Wojciech Lippa
Diocesan Museum in Opole, Opole, Poland
w.lippa@diecezja.opole.pl
ORCID: 0009–0008–6183–9009

Izabela Spielvogel
Opole University of Technology, Opole, Poland
i.spielvogel@po.opole.pl
ORCID: 0000–0003–2255–0727

The East German Christian Art and Decorative Arts Workshops in Nysa as a centre for the development of a new aesthetic in interwar religious art

Wojciech Lippa
Muzeum Diecezjalne w Opolu, Opole, Polska
w.lippa@diecezja.opole.pl
ORCID: 0009–0008–6183–9009

Izabela Spielvogel
Politechnika Opolska, Opole, Polska
i.spielvogel@po.opole.pl
ORCID: 0000–0003–2255–0727

Wschodnioniemieckie Warsztaty Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego w Nysie jako ośrodek kształtowania nowej estetyki w międzywojennej sztuce religijnej

DOI: 10.15584/setde.2026.19.2

Abstract

The East German Christian Art and Decorative Arts Workshops in Nysa operated from 1924 until the 1940s and constituted a significant centre for the development of a new aesthetic in German religious and devotional art during the interwar period. The Workshops' activities were embedded within the broader movement for the renewal of sacred art that emerged in the second half of the nineteenth century and the first three decades of the twentieth century, in close connection with the Liturgical Movement. In this context, religious art was understood to fulfil not merely a decorative role but primarily one of communication and spiritual formation.

The Workshops' programme was grounded in the search for a new aesthetic capable of transcending historicist modes while offering an alternative to the intellectualized tendencies of modernist art. Central to this vision was a return to workshop practice and craftsmanship, understood as a conscious mode of artistic production that promoted both the dignity of labour and the quality of the objects created. This approach also represented a reaction against the poor quality and formulaic character of mass-produced goods. Inspiration was drawn from folk art, regarded as a source of authenticity, formal simplicity and immediacy of expression.

The Nysa Workshops realized their artistic programme through activities in a wide range of arts and crafts, including ceramics, textile art, woodcarving, goldsmithing, metalwork and stained glass. The works they produced – ranging from liturgical furnishings and elements of church interiors to small devotional objects – were characterized by a simplified, synthetic and anti-naturalistic style. Their primary aim was to engage viewers in a direct and emotionally resonant manner.

Abstrakt

Wschodnioniemieckie Warsztaty Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego w Nysie działały od 1924 r. do lat 40. XX w. jako istoty ośrodek kształtowania nowej estetyki w międzywojennej sztuce religijnej i dewocyjnej w Niemczech. Aktywność Warsztatów wpisywała się w szeroki nurt odnowy sztuki sakralnej 2. poł. XIX i pierwszych trzech dekad XX w., powiązany z nowym ruchem liturgicznym. W tym kontekście sztuka religijna miała pełnić funkcję nie tylko dekoracyjną, lecz przede wszystkim komunikacyjną i formacyjną.

Program Warsztatów opierał się na poszukiwaniu nowej estetyki, zdolnej do przezwyciężenia stylów historyzujących oraz będącej przeciwwagą dla intelektualnej sztuki modernistycznej. Kluczowym elementem tej koncepcji był powrót do pracy warsztatowej i rzemieślniczej, rozumianej jako świadoma praktyka twórcza sprzyjająca podniesieniu etosu pracy oraz jakości wykonywanych obiektów. Postulat ten stanowił jednocześnie reakcję na tandetę i schematyzm wyrobów powstających w produkcji masowej. Inspiracji poszukiwano w sztuce ludowej, którą ceniono za autentyczność, prostotę formy oraz bezpośredniość wyrazu.

Nyskie Warsztaty realizowały swoje założenia poprzez działalność w wielu dziedzinach rzemiosła artystycznego, takich jak: ceramika, tkanina artystyczna, snycerstwo, złotnictwo, metaloplastyka czy witraż. Powstające dzieła – zarówno elementy wyposażenia wnętrz sakralnych, jak i drobne przedmioty dewocyjne – cechowała forma syntetyczna i antynaturalistyczna, a nadrzędnym celem było oddziaływanie na odbiorcę w sposób prosty, bezpośredni i emocjonalny.

Słowa kluczowe: sztuka religijna, rzemiosło, okres międzywojenny, *Ostdeutschen Werkstaetten in Neisse*, Nysa, Śląsk

Keywords: religious art, decorative arts, interwar period, *Ostdeutsche Werkstätten in Neisse, Nysa*, Silesia

Wprowadzenie

Stan badań związanych z problematyką funkcjonowania Wschodnioniemieckich Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego w Nysie w polskim piśmiennictwie naukowym jest skromny. Kwestia ta poruszana była zdawkowo, głównie jako jeden z wątków szerszych opracowań zarówno naukowych, jak i popularyzujących naukę. Sięgali do niej tacy autorzy, jak np.: Maria Starzewska, Piotr Górecki, Sebastian Rosenbaum, Bogusław Tracz, Paweł Lisoń czy Paweł Mrozek. Najpełniejszym polskojęzycznym opracowaniem tego zagadnienia jest artykuł Kseni Stanickiej-Brzezińskiej pt. *„Przeciw kłamstwu, pozorom, namiastce i imitacji". Działalność i kontekst artystyczny Wschodnioniemieckich Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego w Nysie z lat 20. XX w.* W studium tym autorka zamyka jednak aktywność nyskiej inicjatywy rzemieślniczej w latach 20. minionego wieku. Warsztaty funkcjonowały jednak dłużej – ostatnie znane informacje o dziełach sygnowanych ich znakiem towarowym na Śląsku pochodzą z 1939 r.[1], natomiast ostatnia realizacja poza regionem to chrzcielnica zamontowana w 1940 r. w Kościele pw. św. Klary w Berlinie[2]. Ze względu na szczegółowe przybliżenie działalności samych Warsztatów mniejszy akcent w pracy Stanickiej-Brzezińskiej położony został na kwestie estetyki i form plastycznych powstających w ramach tego ośrodka. Wydaje się jednak, że to właśnie estetyka dzieł firmowanych przez Warsztaty jest szczególnie interesującym zagadnieniem – na pewnym

[1] Warsztaty wykonały w 1938 r. ołtarz Serca Jezusowego dla Kościoła pw. Wspomożenia Wiernych w Gliwicach-Sośnicy, a 17 października 1939 r. w świątyni tej zamontowano wykonane w Nysie „dwoje żelaznych drzwi z kratami po obu stronach ołtarza głównego". Por. P. Górecki, A. Kulczyk, „Zapiski kronikarskie ks. Antoniego Korczoka z lat 1938–1940", w: *„Lecz ja wiem: wybawca mój żyje". Ksiądz Antoni Korczok (1891–1941). Życie, posługa, męczeństwo*, red. P. Górecki, S. Rosenbaum, B. Tracz, Katowice–Opole–Warszawa 2023, 185. W zasobach Archiwum Państwowego we Wrocławiu (Oddział w Kamieńcu Ząbkowickim) zachowały się także dokumenty dotyczące działalności firmy *Ostdeutsche Werkstätten Kuhn & Co. Kommanditgesellschaft* w latach 1938–1939. Dokumentacja oznaczona jest sygnaturą 84/635/0/1.1.1/82549. Ponadto w 1942 r. Warsztaty kontaktowały się z berlińskim artystą Bernhardem Latazkim, który był autorem witraży dla Kościoła pw. św. Zygmunta w Koźlu oraz projektu rozety dla Kościoła pw. św. Józefa w Raciborzu-Ocicach. Por. P. Lisoń, „Troskliwy i przemożny Opiekun: Święty Józef na witrażach projektu Bernharda Latazkiego – ikonografia i przesłanie na nasze czasy", w: *Święci na nasze czasy*, red. K. Porosło, Kraków 2024, 276, za: Landesarchiv Berlin, A Rep. 243–04, Nr. 5087, 1766, 1768.

[2] K. Manthey, *Carl Kühn 1873–1942: Kirchen für das junge Bistum Berlin*, Berlin 2021, 74.

Introduction

The state of research related to the functioning of the East German Christian Art and Decorative Arts Workshops in Nysa in Polish scientific literature is modest. This issue was addressed very briefly, mainly as part of broader studies, both scientific and popularizing science in the works of such authors as: Maria Starzewska, Piotr Górecki, Sebastian Rosenbaum, Bogusław Tracz, Paweł Lisoń and Paweł Mrozek. The most comprehensive Polish-language publication on this subject is the work of Ksenia Stanicka-Brzezińska entitled *"Przeciw kłamstwu, pozorom, namiastce i imitacji." Działalność i kontekst artystyczny Wschodnioniemieckich Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego w Nysie z lat 20. XX."* [Against lies, appearances, substitutes and imitation. Activities and artistic context of the East German Christian Art and Decorative Arts Workshops in Nysa from the 1920s]. In the article, the author traces the activities of the Nysa craft initiative up to the 1920s. The workshops remained active beyond that period; the last known references to works bearing their trademark in Silesia date to 1939[1], while the last known work produced by the workshops outside the region is the baptismal font installed in 1940 in the church of St. Clary in Berlin[2]. Due to the de-

[1] In 1938, the workshops produced the altar of the Sacred Heart of Jesus for the Church of Our Lady Help of Christians in Gliwice-Sośnica, and on October 17, 1939, "two iron doors with grilles on both sides of the main altar," made in Nysa, were installed in that church. Cf. P. Górecki, A. Kulczyk, „Zapiski kronikarskie ks. Antoniego Korczoka z lat 1938–1940" ["Chronicle notes of Fr Antoni Korczok from 1938–1940"], in: "Lecz ja wiem: wybawca mój żyje". *Ksiądz Antoni Korczok (1891–1941). Życie, posługa, męczeństwo* ["But I know: my savior lives". *Fr Antoni Korczok (1891–1934). Life, service, martyrdom*], P. Górecki, S. Rosenbaum, B. Tracz (ed.), Katowice – Opole – Warsaw 2023, 185. Relevant records concerning the activities of *Ostdeutsche Werkstätten Kuhn & Co. Kommanditgesellschaft* [East German Workshops Kuhn & Co. Limited Partnership] between 1938–1939 are preserved in the collections of the State Archive in Wrocław (Kamieniec Ząbkowicki Branch). The file is catalogued under archival reference number 84/635/0/1.1.1/82549. In addition, in 1942 the Workshops corresponded with the Berlin artist Bernhard Latazki, who designed the stained-glass windows for the St. Sigismund Church and prepared the design for the rose window of the St. Joseph Church in Raciborz-Ocice. Cf. P. Lisoń, "Troskliwy i przemożny Opiekun: Święty Józef na witrażach projektu Bernharda Latazkiego – ikonografia i przesłanie na nasze czasy" ["Caring and Powerful Guardian: Saint Joseph on the stained glass of Bernhard Latazki's project – iconography and message for our times"], in: K. Porosło (ed.), *Święci na nasze czasy* [*Saints for Our Times*], Kraków 2024, 276, after: Landesarchiv Berlin, A Rep. 243–04, no. 5087, 1766, 1768.

[2] [2] K. Manthey, *Carl Kühn 1873–1942*: *Kirchen für das junge Bistum Berlin* [*Carl Kühn 1873–1942: Churches for the Young Diocese of Berlin*], Berlin 2021, 74.

tailed account of the Workshops' activities, Stanicka-Brzezińska's study places less emphasis on aesthetics and the artistic forms developed within the centre. However, it seems that the aesthetics of the works branded by the Workshops is a particularly interesting issue – at a certain stage of the functioning of the Workshops, it became the object of a quiet conflict between designers, clergy and city authorities. This perspective on the Nysa Workshops is also absent from foreign-language scholarship, and this gap has prompted the authors of the present study to undertake further, more in-depth analyses. This article therefore seeks, first, to update and supplement the current state of knowledge concerning the continuity of the artistic activity pursued within the Workshops and, second, to present the so-called "new aesthetics" in religious art that the Workshops proposed. The ambition of the authors was also to join the discussion on the arts and crafts centre in Nysa in relation to other initiatives related to the transformations of religious art at the end of the 19th century and in the first decades of the 20th century. Such a framing of the research problem enables a systematic synthesis of the existing knowledge on the subject identified in the title of this article. The present study therefore addresses the following research questions: What were the characteristics of the Nysa Workshops' artistic output? How was the craft initiative organized in light of the prevailing socio-political realities and regulatory directives? What characterized the aesthetic innovation introduced by the Nysa Institute? The study also seeks to illustrate the Workshops' artistic output through selected works of religious and devotional art.

To this end, extensive research of available archival records, primary sources and scholarly studies was undertaken both in Poland and abroad. Ego-documents and other forms of personal testimony, such as diaries, memoirs and correspondence, proved to be an indispensable source of information. The authors also conducted research in several Silesian museums, searching for works produced by the Nysa Workshops[3].

In the introductory section of the article, it should also be noted that in the second half of the 19th century the Nysa Workshops became the object of a quiet conflict between designers, clergy and city authorities. This perspective on the Nysa Workshops is also absent from foreign-language scholarship, and this gap has prompted the authors of the present study to undertake further, more in-depth analyses. This article therefore seeks, first, to update and supplement the current state of knowledge concerning the continuity of the artistic activity pursued within the Workshops and, second, to present the so-called "new aesthetics" in religious art that the Workshops proposed. The ambition of the authors was also to join the discussion on the arts and crafts centre in Nysa in relation to other initiatives related to the transformations of religious art at the end of the 19th century and in the first decades of the 20th century. Such a framing of the research problem enables a systematic synthesis of the existing knowledge on the subject identified in the title of this article. The present study therefore addresses the following research questions: What were the characteristics of the Nysa Workshops' artistic output? How was the craft initiative organized in light of the prevailing socio-political realities and regulatory directives? What characterized the aesthetic innovation introduced by the Nysa Institute? The study also seeks to illustrate the Workshops' artistic output through selected works of religious and devotional art.

To this end, extensive research of available archival records, primary sources and scholarly studies was undertaken both in Poland and abroad. Ego-documents and other forms of personal testimony, such as diaries, memoirs and correspondence, proved to be an indispensable source of information. The authors also conducted research in several Silesian museums, searching for works produced by the Nysa Workshops[3].

In the introductory section of the article, it should also be noted that in the second half of the 19th century the Nysa Workshops became the object of a quiet conflict between designers, clergy and city authorities. This perspective on the Nysa Workshops is also absent from foreign-language scholarship, and this gap has prompted the authors of the present study to undertake further, more in-depth analyses. This article therefore seeks, first, to update and supplement the current state of knowledge concerning the continuity of the artistic activity pursued within the Workshops and, second, to present the so-called "new aesthetics" in religious art that the Workshops proposed. The ambition of the authors was also to join the discussion on the arts and crafts centre in Nysa in relation to other initiatives related to the transformations of religious art at the end of the 19th century and in the first decades of the 20th century. Such a framing of the research problem enables a systematic synthesis of the existing knowledge on the subject identified in the title of this article. The present study therefore addresses the following research questions: What were the characteristics of the Nysa Workshops' artistic output? How was the craft initiative organized in light of the prevailing socio-political realities and regulatory directives? What characterized the aesthetic innovation introduced by the Nysa Institute? The study also seeks to illustrate the Workshops' artistic output through selected works of religious and devotional art.

To this end, extensive research of available archival records, primary sources and scholarly studies was undertaken both in Poland and abroad. Ego-documents and other forms of personal testimony, such as diaries, memoirs and correspondence, proved to be an indispensable source of information. The authors also conducted research in several Silesian museums, searching for works produced by the Nysa Workshops[3].

In the introductory section of the article, it should also be noted that in the second half of the 19th century

[3] The inquiry showed that the products of the Nysa Workshops are included in the collections of such museums as: the Museum in Gliwice, the District Museum in Nysa, the Opole Silesia Museum, the Museum in Racibórz, the Silesian Porcelain Museum in Tułowice, the Porcelain Museum in Wałbrzych, and the National Museum in Wrocław. The following museums did not hold any works produced by the Nysa Workshops in their collections: the Historical Museum in Bielsko-Biała, the Silesian Piasts Museum in Brzeg, the Upper Silesian Museum in Bytom, the Museum in Tarnowskie Góry, the Museum of Metallurgy in Chorzów, the Regional Museum in Głogówek, the Głubczyce Land Museum, the Karkonosze Museum in Jelenia Góra, the Archdiocesan Museum in Katowice, the Silesian Museum in Katowice, the Kłodzko Land Museum, the Prudnik Land Museum, the Emil Drobny Museum in Rybnik, the Museum of Old

etapie stała się bowiem przedmiotem cichego konfliktu między projektantami, duchowieństwem i władzami miejskimi. Ta perspektywa w opracowaniu tematyki Warsztatów nyskich jest nieobecna również w badaniach obcojęzycznych, a niedosyt ten skłonił autorów niniejszego opracowania do dalszych, pogłębionych analiz. Artykuł ten jest więc, po pierwsze, próbą aktualizacji i uzupełnienia obecnego stanu wiedzy związanego z ciągłością aktywności artystycznej podejmowanej w ramach Warsztatów, a po wtóre, próbą zaprezentowania tzw. nowej estetyki w sztuce religijnej, którą Warsztaty zaproponowały. Ambicją autorów było również włączenie się do dyskusji na temat ośrodka rzemieślniczego w Nysie w odniesieniu do innych inicjatyw związanych z przemianami sztuki religijnej pod koniec XIX i w pierwszych dekadach XX w. Takie ujęcie problemu badawczego pozwala na syntetyczne uporządkowanie dotychczasowych informacji należących do zakreślonego tytułem tego artykułu tematu. W ramach badań własnych postawiono zatem następujące pytania: Jaka była specyfika twórczości Warsztatów nyskich? Jak przebiegał proces organizacji inicjatywy rzemieślniczej w świetle konkretnych realiów społeczno-politycznych oraz obowiązujących dyrektyw? Na czym polegała nowatorskość estetyczna zaproponowana przez Instytut w Nysie? Ponadto w pracy skupiono się na zaprezentowaniu twórczości Warsztatów przez przybliżenie konkretnych dzieł sztuki religijnej i dewocyjnej.

W tym celu w toku badań dokonano szeroko zakrojonej kwerendy dostępnych archiwaliów, źródeł i opracowań zarówno w kraju, jak i za granicą. Nieocenionym źródłem okazała się literatura dokumentu osobistego: egodokumenty, dzienniki, pamiętniki i listy. Autorzy przeprowadzili także kwerendę w kilkunastu muzeach śląskich, poszukując dzieł wykonanych w nyskich Warsztatach[3].

Należy nadmienić, że w drugiej połowie XIX w. w niemieckim środowisku kościelnym zainicjowany został szeroko zakrojony dyskurs dotyczący zagadnień sztuki religijnej i sakralnej. Refleksja nad charakterem i funkcją sztuki sakralnej łączy się bezpośrednio z po-

[3] Kwerenda wykazała, że wyroby nyskich Warsztatów znajdują się w zbiorach takich muzeów, jak: Muzeum w Gliwicach, Muzeum Powiatowe w Nysie, Muzeum Śląska Opolskiego, Muzeum w Raciborzu, Muzeum Porcelany Śląskiej w Tułowicach, Muzeum Porcelany w Wałbrzychu i Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Negatywnie zweryfikowano kolekcje następujących muzeów: Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej, Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Muzeum w Tarnowskich Górach, Muzeum Hutnictwa w Chorzowie, Muzeum Regionalne w Głogówku, Muzeum Ziemi Głubczyckiej, Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze, Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach, Muzeum Śląskie w Katowicach, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Muzeum Ziemi Prudnickiej, Muzeum im. Emila Drobnego w Rybniku, Muzeum Dawnego Kupiectwa w Świdnicy oraz Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu. W tym miejscu autorzy dziękują Dyrektorom i Pracownikom ww. placówek za otwartość i pomoc w przeprowadzeniu kwerendy.

jawieniem się w niektórych środowiskach kościelnych postulatów odnowy liturgii, znanych w historii jako fenomen „ruchu liturgicznego”[4]. Pierwsze impulsy odnowy wyszły z Solesmes (niedaleko Le Mans), gdzie Prosper-Louis-Pascal Guéranger (1805–1875) wraz z pięcioma innymi księżmi reaktywował w opuszczonym od czasów rewolucji francuskiej klasztorze wspólnotę monastyczną ściśle przestrzegającą reguły św. Benedykta. Podjęto tam wiele inicjatyw, które łączyło nowe spojrzenie na liturgię oraz na artystyczną przestrzeń jej sprawowania[5]. Szczególne jednak znaczenie dla przemian zachodzących w sztuce sakralnej w ramach szeroko pojętego ruchu odnowy liturgicznej miało benedyktyńskie opactwo w Beuron, reaktywowane w 1863 r. przez pochodzących z Bonn dwóch braci: Maurusa (1825–1890) i Placidusa (1828–1908) Wolterów[6]. To właśnie w Beuron, a następnie także w opactwie Maria Laach w związku z odnową liturgii powstały szkoły artystyczne, których celem było wypracowanie nowych form w malarstwie, rzeźbie i rzemiośle artystycznym, odpowiednich dla sztuki sakralnej. Niezwykle istotną rolę odegrał tu Desiderius Lenz, który najpierw jako zatrudniony przez beuroński klasztor artysta, a następnie jako benedyktyński mnich dał podwaliny pod prężnie działającą i silnie oddziałującą na przemiany stylistyczne w plastyce sakralnej przełomu XIX i XX w. Artystyczną Szkołę z Beuron (*Die Beuroner Kunstschule*)[7]. Beurończycy, nawiązując głównie do sztuki wczesnochrześcijańskiej i bizantyńskiej, przyjęli nowatorską tendencję do hieratyzowania i syntetyzowania form. Zaproponowali sztukę oryginalną, stanowiącą mocną alternatywę dla niezwykle popularnych w tym czasie w Kościele katolickim nurtów historyzujących – zwłaszcza neogotyku – uznawanych przez wielu krytyków i historyków sztuki za powierzchowną i „bezduszną” imitację rozwiązań formalnych znanych z poprzednich wieków[8]. Ruch odnowy liturgicznej,

tury, a wide-ranging discourse was initiated within German ecclesiastical circles concerning issues related to religious and sacred art. Reflection on the nature and function of sacred art is directly linked to the emergence, in certain ecclesiastical circles, of calls for liturgical renewal, known in history as the phenomenon of the “Liturgical Movement”.[4] The first impulses of renewal came from Solesmes (near Le Mans), where Prosper-Louis-Pascal Guéranger (1805–1875), together with five other priests, re-established a monastic community in a monastery abandoned since the French Revolution, strictly following the Rule of Saint Benedict. A number of initiatives were undertaken there aimed at developing a renewed understanding of the liturgy and of the artistic space in which it is celebrated.[5] However, the Benedictine abbey of Beuron, reactivated in 1863 by two brothers from Bonn, Maurus Wolter (1825–1890) and Placidus Wolter[6] (1828–1908) was particularly important for the changes taking place in the field of sacred art within the broader liturgical renewal movement. It was in Beuron, and later also in the abbey of Maria Laach, that, in the context of liturgical renewal, artistic schools were established with the aim of developing new forms in painting, sculpture and the decorative arts appropriate to sacred art. Desiderius Lenz played a highly significant role here. He was initially employed as an artist by Beuron Abbey and later as a Benedictine monk. He laid the foundations of the Beuron Art School (*Die Beuroner Kunstschule*)[7], which profoundly shaped stylistic developments in sacred art at the turn of the twentieth century. The Beuronese artists, drawing primarily on Early Christian and Byzantine art, demonstrated an innovative tendency toward the hieratic stylization and synthesis of forms. In this way, they proposed original art, a strong alternative to the trends of historicizing, especially neo-Gothic, which were extremely popular in the Catholic

[4] Por. M. Worbs, „Prekursorzy soborowej reformy liturgicznej”, *Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars* 3 (2003): 297–320.

[5] Opat Guéranger w latach 1840, 1841 i 1851 opublikował trzytomowe dzieło *Institutions liturgiques*, był także autorem wydawanej od 1841 r. serii wydawniczej *L’Année liturgique* tłumaczonej na języki angielski oraz niemiecki i rozchodzącej się w setkach tysięcy egzemplarzy. Zob. ibidem, 301.

[6] Zob. N. Geibel, *Die Spuren der Mönche. Geschichten rund um die Benediktiner-Erzabtei Beuron* (Meßkirch, 2021).

[7] Zob. V. Wagner (red.), *Avantgardist und Malermönch – Peter Lenz und die Beuroner Kunstschule*, katalog wystawy, Städtisches Museum Engen. Galerie, 31 V 2007–1 VI 2007 (Engen, 2007).

[8] Szeroką analizę i nowatorską ocenę XIX-wiecznych nurtów historycznych oraz spektrum postrzegania ich przez historyków sztuki przedstawia W. Bałus. Wykazuje, że w analizach m.in. W. Hartwiga, A. Kampfhausena, L. Hanusa, J.S. Pasierba, A. Pieńkosa, H. Sedlmayra i in. sztuka neogotycka czy neoromańska pozbawiona jest twórczej energii, sprowadza się do bezrefleksyjnej imitacji sztuki dawnej i że zupełnie pozbawiona jest głębszych znaczeń symbolicznych. Zob. Wojciech Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku* (Toruń, 2011).

Commerce in Świdnica, and the Archdiocesan Museum in Wrocław. At this point, the authors would like to thank the Directors and Staff of the aforementioned institutions for their openness and assistance in conducting the research.

[4] [4] Cf. M. Worbs, “Prekursorzy soborowej reformy liturgicznej” [“Precursors of the conciliar liturgical reform”], *Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars*, no. 3 (2003): 297–320.

[5] In 1840, 1841 and 1851, Abbot Guéranger published a three-volume work *Institutions liturgica* and was also the author of *the L’Année liturgique* publishing series, published since 1841, translated into English and German, and distributed in hundreds of thousands of copies. See ibid., 301.

[6] See: N. Geibel, *Die Spuren der Mönche. Geschichten rund um die Benediktiner-Erzabtei Beuron* [*The traces of the monks. Stories about the Benedictine archabbey in Beuron*], Meßkirch 2021.

[7] See: V. Wagner (ed.) *Avantgardist und Malermönch – Peter Lenz und die Beuroner Kunstschule* [*Avant-Garde Artist and Painter-Monk – Peter Lenz and the Beuron Art School*], exhibition catalogue, Städtisches Museum Engen [City Museum in Engen]. Gallery, 31 May 2007–1 June 2007, Engen 2007.

Church at that time, considered by many art critics and historians to be a superficial and "soulless" imitation of formal solutions known from previous centuries[8]. The Liturgical Movement, and with it the spirit of change in sacred art, also reached Silesia, where first in 1909 the Catholic youth movement *Quickborn* was founded in Nysa, and ten years later a Benedictine monastery was established in the former Cistercian abbey in Krzeszów[9] (German: Grüssau), which also became home to monk-artists trained at the Beuron Art School[10].

However, the grassroots initiatives related to the Liturgical Movement, present since the second half of the 19th century, were part of broader and official reforms in the Catholic Church, including the maintenance and protection of existing works of art in ecclesiastical institutions. In the Constitution *Apostolicae Sedis* of October 12, 1869, Pope Pius IX (1846–1878) clearly emphasized that "Excommunication is not only to persons guilty of the alienation of ecclesiastical goods, but also to those who, without the knowledge and consent of the bishop, sell, exchange or donate valuable objects belonging to the Church, such as old books, manuscripts, paramedics, etc. or other objects under the Church custody"[11]. On the basis of these general laws, the Church entered the twentieth century, but already at the beginning of it, Pius X (1903–1914) issued specific directives with regard to the protection of works of art. For example, he ordered the creation of special Commissions for the Protection of Ecclesiastical Art in individual dioceses, justifying it with the urgent need to safeguard and

[8] A comprehensive analysis and innovative assessment of nineteenth-century historical trends, as well as the range of their interpretation by art historians, is presented by W. Bałus. He shows that in the analyses of authors such as W. Hartwig, A. Kampfhausen, L. Hanus, J. S. Pasierb, A. Pieńkos, H. Sedlmayr and others, Neo-Gothic and Neo-Romanesque art is considered to lack creative vitality, being reduced to a reflexive imitation of historical styles and regarded as entirely devoid of deeper symbolic content. See Wojciech Bałus, G*otyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku* [*Gothic without God? In the circle of symbolic meanings of sacred architecture of the 19th century*], Toruń 2011.

[9] *Quickborn* is a Catholic association of secondary school and university students founded in 1909 in Nysa on the initiative of three priests of the Diocese of Wrocław: Bernhard Strehler (1872–1945), Clemens Neumann (1873–1928) and Herman Hoffmann (1878–1972). The name of the movement comes from the Lower German dialect and means 'spring, gushing spring' or 'fountain'. *Quickborn* conducted social, cultural and religious activities. M. Worbs, "Prekursorzy soborowej reformy liturgicznej" (...) ["Precursors of the conciliar liturgical reform" (...)], 311–313.

[10] The artists left several works in Silesia, mainly in small chapels belonging to female religious congregations. See: *Die schlesische Ordensprovinz der Kongregation der Armen Schulschwestern von U. L. Fr. von 1851 bis 1926* [*The Silesian Province of the Congregation of the Poor School Sisters of Our Lady from 1851 to 1926*], Wrocław 1926, 150.

[11] Cf. J. Pasierb, *Ochrona zabytków i sztuki kościelnej* [*Protection of monuments and church art*], Warsaw 1995, 158–170.

a wraz z nim duch przemian w sztuce sakralnej, dotarł także na Śląsk, gdzie najpierw w 1909 r. w Nysie powstał katolicki ruch młodzieżowy *Quickborn*, a dziesięć lat później w dawnym opactwie cysterskim w Krzeszowie utworzono benedyktyński klasztor[9] (niem. Grüssau), w którym znaleźli się także mnisi-artyści wykształceni w Artystycznej Szkole z Beuron[10].

Oddolne inicjatywy związane z ruchem liturgicznym zainicjowane w 2. połowie XIX w. wpisywały się jednak w szersze i oficjalne reformy w Kościele katolickim, obejmujące również problematykę utrzymania i ochrony istniejących dzieł sztuki w instytucjach kościelnych. W konstytucji *Apostolicae Sedis* z 12 października 1869 r. papież Pius IX (1846–1878) wyraźnie podkreślił, że: „ekskomunice podlegają nie tylko osoby winne alienacji dóbr kościelnych, lecz także ci, którzy bez wiedzy i zgody biskupa sprzedają, zamieniają lub darowują cenne przedmioty należące do Kościoła, takie jak stare księgi, manuskrypty, paramenty czy inne obiekty pozostające pod jego opieką"[11]. Z tymi ogólnymi regulacjami Kościół wkroczył w XX w., ale już na jego początku Pius X (1903–1914) wydał szczegółowe dyrektywy w odniesieniu do ochrony dzieł sztuki. Zlecił np. tworzenie w poszczególnych diecezjach specjalnych komisji do spraw ochrony sztuki kościelnej, uzasadniając to pilną potrzebą zabezpieczenia i uporządkowania ochrony zbiorów. Podkreślał, że są to podstawowe wytyczne służące lepszemu wypełnianiu obowiązku duchowieństwa, jakim jest opieka nad skarbami historii i sztuki. W 1907 r. wprowadził również do programu studiów teologicznych wykłady z archeologii chrześcijańskiej i historii sztuki[12]. Do rozwoju systemu ochrony zabytków sakralnych prawdziwie przyczynił się jednak dopiero papież Pius XI (1922–1939), który poprzez przepisy wydane w czasie swojego pontyfikatu niejako wymusił na duchownych uporządkowanie tych spraw. W 1923 r. ogłoszono szczegółowe rozporządzenie dotyczące opieki nad zbiorami archiwalnymi, bibliotecznymi i muzealnymi. Rok później papież powołał Papieską Komisję Centralną do Spraw Sztuki Kościelnej. W związku z tym do wszyst-

[9] *Quickborn* to katolicki związek młodzieży gimnazjalnej i studenckiej powstały w 1909 r. w Nysie z inicjatywy trzech księży diecezji wrocławskiej: Bernharda Strehlera (1872–1945), Klemensa Neumanna (1873–1928) i Hermana Hoffmanna (1878–1972). Nazwa ruchu wywodzi się z dialektu dolnoniemieckiego i oznacza „tryskające źródło", „krynicę", „zdrój". *Quickborn* prowadził działalność o charakterze społecznym, kulturalnym i religijnym. M. Worbs, „Prekursorzy soborowej reformy liturgicznej", 311–313.

[10] Artyści pozostawili kilka realizacji na terenie Śląska, głównie w niewielkich kaplicach należących do żeńskich zgromadzeń zakonnych. Zob. *Die schlesische Ordensprovinz der Kongregation der Armen Schulschwestern von U. L. Fr. von 1851 bis 1926* (Breslau, 1926), 150.

[11] Por. J. Pasierb, *Ochrona zabytków i sztuki kościelnej* (Warszawa, 1995), 158–170.

[12] B. Skrzydlewska, „Ochrona zabytków sztuki na podstawie dokumentów kościelnych", *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 67 (1997): 35.

kich diecezji rozesłano *Rozporządzenie Ojca Świętego w sprawie sztuki kościelnej*. Jego preambułę stanowiło pismo Sekretariatu Stanu skierowane do biskupów włoskich, w którym wyjaśniono okoliczności wydania dokumentu oraz utworzenia komisji, określając jej strukturę i zadania[13]. Komisja ta stała się wzorem dla analogicznych gremiów tworzonych w poszczególnych krajach i diecezjach. Do jej kompetencji należało m.in.: sporządzanie inwentarzy dzieł sztuki, organizowanie i prowadzenie muzeów diecezjalnych, zatwierdzanie projektów nowych budowli i nadzorowanie procesów renowacji obiektów zabytkowych[14].

Komisja do Spraw Budownictwa i Sztuki w Diecezji (*Kommission für Bau – und Kunstangelegenheiten der Diözese*) została powołana w 1926 r. także na terenie archidiecezji wrocławskiej[15]. W jej składzie znaleźli się: 1) dziekan katedralny prałat dr Buchwald – przewodniczący, 2) dyrektor Archiwum i Muzeum Diecezjalnego, radca duchowny – dr Nowack, 3) tajny radca rządowy ds. budownictwa – Fischer, pracujący w Szklarskiej Porębie Górnej (niem. Ober Schreiberhau), 4) Górnośląski Konserwator Zabytków, proboszcz Polskiego Świętowa (niem. Alt Wette) Alfred Hadelt, 5) wikariusz katedralny – dr Dubowy jako sekretarz. Do rozporządzenia dołączono liczne wskazówki praktyczne dotyczące ochrony dzieł sztuki sakralnej, organizacji muzeum diecezjalnego oraz przedłożono ramowe wytyczne związane z nowymi realizacjami artystycznymi w zakresie szeroko pojętej sztuki sakralnej. Podkreślono również, że projekty malowideł, dzieł rzeźbiarskich, sprzętów liturgicznych czy plany budynków przeznaczonych do kultu należy przedłożyć Komisji do zatwierdzenia[16]. W zakresie działania Komisji znalazła się także troska o zachowanie odpowiedniego poziomu dewocjonaliów, drobnej sztuki religijnej czy pamiątek komunijnych, które poprzez świecką, sentymentalną lub nieartystyczną formę wykonania „przyczyniają się do rozpowszechniania złej sztuki wśród wiernych"[17].

Kontekst, realia i klimat społeczno-polityczny powołania artystycznej inicjatywy rzemieślniczej w Nysie

Kwestia poziomu artystycznego sztuki religijnej i niewielkich form plastycznych służących prywatnej

[13] *Rozporządzenie Ojca Świętego w sprawie sztuki kościelnej* (Watykan, 1924).

[14] Rozporządzenie JM kardynała Adolfa Bertrama z dn. 15 lipca 1926 r., Verordnung betr. Denkmal – und Kunstpflege in der Diözese, *Kirchliches Amtsblatt des Fürstbischöflichen Ordinariats in Breslau* 12 (1926): 83.

[15] Ibidem, 85.

[16] Ibidem, 86.

[17] „Betrifft kirchliche Kunstaltertümer", *Kirchliches Amtsblatt des Fürstbischöflichen Ordinariats in Breslau* 3 (1927): 14.

systematize the protection of collections. He emphasized that these were fundamental guidelines intended to enable the clergy to better fulfil their duty of caring for the treasures of history and art. In 1907, he also introduced lectures on Christian archaeology and art history into the theological studies curriculum[12]. It was only under Pope Pius XI (1922–1939) that a true development of the system for the protection of sacred monuments occurred, as the regulations enacted during his pontificate effectively obliged the clergy to systematize these issues. In 1923, a detailed decree regarding the protection and care of archival, library and museum collections was promulgated. A year later, the Pope established the Central Pontifical Commission for Sacred Art. In this regard, the *Holy Father's Ordinance on Sacred Art* was sent to all dioceses. Its preamble consisted of a letter from the Secretariat of State addressed to the Italian bishops, in which the circumstances surrounding the issuance of the document and the establishment of the commission were explained, and its structure and tasks were defined[13]. This commission has become a model for similar bodies set up in individual countries and dioceses. The scope of its competences included, among others: drawing up inventories of works of art, organizing and running diocesan museums, approving projects of new buildings and supervising the restoration of historic buildings[14].

The commission known as the Commission for Construction and Art in the Diocese (German: *Kommission für Bau – und Kunstangelegenheiten der Diözese*) was established in 1926 also on the territory of the Archdiocese of Wrocław[15]. The commission's body included: 1) Cathedral Dean Monsignor Dr Buchwald, serving as chairman; 2) Dr Nowack, director of the Diocesan Archives and Museum and ecclesiastical councillor; 3) Privy Government Councillor for Building Affairs, Fischer, based in Szklarska Poręba Górna (Ger. Ober Schreiberhau); 4) Alfred Hadelt, Upper Silesian Conservator of Monuments and parish priest of Polskie Świętowo (Ger. Alt Wette); 5) the cathedral vicar, Dr Dubowy, as a secretary. The ordinance included numerous practical guidelines for the protection of works of sacred art and the organization

[12] B. Skrzydlewska, „Ochrona zabytków sztuki na podstawie dokumentów kościelnych" ["Protection of Art Monuments on the Basis of Church Documents"], *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* [*Archives, Libraries and Church Museums*], no. 67 (1997): 35.

[13] *Ordinance of the Holy Father on Ecclesiastical Art*, Vatican 1924.

[14] *Ordinance of His Majesty Cardinal Adolf Bertram of 15 July 1926, Verordnung betr. Thought – und Kunstpflege in der Diözese [Regulation concerning monument and art conservation in the diocese], "Kirchliches Amtsblatt des Fürstbischöflichen Ordinariats in Breslau" [Ecclesiastical Official Gazette of the Prince-Bishop's Ordinariate in Wrocław]* 1926, no. 12, 83.

[15] Ibidem, 85.

of the diocesan museum, and presented framework guidelines related to new artistic realizations in the field of broadly understood sacred art. It was further stipulated that designs of wall paintings, sculptural works, liturgical furnishings and architectural plans of buildings intended for religious worship had to be submitted to the Commission for approval[16]. The Commission's responsibilities also extended to ensuring an appropriate standard for devotional objects, small-scale religious artworks and First Communion memorabilia, as secularized, sentimental or poorly executed items were considered to "contribute to the dissemination of bad art among the faithful"[17].

The historical context, local conditions and socio-political climate behind the creation of a decorative arts initiative in Nysa

The issue of the artistic quality of religious art and small-scale artistic objects intended for private devotion or decorative purposes, such as saintly figurines, statues of patron saints, angels, crucifixes, holy pictures and small altars, which did not enter churches but rather the homes of laypeople, had nevertheless already emerged in Silesia earlier. At the beginning of the 1920s, a member of the Commission, who at the same time served as the Upper Silesian Conservator of Monuments – parish priest Alfred Hadelt (1879–1951)[18] noticed a crisis in the design of small-scale religious art. Works with a distinctive character met with resistance from both producers and consumers, while cheap fairground-style art was enjoying great success. The devotional objects available on the market were of low aesthetic quality and gradually replaced valuable religious artworks of a more serious artistic nature[19].

Hadelt was considered "a particularly distinguished and fearless defender of true Christian art in the region, which suffered particularly and horribly in the 19th century (...)"[20], and he was also an extraordinary figure in the history of the Silesian protection and promotion of monuments[21]. As a priest,

[16] Ibidem, 86.

[17] "Betrifft kirchliche Kunstaltertümer" ["Regarding ecclesiastical art antiquities"], *Kirchliches Amtsblatt des Fürstbischöflichen Ordinariats in Breslau* [*Ecclesiastical Official Gazette of the Prince-Bishop's Ordinariate in Breslau*], no. 3 (1927): 14.

[18] K. Schodrok, „Alfred Handelt (1879–1951)", in: *Schlesische Priesterbilder* [*Portraits of Silesian Priests*], J. Gottschalk (ed.), Aalen/Würt 1967, 144–146.

[19] J. Kreitmaier, „Die Ostdeutschen Werkstätten in Neisse" ["East German Workshops in Nysa"], *Der Oberschlesier* [*Upper Silesian*], vol. 8, no. 10 (1926): 714.

[20] H. Fuhrich, *Der Heimgarten* [*The Home Garden*], Dülmen 1971.

[21] He was born in Kąty Wrocławskie (German: Canth) in a merchant family. He was educated at the Catholic Gymnasium in Nysa, founded by the Jesuits in 1624 and later known as the Carolinum, where he completed his secondary education in 1900. He then studied

pobożności czy przedmiotów o charakterze dekoracyjnym, takich jak: figurki świętych patronów, aniołów, krucyfiksy, obrazki, ołtarzyki, które nie trafiały do świątyń, lecz do domów osób świeckich, dyskutowana była na Śląsku już wcześniej. Na początku lat 20. XX w. członek Komisji, pełniący jednocześnie funkcję Górnośląskiego Konserwatora Zabytków – proboszcz Alfred Hadelt (1879–1951)[18] zauważył kryzys wzornictwa drobnej plastyki religijnej. Dzieła o wyrazistym charakterze spotykały się z niechęcią zarówno producentów, jak i odbiorców, podczas gdy jarmarczność święciła triumfy. Dostępne w sprzedaży dewocjonalia były przedmiotami o niskiej wartości estetycznej i stopniowo wypierały wartościową sztukę religijną o poważnym, artystycznym charakterze[19].

Hadelt uważany był za „szczególnie zasłużonego i nieustraszonego obrońcę prawdziwej sztuki chrześcijańskiej w regionie, która w XIX w. szczególnie i zatrważająco ucierpiała"[20], był też postacią nietuzinkową w dziejach śląskiej ochrony oraz promocji zabytków[21]. Jako ksiądz podejmował równolegle i niezależnie rozmaite inicjatywy poświęcone zagadnieniom związanym z zabytkami śląskimi. Szczególne miej-

[18] K. Schodrok, „Alfred Hadelt (1879–1951)", w: *Schlesische Priesterbilder*, red. J. Gottschalk (Aalen/Würt, 1967), 144–146.

[19] J. Kreitmaier, „Die Ostdeutschen Werkstätten in Neisse", *Der Oberschlesier* 8, z. 10 (1926): 714.

[20] H. Fuhrich, *Der Heimgarten* (Dülmen, 1971), 74.

[21] Urodził się w Kątach Wrocławskich (niem. Canth) w rodzinie kupieckiej. Kształcił się w założonym w 1624 r. przez jezuitów Katolickim Gimnazjum w Nysie, późniejszym *Carolinum*, gdzie złożył egzamin dojrzałości w 1900 r. Studia teologiczne podjął na Uniwersytecie Wrocławskim, równolegle rozwijając zainteresowania z zakresu historii sztuki. Święcenia kapłańskie przyjął 21 czerwca 1904 r. we Wrocławiu. Następnie pełnił funkcję wikariusza w Lubaniu (niem. Lauban), Szczecinie i Bolkowie (niem. Bolkenhain), administrował parafią w Lesznie Dolnym (niem. Nieder-Leschen), w latach 1909–1913 był kuratorem w Leszczyńcu w Karkonoszach (niem. Haselbach), a w 1913 r. objął urząd proboszcza w Woskowicach Małych koło Opola (niem. Lorenzdorf). Po dziewięciu latach pracy duszpasterskiej w Woskowicach Małych objął parafię w Polskim Świętowie (niem. Alt Wette), z którą związany był przez ponad dwie dekady. 1 listopada 1933 r., w pierwszym roku rządów narodowych socjalistów, złożył rezygnację – prawdopodobnie pod naciskiem – ze stanowiska Górnośląskiego Konserwatora Zabytków. W 1934 r. opublikował monografię pt. *Niemieckie zabytki kultury na Górnym Śląsku* (*Deutsche Kunstdenkmaeler in Oberschlesien*), zawierającą m.in. obszerny raport z własnej działalności oraz prac Prowincjonalnej Komisji Ochrony Zabytków, stanowiący syntetyczne podsumowanie jego dokonań. Po odejściu z urzędu nadal pełnił funkcję proboszcza w Polskim Świętowie. Był jednym z nielicznych śląskich współpracowników monachijskiego czasopisma *Die Christliche Kunst*. Kardynał Adolf Bertram mianował go honorowym radcą duchownym. W marcu 1945 r., w obliczu zbliżającego się frontu, opuścił parafię wraz z jej mieszkańcami; po zakończeniu działań wojennych powrócił, jednak wkrótce został aresztowany, ograbiony i w drugi dzień Bożego Narodzenia 1945 r. wydalony przez Nysę do Görlitz. Ostatnie lata życia spędził w domu *Caritas* w zamku Körtlinghausen w Niemczech Zachodnich. Od 2 lipca 1950 r. pełnił funkcję wikariusza w Helmeringhausen koło Bigge (Sauerland), gdzie zmarł 16 sierpnia 1951 r. w wieku 72 lat; K. Schodrok, „Alfred Hadelt (1879–1951)", 144–146.

sce w jego zainteresowaniach zajmowało tradycyjne śląskie rękodzieło i rzemiosło (np. snycerstwo karkonoskie), a sztukę sakralną postrzegał jako zwieńczenie działalności artystów ludowych. Opowiadał się za wspieraniem lokalnego rzemiosła, krytycznie odnosząc się do bezdusznej, przemysłowej produkcji masowej. Funkcjonował w środowisku intelektualnym i artystycznym Nysy – określanej mianem „śląskiego Rzymu", znanej w Niemczech Wschodnich jako niezmiennie od czasów średniowiecza zasłużony ośrodek rzemiosła artystycznego. W 1925 r. został powołany przez władze regionalne (*Oberschlesischen Provinzialausschuss*) na stanowisko Górnośląskiego Konserwatora Zabytków dla nowo utworzonej Prowincji Górnośląskiej. Nominację tę zatwierdził właściwy minister pruski. W czasie sprawowania urzędu angażował się w dydaktykę z zakresu ochrony dóbr kultury materialnej oraz organizację i rozwój struktur ochrony zabytków w regionie. Wspierał np. edukację artystyczną młodzieży i działalność katolickiego ośrodka *Heimgarten* w Nysie[22], przyczynił się do realizacji licznych przedsięwzięć konserwatorskich, obejmujących m.in.: restaurowanie kościołów, kamienic czy dawnych cmentarzy żydowskich. Od 1923 r. angażował się przy wsparciu władz miasta w organizację Wschodnioniemieckich Tygodni Akademickich w Nysie (*Ostdeutschen Hochschulwoche in Neisse*), podczas których współorganizował „Wystawę chrześcijańskiej sztuki domowej" (*Ausstellung christlicher Hauskunst*). W 1925 r. opublikował na ten temat felieton, w którym podkreślił:

Dobrze przygotowana wystawa dawnych, wzorcowych przykładów sztuki religijnej, obok najlepszych dzieł współczesności, miała ukazać szerokim kręgom społecznym kontrast między „dawniej a dziś" oraz zachęcić arty-

[22] Ośrodek *Heimgarten* powstał w latach 1913–1914 z inicjatywy ks. dr. Bernharda Strehlera (1872–1945) i związany był z działalnością Katolickiego Przymierza Krzyża (*Katholisches Kreuzbündnis*). Placówka pełniła funkcję ośrodka formacyjnego ruchu młodzieżowego *Quickborn*, gdzie organizowano szkolenia, kursy edukacyjne oraz rekolekcje. Istotne miejsce w programie placówki zajmowały inicjatywy kulturalne, zwłaszcza związane ze sztuką, muzyką i teatrem. W 1926 r. wzniesiony został budynek nazwany Domem dr. Bernharda Strehlera, w którym mieściły się sale szkoleniowe, kaplica oraz pomieszczenia mieszkalne dla uczestników kursów i personelu. Kaplicę oraz salon w tym obiekcie zaaranżowano według projektów przygotowanych przez Wschodnioniemieckie Warsztaty Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego. Pomieszczenia miały nie tylko pełnić funkcję użytkową, lecz także – dzięki odpowiednim proporcjom, wyposażeniu i dekoracji – stanowić przestrzeń o wyraźnych walorach artystycznych. Po przejęciu władzy w Niemczech przez narodowych socjalistów w 1933 r. obiekt przeznaczono do celów szkoleniowych, m.in. dla nazistowskiej organizacji młodzieżowej NSDAP *Hitlerjugend*. W 1939 r., wraz z wybuchem II wojny światowej, *Heimgarten* został przejęty przez Wehrmacht. Por. H. Fuhrich, *Der Heimgarten,* 73–76; M. Worbs, *Quickborn und Heimgarten als ein kulturell religiöses Ereignis in Oberschlesien (1909–1939)* (Opole, 1999).

he pursued a range of parallel and independent initiatives concerning matters connected with the preservation and study of Silesian historical monuments. Traditional Silesian handicrafts and artisanal practices (such as Karkonosze woodcarving) held a particularly important place among his interests, and he regarded sacred art as the highest expression of the activity of folk artists. He advocated supporting local crafts, being critical of soulless, industrial mass production. He operated within the intellectual and artistic milieu of Nysa, referred to as the 'Silesian Rome', a city known in East Germany as a long-established and distinguished centre of decorative arts, maintaining this reputation continuously since the medieval period. In 1925 he was appointed by the regional authorities (*Oberschlesischen Provinzialausschuss*) to the position of Upper Silesian Heritage Conservation Officer for the newly created Province of Upper Silesia. This appointment was approved by the competent Prussian minister. During his tenure in office, he was involved in teaching in the field of the protection of tangible cultural heritage, as well as in the organization and development of heritage preservation structures in the region. For example, he supported the artistic education of young people and the activities of the Catholic *Heimgarten* centre in Nysa[22], he contributed to the implementa-

theology at the University of Breslau, while at the same time cultivating his interest in art history. He was ordained to the priesthood on 21 June 1904 in Wrocław, then served as vicar in Luban (German: Lauban), Szczecin (German: Stettin) and Bolków (German: Bolkenhain), administered the parish in Leszno Dolne (German: Nieder-Leschen), in the years 1909–1913 he was a curator in Leszczyniec in the Karkonosze Mountains (German: Haselbach), and in 1913 he took the office of parish priest in Woskowice Małe near Opole (German: Lorenzdorf). After nine years of pastoral work in Woskowice Małe, he took over the parish in Polski Świętów (German: Alt Wette), where he worked for over two decades. On 1 November 1933, during the first year of National Socialist rule, he submitted his resignation from the post of the Heritage Conservation Officer for Upper Silesia, most likely as a result of pressure. In 1934 he published a monograph entitled "German Cultural Monuments in Upper Silesia" (*Deutsche Kunstdenkmaeler in Oberschlesien*), which included, among other materials, a detailed report on his own work and that of the Provincial Commission for the Protection of Cultural Monuments, providing a synthetic summary of his accomplishments. After leaving the office, he continued to serve as a parish priest in Polski Świętów. He was among the few Silesian contributors to the Munich journal *Die christliche Kunst* [Christian Art]. Cardinal Adolf Bertram appointed him an honorary ecclesiastical councillor. In March 1945, as the front drew closer, he left the parish along with its inhabitants. After the end of the war, he returned, but was soon arrested, dispossessed, and on 26 December 1945 expelled through Nysa to Görlitz. He spent the last years of his life in a *Caritas* facility located in Körtlinghausen Castle in West Germany. From 2 July 1950, he served as the curate in Helmeringhausen near Bigge (Sauerland), where he died on 16 August 1951 at the age of 72; K. Schodrok, *op. cit.*, 144–146.

[22] The *Heimgarten* centre was founded in 1913–1914 at the initiative of Rev. Dr Bernhard Strehler (1872–1945) and was connected with the activities of the Catholic Cross Alliance (Katholisches *Kreuzbündnis*). The facility served as a training centre for the *Quickborn*

tion of numerous restoration projects, including the restoration of churches, tenement houses and former Jewish cemeteries. From 1923, with the support of the city authorities, he was involved in the organization of the East German Academic Weeks in Nysa (*Ostdeutschen Hochschulwoche in Neisse*) during which he co-organized the "Exhibition of Christian home art "(*Ausstellung christlicher Hauskunst*). In 1925 he published a column on the subject in which he stated:

A well-prepared exhibition of ancient, exemplary examples of religious art, alongside the best contemporary works, was intended to show the broad social circles the contrast between <past and present> and to encourage artists to revive this important area of religious life. Rather than the inexpensive, inferior products previously available for domestic use, homes should receive only truly religious works of art possessing a deep spiritual significance. The deterioration of religious art was attributed above all to the complete industrialization of this field of creativity, along with the so-called church art establishments and commercial department stores[23].

The first Nysa "Exhibition of Christian Domestic Art", held in October 1923, proved to be a great success and had a decisive significance for the later establishment of the East German Workshops in Nysa. The enormous demand for valuable religious artworks and high-quality devotional objects became the impetus for establishing an advisory centre in Nysa for regional artists and a venue where Silesian artists could present their works[24].

In 1922, at a meeting of the members of the Association of Upper Silesian Museums, the museum in Nysa was designated as a centre specializing in

youth movement, where training, educational courses and retreats were organized. Cultural initiatives played a significant role in the institution's programme, particularly those connected with art, music and theatre. In 1926, a building was constructed and named the "Dr Bernhard Strehler House"; it contained training rooms, a chapel and accommodation facilities for course participants and staff. The chapel and the reception room in the building were designed according to plans prepared by the East German Christian Art and Decorative Arts Workshops. The rooms were intended to fulfil not only a utilitarian function but also, through their carefully considered proportions, furnishings and decoration, to create a space of clear artistic value. Following the National Socialist seizure of power in Germany in 1933, the facility was assigned training functions, among others for the NSDAP's Nazi youth organization, Hitlerjugend. In 1939, with the outbreak of World War II, Heimgarten was taken over by the Wehrmacht. Cf. H. Fuhrich, *op. cit.*, 73–76; M. Worbs, *Quickborn und Heimgarten als ein kulturell religiöses Ereignis in Oberschlesien (1909–1939)* [*Quickborn and Heimgarten as a Cultural and Religious Phenomenon in Upper Silesia (1909–1939)*], Opole 1999.

[23] A. Hadelt, "Die Ostdeutschen Werkstätten" ["East German Workshops"], in: Erwin Stein (ed.), Monographien deutscher Städte [Monographs on German Cities], vol. 14, Głuchołazy [German: Bad Ziegenhals], 1925, 114.

[24] Ibidem, 115.

stów do odnowienia tej ważnej dziedziny życia religijnego. Zamiast dotychczasowego, taniego tandetnego towaru do domów powinny trafiać jedynie prawdziwie religijne dzieła sztuki o głębokim oddziaływaniu duchowym. Za upadek religijnej sztuki odpowiada przede wszystkim całkowita industrializacja tej gałęzi twórczości i tak zwane zakłady sztuki kościelnej oraz domy towarowe[23].

Pierwsza nyska „Wystawa chrześcijańskiej sztuki domowej", która odbyła się w październiku 1923 r., okazała się wielkim sukcesem i miała przełomowe znaczenie dla późniejszego utworzenia Wschodnioniemieckich Warsztatów w Nysie. Ogromne zapotrzebowanie na wartościowe dzieła sztuki religijnej i wysokiej jakości dewocjonalia stało się impulsem do otwarcia punktu doradczego w Nysie dla twórców regionalnych oraz miejsca wystawienniczego, w którym śląscy artyści mogli prezentować swoje wyroby[24].

W 1922 r. podczas spotkania członków Stowarzyszenia Górnośląskich Muzeów, ze względu na znaczną i cenną kolekcję dzieł sztuki sakralnej, muzeum w Nysie przydzielono sztukę tę jako dziedzinę główną w kontekście jego działalności wystawienniczej i edukacyjnej[25]. Jednocześnie na zebraniu tym na pierwszy plan wysunęła się kwestia utworzenia górnośląskiego ośrodka kształcenia, w którym zagadnienia związane z tradycyjnym rzemiosłem religijnym byłyby przodujące. Jako miejsce jego powstania rozważano przede wszystkim Gliwice lub zakładano wspólną, wzajemnie uzupełniającą się współpracę środowisk kulturalnych Gliwic i Nysy. Ostatecznie pojedynek ten wygrała Nysa, jak należy sądzić, nie przypadkiem. Nawiązano w ten sposób do długiej tradycji rzemieślniczej miasta, dotyczącej zwłaszcza sztuki złotniczej, wykonywanej głównie przez śląską społeczność żydowską[26]. Nysa – obok Wrocławia – zajmowała pierwsze miejsce jako miasto złotnicze na Śląsku i była liczącym się ośrodkiem śląskiego złotnictwa w Niemczech[27]. Potwierdza to np. prezentacja nyskich wyrobów na wystawie śląskich dzieł złotniczych zorganizowanej w 1905 r. w Muzeum Rzemiosła Artystycznego we Wrocławiu czy obecność nyskich artystów-rzemieślników w wielkim dziele poświęconym śląskiemu złotnictwu autorstwa Hintzego i Masnera[28]. Inicjatywa spotkała się z uznaniem władz miejskich, które dostrze-

[23] A. Hadelt, „Die Ostdeutschen Werkstätten", w: *Monographien deutscher Städte*, t. 14, red. E. Stein (Bad Ziegenhals, 1925), 114.

[24] Ibidem, 115.

[25] A. Hadelt, „Die Ostdeutschen Werkstätten", 115.

[26] Por. B. Brilling, „Geschichte des jüdischen Goldschmiedegewerbes in Schlesien", w: *Hamburger mittel – und ostdeutsche Forschungen* (Hamburg, 1967).

[27] Por. H. Dietrich, „Alt-Neisser Goldschmiedearbeiten", *Jahresbericht des Neisser Kunst – und Altertumsverein* 32 (1928): 26–27.

[28] E. Hintze, K. Masner, *Goldschmiedearbeiten Schlesiens* (Breslau, 1911).

gły w tych planach szansę na rozwój Nysy. Zbiegała się bowiem z planami ratusza zakładającymi gospodarcze ożywienie rzemiosła w mieście, przełamanie izolacji i kulturalnej deprecjacji regionu, a w końcu wypromowanie Nysy na wschodzie Niemiec.

Pomysł powołania do życia Warsztatów wpisywał się jednak w znacznie głębszy proces zmian, który już od końca XIX w. widoczny był na mapie nie tylko Śląska, ale i całych Niemiec, a zaowocował reformami w zakresie szkolenia z rzemiosł artystycznych oraz rozwojem działalności organizacji łączących niektóre kierunki rzemiosł z kształceniem uczniów[29]. Fundamentem tych działań był narastający niepokój związany z powszechnym upadkiem rzemiosła spowodowany rewolucją przemysłową i masową produkcją tanich wyrobów, pozbawionych dawnej szlachetności i estetycznego smaku. W znacznym stopniu przyczynił się do tego rozwijający się w Europie przemysł hutniczy, który odegrał olbrzymią rolę w wytwarzaniu obiektów sztuki rzeźbiarskiej i użytkowej z żeliwa. W zamyśle zwłaszcza władz pruskich – konkurujących w tej dziedzinie z Wyspami Brytyjskimi – innowacyjne było wykorzystanie żeliwa nie tylko do produkcji masywnych elementów dla rozwijającego się przemysłu, ale uczynienie z niego surowca dla produktów artystycznych, a nawet ekskluzywnych. Wraz z rozwojem industrializacji wiele przedmiotów codziennego użytku wcześniej wytwarzanych w warsztatach rzemieślniczych zaczęło powstawać w warunkach masowej produkcji[30]. Proces ten sprawił, że wartościowe obiekty utraciły swój indywidualny charakter oraz niepowtarzalne walory estetyczne. Industrializacja nie ominęła również drobnej plastyki religijnej – w XIX w. zarówno miejskie, jak i wiejskie domy zaczęły wypełniać się figurkami świętych oraz, co szczególnie charakterystyczne, masowo powielanymi oleodrukami przedstawiającymi sentymentalne, często kiczowate sceny religijne i hagiograficzne[31]. Przemiany te wymusiły w niemieckim państwie liczne reformy, w tym legislacyjne i administracyjne. Rząd pruski w ramach wprowadzanych na początku XIX w. reform ustanowił w 1808 r. ordynację miejską, która określała i ograniczała dotychczasowe kompetencje samorządów cechowych. Ponadto zarządzeniami dwóch ustaw: o podatku przemysłowym z 1810 r. oraz na mocy ustawy przemysłowej z 1811 r. zlikwidowano uprawnienia cechowe. Akty te doprowadziły do stopniowej utraty znaczenia cechów jako dominującej i monopolistycznej formy organizacji rzemieślniczej.

[29] Por. M. Starzewska, „Zarys rozwoju śląskiego szkolnictwa w zakresie rzemiosł artystycznych (1791–1945)", *Roczniki Sztuki Śląskiej* 15 (1991): 15–37.

[30] A. Kwiecień, *Żeliwo artystyczne w dawnych Gliwicach (1796–1945)* (Gliwice, 2017).

[31] Por. D. Morgan, *Visual piety. A history and theory of popular religious images* (Berkeley – Los Angeles – London, 1997).

sacred art, owing to its significant and valuable collection of religious artworks. Thus, sacred art became the central area of focus in the Nysa museum's exhibition and educational programmes[25]. At the same time, the meeting brought to the fore the question of establishing an Upper Silesian training centre in which issues related to traditional religious craftsmanship would play a leading role. As the location for its establishment, Gliwice was considered the primary option, or alternatively, a joint and mutually complementary cooperation between the cultural circles of Gliwice and Nysa was envisaged. Ultimately, Nysa prevailed in this competition, which was by no means accidental, as the city's long-standing craft tradition was invoked, especially that connected with goldsmithing, which had been practiced predominantly by the Silesian Jewish community[26]. Nysa, together with Wrocław, ranked among the foremost goldsmithing cities in Silesia and was an important centre of Silesian goldsmithing in Germany[27]**.** This was evidenced, for example, by the presentation of Nysa goldsmiths' works at the 1905 exhibition of Silesian goldsmiths' works held at the Museum of Decorative Arts in Wrocław, and by the inclusion of Nysa artist-craftsmen in the monumental study of Silesian goldsmithing by Hintze and Masner[28]. The initiative met with the approval of the municipal authorities, who saw in these plans an opportunity for the further development of Nysa. Indeed, it aligned with the plans of the municipal authorities to revitalize the city's craft sector, overcome the region's isolation and cultural marginalization, and ultimately establish Nysa as a prominent centre in eastern Germany.

The proposal to establish the Workshops should, however, be understood within the context of a much broader process of change that had been underway since the late nineteenth century, not only in Silesia but across Germany. These developments led to reforms in the training of the decorative arts and to the flourishing of organizations that integrated selected branches of craftsmanship with the education of apprentices[29]. These initiatives were rooted in growing

[25] A. Hadelt, "Die Ostdeutschen Werkstätten" [„East German Workshops"], 115.

[26] See: B. Brilling, *Geschichte des jüdischen Goldschmiedegewerbes in Schlesien, Hamburger Mittel – und Ostdeutsche Forschungen* [*History of the Jewish Goldsmiths' Trade in Silesia, Hamburg Studies on Central and East Germany*], Hamburg 1967.

[27] Cf. H. Dietrich, "Alt-Neisser Goldschmiedearbeiten" ["Historic Goldsmiths' Works from Nysa"], in: *Jahresbericht des Neisser Kunst – und Altertumsverein* [*Annual Report of the Nysa Society for Art and Antiquities*], vol. 32 (1928): 26–27.

[28] E. Hintze, K. Masner, *Goldschmiedearbeiten Schlesiens* [*Silesian Goldsmiths' Works*], Breslau 1911.

[29] Cf. M. Starzewska, "Zarys rozwoju śląskiego szkolnictwa w zakresie rzemiosł artystycznych (1791–1945)" ["Outline of the development of Silesian education in the field of decorative arts (1791–1945)"], in: *Roczniki Sztuki Śląskiej* [*Annals of Silesian Art*], vol. 15 (1991): 15–37.

concern over the widespread decline of craftsmanship, brought about by the Industrial Revolution and the mass production of inexpensive goods devoid of the quality and aesthetic refinement that had once characterized traditional craftsmanship. A major factor contributing to this was the development of the metallurgical industry in Europe, which played an enormous role in the production of sculptural and decorative art objects made of cast iron. For the Prussian authorities in particular, who were competing with the British Isles in this area, the innovative idea lay in using cast iron not only for the manufacture of heavy industrial components, but also in turning it into a material for artistic and even exclusive products. As industrialization progressed, many everyday objects formerly made in craft workshops started to be produced through mass manufacturing processes[30]. This process meant that valuable objects lost their individual character and unique aesthetic qualities. Industrialization also affected small-scale religious art. In the nineteenth century, both city and rural households became filled with saintly figurines and mass-produced oleographs depicting sentimental and often kitsch religious and hagiographic scenes[31]. These changes resulted from a series of reforms in the German state, including legislative and administrative reforms. As part of the reforms introduced at the beginning of the nineteenth century, the Prussian government enacted a municipal ordinance in 1808 that defined and limited the existing powers of guild self-governments. Moreover, by virtue of two legislative acts – the Industrial Tax Law of 1810 and the Industrial Regulation Act of 1811, guild rights and privileges were abolished. These acts led to the gradual loss of significance of guilds as the dominant and monopolistic form of craft organization. In response to changing socio-economic circumstances and with the aim of safeguarding their members' interests, individual guilds began to establish smaller and larger organizational unions that laid the groundwork for modern professional structures[32]. In Dresden, for example, at the end of the 19th century, the "German Workshops in Hellerau" (*Deutsche Werkstätten Hellerau*) were founded – a centre for the reform and revival of craftsmanship, bringing together designers and craftsmen. In Munich, during the same period, craftsmen formed the "Society for German Decorative Arts" (*Verein für deutsches Kunstgewerbe*) – an organization dedicated to raising the standard of German decorative arts. In Berlin, the "Association of Artist-Craftsmen" (*Bund der Kunsthandwerker*) was founded in 1907. Its aim

[30] A. Kwiecień, *Żeliwo artystyczne w dawnych Gliwicach (1796–1945)* [*Artistic cast iron in the former Gliwice (1796–1945)*], Gliwice 2017.

[31] Cf. D. Morgan, *Visual piety. A history and theory of popular religious images*, Berkeley – Los Angeles – London 1997.

[32] M. Starzewska, *op. cit.*, 16.

W odpowiedzi na zmieniające się warunki społeczno-gospodarcze oraz w celu ochrony interesów swoich członków poszczególne cechy zaczęły tworzyć mniejsze i większe związki o charakterze organizacyjnym, które stały się zalążkiem nowoczesnych struktur zawodowych[32]. W Dreźnie np. pod koniec XIX w. powstały Niemieckie Warsztaty w Hellerau (*Deutsche Werkstätten Hellerau*) – ośrodek reformy i odrodzenia rzemiosła skupiający projektantów i rzemieślników. W Monachium w tym samym czasie zrzeszono się w Stowarzyszeniu na Rzecz Niemieckiej Sztuki Użytkowej i Rzemiosła Artystycznego (*Verein für deutsches Kunstgewerbe*) – organizacji promującej podniesienie poziomu niemieckiego rzemiosła artystycznego. W Berlinie zaś w 1907 r. powstał „Związek Artystów-Rzemieślników" (*Bund der Kunsthandwerker*), którego ideą było łączenie tradycyjnego rzemiosła z nowymi ideami projektowania[33]. Z inicjatywy Śląskiego Towarzystwa Rodzimej Kultury (*Schlesische Gesellschaft für vaterländische Kultu*r) zawiązał się wówczas w 1828 r. pierwszy Wrocławski Związek Rzemieślniczy (*Breslauer Gewerbe-Verein*). Wśród innych śląskich aktywności interesujące wydają się również organizacje o zasięgu lokalnym, jak np.: karkonoski Związek Sztuki Koronkarstwa (*Deutscher Verein für schlesischer Spitzenkunst*)[34], Związek Śląskich Artystek Tkaczek (*Verband Schlesischer Textilkünstlerinnen*)[35] z centralą we Wrocławiu czy Zrzeszenie Pracowników Domowych (*Hausfleissverein*)[36]. Także europejskie środowiska opiniotwórcze zaczęły coraz intensywniej zwracać uwagę na obniżający się poziom sztuki użytkowej i religijnej oraz na konieczność zastępowania przedmiotów artystycznie wątpliwych przedmiotami eleganckimi o przemyślanej formie i estetyce. Sprzeciw wobec ten-

[32] M. Starzewska, „Zarys rozwoju śląskiego szkolnictwa", 16.

[33] J. Kreitmaier, „Die Ostdeutschen Werkstätten in Neisse", Sonderabdruck aus den „Stimmen der Zeit" 111, z. 8 (1926): 1. Archiwum Państwowe w Opolu. Zespół Akt Miasta Nysy, sygn. 1920; V. Chesi, *Struktur und Funktionen der Handwerksorganisation in Deutschland seit 1933 ein Beitrag zur Verbandstheorie* (Berlin, 1966).

[34] Związek działał w Cieplicach i Jeleniej Górze, w okresie prosperity kształcił 270 uczennic oraz pracujących chałupniczo w regionie Karkonoszy; M. Steinberg, „Schlesische Spitzen", *Schlesische Monatshefte* 4, nr 3 (1927): 111–115.

[35] Stowarzyszenie prowadziło szkołę i cztery warsztaty we Wrocławiu. Misją organizacji było promowanie i utrzymanie wysokiego poziomu artystycznego w zakresie hafciarstwa i tkactwa. Wyroby sprzedawano i w ten sposób zapewniano sobie niezależność ekonomiczną; R. Urbach, „Schlesische Textilkünstlerinnen", *Schlesien* 7, nr 17 (1913/1914): 468–473.

[36] Organizacja nie zajmowała się bezpośrednim kształceniem uczniów, ale wpływała na podniesienie poziomu artystycznego, wyrabiała dobry gust estetyczny wśród działających chałupniczo rzemieślników poprzez dostarczanie wzorów i organizowanie wystaw. Stowarzyszenie działało w takich obszarach rzemiosł, jak: koszykarstwo, tkactwo, koronkarstwo, szlifierstwo szkła, snycerstwo. Por. R. Kieser, „Zweck und Ziele des Hausfleissvereins im Riesen – und Isergebirge", *Schlesische Heimatblätter* 11 (1911): 285–287.

dencji industrializacji wyrobów artystycznych znalazł szeroki oddźwięk w Europie i przejawiał się powstawaniem organizacji, których celem była reforma sztuk i rzemiosł. Zrodzone pod wpływem tego impulsu inicjatywy, jak np. brytyjskie *Arts and Crafts*, *Warsztaty Krakowskie* czy wiedeńskie *Wiener Werkstätte*, walczyły o zastąpienie taniej produkcji masowej wartościowym rzemiosłem. Wielu twórców miało nadzieję, że odrodzenie wartościowej sztuki może dokonać się przez powrót do dawnych kompetencji i warsztatu rzemieślniczego, jakkolwiek w praktyce skromne wyroby, o które apelowały organizacje rzemieślnicze, okazały się towarem luksusowym[37].

Wschodnioniemieckie Warsztaty Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego w Nysie – koncepcja i specyfika

Na fali tych wydarzeń, a jednocześnie wyprzedzając działania gremiów diecezjalnych, Alfred Hadelt przy wsparciu władz miasta powołał w październiku 1924 r. do istnienia spółkę pod nazwą: Wydawnictwo i Dystrybucja Sztuki, Przemysłu, Rzemiosła i Przemysłu Domowego. Instytut Doskonalenia Zawodowego (*Verlag und Vetriebs G.m.b.H. für Kunst, Industrie, Handwerk und Hausindustrie. Institut für Arbeitsveredelung*)[38], znaną powszechnie jako Wschodnioniemieckie Warsztaty Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego (*Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst und Kunstgewerbe*)[39]. Zainaugurowanie działalności Warsztatów nastąpiło podczas drugiego Wschodnioniemieckiego Tygodnia Akademickiego w obecności przedstawicieli władz państwowych, samorządowych i miejskich. Warsztaty nyskie miały charakter instytutu sztuki sakralnej i „ośrodka doradczego dla duchowieństwa i społeczeństwa"[40]. Ich otwarcie wymagało solidnego wsparcia zarówno finansowego, jak i organizacyjnego. Z pomocą przyszły tu władze miejskie, które wyłożyły na ten cel środki w wysokości 95 tys. marek oraz wyznaczyły w okazałym budynku dawnego arsenału (niem. Altes Zeughaus) przy ul. Neissedamm 2 (obecnie ul. Szlak

[37] A. Stankiewicz, „From the Aesthetic Movement to the Arts and Crafts Movement", *Studies in Art Education* 33 (1992): 165–173.

[38] „A.R. Zutt", w: *Kunstadressbuch für das Deutsche Reich, Danzig und Deutschösterreichs mit sachlicher Unterstützung reichsbehördlicher, staatlicher und städtischer Institutionen sowie von Vereinen und Fachverbänden*, red. M. Osborn (Berlin, 1926), 385.

[39] Por. K. Stanicka-Brzezicka, *„Przeciw kłamstwu, pozorom, namiastce i imitacji.* Działalność i kontekst artystyczny Wschodnioniemieckich Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego w Nysie z lat 20. XX w.", w: *Śląsk, Polska, Niemcy na przestrzeni wieków. Studia historyczne ofiarowane Profesorowi Mieczysławowi Paterowi w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. T. Kulak (Toruń, 2008), 322.

[40] A. Hadelt, „Die Ostdeutschen Werkstätten", 116; M. Starzewska, „Zarys rozwoju śląskiego szkolnictwa", 33.

was to unite traditional craftsmanship with emerging ideas of design[33]. At the initiative of the Silesian Society of Native Culture (Schlesische Gesellschaft für vaterländische Kultur), the first Wrocław Craft Union (German: Breslauer Gewerbe-Verein) was formed in 1828. Among other Silesian initiatives, organizations with a very local scope also appear to be of interest, such as the Karkonosze Association of Lace Art (Deutscher Verein für schlesischer Spitzenkunst)[34], the Association of Silesian Women Textile Artists (Verband Schlesischer Textilkünstlerinnen)[35] with its headquarters in Breslau, and the Association of Home Workers (Hausfleissverein)[36]. European intellectual and cultural circles also increasingly began to emphasize the declining standards of decorative and religious art and the necessity of replacing objects of questionable artistic value with elegant objects characterized by carefully considered form and aesthetics. Opposition to the trend of industrialization of artistic products found a wide resonance in Europe and manifested itself in the emergence of organizations aimed at the reform of the arts and crafts. Initiatives inspired by this impulse, such as the *British Arts and Crafts movement*, the *Kraków Workshops* and the Viennese *Wiener Werkstätte*, sought to replace cheap mass production with valuable, handcrafted products. Many creators hoped that the renewal of high-quality art could be achieved by returning to traditional competencies and craftsmanship. In practice, however, the modest objects promoted by craft organizations turned out to be luxury commodities[37].

[33] J. Kreitmaier, *Die Ostdeutschen Werkstätten in Neisse* [East German Workshops in Nysa], offprint from "Stimmen der Zeit" [Voices of the Time]. May 1926, vol. 111, 1. State Archive in Opole, Nysa Archival Fonds, ref. no. 1920; V. Chesi, *Struktur und Funktionen der Handwerksorganisation in Deutschland seit 1933. Ein Beitrag zur Verbandstheorie* [*The Structure and Functions of the Craft Organizations in Germany since 1933: A Contribution to Association Theory*], Berlin 1966.

[34] The association was active in Cieplice and Jelenia Góra, during the period of prosperity it educated 270 schoolgirls and cottage workers in the Karkonosze region: M. Steinberg, "Schlesische Spitzen" ["Silesian lace"], *Schlesische Monatshefte* [*Silesian Monthly*], no. 4, no. 3 (1927): 111–115.

[35] The Association ran a school and four workshops in Wrocław. The mission of the organization was to promote and maintain a high artistic level of embroidery and weaving. The products were sold, thereby ensuring the association's economic independence; R. Urbach, "Schlesische Textilkünstlerinnen" ["Silesian Textile Artists"], *Schlesien*, vol. 7, no. 17 (1913/1914): 468–473.

[36] The organization was not directly involved in training apprentices, but it contributed to raising artistic standards and cultivated a refined aesthetic taste among home-based craftspeople by providing designs and organizing exhibitions. The association operated in various areas of craftsmanship, including basketry, textile weaving, lacework, glass grinding and woodcarving. Cf. R. Kieser, "Zweck und Ziele des Hausfleissvereins im Riesen – und Isergebirge" ["Purpose and Objectives of the Home Workers' Association in the Karkonosze and Jizera Mountains"], *Schlesische Heimatblätter* [*Silesian Regional Studies*], no. 11 (1911): 285–287.

[37] A. Stankiewicz, "From the Aesthetic Movement to the Arts and Crafts Movement", *Studies in Art Education* , no. 33 (1992): 165–173.



1. Nyski Arsenał, Dawna siedziba nyskich Warsztatów, fot. W. Lippa

1. The Nysa Arsenal, former headquarters of the Nysa Workshops, photo: W. Lippa

East German Christian Art and Decorative Arts Workshops in Nysa, their concept and specificity

Amid these developments, while also preceding the initiatives of diocesan bodies, in October 1924 Alfred Hadelt, supported by the municipal authorities, founded a company called *Publishing and Distribution of Arts, Industry, Crafts and Home Industry. Institute for Professional Development* (German: *Verlag und Vetriebs G.m.b.H. für Kunst, Industrie, Handwerk und Hausindustrie. Institut für Arbeitsveredelung*[38]), commonly known as the East German Christian Art and Decorative Arts Workshops (German: *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst und Kunstgewerbe*[39]).

[38] M. Osborn (ed.), A.R. Zutt, in: *Kunstadressbuch für das Deutsche Reich, Danzig und Deutschösterreich s mit sachlicher Unterstützung reichsbehördlicher, staatlicher und städtischer Institutionen sowie von Vereinen und Fachverbänden* [*Art Directory for the German Reich, Danzig and German Austria, with the support of imperial, state and municipal institutions, as well as associations and professional organizations*], Berlin 1926, 385.

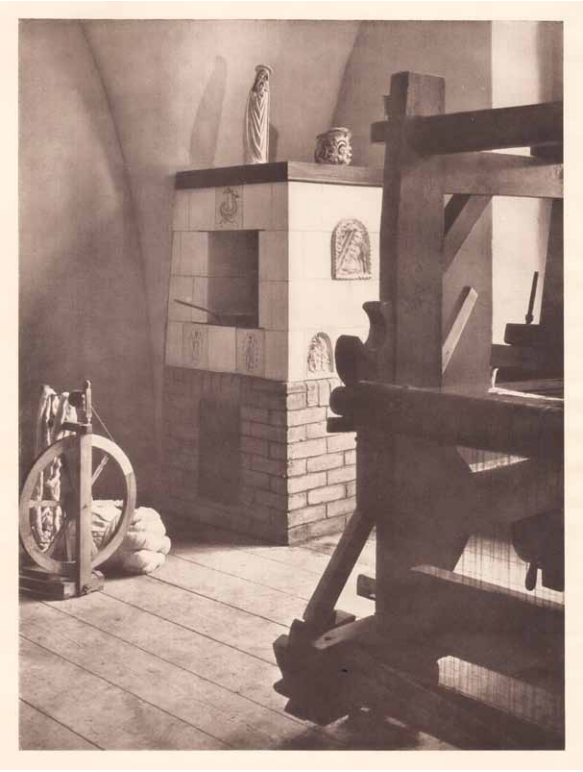
[39] Cf. K. Stanicka-Brzezicka, „*Przeciw kłamstwu, pozorom, namiastce i imitacji*. Działalność i kontekst artystyczny Wschodnioniemieckich Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego w Nysie z lat 20. XX w.", ["*Against Lies, Appearances, Substitutes and Imitations*. Activities and artistic context

Chrobrego 2) odpowiednie pomieszczenia do zagospodarowania **[il. 1]**. Dzięki temu możliwa była adaptacja obiektu i urządzenie pracowni obejmujących prawie wszystkie dziedziny rzemiosła artystycznego: snycerstwa, metaloplastyki, tkaniny artystycznej, rysunku i malarstwa, nadto sale wykładowe i wystawowe oraz pokoje dla artystów[41] **[il. 2]**. Warsztaty nyskie zaplanowane były jako przedsięwzięcie ambitne. Ich celem było działanie wieloaspektowe: zrzeszanie, wspieranie i szkolenie artystów i rzemieślników pracujących dla Kościoła, podnoszenie poziomu artystycznego wyposażenia świątyń, doradztwo przy budowie i renowacji kościołów, rozwijanie rzemiosł artystycznych związanych z liturgią (np. złotnictwa, rzeźby, malarstwa, tkanin liturgicznych)[42].

Podniesienie poziomu estetycznego wyrobów religijnych miało dokonać się przez powrót do idei solidnej tradycji rzemieślniczej, którą należało przy-

[41] Por. M. Starzewska, „Zarys rozwoju śląskiego szkolnictwa", 33; G. Lill, „Zur Einführung", *Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft* 18, z. 5 (1926/1927): 133–158.

[42] A. Hadelt (druk ulotny), *Neisse, die Zentrale für geistliche Kunst und Kunstgewerbe im Osten. Von Pfarrer Alferd Hadelt, Polnisch-Wette*, Archiwum Państwowe w Opolu. Zespół Akt Miasta Nysy, sygn. 1920.



2, *Warsztat tkacki*, 1925, zdjęcie z czasopisma „Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft" 1926/1927, t. 18, z. 5, s. 132.

2. *Weaving workshop*, 1925, photograph from the journal "Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft", 1926/1927, vol. 18, no. 5, p. 132.

bliżyć szerokim warstwom społecznym we wschodnich Niemczech[43]. Działalność ta wpisywała się także w misję Kościoła mającą na celu zahamowanie szerzenia się kiczu poprzez tworzenie wzorcowych modeli przedmiotów religijnych – dewocjonaliów – rozumianych nie jako sentymentalne pamiątki, lecz jako proste, wyszukane, funkcjonalne i artystycznie dojrzałe formy[44]. Instytucja miała również pełnić funkcję ośrodka koordynującego badania nad historią sztuki sakralnej, sporządzać katalogi dzieł sztuki oraz pomagać w ich konserwacji i restauracji. W ten sposób zamierzano chronić dziedzictwo artystyczne regionu oraz przekazywać je przyszłym pokoleniom[45]. Idea ta łączyła się zatem z praktyczną propozycją zachowania dobrej sztuki poprzednich epok oraz – co ważniejsze – stworzenia instytucjonalnych podstaw służących odnowie współczesnej sztuki religijnej poprzez współpracę sztuki i rzemiosła polegającą na tworze-

[43] Ibidem.

[44] A. Hadelt, „Ihre Entstehung", *Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft* 18, z. 5 (1926/1927): 138–140.

[45] A. Hadelt, *Neisse, die Zentrale für geistliche Kunst.*

The Workshops were officially launched during the Second East German Academic Week, attended by representatives of state, regional and municipal authorities. The Nysa Workshops functioned as an institute of sacred art and a "counselling centre for the clergy and the public"[40]. Their opening required substantial financial and organizational support. The municipal authorities facilitated the establishment of the Workshops by allocating funds amounting to 95 marks and designating suitable premises for adaptation in the impressive building of the former arsenal (German: Altes Zeughaus) at 2 Neissedamm Street (currently Szlak Chrobrego 2) **[fig. 1]**. As a result, it was possible to adapt the building and establish workshops for almost all branches of the decorative arts, including woodcarving, metalwork, artistic textiles, drawing and painting, as well as lecture rooms, exhibition spaces and accommodation for artists[41] **[fig. 2]**. The Nysa Workshops were conceived as an ambitious undertaking. Their objectives were multifaceted: to unite, support and educate artists and craftspeople working for the Church; to enhance the artistic quality of ecclesiastical furnishings; to advise on the construction and restoration of churches; and to foster the development of liturgical arts and crafts, including goldsmithing, sculpture, painting and liturgical textiles[42].

The elevation of the aesthetic standard of religious objects was intended to be achieved through a revival of the principles of sound craft traditions, which were to be brought closer to wider social groups in eastern Germany[43]. This activity also corresponded with the Church's mission to counteract the growing spread of kitsch through the creation of exemplary models of religious objects – devotional articles conceived not as sentimental souvenirs, but as simple, sophisticated, functional and artistically deliberate forms[44]. The institution was also to function as a coordinating centre for research on the history

of the East German Christian Art and Decorative Arts Workshops in Nysa from the 1920s"], in: T. Kulak (ed.*), Śląsk, Polska, Niemcy na przestrzeni wieków. Studia historyczne ofiarowane Profesorowi Mieczysławowi Paterowi w osiemdziesiątą rocznicę urodzin* [*Silesia, Poland, Germany through the centuries. Historical studies presented to Professor Mieczysław Pater on the eightieth anniversary of his birth*], Toruń 2008, 20.

[40] A. Hadelt, *Die Ostdeutschen Werkstätten* [East German Workshops], 16.

[41] Cf. M. Starzewska, *op. cit.*, 333; G. Lill, "Zur Einführung" ["Introduction"], in: *Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft* [*Christian Art: Monthly Journal for All Fields of Christian Art and Art Scholarship*], vol. 18, no. 5 (1926/1927): 133–158.

[42] Hadelt A. (ephemeral print), *Nysa, the Central Office for Ecclesiastical Art and Decorative Arts in Eastern Germany. Von Pfarrer Alferd Hadelt, Polnisch-Wette*. State Archive in Opole, Nysa Archival Fonds, ref. no. 1920.

[43] Ibidem.

[44] A. Hadelt, *Ihre Entstehung* [Its origin], 138–140.

of ecclesiastical art, preparing catalogues of artworks and providing assistance in their conservation and restoration. Through such activities, it would have been possible to better protect the artistic heritage of the region and pass it on to future generations[45]. The idea was thus linked to a practical proposal for preserving the achievements of earlier artistic periods and, more importantly, for establishing institutional foundations for the renewal of contemporary religious art through collaboration between art and craftsmanship. This collaboration was intended to produce religious forms, devotional objects and small-scale works of art in which religious function would be united with authentic artistic value.

However, the founders of the Nysa Institute were concerned not merely with the artistic quality of the objects produced, but above all with restoring the ethical value of work itself. They believed that the primary objectives of the Workshops extended beyond the mere aesthetic improvement of production, reaching deeper toward the restoration of a particular spiritual dimension to artistic creation. The first director of the East German Christian Art and Decorative Arts Workshops, the Swiss-born Prof. Richard A. Zutt, stated in the local periodical "Eichendorff-Blätter für Literatur, Kunst und Wissenschaft" [Eichendorff Papers for Literature, Art and Scholarship] in April 1925 that, together with his collaborators, he sought to restore a deeper meaning to work – "whether performed by hand or by machine and to reintroduce a moral dimension to handicraft, mechanical labour, and all forms of production through education and exemplary practice, […] thereby contributing to the moral and cultural advancement of society"[46]. Hadelt also wrote about the similar profound impact of the Workshops and the religious works they produced.[47] The founders were thus driven by clearly articulated ethical and social objectives operating on two levels: students and trainees were to acquire not only practical skills but also the ethos of work, while the religious art produced by the Workshops was intended to ennoble society and raise its aesthetic awareness[48].

The initiative also emphasized socio-economic values: it was intended to cooperate closely with the labour market through regular commissions for craftspeople, home industries and local workshops, thereby creating new employment opportunities in the region. At the same time, an educational role was one of the aims of the Workshops; a series of voca-

[45] A. Hadelt, *Neisse, die Zentrale für Geistliche Kunst und Kunstgewerbe im Osten* [The Centre for Ecclesiastical Art and Decorative Arts in Eastern Germany], *op. cit.*

[46] Ibidem, 25.

[47] A. Hadelt, *Ihre Entstehung* [Its origin], 134–140.

[48] R.A. Zutt, *Ihre Ziele und Bestrebungen* [Their goals and objectives], 144.

niu form religijnych, dewocjonaliów i drobnych form plastycznych, w których funkcja religijna łączyłaby się z autentyczną wartością artystyczną.

Nie na samej wartości artystycznej wykonywanych wyrobów zależało jednak założycielom nyskiego Instytutu, lecz przede wszystkim na przywróceniu pracy jej wartości etycznej. Jak twierdzili, podstawowe cele Warsztatów nie ograniczają się do udoskonalenia produkcji w sensie estetycznym, ale sięgają głębiej i dążą do przywrócenia twórczości swoistej duchowości. Pierwszy kierownik Wschodnioniemieckich Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego – Szwajcar, prof. Richard A. Zutt – na łamach lokalnego periodyku „Eichendorff-Blätter für Literatur, Kunst und Wissenschaft" w kwietniu 1925 r. zaakcentował, że wraz ze swoimi współpracownikami stara się ponownie nadać głębszy sens pracy: „czy to wykonywanej ręcznie, czy maszynowo oraz przywrócić moralne poczucie rękodziełu, pracy mechanicznej i każdej produkcji poprzez edukację i wzorową pracę (…), aby w ten sposób podnieść poziom moralny i kulturalny społeczeństwa"[46]. O podobnym, głębokim oddziaływaniu Warsztatów i wytwarzanych przez nie dzieł religijnych pisał także Hadelt[47]. Założycielom przyświecały zatem jasno postawione cele etyczno-społeczne o dwupłaszczyznowym oddziaływaniu: uczniowie i kursanci wraz z nabywaniem wiedzy praktycznej mieli nauczyć się etosu pracy, a poprzez wytwarzaną przez Warsztaty sztukę religijną miało nastąpić uszlachetnienie i podniesienie świadomości estetycznej społeczeństwa[48].

Koncepcyjnie stawiano również na wartości społeczno-ekonomiczne: inicjatywa miała ściśle współpracować z rynkiem pracy poprzez stałe zlecenia dla rzemiosła, przemysłu domowego i lokalnych manufaktur, dzięki czemu miały powstawać nowe miejsca zatrudnienia w regionie. Jednocześnie celem Warsztatów była edukacja – zaplanowano serię kursów i szkoleń zawodowych kształcących umiejętności i zapewniających kwalifikacje przydatne na rynku pracy. Kwestia nauki fachu – obok postulatu ożywienia sztuki religijnej − była najistotniejszym zadaniem w założeniach ośrodka. Dzięki różnorodności pracowni, a tym samym oferty edukacyjnej, kursanci mogli zdobywać wszechstronne doświadczenie zawodowe. Co ciekawe, podkreślano znaczenie i możliwości przygotowania zawodowego w ramach warsztatów w kontekście kobiet i dziewcząt[49]. Chciano jednak uniknąć tego, aby Warsztaty stały się czymś na kształt miejskiej zawodowej szkoły artystycznej – ich działalność miała

[46] Ibidem, 25.

[47] A. Hadelt, „Ihre Entstehung", 134.

[48] R.A. Zutt, „Ihre Ziele und Bestrebungen", *Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft* 18, z. 5 (1926/1927): 144.

[49] A. Hadelt, „Die Ostdeutschen Werkstätten", 119.

wykraczać poza lokalny zasięg i oddziaływać szerzej na rozwój sztuki w Niemczech[50]. Dlatego też program Warsztatów był szeroko zakrojony, a jednocześnie nowatorski: z założenia projektowano tam modele i wzory drobnej sztuki religijnej przeznaczone do użytku prywatnego (*Haus – und Devotionalienkunst*), jednak twardo trzymano się pięciu wyznaczonych zasad[51]. Podstawową i pierwszą zasadą było skupienie się na tworzeniu modeli i wzorców form, które (druga zasada) następnie były wytwarzane przez rodzime (górnośląskie) zakłady i manufaktury. Trzecią zasadą była odpowiedzialność placówki za promocję własnych wyrobów głównie poprzez udział w międzynarodowych wystawach i targach rzemiosła odbywających się w Lipsku[52] (*Grassimesse*), Wrocławiu, Królewcu czy Bambergu oraz poprzez sprzedaż przy pomocy wyznaczonych licencjonowanych pośredników, zwłaszcza w popularnych ośrodkach pielgrzymkowych[53]. Warsztaty, po czwarte, sprzeciwiały się jakiejkolwiek formie ślepego naśladownictwa i zapewniały o indywidualnym procesie projektowania poszczególnych form, dlatego też umieszczały na swoich wyrobach sygnaturę **[il. 3]** poświadczającą o artystycznej jakości wytwarzanych przedmiotów. Ostatnią zasadą było dążenie do ścisłej współpracy z urzędnikami i wspólnotami mieszkaniowymi oraz wyznaniowymi, aby artystycznie projektowane wyroby mogły zaistnieć zarówno we wnętrzach domów, jak i w przestrzeni publicznej, dodając tym samym estetycznego smaku kamienicom, placom miejskim, kościołom, cmentarzom oraz innym miejscom publicznym.

Nyskie Warsztaty samodzielnie projektowały zatem wzorcowe formy i modele, natomiast proces produkcji zlecały wyspecjalizowanym zakładom. Dzięki zaangażowaniu procesu przemysłowego w ciągu roku powstawały setki figurek, kropielnic, dewocjonaliów czy

[50] Ibidem, 120.

[51] R.A. Zutt, „Ihre Ziele und Bestrebungen", 140–144.

[52] Warsztaty nyskie prezentowały swój dorobek trzykrotnie na lipskich targach: jesienią 1925 r., jesienią 1927 r. oraz wiosną 1928 r. Od redakcji: „Schlesisches Kunstgewerbe auf der Leipziger Messe", *Schlesische Monatshefte* 4, nr 4 (1927): 188–189, https://www.grassimesse.de/geschichte/messe-archiv/1929 [dostęp 11.03 2026].

[53] Wyroby nyskich Warsztatów zaprezentowane zostały podczas Wystawy Dewocjonaliów w Bambergu w 1925 r. Zob. A. Hadelt, „Die große Plakette vom Heiligen Jahr der Ostdeutschen Werkstätten für christliche Kunst", *Der Oberschlesier* 7, z. 9 (1925): 559; A. Hadelt, „Die Ostdeutschen Werkstätten", 118. Warsztaty prezentowały swoje wyroby również podczas „Wrocławskiej Wystawy Jesiennej" (*Breslauer Herbstmesse*) w 1925 r. – *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst. Stimmen und Urteil,* Neisse, sine anno, 13; na wystawie tekstylnej „Śląskie płótna, koronki i stroje ludowe" (*Schlesische Leinen, Spitzen und Trachten*) we Wrocławiu w 1926 r.; A. Schelleberg, „Deutsche Textilkunst der Gegenwart", *Schlesische Monatshefte* 4, nr 8 (1927): 362, a także na „Wystawie sztuki górnośląskiej w Królewcu"; B. Hein, „Die Ausstellung von Werken oberschlesischer Künstler zu Königsberg", *Schlesische Monatshefte* 3, nr 11 (1927): 488.

tional courses and training programmes was therefore planned to enhance skills and qualifications relevant to the labour market. The issue of training and learning a craft – alongside the aim of revitalizing religious art – was the most important task outlined in the objectives of the centre. The wide range of workshops, and thus of the educational provision, allowed trainees to gain extensive practical experience across different craft disciplines. Notably, the importance of the vocational training provided by the Workshops, particularly for women and girls, was explicitly emphasized[49]. The intention, however, was to prevent the Workshops from developing into a municipal vocational art school. Their mission was to extend beyond the local sphere and have a wider impact on the development of art in Germany[50]. Therefore, the program of the Workshops was extensive and at the same time innovative. From the outset, models and patterns of minor religious art intended for private use (German: *Haus – und Devotionalienkunst*) were designed there, while adhering firmly to five guiding principles[51]. The first and fundamental principle was to concentrate on the design of models and prototypes. According to the second principle, these were then manufactured by local (Upper Silesian) workshops and manufactories. The third principle stipulated that the institution itself was responsible for promoting its products, chiefly through participation in international craft exhibitions and fairs, including *Grassimesse* in Leipzig[52] as well as events in Wrocław, Königsberg and Bamberg. Distribution was also to be carried out through a network of licensed agents, particularly in prominent pilgrimage[53]. The fourth

[49] A. Hadelt, "Die Ostdeutschen Werkstätten" ["East German Workshops"], 119.

[50] Ibidem, 120.

[51] R.A. Zutt, "Ihre Ziele und Bestrebungen" ["Their goals and objectives"], in: *Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft* [*Monthly Journal for All Areas of Christian Art and Art History*], vol. 8, no. 5 (1926/1927), 140–144.

[52] The Nysa Workshops presented their work at the Leipzig Trade Fair on three occasions: in the autumn of 1925, the autumn of 1927, and the spring of 1928. From the Editors*: "*Schlesisches Kunstgewerbe auf der Leipziger Messe" ["Silesian Decorative Arts at the Leipzig Trade Fair"], *Schlesische Monatshefte* [*Silesian Monthly*], vol. 4, no. 4 (1927): 188–189; [accessed: 11/03/2026, https://www.grassimesse.de/geschichte/messe-archiv/1929/].

[53] The works produced by the Nysa Workshops were exhibited at the Exhibition of Devotional Art in Bamberg in 1925. See: A. Hadelt, "Die große Plakette vom Heiligen Jahr der Ostdeutschen Werkstätten für christliche Kunst" ["The Large Holy Year Plaque by the East German Christian Art Workshops"], *Der Oberschlesier* [*Upper Silesian*], vol. 7, no. 9 (1925): 559; A. Hadelt, *Die Otdeutschen Werkstätten* [East German Workshops], 118. The workshops also presented their products during the "Wrocław Autumn Trade Fair" (*Breslauer Herbstmesse*) in 1925 – *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst* [East German Christian Art Workshops]. *Stimmen und Urteil* [Voices and Judgement], Nysa, no date, 13.; at the textile



3. *Sygnatura nyskich Warsztatów*, ok. 1925, zdjęcie z czasopisma „Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft*"* 1926/1927, t. 18, z. 5, s. 128 (lewa strona), spód wyrobu *Madonna w koronie,* 1925, kolekcja prywatna, fot. I. Spielvogel

3. *Mark of the Nysa Workshops*, c. 1925, photograph from the journal "Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft" 1926/1927, vol. 18, no. 5, p. 128 (left-hand page), reverse of the work *Madonna with a Crown*, 1925, private collection, photo: I. Spielvogel

principle rejected any form of indiscriminate imitation and affirmed that each object was to be individually designed. Accordingly, the Workshops marked their products with their own hallmark **[fig. 3]**, attesting to the artistic quality of the objects they produced. The fifth and final principle was to promote close cooperation with public authorities and residential and religious communities, ensuring that artistically designed works would become part of both domestic interiors and the public realm, thereby enhancing the aesthetic character of apartment buildings, public squares, churches, cemeteries and other public spaces. Thus, the Nysa Workshops independently designed exemplary forms and models, while they outsourced the production process to specialized plants. Through the integration of industrial production methods, hundreds of figurines, holy water fonts, devotional objects and terracotta plaques were produced annually and marketed at affordable prices without any compromise in quality. The Workshops also produced collectors' items as part of their artistic activities, including commemorative medals **[fig. 4]**

exhibition "Silesian canvases, lace and folk costumes" (*Schlesische Leinen, Spitzen und Trachten*) in Wrocław in 1926; A. Schelleberg, "Deutsche Textilkunst der Gegenwart" ["Contemporary German Textile Art"], *Schlesische Monatshefte* [Silesian Monthly] , vol. 4, no. 8 (1927): 362., and also at the "Exhibition of Upper Silesian Art in Königsberg"; B. Hein, "Die Ausstellung von Werken oberschlesischer Künstler zu Königsberg" ["The Exhibition of Works by Upper Silesian Artists at Königsberg"], *Schlesische Monatshefte* [*Silesian Monthly*], vol. 3, no. 11 (1927): 488.



4. R.A. Zutt, *Medal na Rok Święty 1925*, 1925, brąz, Muzeum Śląska Opolskiego, nr inwen. MŚO-M-1534, fot. W. Lippa

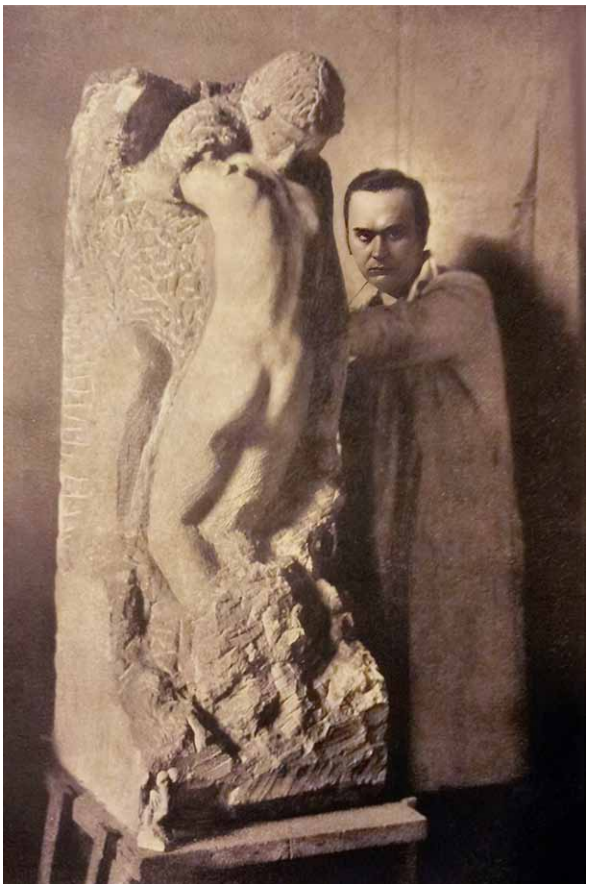
4. R.A. Zutt, *Medal for the Holy Year 1925*, 1925, bronze, Museum of Opole Silesia, inv. no. MŚO-M-1534, photo: W. Lippa

terakotowych plakiet, które trafiały na rynek w przystępnych cenach, bez uszczerbku dla jakości. W ramach aktywności artystycznej Warsztatów wykonywano również przedmioty kolekcjonerskie, tj. medale okolicznościowe **[il. 4]** czy wysmakowane naczynia liturgiczne, najczęściej z pozłacanego mosiądzu[54].

Pierwszym kierownikiem artystycznym Warsztatów został wspomniany już wyżej prof. Richard A. Zutt **[il. 5]** (1887–1938)[55] – doświadczony artysta i orga-

[54] Np. medal wykonany z okazji Roku Jubileuszowego 1925, który stanowi przykład mistrzowskiej umiejętności komponowania poszczególnych elementów w niełatwym polu obrazowym, jakim jest koło. Medal został wręczony ojcu świętemu Piusowi XI, za co Warsztaty otrzymały oficjalne podziękowania z Watykanu. Por. G. Lill, „Die Ostdeutschen Werkstätten in Oberschlesien", *Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft* 18, z. 5 (1926/1927); Segreteria Di Stato Di Sua Santità, *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst. Stimmen und Urteil,* Neisse, sine anno, 16.

[55] Por. P.K. Jakob, *Richard Adolf Zutt – sein Leben für Kunst, Handwerk, Arbeit* (Affoltern am Albis, 2018); G. Lill, „Die



5. *Prof. Zutt podczas pracy*, ok. 1925, zdjęcie z książki: P.K. Jakob, *Richard Adolf Zutt – sein Leben für Kunt, Handwerk, Arbeit*, Affoltern am Albis 2018, s. 1.

5. *Prof. Zutt at work*, c. 1925, photograph from the book by P.K. Jakob, *Richard Adolf Zutt – sein Leben für Kunst, Handwerk, Arbeit*, Affoltern am Albis 2018, p. 1.

nizator, którego Hadelt pozyskał dla przedsięwzięcia przy okazji spotkania podczas Konferencji Katolickich Akademików (*Katholische Akademikertagung*) w Dreźnie w 1924 r.[56] Zutt wykształcenie i umiejętności praktyczne zdobywał m.in. w Karlsruhe, Monachium i Florencji, gdzie doskonalił swoje techniki artystyczne w warsztatach kamieniarskich i złotniczych. Po kilku latach spędzonych w Monachium objął stanowisko profesora w Królewskiej Szkole Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie, która była jednym z czołowych europejskich ośrodków artystycznych związanych z rzemiosłem okresu międzywojennego. Tam też ujawnił się jego talent związany z nowatorską działalnością dydaktyczną i wyraźną skłonnością ku sztuce drobnej (później główny obszar jego działalności). Zutt reprezentował podejście, które dziś nazwalibyśmy „świadomym projektowaniem". Każdy materiał – metal, glinę, tkaninę czy drewno – traktował indywidualnie, wydobywając jego naturalne właściwości zamiast narzucać mu obce formy. Tak rozumiana „psychologia materiału" sprawiała, że nawet niewielkie przedmioty – kielichy mszalne,

Ostdeutschen Werkstätten in Oberschlesien", 134; A. Hadelt, „Ihre Entstehung", 140; „Od redakcji: Neisse", w: *Schlesien. Kultur und Arbeit einer deutschen Grenzmark*, red. E. Stein, B. Salomon (Neisse, 1926), 253.

[56] G. Lill, „Die Ostdeutschen Werkstätten in Oberschlesien", 134.

and finely crafted liturgical vessels, typically executed in gilded brass[54].

The first artistic director of the Workshops was the aforementioned Prof. Richard A. Zutt **[fig. 5]** (1887–1938)[55]– an experienced artist and organizer whom Hadelt recruited for the project during a meeting at the Conference of Catholic Academics (*Katholische Akademikertagung*) in Dresden in 1924[56]. Zutt acquired his education and practical skills in such places as Karlsruhe, Munich and Florence, where he developed his artistic techniques in stone-carving and goldsmithing. After several years spent in Munich, he took up a professorship at the Royal School of Applied Arts in Budapest, which was one of the leading European artistic centres associated with the crafts of the interwar period. It was there that his talent for innovative pedagogical work and his distinct affinity for the minor arts emerged – an area that would later become the principal focus of his artistic activity. Zutt represented an approach that today we would call "conscious design". He approached each material – metal, clay, textile and wood – in its own terms, revealing its inherent qualities rather than imposing

[54] An example is the medal created for the 1925 Jubilee Year, which demonstrates masterful skill in arranging individual elements within the demanding compositional field of the circle. The medal was presented to Pope Pius XI, for which the Workshops received an official expression of gratitude from the Vatican. Cf. "Die Ostdeutschen Werkstätten in Oberschlesien" ["East German Workshops in Upper Silesia"], in: *Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft* [*Monthly Journal for All Areas of Christian Art and Art History*], vol. 18, no. 5 (1926/1927); Secreteria Di Stato Di Santità, *Ostdeutsche Deutsche Werkstätten für Christliche Kunst. Stimmen und Urteil* [East German Christian Art Workshops. Voices and Judgement], Nysa, no date, 16.

[55] Cf. P.K. Jakob, *Richard Adolf Zutt – sein Leben für Kunst, Handwerk, Arbeit* [Richard Adolf Zutt – His Life Dedicated to Art, Craft and Work], Affoltern am Albis 2018. G. Lill, *Die Ostdeutschen Werkstätten in Oberschlesien* [East German Workshops in Upper Silesia], *op. cit.*, 134; A. Hadelt, "Ihre Entstehung" ["Its origin"], 140; from the Editors: Nysa, [in:] E. Stein, B. Salomon (eds.), *Schlesien. Kultur und Arbeit einer deutschen Grenzmark* [*Silesia: Culture and Labour in a German Border Region*], Nysa 1926, 253.

[56] G. Lill, *op. cit,* 134.

forms inconsistent with its nature. This concept of the "psychology of materials" allowed even small objects – mass chalices, devotional medals, and candlesticks – to achieve an inner unity and a distinctive expressive force. He believed that forms suited to wood or stone could not be applied to gold and silver. Thus, entirely distinct formal languages emerged depending on whether the works were created in clay, wood, textile, metal or cast iron[57].

However, Zutt's modernist aesthetic and ambitious, wide-ranging activities ultimately failed to win lasting approval among the clergy, public officials and, eventually, the donors themselves. As early as 1927, differences of opinion arose between them, which gradually developed into a conflict that most likely led to the artist's departure from Nysa in 1929[58]. His critics accused him, among other things, of creating works that were not sufficiently Catholic, of an inappropriate balance between Christian and secular commissions[59], and of having produced too few works of his own during his time in Nysa; they also argued that much of the work created in the Workshops was in fact carried out by his students[60]. The conflict was discussed, among others, by A. Hanke in the periodical "Schlesisches Pastoralblatt" [Silesian Pastoral Bulletin] in 1928: "If he [Zutt] begins to exhibit his own works in public more often and is not discouraged by the effort to penetrate more deeply into the demands of the Church and its liturgy – even if they are not always close to him and do not appeal to him – then he will be able to imbue his works with a Catholic spirit and thereby win the confidence of the clergy"[61]. These revealed animosities may have been an individual issue, but perhaps it was an expression of the deeper, growing social changes and political climate that also determined cultural life at the time. Within certain Catholic academic circles, there emerged expectations of a new social order that partially coincided with the postulates of the NSDAP and led to the shift of the political Catholic Centre to the 'right'.[62] Another source

[57] J. Kreitmaier, "Die Ostdeutschen Werkstätten in Neisse" ["East German Workshops in Nysa"], offprint (...), 3.

[58] Zutt's name was associated with the Nysa Workshops for the last time in 1929. In the same year, he left Nysa and travelled via Paris to Zurich, where in 1930 he established "Experimental workshops. Help for the elderly unemployed" (German: *Versuchs* werkstätten. Hilfe für ältere Arbeitslose), P.K. Jakob, *Richard Adolf Zutt – sein Leben* für *Kunst, Handwerk, Arbeit* [His Life Dedicated to Art, Craft and Work], Zurich 2018, 190; A. Hanke, "Klerus und kirchliche Kunst" ["Clergy and Ecclesiastical Art"], *Schlesisches Pastoralblatt* [*Schlesisches Pastoralblatt*], no. 12 (1928): 225–227.

[59] Jacob, *op. cit.*, 181.

[60] Ibidem, 226.

[61] Hanke, *op. cit.,* 226.

[62] Jacob, *op. cit.,* 181. German Centre Party (German: *Deutsche Zentrumspartei*), often referred to as the Catholic Center Party, was a German Catholic political party during the German Empire, the

medaliki czy lichtarze – zyskiwały wewnętrzną spójność i siłę wyrazu. Uważał, że formy odpowiednie dla drewna lub kamienia nie nadają się do złota i srebra. Całkowicie odmienny świat form powstawał zatem w zależności od tego, czy prace wykonywano z gliny, drewna, tkaniny, metalu lub żeliwa[57].

Zbyt nowoczesna estetyka i pełna rozmachu działalność Zutta nie znalazły jednak w dłuższej perspektywie aprobaty wśród duchowieństwa, urzędników, a ostatecznie także i darczyńców. Już w 1927 r. pojawiła się między nimi rozbieżność zdań, a z czasem konflikt, który najprawdopodobniej spowodował opuszczenie Nysy przez artystę w 1929 r.[58] Krytycy jego działalności zarzucali mu m.in., że jego prace były zbyt mało katolickie, że istniały różnice dotyczące proporcji zleceń chrześcijańskich i świeckich[59], a także że podczas działalności w Nysie stworzył zbyt mało własnych dzieł, a to, co powstawało w Warsztatach, było przeważnie pracą jego uczniów[60]. O konflikcie tym wspominał m.in. A. Hanke na łamach periodyku „Schlesisches Pastoralblatt" w 1928 r.: „Jeśli zacznie on [Zutt] częściej występować publicznie ze swoimi własnymi dziełami i nie zniechęci się wysiłkiem głębszego wnikania w wymagania Kościoła i jego liturgii – nawet jeśli nie zawsze są mu one bliskie i nie przemawiają do niego – wtedy będzie potrafił tchnąć w swoje dzieła katolicką duszę i w ten sposób zdobyć zaufanie duchowieństwa"[61]. Te ujawnione animozje mogły być kwestią incydentalną, ale być może był to wyraz głębszych, przybierających na sile zmian społecznych i klimatu politycznego, które determinowały także życie kulturalne w tamtym czasie. W niektórych katolickich środowiskach akademickich pojawiły się oczekiwania nowego porządku społecznego, które częściowo pokrywały się z postulatami NSDAP i doprowadziły do przesunięcia politycznego katolickiego Centrum na prawo[62]. Przyczyną nieporozumień stały się też zbyt szczupłe, zdaniem Zutta, fundusze Warsztatów, które uniemożliwiały mu twórczość artystyczną z pełnym zaangażowaniem, ponieważ to troska o własną egzy-

[57] J. Kreitmaier, „Die Ostdeutschen Werkstätten in Neisse", Sonderabdruck, 3.

[58] Nazwisko Zutta kojarzone jest z Warsztatami nyskimi po raz ostatni w 1929 r. W tym samym roku opuścił on Nysę i wyjechał przez Paryż do Zurychu, gdzie założył w 1930 r. „Warsztaty eksperymentalne. Pomoc dla starszych bezrobotnych" (*Versuchswerkstätten. Hilfe für ältere Arbeitslose*), P.K. Jakob, *Richard Adolf Zutt*, 190; A. Hanke, „Klerus und kirchliche Kunst", *Schlesisches Pastoralblatt* 12 (1928): 225–227.

[59] P.K. Jakob, *Richard Adolf Zutt*, 181.

[60] Ibidem, 226.

[61] A. Hanke, „Klerus und kirchliche Kunst", 226.

[62] P.K. Jakob, *Richard Adolf Zutt*, 181; Niemiecka Partia Centrum (niem. *Deutsche Zentrumspartei*), często nazywana Katolicką Partią Centrum – niemiecka katolicka partia polityczna w czasach Cesarstwa Niemieckiego, Republiki Weimarskiej i III Rzeszy. Rozwiązanie partii nastąpiło w lipcu 1933 r. po dojściu nazistów do władzy.

stencję i byt jego współpracowników pochłaniały jego siły[63]. Niesprzyjającą atmosferę zaogniło dodatkowo stworzenia przez Zutta w 1929 r. serii aktów malarskich m.in. ze swoją drugą żoną, Sari, które miały być powodem niesnasek w kontekście jego działalności w Warsztatach[64]. Próbą poszukiwania kompromisu w tej sytuacji było powołanie na stanowisko kierownika Warsztatów powiązanego personalnie z instytucją[65], ale reprezentującego bardziej zachowawczy i tradycyjny styl twórczości dolnośląskiego malarza Alfreda Gottwalda (1893–1971)[66]. Objęcie kierownictwa oraz sam okres kierowania Warsztatami przez artystę są niejasne. Nieliczne dokumenty w języku niemieckim związane z jego życiem i działalnością artystyczną na Śląsku nie stanowią opracowań naukowych, są to subiektywne sprawozdania, wyrywkowo odnoszące się do kwestii jego aktywności w Nysie[67]. Jedyną pewną informacją jest to, że czas jego kierowania Warsztatami zamknął się w 1931 r., ponieważ od tego właśnie roku architekt Felix Hinssen (1899–

[63] A. Schell, „Ein Oberschlesisches Sorgenkind", *Schlesische Monatshefte* 4, nr 6 (1927), 284–285.

[64] Ibidem, 181.

[65] W aktach Archiwum Państwowego w Opolu znajdują się nieopisane druki ulotne i wycinki prasowe autorstwa Gottwalda odnoszące się m.in. do działalności wystawienniczej i twórczej Warsztatów w Nysie z 1928 r. Zespół Akt Miasta Nysy, sygn. 1920.

[66] Urodził się 11 listopada 1893 r. w Tarnowie (niem. Tarnau) koło Ząbkowic Śląskich na Dolnym Śląsku. Ukończył gimnazjum w Ząbkowicach Śląskich, po czym wyjechał do Wrocławia, gdzie rozpoczął naukę w Szkole Rzemiosła i Przemysłu Artystycznego. Szkołę ukończył w 1915 r. jako nauczyciel rysunku. Następnie uczęszczał do klasy malarstwa prof. Eduarda Kaempffera (1859–1926). Podczas I wojny światowej został wcielony do wojska, po wojnie pracował m.in. we Wrocławiu i Berlinie. Od 1926 do 1929 r. oraz od 1931 do 1940 r. działał w Bonn i czas ten jest uważany za szczególnie płodny w jego twórczości. Po 1940 r. ze względu na zły stan zdrowia wrócił w rodzinne strony – do Tarnowa na Dolny Śląsk. Tam namalował m.in. cykl obrazów w miejscowym Kościele pw. św. Marii Magdaleny. W 1946 r. wysiedlony ze Śląska trafił do Hille w Niemczech Zachodnich, gdzie zmarł 7 grudnia 1971 r. Por. F. Toenniges, „Alfred Gottwald – der große schlesische Kirchenmaler aus Tarnau Krs. Frankenstein", *Unsere Heimat. Frankenstein Münsterberger Heimatblatt* 5 (1993): 7.

[67] Materiały, na które składały się przede wszystkim osobiste relacje i wspomnienia osób znających Alfreda Gottwalda zostały udostępnione autorom dzięki uprzejmości pracowników Centrum Dokumentacji *Haus Schlesien* (Dom Śląski) w Königswinter koło Bonn. Niektórzy autorzy sugerują, że działalność Warsztatów po odejściu Zutta została zawieszona, jednak list Felixa Hinssena z 20 lutego 1931 r. do berlińskiej firmy Puhl & Wagner – Gottfried Heinersdorff – zawiera informację o odnowieniu, nie zaś o reaktywowaniu nyskich Warsztatów: „W odpowiedzi na życzenia prowincji i rządu, kiedy nasz instytut został w pełni odnowiony pod nowym kierownictwem, utworzyliśmy także oddzielny wydział witraży i mozaik, co spotkało się z dobrym przyjęciem". Pokrywa się to z informacjami, do których dotarli autorzy, dotyczącymi przejęcia kierownictwa Warsztatów przez Alfreda Gottwalda. Zob. P. Lisoń, „Troskliwy i przemożny Opiekun", 274, za: Berlinerische Galerie, Archiv Puhl & Wagner – Gottfried Heinersdorff (dalej: BG), list F. Hinssena do G. Heinersdorffa z dn. 20.02.1931, sygn. 575, brak paginacji.

of disagreement was, in Zutt's view, the insufficient funding of the Workshops, which prevented him from pursuing his artistic work with full commitment, as concerns for his own livelihood and the survival of his collaborators consumed his energy[63]. The unfavourable atmosphere was further intensified by the fact that, in 1929, Zutt created a series of painted nudes, including works featuring his second wife, Sari, which reportedly became a cause of controversy in the context of his work at the Workshops[64]. An attempt to resolve the situation through compromise was the appointment of the Lower Silesian painter Alfred Gottwald (1893–1971)[65] as director of the Workshops. Although personally connected with the institution[66], he represented a more conservative and traditional approach to artistic practice. The circumstances surrounding his appointment as director, as well as the duration of his tenure at the Workshops, remain unclear. The limited number of German-language sources concerning his life and artistic activity in Silesia are not scholarly studies but rather subjective accounts that address his activities in Nysa only selectively.[67] The only certain fact is that

Weimar Republic and the Third Reich. The party was dissolved in July 1933 after the Nazis came to power.

[63] A. Schell, "Ein Oberschlesisches Sorgenkind" ["An Upper Silesian Problem"], *Schlesische Monatshefte* [*Silesian Monthly*], vol. 4, no. 6 (1927): 284–285.

[64] Ibidem, 181.

[65] The holdings of the State Archives in Opole include unidentified printed materials and press clippings by Gottwald concerning, among other subjects, the exhibition activities and artistic output of the Workshops in Nysa in 1928. Nysa Archival Fonds, ref. no. 1920.

[66] He was born on November 11,1893 in Tarnów (German: *Tarnau*) near Ząbkowice Śląskie in Lower Silesia. After completing his secondary education in Ząbkowice Śląskie, he moved to Wrocław, where he began his studies at the School of Crafts and Decorative Arts. He graduated from school in 1915 as a drawing teacher. He then attended the painting class of Professor Eduard Kaempffer (1859–1926). During the First World War he was drafted into the army, and after the war he worked, among others, in Wrocław and Berlin. Between 1926 and 1929, and again from 1931 to 1940, he was active in Bonn; this period is regarded as one of the most prolific phases of his artistic output. After 1940, due to poor health, he returned to his homeland – to Tarnów in Lower Silesia. During this period, he created, among other works, a cycle of paintings for the local parish church of St. Mary Magdalene. In 1946, displaced from Silesia, he went to Hille in West Germany, where he died on 7 December 1971. Cf. F. Toenniges, "Alfred Gottwald – der große schlesische Kirchenmaler aus Tarnau Krs. Frankenstein" ["The great Silesian ecclesiastical painter from Tarnów, district: Ząbkowice Śląskie"], *„Unsere Heimat.Frankenstein Münsterberger Heimatblatt* [*Our Homeland. Frankenstein–Münsterberg Regional Bulletin*] , no. 5 (1993): 7.

[67] The materials, which consisted mainly of personal testimonies and recollections from individuals who knew Alfred Gottwald, were made available to the authors thanks to the courtesy of the staff of the *Haus Schlesien* Documentation Centre (Silesian House) in Königswinter near Bonn. Some authors have suggested that the activities of the Workshops were suspended after Zutt's departure. However, a letter by Felix Hinssen dated 20 February 1931 and addressed to the Berlin firm Puhl & Wagner – Gottfried Heinersdorff refers to the renewal, rather than the reactivation, of the Nysa Workshops:

his directorship of the Workshops ended in 1931, as from that year onward pre-war sources identify the architect Felix Hinssen (1899–1983)[68] as the director of the Nysa initiative[69].

1983)[68] wymieniany jest w źródłach przedwojennych jako osoba kierująca inicjatywą nyską[69].

Koncepcja artystyczno-estetyczna Warsztatów w Nysie i przykłady jej realizacji

Jednym z celów założycieli nyskich Warsztatów było ożywienie sztuki religijnej, które miało się dokonać poprzez powrót do rzetelnej pracy rzemieślniczej przy jednoczesnym wykorzystaniu najnowszych zdobyczy techniki i produkcji. Artysta, zdaniem Zutta, winien opanować nowoczesne maszyny, aby w procesie twórczym służyły podniesieniu jakości wytwarzanych przedmiotów[70]. Zważywszy jednak na wskazane wyżej założenia duchowo-moralne, dążono do tego, aby sztuka proponowana przez Wschodnioniemieckie

"In response to the wishes of the province and the government, once our institute had been fully reorganized under new leadership, we also established a separate department for stained glass and mosaics, which was well received (…)." This is consistent with the information gathered by the authors regarding Alfred Gottwald's takeover of the leadership of the Workshops. See; P. Lisoń, *Troskliwy i przemożny Opiekun…* [Caring and Powerful Guardian...], 274, after Berlinerische Galerie, Archiv Puhl & Wagner – Gottfried Heinersdorff (hereinafter: BG), letter from F. Hinssen to G. Heinersdorff dated 20.02.1931, ref. no. 575, no pagination.

[68] He was a German architect and artist, born in 1899, also involved in the protection of monuments. He studied architecture in Berlin, Munich and Wrocław; in Wrocław he was a pupil of the outstanding architect Hans Poelzig. In 1925 he obtained a degree in architecture and turned to art design and sacred architecture. He soon began collaborating with the architect Theo Kellner (1899–1969), with whom he co-created a new trend in ecclesiastical architecture known as "reformed architecture." As a result of this collaboration, he developed numerous designs and realized projects for churches between 1926 and 1930/1931. In the late 1920s and throughout the 1930s, he was also engaged in designing interiors and elements of church furnishings in Berlin. Between 1929 and 1930 he designed the interior of the church of St. Clary in Berlin. His architectural works were also realized in Silesia. Among his most important works are the church in Zabrze-Maciejów (1926), the Church of St. Anthony in Zabrze (1928), the Church of St. Anthony in Zdzieszowice (1937), and the Church of St. Joseph in Racibórz (1937). After World War II, he continued to work as an architect in Berlin. In 1946, he became the second diocesan building councillor (*Diözesanbaurat*) in Berlin, responsible, among other things, for the design and reconstruction of ecclesiastical buildings. In the following years, he designed or completed a number of churches, including: the Church of St. Matthew in Berlin (1950), the Church of St. John in Berlin (1951), the Church of St. Lawrence in Berlin (1952), the Church of St. Joseph in Havel (1953), and the Church of All Saints in Borsigwalde (1953). In 1956, he also designed a baptismal font for the Church of St. Aloysius in Berlin, and in 1959 he developed the design for the Church of St. Ludger in Berlin. In the same year he withdrew from the Catholic Church. In the second half of the 1950s and the 1960s, he mainly dealt with secular architecture. He died in 1983. See: T. Kellner, *Felix H. Hinssen. Aus dem gemeinsamen Schaffen* [From the Shared Creative Work], Berlin 2000; P. Górecki *"Matka Kościołów zabrzańskich". Historia parafii św. Andrzeja Apostoła w Zabrzu 1354–2018, Rzymskokatolicka Parafia pw. Świętego Andrzeja Apostoła w Zabrzu ul. Wolności 196"* [*Mother of the Churches of Zabrze. History of the parish of St. Andrew the Apostle in Zabrze 1354–2018, Roman Catholic Parish of St. Andrew the Apostle in Zabrze, ul. Wolności 196*], Zabrze 2018, 433; Lisoń P., "Bertholda Müllera-Oerlinghausena nieznane dzieła o tematyce religijnej" ["Berthold Müller-Oerlinghausen unknown works on religious themes"], *Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars*, no. 1 (2020): 290.

[69] From the Editors: "Ein Piontek – Gedenkbrunnen in Bad Ziegenhalsb" ["Piontek Memorial Fountain in Głuchołazy"], *Schlesische Volkszeitung* [*Silesian People's Newspaper*], no. 327 (1931): 3; from the Editors: *Oppeln Stadt und Kreis Einweihung des neuen St. Franziskus-Hauss in Groß-Döbern* [Opole City and District: Inauguration of the New St. Francis House in Dobrzeń Wielki], "Oberschlesische Volksstimme" [Upper Silesian People's Voice],1932, no. 278, p. 6; from the Editors: *Deschowitz OS. erhält eine Kirche* [Zdzieszowice in Upper Silesia to get a Church], "Oberschlesische Volkstimme" [Upper Silesian People's Voice] 1935, no. 69, p. 14.

[68] Był niemieckim architektem i artystą, urodzonym w 1899 r., zajmującym się również ochroną zabytków. Studiował architekturę w Berlinie, Monachium i Wrocławiu; we Wrocławiu pozostawał uczniem wybitnego architekta Hansa Poelziga. W 1925 r. uzyskał dyplom z architektury i zwrócił się ku projektowaniu sztuki oraz architektury sakralnej. Wkrótce podjął współpracę z architektem Theo Kellnerem (1899–1969), z którym współtworzył nowy nurt w budownictwie sakralnym określany mianem „architektury zreformowanej". W rezultacie tej współpracy w latach 1926–1930/1931 powstały liczne projekty i realizacje kościołów. Pod koniec lat 20. oraz w latach 30. XX w. zajmował się również projektowaniem wnętrz i elementów wyposażenia kościelnego w Berlinie. W latach 1929–1930 zaprojektował wnętrze Kościoła pw. św. Klary w Berlinie. Jego realizacje powstawały także na Śląsku. Do najważniejszych należą: kościół w Zabrzu-Maciejowie (1926), Kościół pw. św. Antoniego w Zabrzu (1928), Kościół pw. św. Antoniego w Zdzieszowicach (1937) oraz Kościół pw. św. Józefa w Raciborzu (1937). Po II wojnie światowej kontynuował działalność architektoniczną w Berlinie. W 1946 r. został drugim w historii diecezjalnym radcą budowlanym (*Diözesanbaurat*) w Berlinie, odpowiadał m.in. za projekty oraz odbudowę obiektów sakralnych. W kolejnych latach zaprojektował lub zrealizował kilka kościołów, wśród których wymienić można: Kościół pw. św. Mateusza w Berlinie (1950), Kościół pw. św. Jana w Berlinie (1951), Kościół pw. św. Wawrzyńca w Berlinie (1952), Kościół pw. św. Józefa w Havel (1953) oraz Kościół pw. Wszystkich Świętych w Borsigwalde (1953). W 1956 r. zaprojektował także chrzcielnicę dla Kościoła pw. św. Alojzego w Berlinie, a w 1959 r. opracował projekt Kościoła pw. św. Ludgera w Berlinie. W tym samym roku wystąpił z Kościoła katolickiego. W drugiej połowie lat 50. oraz w latach 60. XX w. zajmował się głównie architekturą świecką. Zmarł w 1983 r. Zob. T. Kellner, *Felix H. Hinssen. Aus dem gemeinsamen Schaffen* (Berlin 2000); P. Górecki, *„Matka Kościołów zabrzańskich". Historia parafii św. Andrzeja Apostoła w Zabrzu 1354–2018, Rzymskokatolicka Parafia pw. Świętego Andrzeja Apostoła w Zabrzu, ul. Wolności 196* (Zabrze 2018), 433; P. Lisoń, „Bertholda Müllera-Oerlinghausena nieznane dzieła o tematyce religijnej", *Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars* 1 (2020): 290.

[69] „Od redakcji: Ein Piontek-Gedenkbrunnen in Bad Ziegenhals", *Schlesische Volkszeitung*, 327 (1931): 3; „Od redakcji: Oppeln Stadt und Kreis Einweihung des neuen St. Franziskus-Hauses in Groß-Döbern", *Oberschlesische Volkstimme* 278 (1932): 6; „Od redakcji: Deschowitz OS. erhält eine Kirche", *Oberschlesische Volkstimme* 69 (1935): 14.

[70] R.A. Zutt, „Um die Ethik in der Produktion. Die Mission der Ostdeutschen Werkstätten", *Eichendorff-Blätter für Literatur, Kunst und Wissenschaft* 2, nr 4 (1925): 25.

Warsztaty w konkretnych realizacjach wynikała z wysoce etycznej postawy twórczej samych artystów, jak również niosła wyjątkowy ładunek oddziaływania, zdolny do dokonywania przemian polegających na uszlachetnianiu i podnoszeniu świadomości estetycznej jej odbiorców. Inicjatorzy, Hadelt i Zutt, jak również pierwsi entuzjastyczni komentatorzy, a raczej teoretycy tworzonej przez Warsztaty nowej sztuki religijnej – G. Grundmann, G. Lill i J. Kreitmaier – jednogłośnie wskazywali na szeroko pojętą sztukę ludową jako na najważniejsze źródło, z którego należałoby czerpać repertuar form, symboli, kolorów i wszystkiego, co stanowi części składowe języka sztuki[71]. Najpełniej w tej kwestii wypowiedział się Kreitmaier, który w programowym katalogu nyskich Warsztatów, stanowiącym część renomowanego monachijskiego miesięcznika „Die Christliche Kunst", z nieskrywanym entuzjazmem wychwalał nyską sztukę inspirowaną ludowością. Podkreślał, że w dobie modnych, przeintelektualizowanych nurtów modernistycznych oraz dekadenckiego ekspresjonizmu, który z „wielkim impetem" wchodzi także w obcą mu przestrzeń sakralną, jedynie sztuka czerpiąca z ducha prostego ludu jest w stanie autentycznie przemówić do człowieka[72]. Sztuka ta, zdaniem Kreitmaiera, spełnia określone wymogi formalne oraz psychologiczne, gdyż to właśnie ona kryje w sobie ładunek pierwotnej naturalności, stosuje język form trafiający „do ludu", przepełniona jest dziecięcą szczerością, umiejętnie łączy powagę z anegdotycznym humorem, nawiązuje do urzekającej serce ludowej baśniowości, jest przytulna i emocjonalnie ciepła, słowem – jest sztuką czystą, świeżą i bezpośrednio przemawiającą do swych odbiorców[73].

Taka koncepcja wpłynęła na pozytywną ocenę, jaką wystawił Warsztatom Hermann Muthesius. Nową estetykę proponowaną przez Zutta i jego współpracowników zestawił z nurtem sztuki neogotyckiej. Wiosną 1928 r. w komentarzu do zaprezentowanych na targach w Lipsku nyskich wyrobów na łamach lipskiej „Illustrierte Zeitung" podkreślił, że dotychczasowe nawiązania do stylów historycznych w sztuce kościelnej i religijnej w obliczu przemian artystycznych przełomu XIX i XX w. okazały się zupełnie bezowocne i niezdolne do przetrwania[74]. Dodał, że neogotycka formuła artystyczna w porównaniu ze swoimi pierwo-

[71] A. Hadelt, „Christliche Haus – und Devotionalienkunst in Oberschlesien", *Gück auf. Oberschlesischer Kalender* 1 (1926): 105; J. Kreitmaier, „Die Ostdeutschen Werkstätten in Neisse", *Der Oberschlesier*, 715; J. Kreitmaier, „Die künstlerische Gestaltung", *Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft* 18, z. 5 (1926/1927): 144; G. Lill, „Zur Einführung", 133.

[72] J. Kreitmaier, „Die künstlerische Gestaltung", 154.

[73] Ibidem, 144–145, 154–155, 157.

[74] H. Muthesius, „Die Ostdeutschen Werkstätte in Neisse", *Leipziger Illustierte Zeitung* 171 (1928), 241.

The Artistic and aesthetic concept of Workshops in Nysa and examples of its implementation

One of the goals set by the founders of the Nysa Workshops was to revive religious art, which was to be achieved by returning to reliable craftsmanship while using the latest achievements of technology and production. According to Zutt, the artist should master modern machines so that, in the creative process, they could serve to improve the quality of the objects produced[70]. However, in light of the spiritual and moral principles outlined above, the art promoted by the East German Workshops, as realized in their individual projects, was expected to arise from the artists' deeply ethical creative stance while also possessing a unique transformative force – one capable of refining and elevating the aesthetic consciousness of its audience. The founders, Hadelt and Zutt, together with the first enthusiastic commentators – or more precisely, theorists – of the new religious art developed by the Workshops, G. Grundmann, G. Lill and J. Kreitmaier, unanimously identified broadly conceived folk art as the principal source from which the repertoire of forms, symbols, colours and all other elements comprising the language of art should be derived[71]. Kreitmaier addressed this issue most extensively in the programmatic catalogue of the Nysa Workshops, published as part of the renowned Munich monthly "Die Christliche Kunst" [Christian Art], where he openly and enthusiastically praised the Nysa art inspired by folk culture. He emphasized that, at a time when fashionable, overly intellectualized modernist currents and decadent Expressionism were entering with 'great force' even into the sacred realm, only an art rooted in the spirit of the common people could resonate with humanity in an authentic way[72]. In Kreitmaier's view, this art met certain formal and psychological criteria, precisely because it possessed an element of original naturalness, used a language of forms accessible "to the

[70] R.A. Zutt, "Um die Ethik in der Produktion. Die Mission der Ostdeutschen Werkstätten" ["Towards an Ethics of Production. The Mission of the East German Workshops"], *Eichendorff-Blätter für Literatur, Kunst und Wissenschaft [Eichendorff Journal for Literature, Art and Scholarship*], vol. 2, no. 4 (1925): 25.

[71] A. Hadelt, *Christliche Haus – und Devotionalienkunst in Oberschlesien* [Christian Domestic and Devotional Art in Upper Silesia], "Gück auf Oberschlesischer Kalender" [Good Luck. Upper Silesian Calendar], no. 1, 1926, p. 105; J. Kreitmaier, *Die* Ostdeutschen Werkstätten in Neisse [East German Art in Nysa], "Der Oberschlesier" [Upper Silesian], p. 715; J. Kreitmaier, *Die künstlerische Gestaltung*, [in:] [Artistic Design], [in:] "Die Christliche Kunst (...)" [Christian Art], p. 144. G. Lill, *Zur Einführung [Introduction],* [in:] „Die Christliche Kunst (…)" [Christian Art], *op. cit.*, p. 133.

[72] J. Kreitmaier, *op. cit.*, p. 154.

people", was filled with childlike sincerity, skilfully united seriousness with anecdotal humour, drew on the heart-enchanting world of folk tales, and conveyed a sense of intimacy and emotional warmth; in short, it represented an art that was pure, fresh and directly communicative with its recipients[73].

This approach influenced the positive evaluation of the Workshops expressed by Hermann Muthesius. He compared the new aesthetic proposed by Zutt and his collaborators with the Neo-Gothic art movement. In the spring of 1928, in a commentary published in the Leipzig "Illustrierte Zeitung" on the Nysa products presented at the Leipzig Trade Fair, he argued that earlier recourse to historical styles in ecclesiastical and religious art had proved entirely unproductive and unable to endure amid the artistic transformations of the late nineteenth and early twentieth centuries[74]. He added that, in comparison with its original prototypes, the Neo-Gothic artistic formula had likewise revealed itself to be a weak imitation[75]. According to the author, it was precisely in opposition to this historicist art – celebrated in numerous ecclesiastical realizations – that Zutt formulated his central artistic premise, whereby his proposed aesthetic positioned itself "against falsehood, superficial splendour, illusion and imitation"[76]. The means of overcoming imitation, as Muthesius argued, lies in folk art, because it emerges precisely from an authentic artistic spirit and a naïve craftsmanlike attitude – the same qualities that inspired the finest craftsmen-artists of earlier times[77]. Art conceived in this manner could emerge only "far from the metropolis, removed from the great turmoil of everyday life, immersed in the cultural heritage of a small town, and able to cultivate the untouched soil of a province such as Nysa and Upper Silesia"[78].

This province proved to be extremely prolific artistically, winning the favour of critics.[79] In the wzorami okazała się także marną imitacją[75]. Zdaniem autora to właśnie także w opozycji do tej historyzującej sztuki, święcącej tryumfy w wielu realizacjach sakralnych, Zutt sformułował swoje główne artystyczne założenie, w którym proponowana przez niego estetyka występuje „przeciw kłamstwu, fałszywemu blichtrowi, pozorom i imitacji"[76]. Źródłem przełamania imitacji – wskazywał Muthesius – jest sztuka ludowa, gdyż właśnie ona powstaje z autentycznie artystycznej i naiwnie rzemieślniczej postawy, tej, jaka ożywiała najlepszych dawnych rzemieślników-artystów[77]. Tak rozumiana sztuka może narodzić się jedynie „z dala od wielkiego miasta, od wielkiego zgiełku codzienności, zanurzona w kulturowej przeszłości niewielkiego miasteczka i mająca możliwość uprawiania dziewiczej ziemi prowincji, takiej jak Nysa i Górny Śląsk"[78].

Prowincja ta okazała się nad wyraz płodna artystycznie, zyskując przychylność krytyków[79]. W pierwszym roku swojej działalności Warsztaty stworzyły blisko czterysta modeli i prototypów drobnej sztuki religijnej[80]. W asortymencie proponowanym przez nyską szkołę znalazły się takie przedmioty, jak: szopki bożonarodzeniowe, kafle piecowe i elewacyjne z przedstawieniami figuratywnymi, główki putt, ceramiczne ołtarzyki i figurki domowe, większe grupy figur z terakoty, fajansu i majoliki, madonny i pamiątki z sanktuariów pielgrzymkowych, brązowe medale pamiątkowe oraz bardzo szeroki wybór przedmiotów liturgicznych i wyrobów służących wyposażeniu kościołów, m.in. szaty liturgiczne, kielichy mszalne, chrzcielnice, tabernakula wraz z artystycznie opracowanymi kluczami, naczynia na wodę święconą i kropielnice oraz (zwłaszcza w późniejszej działalności) monumentalne realizacje sakralne, głównie krucyfiksy, statuy świętych oraz witraże[81].

Do największej grupy wyrobów Wschodnioniemieckich Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej i Rze-miosła Artystycznego należą przedmioty po-

---

[73] Ibidem, pp. 144–145, 154–155, 157.

[74] H. Muthesius, *Die Ostdeutschen Werkstätte in Neisse* [East German Workshops in Nysa], "Leipziger I llustierte Zeitung" [Leipzig Illustrated Newspaper] 1928, no. 171, p. 241.

[75] Ibid., p. 241.

[76] "Das Institut kämpft somit mit allen Mitteln, die ihm zu Geboten stehen gegen Lüge, Talmi Schein und Imitation". [The Institute thus uses every means at its disposal to combat falsehood, superficial show and imitation] See R. A. Zutt, *Ihre Ziele und Bestrebungen [*Their goals and objectives], [in:] "Die Christliche Kunst (...)" [Christian Art (...)], *op. cit.*, 140.

[77] H. Muthesius, *op. cit.*, 244.

[78] Zutt, *Um die Ethik in der Produktion...* [Towards an Ethics of Production], 26.

[79] Opinions of critics and experts about the products of Nysa workshops include J. Lux, *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst* [East German Christian Art Workshops]. Stimmen und Urteil [Voices and Judgement], Nysa, no date, p. 11; A. Hildebrandt, *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst* [East German Christian Art Workshops]. *Stimmen und Urteil* [Voices and

[75] Ibidem, 241.

[76] „Das Institut kämpft somit mit allen Mitteln, die ihm zu Gebote stehen gegen Lüge, Talmi Schein und Imitation". Zob. R.A. Zutt, „Ihre Ziele und Bestrebungen", 140.

[77] H. Muthesius, „Die Ostdeutschen Werkstätte in Neisse", 244.

[78] R.A. Zutt, „Um die Ethik in der Produktion", 26.

[79] Opinie krytyków i ekspertów na temat wyrobów warsztatów Nyskich to m.in.: J. Lux, *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst. Stimmen und Urteil,* Neisse, sine anno, 11; A. Hildebrandt, *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst. Stimmen und Urteil,* Neisse, sine anno, 12; H. Muthesius**,** *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst. Stimmen und Urteil,* Neisse, sine anno, 12; J. Wilpert, *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst. Stimmen und Urteil,* Neisse*,* sine anno, 19–20; Od redakcji: *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst. Stimmen und Urteil,* Neisse, sine anno, 13.

[80] J. Kreitmaier, „Die Ostdeutschen Werkstätten in Neisse", *Der Oberschlesier*, 719.

[81] J. Kreitmaier, „Die künstlerische Gestaltung", 154.

wstałe w pracowni ceramicznej, obejmujące głównie drobną plastykę z grupy dewocjonaliów. W nich także najbardziej widoczne są inspiracje sztuką ludową. Wyróżniającym się tu przykładem jest fajansowa glazurowana szopka bożonarodzeniowa należąca obecnie do kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu **[il. 6]**[82]. Scena przedstawia adorację Madonny z Dzieciątkiem i świętym Józefem. Grupa umieszczona została na postumencie i zwieńczona ostrym łukiem, sugerującym zadaszenie stajenki. Józef wraz z Maryją pochylają się nad Dzieciątkiem, uśmiechnięte aniołki towarzyszą im grą na instrumentach. Całość ujęta została z pewną dozą prostolinijności, emanującą rodzinną intymnością i przytulnością oraz humorem. Barwne szkliwa w odcieniach zieleni, głębokiego błękitu i różnorodnych tonów ugru niewątpliwie nadają klimat bajkowości przedstawieniu. Grundman, opisując liczne przykłady tego typu kolorowych, ceramicznych szopek wychodzących pod egidą nyskich Warsztatów, zadaje retoryczne pytanie: „czym byłoby Boże Narodzenie bez koloru?" Formę przedstawienia wraz z niemal dziecięco nałożonym kolorem traktuje jako istotny czynnik budowania nastroju[83].

Podobną nastrojowość i intymność zauważamy w terakotowej rzeźbie Madonny z Dzieciątkiem wykonanej przez Zutta i określanej w literaturze jako „La Poverina" z kolekcji Muzeum Powiatowego w Nysie **[il. 7]**[84]. Smukła Madonna z czułością spogląda na śpiące w jej ramionach Dzieciątko. Syntetyczne i niezwykle oszczędnie ujęte, rytmicznie spływające fałdy szat Maryi powodują, że uwaga obserwatora skupia się na głównym motywie przedstawienia: intymnej relacji matki z dzieckiem. Takie ujęcie tematu podkreśla treść ideową rzeźby: matczyną miłość, czułość i poczucie bezpieczeństwa – wartości bliskie zwykłemu człowiekowi[85].

Zgodnie z wizją artystyczną Warsztatów wiele projektowanych przez nie prototypów drobnej sztuki religijnej trafiało do masowej produkcji. Głównym zakładem ceramicznym współpracującym z Warsztatami była górnośląska manufaktura porcelany „R.S. Tillowitz" (obecnie Tułowice koło Opola), należąca do Reinholda Schlegelmilcha[86]. Powszechnie znanym wyrobem

first year of its activity, the Workshops created nearly four hundred models and prototypes of small religious art[80]. The repertoire of objects produced by the Nysa school encompassed a wide range of works, including Christmas nativity scenes, tiled stoves and decorative stoves with figurative decoration, putti heads, ceramic altarpieces and domestic devotional figures, larger terracotta, faience and majolica figural groups, Madonnas and pilgrimage shrine souvenirs, commemorative bronze medals, as well as an extensive selection of liturgical objects and furnishings for churches, such as liturgical vestments, chalices, baptismal fonts, tabernacles with artistically designed keys, holy water vessels and stoups. In its later period, the school also undertook monumental sacred commissions, particularly crucifixes, statues of saints and stained-glass windows[81].

The largest category of works produced by the East German Christian Art and Decorative Arts Workshops comprises objects made in the ceramics workshop, consisting primarily of small-scale devotional sculptures. These works also display the most evident influences of folk art. A distinguished example among these works is the faience, glazed Nativity scene, now in the collection of the National Museum in Wrocław **[fig. 6]**[82]. The scene depicts the adoration of the Madonna with the Child and Saint Joseph. The group was placed on a pedestal and crowned with a pointed arch, suggesting the roof of the stable. Joseph and Mary are bending over the Christ Child, while smiling little angels accompany them by playing musical instruments. The scene was captured with a certain sense of simplicity, radiating familial intimacy, coziness and a touch of humour. The colourful glazes in shades of green, deep blue and various tones of ochre undoubtedly lend a fairy-tale atmosphere to the scene. Grundman, describing numerous examples of these colourful ceramic nativity scenes produced under the auspices of the Nysa Workshops, poses the rhetorical question: "What would Christmas be without colour?" He regards the form of the representa-

[82] Nr inwentarza: MNWr I-3104, dostęp 27.03.2026, https://muzeumcyfrowe.mnwr.pl/obiekt/grupa-figuralna-betlejemska-szopka.

[83] G. Grundmann, „Alte und neue Schlesische Krippenkunst", *Schlesische Monatshefte* 4, nr 6 (1927): 526.

[84] Nr inwentarza MNa/SA 3286, na podstawie muzealnej karty katalogowej udostępnionej przez Muzeum Powiatowe w Nysie.

[85] P. Murzyniak, „La Poverina", *Nyskie Szkice Muzealne* (E. Hałajko), 13 (2020): 201–203.

[86] W 1869 r. założył pierwszą fabrykę porcelany w Suhl (Turyngia), a następnie w 1889 r. oddział w Tułowicach (niem. Tillowitz) na Górnym Śląsku. Właścicielami śląskiej manufaktury byli początkowo Erhard i Arnold Schlegelmilch. Zakład szybko się rozwinął (zatrudniano ok. 700 pracowników), przedsiębiorstwo inwestowało w eksport i sieć przedstawicielstw. Wyroby obejmowały

Judgement], Nysa, no date, 12; H. Muthesius, *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst* [East German Christian Art Workshops]. Stimmen und Urteil [Voices and Judgement], Nysa, no date, 12; J. Wilpert, *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst* [East German Christian Art Workshops]. *Stimmen und Urteil* [Voices and Judgement], Nysa, no date, 19–20. From the Editors: *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst* [East German Christian Art Workshops]. Stimmen und Urteil [Voices and Judgement], Nysa, no date, 13.

[80] J. Kreitmaier, "Die Ostdeutschen Werkstätten in Neisse" ["East German Workshops in Nysa"], *Der Oberschlesier [Upper Silesian*], 719.

[81] J. Kreitmaier, "Die künstlerische Gestaltung" ["Artistic Design"], in: *Die Christliche Kunst* (...) [*Christian Art*], 154.

[82] Inventory no.: MNWr I-3104 [accessed: 27.03.2026, https://muzeumcyfrowe.mnwr.pl/obiekt/grupa-figuralna-betlejemska-szopka].



6. R.A. Zutt, *Grupa figuralna – betlejemska szopka*, ok. 1925, fajans glazurowany, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inwen. MNWr I-3104.

6. R.A. Zutt, *Figurative group – Bethlehem nativity scene*, c. 1925, glazed faience, National Museum in Wrocław, inv. no. MNWr I-3104.

tion, together with the almost childlike application of colour, as an essential factor in creating atmosphere[83].

A similar mood and intimacy can be observed in the terracotta sculpture of the Madonna and Child made by Zutt, referred to in the literature as "La Poverina," from the collection of the District Museum in Nysa **[fig. 7]**[84]. The slender Madonna looks tenderly at the Baby sleeping in her arms. The synthetic and extremely sparingly rendered, rhythmically flowing folds of Mary's garments cause the observer's attention to focus on the central motif of the scene: the intimate relationship between mother and child. This treatment of the subject underscores the ideological content of the sculpture: maternal love, tenderness and a sense of security – values close to the ordinary person[85].

According to the artistic vision of the Workshops, many prototypes of small religious art designed by the Workshops went into mass production. The leading ceramic plant cooperating with the Workshops



7. R.A. Zutt, *La Poverina*, ok. 1925, terakota, Muzeum Powiatowe w Nysie, nr inwen. MNa/SA 3286.

7. R.A. Zutt, *La Poverina*, c. 1925, terracotta, Nysa District Museum, inv. no. MNa/SA 3286.

[83] G. Grundmann, "Alte und neue Schlesische Krippenkunst" ["Old and New Silesian Nativity Art"], *Schlesische Monatshefte* [*Silesian Monthly*], vol. 4, no. 6 (1927): 526.

[84] Inventory no.: MNA/SA 3286, based on the museum catalogue card made available by the District Museum in Nysa.

[85] P. Murzyniak, "La Poverina", in: E. Hałajko (ed.), *Nyskie Szkice Muzealne* [*Nysa Museum Sketches*], vol. 13 (2020): 201–203.

zarówno tradycyjne, jak i nowoczesne formy serwisów i przedmiotów użytkowych, a także bibeloty i figurki porcelanowe. Po I wojnie światowej zakład przeżywał rozkwit, jednak kryzys gospodarczy lat 30. XX w. znacznie ograniczył zatrudnienie i produkcję. Po śmierci Erharda w 1934 r. firmę przejął jego brat, Lothar. Fabryka działała



8. R.A. Zutt, *Madonna w koronie*, ok. 1925, kolekcja prywatna, fot. W. Lippa

8. R.A. Zutt, *Madonna with a Crown*, c. 1925, private collection, photo: W. Lippa

zaprojektowanym przez Zutta, a wyprodukowanym w tułowickiej manufakturze jest porcelanowa figurka „Madonny w Koronie" nawiązująca do stylistyki *art déco* **[il. 8]**. Ta zakomponowana w kształcie trójkąta, zwarta i syntetycznie ujęta forma o dekoracyjnie opadających draperiach z delikatnie podkreśloną anatomią złożonych pod szatami dłoni, ukazuje pełną idealizacji Madonnę o spokojnej twarzy zatopionej w modlitewnym skupieniu. Wyszukana dekoracyjna forma rozłożystych szat w połączeniu z łagodną fizjonomią Maryi budzi skojarzenia z pięknymi Madonnami gotyku międzynarodowego.

Szeroko zakrojony projekt nyskich Warsztatów zakładał także wejście z ich dziełami w przestrzeń publiczną. Dotyczyło to głównie ceramicznych kafli i plakiet, które w zamyśle twórców miały być montowane w elewacjach domów, kamienic i kościołów. Śladem tej działalności są dwa ceramiczne reliefy wykonane w 1926 r. przez Otto Zirnbauera[87] i osadzone na fasa-

was the Upper Silesian porcelain manufactory "R.S. Tillowitz" (now Tułowice near Opole), owned by Reinhold Schlegelmilch[86]. A well-known product designed by Zutt and produced in the Tułowice manufactory is the porcelain figurine "Madonna in the Crown," referencing the art deco style **[fig. 8]**. This compact and synthetically rendered form, composed in the shape of a triangle, with decoratively falling draperies and the delicately emphasized anatomy of the hands folded beneath the robes, depicts an idealized Madonna with a serene face absorbed in prayerful contemplation. The refined decorative form of the sweeping robes, combined with the gentle physiognomy of Mary, evokes associations with the beautiful Madonnas of the International Gothic style.

The wide-ranging project of the Nysa Workshops also envisaged bringing their works into the public sphere. This primarily involved ceramic tiles and plaques, which their creators envisioned as being integrated into the façades of houses, residential buildings and churches. A lasting testament to this initiative is provided by two ceramic reliefs created in 1926 by Otto Zirnbauer[87] and installed on the façade of

do 1945 r. J. Filipczyk, „Fabryka porcelany Reinholda Schlegelmilcha", w: *Tillowitz porcelana. Tułowice porcelit*, red. D. Emerling, J. Flipczyk, J. Zydek, A. Zydek (Opole, 2020), 9.

[87] Otto Zirnbauer (1903–1970) – niemiecki rzeźbiarz i konserwator. Karierę artystyczną rozpoczynał w Pasawie pod okiem miejscowego rzeźbiarza, Franza Kruisa, oraz w szkole zawodowej w Zwiesel (Bawaria). Po ukończeniu szkoły najpierw praktykował w pracowni rzeźbiarza Franza Fuchsa w Wels, a następnie był uczniem Franza Barwiga na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. W latach 1925–1928 związany był z Warsztatami w Nysie, a od listopada 1928 r. do maja 1930 r.

[86] In 1869 he founded the first porcelain factory in Suhl (Thuringia), and then in 1889 a branch in Tułowice (German: *Tillowitz*) in Upper Silesia. The owners of the Silesian manufactory were initially Erhard and Arnold Schlegelmilch. The factory expanded rapidly (employing around seven hundred workers) and developed its exports and distribution network. The products encompassed both traditional and modern forms of dinner services and utilitarian objects, as well as porcelain trinkets and figurines. After the First World War, the plant flourished; however, the economic crisis of the 1930s significantly reduced employment and production. After Erhard's death in 1934, the company was taken over by his brother, Lothar. The factory operated until 1945. J. Filipczyk, *Reinhold Schlegelmilch porcelain factory* [The Reinhold Schlegelmilch Porcelain Factory], D. Emerling, J. Flipczyk, J. Zydek, A. Zydek (ed.), *Tillowitz porcelana. Tułowice porcelit*, Opole 2020, 9.

[87] Otto Zirnbauer (1903–1970) – a German sculptor and conservator. He began his artistic career in Passau under the supervision of a local sculptor, Franz Kruis, and at the vocational school in Zwiesel (Bavaria). After graduating, he first practiced in the studio of the sculptor Franz Fuchs in Wels and then was a student of Franz Barwig at the Academy of Fine Arts in Vienna. From 1925 to 1928, he was associated with the Nysa Workshops, and from November 1928 to May 1930 he further refined his craft in the studio of the sculptor



9. O. Zirnbauer, *Ceramiczne reliefy św. Mikołaja i Maryi w Różach na kamienicy przy ul. Mariackiej w Nysie*, 1926, fot. W. Lippa

9. O. Zirnbauer, *Ceramic reliefs of St Nicholas and Mary in Róże on a townhouse on Mariacka Street in Nysa*, 1926, photo: W. Lippa

a townhouse on the former Nikolaiplatz (now the intersection of Toruńska and Mariacka Streets) in Nysa[88] **[fig. 9]**. The large-format, polychrome glazed plaques, composed of interlocking ceramic elements, depict St. Nicholas and Mary in the Roses (Latin: *Maria in Rosis*) **[fig. 10 and 11]**. Both plaques are symmet-

Arnold Hensler in Wiesbaden. His works in Silesia include, among others, the Putto figurine (1926) created for the Civil Registry Office in Nysa (now lost), as well as sculptures of St. Barbara, the Madonna, the Miner and the Farmer, installed on the façades of residential buildings in Zabrze-Rokitnica. From 1930 to 1931, he was a teacher at the Woodcarving School in Cieplice (*Holzschnitzschule Warmbrunn*) in Lower Silesia, run by Cirillo Dell'Antonio (1876–1971). In the 1930s he carried out individual commissions in Wiesbaden and Berlin, before settling in Dresden in 1935 as an independent artist. There, he developed his artistic practice, primarily as a creator of garden, religious and architectural sculptures. In 1942 he was conscripted into the Wehrmacht and sent to the Caucasian front. During the bombing of Dresden in February 1945, his studio and numerous works were completely destroyed. In May 1945, he returned from an American prisoner-of-war camp to Passau, where he continued his artistic activity. In the following years he lived and worked in various locations of the city, creating mainly stone projects for churches, fountains, facades and war and tombstones. Zirnbauer was not only a creator of works, but also a respected conservator. He carried out restoration works, among others, on stucco decorations or in monastery churches. After 1945, his work was presented at numerous exhibitions in Germany, including: Coburg, Passau and Regensburg. M. Ortmeier, "Auf Schritt und Tritt begegnen wir seiner Kunst. Zum 50. Todestag des Passauer Bildhauers Otto Zirnbauer (1903–1970)" ["We encounter his art at every turn. On the 50th anniversary of the death of the Passau sculptor Otto Zirnbauer (1903–1970)"], in: E. Rabenstein (ed.), *Passauer Almanac. Chronik des Jahres 2020 zu Kunst, Universität, Natur, Theater, Musik, Kirche, Geschichte und Wirtschaft* [Passaue Almanac: Chronicle of the Year 2020 on Art, University, Nature, Theatre, Music, Church, History and Economy], vol. 16, Passau 2020, 84–93.

[88] See "Neuer kunstgewerblicher Schmuck in Neisse" ["New Artistic Decorative Works in Neisse"], *Oberschlesier im Bild [Upper Silesians in Pictures]*, no. 18, (1927): 5.

dzie kamienicy przy dawnym Nikolaiplatz (obecnie na skrzyżowaniu ulic Toruńskiej i Mariackiej) w Nysie[88] **[il. 9]**. Wielkoformatowe, barwnie szkliwione plakiety składające się z połączonych ze sobą ceramicznych elementów przedstawiają św. Mikołaja oraz Maryję w Różach (*Maria in Rosis*) **[il. 10 i 11]**. Obie plakiety zakomponowane są symetrycznie z centralnie ujętą postacią wpisaną w półkolistą niszę, postacie flankowane są główkami śpiących na chmurkach aniołków.

doskonalił warsztat u rzeźbiarza Arnolda Henslera w Wiesbaden. Jego realizacje na Śląsku to m.in.: figurka Putto (1926) dla Urzędu Stanu Cywilnego w Nysie (nie zachowała się) czy rzeźby św. Barbary, Madonny, Górnika i Rolnika usytuowane na elewacjach budynków mieszkalnych w Zabrzu-Rokitnicy. W latach 1930–1931 był nauczycielem w Szkole Snycerskiej w Cieplicach (*Holzschnitzschule Warmbrunn*) na Dolnym Śląsku, prowadzonej przez Cirilla Dell'Antonio (1876–1971). W latach 30. XX w. realizował indywidualne zlecenia w Wiesbaden i Berlinie, po czym w 1935 r. osiedlił się w Dreźnie jako artysta niezależny. Rozwinął tam działalność twórczą przede wszystkim jako autor rzeźb ogrodowych, sakralnych i architektonicznych. W 1942 r. został powołany do Wehrmachtu i skierowany na front kaukaski. Podczas bombardowania Drezna w lutym 1945 r. jego pracownia wraz z licznymi dziełami uległa całkowitemu zniszczeniu. W maju 1945 r. powrócił z amerykańskiego obozu jenieckiego do Pasawy, gdzie kontynuował działalność artystyczną. W kolejnych latach mieszkał i pracował w różnych lokalizacjach miasta, tworząc przede wszystkim kamienne realizacje dla kościołów, fontanny, elewacje oraz pomniki wojenne i nagrobne. Zirnbauer był nie tylko twórcą dzieł, lecz także cenionym konserwatorem. Prowadził prace restauratorskie m.in. przy dekoracjach stiukowych czy w kościołach klasztornych. Po 1945 r. jego twórczość prezentowano na licznych wystawach w Niemczech, m.in. w: Coburgu, Pasawie czy Ratyzbonie. M. Ortmeier, „Auf Schritt und Tritt begegnen wir seiner Kunst. Zum 50. Todestag des Passauer Bildhauers Otto Zirnbauer (1903–1970)", w: *Passauer Almanach. Chronik des Jahres 2020 zu Kunst, Universität, Natur, Theater, Musik, Kirche, Geschichte und Wirtschaft*, t. 16, red. E. Rabenstein (Passau, 2020), 84–93.

[88] Zob. „Neuer kunstgewerblicher Schmuck in Neisse", *Oberschlesier im Bild* 18 (1927): 5.



10. O. Zirnbauer, *Św. Mikołaj*, 1926, fajans glazurowany, fot. W. Lippa

10. O. Zirnbauer, *St. Nicholas*, 1926, glazed faience, photo: W. Lippa



11. O. Zirnbauer, *Madonna w Różach*, 1926, fajans glazurowany, fot. W. Lippa

11. O. Zirnbauer, *Madonna amongst Roses*, 1926, glazed faience, photo: W. Lippa

U dołu plakiet znajdują się inskrypcje wskazujące na miejsce oraz rok wykonania. Mimo naiwnie wyglądającego na pierwszy rzut oka przedstawienia plakiety zdradzają mistrzowskie opanowanie rzeźbiarskiego warsztatu, widoczne zwłaszcza w ujęciu anatomii dłoni i fizjonomii postaci oraz wyprowadzeniu form draperii. Oba reliefy nawiązują także do tradycji ikonograficznej i lokalnej: Maryja z Dzieciątkiem umieszczona została na tle kraty udekorowanej schematycznie ujętymi różami, co bez wątpienia nawiązuje do popularnego przedstawienia *hortus conclusus*, a szkarłat szaty św. Mikołaja wzbogacony został lilijkami, co z kolei wprowadza miejscowe konotacje heraldyczne – herb Nysy przedstawia bowiem czerwoną tarczę z sześcioma jasnymi lilijkami.

Podobną funkcję mogła spełniać fajansowa plakieta[89] przedstawiająca Madonnę z Dzieciątkiem zaprojektowana w 1926 r. przez Rudolfa Knörleina[90] **[il. 12]**.

[89] Atrybucja plakiety została dokonana przez autorów na podstawie daleko posuniętego podobieństwa z innym wyrobem nyskich Warsztatów, zilustrowanym i opisanym przez Hermanna Muthesiusa, komentującego na łamach „Illustierte Zeitung" obecność Wschodnioniemieckich Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego na wiosennych *Grassimesse* w Lipsku wiosną 1928 r. Zob. H. Muthesius, „Die Ostdeutschen Werkstätte in Neisse", *Illustierte Zeitung* 171 (1928): 242–243.

[90] Rudolf Knörlein (1902–1988), austriacki artysta ceramik. W latach 1918–1920 uczęszczał do klasy ceramiki w Wienerberger Werkstättenschule für Keramik, a następnie przez trzy lata kształcił się w ramach inicjatywy rzemieślniczo-artystycznej Wiener Werkstätten Schule. W latach 1925–1926 doskonalił rzemiosło w szkole Warsztatów Wschodnioniemieckich w Nysie, a następnie w wiedeńskich Kunstgewerbeschule i Akademie der bildenden Künste. Był

rically composed, with a centrally placed figure set within a semicircular niche. In each relief, the figure is flanked by the heads of sleeping cherubs resting on clouds, and both bear an inscription at the bottom indicating the place and year of execution. Despite their seemingly naïve appearance at first glance, the plaques reveal a masterful command of sculptural technique. This is particularly evident in the treatment of the anatomy of the hands, the modelling of the figures' physiognomy, and the rendering of the drapery. Both reliefs also refer to iconographic and local tradition: Mary with the Child was placed against the background of a lattice decorated schematically with roses, which undoubtedly refers to the popular representation of the *hortus conclusus*, and the scarlet robe of St. Nicholas was enriched with fleurs-de-lis, which in turn points to a local heraldic association, as the coat of arms of Nysa features a red shield charged with six white fleurs-de-lis.

A faience plaque[89] depicting the Madonna and Child, designed in 1926 by Rudolf Knörlein,[90] could

[89] The attribution of the plaque was made by the authors on the basis of a far-reaching resemblance to another product of the Nysa Workshops, illustrated and described by Hermann Muthesius, commenting on the pages of "Illustierte Zeitung" [Illustrated Magazine] the presence of the East German Christian Art and Decorative Arts Workshops at *Grassimesse* in Leipzig in the spring of 1928. See H. Muthesius, "Die Ostdeutschen Werkstätte in Neisse" ["East German Workshops in Nysa"], "*Illustierte Zeitung*", no. 171 (1928): 242–243.

[90] Rudolf Knörlein (1902–1988), Austrian ceramic artist. From 1918 to 1920 he attended a ceramics class at the *Wienerberger Werkstättenschule für Keramik* [Wienerberger School of Ceramic

12. R. Knörlein, *Madonna z Dzieciątkiem*, 1926, fajans glazurowany, kolekcja prywatna, fot. W. Lippa

12. R. Knörlein, *Madonna and Child*, 1926, glazed faience, private collection, photo: W. Lippa



have performed a similar function **[fig. 12]**. Covered with a colourful glaze, the semi-circularly topped tile depicts Mary tenderly pressing her cheek against the delicate head of the Child. The two faces brought close together are drawn out here from a thicket of decorative elements, the dominant accent of which is a woven frame with three flowers binding the composition together. These ceramic reliefs, set into the façades of buildings, can undoubtedly be seen as a reference to the tradition, still alive in Upper Silesia, of decorating the gables of houses with figures of the Virgin Mary and images of saints.

Also noteworthy are the liturgical vessels and equipment intended for temples, designed by students and teachers of the Nysa Workshops. This branch of production, unfortunately, is known only from black-and-white photographs, published in the catalogues of the Nysa company. Despite extensive inquiries carried out by the authors in numerous monasteries, parishes and Silesian museums, it was not possible to find these objects. Nevertheless, even in these few surviving catalogue publications, one can discern in

Arts and Crafts] and then trained for three years as part of the craft and artistic initiative of the *Wiener Werkstätten Schule* [Vienna Workshops School]. Between 1925 and 1926 he perfected his craft at the East German Workshop School in Nysa, then at the *Vienna Kunstgewerbeschule and Akademie der bildenden Künste* [Academy of Fine Arts]. He was the author of numerous works for the manufactory *Schleiß Wiener Werkstätte* [Schleiß Vienna Workshop], where he also worked under the supervision of a married couple: Emilie and Franza Schleiß. In the first half of the 1930s he designed a line of wall masks for the Viennese manufactory *Friedrich Goldscheider*. He was also appointed head of the design class at the Vocational School of Ceramics in Bolesławiec (*Staatliche keramische Fachschule in Bunzlau*). From 1937 to 1939 he was the manager of the *Gmundner Keramik* ceramic manufactory. His works can be seen, among others, in the Swedish National Museum in Stockholm, the Castle Museum in Linz and the State Museum of Applied Art in Munich. After the war, he opened his own ceramic workshop in Germany. Cf. W. Born, "Figürliche Keramik von *Rudolf Knörlein* – Wien" ["Figural Ceramics by Rudolf Knörlein – Vienna"], in: A. Koch (ed.), *Deutsche Kunst und Dekoration* [*German Art and Decoration*], vol. 69, Darmstadt 1931/1932, 113–115; A. Seemann, *Rudolf Knörlein*, in: H. Vollmer (ed.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts* [*General Dictionary of 20th Century Artists*], vol. 3, Leipzig 1956, 72.

Pokryty kolorową glazurą półkoliście zwieńczony kafel ukazuje Maryję czule tulącą do swego policzka delikatną główkę Dzieciątka. Dwie zbliżone do siebie twarze wydobyte są tu z gąszcza dekoracyjnych elementów, z których dominującym akcentem jest plecionkowa rama z trzema spajającymi kompozycję kwiatami. Te ceramiczne reliefy osadzane na elewacjach kamienic możemy bez wątpienia postrzegać jako nawiązanie do wciąż żywej na Górnym Śląsku tradycji dekorowania szczytów domów figurkami maryjnymi i wizerunkami świętych.

Na uwagę zasługują także naczynia i sprzęty liturgiczne przeznaczone do świątyń, projektowane przez uczniów i nauczycieli nyskich Warsztatów. Ta gałąź produkcji niestety znana jest jedynie z czarno-

autorem licznych prac dla manufaktury Schleiß Wiener Werkstätte, gdzie jednocześnie pracował pod okiem małżeństwa: Emilie i Franza Schleiß. W pierwszej połowie lat 30. XX w. zaprojektował linię masek ściennych dla wiedeńskiej manufaktury Friedrich Goldscheider. Został również powołany na stanowisko kierownika klasy projektowej w Zawodowej Szkole Ceramiki w Bolesławcu (Staatliche keramische Fachschule in Bunzlau). W latach 1937–1939 pełnił funkcję kierownika dla manufaktury ceramicznej Gmundner Keramik. Jego prace można oglądać m.in. w Szwedzkim Muzeum Narodowym w Sztokholmie, Muzeum Zamkowym w Linzu czy Państwowym Muzeum Sztuki Użytkowej w Monachium. Po wojnie otworzył własny warsztat ceramiczny w Niemczech. Por. W. Born, „Figürliche Keramik von Rudolf Knörlein – Wien", w: *Deutsche Kunst und Dekoration*, t. 69, red. A. Koch (Darmstadt 1931/1932), 113–115; A. Seemann, "Rudolf Knörlein", w: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts,* t. 3, red. H. Vollmer (Leipzig, 1956), 72.

-białych zdjęć publikowanych w katalogach nyskiej spółki. Mimo rozległych kwerend przeprowadzonych przez autorów w licznych klasztorach, parafiach i śląskich muzeach nie udało się dotrzeć do tego typu przedmiotów. Nawet jednak na podstawie tych nielicznie pozostałych katalogowych reprodukcji dostrzec można w owych sprzętach podobną fantazję, świeżość i lekkość form, którą reprezentowały wcześniej opisane przedmioty. Spośród nich należy wyróżnić charakteryzujące się niezwykłą prostotą ręcznie robione kielichy mszalne **[il. 13]** o syntetycznie ujętej stożkowej stopie, migdałowym kształcie nodusa i półkolistej lub lejkowatej formie czary. Skromna estetyka nyskich kielichów znacznie odbiega od popularnych w ówczesnych latach i bogato zdobionych kielichów neogotyckich. W zamyśle Hadelta i Zutta te syntetycznie ujęte i proste w wyrazie kielichy miały trafić do skromnych górnośląskich kościołów wiejskich, a ich przystępna cena (od 95 do 200 marek) miała umożliwić zakup nawet przez uboższe wspólnoty parafialne[91]. To, co w końcu szczególnie rzuca się w oczy w twórczości artystycznej nyskich projektantów, to bogata, bujna wyobraźnia form. Widoczna jest szczególnie w główkach kluczy do tabernakulów **[il. 14]**; te fantazyjne i różnorodne wzory są zawsze tworzone z wyśmienitym gustem i swego rodzaju pierwotną naturalnością[92].

Wydaje się, że najnowocześniejszym wyrobem zaprojektowanym przez nyskich artystów jest ornat pasyjny znany jedynie z katalogowej publikacji wydanej na przełomie 1926 i 1927 r. **[il. 15]**. Niezwykle nowatorski, rozłożysty krój szaty – zupełnie odmienny od używanych w ówczesnej liturgii barokowych ornatów w kształcie skrzypiec – zdaniem autorów sugeruje, że mógł być wykonany dla jednej ze wspólnot działających w ramach ruchu liturgicznego *Quickborn*. W pretekście umieszczono cztery sceny pasyjne: Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża, Pietę i Zmartwychwstanie. Postacie ujęte zostały w sposób schematyczny, jednakże z dozą ludowej emocjonalności; doszło tu do formalnego połączenia nowoczesnych środków wyrazu z naiwną, ludową stylizacją i fantazyjnością kształtów.

Rozmach artystyczny Wschodnioniemieckich Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego obejmował także dzieła sakralne o charakterze monumentalnym, przeznaczone do kościołów, placów i innych obiektów użyteczności publicznej. Jednym z takich dzieł jest drewniany krucyfiks zaprojektowany przez Zirnbauera dla Mittelschule für Jungen und Mädchen w Zabrzu (obecnie I Liceum Ogólnokształcące)[93], którego zdjęcie opublikowano

these objects the same imagination, freshness and lightness of form that characterized the previously described works. Among them, particular attention should be drawn to the handmade chalices **[fig. 13]**, distinguished by their exceptional simplicity, with a synthetically conceived conical foot, an almond-shaped knop, and a hemispherical or funnel-shaped cup. The modest aesthetic of the Nysa chalices differs considerably from the richly ornamented Neo-Gothic chalices that were popular at the time. In the vision of Hadelt and Zutt, these formally simplified chalices, simple in their expression, were intended for modest rural churches in Upper Silesia, and their affordable price (ranging from 95 to 200 marks) allowed even poorer parish communities to acquire them.[91] What ultimately becomes most apparent in the artistic output of the Nysa designers is their rich and flourishing imagination of form. This is particularly apparent in the bows of tabernacle keys **[fig. 14]**; these imaginative and diverse forms are consistently executed with exquisite taste and a kind of primal naturalness[92].

It appears that the most modern object designed by the Nysa artists is the Passion chasuble, known only from a catalogue publication issued at the turn of 1926 and 1927 **[fig. 15]**. The exceptionally innovative, wide-cut design of the vestment – entirely different from the Baroque fiddle-shaped chasubles used in the liturgy of the time – suggests, according to the authors, that it may have been made for one of the communities active within the *Quickborn* liturgical movement. Four passion scenes are included in the pretext: The Crucifixion, the Deposition from the Cross, the Pietà, and the Resurrection. The figures are rendered in a schematic manner, yet with a sense of folk expressiveness; here, modern means of artistic expression are formally combined with naïve folk stylization and a fanciful approach to form.

The artistic ambition of the East German Christian Art and Decorative Arts Workshops also extended to monumental sacred works intended for churches, squares and other public buildings. One such work is a wooden crucifix designed by Zirnbauer for the *Mittelschule für Jungen und Mädchen* in Zabrze (now the First General Secondary School)[93]. illustrated in

[91] J. Kreitmaier, "Die künstlerische Gestaltung", 157.

[92] Ibidem, 157.

[93] Atrybucja została dokonana przez autorów na podstawie stylistycznego podobieństwa z inną rzeźbą Zirnbauera, przedstawia-

[91] J. Kreitmaier, "Die künstlerische Gestaltung" ["Artistic Design"], in: *Die Christliche Kunst (...) [Christian Art]*, 157.

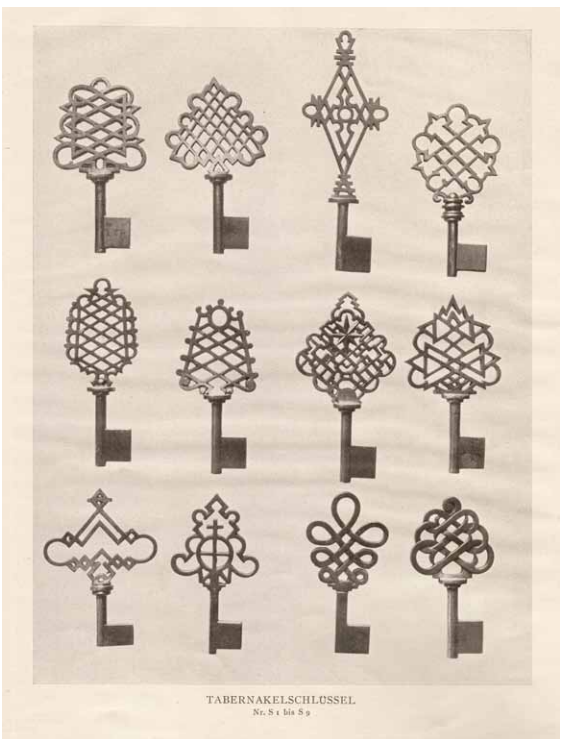
[92] Ibidem, 157.

[93] The attribution was made by the authors on the basis of stylistic similarities with another sculpture by Zirnbauer, depicting St. John the Baptist, which was published in "llustrierte Zeitung" in 1928. The treatment of the anatomy of the hands, the physiognomy and the hair arrangement of both figures leads to unequivocal conclusions. This cross is currently the property of the Diocese of Opole and is housed in one of the diocesan buildings. However, the circumstances of its arrival in Opole remain unknown. The authors suggest that this may be the crucifix originating from the Nysa



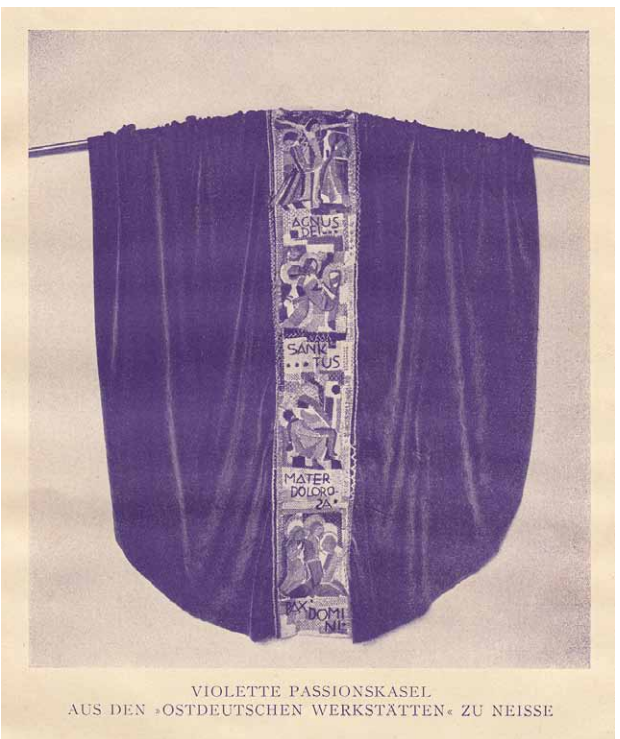
13. *Kielichy mszalne*, ok. 1926, pozłacany mosiądz, zdjęcie z czasopisma „Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft" 1926/1927, t. 18, z. 5, s. 151.

13. *Mass chalices*, c. 1926, gilded brass, photograph from the journal "Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft", 1926/1927, vol. 18, no. 5, p. 151.



14. *Klucze do tabernakulum*, ok. 1927, zdjęcie z czasopisma „Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft" 1926/1927, t. 18, z. 5, s. 147.

14. *Keys to the tabernacle*, c. 1927, photograph from the journal "Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft", 1926/1927, vol. 18, no. 5, p. 147.



15. *Ornat pasyjny*, ok. 1927, zdjęcie z czasopisma „Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft" 1926/1927, t. 18, z. 5, s. 157.

15. *Passion chasuble*, c. 1927, photograph from the journal "Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft", 1926/1927, vol. 18, no. 5, p. 157.

w wyżej wskazanym programowym katalogu **[il. 16]**. Schemat ujęcia odbiega tu od typowych proporcji krzyża łacińskiego – szeroka pozioma belka jest osadzona znacznie wyżej, a układ ciała Ukrzyżowanego zespala się z formą skrzyżowanych belek. Jezus ujęty został przez rzeźbiarza ze swobodnie potraktowaną i nie do końca poprawną anatomią: przebite dłonie nienaturalnie wygięte są ku dołowi (wbrew siłom ciążenia), partia tułowia z kolei w sposób przerysowany akcentuje żebra i mięśnie brzucha, a nogi swobodnie układają się wzdłuż pionowej belki. Natomiast głowa Jezusa z zamaszyście wyrzeźbionymi włosami, korona cierniowa i perizonium potraktowane zostały schematycznie. Subtelnymi akcentami, nadającymi dodatkowego wyrazu dziełu, są pomarańczowe, czerwone i ciemnoniebieskie plamy farby oszczędnie nałożone przez rzeźbiarza w partiach ran Ukrzyżowanego. Mimo dramatycznego tematu sposób przedstawienia Ukrzyżowania buduje nastrój zatrzymania, spokoju i kontemplacyjnej ciszy. Krucyfiks Zirnbauera wydaje się kolejnym przykładem dzieła oddziałującego prostą bezpośredniością na odbiorcę.

Podobny nastrój emanuje z monumentalnej marmurowej statui przedstawiającej Madonnę z Dzieciątkiem **[il. 17]**, ustawionej w 1932 r. na rynku w Dobrodzieniu i wykonanej w nyskich Warsztatach[94]. Stojąca na ziemskim globie Madonna umieszczona została na wysokim, pięciometrowym postumencie na centralnym placu miasta, tuż za prezbiterium kościoła. Tak jak w przypadku „La Poveriny" miękko spływające fałdy szat zostały potraktowane płasko i syntetycznie. Mocne akcenty rzeźbiarskie skupione zostały na-

jącą św. Jana Chrzciciela, a opublikowaną w „Illustierte Zeitung" w 1928 r. Sposób przedstawienia anatomii dłoni, fizjonomii oraz ondulacji obu postaci nasuwa jednoznaczne wnioski. Krzyż ten obecnie stanowi własność diecezji opolskiej i mieści się w jednym z budynków diecezjalnych. Nieznana jest jednak jego droga do Opola. Autorzy przypuszczają, że chodzi tutaj o krucyfiks pochodzący z nyskich Warsztatów i wymieniony przez A. Hankego jako dzieło przeznaczone do jednej z zabrzańskich szkół. Zob. A. Hanke, „Klerus und kirchliche Kunst", 227. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, w jaki sposób trafił on z Zabrza do Opola. Być może ma to związek z urządzaniem opolskiej kurii biskupiej w latach 50. i 60. XX w. przez biskupa opolskiego Franciszka Jopa, który sprowadzał liczne dzieła sztuki do Opola. Tę drogę mógł przebyć także i krucyfiks z Zabrza, które w tym czasie należało do administratury apostolskiej w Opolu. Wiele dzieł sprowadzonych wówczas do Opola w 1987 r. zostało wciągniętych do inwentarza nowo powstałego Muzeum Diecezjalnego; najsłynniejsze z nich to XVI-wieczne obrazy mistrzów niderlandzkich: „Salvator Mundi" Joosa van Cleve z Ligoty Prószkowskiej oraz „Jezus w tłoczni mistycznej" z Kałkowa; https://historia-zabrza.pl/i-liceum-na-przedwojennych-pocztowkach-i-krotka-historia-szkoly-do-1945-r/ [dostęp 11.04.2026].

[94] Dokładna atrybucja rzeźby jest trudna do ustalenia. Lokalna ówczesna prasa podaje, że autorem projektu jest rzeźbiarz Hanke pracujący we Wschodnioniemieckich Warsztatach Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego w Nysie, natomiast jej wykonawcą jest rzeźbiarz Fiedler. W obu przypadkach nie podano imion artystów. Zob. „Od redakcji: Die Mariensäule in Guttentag", *Oberschlesische Volksstimme* 58, nr 248 (1932): 7.

the aforementioned catalogue **[fig. 16]**. The composition departs from the typical proportions of the Latin cross: the broad horizontal beam is positioned much higher, while the body of the Crucified Christ merges with the form of the crossed beams. The sculptor depicted Christ with a stylized and not entirely anatomically accurate body: the pierced hands are unnaturally bent downward (contrary to the forces of gravity), while the presentation of the torso is exaggerated, emphasizing the ribs and abdominal muscles, and the legs extend freely along the vertical beam. By contrast, the head of Jesus, with its vigorously carved hair, as well as the crown of thorns and the perizonium, are treated schematically. Subtle accents that lend additional expression to the work are the orange, red and dark blue patches of paint, sparingly applied by the sculptor to the wounds of the Crucified Christ. Despite the dramatic theme, the manner in which the Crucifixion is depicted creates an atmosphere of stillness, serenity and contemplative silence. Zirnbauer's crucifix appears to be another example of a work that affects the viewer through its simple directness.

A similar atmosphere also emanates from the monumental marble statue of the Madonna and Child **[fig. 17]**, erected in 1932 in the market square in Dobrodzień and created at the Nysa Workshops[94]. The Madonna, standing on a terrestrial globe, was placed on a five-metre-high pedestal in the central square of the town, directly behind the church's chancel. As in the case of "La Poverina," here too the softly flowing folds of the garments have been treated in a flat and synthetic manner. By contrast, the strong sculptural accents are concentrated in those parts of the sculpture where the essential meaning of the work is expressed – in the areas that establish the relationship between Mary and the Child. The serene, gentle-faced

Workshops and mentioned by A. Hanke as a work intended for one of the schools in Zabrze. See. A. Hanke, *op. cit.*, 227. The question of how it made its way from Zabrze to Opole remains open. This may perhaps be connected with the furnishing of the Opole bishop's curia in the 1950s and 1960s by the Bishop of Opole Franciszek Jop, who brought numerous works of art to Opole. The crucifix from Zabrze may likewise have followed this route, as at that time the town lay within the territory of the Apostolic Administration of Opole. Many of the works brought back to Opole in 1987 were included in the inventory of the newly created Diocesan Museum; the most famous of them are 16th-century paintings by Dutch masters: "Salvator Mundi" by Joose van Cleve from Ligota Prószkowska and "Jesus in the Mystical Press" from Kałków; https://historia-zabrza.pl/i-liceum-na-przedwojennych-pocztowkach-i-krotka-historia-szkoly-do-1945-r/ [accessed: 11.04.2026].

[94] The exact attribution of the sculpture is difficult to establish. The local press of the time reports that the designer of the work was the sculptor Hanke, who worked at the East German Christian Art and Decorative Arts Workshops in Nysa, while its maker was the sculptor Fiedler. In both cases, the artists' names remain unknown. See: "Die Mariensäule in Guttentag" ["The Marian Column in Dobrodzień"] "*Oberschlesische Volksstimme*" [*Upper Silesian People's Voice*], vol. 58, no. 248 (1932): 7.

Mother supports the infant Jesus with her delicate and slender hands, while he raises his right hand in a gesture of blessing. While the elongated figure of Mary recalls the beautiful Gothic Madonnas, the chubby Child with "mechanically" rendered ringlets evokes associations with naïve folk art.

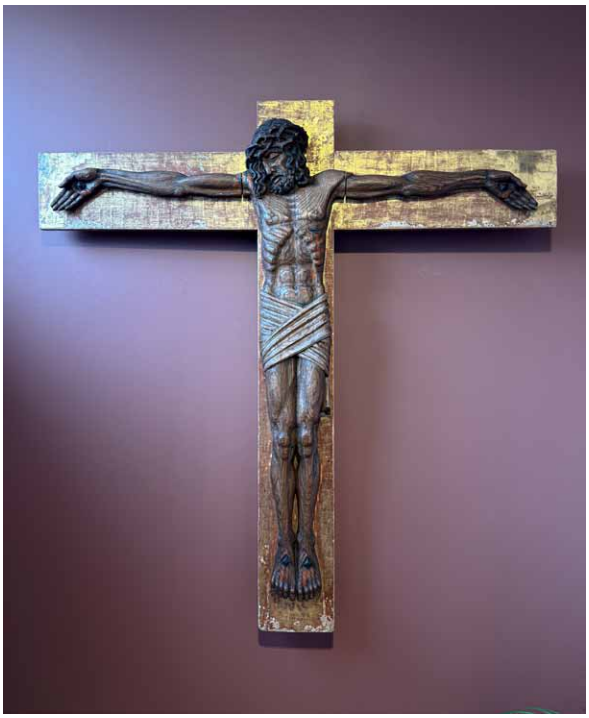
In the same year, the Nysa Workshops also produced three stained-glass windows designed by the Berlin artist Bernhard Latazki[95] for the chancel of the church in Koźle. The central panel depicts the Crucifixion, while the left and right panels represent the Holy Family and the Resurrection respectively[96]. The main stained-glass window presents a traditional, symmetrical compositional arrangement, with the cross placed on the central axis, its horizontal beam set at a slight angle and flanked by the static figures of Mary and St. John **[fig. 18]**. The symmetrical arrangement was reinforced by the silhouette of the sun placed above the cross. The strong, contrasting colours of the glazing appear to create an impression of intense expressiveness in the composition; however, the figures of Mary and John depicted within it convey a sense of contemplation and calm. The figure of Christ also, apart from the subtly suggested streams of blood, radiates dignity and gentleness. In this case too, the presented scene exudes a more meditative mood than the dramaturgy associated with the theme of the Crucifixion.

Conclusion

The East German Christian Art and Decorative Arts Workshops in Nysa undertook an extremely innovative and wide-ranging attempt to renew religious art. The initiators of the Workshops, responding to the decline in the aesthetic quality of small devotional

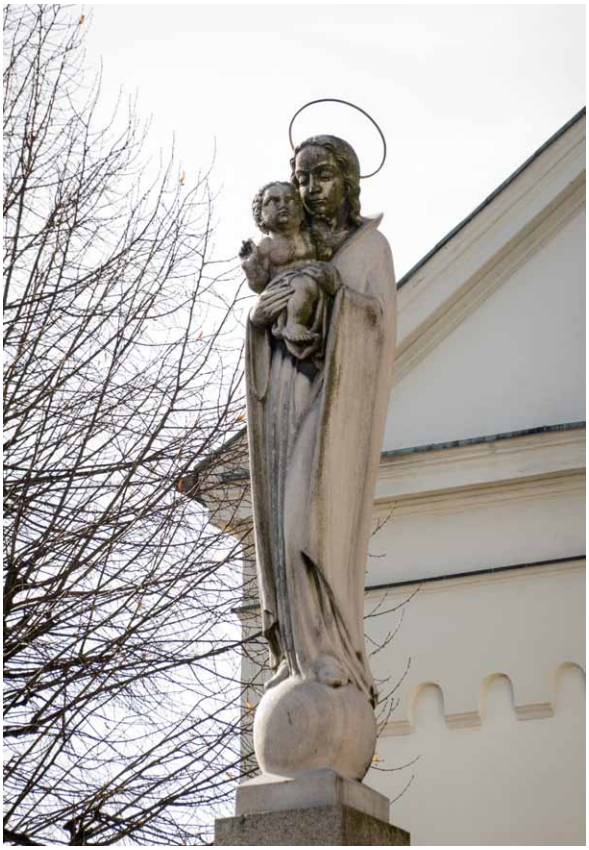
[95] He was born on 15 September 1905 in Vechta, Lower Saxony. He spent his childhood and youth in Bremen, where he moved with his mother. At the age of fifteen, he began to study painting on glass in the studio of Professor Georg K. Rohde (1874–1959). After four years of training, he took a job as a cartoonist at the Berlin company Puhl & Wagner – Gottfried Heinersdorff. He then continued his artistic education in Dresden under the guidance of the painter, graphic artist and stained glass maker, Prof. Josef Goller (1868–1947). After several years in Dresden, he moved to the Netherlands and then to Cologne, where he studied under Professor Johan Thorn Prikker (1868–1932). After completing his studies in Cologne, he settled in Berlin. There, after completing his studies with the painter and graphic artist César Klein (1876–1954), he settled in the city permanently. He died on October 2, 1972, in Berlin. P. Lisoń, *Troskliwy i przemożny Opiekun... [Caring and Powerful Guardian...*], 274.

[96] A. Hadelt, "Bericht des Provinzialconservators" ["Report of the Provincial Conservator"], in: Alfred Hadelt (ed.), *Deutsche Kulturd enkmäler in Oberschlesien Jahrbuch der oberschlesischen Denkmalpflege nebst dem Bericht des Provinzialkonzerators* [*German Cultural Monuments in Upper Silesia: Yearbook of Upper Silesian Monument Preservation, together with the Report of the Provincial Conservator*], Wrocław 1934, 171.



16. O. Zirnbauer, *Krucyfiks*, ok. 1926, drewno dębowe, własność diecezji opolskiej, fot. W. Lippa

16. O. Zirnbauer, *Crucifix*, c. 1926, oak, owned by the Diocese of Opole, photo: W. Lippa



17. *Madonna z Dzieciątkiem*, 1932, marmur, rynek w Dobrodzieniu, fot. W. Lippa

17. *Madonna and Child*, 1932, marble, market square in Dobrodzień, photo: W. Lippa



18. B. Latazki, *Ukrzyżowanie*, 1932, witraż w Kościele św. Zygmunta i św. Jadwigi Śląskiej w Koźlu, fot. W. Lippa

18. B. Latazki, *The Crucifixion*, 1932, stained-glass window in the Church of St. Sigismund and St Hedwig of Silesia in Koźle, photo: W. Lippa

miast w tych częściach rzeźby, w których odgrywa się zasadnicza treść dzieła – w partiach budowania relacji pomiędzy Maryją a Dzieciątkiem. Skupiona, o łagodnej twarzy Matka delikatnymi i smukłymi dłońmi podtrzymuje małego Jezusa unoszącego prawą dłoń w geście błogosławieństwa. O ile wydłużona postać Maryi przypomina piękne Madonny gotyckie, o tyle pucołowate Dzieciątko z „mechanicznie" pokręconymi loczkami budzi skojarzenia z naiwną sztuką ludową.

Tego samego roku nyskie Warsztaty wykonały także trzy witraże projektu berlińskiego artysty

artworks caused by the rapid industrialization of this field of art, elaborated a comprehensive programme for the education of young artists. Amid the multitude of diverse art-historical tendencies that emerged at the turn of the nineteenth and twentieth centuries and remained present during the interwar period, the artists of the Nysa Institute found inspiration for creating their own aesthetic in folk art. Specific artistic works demonstrated that the forms of folk art that served as their starting point were transformed by the Nysa artists through the lens of modern academic art. The works discussed in the article – highly diverse in terms of function and technique – represent an innovative synthesis of traditional craftsmanship and modern formal language. This modern approach to the subject – marked by simplicity of form and a reduction of artistic means – is combined here with characteristic features of folk art: naïve stylization, a childlike sense of freshness, imaginative shapes, an intentionally non-realistic form, strong emotional expression, lyricism, warmth and intimacy, as well as a storytelling quality infused with a gentle, effortless humour. The new aesthetic of religious art proposed by the Nysa Workshops did not consist in the rejection of tradition, but in its creative rethinking. Good art was neither elitist nor expensive – it was fairly valued in terms of the materials used, its function and the needs of its audience.

The examination of the limited body of sources and research on the East German Christian Art and Decorative Arts Workshops in Nysa has shown the authors that many aspects of this subject still remain open to interpretation and require further clarification. The information identified to date does not allow us to determine the number and identities of the artist-teachers employed at the Workshops, the number of male and female students who completed their training, or the course of their later artistic careers. We also lack even an approximate catalogue of the works and objects produced under the auspices of the Nysa Institute. Beyond a small number of documented cases, it is difficult to establish which craft workshops, manufactories and factories cooperated with the Workshops. The issues outlined above do not encompass all the questions raised by the subject addressed in this study; nevertheless, they may provide a starting point for further research.

Acknowledgements

The authors wish to express their gratitude to all individuals and institutions whose support contributed to the preparation of this article. The authors wish to express their gratitude to Prof. Piotr Oszczanowski, director of the National Museum in Wrocław, Leszek Jodliński, director of the Museum in

Gliwice, and Edward Hałajko, director of the District Museum in Nysa. The authors also wish to express their gratitude to Prof. Mirosław Lenart, Mr Martin Lippa of the University of Erlangen for his assistance in acquiring source materials, and Mr Paweł Mrozek from Dobrodzień for his commitment to researching information concerning selected works.

Father Wojciech Lippa – a theologian, art historian, director of the Diocesan Museum in Opole and a teacher of art history at the Jan Cybis State Secondary School of Fine Arts in Opole – promotes art history by giving lectures and holding talks for a wide audience. His research interests centre on 19th- and 20th--century Silesian art.

Izabela Spielvogel, PhD (Medical Sciences and Health Sciences), Professor at the Opole University of Technology. She has conducted academic and research work as part of numerous placements and scholarships at renowned academic centres both in Poland and abroad. In addition to her main area of research, her work focuses on the history of medicine and the history of art. She is the author of academic and popular science publications, as well as monographs on balneology, spa medicine and the history of medicine in the context of the Jewish community.

Translated by Ewelina Kwiatek

Bibliography

Archival sources

State Archive in Opole, Nysa Archival Fonds, ref. no. 1920.

Hadelt, A. (ephemeral print), *Neisse, die Zentrale für Geistliche Kunst und Kunstgewerbe im Osten. Von Pfarrer Alferd Hadelt, Polnisch-Wette* [Nysa: The Centre for Ecclesiastical Art and Decorative Arts in Eastern Germany. By Father Alfred Hadelt, Polski Świętów] State Archives in Opole, Nysa Archival Fonds, ref. no. 1920.

State Archives in Wrocław (Branch in Kamieniec Ząbkowicki), *Ostdeutsche Werkstätten Kuhn & Co. Kommanditgesellschaft* [East German Workshops Kuhn & Co. Limited Partnership] in the years 1938–1939, ref. no. 84/635/0/1.1.1/82549.

Sources

Betrifft kirchliche Kunstaltertümer [Regarding ecclesiastical art antiquities], "Kirchliches Amtsblatt des Fürstbischöflichen Ordinariats in Breslau" ["Ecclesiastical Official Gazette of the Prince-Bishop's Ordinariate in Breslau]" 1927, no. 3, 13–14.

Bernharda Latazkiego[95] do prezbiterium kościoła w Koźlu, przedstawiające w części centralnej scenę Ukrzyżowania, po lewej stronie Świętą Rodzinę, a po prawej Zmartwychwstanie[96]. Główny witraż przedstawia tradycyjny, symetryczny układ kompozycji, w której na osi umieszczono krzyż z delikatnie skośnie ułożoną poziomą belką flankowany przez statycznie ustawione postacie Maryi i św. Jana **[il. 18]**. Symetryczny układ wzmocniony został przez sylwetę słońca umieszczonego ponad krzyżem. Mocne, skontrastowane barwne przeszklenia stwarzają wrażenie gwałtownej ekspresyjności przedstawienia, jednak ukazane na nim postacie Maryi i Jana wyrażają skupienie i spokój. Także postać Chrystusa – poza delikatnie zasugerowanymi strużkami krwi – emanuje dostojeństwem i łagodnością. Również w tym przypadku przedstawiona scena emanuje bardziej medytacyjnym nastrojem aniżeli dramaturgią kojarzoną na ogół z tematem Ukrzyżowania.

Zakończenie

Wschodnioniemieckie Warsztaty Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego w Nysie podjęły niezwykle nowatorską i szeroko zakrojoną próbę odnowienia sztuki religijnej. Inicjatorzy Warsztatów wobec spadku jakości estetycznej drobnej plastyki dewocyjnej spowodowanej silnie rozwijającym się uprzemysłowieniem tej gałęzi sztuki stworzyli kompleksowy program kształcenia młodych twórców, którego główny rdzeń stanowił powrót do etycznej rzemieślniczej pracy. W gąszczu różnorodnych tendencji historyczno-artystycznych powstałych na przełomie XIX i XX w. i wciąż obecnych w okresie międzywojennym artyści nyskiego Instytutu w sztuce ludowej znaleźli inspirację do stworzenia własnej estetyki. Konkretne realizacje artystyczne wykazały, że formy sztuki ludowej zostały przez nyskich twórców przetransponowane według doświadczeń nowoczesnej sztuki akademickiej. Zaprezentowane w artykule dzieła – tak różnorodne

[95] Urodził się 15 września 1905 r. w Vechcie, w Dolnej Saksonii. Dzieciństwo oraz lata młodzieńcze spędził w Bremie, dokąd przeniósł się wraz z matką. W wieku piętnastu lat rozpoczął naukę malarstwa na szkle w pracowni prof. Georga K. Rohdego (1874–1959). Po czterech latach kształcenia podjął pracę jako rysownik w berlińskiej firmie Puhl & Wagner – Gottfried Heinersdorff. Następnie kontynuował edukację artystyczną w Dreźnie pod kierunkiem malarza, grafika i witrażownika prof. Josefa Gollera (1868–1947). Po kilkuletnim pobycie w Dreźnie wyjechał do Holandii, a następnie do Kolonii, gdzie studiował u prof. Johana Thorna Prikkera (1868–1932). Po zakończeniu nauki w Kolonii osiadł w Berlinie. Tam po studiach u malarza i grafika Césara Kleina (1876–1954) związał się z miastem na stałe. Zmarł 2 października 1972 r. w Berlinie. P. Lisoń, „Troskliwy i przemożny Opiekun", 274.

[96] A. Hadelt, „Bericht des Provinzialkonservators", w: *Deutsche Kulturdenkmäler in Oberschlesien. Jahrbuch der oberschlesischen Denkmalpflege nebst dem Bericht des Provinzialkonservators*, red. Alfred Hadelt (Breslau, 1934), 171.

pod względem funkcji i techniki wykonania – stanowią przykład nowatorskiego połączenia tradycyjnego wykonawstwa rzemieślniczego z nowoczesnymi środkami formalnymi. Nowoczesna synteza ujęcia tematu, taka jak redukcja środków i prostota formy, łączy się tu z tym, co typowe dla sztuki ludowej: z naiwną stylizacją, dziecięcą świeżością, fantazyjnością kształtów, antynaturalistyczną formą, silnym ładunkiem emocjonalnym, lirycznością i przytulnością oraz anegdotycznością, połączoną z dozą niewymuszonego humoru. Zaproponowana przez nyskie Warsztaty nowa estetyka sztuki religijnej nie polegała na odrzuceniu tradycji, lecz na jej twórczym przemyśleniu. Dobra sztuka nie była ani elitarna, ani kosztowna – była uczciwa wobec materiału, funkcji i odbiorcy.

Kwerenda dość skąpych źródeł i opracowań dotyczących Wschodnioniemieckich Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego w Nysie uświadomiła autorom, że w omawianym temacie wciąż pozostaje wiele kwestii otwartych i niejasnych. Na podstawie dotąd odnalezionych informacji nie sposób wskazać ani liczby, ani nazwisk artystów-nauczycieli zatrudnionych w Warsztatach. Nie wiadomo też, ilu uczniów ukończyło kształcenie i jaka była ich dalsza kariera artystyczna. Nie znamy także, nawet przybliżonego, katalogu dzieł i wyrobów powstałych pod egidą nyskiego Instytutu. Poza nielicznymi przykładami, trudno także wykazać, jakie zakłady rzemieślnicze, manufaktury i fabryki współpracowały z Warsztatami. Wymienione kwestie nie wyczerpują pytań rodzących się w związku z podjętym przez autorów tematem, stanowić jednak mogą punkt wyjścia do dalszych badań.

Podziękowania

Autorzy pragną podziękować wszystkim osobom i instytucjom, które wsparły powstanie tego artykułu. Szczególne wyrazy wdzięczności kierują na ręce dyrektora prof. Piotra Oszczanowskiego z Muzeum Narodowego we Wrocławiu, dyrektora Leszka Jodlińskiego z Muzeum w Gliwicach oraz Edwarda Hałajki, dyrektora Muzeum Powiatowego w Nysie. Podziękowania należą się również prof. Mirosławowi Lenartowi, Panu Martinowi Lippie z Uniwersytetu w Erlangen za pomoc w pozyskaniu materiałów źródłowych oraz Panu Pawłowi Mrozkowi z Dobrodzienia za zaangażowanie w poszukiwaniu informacji na temat wybranych dzieł.

---

ks. Wojciech Lippa – teolog, historyk sztuki, dyrektor Muzeum Diecezjalnego w Opolu oraz nauczyciel historii sztuki w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Jana Cybisa w Opolu, popularyzuje historię sztuki, prowadząc wykłady i spotkania dla

Born, W. *Figürliche Keramik von Rudolf Knörlein – Wien* [Figural ceramics by Rudolf Knörlein – Vienna]. In: A. Koch (ed.), *Deutsche Kunst und Dekoration*. Darmstadt 1931/1932, vol. 69, 113–115.

From the Editors: *Deschowitz OS. erhält eine Kirche* [Zdzieszowice in Upper Silesia gets a church]. "Oberschlesische Volkstimme" [Upper Silesian People's Voice] 1935, No. 69, 14.

From the editors, *Die Mariensäule in Guttentag* [The Marian Column in Dobrodzień] "Oberschlesische Volksstimme" [Upper Silesian People's Voice] 1932, vol. 58, no 248, 7.

Die schlesische Ordensprovinz der Kongregation der Armen Schulschwestern von U. L.Fr. von 1851 bis 1926 [The Silesian Province of the Congregation of the Poor School Sisters of Our Lady from 1851 to 1926], „Jahresbericht des Neisser Kunst – und Altertumsverein" [Annual Report of the Neisse Society for Art and Antiquities] 1928, vol. 32, 26–27.

E*in Piontek – Gedenkbrunnen in Bad Ziegenhalsb* [Piontek Memorial Fountain in Głuchołazy], "Schlesische Volkszeitung" [Silesian People's Newspaper] 1931, no. 327, 3; from the Editors:

Grundmann, G. *Alte und neue Schlesische Krippenkunst* [Old and New Silesian Nativity Art], "Schlesische Monatshefte" [Silesian Monthly] 1927, vol. 4, no. 6, 524–529

Hadelt, A. *Bericht des Provinzialconservators* [Report of the Provincial Conservator], [in:] Alfred Hadelt (ed.), *Deutsche Kulturd enkmäler in Oberschlesien* [German Cultural Monuments in Upper Silesia]. *Jahrbuch der oberschlesischen Denkmalpflege nebst dem Bericht des Provinzialkonzerators* [German Cultural Monuments in Upper Silesia: Yearbook of Upper Silesian Monument Preservation, together with the Report of the Provincial Conservator], Wrocław 1934, 165–208.

Hadelt, A. *Christliche Haus – und Devotionalienkunst in Oberschlesien* [Christian Household and Devotional Art in Upper Silesia], "Glück auf. Oberschlesischer Kalender," [Good luck. Upper Silesian Calendar], no. 1, 1926, 105–108.

Hadelt, A. *Die große Plakette vom Heiligen Jahr der Ostdeutschen Werkstätten für christliche Kunst* [The Large Holy Year Plaque by the East German], „Der Oberschlesier" 1925, vol. 7, z. 9, 559–562.

Hadelt, A. *Die Ostdeutschen Werkstätten* [East German Workshops], [in:] Erwin Stein (ed.), Monographien deutscher Städte [Monographs on German Cities], vol. 14, Bad Ziegenhals (Głuchołazy), 1925, 114–121.

Hadelt, A. *Ihre Entstehung* [Its origin], „Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft" [Christian Art: Monthly Journal for all Fields of Christian Art and Art Scholarship] 1926/1927, vol. 18, no. 5, 134–140.

Hanke, A. "Klerus und kirchliche Kunst" [Clergy and Ecclesiastical Art]. Schlesisches Pastoralblatt [Schlesisches Pastoralblatt] 12 (1928): 225–227.
Hein, B. "Die Ausstellung von Werken oberschlesischer Künstler zu Königsberg" [The Exhibition of Works by Upper Silesian Artists at Konigsberg]. Schlesische Monatshefte [Silesian Monthly] 3, no. 11 (1927): 487–488.
Hildebrandt, A. *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst* [East German Christian Art Workshops]. Stimmen und Urteil [Voices and Judgement], Nysa, no date, 12.
Hintze, E., Masner K., Goldschmiedearbeiten Schlesiens [Goldsmiths' Work in Silesia', Wrocław 1911.
Kieser, R. "Zweck und Ziele des Hausfleissvereins im Riesen – und Isergebirge" [The Purpose and Objectives of the Homecraft Association in the Karkonosze and Jizera Mountains]. Schlesische Heimatblätter [Silesian Regional Studies], no. 11 (1911): 285–287.
Kreitmaier, J. "Die künstlerische Gestaltung" [Artistic Design]. In: Die Christliche Kunst (...). Monatsschrift fur alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft [Christian Art: Monthly Journal for All Fields of Christian Art and Art Scholarship] 18, no. 5 (1926/1927): 134–140.
Kreitmaier, J. "Die Ostdeutschen Werkstätten in Neisse" [EastGerman Workshops in Nysa]. Der Oberschlesier [Upper Silesian] 8, no. 10 (1926): 714–719.
Kreitmaier, J. "Die Ostdeutschen Werkstätten in Neisse" [East German Workshops in Nysa]. Sonderabdruck aus den „Stimmen der Zeit" [offprint from Voices of the Time], 111, no. 8 (May 1926): 1–6.
Lill, G. "Zur Einführung" [Introduction]. Die Christliche Kunst. Monatsschrift fur alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft [Christian Art: Monthly Journal for All Fields of Christian Art and Art Scholarship] 18, no. 5 (1926/1927): 133–134.
Lux, J. Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst [East German Christian Art Workshops]. Stimmen und Urteil [Voices and Judgement]. Nysa, no date, 11.
Muthesius, H. Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst [East German Christian Art Workshops]. Stimmen und Urteil [Voices and Judgement]. Nysa, no date, 12.
Muthesius, H. "Die Ostdeutschen Werkstätte in Neisse" [East German Christian Art Workshops]. Illustrierte Zeitung [Illustrated Newspaper], no. 171 (1928): 242–243.
From the editors. "Neuer kunstgewerblicher Schmuck in Neisse" [New Decorative Arts in Nysa], Oberschlesier im Bild [Upper Silesians in Pictures], no. 18 (1927): 5.
From the editors. "Neisse" [Nysa]. In: E. Stein, B. Salomon (eds.), Schlesien, Kultur und Arbeit einer deutschen Grenzmark [Kultur und Arbeit einer deutschen Grenzmark]. Nysa 1926, 253.
From the Editors: "Oppeln Stadt und Kreis Einweihung des neuen St. Franziskus-Hauss in Groß-Döbern" [Opole City and District: Inauguration of the New St. Francis

szerokiego grona odbiorców. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół sztuki śląskiej XIX i XX w.

Izabela Spielvogel, dr hab. n. med. i o zdrowiu, profesor Politechniki Opolskiej. Prowadzi działalność naukowo-badawczą w ramach licznych staży i stypendiów w renomowanych krajowych i zagranicznych ośrodkach akademickich. Poza głównym nurtem badań, jej prace koncentrują się wokół historii medycyny i historii sztuki. Jest autorką publikacji naukowych i popularnonaukowych oraz monografii z zakresu balneologii, medycyny uzdrowiskowej oraz historii medycyny w kontekście społeczności żydowskiej.

Bibliografia

Archiwalia

Archiwum Państwowe w Opolu, *Zespół Akt Miasta Nysy*, sygn. 1920.
Hadelt, A. (druk ulotny). *Neisse, die Zentrale für geistliche Kunst und Kunstgewerbe im Osten. Von Pfarrer Alferd Hadelt, Polnisch-Wette*, Archiwum Państwowe w Opolu, *Zespół Akt Miasta Nysy*, sygn. 1920.
Archiwum Państwowe we Wrocławiu (Oddział w Kamieńcu Ząbkowickim), *Ostdeutsche Werkstätten Kuhn & Co. Kommanditgesellschaft w latach 1938–1939*, sygn. 84/635/0/1.1.1/82549.

Źródła

„Betrifft kirchliche Kunstaltertümer". *Kirchliches Amtsblatt des Fürstbischöflichen Ordinariats in Breslau* 3 (1927): 13–14.
Born, W. „Figürliche Keramik von Rudolf Knörlein – Wien". W: *„Deutsche Kunst und Dekoration"*, t. 69, red. A. Koch. Darmstadt 1931/1932, 113–115.
„Od redakcji: Deschowitz OS. erhält eine Kirche". *Oberschlesische Volkstimme* 69 (1935): 14.
„Od redakcji: Die Mariensäule in Guttentag". *Oberschlesische Volksstimme* 58, nr 248 (1932): 7.
Die schlesische Ordensprovinz der Kongregation der Armen Schulschwestern von U. L. Fr. von 1851 bis 1926. Breslau 1926.
Dietrich, H. „Alt-Neisser Goldschmiedearbeiten". *Jahresbericht des Neisser Kunst – und Altertumsverein* 32 (1928): 26–27.
„Od redakcji: Ein Piontek-Gedenkbrunnen in Bad Ziegenhals". *Schlesische Volkszeitung* 327 (1931): 3.
Grundmann, G. „Alte und neue Schlesische Krippenkunst". *Schlesische Monatshefte* 4, nr 6 (1927): 524–529.
Hadelt, A. „Bericht des Provinzialkonservators". W: *Deutsche Kulturdenkmäler in Oberschlesien. Jahrbuch der oberschlesischen Denkmalpflege nebst dem Bericht des Provinzialkonservators*, red. Alfred Hadelt. Breslau 1934, 165–208.

Hadelt, A. „Christliche Haus – und Devotionalienkunst i Oberschlesien". *Glück auf. Oberschlesischer Kalender* 1 (1926): 105–108.

Hadelt, A. „Die große Plakette vom Heiligen Jahr der Ostdeutschen Werkstätten für christliche Kunst". *Der Oberschlesier* 7, z. 9 (1925): 559–562.

Hadelt, A. **„**Die Ostdeutschen Werkstätten". W: *Monographien deutscher Städte*, t. 14, red. Erwin Stein. Bad Ziegenhals, 1925, 114–121.

Hadelt, A. „Ihre Entstehung". *Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft* 18, z. 5 (1926/1927): 134–140.

Hanke, A. „Klerus und kirchliche Kunst". *Schlesisches Pastoralblatt* 12 (1928): 225–227.

Hein, B. „Die Ausstellung von Werken oberschlesischer Künstler zu Königsberg". *Schlesische Monatshefte* 3, nr 11 (1927): 487–488.

Hildebrandt, A. *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst. Stimmen und Urteil.* Neisse, sine anno, 12.

Hintze, E., Masner, K. *Goldschmiedearbeiten Schlesiens.* Breslau, 1911.

Kieser, R. „Zweck und Ziele des Hausfleissvereins im Riesen – und Isergebirge". *Schlesische Heimatblätter* 11 (1911): 285–287.

Kreitmaier, J. „Die künstlerische Gestaltung". *Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft* 18, z. 5 (1926/1927): 144–156.

Kreitmaier, J. „Die Ostdeutschen Werkstätten in Neisse". *Der Oberschlesier* 8, z. 10 (1926): 714–719.

Kreitmaier, J. „Die Ostdeutschen Werkstätten in Neisse". Sonderabdruck aus den „Stimmen der Zeit" 111, z. 8 (1926): 1–6.

Lill, G. „Zur Einführung". *Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft* 18, z. 5 (1926/1927): 133–134.

Lux, J. *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst. Stimmen und Urteil.* Neisse, sine anno, 11.

Muthesius, H. *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst. Stimmen und Urteil.* Neisse, sine anno, 12.

Muthesius, H. „Die Ostdeutschen Werkstätte in Neisse", *Illustrierte Zeitung* 171 (1928): 242–243.

„Od redakcji: Neuer kunstgewerblicher Schmuck in Neisse". *Oberschlesier im Bild* 18 (1927): 5.

„Od redakcji: Neisse". W: „*Schlesien, Kultur und Arbeit einer deutschen Grenzmark*", red. E. Stein, B. Salomon. Neisse, 1926, 253.

„Od redakcji: Oppeln Stadt und Kreis Einweihung des neuen St. Franziskus-Hauses in Groß-Döbern". *Oberschlesische Volksstimme* 278 (1932): 6.

Osborn, M. „A.R. Zutt". W: „*Kunstadressbuch für das Deutsche Reich, Danzig und Deutschösterreichs mitsachlicher Unterstützung reichsbehördlicher, staatlicher und städtischer Institutionen sowie von Vereinen und Fachverbänden*, red. M. Osborn. Berlin, 1926, 385.

House in Dobrzeń Wielki]. *Oberschlesische Volks-stimme* [Upper Silesian People's Voice], 1932, no. 278, 6.

Osborn, M. "A. R. Zutt". In: M. Osborn (ed.), Kunstadressbuch für das Deutsche Reich, Danzig und Deutschösterreich s mitsachlicher Unterstützung reichsbehördlicher, staatlicher und städtischer Institutionen sowie von Vereinen und Fachverbänden [Art Directory for the German Reich, Gdańsk and German Austria, with the substantive support of Reich, state and municipal institutions, as well as associations and professional bodies]. Berlin 1926, 385.

Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst [East German Christian Art Workshops]. Stimmen und Urteil [Voices and Judgement]. Nysa, no date, 13.

Ordinance of JM, Cardinal Adolf Bertram of July 15, 1926, "Denkmal – und Kunstpflege in der Diözese" [Monument and art conservation in the diocese]. *Kirchliches Amtsblatt des Furstbischoflichen Ordinariats in Breslau* [Ecclesiastical Official Gazette of the Prince-Bishop's Ordinariate in Wrocław], no. 12 (1926): 83–86.

Ordinance of the Holy Father on Ecclesiastical Art. Vatican 1924.

Schell, A. "Ein Oberschlesisches Sorgenkind" [An Upper Silesian Problem]. Schlesische Monatshefte [Silesian Monthly] 4, no. 6 (1927): 284–285.

Schelleberg, A. "Deutsche Textilkunst der Gegenwart" [Contemporary German Textile Art]. Schlesische Monatshefte [Silesian Monthly] 4, no. 8 (1927): 362.

From the editors. "Schlesisches Kunstgewerbe auf der Leipziger Messe" [Silesian Decorative Arts at the Leipzig Fair]. Schlesische Monatshefte [Schlesische Monatshefte] 4, no. 4 (1927): 188–189.

Secreteria Di Stato Di Santita. *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst* [East German Christian Art Workshops]. *Stimmen und Urteil* [Voices and Judgement]. Nysa, no date, 16.

Steinberg, M. "Schlesische Spitzen" [Silesian Lace]. *Schlesische Monatshefte* [Silesian Monthly] 4, no. 3 (1927): 111–115.

Urbach, R. "Schlesische Textilkünstlerinnen" [Silesian Women Textile Artists]. Schlesien [Silesian] 7, no. 17 (1913/1914): 468–473.

Wilpert, J. *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst* [East German Christian Art Workshops]. *Stimmen und Urteil* [Voices and Judgement]. Nysa, no date, 19–20.

Zutt, R.A. "Ihre Ziele und Bestrebungen". Die Christliche Kunst. Monatsschrift fur alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft [Christian Art: Monthly Journal for All Fields of Christian Art and Art Scholarship] 18, no. 5 (1926/1927): 140–144.

Zutt, R.A. "Um die Ethik in der Produktion". [Towards an Ethics of Production]. "Die Mission der Ostdeutschen Werkstätten" [Mission of East German Workshops]. Eichendorff-Blatter fur Literatur, Kunst und Wissenschaft [Eichendorff Journal for Literature, Art and Scholarship] 2, no 4. (1925): 25–26.

Elaborated works

"Avant-Gardist and Painter-Monk: Peter Lenz and the Beuron School of Art". Catalogue of the exhibition. V. Wegner (ed.). City Museum, Engen Gallery, 31.05.2007–1.06.2007. Engen 2007.

Bałus, W. Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku [Gothic without God? In the circle of symbolic meanings of sacred architecture of the 19th century]. Toruń 2011.

Brilling, B. "Geschichte des jüdischen Goldschmiedegewerbes in Schlesien" [History of the Jewish Goldsmiths' Trade in Silesia]. In: Hamburger Mittel – und Ostdeutsche Forschungen [Hamburg Central and East German Studies]). Hamburg 1967.

Chesi, V. Struktur und Funktionen der Handwerksorganisation in Deutschland seit 1933. Ein Beitrag zur Verbandstheorie [The Structure and Functions of Craft Organizations in Germany since 1933: A Contribution to Association Theory]. Berlin 1933.

Filipczyk, J. „Fabryka porcelany Reinholda Schlegelmilcha" [Reinhold Schlegelmilch porcelain factory]. In: D. Emerling, J. Flipczyk, J. Zydek [ed.], Tillowitz porcelain. Tułowice porcelit. Opole 2020, 9.

Fuhrich, H. Der Heimgarten [The Home Garden]. Dulmen 1971.

Geibel, N. Die Spuren der Mönche. Geschichten rund um die Benediktiner-Erzabtei Beuron [The traces of the monks. Stories about the Benedictine archabbey in Beuron]. Meskirch 2021.

Górecki, P. Matka Kościołów zabrzańskich. Historia parafii św. Andrzeja Apostoła w Zabrzu 1354–2018, Rzymskokatolicka Parafia pw. Świętego Andrzeja Apostoła w Zabrzu ul. Wolności 196 [Mother of the Churches of Zabrze. History of the parish of St. Andrew the Apostle in Zabrze 1354–2018, Roman Catholic Parish of St. Andrew the Apostle in Zabrze, ul. Wolności 196]. Zabrze 2018.

Górecki, P., Kulczyk A. „Zapiski kronikarskie ks. Antoniego Korczoka z lat 1938–1940" [Chronicle Notes of Fr. Antoni Korczok, 1938–1940]. In: "Lecz ja wiem: wybawca mój żyje". Ksiądz Antoni Korczok (1891–1941). Życie, posługa, męczeństwo ["Yet I know: my Redeemer lives." Fr. Antoni Korczok (1891–1941): Life, Ministry, Martyrdom], edited by P. Górecki, S. Rosenbaum, B. Tracz. Katowice–Opole–Warszawa 2023.

Jakob, P.K. Richard Adolf Zutt – Life for Art, Craft, Work [Richard Adolf Zutt – His Life Dedicated to Art, Craft, and Work]. Affoltern am Albis 2018.

Kellner, T., Felix, H. Hinssen. Aus dem gemeinsamen Schaffen [From the Shared Creative Work]. Berlin 2000.

Kwiecień, K. Żeliwo artystyczne w dawnych Gliwicach (1796–1945) [Artistic Cast Iron in Historic Gliwice (1796–1945)]. Gliwice 2017.

Lisoń, P. „Bertholda Müllera-Oerlinghausena nieznane dzieła o tematyce religijnej" [Berthold Muller-Oerlinghausen-

Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst. Stimmen und Urteil. Neisse, sine anno, 13.

Rozporządzenie JM, kardynała Adolfa Bertrama z dn. 15 lipca 1926 r., Verordnung betr. Denkmal – und Kunstpflege in der Diözese. *Kirchliches Amtsblatt des Fürstbischöflichen Ordinariats in Breslau*12 (1926): 83–86.

Rozporządzenie Ojca Świętego w sprawie sztuki kościelnej. Watykan 1924.

Schell, A. „Ein Oberschlesisches Sorgenkind". *Schlesische Monatshefte* 4, nr 6 (1927): 284–285.

Schelleberg, A. „Deutsche Textilkunst der Gegenwart". *Schlesische Monatshefte* 4, nr 8 (1927): 362.

„Od redakcji: Schlesisches Kunstgewerbe auf der Leipziger Messe". *Schlesische Monatshefte* 4, nr 4 (1927): 188–189.

Segreteria Di Stato Di Sua Santità. *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst. Stimmen und Urteil.* Neisse, sine anno, 16.

Steinberg, M. „Schlesische Spitzen" *Schlesische Monatshefte* 4, nr 3 (1927): 111–115.

Urbach, R. „Schlesische Textilkünstlerinnen". *Schlesien* 7, nr 17 (1913/1914): 468–473.

Wilpert, J. *Ostdeutsche Werkstätten für christliche Kunst. Stimmen und Urteil.* Neisse, sine anno, 19–20.

Zutt, R.A. „Ihre Ziele und Bestrebungen". *Die Christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft* 18, z. 5 (1926/1927): 140–144.

Zutt, R.A. „Um die Ethik in der Produktion. Die Mission der Ostdeutschen Werkstätten", *Eichendorff-Blätter für Literatur, Kunst und Wissenschaft* 2, nr 4 (1925): 25–26.

Opracowania

Wagner, W. (red.). *Avantgardist und Malermönch – Peter Lenz und die Beuroner Kunstschule*, katalog wystawy. Städtisches Museum Engen. Galerie, 31 V 2007–1 VI 2007. Engen, 2007.

Bałus, W. *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku.* Toruń, 2011.

Brilling, B. *Geschichte des jüdischen Goldschmiedegewerbes in Schlesien (in Hamburger mittel – und ostdeutsche Forschungen)*. Hamburg, 1967.

Chesi, V. *Struktur und Funktionen der Handwerksorganisation in Deutschland seit 1933. Ein Beitrag zur Verbandstheorie.* Berlin, 1966.

Filipczyk, J. „Fabryka porcelany Reinholda Schlegelmilcha". W: *Tillowitz porcelana. Tułowice porcelit,* red. D. Emerling, J. Flipczyk, J. Zydek. Opole, 2020: 9.

Fuhrich, H. *Der Heimgarten*. Dülmen, 1971.

Geibel, N. *Die Spuren der Mönche. Geschichten rund um die Benediktiner-Erzabtei Beuron.* Meßkirch, 2021.

Górecki, P. *„Matka Kościołów zabrzańskich". Historia parafii św. Andrzeja Apostoła w Zabrzu 1354–2018, Rzymskokatolicka Parafia pw. Świętego Andrzeja Apostoła w Zabrzu ul. Wolności 196.* Zabrze, 2018.

Górecki, P., Kulczyk, A. „Zapiski kronikarskie ks. Antoniego Korczoka z lat 1938–1940". W: „*«Lecz ja wiem: wybaw-*

ca mój żyje». Ksiądz Antoni Korczok (1891–1941). Życie, posługa, męczeństwo", red. P. Górecki, S. Rosenbaum, B. Tracz. Katowice–Opole–Warszawa, 2023.

Jakob, P.K. *Richard Adolf Zutt – sein Leben für Kunst, Handwerk, Arbeit.* Affoltern am Albis, 2018.

Kellner, T. *Felix H. Hinssen. Aus dem gemeinsamen Schaffen.* Berlin, 2000.

Kwiecień, K., *Żeliwo artystyczne w dawnych Gliwicach (1796–1945).* Gliwice, 2017.

Lisoń, P. „Bertholda Müllera-Oerlinghausena nieznane dzieła o tematyce religijnej". *Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars* 1 (2020): 271–306.

Lisoń, P. „Troskliwy i przemożny Opiekun: Święty Józef na witrażach projektu Bernharda Latazkiego – ikonografia i przesłanie na nasze czasy". W: *Święci na nasze czasy*, red. K. Porosło. Kraków, 2024, 272–288.

Manthey, K. *Carl Kühn 1873–1942: Kirchen für das junge Bistum Berlin.* Berlin, 2021.

Morgan, D. *Visual piety. A history and theory of popular religious images.* Berkley–Los Angeles–London, 1957.

Murzyniak, P. „La Poverina". *Nyskie Szkice Muzealne* (red. E. Hałajko) 13 (2020): 201–203.

Ortmeier, M. „Auf Schritt und Tritt begegnen wir seiner Kunst. Zum 50. Todestag des Passauer Bildhauers Otto Zirnbauer (1903–1970)". W: *Passauer Almanach. Chronik des Jahres 2020 zu Kunst, Universität, Natur, Theater, Musik, Kirche, Geschichte und Wirtschaft*, t. 16, red. E. Rabenstein. Passau, 2020, 84–93.

Pasierb, J. *Ochrona zabytków i sztuki kościelnej.* Warszawa, 1995.

Schodrok, K. „Alfred Hadelt (1879–1951)". W: *Schlesische Priesterbilder*, red. J. Gottschalk. Aalen–Würt, 1967, 144–146.

Seemann, A. „Rudolf Knorlein". W: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, t. 3, red. H. Vollmer. Leipzig, 1956, 72.

Skrzydlewska, B. „Ochrona zabytków sztuki na podstawie dokumentów kościelnych". *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 67 (1997): 33–40.

Stanicka-Brzezicka, K. „*Przeciw kłamstwu, pozorom, namiastce i imitacji*. Działalność i kontekst artystyczny Wschodnioniemieckich Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego w Nysie z lat 20. XX w.". W: *Śląsk, Polska, Niemcy na przestrzeni wieków. Studia historyczne ofiarowane Profesorowi Mieczysławowi Paterowi w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. T. Kulak, Toruń, 2008, 320–328.

Stankiewicz, A. „From the Aesthetic Movement to the Arts and Crafts Movement". *Studies in Art Education* 33 (1992), 165–173.

Starzewska, M. „Zarys rozwoju śląskiego szkolnictwa w zakresie rzemiosł artystycznych (1791–1945)". *Roczniki Sztuki Śląskiej* 15 (1991): 15–37.

Toenniges, F. „Alfred Gottwald – der große schlesische Kirchenmaler aus Tarnau Krs. Frankenstein". *Unsere* unknown works on religious themes]. Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars, no. 1 (2020): 271–306.

Lisoń, P. „Troskliwy i przemożny Opiekun: Święty Józef na witrażach projektu Bernharda Latazkiego – ikonografia i przesłanie na nasze czasy" [Caring and powerful Guardian: Saint Joseph on stained glass designed by Bernhard Latazki – iconography and message for our times]. In: K. Porosło (ed.), Święci na nasze czasy [Saints for Our Times]. Kraków 2024, 272–288.

Manthey, K. Carl Kühn 1873–1942: Kirchen für das junge Bistum Berlin [Carl Kuhn (1873–1942): Churches for a Young Diocese Berlin]. Berlin 2021.

Morgan, D. Visual piety. A history and theory of popular religious images. Berkley–Los Angeles–London 1957.

Murzyniak, P. „La Poverina". In: E. Hałajko (ed.), Nyskie Skice Muzealne [Nysa Museum Sketches] 13 (2020): 201–203.

Ortmeier, M. "Auf Schritt und Tritt begegnen wir seiner Kunst. Zum 50. Todestag des Passauer Bildhauers Otto Zirnbauer (1903—1970)" [At Every Step We Encounter His Art. On the 50th Anniversary of the Death of the Passau Sculptor Otto Zirnbauer (1903–1970)]. In: E. Rabenstein (ed.), Passauer Almanac. Chronik des Jahres 2020 zu Kunst, Universität, Natur, Theater, Musik, Kirche, Geschichte und Wirtschaft, Passau [Passau Almanac. Chronicle of the Year 2020 on Art, University, Nature, Theatre, Music, Church, History and Economy] 16 (2020): 84–93.

Pasierb, J. *Ochrona zabytków i sztuki kościelnej* [Protection of monuments and church art]. Warszawa 1995.

Schodrok, K. "Alfred Hadelt (1879–1951)". In: Schlesische Priesterbilder [Silesian Priest Portraits], edited by J. Gottschalk. Aalen–Wurt 1967, 144–146.

Seemann, A. "Rudolf Knörlein". In: H. Vollmer (ed.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts [H. Vollmer, General Dictionary of Twentieth-Century Artists], vol. 3. Leipzig 1956, 72.

Skrzydlewska, B. „Ochrona zabytków sztuki na podstawie dokumentów Kościelnych" [Protection of Art Monuments on the Basis of Church Documents]. Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne [Archives, Libraries and Church Museums], no. 67 (1997): 33–40.

Stanicka-Brzezicka, K. „Przeciw kłamstwu, pozorom, namiastce i imitacji. Działalność i kontekst artystyczny Wschodnioniemieckich Warsztatów Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego w Nysie z lat 20.XX w." ["Against Lies, Appearances, Substitutes and Imitations. Activities and artistic context of the East German Christian Art and Decorative Arts Workshops Christian Art and Craft Workshops in Nysa from the 1920s"]. In: T. Kulak (ed.), Śląsk, Polska, Niemcy na przestrzeni wieków. Studia historyczne ofiarowane Profesorowi Mieczysławowi Paterowi w osiemdziesiątą rocznicę urodzin [Silesia, Poland, Germany through the centuries. Historical studies presented to Professor

Mieczysław Pater on the eightieth anniversary of his birth]. Toruń 2008, 320.

Stankiewicz, A. "From the Aesthetic Movement to the Arts and Crafts Movement". Studies in Art Education, no. 33 (1992): 165–173.

Starzewska, M. „Zarys rozwoju śląskiego szkolnictwa w zakresie rzemiosł artystycznych (1791–1945)" [Outline of the development of Silesian education in the field of decorative arts (1791–1945)]. Roczniki Sztuki Śląskiej [Annals of Silesian Art] 15 (1991): 15–37.

Toenniges, F. "Alfred Gottwald – der große schlesische Kirchenmaler aus Tarnau Krs.Frankenstein" [Alfred Gottwald – the Great Silesian Ecclesiastical Painter from Tarnau (present-day: Tarnow)]. Unsere Heimat. Frankenstein Munsterberger Heimatblatt [Our Homeland. The Munsterberger area (present-day: Ząbkowice Śląskie)] Regional Gazette], no. 5 (1993): 7.

Worbs, M. Quickborn und Heimgarten als ein kulturell religiöses Ereignis in Oberschlesien (1909–1939) [Quickborn und Heimgarten as a Cultural Religious Heritage in Upper Silesia (1909–1939)]. Opole 1999.

Worbs, M. „Prekursorzy soborowej reformy liturgicznej" [Precursors of the conciliar liturgical reform]. Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars, no. 3 (2003): 297–320.

Websites

Geschichte, Messe-Archiv [History, Trade Fair Archive], https://www.grassimesse.de/geschichte/messe-archiv/1929/ (accessed:11.03.2026)

Grupa figuralna – betlejemska szopka [Figural group – Bethlehem nativity scene], https://muzeumcyfrowe.mnwr.pl/obiekt/grupa-figuralna-betlejemska-szopka (accessed: 27.03.2026)

I liceum na przedwojennych pocztówkach i krótka historia szkoły do 1945 r., [First High School on pre-war postcards and a brief history of the school up to 1945], https://historia-zabrza.pl/i-liceum-na-przedwojennych-pocztowkach-i-krotka-historia-szkoly-do-1945-r/ (accessed: 11.04.2026)

Heimat. Frankenstein Münsterberger Heimatblatt 5 (1993): 7.

Worbs, M. *Quickborn und Heimgarten als ein kulturell religiöses Ereignis in Oberschlesien (1909–1939)*. Opole, 1999.

Worbs, M. „Prekursorzy soborowej reformy liturgicznej". *Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars* 3 (2003): 297–320.

Strony internetowe

"Geschichte, Messe-Archiv". Dostęp: 11.03.2026. https://www.grassimesse.de/geschichte/messe-archiv/1929

„Grupa figuralna – betlejemska szopka". Dostęp: 27.03.2026. https://muzeumcyfrowe.mnwr.pl/obiekt/grupa-figuralna-betlejemska-szopka

„I liceum na przedwojennych pocztówkach i krótka historia szkoły do 1945 r.". Dostęp: 11.04.2026. https://historia-zabrza.pl/i-liceum-na-przedwojennych-pocztowkach-i-krotka-historia-szkoly-do-1945-r/

Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej 19 (2026) [*Sacrum et Decorum. Materials and studies on the history of sacred art*], https://journals.ur.edu.pl/setde, ISSN: 1689-5010 (PRINT), ISSN: 2720-524X (ONLINE)
„Wschodnioniemieckie Warsztaty Sztuki Chrześcijańskiej i Rzemiosła Artystycznego w Nysie jako ośrodek kształtowania nowej estetyki w międzywojennej sztuce religijnej" ["The East German Workshop for Christian Art and Artistic Crafts in Nysa as a centre for the development of a new aesthetic in interwar religious art"], © Wojciech Lippa, Izabela Spielvogel, Creative Commons CC BY,
DOI: 10.15584/setde.2026.19.2
Oryginalny artykuł naukowy (original research article), data nadesłania artykułu (Received) – 2 lutego 2026,
data zaakceptowania do druku (Accepted) – 15 maja 2026, data opublikowania (Published) – 15 października 2026