



# „Wrocław, to żałosne miasto sztuki”

## Komunikat na temat „Kroniki” Josepha Langerera (1865–1918)

ADAM ORGANISTY · Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Wydział Malarstwa · <https://orcid.org/0000-0001-5640-3800> · [aorganisty@asp.krakow.pl](mailto:aorganisty@asp.krakow.pl)

For English – see p. 127

Gdy pisałem rozprawę doktorską o śląskim artyście Josephie Langerze (1865–1918), którą recenzował Profesor Marek Zgórniak, wiadomo było o istnieniu *Kroniki* malarza. Niemniej poszukiwania tego dokumentu nie przyniosły wówczas rezultatów. W roku 2006 opublikowana została monografia Langerera, którą opracowałem głównie na podstawie bogatej kolekcji prac malarskich i dokumentacji fotograficznej przechowywanej w Muzeum Domu Śląskiego w Ziębicach<sup>1</sup>. Niedawno fotografie *Kroniki* zostały przekazane przez opiekunów archiwum niemieckich ziębiczan (Münsterberger Heimatstube, Bielefeld-Brackwede) burmistrzowi miasta oraz dyrektorowi muzeum ziębickiego<sup>2</sup>. *Kronika* powstawała od 1895 do 1918 roku. Pozwala ona zweryfikować dotychczasowe ustalenia na temat życia i twórczości Langerera oraz bliżej poznać jego emocjonalność.

Przypomnijmy krótko, że Joseph Langer znany jest przede wszystkim jako zasłużony konserwator arcydzieł malarskich. W latach 1900–1908 pracował nad restauracją kompozycji Matthiasa Rauchmüllera i wykonaniem nowych scen

- 1 Komunikat stanowi fragment opracowania całości *Kroniki*, która ma się ukazać staraniem Fundacji Księstwo Ziębickie. Panom Leszkowi Więckowskiemu, prezesowi Fundacji, a także Jarosławowi Żurawskiemu, dyrektorowi muzeum ziębickiego, serdecznie dziękuję za przekazanie fotografii *Kroniki* oraz za okazaną pomoc. Na temat twórczości Langerera zob. A. Organisty, *Joseph Langer (1865–1918). Katalog prac artysty w zbiorach Muzeum Sprzętu Gospodarstwa Domowego w Ziębicach. Katalog der Werke aus den Sammlungen des Museums für historischen Hausrat in Münsterberg*, tłum. na j. niemiecki D. Petruk, Kraków 2002; idem, *Joseph Langer (1865–1918). Życie i twórczość wrocławskiego artysty*, Kraków 2006, s. 12–13, przyp. 12 (o *Kronice*); idem, *Joseph Langer w Gryfowie Śląskim, Ziębicach, Wiedniu i Japonii. Nowe ustalenia na temat spuścizny artysty*, „Rocznik Ziębicki”, II, 2016, s. 45–77. Skorygowane informacje na temat przekazania zbiorów Langerera do muzeum ziębickiego podaje Gabriela Dziedzic, *Życie kulturalne Ziębic w latach 1871–1945*, [w:] *Ziębice – miasto św. Jerzego. Dzieje i kultura dawnej stolicy księżęcej. Münsterberk – město sv. Jiří. Dějiny a kultura bývalého knížecího sídla*, red. B. Czechowicz, Wrocław 2011, s. 241–243.
- 2 J. Langer, *Chronika* [rps], oryginał w zbiorach Heimatgruppe Münsterberg, nr inw. 283 (*Tagebuch von Prof. Langer*), Bielefeld-Brackwede. Przytoczone tutaj tłumaczenia z *Kroniki* Langerera są autorstwa Dominika Petruka, któremu winny jestem wdzięczność za współpracę.

historycznych w Mauzoleum Piastów w Legnicy, w latach 1900–1902 odnawiał malowidła w Sali Muzycznej, a w latach 1908–1911 w Auli Leopoldyńskiej na Uniwersytecie Wrocławskim – spektakularne dzieła Johanna Christopha Handkego. W roku 1902 zajmował się freskami Georga Wilhelma Neunhertza w Żaganiu, w latach 1906–1908 oczyścił malowidło Christiana Philipa Bentuma w bibliotece klasztoru w Lubiążu, w 1906 roku odnowił kwadratury Johanna Kubena w dawnym kościele jezuitów w Brzegu, w latach 1906–1908 odnowił i uzupełnił freski Franza Antona Sebastianiego w farze w Głogówku, natomiast w latach 1907–1909 dał się również poznać jako konserwator dzieł Johanna Georga Etgensa i twórcy fresków w stylu oryginalnych w farze (ob. katedrze) w Świdnicy<sup>3</sup>. Dokonany „z zadyszką” przegląd aktywności konserwatorskiej Langer dotyczy jedynie unikalnych dzieł nowożytnych. Uzmysławia jednak, jak bardzo były mu one bliskie. Po zakończeniu prac w Auli Leopoldyńskiej Langer otrzymał w 1911 roku tytuł profesora. Było to dlań szczególnie ważne, gdyż często czuł się niedoceniony, zwłaszcza po okresie intensywnej działalności w latach 1894–1903 na stanowisku nauczyciela w klasach rysunku i malarstwa dekoracyjnego, a także haftu artystycznego, dekoracji szkła i emalierstwa w Königl. Kunst und Kunstgewerbeschule zu Breslau (Królewskiej Szkole Sztuki i Rzemiosła Artystycznego we Wrocławiu). Z *Kroniki* ponadto wynika, że Langer uważał się przede wszystkim za malarza. Znajomość technik konserwatorskich była źródłem jego utrzymania, zwłaszcza po zakończeniu pracy w macierzystej uczelni. Z *Kroniki* wyłania się wizerunek dumnego autora powstałych na przełomie XIX i XX stulecia monumentalnych malowideł i projektów wyposażenia we wznoszonych gmachach publicznych i kościołach, obrazów sztalugowych prezentowanych we wrocławskim Salonie Lichtenberga (1895, 1913), ilustracji w prestiżowych publikacjach o różnym przeznaczeniu (*Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler* Hansa Lutscha, 1903; *Geschichte der Stadt Münsterberg in Schlesien* Franza Hartmanna, 1907; *Das malerische Breslau*, 1909). Langer był również aktywnym uczestnikiem Wrocławskiego Stowarzyszenia Artystów oraz Związku Historyków Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Ponadto warto podkreślić, że Langer dla własnego zdrowia psychicznego, jak byśmy to dzisiaj powiedzieli, potrzebował „stworzyć przynajmniej kilka studiów z natury” (15 października 1902), które nie wiążą się z wykonywaniem zleceń zarobkowych.

3 Zob. A. Organisty, *Joseph Langer (1865–1918). Życie i twórczość*, s. 124–203; P. Dettloff, *Poglądy na ochronę i konserwację zabytków na przełomie XIX i XX wieku a działalność restauratorska Josepha Langer’a*, [w:] *Joseph Langer (1865–1918). W 140-lecie urodzin artysty. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w dniach 26–27 listopada 2005 roku w Muzeum Sprzętu Gospodarstwa Domowego w Ziębicach*, red. A. Organisty, J. Żurawski, Kraków 2007, s. 27–40; G. Schulze-Głazik, *Malowidło Philipa Christiana Bentuma z początku XVIII wieku w bibliotece pocysterskiego klasztoru w Lubiążu. Problemy konserwacji-restauracji monumentalnych barokowych malowideł na podłożu gipsowym*, Kraków 2013, s. 181–185. Langer konserwator pojawia się także w książce Magdaleny Palicy, *Wrocław 1916. Kronika miasta w czasie wielkiej wojny*, Wrocław 2016, s. 76–77. Niedawno świdnickie prace Langer’a wspomnieli Romuald Kaczmarek w artykule *Uwagi o grupie rzeźbiarskiej Pietà w katedrze św. Stanisława i św. Wacława w Świdnicy*, [w:] *Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia / Vesperbilder des Schönen Stils. Beiträge des Internationalen Symposiums*, edit. J. Hrbáčová, Olomouc 2017, s. 42–49, przyp. 9.

## I

*Kronika* obejmuje dziewięćdziesiąt osiem stron, które są nienumerowane, niemniej malarz chronologicznie odnotowywał wydarzenia z podaniem dat. Po nich następuje pięć stron, na których wklejone zostały – najpewniej przez żonę malarza, Martę Langer-Schlaffke (1872–1957) – notatki prasowe, nekrologi i zdjęcie artysty. Tytuł dzieła nadał autor. On także zaprojektował i zapewne wykonał skórzaną oprawę. Przednia okładka ukazuje gryfa trzymającego tarczę ze splecionym monogramem artysty JL.

Pomimo przyjętej przez Langer literackiej formy *Kronika* nie należy do typowych. Jej lektura nie jest łatwa. We wstępie autor daje znać, że jego zapiski będą dotyczyły przeszłości. Z początku dzieło jest więc pamiętnikiem, który przekształca się w zapiski codzienne w dniu 1 maja 1896 roku. Wspomnienia spisywał rok, od 25 marca 1895. Fragment, w którym opisuje rodzeństwo, nosi datę 19 kwietnia 1896 roku. Pomiędzy tymi datami Langer zaangażował się więc w tworzenie swoistego pomnika autobiograficznego.

Wspomnienia, dotyczące nieraz spraw trudnych, czyta się z większym zainteresowaniem niż czynione stopniowo notatki, kreślone niejako z zobowiązania wewnętrznego. Choć luźne, spontaniczne czy wręcz niezborne, to mogą sprawiać wrażenie systematycznie odnotowywanych wydarzeń. Czasem nabierają one niemal buchalteryjnego charakteru, innym razem są świadectwem uświadamianych sobie myśli bądź emocji. Cecha ta jest znamieną dla form literackich, które trudno sklasyfikować. *Kronika* może zainteresuje annalistów, ale badaczy historii codzienności (niem. *Alltagsgeschichte*) już w pewnym stopniu rozczaruje<sup>4</sup>. Jest ona przede wszystkim źródłem wiedzy na temat realizacji malarskich, których podejmował się jej autor. Niemniej dla wnikliwego czytelnika spomiędzy wyliczanych zleceń wyłoni się obraz czasów, a nawet sposobu myślenia obywateli przełomu XIX i XX wieku.

Wspomnienia różnią się od codziennych zapisków czynionych od 1896 roku. Te pierwsze pisane są z pasją. Langer odbywa symboliczną „podróż do miejsca urodzenia”, by lepiej poznać swą tożsamość. Arkadyjska wizja okresu beztróski, typowa dla sentymentalnych nurtów XIX wieku, celowo została przezeń skonstruowana z koszmarami dzieciństwa nieszczęśliwego. Ubogi świat dziecka, motyw tak popularny w ówczesnej literaturze, wbrew intencjom malarza oddaje jego skomplikowaną naturę. Wspomnienia mogą więc stanowić źródło zrozumienia problemów i postaw dorosłego artysty. Warto jednak nadmienić, że w *Kronice* nie widać odniesień do psychoanalizy, która musiała mu być obca i która jako nauka rozwijała się około 1900 roku.

Wspominanie dzieciństwa sprawia autorowi przyjemność. Opisuje on piękny świat pomimo traumatycznych przeżyć. Przywołuje toposy („lukullusową ucztę”), stosuje literackie metafory. Wraz z tym obrazowaniem słownym można byłoby się spodziewać, że Langer wzbogaci *Kronikę* szkicami. Tymczasem nie czyni on w manuskrypcie żadnych, nawet drobnych rysunków. Nie zamieszcza w poszytcie wycinków prasowych na swój temat ani tych dotyczących otaczającej go rzeczywistości. Przyjęta metoda umożliwia więc poznanie natury artysty. Nie jest to szkicownik malarski, w którym, jak to zwykle bywa, rysunki przeplatają się

4 Por. *Historia społeczna, historia codzienności, mikrohistoria*, red. W. Schulze, tłum. A. Kopacki, Warszawa 1996; E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005.

z niewyraźnie odnotowywanymi myślami w zapisie słownym. Artysta prowadzący taki szkicownik rejestruje kwestie obserwowane „na żywo” w otaczającej go rzeczywistości. Tymczasem *Kronika* może zderzyć czytelnika z tym, co reprezentuje sucho notowany dokument. Z niego wyłaniają się również horyzonty afektywne oraz intelektualne twórcy. Taką okazję daje czytelnikowi Langer w okresie, gdy pracował na stanowisku nauczyciela w macierzystej uczelni artystycznej. Jest wówczas bardziej otwarty, chętny nie tylko do relacjonowania wydarzeń, ale i do odnotowywania przemyśleń na ich temat. Rezygnacja z tego stanowiska, brak stałego dochodu, a także pewnego rodzaju emocjonalne zniechęcenie najprawdopodobniej przyczyniły się do zmiany stosunku artysty do *Kroniki*. Od końca 1904 roku Langer coraz częściej łączy odnotowywanie bieżących spraw z dokonywaniem swoistego podsumowania doświadczeń. Czyni to przede wszystkim z okazji mijającego roku. W tej części *Kroniki* powraca więc forma wspomnieniowa. Artysta jest wówczas bardzo zapracowany, niemalże ucieka w pracę przed niepowodzeniami, a zwłaszcza napięciami uczuciowymi. Odkłada systematyczne spisywanie doświadczeń i rejestrowanie przeciwności. Do *Kroniki* zagląda sporadycznie, głównie w momencie istotnych dlań doświadczeń: odnotowuje dzień śmierci ojca (29 listopada 1910), wizytę lub osobiste przywitanie cesarza (9 września 1906, 6 grudnia 1911).

W okresie Wielkiej Wojny *Kronika* zamienia się w dokument gorączkowo rejestrowanych doniesień z frontu. Jednocześnie ma ona wtedy charakter zbliżony do prywatnego dziennika choroby, gdyż Langer coraz częściej zdobywa się na wyznania o nękającym go stanie depresyjnym (koniec grudnia 1914). Dramatyczne słowa kontrastują z sucho odnotowywaną, pogłębiającą się krytyczną sytuacją finansową (15 lutego 1915, 7 stycznia 1917). To wyjątkowe świadectwo interpretowania czy osławiania rzeczywistości wojennej. Zauważone przez artystę już wcześniej objawy stanów chorobowych przestają być ukrywane od momentu wybuchu konfliktu zbrojeniowego. Trudno powiedzieć, czy *Kronika* była prowadzona wówczas w celu terapeutycznym, choć takie refleksje pojawiają się przy pierwszej lekturze notatek czynionych na podstawie doniesień prasowych z pól bitewnych. Langer raczej nie zamienił się wtedy w historyka, traktującego swoje zajęcie jako dowód patriotycznej postawy. Skłonić go mógł do tego zapewne „nadmiar wrażeń”<sup>5</sup>.

Przy lekturze ostatniej części *Kroniki* należy zachować ostrożność i nie oceniać poglądów Langer’a z perspektywy polskiej. Nie jest wskazany prezentyzm, gdyż nasz kraj znajdował się w zupełnie innej sytuacji politycznej. Głównym zadaniem autobiografii, jak pisze Johann Wolfgang Goethe (1749–1832),

jest pokazanie człowieka na tle jego epoki i wykazanie, w jakiej mierze wszystkie okoliczności współczesne przeciwstawiły mu się, a w jakiej mu sprzyjały, jak na tym tle kształtował sobie pogląd na świat i ludzi i w jaki sposób odzwierciedlił to na zewnątrz, jeśli był artystą, poetą czy pisarzem. Jest to jednak zadanie prawie niewykonalne, człowiek musiałby bowiem znać siebie i swoją epokę; siebie, by stwierdzić, czy pod naporem okoliczności zewnętrznych

5 Z podobną pilnością opisywania wydarzeń militarnych wśród materiałów niewojskowych spotykamy się w relacjach z okresu oblężonego „Festung Breslau”, zob. K. Jonca, A. Konieczny, *Przedmowa*, [w:] P. Peikert, *Kronika dni oblężenia, Wrocław 22 I–6 V 1945*, tłum. K. Jonca, A. Konieczny, S. Reczek, Wrocław 1985, s. 6–16.

pozostał zawsze sobą, epokę zaś jako nurt porywający zarówno chętnych, jak opornych, kształcąc ich i urabiając tak dalece, że można chyba powiedzieć, iż każdy, chociażby tylko dziesięć lat wcześniej czy później urodzony, byłby, co się tyczy własnego wykształcenia i oddziaływania na zewnątrz, niemal zupełnie innym człowiekiem<sup>6</sup>.

*Kronika* jako forma wymyka się zatem sztywnym definicjom, gdyż staje się niemal wszystkim, jak zresztą pisali o tym problemie Philippe Lejeune, Alain Girard, a z polskich badaczy Lidia Łopatyńska, Michał Głowiński i Paweł Rodak. Daje ona możliwość poznania nie tylko bio-logii (gr. *bíos* – żywot; *lógos* – mowa, pismo o kimś), w znaczeniu trybu, sposobu życia artysty<sup>7</sup>. *Kronika* jest istotnym dokumentem jego życia duchowego, świadectwem emocjonalnej praktyki piśmiennej. Langer można nazwać diarystą, choć nie prowadził dziennika. Dziennik wymaga bowiem ciągłej, codziennej praktyki, w innym wypadku przestaje być dziennikiem. *Kronika* niejako zobowiązywała do tej autorefleksji – Langer prowadził notatki w poszycie, który od początku uzyskał ozdobną oprawę. *Kronika* przynależy więc do formy, którą Roman Zimand (1926–1992), sięgając do terminologii socjologii humanistycznej, ogólnie określił literaturą dokumentu osobistego (listy, pamiętniki, dzienniki). Tę zaś można podzielić na „świat pisania o sobie wprost” (wyznanie), „świat naocznego świadectwa” (świadectwo) oraz dodatkowy element – wyzwanie (np. *Dzienniki* Witolda Gombrowicza)<sup>8</sup>.

## II

*Kronika* daje wgląd w znaczenie – typowego dla niemieckojęzycznej kultury – humanistycznego ideału „formacyjności” (*Bildung*), który wywodzi się z powieści „rozwojowej” czy „formacyjnej” *Lata nauki Wilhelma Meistra* (1796) Goethego. Pisarz „gorąco polecał prowadzenie dziennika”<sup>9</sup>. Podkreślał różnice między autobiograficznymi wyznaniem a biograficznymi opracowaniami. Znał dzieła z zakresu nowożytnej historiografii. Sugerował, aby biografia nie idealizowała artysty, aby autor nie brał odpowiedzialności za kształtowanie postawy moralnej czytelnika, jak czynili to Giorgio Vasari (1511–1574) i jego kontynuatorzy. Biografia nie powinna zatem skłaniać do polubienia lub naśladowania szlachetnych czynów bohatera, lecz do poznania jego osobowości. Z tej to przyczyny Goethe przetłumaczył i opatrzył komentarzem (1796) najbardziej popularną autobiografię artysty nowożytnego w wieku XIX – *Żywoć własny* Benvenuto Celliniego (1500–1571). Zapiski te mogą również szokować, gdyż chyba nikt tak rozbijając szczerze i jednocześnie z fantazją nie ukazał samego siebie. Dla Goethego był on „przedstawicielem

6 J.W. von Goethe, *Z mojego życia: zmyślenie i prawda*, tłum. A. Guttry, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. IV: *Utwory prozą*, red. J.Z. Jakubowski, A. Mińska, Warszawa 1954, s. 9.

7 M. Porębski, *Cylinder Gierymskiego, wakacje Picassa i deska Kantora*, [w:] *Życie artysty. Problemy biografistyki artystycznej*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1995, s. 11–26; L. Trzcionkowski, *Biografia starożytna – starożytność biografii*, [w:] *Biografia – historiografia dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. R. Kasperowicz, E. Wolicka, Lublin 2005, s. 12–14; D. Kudelska, *Lepsza i gorsza biografia*, [w:] *Biografia – historiografia dawniej i dziś*, s. 268.

8 Por. R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990; M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000; E. Wichrowska, *Zapiski codzienności... O dziewiętnastowiecznych dziennikach choroby i osobistych szkicownikach malarskich*, Warszawa 2023.

9 J.W. von Goethe, *Lata nauki Wilhelma Meistra*, tłum. W. Kunicki, E. Szymani, Warszawa 2020, s. 242.



swojego stulecia, a może nawet całej ludzkości”<sup>10</sup>. Od czasów Odrodzenia spisywanie i opisywanie własnych dokonań stawało się coraz bardziej powszechne. Pojawiały się nawet kuriozalne świadectwa, jak chociażby *Dziennik* Jacopa Caruciego da Pontormo (1494–1556/1557), który skrupulatnie odnotowywał, co jadł i pił oraz jakie w konsekwencji miał problemy żołądkowe. W *Kronice* Langera nie odnajdziemy informacji o spożywanych posiłkach. Nie opisywał on codziennych czynności, które były dlań zbyt oczywiste. Niemniej jest ona sposobem archiwizowania codzienności, który umożliwia wgląd w „dużą” historię przez pryzmat osobistych doświadczeń.

*Kronika* Langera może być odpowiedzią na wyzwanie stawiane przez delficką wyrocznię – poznaj samego siebie. Spełniała podobną funkcję jak malowane przez artystę autoportrety. Indywidualizm miał „odkryć” szwajcarski historyk Jacob Burckhardt (1818–1897), jeden z najbardziej wpływowych historyków XIX wieku, nie tylko w krajach niemieckojęzycznych. Burckhardt wywodził ideę indywidualizmu z kultury włoskiego Odrodzenia<sup>11</sup>. Miał on wręcz „wymyślić”, jak twierdzą jego krytycy, „renesansowy indywidualizm”. „Głębokie zrozumienie dla indywidualności – pisał – może mieć tylko ten, kto sam się wyodrębnił z rasy jako indywidualność”<sup>12</sup>.

Lektura *Kroniki* prowokuje do zadania pytania: dlaczego Langer skrupulatnie, na chłodno odnotowuje zlecenia artystyczne oraz w równie lakonicznym stylu wylicza ważne dlań wydarzenia prywatne, jak chociażby ślub z uczennicą czy śmierć ojca? Odpowiedź mogą przynieść refleksje pojawiające się przy lekturze podobnie prowadzonych notatek przez „największego artystę niemieckiego” – Albrechta Dürera (1471–1528). Żaden inny artysta nie cieszył się tak wielką sławą w krajach na północ od Alp. Norymberczyk już za życia był porównywany ze starożytnym Apellesem. Pozostali mistrzowie – jak Matthias Grünewald (ok. 1480–1528), Johannes Vermeer (1632–1675) czy Rembrandt (1606–1669) – musieli poczekać na odkrycie. Dürer był zaś otoczony swoistym kultem, który przybierał formę niemal groteskową – wystarczy wspomnieć, że przyjaciele ekshumowali jego zwłoki, aby wykonać odlew jego dłoni i maski pośmiertnej, a w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu przechowywany jest – niczym relikwia – pukiel włosów Dürera, który w 1871 roku, w rocznicę urodzin mistrza ofiarował tej uczelni frankfurcki malarz Edward Steinle (1810–1886)<sup>13</sup>. Biografia Dürera należy do najlepiej udokumentowanych w historii

10 Cyt. za: L. Staff, *Od tłumacza*, [w:] *Benvenuto Celliniego żywot własny spisany przez niego samego*, Warszawa 1994, s. 5. Por. E. Koppen, *Goethes „Benvenuto Cellini”*. *Glanz und Elend einer Übersetzung*, „Jahrbuch des Wiener Goethe Vereins”, LXXXI–LXXXIII, 1977–1979, s. 247–262.

11 Por. J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860, w wersji polskiej: *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, tłum. M. Kreczowska, wstęp M. Bahmer, Warszawa 1991, s. 95–116 (rozdz. II: *Rozwój jednostki*), s. 204–210 (rozdz. IV: *Odkrycie świata i człowieka*, IV. 5: *Biografia*). Por. P. Burke, *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, tłum. W.K. Siewierski, Warszawa 1991, s. 162–165, który krytycznie omawia koncepcje szwajcarskiego historyka. O wpływie Burckhardta na interpretację renesansu w XIX w. pisze Marek Zgórnjak, *O znaczeniu pojęcia „renesans” w XIX wieku*, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 2002*, red. M. Wróblewska Markiewicz, Łódź 2003, s. 45–48.

12 J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia*, s. 205.

13 B. Decker, *Essays: Dürer – Konstruktion eines Vorbildes (Dürer und das Geld); Gelingen oder Mißlingen des Fortschritts (Dürer, der Heilige)*, [w:] *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, katalog wystawy, Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 1 XI 1981–17 I 1982, Hrsg. H. Beck, P.C. Bol, Frankfurt am Main 1981, s. 445–446, il. 89.

sztuki – znany go z listów, wypowiedzi bliskich, osobistych notatek, teoretycznych traktatów, księgi pamiątkowej czy wreszcie *Kroniki rodzinnej*. Jak pisze Jan Białostocki, „w listach, a zwłaszcza w *Dzienniku podróży do Niderlandów*, Dürer pozostawił niezwykle autentyczne, doniosłe dokumenty historyczne, otwierające dostęp do świata jego myśli i pouczające o psychice i sposobie przeżywania wielkiego twórcy XVI wieku”<sup>14</sup>. W 1524 roku artysta zakończył pisanie *Kroniki rodzinnej* (*Familienchronik Albrecht Dürers in einer Abschrift: Albrecht Dürer seiner Eltern herkommen Leben und Sterben / von Ihm selbst beschrieben Anno 1524*)<sup>15</sup>. Podobnie tytułuje swoje zapiski Langer. Ale podobieństwa obserwować można przede wszystkim podczas analizy formy prowadzenia notatek oraz przedziwnej, zdystansowanej, bez mała oschłej emocjonalności, kładącej nacisk na kwestie zawodowe. Obydwaj artyści są niczym biznesmeni; rachunkowość Dürera może być symbolem renesansowego mieszczaństwa norymberskiego, a sprawozdawczość Lange-  
ra – umysłowości burżuazyjnego Wrocławia (niem. *Bürgertums*).

Głównym wątkiem w korespondencji i *Kronice* Dürera są problemy finansowe. Wyłania się z nich niemal dramatyczny los artysty. Gdybyśmy znali go tylko z zapisanych przezeń skarg, to powiedzielibyśmy, że żył on na granicy ubóstwa – był zawsze źle opłacany i wykorzystywany przez złowrogie otoczenie. Dla Dürera jedynie pieniądze stanowiły wyznacznik sukcesu. Pierwszy wysłany przezeń w styczniu 1506 roku list z Wenecji do Willibalda Pirckheimera (1470–1530), humanisty w Norymberdze, był rozliczeniem pożyczonej przez malarza kwoty. W kolejnych listach Dürer zwierzał się z udanych transakcji handlowych, poczynionych zakupach dla Pirckheimera, którymi chciał spłacić dług. Dürer kierował się ku Wenecji i Bolonii, aby z jednej strony zapoznać się z „tajemną” wiedzą perspektywy i technikami „nowoczesnych” malarzy (wł. *maniera moderna*), z drugiej zaś oczywiście pragnął sławy, a tę mierzył – w typowo norymberskim duchu kupieckim – sukcesem finansowym. Zapożyczył się u Pirckheimera, ponieważ spodziewał się, że sporo zarobi za obrazy wykonane w Italii. Krytykował włoskich rywali po fachu, utyskując, że „oszukują bydło i ludzi”<sup>16</sup>. Dürer ustawicznie narzekał, że „mógłby wiele osiągnąć, gdyby nie...”. Po zakończeniu pracy nad obrazem *Święto Różańcowe* sfrustrowany donosił: „Otrzymałem wiele pochwał, ale niewiele pożytku”<sup>17</sup>. Podziw więc mu nie wystarczał. W dwóch ostatnich listach z Wenecji artysta pisał nawet pół żartem, pół serio, że odkrył u siebie siwy włos, który pojawił się z biedy i przepracowania. Jeszcze większe utyskiwania zawiera *Dziennik podróży do Niderlandów* z lat 1520–1521, czyli okresu, kiedy to Dürer cieszył się największą sławą. *Dziennik* ten jest najstarszym świadectwem w historii sztuki tak szczerych zapisów czynionych przez artystę. Opisywał on zmagania stylem ubogim w emocje („Gefühlsarmut”), przesiąkniętym notorycznym chłodem („notorische Kälte”)<sup>18</sup>, gdyż Dürer – pionier nowoczesnej sztuki, nauczyciel

14 J. Białostocki, [komentarz do pism Albrechta Dürera], [w:] *Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów*, t. II: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 94.

15 Por. *Dürer. Schriftlichen Nachlaß*, Hrsg. H. Rupprich, 3 Bde., Berlin 1956, 1966, 1969 (w Bd. I: *Familienchronik*).

16 Cyt. za: B. Decker, *Essays*, s. 426 („Sie bescheißen Vieh und Leut”).

17 Ibidem. Obraz, przeznaczony do kościoła niemieckiego S. Bartolomeo w Wenecji, znajduje się dzisiaj w Galerii Narodowej w Pradze.

18 Sformułowania B. Deckera, *Essays*, s. 429.

artystów niemieckich – w *Dzienniku* stale zajęty jest sprawami finansowymi. Zapisuje przywileje, posiłki, prezenty, które przyjmował i które dawał w zamian – odnotowywał wszystko, co robił, dopisując równowartość finansową. Prowadził jak najdokładniejsze rozliczenie wydatków i dochodów.

To, co najbardziej zadziwia w *Dzienniku* Dürera, podobnie jak w *Kronice* Langerera, to formuła prowadzenia zapisków. Obydwaj artyści nie stosują kolumn z liczbami, nie wprowadzają tabel i wykresów rachunkowych. Transakcje, dochody i wydatki, a także wydarzenia, spotkania są odnotowywane bez rozróżnienia. Każdy szczegół o odmiennym charakterze był celowo zapisywany obok siebie. Każda notatka miała jednakową wartość: „Za pomocą pióra przedstawiłem mistrza Lucasa van Leydena. Straciłem guldena” (czerwiec 1521 roku, w Antwerpii). Lektura nie jest łatwa, gdyż czyta się te informacje jak wpisy na fakturze: „zrobiłem... byłem... kosztowało...”. Czym był więc ten *Dziennik* dla Dürera? Narzędziem kontrolnym? Kompulsywną potrzebą rejestrowania wszystkiego i przeliczania tego na wartość finansową? Częściowe wytłumaczenie przynosi drobne wydarzenie: małosłowny w sprawach pieniężnych Dürer próbował sił w hazardzie – wciągały go gry losowe, pozwalające na ucieczkę w przypadek, niwelując ekonomiczną i społeczną presję.

Dürer czuł się spełniony wówczas, gdy uznanie szło w parze z bogactwem. Autoafirmacja polegała na tym, że samo uznanie nie pozwalało artyście żyć swobodnie, sława musiała być połączona z gratyfikacją ekonomiczną. *Dziennik* Dürera jest dlatego podobny do księgi rachunkowej, gdyż spełnia rolę rachunku sumienia. Artysta zdawał sprawę Bogu ze swoich zobowiązań wobec Niego. Wiedział, że jest utalentowany, że zawdzięcza talent Opatrzności. Dla niego kontrola sytuacji ekonomicznej była równoznaczna ze składaniem zeznań z wypracowanych osiągnięć przed Bogiem, niczym na Sądzie Ostatecznym<sup>19</sup>.

*Kronika* Langerera nie zawiera prawie wcale odniesień do Boga. Trudno nawet się domyślić, jaki był stosunek katolickiego artysty śląskiego do wiary czy religii. Niemniej sam fakt szczegółowego odnotowywania przezeń realizacji artystycznych, z podkreśleniem ich znaczenia, jest – analogicznie jak dla Dürera – swoistym rachunkiem sumienia. Tyle tylko, że Langer rozliczał się przed sobą, przed swoimi młodzieńczymi zobowiązaniami artystycznymi, które ośmielił się urzeczywistnić przy wsparciu swojej matki<sup>20</sup>. *Kronika* Langerera była swoistą formą spowiedzi, wyliczania wydarzeń, umiejętnie wykorzystanych sytuacji i sprzyjającego losu.

Z *Kroniki rodzinnej* Dürera dowiadujemy się o jego węgierskich korzeniach, o zajęciach pradziadków, o latach wędrowności czeladniczej ojca. Albrecht Dürer przedstawiał siebie jako dziecko naznaczone genialnym talentem, urodzone pod dobrą gwiazdą, mającą szczęśliwy wpływ na koleje losu artysty. Faktycznie, jak nikt przed nim, był on znany nie tylko jako najlepszy malarz, ale też i „najpiękniejszy mężczyzna” na północ od Alp. Opisywano nawet kształt jego „mongolskich”, „wschodnich” oczu. Po nim cała epoka nazywana była „czasem Dürera” (niem. *Dürerzeit*), a jego sławę ugruntowała ogromna literatura<sup>21</sup>. Langer pozostawił również obszerny opis relacji rodzinnych, kładąc nacisk na wyróżniający go ze

19 Ibidem, s. 425–429.

20 A. Organisty, *Joseph Langer (1865–1918)*, s. 19.

21 J. Zaunbauer, *Albrecht Dürer. Eine Biografie*, [w:] *Albrecht Dürer*, katalog wystawy, Albertina, Wien, 20 IX 2019–6 I 2020, Hrsg. Ch. Metzger, Wien 2019, s. 13–35.



środowiska talent. Na zdjęciach z przełomu XIX i XX wieku pozuje przed odbiorcą w zaprojektowanych przez siebie kostiumach. W Niemczech śląskość postrzegano jako egzotyczny element urody, gdyż zawierała w sobie pierwiastki słowiańskości. Dürer jako ideał pięknego mężczyzny promowany był na plakatach Wielkiej Berlińskiej Wystawy Sztuki (Grosse Berliner Kunst Ausstellung) w 1898 roku. Ukoronowany jest złotym wieńcem laurowym. W tym czasie Langer intensywnie prowadził notatki w *Kronice*, dawał znać o wystawach, które zwiedzał, manifestował swą pozycję, pozując w wieńcu z kwiatów<sup>22</sup>.

### III

W wieku XIX w wyniku procesu rozpadu starych układów społecznych, w których władca i Kościół odgrywali kluczową rolę, nastąpiła atomizacja społeczeństwa niemieckiego. O pozycji w nowym społeczeństwie zaczęło decydować nie urodzenie, ale indywidualne wykształcenie i zdobyte osiągnięcia. Motorem rozwoju społeczeństwa niemieckiego stała się więc zasada działania przynosząca dobre wyniki (niem. *Leistungsprinzip*)<sup>23</sup>. Jej echa obserwujemy na przykładzie losów Langera: pochodził z ubogiej rodziny, w młodości wkładał wszystkie siły, by nauką i pracą zyskać pozycję społeczną, którą zagwarantował mu tytuł profesora otrzymany z rąk samego cesarza. Langer zyskał renomowaną pozycję konserwatora i malarza dekoracyjnego wewnątrz sakralnych i świeckich, a ponadto posiadał wystawne mieszkanie w stolicy regionu, wyposażone w kolekcję zróżnicowanych obiektów artystycznych. We Wrocławiu, „w tym pradawnym słowiańskim mieście handlowym – jak wspominał pisarz Karl Okonski (1880–1974) – w którym wszystko wciąż jeszcze, jak w czasach Thurzona i Fuggerów, kierowało się bilansem zysków i strat”<sup>24</sup>. To właśnie tam Langer osiągnął najwyższy szczebel kariery, „podtrzymujący” różnicę pozycji społecznej i stanowiący oznakę statusu w mieście niełatwym nie tylko dla cyganerii, ale i dla malarzy reklamujących się jak on – jako *Kunstmaler*, czyli artysta pełniący zawód malarza realizującego różnorakie prace malarskie o charakterze użytkowym.

Pojawia się zatem pytanie, dlaczego Langer miewał stany depresyjne? Dlaczego w roku 1913 wymagał leczenia nerwicy w kurortach położonych daleko od miejsca zamieszkania, o czym dowiadujemy się z *Kroniki*, skoro jego postępowanie – w myśl zasady *Leistungsprinzip* – przynosiło oczekiwane rezultaty. Jego życie pozwala zastanowić się nad sensem systemu wydajnego działania, świetnie z zewnątrz wyglądającego funkcjonowania społecznego, fasadowo atrakcyjnego. Na przełomie wieków dosłyszec można przebijające się coraz częściej głosy jego kontestacji i krytyki, zarówno w środowisku malarzy i pisarzy, jak i filozofów (Friedrich Nietzsche).

Chociaż sposób prowadzenia *Kroniki* przypomina notatki czynione przez notariusza w księdze rachunkowej, to spośród odnotowanych kosztów i osiągnięć

22 Problematykę autokreacji w fotografii artystycznej XIX w. omawia Marie Pospíšilová-Vohánková, *Fotografie v ruku umělců. České malířství a fotografie v 19. a na počátku 20. století*, praca doktorska, Praha 2002, s. 81–84.

23 T. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München 1993; A. Zabłocka-Kos, *Omówienie ksiąg Thomasa Nipperdeya „Deutsche Geschichte” i Hansa-Ulricha Wehlera „Deutsche Gesellschaftsgeschichte”*, „Dzieła i Interpretacje”, II, 1994, s. 159–163.

24 K. Okonski, *Paul Löbe*, tłum. K. Żarski, [w:] *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone*, red. W. Kunicki, Poznań 2009, s. 433–455, szczeg. s. 436.

wyłania się obraz dający do myślenia nie tylko na temat indywidualnej sytuacji Langerera. Artysta, który zdawałoby się, osiągnął wyznaczone sobie w młodości cele, nie odnajduje jednak miejsca w społeczeństwie kierującym się jedynie myślą o „popycie i podaży”, jak miało to miejsce we Wrocławiu, w którym kluczową rolę odgrywało środowisko kupieckie, opisane w słynnej powieści *Soll und haben* („Winien i ma”, 1855) Gustava Freytaga (1816–1895). *Kronika* odsłania mentalność tak zwanego drugiego społeczeństwa (niem. *Zweite Gesellschaft*), nawet jeśli w relacjach Langerera będziemy widzieli tylko narzekanie na indywidualny los artysty. Urzędnicy „puszą się, jak mogą, przed Jego Cesarską Mością” (9 września 1906), nadto oczekują bezpłatnych realizacji malarskich, jak te wykonane przez Langerera w gabinecie rektora Uniwersytetu Wrocławskiego. „Sztuka za darmo” – stwierdzał „sfrustrowany” malarz po wykonaniu tej dekoracji, podkreślając, że to „wrocławski nawyk” (10 listopada 1910). Owszem, dowiadujemy się o szczodrych kolekcjonerach, jak Heinrich von Korn (1829–1907). Ale to wyjątek, zwłaszcza gdy przyjrzymy się nie tylko relacjom Langerera z innymi zleceniodawcami, ale przede wszystkim z rywalami po fachu, których zachowanie wpisuje się w cierpki wizerunek wilhelmińskiego „społeczeństwa poddanych”. Cechy samego cesarza Wilhelma II uchodziły za prototyp nowoczesnego charakteru niemieckiego: arogancja i bufonada, drażliwość, stosowanie przemocy psychicznej wobec podwładnych, „wewnętrzna niepewność kompensowana krzykliwym udawaniem pewności” – to tylko kilka cech pojawiających się w opisach charakteru nowego obywatela<sup>25</sup>.

Wrocław nie jawi się jako miasto marzeń. Wystarczy przypomnieć, że trzykrotnie próbowano namówić wybitnego rzeźbiarza, Theodora von Gosen (1873–1943), by objął posadę profesora rzeźby w Królewskiej Szkole Sztuki i Rzemiosła Artystycznego we Wrocławiu<sup>26</sup>. W roku 1905 von Gosen przyjął stanowisko, chociaż w autobiografii wspomina, że „pierwsze wrażenie nie było najlepsze. [...] Myślałem, nie zostaną długo”<sup>27</sup>. Na przełomie XIX i XX wieku postrzegano Wrocław jako prowincjonalne pod względem artystycznym miasto. Rzeźbiarz wzbraniał się przed przyjazdem, „sądził, że jest to «gdzieś bardzo daleko», a w 1903 roku uważał to miejsce za «kraniec świata»”<sup>28</sup>.

Langer „głęboko pragnął opuścić Wrocław, to żałosne miasto sztuki, by uciec do wielkich mistrzów”. Pisał tak, mając na myśli potrzebę podróży do Brukseli, Antwerpii i Paryża. W wyprawach studyjnych, które podejmował od lat młodości, odnajdował motywację do artystycznych zmagania „w kieracie codzienności”

25 Cyt. za: T. Nipperdey, *Rozważania o niemieckiej historii. Eseje*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 1999, s. 278. Autor, zastanawiając się nad obrazem społeczeństwa wilhelmińskiego przedstawianego zwykle jako „społeczeństwa poddanych”, przypomina kilka mechanizmów kształtujących klisze wyobrazeniowe, utrwalone w powieści *Poddany (Der Untertan, 1914)* H. Manna (1871–1950).

26 J.J. Trzynadłowski, *Uzupełnienia do autobiografii rzeźbiarza Theodora von Gosen / Ergänzungen zur Autobiografie des Bildhauers Theodor von Gosen*, [w:] *Ojciec i syn / Vater und Sohn. Theodor – Marcus von Gosen*, katalog wystawy, Muzeum Miejskie Wrocławia, Pałac Królewski / Städtisches Museum Breslau, Königsschloss, 2.07–28.08.2011, red. B. Kozarska-Orzeszek, K. Łata, J.J. Trzynadłowski, Wrocław 2011, s. 15–54, 21–22.

27 P. Hölscher, *Perspektywy wrocławskiej Szkoły Sztuki*, [w:] *Od Otto Muellera do Oskara Schlemmera. Artyści wrocławskiej Akademii. Eksperyment, praktyka, przypomnienie*, katalog wystawy, Staatliches Museum Schwerin, 11.05 – 11.08.2002, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 1.09–27.10.2002, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 20.11.2002–19.01.2003, red. P. Łukaszewicz, B. Ilkosz, Schwerin 2002, s. 14.

28 *Ibidem*, s. 19.

(10 listopada 1905). Niezdrowa rywalizacja akademicka była przyczyną starania się Langerera o stanowisko nauczyciela malarstwa dekoracyjnego w szkole artystycznej w Kassel (29 czerwca, 23 sierpnia 1896). Ustawiczne zmagania o godne warunki i zapłatę za wykonywane prace, jak chociażby przykrości „przysparzane znad zielonego stołu przez filisterskie kierownictwo” rewitalizacji Mauzoleum Piastów w Legnicy (sierpień 1906), sprawiały, że Langer negatywnie postrzegał środowisko śląskie. Wraz z wybuchem I wojny światowej jego nastroje stawały się coraz bardziej melancholijne. Naturalną przyczyną była obsesyjnie sprawdzana sytuacja na frontach oraz „brak perspektyw na jakiegokolwiek zlecenia” i życie z oszczędności (15 lutego 1915). Z końcem grudnia 1914 roku artysta donosił, że przez ostatnie dwa lata coraz częstsze „dolegliwości na tle nerwowym” nie pozwalały mu „przez większą część dnia wstać z łóżka”, „nie wziął do ręki żadnej kredki, żadnego pędzla”. Miał „wrażenie, że leży na katafalku” i na śmierć spogląda „ze stoickim spokojem”. Po tych przejmujących refleksjach dopisywał, że „dotychczasowe życie zawsze go oszukiwało”. Puentował konsekwentnym wobec wcześniejszych konstatacji pytaniem: czy warto dalej żyć?

*Kronika* jest nie tylko typowym źródłem wiedzy dla historyków sztuki, gdyż może prowokować do zadawania podstawowych pytań o sens wspomnianej powyżej zasady *Leistungsprinzip*. W jej efekcie przedstawiciele *belle époque* dotknięci byli zwykle dwoma stanami chorobowymi. Pierwszy Kazimierz Wyka nazywał „rozpaczliwym hedonizmem”. Nieposkromiona żądza, mająca być transgresyjnym stanem przekroczenia codzienności, charakteryzowała środowisko berlińskiej cyganerii, twórców tak znanych, jak Richard Dehmel (1863–1920), Edvard Munch (1863–1944), August Strindberg (1849–1912) czy Stanisław Przybyszewski (1868–1927). Ostatni z wymienionych, owiany legendą donżuana i alkoholika, był przeciwieństwem drugiej choroby przełomu wieków. Dzisiaj nazwalibyśmy ją pracoholizmem.

*Kronikę* przenika mit tytanicznej pracy, gloryfikowanej w niemieckim państwie nastawionym na gospodarczo-polityczny sukces (niem. *Gründerzeit*). Świat Langerera buduje etos faustyczny. Trudno mu było sprostać wzorcom zachowania – skorumpowania i korumpowania innych w otoczeniu pozornie solidnych i czcigodnych urzędników<sup>29</sup>. Idea ustawicznego działania, która prowadziła i Fausta, skutkowała w przypadku Langerera w najlepszym razie stanem melancholii. Sam Goethe zauważał: „Bezwzględne działanie, jakiegokolwiek rodzaju, prowadzi w końcu do bankructwa”<sup>30</sup>. Langerowi trudno było dostrzec mechanizmy funkcjonujące również w dzisiejszym społeczeństwie. Łatwiej mu było szukać winy w środowisku, w którym tworzył. Z końcem roku 1917 odnotowywał: „Dla każdego artysty powietrze we Wrocławiu trąci stęchlizną i wcześniej czy później dobije każdego – zarówno psychicznie, jak i fizycznie”.

## Abstrakt

**„Wrocław, to żalosne miasto sztuki”. Komunikat na temat „Kroniki” Josepha Langerera (1865–1918)**

*Kronika* Josepha Langerera (1865–1918), pochodzącego z dolnośląskich Ziębic malarza, konserwatora i kolekcjonera, została w postaci dokumentacji fotograficznej

29 T. Nipperdey, *Rozważania o niemieckiej historii*, s. 275–276.

30 Cyt. w tłumaczeniu za: J. Bolewski, *Głębia Goethego*, Warszawa 2004, s. 160, przyp. 70.

**SŁOWA KLUCZOWE:**

*Kronika*, piśmiennictwo o sztuce, malarstwo, konserwacja, Ziębice, Dolny Śląsk, szkoła artystyczna we Wrocławiu, epoka wilhelmińska

oficjalnie udostępniona lokalnym władzom tego miasta w roku 2019. Gdy pisałem rozprawę doktorską o Langerze, którą recenzował Profesor Marek Zgórniak, wiadomo było o istnieniu *Kroniki*, niemniej poszukiwania tego dokumentu nie przyniosły wówczas rezultatów. Dzisiaj *Kronika* daje nie tylko wgląd w „życie i dzieło” Langera, ale i odsłania jego osobowość. Pisana była przez artystę od roku 1895 aż do śmierci, niemniej obejmuje również lata wcześniejsze. Niniejszy komunikat informuje o istnieniu zabytku, analizuje formę stylistyczną tekstu w kontekście innych tego typu świadectw piśmienniczych. *Kronika* pozwala poznać nieznanne dotychczas miejsca prac Langera. Informuje o warunkach umów pomiędzy nim a zleceniodawcami, technikach malarskich i etapach prac, relacjach panujących w śląskim środowisku artystycznym, w tym w Królewskiej Szkole Sztuk i Rzemiosła Artystycznego we Wrocławiu. Z lektury *Kroniki* wyłania się obraz człowieka zapracowanego, cierpiącego na depresję, który musi mierzyć się z wzorcami zachowania funkcjonującymi w społeczeństwie epoki wilhelmińskiej.

**Abstract****“Wrocław, that pitiful city of art.” A report on the Chronicle by Joseph Langer (1865–1918)**

The *Chronicle* by Joseph Langer (1865–1918), a painter, noted conservator, and collector from Ziębice in Lower Silesia, was officially made available to the local authorities of this city in the form of photographic documentation in 2019. When I was writing my doctoral dissertation on Langer, which was reviewed by Professor Marek Zgórniak, the existence of the *Chronicle* was known, but efforts to locate the document were unsuccessful at that time. Today, the *Chronicle* not only provides insight into Langer’s “life and work” but reveals his personality as well. Written by the artist from 1895 until his death, it also covers earlier years. This report announces the existence of this valuable document and analyses the stylistic form of the text in the context of other similar written accounts. The *Chronicle* allows us to discover previously unknown sites of Langer’s works. It provides information on the terms of contracts between him and his clients, painting techniques and stages of his work, and the relationships within the Silesian artistic community, including the Royal School of Arts and Crafts in Wrocław. From reading the *Chronicle*, a picture emerges of a hardworking man suffering from depression, who had to cope with the behavioural norms prevalent in Wilhelmine society.

**KEYWORDS:**

*Chronicle*, art literature, painting, conservation, Ziębice, Lower Silesia, art school in Wrocław, Wilhelmine era

**Bibliografia**

- Białostocki J., [komentarz do pism Albrechta Dürera], [w:] *Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów*, t. II: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 92–94.
- Bolewski J., *Głębia Goethego*, Warszawa 2004.
- Burckhardt J., *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860.
- Burckhardt J., *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, tłum. M. Kreczowska, wstęp M. Bahmer, Warszawa 1991.
- Burke P., *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, tłum. W.K. Siewierski, Warszawa 1991.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2000.
- Decker B., *Essays: Dürer – Konstruktion eines Vorbildes (Dürer und das Geld); Gelingen oder Mißlingen des Fortschritts (Dürer, der Heilige)*, [w:] *Dürers Verwandlung in der*

- Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, katalog wystawy, Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 1 XI 1981–17 I 1982, Hrsg. H. Beck, P.C. Bol, Frankfurt am Main 1981, s. 397–489.
- Dettloff P., *Poglądy na ochronę i konserwację zabytków na przełomie XIX i XX wieku a działalność restauratorska Josepha Langer*, [w:] *Joseph Langer (1865–1918). W 140-lecie urodzin artysty. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w dniach 26–27 listopada 2005 roku w Muzeum Sprzętu Gospodarstwa Domowego w Ziębicach*, red. A. Organisty, J. Żurawski, Kraków [2007], s. 27–40.
- Domańska E., *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005.
- Dürer. *Schriftlichen Nachlaß*, Hrsg. H. Rupprich, 3 Bde., Berlin 1956, 1966, 1969.
- Dziedzic G., *Życie kulturalne Ziębic w latach 1871–1945*, [w:] *Ziębice – miasto św. Jerzego. Dzieje i kultura dawnej stolicy księżęcej. Minsterberk – město sv. Jiří. Dějiny a kultura bývalého knížecího sídla*, red. B. Czechowicz, Wrocław 2011, s. 241–243.
- Goethe J.W., *Lata nauki Wilhelma Meistra*, tłum. W. Kunicki, E. Szymani, Warszawa 2020.
- Goethe J.W., *Z mojego życia: zmyslenie i prawda*, tłum. A. Guttry, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. 4: *Utwory prozą*, red. J.Z. Jakubowski, A. Milska, Warszawa 1954, s. 5–95.
- Historia społeczna, historia codzienności, mikrohistoria*, red. W. Schulze, tłum. A. Kopacki, Warszawa 1996.
- Hölscher P., *Perspektywy wrocławskiej Szkoły Sztuki*, [w:] *Od Otto Muellera do Oskara Schlemmera. Artyści wrocławskiej Akademii. Eksperyment, praktyka, przypomnienie*, katalog wystawy, Staatliches Museum Schwerin, 11 V–11 VIII 2002, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 1 IX–27 X 2002, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 20 XI 2002–19 I 2003, red. P. Łukaszewicz, B. Ilkosz, Schwerin 2002, s. 12–17.
- Jonca K., A. Konieczny, *Przedmowa*, [w:] P. Peikert, *Kronika dni oblężenia*, Wrocław 22 I–6 V 1945, tłum. K. Jonca, A. Konieczny, S. Reczek, Wrocław 1985, s. 6–16.
- Kaczmarek R., *Uwagi o grupie rzeźbiarskiej Pietà w katedrze św. Stanisława i św. Wacława w Świdnicy*, [w:] *Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia / Vesperbilder des Schönen Stils. Beiträge des Internationalen Symposiums*, red. J. Hrbáčová, Olomouc 2017, s. 42–49.
- Koppen E., *Goethes „Benvenuto Cellini“*. *Glanz und Elend einer Übersetzung*, „Jahrbuch des Wiener Goethe Vereins”, 81–83, 1977–1979, s. 247–262.
- Kudelska D., *Lepsza i gorsza biografia*, [w:] *Biografia – historiografia dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. R. Kasperowicz, E. Wolicka, Lublin 2005, s. 249–275.
- Langer J., *Chronika* [rps], oryginał w zbiorach Heimatgruppe Münsterberg, nr inw. 283 (*Tagebuch von Prof. Langer*), Bielefeld-Brackwede.
- Nipperdey Th., *Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München 1993.
- Nipperdey Th., *Rozważania o niemieckiej historii. Eseje*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 1999.
- Okonski K., *Paul Löbe*, tłum. K. Żarski, [w:] *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone*, red. W. Kunicki, Poznań 2009, s. 433–455.
- Organisty A., *Joseph Langer (1865–1918). Katalog prac artysty w zbiorach Muzeum Sprzętu Gospodarstwa Domowego w Ziębicach. Katalog der Werke aus den Sammlungen des Museums für historischen Hausrat in Münsterberg*, tłum. na j. niemiecki D. Petruk, Kraków 2002.
- Organisty A., *Joseph Langer (1865–1918). Życie i twórczość wrocławskiego artysty*, Kraków 2006.
- Organisty A., *Joseph Langer w Gryfowie Śląskim, Ziębicach, Wiedniu i Japonii. Nowe ustalenia na temat spuścizny artysty*, „Rocznik Ziębicki”, II, 2016, s. 45–77.



- Palica M., Wrocław 1916. *Kronika miasta w czasie wielkiej wojny*, Wrocław 2016.
- Porębski M., *Cylinder Gierymskiego, wakacje Picassa i deska Kantora*, w: *Życie artysty. Problemy biografistyki artystycznej*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1995, s. 11–26.
- Pospíšilová-Vohánková M., *Fotografie v ruku umělců. České malířství a fotografie v 19. a na počátku 20. století*, praca doktorska, Praha 2002.
- Schulze-Głazik G., *Malowidło Philipa Christiana Bentuma z początku XVIII wieku w bibliotece pocysterskiego klasztoru w Lubiążu. Problemy konserwacji-restauracji monumentalnych barokowych malowideł na podłożu gipsowym*, Kraków 2013.
- Staff L., *Od tłumacza*, [w:] *Benvenuto Celliniego żywot własny spisany przez niego samego*, Warszawa 1994, s. 5–8.
- Trzcionkowski L., *Biografia starożytna – starożytność biografii*, [w:] *Biografia – historiografia dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. R. Kasperowicz, E. Wolicka, Lublin 2005, s. 12–14.
- Trzynadlowski J.J., *Uzupełnienia do autobiografii rzeźbiarza Theodora von Gosena / Ergänzungen zur Autobiografie des Bildhauers Theodor von Gosen*, [w:] *Ojciec i syn / Vater und Sohn. Theodor – Marcus von Gosen*, katalog wystawy, Muzeum Miejskie Wrocławia, Pałac Królewski / Städtisches Museum Breslau, Königsschloss, 2.07 – 28.08.2011, red. B. Kozarska-Orzeszek, K. Łata, J. J. Trzynadlowski, Wrocław 2011, s. 15–54.
- Wichrowska E., *Zapisy codzienności... O dziewiętnastowiecznych dziennikach choroby i osobistych szkicownikach malarskich*, Warszawa 2023.
- Zabłocka-Kos A., *Omówienie księżek Thomasa Nipperdeya „Deutsche Geschichte” i Hansa-Ulricha Wehlera „Deutsche Gesellschaftsgeschichte”, „Dzieła i Interpretacje”, II, 1994, s. 159–163.*
- Zaunbauer J., *Albrecht Dürer. Eine Biografie*, [w:] *Albrecht Dürer*, katalog wystawy, Albertina, Wien, 20.09.2019 – 6.01.2020, Hrsg. Ch. Metzger, Wien 2019, s. 13–35.
- Zgórniak M., *O znaczeniu pojęcia „renesans” w XIX wieku*, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 2002*, red. M. Wróblewska Markiewicz, Łódź 2003, s. 45–48.
- Zimand R., *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990. ●