

Zdzisław Żygulski jun.

O sztuce niemieckiej w Polsce

Sfera chronologiczna, terytorialna i polityczna sztuki niemieckiej

Wielki naród niemiecki stworzył sztukę, która stała się ważną i imponującą częścią kultury europejskiej a zarazem światowej. U podstaw tej twórczości był wczesno-średniowieczny styl zdobniczy ludów germańskich, żyjący się głównie w złotnictwie okresu wielkich wędrówek, nie bez wpływu koczowniczych plemion orientalnych. Ludy germańskie waleń przyczyniły się do rozkładu i upadku imperium rzymskiego, ale zwycięzcy ulegli w końcu urokowi cywilizacji starożytnej. Wielojęzyczna Europa wczesnego średniowiecza, konglomerat romańsko-laciński, celtycki, germański i słowiański, podjęła próbę odrodzenia imperium, czego symbolem była cesarska koronacja Karola Wielkiego w Rzymie w roku 800. Ideę imperialną reprezentowali z kolei cesarze rzymscy narodu niemieckiego. Historia Europy drugiego tysiąclecia rozgrywała się pomiędzy dwiema tendencjami, zjednoczenia państw i narodów pod jedną władzą lub nieustannego rozbitcia, antagonizmów i wojen. Nigdy dotychczas nie udało się Europie scalić całkowicie, ale wielokrotnie budowano państwa wielonarodowe pod jednym berłem; przez całe wieki ta właśnie myśl przyświecała zarówno Habsburgom, jak i Jagiellonom.

Granice poszczególnych sztuk narodowych nie pokrywają się z obecnymi granicami politycznymi państw. Najbardziej dramatyczne przesunięcia granic, połączone z przemieszczeniem ogromnych mas ludności, nastąpiły w Europie w XX stuleciu. Ze względów oczywistych nie przesuwano zabytków architektury, zamków, pałaców, dworów, kościołów i klasztorów, pomników i cmentarzy oraz dużej ilości zabytków ruchomych. Rzeczą zrozumiałą jest, że mówiąc o sztuce niemieckiej musi się brać pod uwagę jej dzieła znajdujące się na dzisiejszych terenach polskich, podobnie jak rozpatrując historię sztuki polskiej nie można pominąć jej dzieł zachowanych we Lwowie lub w Wilnie. Zobowiązuje to jednocześnie Polaków do rzetelnego traktowania zabytków niemieckich, jak i Ukraińców, Białorusinów czy Litwinów do pieczy nad pamiątkami polskimi. Nie ulega wątpliwości, że zjednoczenie Europy w przyszłości będzie dotyczyć jej historycznego dziedzictwa w całej mozaikowej różnorodności.

Sztuka niemiecka znalazła się w Polsce nie tylko wskutek zmiany granic. Miała ona otwartą drogę do Polski już w czasach średniowiecznych, głównie w wyniku niemieckiej kolonizacji, ożywionej wymiany handlowej, zakładania miast na prawie magdeburskim, przez stosowanie systemu cechowego i obyczaju wędrówek artystycznych, wreszcie dzięki potężnemu polskiemu mecenatowi artystycznemu, w wielu przypadkach faworyzującemu artystów niemieckich.

Sztuka niemiecka w szerszym pojęciu jest sztuką narodów niemieckojęzycznych, a więc po części obejmuje też Austrię i Szwajcarię, lecz w pojęciu ściślejszym ma zasięg terytorialny i chronologiczny łączący się z niemiecką państwowością. Problem w tym, że w ciągu stuleci niemiecka państwowość ulegała znacznym zmianom i granice są trudne do wyznaczenia. Powstawały odrębne struktury państwowe, m.in.: Saksonii, Bawarii, Nadrenii, Szwabii, Frankonii, Brandenburgii i Prus. W XVIII w. istniało ok. 300 odrębnych księstw niemieckich. Sztuka niemiecka ulegała silnym wpływom zewnętrznym, zwłaszcza ze strony Włoch, Francji i Flandrii. Żaden z wielkich stylów europejskich nie zrodził się w Niemczech, ale wszystkie one kolejno były przez Niemców przyjmowane i kształtowane podług własnego gustu, którego główną cechą był ekspresjonizm. Żeby zdać sobie sprawę ze swoistej oryginalności sztuki niemieckiej wystarczy porównać florencki krucyfiks Donatella z *Ukrzyżowaniem* Grünewalda w środkowej części *Tryptyku z Isenbeim*. Od romanizmu aż po sztukę najnowszą — z wyjątkiem okresu, kiedy w Niemczech panował klasycyzm — właśnie ekspresjonizm był formą najsilniej lansowaną przez artystów i podziwianą przez odbiorców. Ekspresjonizm niemiecki częściowo wywodził się ze sztuki flamandzkiej, wykazywał powinowactwo z Hiszpanią, ale w istocie był własnym dorobkiem niemieckim i głównym orężem w przeciwstawianiu się włoskim i francuskim konkurentom. W dużym stopniu oryginalna była też niemiecka ikonografia, szczególnie w zakresie sztuki sakralnej. Wiek XVI przyniósł Niemcom reformację, a zarazem wojny religijne i polityczne rozłąmy. Niektóre kraje niemieckie, jak Bawaria, pozostały przy katolicyzmie, większość jednak przyjęła protestantyzm. Zmiany religijne silnie zaznaczyły się w dziedzinie sztuki. Potrydencki, bujny, kolorowy i złoty barok, wypełnione figurami *theatrum* wiary, z całą siłą wtargnął do kościołów katolickich, podczas gdy kościoły protestanckie utrzymały ascetyczną powagę i chłód.

Ekspansja sztuki niemieckiej kierowała się przede wszystkim na wschód, w stronę Czech, Moraw, Śląska, Słowacji, Węgier i Siedmiogrodu, a zwłaszcza Polski. Sztuka niemiecka była nade wszystko wytworem świetnie zorganizowanych miast i ich ustroju cechowego, który zapewniał wysoki techniczny poziom wyrobów. W okresie średniowiecza, malarstwo, rzeźba, grafika, także architektura oraz sztuki pokrewne wchodziły w zakres rzemiosła, a warunkiem ich rozwoju było warsztatowe mistrzostwo. Tajemnice kunsztów przechodziły z ojca na syna, z pokolenia na pokolenie, jak najdroższy skarb. Artyści-rzemieślnicy niemieccy byli więc chętnie zapraszani i wszędzie mile widziani jako wytwórcy rzeczy użytecznych, a zarazem pięknych i długotrwałych.

Polska wobec sztuki niemieckiej

Mając tak potężnego i ekspansywnego sąsiada, Polska, w odróżnieniu od wielu plemion zachodniosłowiańskich, potrafiła utrzymać swą suwerenność, zachować język i stworzyć własną, odrębną kulturę, w której całkowicie nie miały się importy niemieckie. O tej odrębności zadczydował okres wczesnośredniowieczny, w którym pojawili się dwaj wybitni władcy polscy, Mieszko I i Bolesław Chrobry. Za ich czasów Polska, za pośrednictwem Czech, przyjęła chrześcijaństwo z Rzymu i ustaliła pojęcie królestwa polskiego. Kolejnym doniosłym wydarzeniem była unia z Litwą, umożliwiająca rozgromienie Zakonu Krzyżackiego. Z wyjątkiem krótkotrwałych wojen z Brandenburgią, polsko-niemiecka granica była granicą pokoju, stosunki zaś polsko-niemieckie przyjazne, przybierające nawet formę aliansu wojskowego, jak w wyprawie pod Wiedeń w roku 1683. Przede wszystkim liczyła się korzystna wymiana dóbr w wielu dziedzinach. Symbolem i sprawdzianem tej współpracy we wcześniejszym okresie był Kraków, a później Gdańsk, główny port rozległego państwa, skupisko wielu kultur zwłaszcza niemieckiej.

Polska opierała swą kulturę przede wszystkim na starym słowiańskim języku i zespole wierzeń, rytuałów i obyczajów słowiańskich. Przyjmując chrześcijaństwo z Rzymu, Polska na trwałe związała się z Zachodem, ale pozostawiła sobie osobliwą rezerwę. Najmocniejszym przejawem tej rezerwy stał się specyficzny prąd kulturowy zwany sarmatyzmem, którego początków szukać należy już w końcu XV w. Sarmatyzm był ideologią o cechach paradoksalnych, stanowiącą zaporę przeciwko nadmiernym wpływom Zachodu, a więc i przeciw wpływom niemieckim. Stawiał szlachtę, uprzywilejowaną część narodu, posiadającą pełnię praw politycznych, w pozycji dziedziców zarówno mitycznych orientalnych wojowników — Sarmatów, jak i spadkobierców Rzymu. Łacina stała się równoległym i równoważnym, wreszcie makaronicznie zmieszonym z polszczyzną, językiem szlachty, powszechnie używanym językiem literackim i dyplomatycznym. Dzięki sarmatyzmowi szlachta zdobyła poczucie wyższości w stosunku do niemieckiego mieszczaństwa. Z kolei niemieckie mieszczaństwo, np. gdańskie, w niejednym usiłowało naśladować swoich szlacheckich klientów i patronów, choć z reguły bardziej było wykształcone i ocytane. Wytworzyła się swoista symbioza. Przy całej swojej zarozumiałości polska szlachta i magnaci w pełni doceniali użyteczność niemieckich muratorów, artystów i rzemieślników, chętnie korzystali z ich usług i wysoko je opłacali. Gdańskie i hamburskie szafy, srebra norymberskie, augsburskie i gdańskie, naczynia z cyny, mosiądzu i kamionki, szkło niemieckie, wreszcie porcelana miśnieńska oraz niezliczone narzędzia produkcji niemieckiej wypełniały polskie dwory na równi z orientalną bronią, kobiercami i makatami. Przez całe wieki lokalne cechy większości branż obsadzone były przez Niemców, podobnie jak nadworne królewskie serwitorty.

Stale kontakty łączyły Kraków z Norymbergą już od średniowiecza. Nie tylko w sztuce włoskiej, ale także w niemieckiej rozmiłowany był Zygmunt Stary, który elementy wyposażenia „włoskiej” Kaplicy Zygmuntowskiej zamówił u słynnych mistrzów norymberskiego renesansu. Tradycja zatrudniania mistrzów niemieckich oraz składania zamówień w głównych ośrodkach artystycznych Rzeszy utrzymała się w XVII i XVIII w. Wielkim miłośnikiem niemieckiego rzemiosła artystycznego był Zygmunt III Waza zamawiający w Augsburgu liczne dzieła sztuki zdobniczej, zachowane do dziś w muzeach i skarbcach kościelnych. Swoje apogeum osiągnęły te kontakty w czasach panowania w Polsce saskiej dynastii Wettinów. Trzeba też zwrócić uwagę na fakt, iż od końca XV w. nieustannie trwała polonizacja żywiołu niemieckiego; oryginalna polska kultura, poczucie wolności i tolerancja stanowiły dla obcych największą atrakcję.

Zainteresowanie sztuką niemiecką w sensie teoretycznym ze strony Polaków zależne było od fluktuacji politycznych. Przed rokiem 1939 polscy historycy sztuki skupiali się przede wszystkim na sztuce rodzimej i jej powiązaniach ze sztuką włoską i francuską. Po II wojnie światowej, ze zrozumiałych względów, „niemczyzna” w Polsce nie cieszyła się względami. Tematy niemieckie były często pomijane, zaznaczała się skłonność do polonizowania artystów i ich dzieł, ale właśnie tuż po 1945 r. Wit Stwosch uznany został, na podstawie badań archiwalnych, za artystę niemieckiego. Badania nad sztuką niemiecką zainicjowano w Warszawie, a ich promotorem był znawca i wielbiciel Albrechta Dürera, uczonej światowej sławy, Jan Białostocki. Obok niego liczne prace sztuce niemieckiej poświęcił prof. Piotr Skubiszewski. We współpracy z muzeologami Niemieckiej Republiki Demokratycznej w 1961 r. urządzono w warszawskim Muzeum Narodowym wielką wystawę historycznego portretu niemieckiego, przenosząc ją następnie do krakowskiego Muzeum Narodowego. Zgromadzono świetne obrazy przywiezione z Niemiec i wydano katalog ze wstępem Gertrudy Rudloff-Hille. Warszawskie Muzeum Narodowe w 1964 r. wydrukowało katalog zbiorów własnych malarstwa austriackiego, czeskiego, niemieckiego i węgierskiego z lat 1500-1800 solidnie opracowany przez Andrzeja Chudzikowskiego wraz z zespołem. To samo stołeczne Muzeum w 1971 r. pięćsetlecie urodzin Dürera uczciło wystawą rycin *Albrecht Dürer, jego krąg i oddziaływanie*. W Krakowie badania nad sztuką niemiecką prowadziła dr Maria Goetel-Kopffowa, poświęcając ważną publikację malarzowi Lenzowi von Kitzingen; obecnie zaś podobne badania prowadzi dr Franciszek Stolot. We Wrocławiu sztuką niemiecką zajmują się prof. Mieczysław Zlat i dr Bożena Steinborn (obecnie w Warszawie), a w Poznaniu — prof. Konstanty Kalinowski, żeby wymienić badaczy najwybitniejszych.



260



202

Artyści — dzieła — ekspozycja

Wystawa sztuki niemieckiej od końca XV do schyłku wieku XVIII w kieleckim Muzeum Narodowym jest w tym zakresie największym wydarzeniem od czasów warszawskiej wystawy niemieckiego portretu z roku 1961. Tamta wystawa gromadziła jedynie dzieła pochodzące z Niemiec Wschodnich, wystawa obecna jest przeglądem ogólnopolskiego stanu posiadania w tej dziedzinie. Dokonano gruntownej kwerendy obejmującej muzea narodowe i prowincjonalne, biblioteki oraz różne instytucje kościelne, a nawet kolekcje prywatne. Pozyskano ponad 900 obiektów z 56 instytucji w 36 miastach. Nie ulega wątpliwości, że niektóre cenne, a może nawet najcenniejsze, dzieła sztuki niemieckiej w Polsce pozostały z różnych względów, poza wystawą, niemniej reprezentuje ona trafnie to wszystko, co jest godne zarejestrowania i zobaczenia, co może nasycić naszą pasję poznawczą i poruszyć wyobraźnię, co raz jeszcze może przybliżyć nam wysoką niemiecką kulturę, bez negatywnych resentymentów, które tak mocno były w nas zakorzenione.

Na wystawie znalazły się dzieła artystów niemieckich cieszących się największą sławą, jak: Martin Schongauer, Michael Wolgemut, Albrecht Dürer, Hans Baldung zwany Griem, Lucas Cranach Starszy, Sebastian Dadler, aby wymienić tylko tych kilku. Liczne są prace artystów mniej

znanych, jednak bardzo w swej ojczyźnie cenionych. Znaczna jest też liczba obiektów anonimowych, ale na pewno wykonanych przez twórców niemieckich.

Ekspozaty rozłożono według kryteriów rzeczowości i chronologii, odchodząc od niej czasami, gdy wymagało tego zaakcentowanie któregoś z ważnych, czynnych w ciągu kilku stuleci ośrodków. Każda z sal, z wyjątkiem jednej, otrzymała imię jednego z wybitnych reprezentowanych w niej twórców lub nazwę twórczego ośrodka (np. sala frankfurcka, sala saska, sala berlińska). Starano się pokazać cały wachlarz przedmiotów wytworzonych w tym samym okresie i tym samym kręgu. Mimo iż utrzymano tradycyjną hierarchię sztuk najwyżej stawiając malarstwo, grafikę i rzeźbę, w rzeczy samej na wystawie zdecydowanie przeważają wytwory rzemiosła artystycznego i sztuki stosowanej, a więc meblarstwo, złotnictwo, sztuka metalu, tkactwo, ceramika, szkło, kość, militaria, zegarmistrzostwo, numizmatyka, medalierstwo, wreszcie sztuka książki.

Ze schyłku pierwszej epoki pochodzą jeszcze gotyckie w wyrazie — obraz Johanna Koerbecke *Wstąpienie Marii do świątyni* i dwie bardzo rzadkie ryciny *Chrystus na krzyżu między lotrami*, dzieło nadreńskiego Mistrza „Z pałkami w herbie” oraz *Boże Narodzenie* autorstwa Mistrza Pasji Norymberskiej. Z epoką późnego gotyku łączy się także twórczość Martina Schongauera, najwybitniejszego przed Albrechtem Dürerem rytownika niemieckiego. W jego twórczości najsilniej zaznaczyły się wpływy

flamandzkie, zwłaszcza Rogiera van der Weydena. Działał głównie w Kolmarze, a pod koniec życia w Breisach, gdzie w katedrze zachowało się jego dramatyczne malowidło *Sądu Ostatecznego*. Do niezwyklej wirtuozerii doszedł w kunszcie miedziorytu, nasycając swe sztychy gotycką ostrą ekspresją, która tak fascynowała późniejszych jego naśladowców. Na wystawie zaprezentowano ryciny pochodzące zarówno z wczesnego (*Ucieczka do Egiptu* i *Zaśnięcie Matki Boskiej*), jak i z dojrzałego okresu w twórczości artysty (*Niesienie krzyża* i *Gryf*); niewiele zachowało się obrazów Schongauera malowanych temperą. Z jego kręgu pochodzi obraz *Matka Boska z Dzieciątkiem w ogrodzie różanym* ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Opolu.



408

Muzeum Narodowe w Gdańsku udostępniło kolorowany drzeworyt *Chrystus i Apostołowie* z końca XV w. Michała Wolgemuta, artysty norymberskiego, nauczyciela Albrechta Dürera. To właśnie Wolgemut pierwszy zwrócił się do natury jako źródła natchnień artystycznych. Jego figury cechuje żywa gestykulacja i mimika, przedtem rzadko spotykane.

Szczytową fazę późnogotyckiej rzeźby reprezentuje *Krucyfik* (ok. 1500 r.) z Muzeum Diecezjalnego w Opolu, wykonany w kręgu Tilmana Riemenschneidera, najwybitniejszego rzeźbiarza niemieckiego obok Wita Stwosza. Sławna *Kronika (Liber Chronicarum)* Hartmanna Schedla z 1493 r. wypożyczona z Muzeum Przytkowskich w Jędrzejowie, zawiera liczne widoki miast, m.in. Krakowa i Nysy.

Osobną salę wystawy poświęcono Albrechtowi Dürerowi, uważanemu za największego artystę niemieckiego, który skupił w sobie całe doświadczenie epoki gotyckiej, aby wprowadzić sztukę niemiecką w szerokie pole renesansu. Stało się to głównie pod wpływem jego podróży do Włoch, gdzie zetknął się ze sztuką wielkich Wenecjan, zwłaszcza Bellinich. Dürer, podobnie jak Leonardo da Vinci, bystry obserwator natury, obdarzony był równocześnie niezwyklej wyobraźnią. Twórczość artystyczną łączył z zainteresowaniami teoretycznymi, których plonem były trzy traktaty: *Pouczenie o mierzeniu* (1525), *Wskazówki o umacnianiu miast, zamków i wsi* (1527) oraz *Cztery księgi o proporcjach ludzkich* (1528). Pozostały po nim świetne dzieła malarskie, w tym zadziwiające siłą wyrazu portrety i autoportrety. Na wystawie kieleckiej Dürer przedstawiony jest w swoich dziełach graficznych. Zachowało się po nim 105 miedziorytów, 6 akwafort i ok. 200 drzeworytów. Zdumiewające pod kątem techniki są jego dzieła ksylograficzne.

Zespół drzeworytów i miedziorytów Dürera wypożyczono z Bibliotek PAN i Jagiellońskiej w Krakowie oraz Muzeów Narodowych w Gdańsku, Poznaniu i Warszawie. Wśród nich znajdują się najslawniejsze miedzioryty *Rycerz*, *Śmierć i Diabeł* (1513), *Święty Hieronim w pracowni* (1514) oraz *Melancholia I* (1514). Pisał o nich Jan Białostocki:

W tych trzech obrazach graficznych (przewyższających nawet formatem prawie wszystkie inne miedzioryty) Dürer zawarł jakby sumę swego poglądu na życie i sztukę. Tryptyk ten zawiera w sobie alegorie odpowiadające trzem rodzajom cnót (zgodnie z ich średniowieczną jeszcze klasyfikacją), trzem sferom działania. Rycerz, to sfera moralna, to alegoria życia chrześcijanina w praktycznym świecie decyzji i akcji; św. Hieronim — sfera teologii i medytacji, to alegoria życia świętego w duchowym świecie nabożnej kontemplacji; Melancholia — sfera intelektualna, to alegoria życia świeckiego geniusza, działającego w racjonalnym i imaginatywnym świecie nauki i sztuki.

Obok tych najbardziej znanych prac graficznych Dürera, na wystawie znalazły się i inne sztychy tego artysty. Są wśród nich: drzeworyty (*Męczeństwo św. Katarzyny*, *Łażnia*, ryciny z cyklu *Małej Pasji*, *Trójca Święta*), miedzioryty (*Madonna z Dzieciątkiem i małpka*, *Dziwo morskie*, *Herkules na rozstajach*, *Święty Eustachy*, *Nemesis — Wielka Fortuna*) i akwaforty, np. *Krajobraz z działem*; malarski odpowiednik widniejącego na tej rycinie działa znajduje się w sławnym obrazie anonimowego malarza z kręgu L. Cranacha *Bitwa pod Orszą* w warszawskim Muzeum Narodowym.



Z prac najzdolniejszego z uczniów Albrechta Dürera — Hansa Baldunga zwanego Grieniem wybrano dwie ryciny *Czarownice* i *Grupę siedmiu koni*, a także obraz *Wprzedpokoju Lukrecji*. Dwa inne obrazy *Matka Boska z Dzieciątkiem* i *Czternastoma śś. Wspomożycielami* z kościoła św. Jakuba w Nysie oraz *Źródło młodości* przypominają brata wielkiego Albrechta, Hansa Dürera, który przez długi czas przebywał, tworzył i zmarł w Krakowie.

Rzeczą zrozumiałą jest, że na wystawie kieleckiej znalazło się więcej dzieł graficznych niż malarskich. Przez całe wieki grafika stanowiła ulubioną domenę niemieckich artystów, którzy osiągnęli w tym zakresie niezrównany poziom. Grafika, której podstawą był rysunek, wyrażała zawsze najpierwszy impuls twórczy, łatwo przemieszczana, była nośnikiem nowych idei, pomysłów i wzorów. Grafice niemieckiej można przeciwstawić grafikę włoską lub niderlandzką a potem holenderską, ale były okresy, kiedy ta pierwsza zdecydowanie górowała.

Wiele miejsca poświęcono na wystawie graficznym kontynuatorom i naśladowcom sztuki Albrechta Dürera, w tym „małym mistrzom”, zwanym tak ze względu na mały format wykonywanych przez nich sztychów. Środowisko norymberskie reprezentują prace: Georga Pencza, braci Hansa Sebalda i Barthela Behamów, Virgila Solisa, Ludwiga Kruga oraz Hansa Brosamera. Wysoką klasą odznaczają się ryciny przedstawicieli tzw. „szkoły naddunajskiej”, która stworzyła w grafice i malarstwie nowy typ „romantycznego” pejzażu: Albrechta Altdorfera (*Święty Hieronim w jaskini*, *Sąd Parysa*), Hansa Sebalda Lautensacka (*Krajobraz wiejski z młynem*) i Augustina Hirschvogela (*Pejzaż z pniem wielkiego drzewa*). Z Westfalii pochodził znany malarz i miedziorytnik Heinrich Aldegrever, na wystawie reprezentowany m.in. serią *Par weselnych*, z Augsburga zaś Daniel Hopfer i jego syn Hieronimus. Artyści ci byli również wspaniałymi malarzami. Zarówno we Włoszech, jak i w Niemczech wykształcił się wtedy rodzaj artysty wszechstronnego — malarza, rysownika, grafika i złotnika w jednej osobie, a nawet rzeźbiarza i architekta.

W grafice niemieckiej tego czasu początkowo przeważała tematyka ewangeliczna i starotestamentowa, w miarę zaś postępu renesansu coraz częściej pojawiały się motywy mitologiczne. Obok historii syna marnotrawnego (H.S. Beham) występował, jako wzór cnoty męstwa Herkules ze swymi pracami (H. Aldegrever). *Sąd Parysa* (A. Altdorfera) był nie tyle alegorią sprawiedliwości, ile okazją pokazania trzech obnażonych bogiń. Filis ujeżdżająca Arystotelesa (H. Brosamera) dawała nauczkę moralną, ale ze szczyptą erotyzmu. Utrzymały swą popularność średniowieczne igry ze śmiercią i sabaty czarownic, np. *Śmierć i Szatan przy kobiecie przeglądającej się w lustrze* (D. Hopfera) oraz *Masztalerz i czarownica* (H. Brosamera). Pojawiały się też ryciny ilustrujące sceny z życia dworskiego (H. Aldegrever, L. Cranach), portrety (A. Dürer, L. Cranach, H. Aldegrever, H. Hopfer) i pejzaże (H.S. Lautensack, A. Hirschvogel). Grafika tego okresu dostarczała także wzorów dla prężnie wówczas rozwijającego się rzemiosła artystycznego (A. Altdorfer, D. Hopfer). W tej części wystawy zwraca uwagę zespół medali portre-

towych z medalem Albrechta Dürera roboty Mathesa Gebla. Powszechną w medalierstwie niemieckim tego okresu tematykę religijną prezentują reliefy Hansa Reinharta Starszego.

Najstarsze prezentowane wyroby rzemiosła artystycznego są to misy mosiężne, masowo wyrabiane w Norymberdze i Nadrenii w późnym średniowieczu, służące różnym celom, przeważnie kościelnym. Na dnie tych mis często pojawiały się tematy maryjne (*Zwiastowanie*), starotestamentowe (*Grzech Pierworodny*) i męczeńskie; towarzyszyły im łacińskie, często ornamentalne napisy. Ulubione przez Niemców kamionkowe dzbany i kufle, łączące się z kulturą piwa, mają zwykle dekorację o wydźwięku alegorycznym i moralizatorskim. W zgromadzonym zespole nie zabrakło dzieł wybitnych garncarzy nadreńskich: Hansa Hilgersa z Siegburga, Jana Emensa Mennickena i Engela Krana (*„Dzban z Historią cnotliwej Zuzanny”*) z Raeren.



510

Osobna sala przypomina artystów niemieckich przebywających w Krakowie i pracujących dla polskich mecenasów, szczególnie dla dworu Jagiellonów. Wyróżniają się tu obrazy Hansa Süssa z Kulmbachu, ucznia Dürera, pochodzące z krakowskiego kościoła Mariackiego. W tej sali wystawiono południowoniemiecką tapiserię ze sceną *Sądu Salomona*, najstarsze spośród zgromadzonych wyrobów złotniczych, często o formach jeszcze gotyckich, jak dwa kielichy z Norymbergi i Freiburga Bryzgowijskiego (ze skarbcza kościoła Mariackiego w Krakowie), a także przykłady renesansowego medalierstwa. Wybitnym medalierem epoki był pracujący w Augsburgu Hans Schwarz. Wyjątkowy talent tego twórcy dostrzec można na medalach z wizerunkiem króla Zygmunta I Starego. Są też medale o typowej dla epoki tematyce moralizatorskiej, jak cykl Petera Flötnera *Siedem cnót* — Fides, Spes, Caritas, Patientia, Fortitudo, Temperantia i Iustitia (Wiara,

Nadzieja, Miłosierdzie, Cierpliwość, Męstwo, Umiarkowanie i Sprawiedliwość).

Wielką atrakcją kieleckiego pokazu jest sala poświęcona Lucasowi Cranachowi Starszemu, jednemu z twórców niemieckiego renesansu, nadwornemu malarzowi trzech kolejnych elektorów saskich. Obok Dürera właśnie Cranach uważany jest za największego niemieckiego artystę. Jest on nawet od Dürera bardziej znany i podziwiany w krajach poza Niemcami, także w Polsce. Chociaż Dürer potrafił osiągnąć niemal doskonałość kompozycji i rysunku, a dzieła swe przesycać wzniosłą myślą filozoficzną, kreska Cranacha wydaje się bardziej giętka i nerwowa, jego pasje Chrystusa bardziej okrutne, portrety mają



17

w sobie coś niesamowitego, a figury kobiet są bardziej wyrafinowane. Cranach zdobył swą popularność nade wszystko przez stworzenie niebywałego typu urody dziewczęcej, nimfy czy raczej nimfetki, o twarzy pięknej, ale zepsutej, okrągłych piersiach i długich, szczupłych nogach. Podczas gdy Dürer w scenie *Grzechu pierwotnego* wymodelował Ewę według wzoru Wenus Medycejskiej obdarzając ją chłodną, posagową urodą, Ewy i Wenery Cranacha emanują namiętym ciepłem i przewrotną erotyką. Tradycyjnie utrzymał tematykę okrucieństwa, ale jego Judyty i Salome podnoszące ścięte głowy swych partnerów, albo Lukrecje popełniające samobójstwo, są też

olśniewająco nagie, choć czasem mają głowę przystrojoną szerokim beretem z czerwonego aksamitu i obwieszoną złotą biżuterią. Cranach był jednocześnie mistrzem najbogatszej mody i portrecistą kobiet w sukniach ciężkich od haftów, złota i klejnotów. Cnota Temperancji nie miała doń przystępu.

Pierwotnie jego nazwisko brzmiało Sunder, ale urodzony w miejscowości Kronach od niej przybrał nowe miano, a dzieła swe sygnował skrzydlatym smokiem. Za młodu przebywał w Wiedniu, gdzie poznał humanistów dworu cesarza Maksymiliana I. Na pewno też zetknął się z Dürerem, lecz nie mogła ich złączyć przyjaźń, gdyż byli zbyt indywidualnymi twórcami. Cranach rychło zrobił karierę na dworze elektora saskiego Fryderyka Mądrego, potem posłował do Niderlandów na dwór cesarza Karola V, przyjaźnił się z Marcinem Lutrem. Wraz z niezwykle powodziem zdobył majątek, ale zamówieniom nie mógł sam podołać, otworzył więc w Wittenberdze wielki warsztat z wieloma pomocnikami; po śmierci mistrza długo produkowano obrazy w jego stylu. Niektóre z tych malarzowskich dzieł warsztatowych znalazły się na kieleckiej wystawie. Cranach zasłynął także jako twórca dzieł graficznych o niespokojnej kresce i rozbudowanej, dekoracyjnej kompozycji.

Są też obrazy Lucasa Cranacha Młodszeo, świetnego portrecisty, któremu przypisuje się miniaturowe portrety rodziny Jagiellonów w Muzeum Czartoryskich w Krakowie; uzyskano kopie tych portrecików ze zbiorów gołuchowskich poznańskiego Muzeum Narodowego. W okresie, kiedy działali Dürer i Cranach, Niemcy doznały ogromnego wstrząsu religijnego, a zarazem społeczno-politycznego, związanego z wystąpieniem reformacji, wywierającej też silny wpływ na kształtowanie się sztuki. „Rodzinemu kręgowi” Cranacha przypisywane są portrety Marcina Lutra i Filipa Melanchtona wypożyczone z krakowskiego Muzeum Książąt Czartoryskich. Sam mistrz był zaś autorem kilku graficznych wizerunków inicjatora niemieckiej reformacji (*Marcin Luter jako mnich augustiański*). W nurt walki reformacyjnej grafika włączyła się w sposób szczególny, czego przykładem są portrety przywódców religijnych tego czasu i ryciny o treści religijno-polemicznej (D.Hopfer — *Chrystus wskazujący fałszywych proroków*) oraz ulotki (H.Aldegrevier — *Mnich i zakonnica*). Złoty okres niemieckiej grafiki zamykają prace artystów tworzących u schyłku XVI i w początkach XVII stulecia — Josta Ammana (*Portret Gaspara da Coligny*, ilustracje do *Biblii*) oraz pochodzącego z Niderlandów, lecz działającego w Augsburgu Dominicusa Custosa (*Stefan Batory*). Sztuchy czynnego na Pomorzu Zachodnim Josta Ammana służyły za wzory graficzne dla rzemiosła artystycznego, np. *Witrażyk szczeciński* czy *Szklanica* z Nysy z Alegoriami Cnot. Najwyższy poziom artystyczny reprezentują dwie frankońskie *Skrzynie wyprawowe* zdobione finezyjną intarsją figuralną i ornamentyką roślinną o bogatych późnorenansowych formach. Przedstawienia alegoryczne i biblijne pojawiały się na renesansowej broni, czego przykładem XVI-wieczna glewia ze scenami biblijnymi. Niemcy obok Włoch były prawdziwą kuźnią broni bojowej i turniejowej oraz paradnej w ciągu całego średnio-



885

wieczna, a później renesansu i baroku. Broń niemiecka wyróżniała się wysoką jakością techniczną i dekoracją oszczędną, dostosowaną do funkcji. Przykładem surowej funkcjonalności jest hełm typu *Salada* z końca XV w. oraz renesansowa zbroja z ok. 1550 r. O różnorodności technik zdobniczych wykorzystanych przy dekoracji broni świadczą, m.in.: *Strzelba* norymberska z wytwórni Petera Dauera, *Rapier saksoński* z ok. 1570 r. i miejski *Miecz ceremonialny* z przełomu XVII/XVIII w.

Obok manierystycznych już obrazów z kręgu Hansa von Aachen i działającego w Augsburgu Johanna Hansa Rottenhammera zgromadzono przykłady współczesnego rzemiosła artystycznego. Staro- i nowotestamentowa tematyka widoczna jest na wykonanej w Wismarze w 1594 r. trzypoziomowej tapiserii ze scenami: *Sąd Salomona*, *Estera przed Abaswerem*, *Zwiastowanie* i *Nawiedzenie*. Wśród wyrobów złotniczych pokazano dwie plakiety ze słynnego *Ołtarza* z Darłowa, fundacji książąt pomorskich do kaplicy zamkowej w Szczecinie (dzieło Johanna Körvera ukończone przez augsburskich złotników braci Christoph'a i Zachariasa Lenckerów). Jednorodny i wyjątkowo dekoracyjny komplet stanowią dwie manierystyczne plakiety czynnego w Augsburgu złotnika Matthiasa Wallbauma: *Hold Trzech Króli* (z Katedry Gnieźnieńskiej) i *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie Nóg*, *Modlitwa w Ogrofcu* подарowana w 1618 r. do Katedry Płockiej przez królową Konstancję Austriaczkę, żonę Zygmunta III Wazy, a także bliska warsztatowi Wallbauma plakietka z *Sądem Ostatecznym* (również z Katedry Gnieźnieńskiej). Analogię stanowi tu ołtarzyk Gregora Zorera ze sceną *Ukrzyżowania* z Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu.

W wieku XVII niemieckie rzemiosło artystyczne wysunęło się, podobnie jak rzemiosło francuskie, na czołowe miejsce w Europie, zdecydowanie górując nad malarstwem tego okresu. Wystawa zawiera szereg arcydzieł tej sztuki, zwłaszcza w zakresie złotnictwa, medalierstwa, meblarstwa i zegarmistrzostwa. Najświetniejszą grupę tej części wystawy tworzą srebra augsburskie, ulubione przez Polaków i w dużej liczbie importowane na użytek dworu królewskiego, dworów magnackich i szlacheckich oraz potrzeb kościelnych. Zapoczątkowana w manieryzmie przewaga Augsburga nad dominującą w poprzednim stuleciu Norymbergą utrzymywała się przez cały okres baroku. Pokazano wyroby złotników z dwóch stuleci, m.in.:

Tacę i lavabo z kościoła w Nieszawie (k.XVI w.); *Misa i dzban* Balthasara Grilla ze słynnego skarbu ze Skrwilna (przed 1617), przechowywanego w Muzeum Okręgowym w Toruniu; *Puchar nautilus* wykonany przez Michaela Madera (1620-1630), związany później z Jakubem Sobieskim, wypożyczony przez Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie; tacę ze sceną *Przebieg węzła gordyjskiego* Matthiasa Wolffa z przełomu XVII/XVIII w. (inne jego wyroby zdobią Skarbiec Jasnogórski) oraz *Paterę* Daniela Schäfflera (ze skarbu po Druckich-Lubeckich z Małachowa). Dzieła najwybitniejszych mistrzów zadziwiają swym bogactwem, swobodą łączenia różnorodnych materiałów, jak srebro i kamienie szlachetne z medalami i monetami (Johann Heinrich Männlich — *Taca* z Wilanowa, Johann Ignaz Onnensorg — *Kielich* i *Taca* z *ampulkami* z kościoła parafialnego w Lubrańcu). Wśród barokowych mebli niemieckich zwraca uwagę środkowo-niemiecki *Kredens z nastawą* tzw. *Überbauschrank*, łączący pełno- i półplastyczną rzeźbę z intarsją o starotestamentowej tematyce. Ze zbiorów wawelskich pochodzi *Konsola* z dekoracją blatu wzorowaną na obrazie Bartholomeusa Sprangera. Dekoracyjnością wyróżniają się kunsztowne gabinety z wyobrażeniami figuralnymi, ptakami, scenami z polowań.

Intarsja, inkrustacja i trawienie są to techniki rozpowszechnione przy zdobieniu broni zwłaszcza w doskonałym rusznikarstwie niemieckim. Pokazano reprezentatywny zespół arkebuzów z zamkami kołowymi i inkrustowanymi kością łozami, m.in. dzieła mistrzów drezdeńskich: czynnego do roku 1637 Simona Helbiga i działającego w 2. poł. tego stulecia Gottfrieda Hahna. Wśród broni białej wyróżnić należy *Rapiery* i *Szpady* m.in. z wytwórni Mevesa Bernsa z Solingen.

Wśród sławnych medali Sebastiana Dadlera, czołowego medaliera niemieckiego pracującego na zlecenia wielu dworów w Europie, zwracają uwagę zamówienia królów polskich: medal z portretem konnym Władysława IV oraz medal wyobrażający zwycięstwo tegoż władcy pod Smoleńskiem.

W wieku XVII Niemcy pozostawały już na peryferiach wielkiej sztuki graficznej, ulegając wpływowi ośrodków włoskich, flamandzkich, niderlandzkich i francuskich. Z artystów wybitniejszych warto wymienić akwaforcę Wilhelma Baura (seria *Capricci di varie battaglie*), a także czynnego w wielu miastach Europy Wenzela Hollara; na uwagę zasługuje działająca w Augsburgu rodzina szycharzy i wydawców Kilianów, którym przypadło w udziale wypracowanie i spopularyzowanie nowego typu portretu graficznego. Szczególnie interesujące są tu wizerunki królów z dynastii Wazów: konny portret Zygmunta III (Wolfgang Kilian) i pełen symboliczno-alegorycznych treści wizerunek królewicza Władysława Zygmunta, późniejszego króla Władysława IV (Lucas Kilian). Dla dalszego rozwoju grafiki duże znaczenie miał wynalazek mezzotinty — nowej techniki rytowniczej, która osiągnęła wielką popularność w wieku XVIII w Niemczech i Anglii. Na wystawie znalazły się pierwsze prace wykonane w tej technice przez jej wynalazcę — Ludwiga von Siegena (*Portret Amalii Elżbiety landgrafini heskiej*, *Portret Marii*



417

Augusty córki Karola I Stuarta). Meble, srebrne naczynia, naczynia ze szkła malowane emaliami oraz medale eksponowane są w salach obejmujących schyłek XVII i początek XVIII w. Często wyroby z różnych dziedzin sztuki wzajemnie się uzupełniają, jak w przypadku srebrnej

norymberskiej *Czarki*, w której dno wprawiono *medal ślubny* czołowego medaliera tego okresu Philippa Heinricha Müllera; obok pokazano kilka innych jego medali. Pasterskie pejzaże malarzy z rodu Roosów (Johann Heinrich, Philipp Peter, Cajetan), podobnie jak krajobrazy

Christoph Agricola i Johanna Harmsa łączą wpływy współczesnej sztuki włoskiej i tradycję malarstwa holenderskiego.

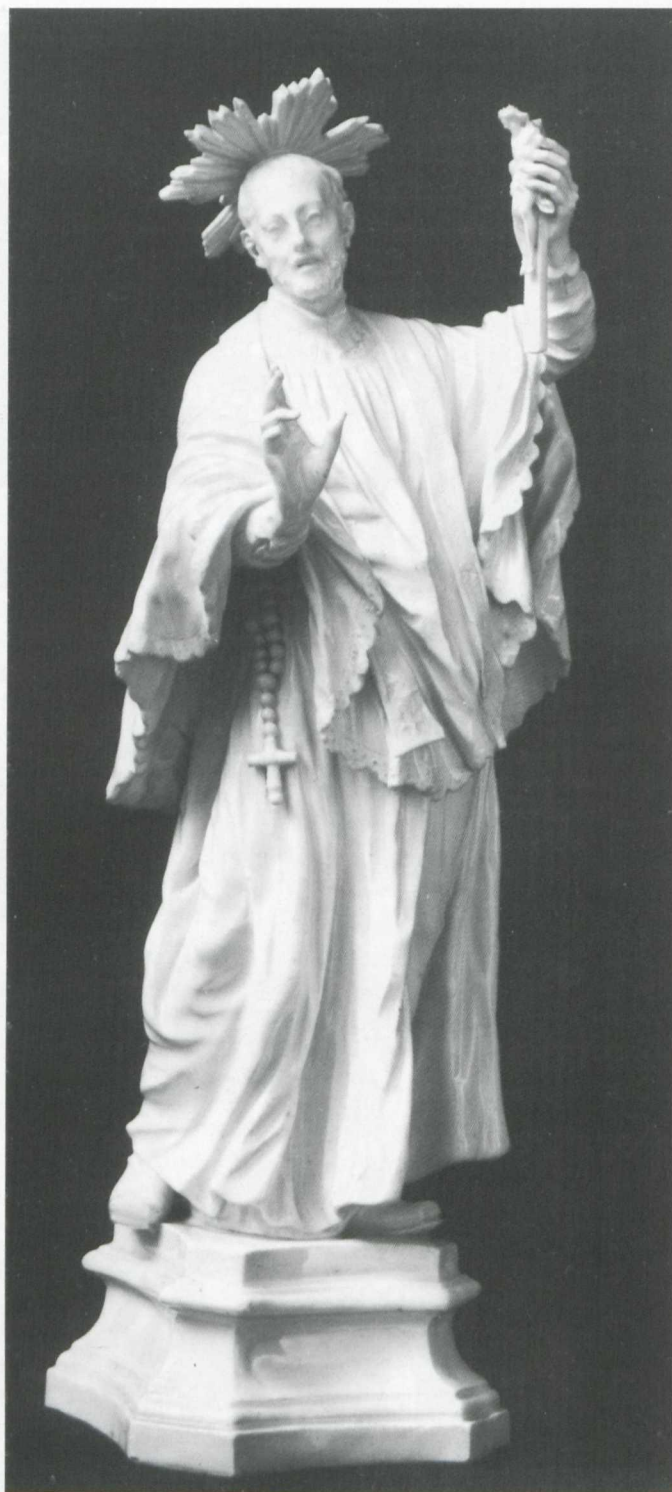
Nie zmienia się charakter końcowych sal wystawy. Są reprezentowane różne ośrodki wytwórczości niemieckiej, w tym ośrodek frankfurcki, wytwarzający głównie meble i przedmioty fajansowe, ośrodki od Nadrenii po Śląsk dostarczające naczyń kamionkowych, cynowych i miedzia-



306a



306r



805

nych. Obok przedstawiono martwe natury Johanna Grootha czy Georga Helda (ze zbiorów warszawskiego i poznańskiego Muzeum Narodowego).

Aż w trzech salach prezentowany jest ośrodek saski ze szczególnym uwzględnieniem Drezna i Miśni, gdzie pod panowaniem Wettinów w początkach XVIII w. rozkwitła produkcja porcelany. Znalazły się tu pierwsze próby ceramiczne wynalazcy porcelany Johanna Friedricha Böttgera oraz dzieła jego kontynuatorów Johanna Gregoriusa Höroldta i Johanna Joachima Kändlera, ilustrujące stopniowe uwalnianie się od naśladowania wzorów dalekowschodnich i wprowadzanie europejskich moty-

wów dekoracyjnych opartych o rodzimą florę bądź inspirowanych współczesnym malarstwem. Nie brak w zgromadzonym zespole okazów z kolekcji Augusta II Mocnego w Pałacu Japońskim w Dreźnie. Osobne miejsce zajmuje szkło saskie, tak popularne w Polsce, zdobione rytami i szlifem w herby i inicjały. Znaki własnościowe króla Augusta II występują na czarnym *Sepecie* ze złotą dekoracją w guście dalekowschodnim ze zbiorów wilanowskich. Z tych samych zbiorów pochodzi *Konsola* wyobrażająca na blacie statek symbolizujący Chiny, upamiętniająca pobyt w Wenecji ks. Fryderyka Augusta w 1716 r. i urządzone na jego cześć słynne regaty. Na usługach dworu sasko-polskiego z zadaniem upamiętniania bieżących wydarzeń pozostawali medalierzy: Heinrich Peter Groskurt, Martin Heinrich Omeis czy Christian Wermuth.

Saksonia słynęła z produkcji kusz myśliwskich; na wystawie pokazano egzemplarz pochodzący prawdopodobnie z warsztatu F.J.Hännischa w Dreźnie. Sztuka rusznikarska reprezentowana jest okazami broni — strzelbami i pistoletami — z warsztatów Johanna Jacoba i Andreasa Kuchenreuterów z Regensburga i Martina Fischera z najsłynniejszego ośrodka broni palnej w Suhl.

Malarstwo saskie tej epoki przybliżają obrazy, rysunki i grafiki uzdolnionego artysty Christiana Wilhelma Ernsta Dietricha, nadwornego artysty Augusta III, łączącego wpływy włoskie i niderlandzkie, a także pejzaże szkoły drezdeńskiej: Johanna Christiana Vollerda, Gottlieba Schiffnera czy Johanna Jacoba i Johanna Georga Wagnerów.

Styl zdolnego i wziętego portrecisty Johanna Georga Ziesenisa, związanego z licznymi dworami niemieckimi, którego prace znajdują się m.in. w Galerii Drezdeńskiej, poznajemy na przykładzie pięknych portretów dwóch siostr księżniczek von Pfalz-Zweibrücken.

W ostatnich salach wystawy pokazane są dokonania artystyczne Brandenburgii, Dolnej Saksonii wraz z Hannoverem oraz północnej części Prus. Malarstwo reprezentują dzieła profesorów i uczniów Akademii Berlińskiej, związanych z dworem Fryderyka II i Fryderyka Wilhelma: jak Balthasar Denner i przedstawiciele rodu Lisiewskich. Są też liczne przykłady berlińskiego medalierstwa, złotnictwa, fajansu, porcelany i szkła, w tym słynnego szkła rubinowego.

Wśród różnorodnej formalnie i tematycznie grafiki z XVIII w. zasługują na uwagę dwa portrety berlińczyka Georga Friedricha Schmidta (*Charles de Saint Aubin*, *Georg Dietlof von Arnim*) oraz czynnego w Lipsku Johanna Martina Bernigerotha (*Adam Christian Thebesius*), należące do nurtu sztuki dworskiej, pozostającej pod wpływem wzorów francuskich. Uwzględniono na wystawie środowisko augsburskie, pozostające na terenie Niemiec głównym centrum mezzotinty (Bernhard Vogel, Johann Elias Haid, Gottlieb Heiss, Philipp Georg Rugendas). Pod koniec XVIII w., w okresie klasycyzmu i rodzącego się romantyzmu, w malarstwie wybili się Anton Graff, Christian Lebrecht Vogel i rodzina Tischbeinów. Wilhelm Johann Heinrich Tischbein był przyjacielem Goethego i towarzyszył wielkiemu poecie w podróży do południowej Italii. Na wystawie można obejrzyć obraz Johanna

Heinricha Tischbeina *Portret Heinricha Reussa w wieku dziecięcym* z warszawskiego Muzeum Narodowego oraz obraz Christiana Wilhelma Tischbeina *Portret Jana Henryka VI Hochberga* z Muzeum Zamkowego w Pszczynie. Nadmienić wypada także o śląskich, sudeckich pejzażach Sebastiana Carla Ch. Reinhardta z muzeum wałbrzyskiego.

Dzieł z dziedziny rzeźby i płaskorzeźby znalazło się na ekspozycji niewiele, niemniej zwrócić trzeba uwagę na fragmenty drewnianego poliptyku gotycko-renesansowego z Wkręjujścia i kamienną płytę z XVI w. z *Nawróceniem Szawła* — obie z Muzeum Narodowego w Szczecinie



48

oraz trzy drewniane figury: *Kłęczący rycerz*, *Personifikacja Azji* Thomasa Huttera i okazały bawarski *Posąg Karola VII* z wieku XVIII.

Posłowie

Sztuka niemiecka, której określony obraz, od schyłku średniowiecza po koniec XVIII w., był celem tej wystawy, w ciągu wieków przeżywała wzloty i upadki. W malarstwie romantycznym doznała szczególnego wzlotu dzięki twórczości Caspara Davida Friedricha. Wiek XX okazał się dla Niemiec epoką najbardziej dramatyczną, głównie z powodu walnego udziału w obu wojnach światowych. Stosując tradycyjną formę ekspresjonizmu, artyści niemieccy w pierwszych dziesiątkach stulecia przyczynili się do zbudowania nowej wizji świata ze wszystkimi sprzecznościami życia i tragedii egzystencji. Epoka hitlerowskiego totalitaryzmu dokonała zniszczenia tej sztuki (na szczęście niekompletnego), a w to miejsce podsunęła formułę

opartą na fałszywym klasycyzmie, z wyobrażeniem nordyckich nadludzi, którym należy się władztwo nad światem. Sztuka służyła państwowej propagandzie i wojnie. W Niemczech, upokorzonych klęską i podzielonych po drugiej wojnie światowej, w części wschodniej zapanował narzucony przez Związek Radziecki socrealizm, w części zaś zachodniej artyści przez długi czas szukali dróg nowoczesności, w dużej mierze w oparciu o prądy sztuki zrodzone w Stanach Zjednoczonych.

Niemcy zjednoczone w roku 1989 są dziś najsilniejszym państwem Europy, zmierzającej do Unii Narodów. Język sztuki zarówno ten dawny, jak i obecny może stać się ważnym instrumentem tego porozumienia i w ślad za tym idącej współpracy i przyjaźni.