościele fil. MB Bolesnej w Bobolicach, 1759. Fot. A. Mazoń.
356. Ludwig Andreas Jäschke, ołtarz główny w kościele par. św. Jadwigi w Ząbkowicach Śląskich, ok. 1756. Fot. <http://www.polskaniezwykla.pl/>

357. Andreas Zahner, ołtarz główny w kościele par. św. Jerzego w Wilkanowie, ok. 1736. Fot. ze zbiorów MZK AH.
358. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, kolumna maryjna (fragment), 1781, Bystrzyca Kłodzka. Fot. J. Gernat.
359. Anton Jörg, kolumna Trójcy św. (fragment), 1736, Bystrzyca Kłodzka, rynek. Fot. <https://commons.wikimedia.org/>
360. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura św. Jana Chrzciciela, 1775-1778, Łądek-Zdrój, kościół par. Narodzenia NMP. Fot. J. Gernat.
361. Anton Österreich, figura św. Jana Chrzciciela, ok. 1725, Rudy Wielkie, kościół pocysterski Wniebowzięcia NMP, stan przed 1945. Reprod. <https://polska-org.pl/>
362. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura św. Pawła z ołtarza głównego w kościele par. św. Marii Magdaleny w Gorzanowie, 1783-1786. Fot. J. Gernat.
363. Johann Schubert, figura św. Jana Nepomucena, 1776-1779, Głogówek, kościół par. św. Bartłomieja. Fot. <https://commons.wikimedia.org/>
364. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, figura św. Elżbiety z ołtarza św. Anny w kościele par. św. Mikołaja w Domaszkowie, 1795. Fot. J. Gernat.
365. Johann Schubert, figura św. Jana z ołtarza głównego w kościele par. św. Bartłomieja w Głogówku, 1776-1779. Fot. <https://www.wartezobaczenia.pl/>
366. Bernard Kutzer, projekt ołtarza głównego kościoła fil. Imienia NMP w Rejvízie, Opawa, Slezské zemské muzeum [dalej: SZMO], nr inw. nr inw. U 153. Fot. J. Gernat.
367. Bernard Kutzer, projekt ołtarza głównego kościoła par. św. Katarzyny w Horním Benešovie, 1827, VMJ, nr inw. H 5704. Fot. J. Gernat.
368. Bernard Kutzer, projekt rekonstrukcji spalonego ołtarza głównego kościoła par. Wniebowzięcia NMP w Zlatých Horach (fragment), 1833, VMJ, nr inw. H 5706, 2. Fot. J. Gernat.
369. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Zlatých Horach, ok. 1833. Fot. J. Gernat.
370. Bernard Kutzer, projekt rekonstrukcji spalonego ołtarza głównego kościoła par. Wniebowzięcia NMP w Zlatých Horach (fragment), 1833, VMJ, nr inw. H 5706, 2. Fot. J. Gernat.
371. Warsztat Bernarda Kutzera, tabernakulum ołtarza głównego w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Zlatých Horach, ok. 1833. Fot. J. Gernat.
372. Bernard Kutzer, studium projektowe ołtarza głównego kościoła św. Michała Archanioła w Vrbnie pod Pradědem, ok. 1841, zbiory Andrzeja Betleja. Fot. ze zbiorów IHS UJ.
373. Bernard Kutzer, projekt ołtarza głównego kościoła św. Michała Archanioła w Vrbnie pod Pradědem, 1841, VMJ, nr inw. H 5710. Fot. ze zbiorów IHS UJ.
374. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele św. Michała Archanioła w Vrbnie pod Pradědem, 1841-1847. Fot. <https://www.flickr.com/>
375. Bernard Kutzer, projekt wariantowy ambony do kościoła par. św. Michała Archanioła w Vrbnie pod Pradědem, ok. 1841, Muzeum w Bruntálu [dalej: MuBru] nr inw. 43/84. Fot. J. Gernat.

376. Bernard Kutzer, projekt wariantowy ambony do kościoła par. św. Michała Archanioła w Vrbnie pod Pradědem, ok. 1841, VMJ, nr inw. H 5711. Fot. J. Gernat.
377. Bernard Kutzer (atryb.), rysunek techniczny ambony do kościoła par. św. Michała Archanioła w Vrbnie pod Pradědem, ok. 1841, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
378. Bernard Kutzer (atryb.), rysunek techniczny ambony do kościoła par. św. Michała Archanioła w Vrbnie pod Pradědem, ok. 1841, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
379. Warsztat Bernarda Kutzera, ambona w kościele par. św. Michała Archanioła w Vrbnie pod Pradědem, 1841-1847. Fot. ze zbiorów Národní památkový ústav Brno.
380. Warsztat Bernarda Kutzera, *bozzetto* do figury personifikacji, drewno, ok. 1841, MuBru, nr inw. 1609/63. Fot. J. Gernat.
381. Bernard Kutzer, rysunek realizacyjny reliefu na balustradę korpusu ambony do kościoła par. w Vrbnie pod Pradědem, po 1841, SZMO, nr inw. U 68 A. Fot. J. Gernat.
382. Bernard Kutzer, rysunek realizacyjny reliefu na balustradę korpusu ambony do kościoła par. w Vrbnie pod Pradědem, po 1841, SZMO, nr inw. U 70 A. Fot. J. Gernat.
383. Bernard Kutzer, projekt pomnika Ukrzyżowania na cmentarz w Skorošicach, ok. 1847, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
384. Warsztat Bernarda Kutzera, *bozzetto* Chrystusa Ukrzyżowanego, przed 1847 (?), drewno, SZMO, nr inw. U 84 B. Fot. J. Gernat.
385. Warsztat Bernarda Kutzera, *bozzetto* św. Jana, drewno, ok. 1847 (?), Mu Bru, nr inw. 1612-63. Fot. J. Gernat.
386. Warsztat Bernarda Kutzera, figura św. Jana z Grupy Ukrzyżowania, 1847-1849, Skorošice. Fot. <https://pl.wikipedia.org>
387. Bernard Kutzer, projekt ołtarza głównego do kościoła par. w Zakrzowie, ok. 1847, VMJ, nr inw. H 5746, 1. Fot. J. Gernat.
388. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. św. Mikołaja w Zakrzowie (fragment), 1847-1852. Fot. <https://pl.wikipedia.org/>
389. a-b. Bernard Kutzer, warianty projektowe ołtarza MB do kościoła par. w Zakrzowie, 1852, VMJ, nr inw. H 5721, H 5720. Fot. J. Gernat.
390. Bernard Kutzer, projekt ołtarza św. Józefa do kościoła par. w Zakrzowie, 1854, VMJ, nr inw. H 5722. Fot. J. Gernat.
391. Warsztat Bernarda Kutzera, *bozzetto* św. Ambrożego, ok. 1855, drewno, SZMO, nr inw. U 88 B. Fot. J. Gernat.
392. Warsztat Bernarda Kutzera, figura św. Ambrożego z ołtarza św. Józefa w kościele par. św. Mikołaja w Zakrzowie, 1855. Fot. <https://pl.wikipedia.org/>
393. Bernard Kutzer, projekt konfesjonału do kościoła par. w Zakrzowie, 1855, VMJ, nr inw. H 5723. Fot. J. Gernat.
394. Warsztat Bernarda Kutzera, konfesjonał w kościele par. św. Mikołaja w Zakrzowie (fragment), ok. 1855, stan przed 1945. Fot. archiwalna, reprodukcja. <https://fotopolska.eu/>
395. Bernard Kutzer (atryb.), projekt kolumny Trójcy św. w Starej Červenej Vodzie, lata 40.-50. XIX w., rysunek, papier, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
396. Warsztat Bernarda Kutzera, kolumna Trójcy św., lata 40.-50. XIX w., Stara Červena Voda. Fot. <https://commons.wikimedia.org/>

397. Warsztat Bernarda Kutzera, model Tronu Łaski do kolumny Trójcy św. w Starej Červenej Vodzie, lata 40.-50. XIX w., VMJ, nr inw. H 5783. Fot. J. Gernat.
398. Warsztat Bernarda Kutzera, kolumna Trójcy św., lata 40.-50. XIX w. (fragment), Stara Červena Voda. Fot. <https://commons.wikimedia.org/>
399. Warsztat Bernarda Kutzera, model kapitelu do kolumny Trójcy św. w Starej Červenej Vodzie, lata 40.-50. XIX w., Mu Bru, nr inw. 689-63. Fot. J. Gernat.
400. Bernard Kutzer (atryb.), rysunek przedprojektowy ołtarza głównego do kościoła par. w Bruntálu, ok. 1851, VMJ, nr inw. H 5736. Fot. Gernat.
401. Bernard Kutzer (atryb.), rysunek studyjny lub przedprojektowy ołtarza, przed 1851, VMJ, nr inw. H 5736. Fot. Gernat.
402. Bernard Kutzer, projekt ołtarza głównego do kościoła par. w Bruntálu, ok. 1851, VMJ, nr inw. H 5718. Fot. J. Gernat.
403. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Bruntálu, 1852-1855. Fot. Internet.
404. Bernard Kutzer, projekt ołtarza głównego do kościoła par. w Paczkowie, 1855, VMJ, nr inw. H 5726, 1. Fot. J. Gernat.
405. Bernard Kutzer lub warsztat, rysunek techniczny detali zwieńczenia ołtarza głównego do kościoła par. w Paczkowie, przed 1858, VMJ, nr inw. H 5671. Fot. J. Gernat.
406. Warsztat Bernarda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. św. Jana Ewangelisty w Paczkowie, 1858-1859. Reprod. wg: M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století...*
407. Bernard Kutzer (atryb.), studium rysunkowe postaci św. Pawła, ok. 1855, ołówek, karton, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
408. Bernard Kutzer (atryb.), studia rysunkowe postaci ss. Piotra i Pawła, ok. 1855-1858, ołówek, karton, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
409. a-b. Warsztat Bernarda Kutzera, figury ss. Piotra i Pawła z ołtarza głównego w kościele par. św. Jana Ewangelisty w Paczkowie, 1858-1859. Fot. J. Gernat.
410. Bernard Kutzer (atryb.), studium przedprojektowe ołtarza głównego do kościoła par. w Hnojicach (fragment), ok. 1863, SZMO, nr inw. U 15 A. Fot. J. Gernat.
411. Warsztat Bernarda Kutzera, bracia Kutzer, ołtarz główny w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Hnojicach, 1863-1864. Fot. J. P. Štěpánek, <https://www.hrady.cz/>
412. Bernard Kutzer, projekt tabernakulum do ołtarza głównego kościoła par. Hnojicach, 1863, SZMO, nr inw. U 16 A. Fot. J. Gernat.
413. Bernard Kutzer (atryb.), projekty putta z tabernakulum ołtarza głównego kościoła par. w Hnojicach, ok. 1863, VMJ, nr inw. H 5602, 4. Fot. J. Gernat.
414. Bernard Kutzer (atryb.), projekt kopuły tabernakulum, do ołtarza głównego kościoła par. w Hnojicach, 1863, SZMO, nr inw. U 19 A. Fot. J. Gernat.
415. Warsztat Bernarda Kutzera, projekt zwieńczenia drzwiczek tabernakulum ołtarza głównego kościoła par. w Hnojicach, ok. 1863, VMJ, nr inw. H 5603, 1. Fot. J. Gernat.
416. Bernard Kutzer (atryb.), studium projektowe zwierząt gospodarskich do szopki bożonarodzeniowej, SOkA Je. Fot. J. Gernat.

417. Bernard Kutzer (atryb.), projekt i szablon (?) postaci pasterza do szopki bożonarodzeniowej, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
418. Bernard Kutzer (atryb.), projekt i szablon (?) postaci anioła do szopki bożonarodzeniowej, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
419. Raimund Kutzer (atryb.), studium projektowe postaci anioła do szopki bożonarodzeniowej, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
420. Bernard Kutzer (atryb.), projekt i szablon (?) postaci postaci do sceny pasyjnej, Zbiory Andrzeja Betleja. Fot. J. Gernat.
421. Warsztat Raimunda Kutzera, ołtarz główny w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Jeseníku, 1884. Fot. J. Gernat.
422. Raimund Kutzer, projekt ołtarza głównego do kościoła par. w Jeseníku, ok. 1884, VMJ, nr inw. H 5650.
423. Warsztat Raimunda Kutzera, rysunek wykonawczy ornamentu do ołtarza głównego do kościoła par. w Jeseníku, ok. 1884, VMJ, nr inw. H 5757-1. Fot. J. Gernat.
424. Warsztat Raimunda Kutzera, wzór wykonawczy detalu ołtarza głównego do kościoła par. w Jeseníku, ok. 1884, VMJ, nr inw. H 5757, 2. Fot. J. Gernat.
425. Warsztat Raimunda Kutzera, model ornamentu, drewno, Mu Bru, nr inw. 687-63. Fot. J. Gernat.
426. Raimund Kutzer, projekt przebudowy ołtarza głównego w kościele par. w Jeseníku, przełom XIX-XX w., VMJ, nr inw. H 5755. Fot. J. Gernat.
427. Gotthard Kutzer (atryb.), projekt ołtarza głównego (wariant) do kościoła odpustowego na Górze św. Anny, ok. 1897, zbiory Andrzeja Betleja. Fot. ze zbiorów IHS UJ.
428. Raimund Kutzer, projekt retabulum ołtarza głównego do kościoła odpustowego na Górze św. Anny, 1897, VMJ, nr inw. H 5750. Fot. J. Gernat.
429. Raimund Kutzer, projekt tabernakulum ołtarza głównego do kościoła odpustowego na Górze św. Anny, 1897, VMJ, nr inw. H 5751. Fot. J. Gernat.
430. a-b. Warsztat Raimunda Kutzera, szablon anioła do ołtarza głównego kościoła odpustowego na Górze św. Anny: awers (a.), rewers (b.), VMJ, nr inw. H 5753, 1. Fot. J. Gernat.
431. Warsztat Raimunda Kutzera, szablon główki anielskiej do ołtarza głównego kościoła odpustowego na Górze św. Anny, ok. 1897-1899, VMJ, nr inw. H 5753, 2. Fot. J. Gernat.
432. Warsztat Raimunda Kutzera, wzór wykonawczy konsoli pod figurę do ołtarza głównego kościoła odpustowego na Górze św. Anny, ok. 1897-1899, VMJ, nr inw. H 5753, 3. Fot. J. Gernat.
433. a). Raimund Kutzer, projekt rozety w nadświetlu portalu wejściowego kościoła par. w Horní Údolí, ok. 1886, VMJ, nr inw. H 5680, 1. Fot. J. Gernat.
434. b). Warsztat Raimunda Kutzera, rozeta w nadświetlu portalu wejściowego kościoła par. (ob. fil.) św. Jana Chrzciciela w Horní Údolí, ok. 1886. Fot. Petr Hloušek, <https://www.czech-cemetery.com/>
435. Raimund Kutzer, rzut kościoła w Horní Údolí z rozmieszczeniem projektowanych elementów wyposażenia, 1886, VMJ, nr inw. H 5605, 2. Fot. J. Gernat.
436. Raimund Kutzer, projekt elementów wyposażenia kościoła w Horní Údolí, 1886, VMJ, nr inw. H 5607, 2. Fot. J. Gernat.

437. Raimund Kutzer, projekt elementów wyposażenia kościoła w Horní Údolí, 1886, VMJ, nr inw. H 5607, 1. Fot. J. Gernat.
438. Raimund Kutzer, projekt ołtarza głównego kościoła w Horní Údolí, 1886, VMJ, nr inw. H 5606, 1. Fot. J. Gernat.
439. Warsztat Raimunda Kutzera, rysunek techniczny do ołtarza głównego kościoła w Horní Údolí, ok. 1886-1889, VMJ, nr inw. H 5606, 2. Fot. J. Gernat.
440. Warsztat Raimunda Kutzera, rysunek techniczny do tabernakulum ołtarza głównego kościoła w Horní Údolí, ok. 1886-1889, VMJ, nr inw. H 5608, 3. Fot. J. Gernat.
441. Raimund Kutzer, projekt elementów wyposażenia kościoła w Horní Údolí, 1886, VMJ, nr inw. H 5607, 2. Fot. J. Gernat.
442. Warsztat Raimunda Kutzera, szkic pomiarowy wnętrza kaplicy kościoła par. w Kralíkach, przed 1903, VMJ, nr inw. H 5639, 1. Fot. J. Gernat.
443. Warsztat Raimunda Kutzera, rysunek przedprojektowy ołtarza św. Anny do kaplicy w kościele par., w Kralíkach, ok. 1903, VMJ, nr inw. H 5657. Fot. J. Gernat.
444. Raimund Kutzer, projekt ołtarza głównego do kościoła par. w Starej Červenej Vodzie, 1902, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
445. Raimund Kutzer (atryb.), rysunek z dyspozycją proporcji figur do ołtarzy w Kralíkach i Starej Červenej Vodzie, ok. 1902, VMJ, nr inw. H 5639, 2. Fot. J. Gernat.
446. Warsztat Raimunda Kutzera, szablon anioła do ołtarza św. Anny w kościele w Kralíkach, ok. 1903-1904, VMJ, nr inw. H 5601, 2. Fot. J. Gernat.
447. Warsztat Raimunda Kutzera, szablon postumentu pod figury anielskie do ołtarza głównego kościoła w Starej Červenej Vodzie, ok. 1902-1903, VMJ, nr inw. H 5614, 2. Fot. J. Gernat.
448. Warsztat Raimunda Kutzera, szablon skrzydła anielskiego do ołtarza głównego kościoła w Starej Červenej Vodzie, ok. 1902-1903, VMJ, nr inw. H 5614, 3. Fot. J. Gernat.
449. Warsztat Raimunda Kutzera, rysunek realizacyjny detali ołtarza św. Anny do kościoła w Kralíkach, ok. 1903-1904, VMJ, nr inw. H 5638, 1. Fot. J. Gernat.
450. Warsztat Raimunda Kutzera, rysunek realizacyjny detali ołtarza św. Anny do kościoła w Kralíkach, ok. 1903-1904, VMJ, nr inw. H 5638, 2. Fot. J. Gernat.
451. Warsztat Raimunda Kutzera, projekt realizacyjny detalu ołtarza św. Anny do kościoła w Kralíkach, ok. 1903-1904, VMJ, nr inw. H 5643, 5. Fot. J. Gernat.
452. Warsztat Raimunda Kutzera, szablon ornamentu do ołtarza głównego kościoła w Starej Červenej Vodzie, ok. 1902-1903, VMJ, nr inw. H 5631, 4. Fot. J. Gernat.
453. Warsztat Raimunda Kutzera (atryb.), szkic projektowy szopki bożonarodzeniowej, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
454. Warsztat Raimunda Kutzera, fragment katalogu projektów rzeźby nagrobnej braci Kutzer, 1872, VMJ, nr inw. H 5681, 1. Fot. J. Gernat.
455. Raimund Kutzer (atryb.), projekt katalogowy ramy, lata 70.-90. XIX w., VMJ, nr inw. H 5678, 1. Fot. J. Gernat.
456. Gotthard Kutzer, studium projektowe zwieńczenia ambony dla kościoła w Pisečnéj, ok. 1887, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
457. Gotthard Kutzer, projekt reliefu do medalionu ozdabiającego tabernakulum ołtarza głównego kościoła w Horní Údolí, ok. 1886-1889, VMJ, nr inw. H 5609-3. Fot. J. Gernat.

458. a-b. Raimund Kutzer (atryb.), szkice wzorcowe postaci ss. Piotra i Pawła, po 1870, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
459. Raimund Kutzer, szkic wzorcowy postaci anielskich, ok. 1869 (?), SOkA Je. Fot. J. Gernat.
460. Bernard Kutzer (atryb.), studium projektowe ołtarza, VMJ, nr inw. H 5746, 2. Fot. J. Gernat.
461. Raimund Kutzer, projekt ołtarza głównego do kościoła par. w Mladejovicach (fragment), 1891, VMJ, nr inw. H 5667, 1. Fot. J. Gernat.
462. Bernard Kutzer (atryb.), studium głowy Chrystusa, 1855, terakota, SZMO, nr inw. U 95 B.
463. Warsztat Bernarda Kutzera, *bozzetto* św. Jana Nepomucena, przed 1849, drewno SZMO, nr inw. U 85 B. Fot. J. Gernat.
464. Warsztat Bernarda Kutzera, *bozzetto* św. Jana Nepomucena, przed 1849, drewno, SZMO, nr inw. U 96 B. Fot. J. Gernat.
465. Warsztat Bernarda Kutzera, figura św. Jana Nepomucena, 1849, Bardo, kaplica górską Matki Boskiej Płaczącej. Fot. J. Budziński, <https://polska-org.pl/>
466. Warsztat Raimunda Kutzera, figura św. Jana Nepomucena z ołtarza NSPM w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Bruntálu, 1885. Reprod. wg M. Schenková, J. Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století...*
467. Raimund Kutzer, projekt ołtarza NSPM do kościoła par. w Bruntálu (fragment), 1885, VMJ, nr inw. 5617. Fot. J. Gernat.
468. Warsztat Bernarda Kutzera, *bozzetto* anioła, lata 20.-30. XIX w., drewno, SZMO, nr inw. U 103 B. Fot. J. Gernat.
469. Warsztat Bernarda Kutzera, figura anioła z ołtarza głównego w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Złatych Horach, 1833. Fot. Gernat.
470. Warsztat Bernarda Kutzera, *bozzetti* Chrystusa Ukrzyżowanego, drewno, Mu Bru, nr inw. 1613/63, 1614/63.
471. Warsztat Bernarda Kutzera, *bozzetto* Chrystusa Ukrzyżowanego, drewno, SZMO, nr inw. U 92 B. Fot. J. Gernat.
472. Warsztat Raimunda Kutzera, *Ukrzyżowanie* (fragment), 1907, Jeseník. Fot. J. Gernat.
473. Andreas Koschatzky, projekt ołtarza, 1810, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
474. Andreas Schweigl (atryb.), projekt ołtarza, lata 60.-70. XVIII w., SZMO, nr inw. U 6 A. Fot. J. Gernat.
475. Bernard Kutzer, projekt ołtarza głównego dla kościoła w Skorošicach, 1834, ZAO, sygn. 7961/1. Fot. J. Gernat.
476. Raimund Kutzer, studium projektowe tabernakulum, po 1863, VMJ, nr inw. H 5737. Fot. J. Gernat.
477. Autor nieznany, projekt ambony, ok. 1790, zbiory prywatne. Fot. ze zbiorów IHS UJ.
478. Bernard Kutzer, projekt ambony kościoła w Starej Červenej Vodzie, 1828, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
479. Franz Ertinger, *Złoty cielec*, ok. 1683, akwaforta, papier, SOkA Je. Fot. Gernat.

480. Johann Georg Balzer, Św. Bazyli, lata 70. XVIII w., miedzioryt, papier, SOkA Je. Fot. Gernat.
481. Autor nieznany, litografia ukazująca postaci Kacpra i Melchiora u żłóbka, XIX w., SOkA Je. Fot. Gernat.
482. Raimund Kutzer (atryb.), projekt postaci Kacpra do szopki bożonarodzeniowej, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
483. Raimund Kutzer (atryb.), projekt postaci Melchiora do szopki bożonarodzeniowej, SOkA Je. Fot. J. Gernat.
484. Autor nieznany, litografia ukazująca postać Baltazara u żłóbka, XIX w., SOkA Je. Fot. Gernat.
485. Raimund Kutzer (atryb.), projekt postaci Baltazara do szopki bożonarodzeniowej, VMJ, nr inw. H 5601, 3. Fot. J. Gernat.
486. Przerys wg rysunku ołtarza św. Katarzyny Aleksandryjskiego nieznanego autora, 2. poł. XIX w., VMJ, nr inw. H 5669, 2. Fot. J. Gernat.
487. Warsztat Raimunda Kutzera, ołtarz NSPM w kościele par. św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Bliszczycach, 1905. Fot. <https://zdjecia.nocowanie.pl/>
488. Johann Georg Lehner (atryb.), projekt ołtarza, ok. 1770, zbiory prywatne. Fot. ze zbiorów IHS UJ.
489. Gotthard Kutzer, projekt ołtarza do kościoła franciszkańskiego, po 1905, zbiory Andrzeja Betleja. Fot. ze zbiorów IHS UJ.
490. Gotthard Kutzer, projekt ołtarza głównego kościoła par. w Przyworach, ok. 1923, zbiory Andrzeja Betleja. Fot. ze zbiorów IHS UJ.
491. Johann Janda, projekt wariantowy pomnika Arnošta z Pardubic do kościoła par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1864, AJK, sygn. V A 11 h. Fot. J. Gernat.
492. Franz Thamm St., *Pietà*, 1876, Strachocin (ob. Stronie Śl.), kościół par. MB Królowej Polski i św. Maternusa. Fot. J. Gernat.
493. Paul lub Adolf Thamm, *Oplakiwanie* w ołtarzu *Piety* w kościele minorytów MB Różańcowej w Kłodzku, pocz. XX w. Fot. J. Gernat.
494. Franz Thamm St., stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XII) w kościele par. MB Królowej Polski i św. Maternusa w Strachocinie (ob. Stronie Śl.), 1885-1889. Fot. J. Gernat.
495. Paul i Adolf Thamm, stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XII) w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1901-1903. Fot. J. Gernat.
496. Franz Thamm St., stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XIV) w kościele par. MB Królowej Polski i św. Maternusa w Strachocinie (ob. Stronie Śl.), 1885-1889. Fot. J. Gernat.
497. Paul i Adolf Thamm, stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XIV) w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1901-1903. Fot. J. Gernat.
498. Warsztat Franza Thamma St., stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XIV) w kościele par. św. Mikołaja w Radochowie, 1894. Fot. J. Gernat.
499. Warsztat Franza Thamma St., stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XIV) w kościele par. św. Bartłomieja w Topoli, 1901. Fot. K. Pawłowski.

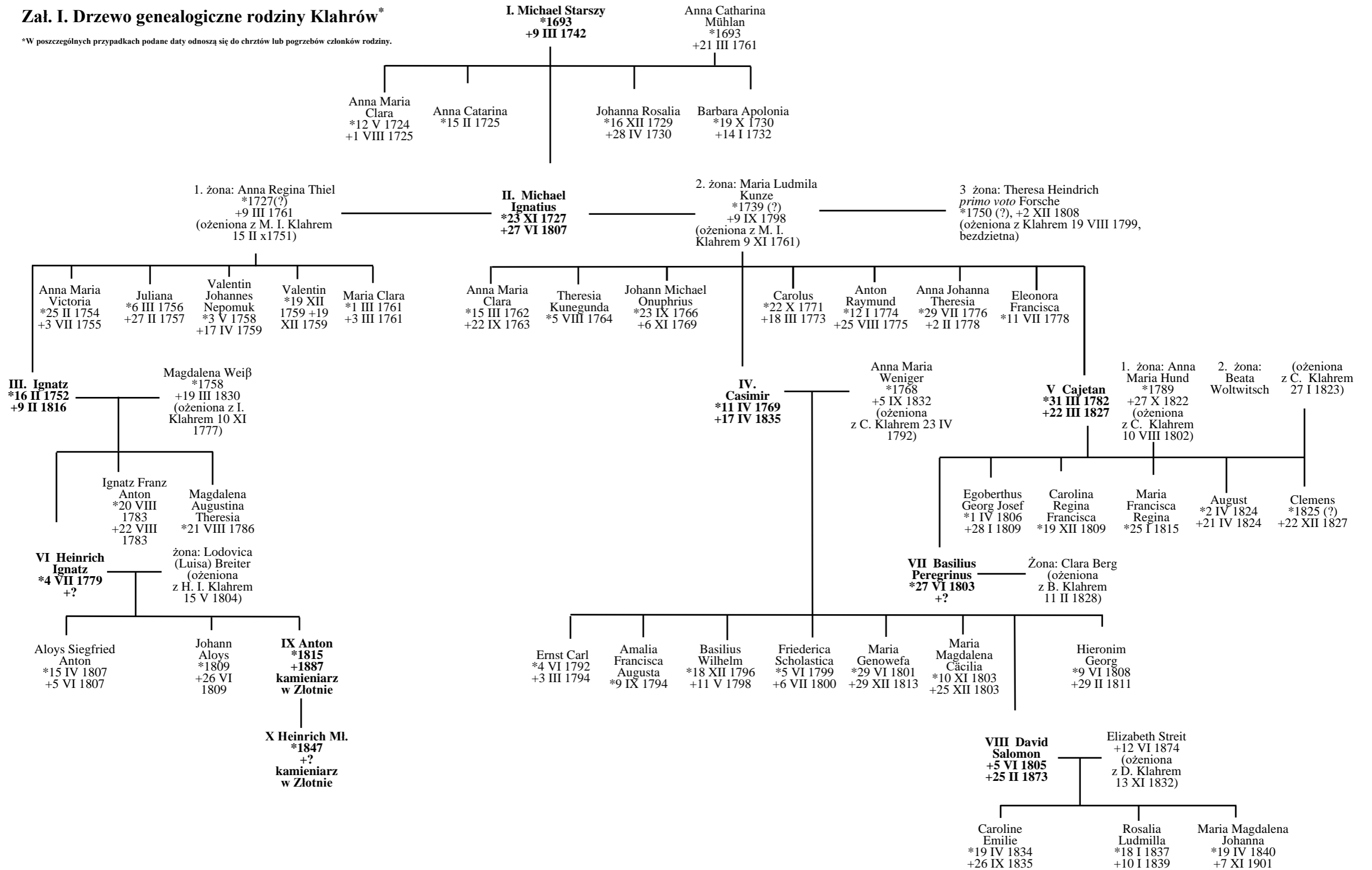
500. Franz Thamm St., figura św. Józefa, ok. 1879, Legnica, kościół par. św. Jana. Fot. J. Gernat.
501. Warsztat Franza Thamma St., figura św. Józefa, lata 90. XIX w., Krosnowice, kościół par. św. Jakuba. Fot. F. Piszczek.
502. Franz Thamm St., figura MB, ok. 1879, Legnica, kościół par. św. Jana. Fot. J. Gernat.
503. Franz Thamm St., figura MB, przed 1880, Poczdam, katolicki kościół par. ss. Piotra i Pawła. Fot. G. Kemmether.
504. Franz Thamm St., figura MB w zwieńczeniu nagrobka H. Schüsslera, 1888, Ludwikowice Kłodzkie, cmentarz. Fot. J. Gernat.
505. Franz Thamm St., *Ukrzyżowanie* przy kościele par. w Łądku-Zdroju (fragment), 1884. Fot. J. Gernat.
506. Franz Thamm St., *Ukrzyżowanie* na cmentarzu w Javorníku (fragment), 1885. Fot. J. Gernat.
507. Il. 506. Paul Thamm, nagrobek F. Bartscha (fragment), 1905, Jodłów, cmentarz przykościelny. Fot. J. Gernat.
508. Paul Thamm, figura Chrystusa z *Ukrzyżowania*, 1918, Jodłów. Stan w 2018 r. Fot. J. Gernat.
509. Paul Thamm, stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XII) w bazylice Nawiedzenia NMP w Wambierzycach, 1933. Fot. J. Gernat.
510. Paul Thamm, stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja XIV) w bazylice Nawiedzenia NMP w Wambierzycach, 1933. Fot. J. Gernat.
511. Paul i Adolf Thamm, stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja I) w kościele par. św. Maurycego we Wrocławiu, 1899. Fot. J. Gernat.
512. Paul Thamm, stacje Drogi Krzyżowej (fragment, stacja I) w kościele par. św. Maurycego we Wrocławiu, po 1907. Fot. J. Gernat.
513. Paul Thamm, pomnik Poległych w I wojnie światowej członków łądeckiej parafii przy kościele par. w Łądku, 1928, stan obecny. Fot. J. Gernat.
514. Warsztat Franza Thamma St., ołtarz główny w kościele par. św. Andrzeja w Kucharzowicach, poł. lat 60. XIX w. Fot. K. Thamm.
515. Warsztat Michaela Ignatza Klahra, L. Ludwig, ołtarz główny w kościele par. Narodzenia NMP w Łądku, 1791-1792. Stan przed 1901. Fot. ze zbiorów Instytutu Herdera w Marburgu.
516. a-b. Franz Thamm St., wystrój figuralny zwieńczenia (fragment) ołtarza głównego w kościele par. św. Andrzeja w Kucharzowicach, poł. lat 60. XIX w. Fot. K. Thamm.
517. Warsztat Franza Thamma St., ambona w kościele fil. św. Katarzyny w Niemilu, 2. poł. lat 60. XIX w. Fot. K. Thamm.
518. Warsztat Michaela Klahra St., ambona w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Kłodzku, 1716-1717. Fot. <https://commons.wikimedia.org/>
519. Franz Thamm St. (atryb.), figura św. Floriana, 2. poł. lat 60. XIX w., Niemil, kościół fil. św. Katarzyny. Fot. K. Thamm.

520. Franz Thamm St. (atryb.), figura św. Floriana, 2. poł. lat 60. XIX w., Niemil, kościół fil. św. Katarzyny. Fot. K. Thamm.
521. Franz Thamm St., figura Immaculaty w zwieńczeniu nagrobka J. Martineza, ok. 1886, Kudowa-Czermna. Fot. J. Gernat.
522. Friedrich Drake, pomnik księcia Wilhelma Malte I (fragment), 1860, Putbus. Fot. <https://commons.wikimedia.org/>
523. Franz Thamm St., figura Immaculaty w ołtarzu głównym kościoła par. Niepokalanego Poczęcia NMP w Złotym Stoku, ok. 1875-1877. Fot. J. Gernat.
524. Reinhold Begas, pomnik Friedricha Schillera (fragment), 1862-1871, Berlin. Fot. <https://commons.wikimedia.org/>
525. Wilhelm Achtermann, *Pietà*, 1849, marmur, pierwotnie w katedrze w Münster, zniszczona, stan przed 1945. Fot. archiwalna reprodukcja wg J. Lubos-Kozieł, *Twórczość Brunona Tschötschela na tle katolickiej rzeźby śląskiej i niemieckiej 2. połowy XIX i 1. połowy XX w.*, [w:] *Bruno Tschötschel. Wrocławski Wit Stwosz XX wieku*, [kat. wyst.] red. M. Łagiewski, P. Oszczanowski, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2008.
526. Warsztat Franza Thamma St., *Pietà* nagrobna przy kościele par. w Sieroszowie, 1892. Fot. J. Gernat.
527. Franz Thamm St., *Pietà*, 1876, Strachocin (ob. Stronie Śl.), kościół par. MB Królowej Polski i św. Maternusa. Fot. J. Gernat.
528. Wilhelm Achtermann, *Zdjęcie z krzyża*, 1858, pierwotnie w katedrze w Münster, zniszczone, stan przed 1945. Fragment karty pocztowej z 1904 r., reprodukcja wg <https://de.wikipedia.org/>
529. Wytwórnia Mayer'sche Kunstanstalt z Monachium, figury NSPM, NSPJ oraz św. Józefa, masa kamienna, przed 1882, Chełmsko Śląskie, kościół par. św. Rodziny. Reprod wg: J. Lubos-Kozieł, *Twórczość Brunona Tschötschela na tle katolickiej rzeźby śląskiej i niemieckiej...*
530. Franz Thamm St., figura Immaculaty w tympanonie głównego portalu wejściowego katedry św. Jana Chrzyciela we Wrocławiu, 1882. Fot. J. Gernat.
531. Joseph Knabl, figura Marii z ołtarza głównego katedry NMP w Monachium, 1861, stan przed 1945, zniszczona. Fot. archiwalna reprodukcja wg <https://www.helmuth-oebler.at/>
532. Franz Thamm St., figura św. Ignacego Loyoli, ok. 1879, Legnica, kościół par. św. Jana. Fot. J. Gernat.
533. Franz Thamm St., figura św. Barbary, ok. 1879, Legnica, kościół par. św. Jana. Fot. J. Gernat.
534. Franz Thamm Mł., figurki szopki bożonarodzeniowej, 1887, Telgte, Glatzer Heimatstube. Fot. <http://franz-thamm.imk98.de/>
535. Franz Thamm Mł., figurka pasterza z szopki bożonarodzeniowej, 1887, Telgte, Glatzer Heimatstube. Fot. <http://franz-thamm.imk98.de/>
536. Franz Thamm Mł., figura Matki Boskiej Różańcowej w ołtarzu bocznym (fragment), ok. 1919, Kudowa-Brzozowie, kościół fil. ss. Piotra i Pawła. Fot. J. Gernat.
537. Franz Thamm St., figura Immaculaty z nagrobka J. Martineza (fragment), ok. 1886, Kudowa-Czermna. Fot. J. Gernat.

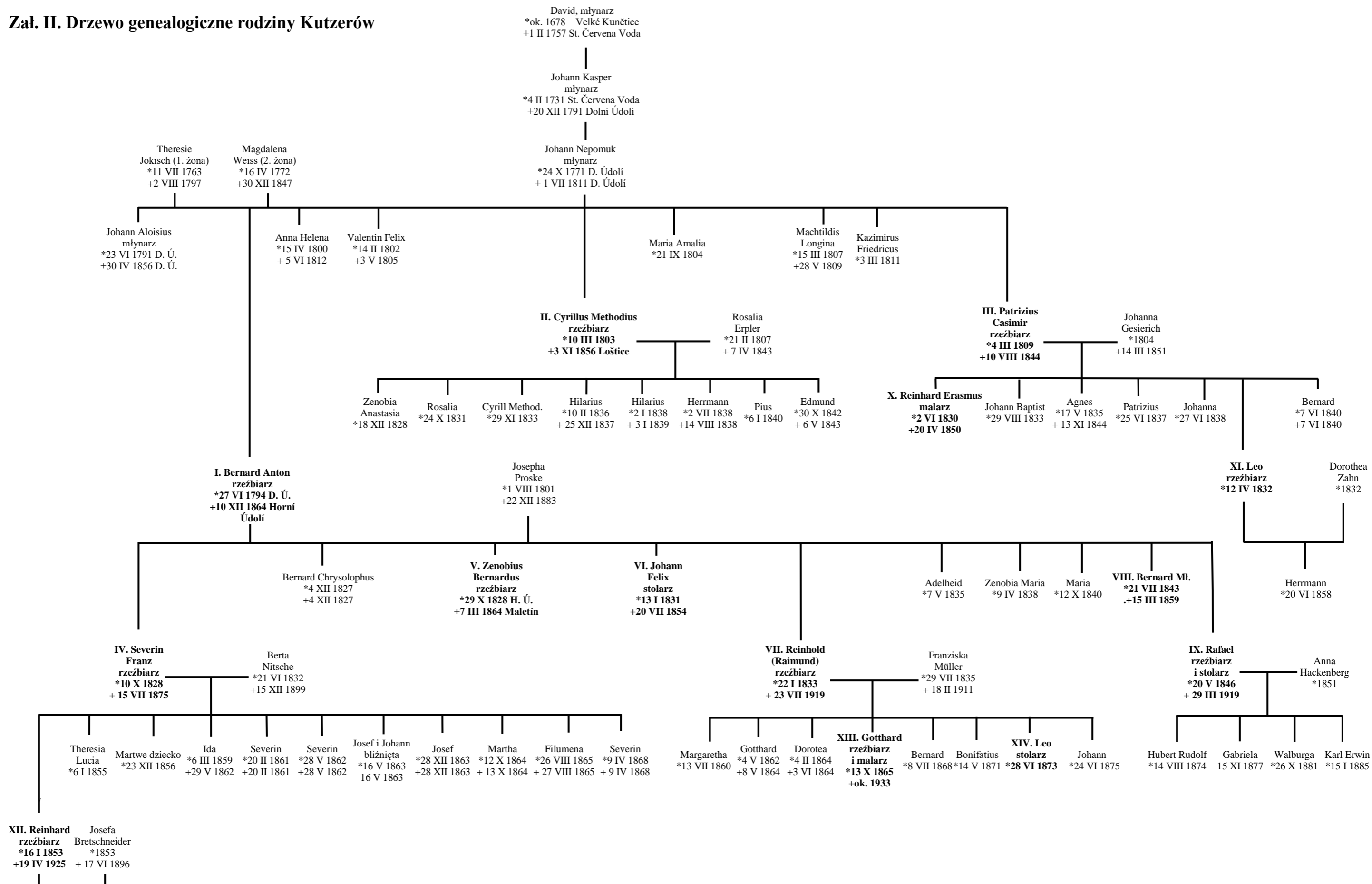
538. Adolf Thamm, grupa figuralna św. Rodziny w ołtarzu św. Rodziny, pocz. XX w., Kłodzko, kościół par. MB Różańcowej. Fot. J. Gernat.
539. Paul Thamm (atryb.), relief w ołtarzu św. Rodziny, pocz. XX w., Kłodzko, kościół par. MB Różańcowej. Fot. J. Gernat.
540. Paul Thamm, nagrobek Franziski Bartsch (fragment), ok. 1929-1930, stan obecny, Jodłów, cmentarz przykościelny. Fot. J. Gernat.
541. Paul Thamm, *Ukrzyżowanie* (fragment), 1918, Jodłów. Fot. J. Gernat.
542. a-b. Paul Thamm, figury pomnika poległych w I wojnie światowej, 1928, Łądek-Zdrój. Fot. J. Gernat.
543. Adolf Thamm, figury szopki bożonarodzeniowej, 1924-1926, Świdnica, kościół katedralny ss. Stanisława i Waclawa. Fot. J. Gernat.
544. Adolf Thamm, figura św. Józefa z szopki bożonarodzeniowej, 1924-1926, Świdnica, kościół katedralny ss. Stanisława i Waclawa. Fot. J. Gernat.

Załącznik I. Drzewo genealogiczne rodziny Klahrów*

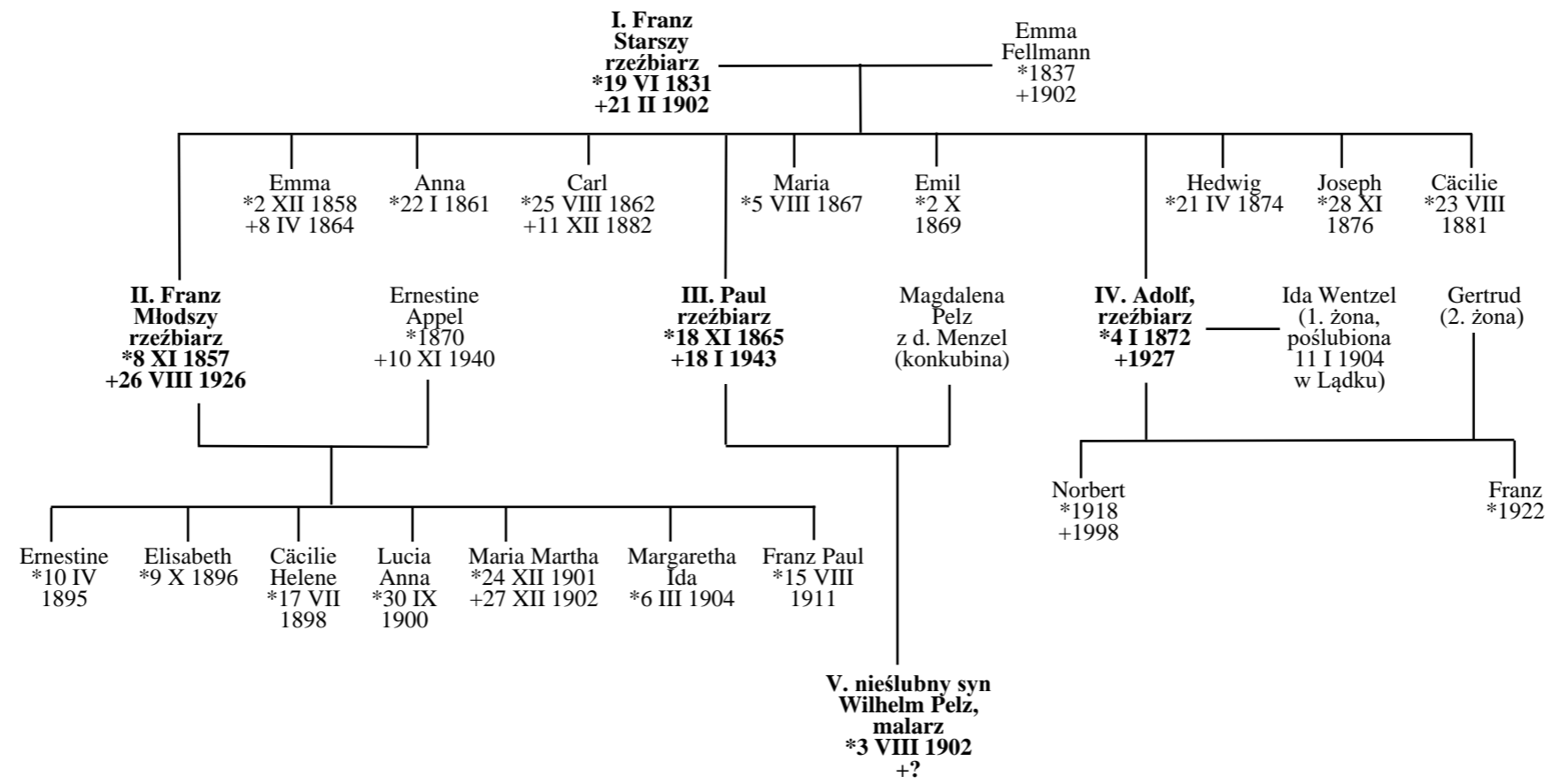
*W poszczególnych przypadkach podane daty odnoszą się do chrztów lub pogrzebów członków rodziny.



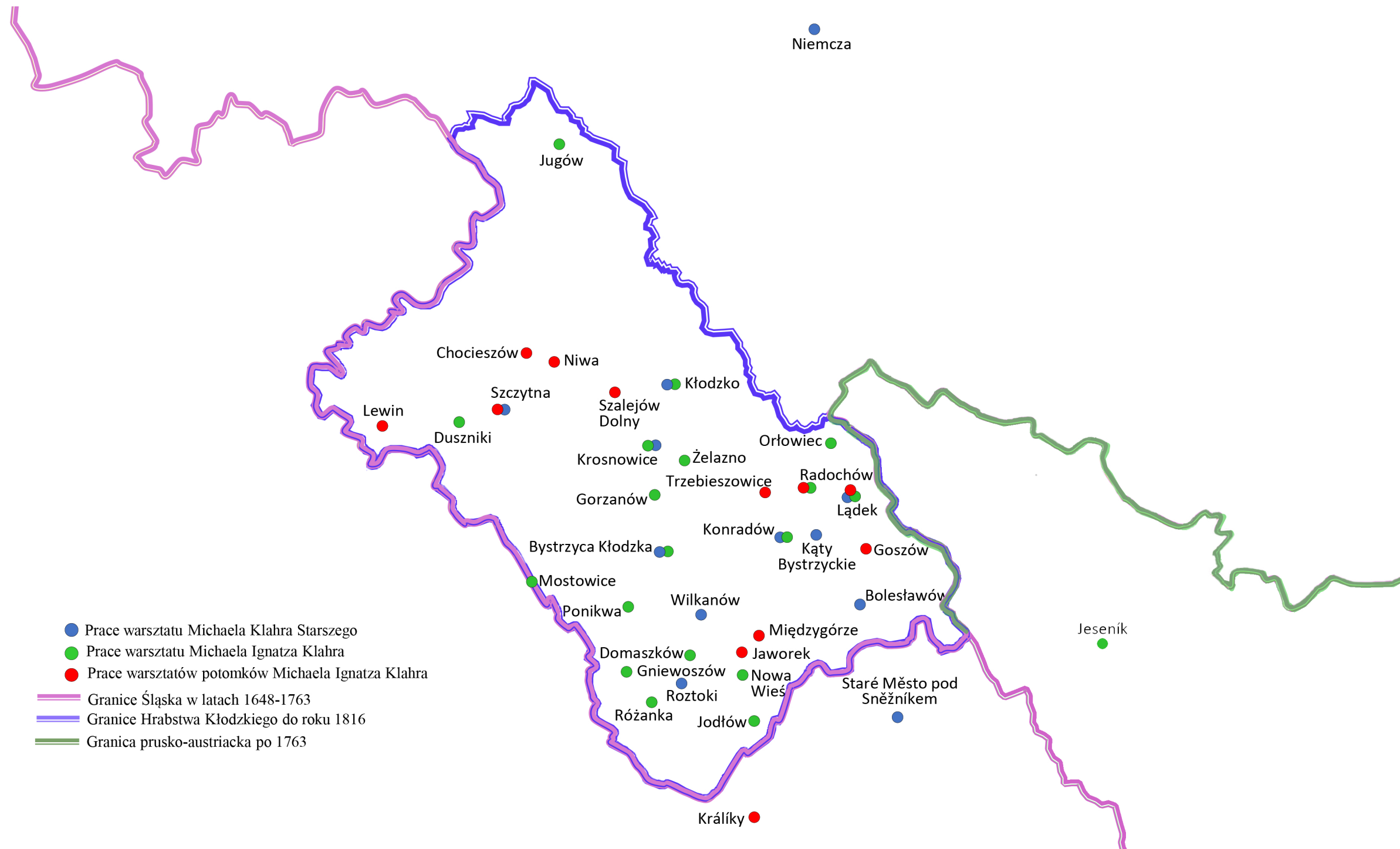
Zař. II. Drzewo genealogiczne rodziny Kutzerów



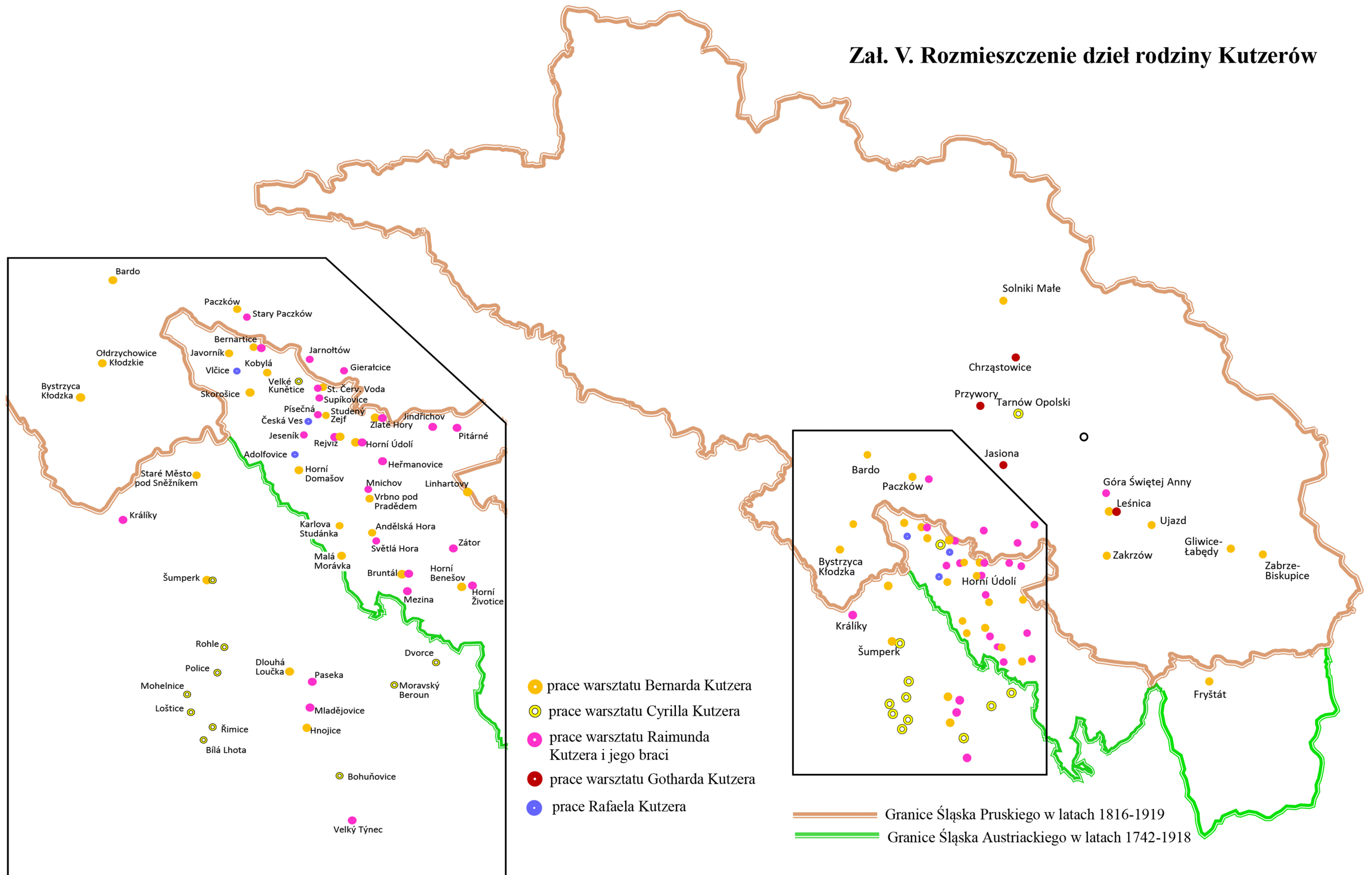
Zał. III. Drzewo genealogiczne rodziny Thammów



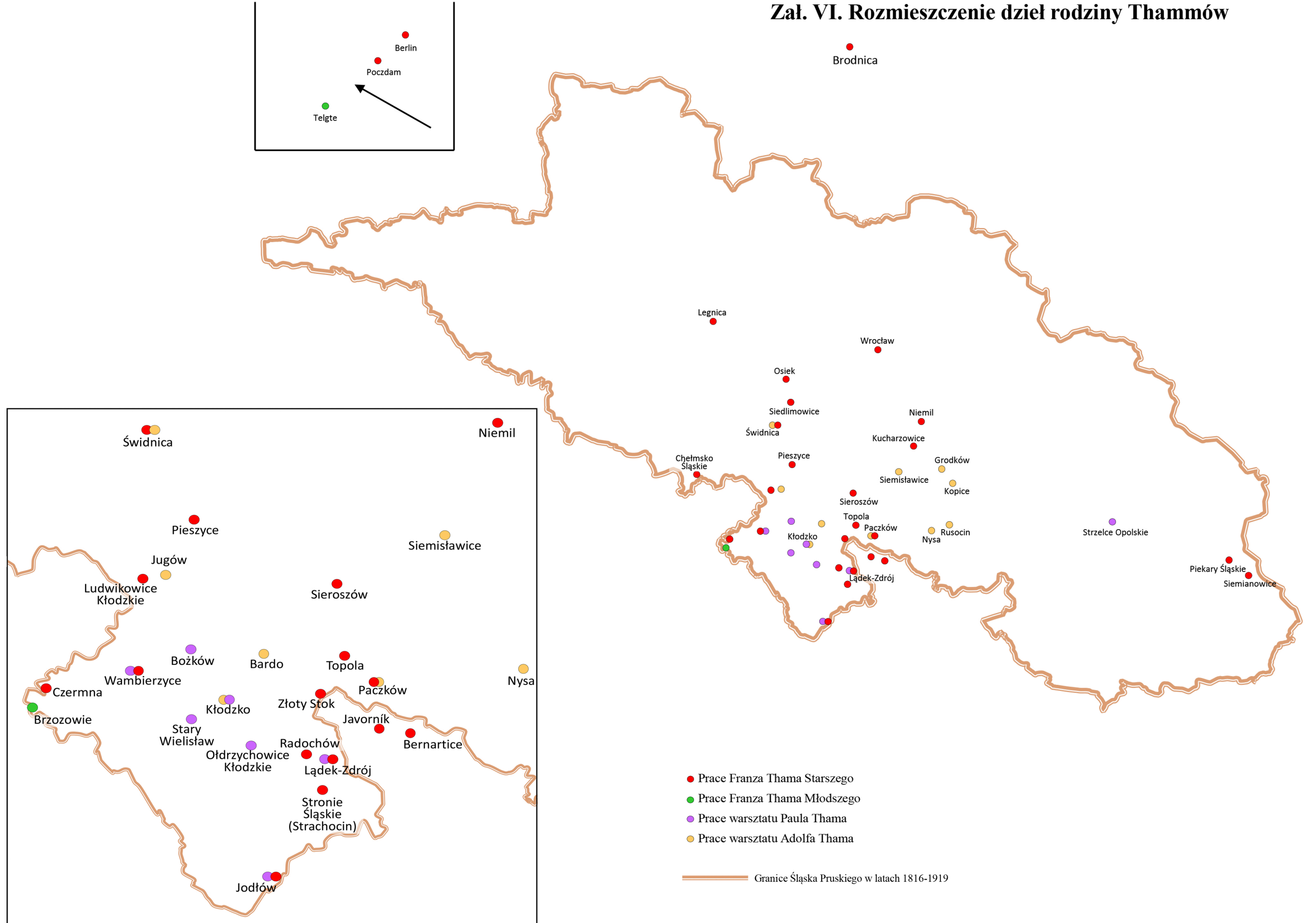
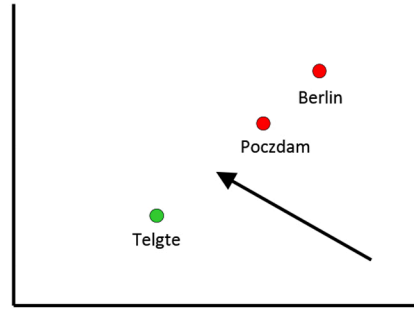
Zał. IV. Rozmieszczenie dzieł rodziny Klahrów



Zał. V. Rozmieszczenie dzieł rodziny Kutzerów



Załącznik VI. Rozmieszczenie dzieł rodziny Thammów



- Prace Franza Thama Starszego
- Prace Franza Thama Młodszego
- Prace warsztatu Paula Thama
- Prace warsztatu Adolfa Thama
- Granice Śląska Pruskiego w latach 1816-1919