

# Rainer Sachs

---

"Jeremias Joseph Knechtel  
(1679-1750) - legnicki malarz doby  
baroku", ed. Andrzej Koziół, Emilia  
Kłoda, Legnica 2012 : [recenzja]

---

Hereditas Monasteriorum 2, 363-375

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

wody autorki, jest ocena znaczenia traktatu Lauxmina... zaczerpnięta z publikacji Tadeusza Szeligowskiego, który już w roku 1934 zauważył, że „wobec braku dowodów istnienia innych prac prócz *Ars* w długim ponad stuletnim okresie po jej wydaniu, można pokusić się o stwierdzenie, że był to chyba jeden, o ile nie jedyny, funkcjonujący podręcznik nauki śpiewu kościelnego na terenie wileńskim i tam wydawany przez długie lata” (s. 93).

W podsumowaniu swej pracy Krzpekowska pisze, że *Ars et praxis musica* Lauxmina jest źródłem cennym: nie tylko dla filologów, ale i dla historyków i muzykologów. Bylibyśmy w stanie przychylić się do tej opinii, gdyby nie fakt, że źródło to nie zostało przez autorkę poświęconej mu monografii należycie opracowane. A szkoda, ponieważ – jak sama pisze – „każda z przedstawionych tu kwestii mogłaby zainicjować dyskusję na te tematy znawców dawnej teorii i historii muzyki” (s. 97). I parę akapitów wcześniej: „zaprezentowany traktat skłania czytelnika do pytań, na które często trudno znaleźć jednoznaczne odpowiedzi”. Trudno jednak uwierzyć, by tak ciekawy materiał źródłowy nie prowadził badacza do hipotez, których nie trzeba by kwitować okrągłymi zdaniem ogólników. Może przed podjęciem decyzji o druku omawianej pracy doktorskiej należało ją skierować do niezależnych recenzentów, którzy pomogliby w doprowadzeniu jej treści do zadowalającego poziomu? Przy okazji tekst książki mógłby skonsultować od strony językowej i technicznej redaktor, którego nazwiska w drukowanej wersji książki również nie podano. Ujednolicenia wymagałaby tu bowiem nie tylko pisownia imion i nazwisk... Pozostaje mieć nadzieję, że zainteresowanie piśmiennictwem teoretycznym polskich jezuitów i kultywowaną przez nich tradycją muzyczną dopiero się rozpoczęło i ciągle czeka na swoich interpretatorów z prawdziwego zdarzenia.

Tomasz Jeż  
Instytut Muzykologii  
Uniwersytet Warszawski

---

Andrzej KOZIEŁ, Emilia KŁODA (red.), *Jeremias Joseph Knechtel (1679–1750) – legnicki malarz doby baroku* [*Jeremias Joseph Knechtel (1679–1750), ein Liegnitzer Maler der Barockzeit*], Legnica: Muzeum Miedzi, 2012, S. 264\*

Das Kupfermuseum in Liegnitz feiert im Jahr 2013 seinen 50. Geburtstag. Als Geschenk für sich selbst und die Besucher wurde aus diesem Anlaß eine Ausstellung zum Werk des bedeutendsten Liegnitzer Barockmalers Jeremias Joseph Knechtel vorbereitet, dessen Schaffen auf diese Weise erstmals einem größeren Interessentenkreis vorgestellt wurde. Hauptautoren der Schau und gleichzeitig Redakteure des aus diesem Anlaß erarbeiteten Katalogs sind die Breslauer Kunsthistorikerin Emilia Kłoda, die dem genannten Künstler ihre Magisterarbeit widmete und deren Magistervater, der bekannte Breslauer Barockspezialist Prof. Andrzej Kozieł.

In die politisch und gesellschaftliche Situation in Liegnitz in den Jahren 1675 bis 1740 führt eine exzellente und kenntnisreiche Studie des Breslauer Neuzeithistorikers Prof. Przemysław

---

\* Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2012–2016. Scientific work financed by the Ministry of Science and Higher Education under the name of the “National Programme for the Development of Humanities” in the years 2012–2016.

Wiszewski ein. Zwei weitere Beiträge über die naturwissenschaftlichen Untersuchungen an dem Knechtelschen Gemälde *St. Bartholomäus* aus der Filialkirche St. Vinzenz in Preichau bei Wohlau von Marcin Ciba und Barbara I. Łydzby-Kopczyńska bzw. über die Restaurierung von zwei Bildern dieses Künstlers aus dem St. Petrus Fourier-Altars der Mariä-Himmelfahrts-Kirche in Sagan von Katarzyna Wantuch-Jarkiewicz, besitzen den nicht unbedeutenden Vorteil, daß es ihnen gelungen ist, auf eine verständliche Weise dem interessierten Laien die Grundprinzipien und Möglichkeiten der derzeit zur Verfügung stehenden Untersuchungs- und Restaurierungsmethoden nahezubringen. Im Katalogteil der Publikation stellt E. Kloda, unterstützt von Beata Sebzda und Arkadiusz Muła, 182 Gemälde vor, die nach der Meinung dieses Teams in der Werkstatt des Liegnitzer Künstlers entstanden. Dies allein ist eine aner kennenswerte Leistung, die allerdings durch die Tatsache getrübt wird, daß die Qualität mancher Dokumentationsfotos sehr zu wünschen übrig läßt. Leben und Werk des genannten Meisters stellt E. Kloda in einem umfassenderen Beitrag vor, A. Koziel hingegen charakterisiert das allgemeine Niveau und die Tendenzen der schlesischen Malerei im Zeitalter des Barock.

Der mit sehr viel Akribie und Fleiß erarbeiteten ausführliche Katalogteil stellt einen bedeutenden Fortschritt in der schlesischen Barockforschung dar. In ihm sind bestenfalls drittrangige Details wie etwa die Frage, ob der bei einigen Nikolausdarstellungen des Künstlers regelmäßig im Vordergrund liegende schwach bekleidete Mann wirklich, wie Frau Kloda will, der schuldlos zum Tode verurteilte Jüngling, den der Heilige wieder zum Leben erweckte, ist, oder nicht doch der im einem Schiffsbruch Getötete, dem St. Nikolaus laut seiner Legende ebenso das Leben zurückgab, was das hinter dem Dargestellten angeordnete gestrandete Schiff zu suggerieren scheint.

Neben diesen, wie gesagt, nebensächlichen Details, besitzt die besprochene Edition leider auch zahlreiche schwerwiegendere Mängel. Diskussionswürdig sind vor allem zahlreiche Aussagen von E. Kloda, die in ihrer Tendenz zur ideologischen Überfrachtung von Quellenangaben im Prinzip aber für einen großen Teil der zeitgenössischen polnischen schlesischen Kunstgeschichte typisch sind. Das Problem beginnt eigentlich schon bei der Interpretation des Aufgebots- (nicht Heirats-Eintrag, wie Frau Kloda behauptet!). Hier zeugt nach ihrer Meinung die Titulatur „kuntreich“ davon, daß Knechtels Werke zum Zeitpunkt seiner Heirat „in der Umgebung schon bekannt waren“ (S. 40). Dem ist entgegen zu halten, daß diese Bezeichnung nur eine im Zeitalter des Barocks einem jedem Vertreter eines künstlerischen Berufs zustehende Titulatur war, die keine tieferen Inhalte besaß, so wie beispielsweise jedem Bauer unabhängig davon, ob er ein Ausbund des Fleißes oder ein Faulpelz pur war, die Bezeichnung „arbeitsam“, jedem Soldaten, selbst dem größten Feigling hingegen die Charakteristik „streitsam“ zustand.

Ein Umstand, der im Prinzip auch nur Verwunderung erzeugen kann, ist die Tatsache, daß E. Kloda geradezu obsessiv immer wieder die Frage erörtert wie es Knechtel dem „Fremden“ bzw. „Ausländer“ gelungen ist, in der Liegnitzer Maler- und Bildhauerzunft zu Ehren und Würden zu kommen und A. Koziel ähnlich intensiv zahlreiche aus Böhmen zugezogene Künstler mit der Bezeichnung „tschechisch“ belegt. Selbst wenn man dem Breslauer Professor zu Gute hält, daß in der polnischen Sprache in der Tat keine dem deutschen „böhmisch“ entsprechende Vokabel existiert, so bleibt doch festzustellen, daß die Anwendung dieser Bezeichnung ohne die entsprechende Erläuterung bei dem Leser der Eindruck entsteht, daß die in Böhmen geborenen Künstler seien tschechischer Nationalität gewesen. Dieses totale Durcheinander ist vor allem für die derzeit an der Oder übliche semioffizielle, in nahezu allen politischen Oratorien übliche Unterteilung der „multikulturellen“ schlesischen Geschichte typisch, in der auf die polnische, die tschechische, auf diese die Habsburger Epoche folgt, die dann von der preußischen und diese letztendlich 1871 von der deutschen Zeit abgelöst wird, bei der offensichtlich noch Nie-

mandem aufgefallen ist, daß hier ethnische, politische und dynastische Kriterien in einer Weise vermischt werden, daß dem unbedarften Laien vielleicht die Frage kommen könnte, ob die Habsburger vielleicht Chinesen waren, oder wann und wie die Deutschen die Preußen aus Schlesien verdrängt haben.

Um zumindest hinsichtlich der weit verzweigten Malerfamilie Knechtel etwas mehr Klarheit herein zu bekommen, muß festgestellt werden, daß es sich bei ihr mit nahezu hundertprozentiger Sicherheit um eine sudetendeutsche Familie handelte. Aus diesem Grund unterschied sich beispielsweise der Dialekt von Jeremias Joseph weniger von dem der eingeborenen Liegnitzer als der anderer Mitglieder der Liegnitzer Zunft, deren Geburtsort in anderen weiter entfernten Gebieten des damaligen deutschen Sprachraums lag. In politischer Hinsicht herrschten am Geburtsort Knechtels sogar die gleichen Oberherren, wie in der mittelschlesischen Stadt, die Habsburger, sodaß hier noch viel weniger von irgendeiner „Fremdheit“ die Rede sein kann. Der einzige Unterscheidungspunkt bestand darin, daß im Gegensatz zu den meisten ihrer schlesischen Mitbürger die Knechtel katholisch waren, ein Umstand, der im Zeitalter der Dominanz und massiver, teilweise geradezu brutaler Rekatholisierungsversuche Schlesiens durch die damalige Staatsgewalt eher positiv zu Buche schlug. Hält man sich diese offensichtlichen Tatsachen vor Augen, wird klar, warum der kulturelle Austausch zwischen Schlesien und Böhmen bis 1741 so intensiv war, wie es unter anderen auch in den Ausstattungen der Kirchen im böhmischen Grenzstreifen zum Ausdruck kommt, von denen nicht wenige Elemente, wie durch zahlreiche beispielsweise im Freiwaldauer Bezirksarchiv erhaltene Rechnungen belegt, auf der nördlichen, schlesischen Seite, vor allem in Glatz und Neiße entstanden.

Immer wieder auffallend ist, daß E. Kłoda (vermutlich sogar unbewußt) versucht, die konkreten Tatsachen ihren Vorstellungen unterzuordnen, offensichtliche Widersprüche durch rhetorische Kraftakte und fehlendes kulturhistorisches Grundwissen durch intellektuelle Manipulationen zu ersetzen. Zur Erläuterung dieser Vorbehalte sei ein längeres Fragment ihrer Beweisführung zitiert:

Der von der obligatorischen Wanderschaft zurückkehrende Geselle konnte sich für eine entsprechende Summe von der erniedrigenden und die Lehrzeit unnötig verlängernden zweijährigen Arbeitszeit in der Werkstatt eines Meisters freikaufen. ... Gerade die Abschwächung der Restriktionen in der Behandlung der Ausländer und die Möglichkeit viele Arbeitsjahre durch die Zahlung einer Summe zu ersetzen, erleichterten Knechtel vermutlich die Integration in die Zunftstrukturen. Für den in Prag ausgebildeten Ankömmling mußte die Perspektive einer zweijährigen Arbeitszeit unter der Leitung eines provinziellen Meisters außergewöhnlich unangenehm sein (S. 40f.).

Abgesehen von logischen Fehlern – wenn einer an einen Ort zurückkehrt, kann er dort kein Fremder sein, fällt auf, daß eine zweijährige Pflichtarbeitszeit, die zwar auch nicht den Realitäten entspricht, ihnen aber relativ nahe kommt, wenige Zeilen davon entfernt zu „viele Arbeitsjahre“ avanciert, die man sich „durch die Zahlung einer Summe“ ersparen konnte.

Aus den genannten Gründen ist es an der Zeit, sich zu überlegen, ob die von der Breslauer Kunsthistorikerin postulierte Fremdenfeindlichkeit der Zünfte überhaupt existieren konnte. Als erstes seien daher die Zu- und Abgangszahlen in der Liegnitzer Maler- und Bildhauerzunft im Eintrittsjahrzehnt von Jeremias Joseph Knechtel analysiert. Im genannten Zeitraum traten au-er dem Genannten fünf Mitglieder in die Innung ein, der Maler Johann Caspar Kühnell († 1751)<sup>1</sup>, drei Bildhauer, Johann Konrad Kalb, Daniel Steinberg(er) (1676–1726) und der mit Knechtel befreundete Hans Michael Wüst (1673–1714) sowie der jung verstorbene Andreas

1 Die Angabe der einzelnen Lebensdaten erfolgt jeweils auf der Grundlage der entsprechenden Kirchenbucheinträge.

Winter (1682–1702), der beide in der genannten Innung vertretenen Berufe ausübte. Im gleichen Zeitabschnitt verstarben vier Zunftgenossen, der Bildhauer Elias Lorentz (1660–1705), der schon erwähnte Andreas Winter sowie die Maler Balthasar Kaspar Güller († 1704) und Tobias Willmann (1624–1702). Unter dem Strich bleibt also ein nicht gerade imposanter Zuwachs von zwei Personen in einem Jahrzehnt, ein für einen Zeitraum mit extrem stark boomenden Markt nicht gerade ein gutes Ergebnis. Schon um ihre Marktstellung gegen Pfuscher und vom Zunftzwang befreite Künstler halten zu können, mußte die Liegnitzer Zunft an einem stärkeren Eintritt von jüngeren Kräften in ihre Organisation interessiert sein. Abgesehen davon, ergibt eine vorurteilsfreie Analyse, daß die Zunft, abgesehen von einer vielleicht schärferen oder mildernden Beurteilung der Meisterstücke, und auch diese unterlag in Streitfällen der letztendlichen Entscheidung der Aufsichtsbehörden, keine ins Gewicht fallenden Möglichkeiten der Diskriminierung von qualifizierten Eintrittswilligen besaß. Der Verweis auf die Breslauer Zunft durch E. Kloda ist in diesem Fall außerordentlich unglücklich, denn erstens lag zwischen den von ihr zitierten dortigen Ereignissen und dem Knechtelschen Eintritt mehr als ein halbes Jahrhundert und zweitens unterschieden sich die Verhältnisse in der mächtigen Breslauer Zunft, die bei Benachteiligungsversuchen von katholischen Mitgliedern immer auf die heimliche Unterstützung des protestantischen Stadtrates rechnen konnte, signifikant von denen in der über viel bescheideneren Einfluß verfügenden Liegnitzer, in der noch dazu die Katholiken nach dem Tod des letzten Piastenherzogs im Jahre 1675 einen dominanten Einfluß besaßen. Eine weitere zu klärende Frage ist, welches Gebiet die jeweilige Zunft vor den mythologischen „Fremden“ schützen konnten. So wichtig diese Frage ist, so leicht ist sie zu beantworten – auf dem Terrain, auf dem ihre Innungsprerogative unmittelbar zur Anwendung kamen, und das war bei städtischen Zünften das Weichbild des jeweiligen Ortes. Als instruktive Illustration der wirklichen Verhältnisse können die Umstände des Baues der ersten Orgel der ev. Friedenskirche in Jauer dienen. Ihr Autor Hans Hofrichter (\* 1593) bestellte 1662 deren Gehäuse nicht bei einem in Jauer ansässigen Handwerker, sondern bei dem Landeshuter Tischlermeister Michael Steiger vel Steudner (irrtümlich sogar Rieder). Der entsprechende Vertrag wurde am 22. Januar des genannten Jahres unterzeichnet, von der Tischlerzunft in Jauer aber schon am 15. März, also sofort nach der zeitnächsten Quartalsversammlung, angefochten<sup>2</sup>. Angesichts der starken Verhandlungsstellung von Steiger – die einflußreiche evangelische Gemeinde drängte auf eine möglichst schnelle Fertigstellung der Orgel durch Hofrichter und dieser wiederum erklärte, er würde nur mit Steiger zusammenarbeiten, weil dieser ihm schon mehrere Orgelgehäuse zu seiner vollkommenen Zufriedenheit gebaut habe – wurde relativ schnell ein Kompromiß geschlossen – Steiger mußte für die Zeit der Abwicklung des Orgelauftrags in die Jauerer Zunft eintreten und für seinen Gesellen den üblichen Beitrag bezahlen, konnte aber dann den prestigeträchtigen Auftrag übernehmen<sup>3</sup>. Daß sie sich damit einen Bärenienst erwiesen hatten, wurde den Jauerer Meistern vermutlich erst später klar – auch der Auftrag für die Tischlerarbeiten des Altares des Gotteshauses fiel 1672 dem „Fremden“ aus Landeshut zu<sup>4</sup>.

2 Staatsarchiv Liegnitz, *ehem. Archiv der ev. Friedenskirche in Jauer*, Nr. 41, S. 212.

3 *Ibidem*, Nr. 13, S. 5.

4 *Ibidem*, Nr. 41, S. 213, vergl. auch R. SACHS, *Die Orgeln der ev. Friedenskirche in Jauer und ihre Geschichte*, „Silesia Nova“, 4, 2007, 4, S. 73f.; Ch. F. E. FISCHER, *Geschichte und Beschreibung der schlesischen Fürstenthumshauptstadt Jauer*, Bd. 2, Jauer 1804, S. 165ff., 171; L. TOMŠI, *Organologický materiál z česko-polského pomezí*, [in:] J. STĘPOWSKI (red.), *Zabytkowe organy śląskie. Ogólnopolska Sesja Naukowa „Zabytkowe Organy Śląskie”, Brzeg – Muzeum Piastów Śląskich 16–18 października 1987* (Ludowy Instytut Muzyczny. Zeszyty Naukowe, 4), Legnica 1992, S. 198.

Noch aus einem weiteren Grund hätte die damalige Staatsgewalt den Kampf mit „Fremden“ sehr ungern gesehen. Nach den kriegerischen Ereignissen des 17. Jahrhunderts, die zu einer teilweisen Entvölkerung zahlreicher Regionen geführt hatten, waren nahezu alle Herrscher bestrebt, Fremde, und damit Steuerzahler, in ihrem Staatsgebiet anzusiedeln. Als einzige Ausnahme kann für das Habsburgerreich die Diskriminierung nichtkatholischer Glaubensgemeinschaften ins Feld geführt werden, die aber für die Knechtel, die bekanntlich Katholiken waren, nicht zutraf. Diese Tendenzen erreichten in Schlesien ihren Höhepunkt in der Peuplierungspolitik Friedrichs II. (1712–1786), in deren Zug man, übte man einen den Behörden besonders angenehmen Beruf aus, sogar ein neu gebautes Haus mit Grundstück geschenkt bekommen konnte, wie es beispielsweise dem Stuckateur Johann Maximus Schmidt 1783 in Reichenbach gelang<sup>5</sup>.

Die Äußerungen von E. Kłoda an vielen Stellen lassen keinen Zweifel daran, daß die Mitgliedschaft eines „wahren Künstlers“ in einer Innung für diesen nur der Grund von notorischer Unzufriedenheit und gewissermaßen ein Fleck auf der persönlichen Ehre sein konnte. Aus diesem Grund versucht sie, wie schon erwähnt, vermutlich unbewußt, auch die entsprechenden Sachzeugnisse gewaltsam ihrer Vorstellungswelt anzupassen. Ein sehr typisches Beispiel hierfür ist ihre Interpretation eines Gemäldes des postulierten Lehrers Knechtels, des Prager Malers Johann Georg Heinisch († 1712). Ihr Kommentar lautet folgendermaßen:

Obleich sich keine detaillierten archivalischen Angaben, die uns Näheres über das Funktionieren des Heinsch'schen Ateliers berichten würden, erhalten haben, weist Vieles darauf hin, daß dies eine große Werkstatt mit zahlreichen Gehilfen und Schülern war. Genau so stellt Heinsch selbst sein Atelier dar, der sich in dem Bild St. Lucas malt die Madonna selbst als den Evangelisten porträtierte, seine Malergesellen jedoch zeigte, wie sie die Bolusuntergrund auf die auf die aufgezogenen Bleitrahnen aufgezogene Leinwand auftragen (S. 39).

Angesichts der Tatsache, daß der Meister auf dem besprochenen Bild in Wirklichkeit nur zwei Mitarbeiter und nicht „zahlreiche Gehilfen und Schüler“ dargestellt hat, sollte man erwägen, ob eine ungefähr so lautende Erläuterung:

das damals für alle Zünfte obligatorische Rahmenstatut sah für alle Innungen, die keine Ausnahmeregelung erreichten, vor, daß jeder Meister gleichzeitig zwei Gesellen und einen Lehrling halten durfte, weshalb auf dem Bild des Prager Künstlers auch nur zwei Mitarbeiter seiner Werkstatt wiedergegeben wurden

den Realitäten eher entspricht. Wie stark die genannte Einschränkung in der Zeit der Gültigkeit der Zunftgesetze gewirkt haben muß beweist der Umstand, daß auch vom Innungszwang befreite Künstler, die diese Vorschrift umgehen konnten, sie in der Regel beachtet haben, selbst der bedeutendste schlesische Barockmaler, Michael Leopold Willmann (1630–1706), schuf seine berühmten Grüssauer Fresken im Prinzip mit nur zwei Mitarbeitern, seinem Sohn Michael Leopold II. (1669–1706) und seinem Stiefsohn Johann Christoph Liška (1640–1712) und auch Ignaz Albrecht Provisore († 1743) begnügte sich bei der Marmorisierung der Säulen des Hochaltars der Basilika auf dem Klarenberg in Tschenstochau mit drei Mitarbeitern<sup>6</sup>.

Auch die Behauptung, ein

von der obligatorischen Wanderschaft zurückkehrende Geselle konnte sich für eine entsprechende Summe von dem erniedrigenden und die Lehrzeit unnötig verlängern den zweijährigen Arbeitszeit in der Werkstatt eines Meisters freikaufen,

wovon ihrer Meinung nach auch Jeremias Joseph Knechtel Gebrauch machte, denn

5 Staatsarchiv Breslau, *ehem. Stadtarchiv Reichenbach in Schlesien*, Nr. 38, S. 191ff.; Nr. 53, S. 73, 81f., 84.

6 Vergl. die Rezension R. SACHS, *Śląsk – perła w Koronie Czeskiej*, „Szkice Legnickie“, 29, 2008, S. 287.

für den in Prag ausgebildeten Ankömmling mußte die Perspektive einer zweijährigen Arbeitszeit unter der Leitung eines provinziellen Meisters außergewöhnlich unangenehm sein (S. 40f.),

muß nicht unwesentlich korrigiert werden, weil die genannte Möglichkeit nur unter gewissen Voraussetzungen bestand und relativ selten zur Anwendung kam. Vor allem sind derartige Fälle überliefert, wie der schon oben zitierte Fall des Landeshuter Tischlermeisters Steiger, in denen es galt, einen Berufsgenossen, der in der Innung eines anderen Ortes sein Meisterrecht längst erworben hatte, zum Eintritt in eine Zunft zu zwingen. Noch spektakulärer als bei diesem gestalteten sich sicherlich die Verhältnisse bei dem seit Langem in der schlesischen Landeshauptstadt agierenden bischöflichen Hofmaurermeister Blasius Peintner (1673–1732), der bereit war, 1725 des heiligen Friedens wegen, für die Erlassung eines erneuten Mutjahres bei seinem Eintritt in die Breslauer Maurer- und Steinmetzinnung die nicht geringe Summe von 150 Reichstalern auf den Tisch zu legen<sup>7</sup>. Ansonsten wurden von den Zünften Freistellungen eher von der Pflicht der Wanderschaft gewährt, wenn der Meisterkandidat entweder der einzige Ernährer nicht mehr erwerbsfähiger Eltern oder er selbst mit bedeutenden körperlichen Gebrechen belastet war.

Generell muß festgestellt werden, daß die alten Zunftordnungen entgegen der Vermutungen von E. Kłoda nicht grundsätzlich darauf hin angelegt waren, zukünftige Berufsgenossen vom Innungseintritt abzuschrecken. Angesichts der Tatsache, daß ein Meister nach der erfolgreich bestandenen Meisterprüfung in der Regel lebenslänglich der entsprechenden Innung angehörte, scheint es nur zu sehr begründet zu sein, daß er sich in einem Probejahr den kritischen Blicken seiner späteren Zunftgenossen stellen mußte, denn schließlich übernahm die Zunft gegenüber ihren Mitgliedern zahlreichere und fundamentalere Verpflichtungen als irgendeine andere der ihr gleichzeitigen Institution, angefangen von der Beaufsichtigung der Ausbildung der Nachwuchses über die Organisation der Produktion und Distribution der Waren, bis hin zur Absicherung der ganzen Familien im Falle von Krankheit oder Ableben des Meisters, die feierliche Bestattung von ihm und aller seiner Familienangehörigen nicht ausgenommen. Das zweite Pflichtjahr vor dem Erwerb des Meisterrechts, das sog. „Mutjahr“, brachte der Kandidat für den Erwerb dieses Titels entgegen der Überzeugung von E. Kłoda nicht bei seinem bisherigen Meister, sondern obligatorisch unter strenger Aufsicht in der Werkstatt eines anderen Zunftgenossen zu, denn es diente zur Anfertigung der Meisterstücke.

Auch einige Bemerkungen der Breslauer Kunsthistorikerin zur zahlreichen Malerfamilie der Knechtel erfordern Verbesserungen und Richtigstellungen. Mit Sicherheit falsch ist die Annahme, Knechtels Vater Georg Anton sei trotz der eindeutigen Berufsbezeichnung „Maler“ in Wirklichkeit, weil bisher kein Werk von ihm bekannt ist und er (was ja in seiner Heimat keine Seltenheit war) Beziehungen zu Glasmachern besaß, in Wirklichkeit Glasmaler gewesen, denn die Unterschiede zwischen diesen Berufen waren sowohl hinsichtlich der in ihnen angewandten Technologien, als auch der Distribution der Waren so groß und die Berufsbezeichnungen in allen bisher bekannten Fällen so genau, daß eine notorische Verwechslung auch in diesem Fall hundertprozentig ausgeschlossen werden kann<sup>8</sup>.

---

7 R. SACHS, *Blasius Peintner, Kärtner aus Gmünd – wichtiger Baumeister des barocken Breslau*, „Geschichtsverein für Kärnten“, 2012, 1, S. 3f.; IDEM, *Am Rande des deutschen Sprachgebietes. Wechselbeziehungen in bildender Kunst und Kunsthandwerk zwischen Kärnten und Schlesien*, „Carinthia“, 202, 2012, S. 113f., dort auch die ältere Literatur.

8 IDEM, *Die Glasmaler Schlesiens vom 16. bis 18. Jahrhundert*, [in:] A. KOZIEL (red.), *Wokół Karkonoszy i Górzerskich. Sztuka baroku na śląsko-czesko-łużyckim pograniczu*, Jelenia Góra 2012, S. 219–224.

Auch die biographischen Angaben von E. Kloda zu Joseph Jeremias Knechtel können glücklicherweise an vielen Stellen ergänzt werden. Seine von ihr anlässlich der Heirat erwähnte Frau starb schon 1745 und wurde in der Krypta der Liegnitzer Franziskanerkirche zur letzten Ruhe gebettet<sup>9</sup>. Durch sie wurde Knechtel übrigens Verwandter einer für die damalige schlesische Kunstszene sehr wichtigen Persönlichkeit, denn Anna Helena Katharina Blanck (\* 1690), die Schwester seiner Frau, ehelichte am 14 VI 1712 in Sagan den Liegnitzer Steinmetzmeister Johann Christoph Ferdinand Bobersacher (1680–1740), einen Sohn des Leitmeritzer Steinmetzen Johann Jakob Bobersacher. Dieser Ehebund dauerte allerdings nicht sehr lange, denn Anna Helena Katharina starb schon am 9 X 1713, vermutlich im Kindbett.

Doch zurück zu Joseph Jeremias Knechtel. Seine Familie war nicht wenig zahlreicher, als E. Kloda angibt. Die meisten der ihr bekannten Nachkommen starben im Kindesalter, Maria Eleonora (\* 1705) ein Jahr nach der Geburt, Johanna Eleonora (\* 1709) im Geburtsjahr, Johann Joseph Ignaz (\* 1710) 1712, Karl Joseph Franz (\* 1713) 1718, Anton Joseph (\* 1715) in seinem Geburtsjahr. Da Maria Josepha Theresia (\* 1716) 1733 als die älteste Tochter des Malers bezeichnet wird, können auch Anna Franziska (\* 1707) und Anna Helena Franziska (\* 1712) damals nicht mehr gelebt haben. Aller Wahrscheinlichkeit verstarben sie 1721, denn die heute in Prag aufbewahrte Handschrift der Liegnitzer Franziskaner, aus der die bisher zitierten Angaben stammen, registrieren für dieses Jahr den Tod von zwei Töchtern unseres Meisters, ohne deren Namen anzugeben. Angesichts der Tatsache, daß wir die Todesdaten aller bisher erwähnten Knechtel-Söhne kennen, kann es als sicher gelten, daß wir es bei zwei weiteren männlichen Nachkommen, deren Bestattungen die genannte Quelle für die Jahre 1729 und 1730 registriert, erneut mit Personen zu tun haben, welche im Kindesalter verstarben. Im besten Fall konnten ihn also seine Töchter Maria Josepha Theresia und Anna Maria Barbara (\* 1718) überleben, womit klar ist, warum keiner seiner Nachkommen den Beruf des Vaters fortsetzen konnte.

Hinsichtlich der Familie seines Bruders Matthäus ist eher der Ordnung halber festzuhalten, daß sich aufgrund des Geburtsbriefs vom 6 IV 1761 die Vermutung von E. Kloda bestätigt, daß Johann Joseph (1739–1810) ein Sohn von Johann Ignaz (\* 1705) war<sup>10</sup>. Darüber hinaus steht fest, daß einer von dessen Söhnen, also ein Urenkel von Matthäus, Johann Karl Ignaz (\* 1779), ebenfalls den Beruf seiner Vorfahren wählte. An ihm wird allerdings kein großer Künstler verloren gegangen sein, denn bisher wissen wir nur, daß er 1833 vom Schweidnitzer Magistrat 8 Sgr. für die auf Papier gemalte Goldinschrift *Dem Jubilar* auf dem Glückwunschsreiben zum 50-jährigen Dienstjubiläum des Stadtkommandanten Generalleutnant Laroche v. Starkenfels (1770–1838) erhielt<sup>11</sup>, ein Jahr vorher die dortige Styriusbrücke<sup>12</sup> für ein Honorar von 26 Rtlr. anmalte, dabei aber seine Auftraggeber erst nach einer Nachbesserung zufrieden stellen konnte, nachdem er „dem verehrten Publikum“ schon 1824 mitgeteilt hatte, daß er sich außer mit Öl- auch mit gewöhnlicher Stubenmalerei befasse<sup>13</sup>.

Zur analysierten Veröffentlichung zurückkehrend, fällt auf, wie leicht in der Vision der Autorin aus der Kombination einiger Annahmen Pseudotatsachen entstehen. So heißt es beispielsweise in einem Satz

9 Nationalarchiv Prag, RF, Buch 59, o. Pag. Die Kenntnis dieser Handschrift verdanke ich einem freundlichen Hinweis von Dr. Stanisław Jujeczka, dem an dieser Stelle dafür ganz herzlich gedankt sei.

10 Staatsarchiv Breslau, *ehem. Stadtarchiv Schweidnitz*, Nr. 125, S. 710f.

11 *Ibidem*, Nr. 502, o. Pag.

12 *Ibidem*, Nr. 567, S. 57, 59f., 64.

13 „Obrigkeitliche Bekanntmachungen Schweidnitz“, 1824, Nr. 25, o. S.

Vielleicht versuchte Jeremias Joseph seinen Bruder zu helfen, indem er ihn in seiner Werkstatt beschäftigte und seine Söhne als Gesellen annahm (S. 45),

woraus, sage und schreibe, schon im nächsten Satz wird

An den Beispielen von Matthäus und Antonia della Vigna läßt sich beobachten, daß die Mitarbeit in einer Werkstatt, den auf dem lokalen Kunstmarkt deutlich dominierte, sicher war und mehr einbrachte als der Versuch, eine eigene Werkstatt zu gründen.

Angesicht dieser Aussage muß hervorgehoben werden, daß wir derzeit nicht einmal über den Anschein einer sicheren archivalisch Angabe verfügen, daß Jeremias Joseph Knechtel irgendeinen männlichen Verwandte bei sich in Lehre gehabt oder als Gesellen beschäftigt hat, weil es gegen die Meinung der Breslauer Kunsthistorikerin trotz allem lukrativer war, selbstständig als der Gehilfe zu sein.

Sich bei dieser Gelegenheit auf den *casus* einer Enkelin des Meisters, von Antonia della Vigna, zu berufen, kann auch in keiner Weise überzeugen. Unabhängig, wie künstlerisch begabt sie war – das einzige bisher bekannte von ihr signierte Gemälde in Jaschgüttel bei Breslau steht den Durchschnittswerken der damaligen zünftigen Maler nicht nach – ist es für jeden, der die damalige Stellung der Frauen in Mitteleuropa kennt, offensichtlich, daß ihr der Zunfteintritt verwehrt bleiben mußte. In dieser Zeit mußten selbst Frauen mit einer eindeutig höheren Intelligenz als ihre männlichen Partner in allen öffentlichen Auftritten auf sog. „Beistände“ zurückgreifen. Damit ist klar, daß Antonia della Vigna sich nicht einfach auf die Walze begeben konnte, um so eine der Grundvoraussetzungen für den Erwerb des Meisterrechts zu erfüllen. Dieses Problems waren sich notabene beide Seiten bewußt, die Zunft konnte nicht von ihrer Forderung zurücktreten, was Knechtel dadurch zu nivellieren suchte, daß er seine Enkelin nicht nur selbst ausbildete, sondern noch bei einem weiteren Zunftmeister in die Lehre schickte, dem Breslauer Johann Heinrich Kinast († 1793), der 1753 im Liegnitzer Benediktinerinnenkloster tätig war<sup>14</sup> und 1756 für die dortige evangelische Stadtpfarrkirche St. Peter & Paul ein Bild lieferte<sup>15</sup>. Objektiv betrachtet, muß auf jeden Fall festgestellt werden, daß die Liegnitzer Zunft diese untypische Situation sehr elegant zu meistern verstand, denn indem sie die Möglichkeiten der Enkelin ihres Oberältesten geringfügig beschnitt, verteidigte sie ihre Privilegien und die bestehende Rechtsordnung, ohne ihr wirklich zu schaden, denn die Erlaubnis, daß sie Porträts und „Schildereien“<sup>16</sup> malen dürfe bildete bei entsprechender Ausnützung eine solide Grundlage für ein würdevolles Leben, denn das Wort „Schildereien“ bezeichnet im Deutschen nicht, wie E. Kłoda will, die Schildermalerei, sondern die Anfertigung narrativer Gemälde, was im Klartext heißt, daß die Zunft Antonia mit Ausnahme der Sakral- und vielleicht der Geschichtsmalerei erlaubte, alle Sparten dieses Kunstzweiges auszuüben.

Zur Vervollständigung des gezeichneten Bildes ist noch zu erwähnen, daß die Teilnahme von Frau und Kindern am Produktions- und Distributionsprozeß der jeweiligen Waren (bei den männlichen Nachkommen nur bis zum Beginn der Lehrzeit) nicht nur erlaubt war, sondern sogar zu einem der Grundpfeiler des Zunftsystems gehörte. Daher kann es nicht verwundern,

14 *Ernstes und Heiteres aus dem Leben einer Liegnitzer Innung*, „Wir Schlesier“, 7, 1927, S. 647.

15 D. CZEKAJ, *Kościół protestancki w Cieplicach*, „Karkonosze“, 2/3, 1993, S. 170; A. H. KRAFFERT, *Chronik von Liegnitz*, Bd. 3, Liegnitz 1872, S. 204; H. LUTSCH, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. 3: *Die Kunstdenkmäler des Reg.-Bezirks Liegnitz*, Breslau 1891, S. 223; F. BAHLOW, *Die evangelischen Stadtkirchen in Liegnitz*, [in:] *Heimatbuch der Liegnitzer Kreise*, Liegnitz 1927, S. 195; H. LUTSCH, *Schlesiens Kunstdenkmäler. Textband*, Gütersloh 1985, S. 60; J. HARASIMOWICZ, *Chrzcielnica, ambona i ołtarz główny kościoła św. św. Piotra i Pawła*, [in:] IDEM (red.), *Kultura artystyczna dawnej Legnicy*, Opole 1991, S. 61.

16 *Ernstes und Heiteres*.

daß die schlesische archivalische Überlieferung manchmal geradezu rührende Details von den Anstrengungen einzelner Meister übermittelt, ihren Familienmitgliedern nach ihrem Tod eine würdige Existenz zu garantieren. Als Standardbeispiel könnte man sich auf den Schweidnitzer Kartenmacher Georg Kaper berufen, der in seinem Testament vom 15 VIII 1597 seiner geistig behinderten Tochter Ursula nicht nur einen höheren Erbteil als ihren gesunden Geschwistern zusichert, sondern noch zusätzlich ein geradezu ausgeklügeltes System von Sicherungen und Beschützern für sie installiert und von seinen Nachkommen kategorisch fordert, sie mögen sie, so wie er, weiterhin wie eine Gesellin in der Werkstatt anstellen und den ihr zustehenden Lohn von drei Böhmern auf einen extra für sie eingerichteten Alters- und Krankheitsversorgungsfonds einzuzahlen<sup>17</sup>.

Bei der Durchsicht der Aussagen von E. Kłoda kann man sich selbst bei größten Sympathien für ihr im Katalogteil wirklich gelungenen Werkes nicht des Eindrucks erwehren, daß derzeit eine korrekte Interpretation deutschsprachiger Archivalien hoffnungslos überfordert. So ist, um sich auf einige Beispiele zu beschränken „der Maler und Bildhauer Geschworener nicht der Richter der Maler- und Bildhauerzunft“ (S. 43) – eine derartige Funktion hat es nie gegeben! – sondern der Älteste dieser Innung. Angesichts des Gewichts dieser Vorbehalte sei ein größeres Fragment der Aussagen der Autorin *in extenso* zitiert:

Gleichzeitig unterstrich der Liegnitzer Meister den außergewöhnlichen Charakter seines Berufs und die privilegierte Stellung der Malerei unter den freien Künsten. Die in einem der Briefe auftauchende Formulierung das Malen, eine freye Kunste [sei] weist darauf hin, daß sich Knechtel der Sonderstellung seines Berufs, der keine gewöhnliche handwerkliche Tätigkeit war, bewußt war. In einem Brief von 1721 wurde die Malerei als eine Kunst, deren Schönheit und innere Ordnung nur die Menschen und Gott erkennen, mit der Musik und der Literatur auf eine Ebene gestellt. Nach dem Autor des Brief bilden die Bilder den „nationalen Schatz der Väter“<sup>18</sup>, den man pflegen muß. Die geheimnisvolle Eigenschaft der Malerei, die „in viridi observantia ist“, bedeutet höchstwahrscheinlich, daß die Bilder öffentlich ausgestellt werden und allgemeine Bewunderung erwecken, was noch zusätzlich das Prestige des Malerberufs erhöht. Die interessantesten Fragmente der Dokumente bestehen aus die bedeutenden Fähigkeiten der Zunftmaler, die es verstanden, Vorbilder zu wiederholen, sondern auch nach eigenen Ideen zu malen, unterstreichenden Sätzen. Die in diesem Zusammenhang auftretende Redewendung „ein sheeler Blick“, bezeichnet sicherlich „eine besondere Betrachtungsweise“ und soll die große Bedeutung der künstlerischen Vision des Schöpfers hervorheben. Das nicht eindeutige „bis mancher mit Schaden hinter die Wahrheit kommt“ weckt Assosationen mit dem geheimnisvollen und düsteren Schöpfungsakt, bedeutet aber am Wahrscheinlichsten, daß der Vorstoß zur Wahrheit im Schaffen mit der Überwindung von vielen Schwierigkeiten verbunden ist.

Die interessanteste Äußerung Knechtels bildet eine Argumentationsweise gegen die Vorwürfe des Pfuschers Müller. Auf die Anschuldigung einer schlechten Qualität der ausgeführten Werke und eines schlechten Rufs der Innung unter dem Adel der Umgebung, antwortet der Liegnitzer Meister mit diesen charakteristischen Worten:

Gestaltsam shon oben angeführt, dass ich Jeremias Knechtel die gnade gehabt, Ihro Exell. Dero hochgräfl. Frau gemahlin und Familie zu mahlen, auch nebst mir meine Kunst genossen sonst Vielfältig so vornehm, als geringere Personen zu Conterfeyen [...] (S. 64).

17 Staatsarchiv Breslau, Dokumente der Stadt Schweidnitz, U 3596, vergl. auch R. SACHS, *Schweidnitz und seine Spielkartenproduzenten*, „Das Blatt“, 20, 1999, S. 1, 29f.; IDEM, *Die Spielkartenhersteller der Stadt Schweidnitz in Schlesien*, [in:] *The International Playing-Card Society, Convention IPCS 1999*, Breslau 1999, S. 1; IDEM, *Od gotyku do baroku*, [in:] B. CZECHOWICZ, A. DOBRZYNECKI, I. ŻAK (red.), *Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku oraz w kolekcjach i zasobach ze Śląskiem związanych. Materiały sesji Oddziału Wrocławskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław, 23–24 marca 1999*, Wrocław 1999, S. 67.

18 So die Übersetzung der Formulierung *Landes väterlichen Schutz!*

Eine Polemik scheint an dieser Stelle wenig angebracht, denn selbst Personen mit rudimentären Deutschkenntnissen wissen, daß „Landes väterlicher Schutz“ nicht, wie die Autorin will, „nationalen Schatz der Väter“ und der „scheele Blick“ nicht „eine besondere Betrachtungsweise“ bedeutet, welche „die große Bedeutung der künstlerischen Vision des Schöpfers hervorheben“ soll. Auch die Formulierung „mit Schaden hinter die Wahrheit kommen“ ist völlig eindeutig und kann kaum „Assosiationen mit dem geheimnisvollen und düsteren Schöpfungsakt“ hervorrufen. Die Aussage Knechtels

Gestattsam schon oben angeführt, dass ich Jeremias Knechtel die gnade gehabt, Ihro Exell. Dero hochgräfl. Frau gemahlin und Familie zu mahlen, auch nebst mir meine Kunst genossen sonst Vielfältig so vornehm, als geringere Personen zu Conterfeyen [...]

erhält ihren logischen Sinn, wenn man das fehlende Komma hinter „Ihro Exzellenz“ setzt, daß auch gleichzeitig das Rätselraten um die Familie, auf deren Porträts Knechtel anspielt, beendet, denn der Liegnitzer Maler konnte wohl schon davon ausgehen, daß der Adressat des Briefs noch weiß, wer er selber ist.

Außer den bisher genannten Eigenschaften entdeckte die Breslauer Forscherin an Knechtel noch zwei Eigenschaften, eine exzellente Kenntnis des Zunftrechts und ... Arroganz. Im ersten Fall argumentiert sie folgendermaßen:

Knechtel nahm im Millieu der Liegnitzer Maler und in der Zunftstruktur zu Beginn der 20-er Jahre des 18. Jahrhunderts eine sehr hohe Stellung ein. Davon zeugt die Tatsache, daß gerade er der Autor der im Namen der Zunft geschriebenen Briefe war, in denen er die Achtung der Rechte und Privilegien dieser Gilde forderte. In diesen Briefen berief sich Knechtel auf die konkreten Ausstellungsdaten der Zunftprivilegien und zitierte die konkreten Formulierungen, die in der Regel die Strafen für die Verletzungen der Zunftrechte, Zahlungen und Verdienstsommen betrafen. Die sehr gute Kenntnis der eigenen Rechte ermöglichten ihm einen erfolgreichen Kampf mit den das Zunftsystem nicht respektierenden Fuschern und die Formulierung der juristisch begründeten Forderungen an den Liegnitzer Magistrat (S. 63).

Aufgrund der obigen Aussage der Autorin ist anzunehmen, daß Jeremias Joseph Knechtel in ihren Augen ein exzellenter und in seinem Milieu völlig außergewöhnlicher Kenner des Zunftrechts war.

Auch diese Ansicht erfordert einer Korrektur. Erstens scheint es sicher, daß alle seine Mitmeister ein vergleichbares Wissen über die ihr Berufsleben regulierenden Rechtsvorschriften besaßen, denn deren Zahl war relativ gering und die meisten von ihnen wurden immer wieder im Alltagsleben der Innung angewandt. Sollte man jedoch etwa gewisse ihrer Details vergessen haben, war das auch kein Problem, denn eine der fundamentalsten Zunftvorschriften forderte von jeder irgendwo existierenden Zunft eines jeden Gewerbes, daß sie in ihrer Zunftlade alle sie betreffenden Rechtsvorschriften besaß, sei es in der Form von originalen Verleihungen, sei es in Form von beglaubigten Abschriften. Ein rechtmäßiges Handeln ohne ihre Anwendung war praktisch unmöglich, denn erst nach der Öffnung der Innungslade erhielten die Zunftquartale und alle weiteren juristischen Handlungen der Zunft ihre Rechtskraft, die Formulierung „bei geöffneter Zunftlade“ war geradezu fester Bestandteil eines jeden Sitzungsprotokolls oder eines Lehr- bzw. Meisterbriefs der Innungen. Selbst wenn, was praktisch völlig unmöglich war, alle Meister einer Zunft totale Ignoranten im Innungsrecht gewesen wären, wäre dies noch keine Katastrophe gewesen, denn zu jeder Zunft gehörten drei Mitglieder, die sich nicht mit dem Produktionsgebiet der jeweiligen Innung befaßten, der Innungsphysikus (= -arzt), der Syndikus und der Zunftbote. Der uns in diesem Fall interessierende Syndikus war stets ein Jurist, der im Zunftleben eine Doppelrolle spielte, einerseits kontrollierte er, daß die Innungsbeschlüsse nicht gegen bestehende Rechtsnormen verstießen, andererseits unterstützte er die Zunft mit seinem juristischen Wissen in Streitfällen oder im Kontakt mit den Behörden.

Auf die Spur der Arroganz des Liegnitzer Malers traf die Breslauer Kunsthistorikerin auf folgende Weise:

Trotz der späteren Versicherung Knechtels von seiner Bescheiden- und Dienstfertigkeit scheint es, daß der Pfluscher Müller, der den Liegnitzer Meistern Arroganz vorwarf, Recht hatte. Aus der Analyse der Zunftdokumente ergibt sich nämlich, daß Knechtel außergewöhnlich selbstbewußt war und nur zu gut um seine hohe Position in Liegnitz wußte. Der Maler zögerte nicht, zu dem prestigeträchtigsten Amt in diesem Teil Europas zu kandidieren – 1730 bewarb er sich um den Hofmalertitel in Prag. Er war nicht nur auf die eigenen Errungenschaften, sondern auch auf die Kontakte mit hochgestellten Stiftern stolz. Das jedoch sind Eigenschaften, die nur Künstler von außergewöhnlicher Klasse und einer nicht bestrittenen Autorität besitzen (S. 64).

Dieses Konglomerat von logischen Fehlern und seltsamen Argumentationsweisen sei an dieser Stelle nicht weiter kommentiert.

Obgleich die Liste der fehlerhaften Interpretationen der Autorin bei Weitem noch nicht erschöpft ist, zeigen schon die zitierten Beispiele, daß die Aussagen von E. Kłoda in diesem Teil der Monografie teilweise völlig aus der Luft gegriffen sind und keinerlei sachlich begründete Beweiskraft besitzen.

Abschließend muß man der Kollegin noch einen Vorwurf, den einer Unterlassungssünde, machen. Aus dem im Buch als Fotografie abgebildeten Taufeintrag Knechtels wissen wir, daß er bei seiner Taufe nur einen Vornamen, Jeremias, erhielt. Angesichts der Tatsache, daß er auch einen weiteren Vornamen, Joseph, stets, man möchte fast sagen, ostentativ, mitverwandte, wäre es interessant zu wissen, unter welchen Umständen (vermutlich bei der Firmung) ihm dieser verliehen wurde, und welche Gedankengänge sich bei dem Liegnitzer Meister mit seinem zweiten Namen verbanden – aber diese Frage scheint E. Kłoda offensichtlich sogar übersehen zu haben.

Das zweite kunsthistorische Essai der besprochenen Edition besitzt einen völlig anderen Charakter. In ihm beschreibt Prof. A. Koziel das niederschlesische Malermillieu in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in einer Weise, daß es schwer fallen würde, ihm nicht zuzustimmen. Nur die Apostrophierung von Johann Kliemann (\* 1665) als einen „nicht näher bekannten“ Maler (S. 100) dürfte wohl entschieden zu pessimistisch sein.

Da er und sein Sohn Johann Joseph im künstlerischen Leben ihrer Zeit eine gewisse Rolle spielten, sei ihnen an dieser Stelle etwas Aufmerksamkeit gewidmet. Als erstes ist die Behauptung zu berichtigen, Kliemann-Vater sei Hofmaler des Breslauer Bischofs Franz Ludwig von der Pfalz-Neburg (1664–1732) gewesen (S. 100), die Koziel von A. Muła übernommen hat, denn in der Tat besaß der genannte Meister einen Hofmalertitel, aber nicht des genannten Bischofs, sondern, wie es die Quellen der Jahre 1698–1701 mehrmals feststellen, den der letzten Piastin Charlotte von Liegnitz-Brieg-Wohlau, Herzogin von Schleswig-Holstein auf Sonderburg und Wiesenburg (1652–1707). Im Jahre 1702 siedelte Kliemann nach Beuthen an der Oder über, wo er bis zu seinem Tode im Jahre 1739 verblieb. Von seinen zahlreichen Kindern überlebten fünf die Kindheit: Johann Joseph (1694–1758), Sophia Elisabeth (1696–1729), Anna Helena (\* 1702), Ernst Karl (\* 1705) und Eva Theresia.

Beide Söhne traten in die Fußstapfen des Vaters, Johann Joseph übernahm offensichtlich die väterliche Werkstatt, denn 1730 wird er noch als Maler und Bürger in Grünberg erwähnt, seit 1732 bis zu seinem Tode jedoch schon nur ausschließlich als Maler und Bürger in Beuthen an der Oder. Von seinem Bruder wiederum ist bekannt, daß er ursprünglich im Beuthen an der Oder tätig war, 1755 aber nach Liegnitz übersiedelte, wo er bis 1768 erwähnt wird. Obwohl wir von den Werken dieses Dreigestirns zur Zeit relativ wenig wissen – bisher kennen wir nur

die Porträts der Pastoren Gottfried Fuchs aus Schweidnitz<sup>19</sup> und Johann Friedrich Lemberg aus Freystadt<sup>20</sup>, nicht zuletzt durch deren graphische Wiedergabe vdžon Johann Tscherning (1650–1732) – ist diese Familie aus einem anderen Grund sehr interessant, denn die Analyse ihres Verwandten- und Bekanntenkreises ist eine gute Illustration zu den fast mafiaähnlichen Verflechtungen unter den Künstlern dieser Zeit. In seiner Breslauer Zeit unterhielt Johann Kliemann enge Kontakte mit dem Bildhauer Zacharias Strauß und den Malern Franz Dominicus Seibt († 1737), der in dieser Zeit ebenfalls in Breslau weilte, später aber zu einem der einflußreichsten Maler in Schweidnitz, vor allem zum Führer des katholischen Flügels in der dortigen Zunft avancierte<sup>21</sup>. Die letztgenannte Beziehung wurde offensichtlich durch verwandtschaftliche Bande zementiert, denn Sophia, die Frau des Kliemanns war eine geborene Seibt, vermutlich die Schwester des Schweidnitzer Malers. In Beuthen an der Oder unterhielt er engere Kontakte zu dem dortigen Maler Johann Friedrich Ebersbach (1671–1726), obwohl dieser vermutlich evangelischen Bekenntnisses war.

Seine älteren Töchter konnte der Beuthener Meister erstaunlich gut unter die Haube bringen: Anna Helena heiratete am 22 IX 1732 Johann Philip Friedrich, den Sekretär Heinrichs v. Württemberg, während ihre Schwester Eva Theresia am 5 V 1728 schon den bedeutenden Liegnitzer Bildhauer Christian Grünwald gehehlicht hatte. In der nächsten Generation unterhielt Johann Joseph nähere Beziehungen mit dem Bildhauer Karl Joseph Weber (1704–1761) aus Neustädtel, einen Sohn des berühmten Schweidnitzer Bildhauers Georg Leonhard Weber (1672–1739).

Die obigen Ausführungen zusammenfassend, kann festgehalten werden, daß die besprochene Monografie zu Leben und Werk des Liegnitzer Barockmalers Johann Jeremias Knechtel in ihrem Dokumentationsteil eine bedeutende Errungenschaft der jungen Breslauer Kunsthistorikerin E. Kłoda und einen nicht zu unterschätzenden Fortschritt in der schlesischen Barockforschung darstellt. Nahezu völlig mißlungen hingegen ist ihre Skizze zur zünftigen Malerei in Liegnitz zu Lebzeiten des von ihr vorgestellten Meisters, die gnadenlos einen bedeutenden Nachholbedarf im Bereich des Verständnisses der historischen Rahmenbedingungen des Kunstlebens dieser Zeit und bei den archivalischen Studien bloßlegen. Die Tatsache, daß ihr Magistervater Prof. Andrzej Koziel, als Mitherausgeber des Bandes nicht nur nicht glättend eingegriffen hat, sondern sogar an vielen Stellen auf die „archivalischen Feststellungen“ seiner Schülerin beruft, dokumentiert, daß die signalisierten Schwachstellen nicht nur für die junge Kollegin, sondern weitgehend für die ganze derzeitige Breslauer kunsthistorische Barockforschung typisch sind, eine Tatsache, welche notabene durch zahlreiche Äußerungen anderer Forscher bestätigt wird. Aus diesem Grund hat die besprochene Edition schon begonnen, ihre Doppelrolle zu spielen, als äußerst nützlicher und gelungener Versuch der Inventarisierung

---

19 A. SCHULTZ, *Untersuchungen zur Geschichte der Schlesischen Maler (1500–1800)*, Breslau 1882, S. 90, Kupferstich von Johann Oertel von 1699.

20 *Ibidem*, S. 90, 161.

21 Besonders interessant ist in dieser Hinsicht die Tatsache, daß die Schweidnitzer Malerzunft sich am 17 V 1724 über Seibt, der damals das Oberältestenamt einnahm, weil er den *Jesuitenmaler* beschäftigte, obwohl dies aufgrund eines Innungsbeschlusses verboten war (Staatsarchiv Breslau, Schweidnitz, Nr. 156, S. 365). Obgleich der genannte Künstler nie namentlich genannt wird, ist es aufgrund der Analyse der damaligen Schweidnitzer Verhältnisse nicht unwahrscheinlich, daß sich hinter dieser Bezeichnung Johann Jeremias Knechtel verbarg (vergl. R. SACHS, *Sztuka Śląska od XVI do XVIII wieku*, [in:] A. J. BARANOWSKI (red.), *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, październik 1997*, Warszawa 1998, S. 91).

und ikonographischen und ästhetischen Analyse des Werkes eines wichtigen Vertreters der schlesischen Barockmalerei, aber auch die negative als ein Sammelsurium von durch nichts bewiesenen, die Quellenlage völlig verfälschenden Hypothesen zum schlesischen Kunstleben dieser Zeit. Der letztgenannte Aspekt ist nicht zuletzt deshalb gefährlich, weil in der nächsten Zeit an der mittleren Oder kaum mit einer Hinwendung zu soliden kunsthistorischen Archivstudien zu rechnen ist, sondern die bisherigen in der Regel mit Wissenschaft verwechselten Konstrukte aus verschiedenen losen Vermutungen und von der Quellenlage abstrahierenden Einschätzungen weiterhin das Feld behaupten werden.

Rainer SACHS  
Wrocław

---

Anna SZYLAR, *Działalność wychowawczo-edukacyjna żeńskich zgromadzeń zakonnych w Małopolsce w okresie potrydenckim do 1815 roku*,  
Kraków: Oficyna Wydawniczo-Drukarska „Secesja”, 2012, ss. 465, il.\*

Działalność wychowawczo-edukacyjna stanowi jeden z niezastąpionych filarów kultury i obywatelstwa każdej społeczności. Pozostaje ona w ścisłym związku z jakością życia politycznego, formowaniem się i funkcjonowaniem instytucji publicznych, z państwem na czele, wiąże się także z poziomem rozwoju ekonomicznego i gospodarczego. Tego typu aktywność odgrywała zawsze znaczącą rolę w życiu i działaniach Kościoła katolickiego, rozwijając się w wielu nurtach i kierunkach, począwszy od szkół elementarnych, a na prestiżowych uniwersytetach skończywszy. Badanie każdego elementu i przejawu działalności wychowawczo-edukacyjnej jest więc ze wszech miar interesujące i ważne, ponieważ dotyka żywotnej tkanki życia i świadomości całych społeczności ludzkich i każdego ich przedstawiciela. Nie tylko pozwala rozumieć zjawiska występujące w minionych epokach, lecz także niejednokrotnie ukazuje genezę występujących aktualnie problemów oraz ich znaczenie.

W prezentowanym opracowaniu Anny Szylar otrzymaliśmy obszerny, syntetyczny i ważny z badawczego punktu widzenia studium historyczne dotyczące działalności wychowawczo-edukacyjnej prowadzonej przez żeńskie zgromadzenia zakonne na terenie Małopolski. Autorka zajęła się zagadnieniem, które – mimo swojego podstawowego znaczenia – nie cieszyło się dotychczas szerszym zainteresowaniem badaczy. Powstawały raczej prace o charakterze przyczynkarskim i fragmentarycznym. Ich znaczenie jest, oczywiście, niepodważalne, ponieważ to właśnie dzięki nim mogła powstać szeroka i dokładna synteza opracowana przez A. Szylar. Zaprezentowane studium sytuuje się ponadto w szerszych ramach prowadzonych od pewnego czasu z dużym powodzeniem badań historycznych dotyczących dziejów życia zakonnego w Polsce. Również ta problematyka z rozmaitych powodów, głównie ideologicznych, przez dłuższy czas nie cieszyła się specjalnym zainteresowaniem historyków, choć wpisuje się ona w główny nurt życia społecznego w minionych wiekach. Trzeba powiedzieć, że również histo-

---

\* Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2012–2016. Scientific work financed by the Ministry of Science and Higher Education under the name of the “National Programme for the Development of Humanities” in the years 2012–2016.