

Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych w okresie Trzeciej Rzeszy*

Diana Codogni-Łańcucka

Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu



*Niniejszy artykuł jest nieznacznie zmienioną wersją tekstu, który ukaże się w tomie pokonferencyjnym *Museen im Nationalsozialismus: Akteure – Orte – Politik*, red. T. Baensch, K. Kratz-Kesemeier, D. Wimmer, Berlin 2015 (publikacja planowana na 22 VI 2015).

¹ P. Abramowski, *Kunst, Volk, Museum. Die Neugestaltung des Schlesischen Museums der bildenden Künste*, „Schlesische Tageszeitung” 1933, nr 164, s. [17]; por. też maszynopis tekstu w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów (dalej: MNWr, GD), II/5, k. 1 n.

² H. Bröker, *Mit dem Skizzenbuch eines Malers erwandert. Reise durch das Riesengebirge mit Caspar David Friedrich*, „Schlesische Tageszeitung” 1937, nr 321, s. 2.

³ O historii ŚMSP zob. P. Łukaszewicz, *Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych*, [w:] *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu / Kunstmuseen im alten Breslau*, red. idem, Wrocław 1998. Dzieje muzeum w czasie Trzeciej Rzeszy w innych publikacjach wzmiankowane były dotąd jedynie w kontekście konfiskaty dzieł sztuki przez nazistów; zob. Ch. Zuschlag, „Entartete Kunst”. *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995, s. 157–162; M. Winzeler, *Jüdische Sammler und Mäzene in Breslau – von der Donation zur „Verwertung” ihres Kunstbesitzes*, [w:] *Sammeln, Stiften, Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft*, bearb. A. Baresel-Brand, P. Müller, Magdeburg 2008; M. Hoffmann, *Na tropie sztuki zwyrodniałej. Konfiskata dzieł sztuki modernistycznej dokonana przez narodowych socjalistów*

Rok 1933. „Sztuka narodowi niemieckiemu”

W lipcu 1933, nieco ponad pięć miesięcy po przejęciu władzy w Niemczech przez Adolfa Hitlera, Paul Abramowski (ur. 1892) – nowy komisarz dyrektora Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu – ogłosił w prasie nadejście „narodowosocjalistycznej rewolucji, zrodzonej z krwi w ciele połączonego plemiennymi więzami narodu”¹. Cztery lata później, w listopadzie 1937, dziennikarz Heinz Bröker krytykował jednak: „Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych doprawdy powinno zmienić swoją niezmiernie skomplikowaną, humanistyczną nazwę na prostą i powszechnie zrozumiałą. W przeciwnym razie można odnieść wrażenie, że ktoś tam ma klapki na oczach”². To zalecenie redaktora działu kulturalnego czołowej narodowosocjalistycznej wrocławskiej gazety – „Schlesische Tageszeitung” – nie miało się spełnić, muzeum zachowało bowiem dawną nazwę do końca swojego istnienia: do r. 1945.

Słowa te jednak sugerują, że rzekomo intelektualna i antyegalitywna nazwa nie do końca była zgodna z oczekiwaniami funkcjonariuszy systemu. Czy w parze z nią szło także treściowe ukierunkowanie najważniejszej instytucji sztuki na Śląsku? Niniejszy artykuł ukazuje zmienne dzieje wrocławskiego muzeum w czasie Trzeciej Rzeszy³. Głównym przedmiotem zainteresowania jest polityka gromadzenia zbiorów, wystawiennicza i działalność publiczna, realizowane przez kolejnych dyrektorów: Wolfa Marksa (1890–?), który objął stanowisko w listopadzie 1933, po krótkim dyrektoriacie wspomnianego już Abramowskiego, oraz Corneliusa Müllera (1898–1974)⁴, urzędującego w latach 1934–1945.

Otwarte w 1880 r. ŚMSP do końca lat 20. XX w. było typowym prowincjonalnym muzeum, którego kolekcja bazowała na akademickim malarstwie czasów grynderskich [il. 1]. Dopiero za dyrektoriatu Heinza Braunego i Ericha Wiesego po I wojnie światowej zmienił się charakter



il. 1 Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych (Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau; dalej: ŚMSP), widok od południowego wschodu, ok. 1895. Fot. Römmler & Jonas

instytucji. W utworzonym w 1929 r. dziale sztuki nowoczesnej znalazły się prace impresjonistów, ekspresjonistów i Nowej Rzeczowości, wiele z nich autorstwa profesorów miejscowej Akademii Sztuk Pięknych, jak Otto Müller, Oskar Moll, Oskar Schlemmer i Carl Mense.

„Już wtedy było wiadomo, że Wiese nie da rady się utrzymać” – pisał po fakcie malarz Wolfgang von Websky o wydarzeniach r. 1933. Faktycznie, Wiesego, popierającego wprowadzenie do muzeum awangardy, zwolniono „w trybie natychmiastowym” 23 VI 1933⁵. Jego komisarycznym następcą został cytowany wyżej Abramowski (dotąd kustosz), który rozpoczął pracę od proklamowania powstania „muzeum ludowego”⁶. Miało ono pokazywać sztukę powszechnie zrozumiałą, przede wszystkim twórczość współczesnych lokalnych artystów. Planowano też zwiększenie działalności publicznej „w celu kształtowania miłości do wschodniego pogranicza”⁷. Muzealny manifest, który wywołał duże zainteresowanie wśród artystów nienależących do awangardy, liczących na sprzedaż swoich dzieł, z pewnością inspirowany był przez kustosza Marksa, bli-



w 1937 r., ze szczególnym uwzględnieniem Szczecina, Wrocławia i Bytomia, „Muzealnictwo” nr 53 (2012). Niniejszy artykuł opiera się przede wszystkim na źródłach przechowywanych w GD MNWr; na ten temat zob. Z. Bandurska, *Archivalien der ehemaligen Breslauer Kunstmuseen*, „Berichte und Forschungen. Jahrbuch des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa” t. 12 (2004); *eadem*, *Archiwalia dawnych wrocławskich muzeów sztuki*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 19 (2010). Za pomoc w przygotowaniu niniejszego tekstu składam pracownikom Gabinetu Dokumentów serdeczne podziękowania.

⁴C. Müller wniosowała w 1939 r. o zmianę nazwiska na dwuczłonowe, Müller-Hofstede; zob. MNWr, GD, II/201, k. 74. W niniejszym tekście używana jest pierwotna forma jego nazwiska.

⁵W. von Websky, list do C. Müllera, z 20 XII 1934, MNWr, GD, II/201, s. 137.



il. 2 Tzw. sala śląska po nowej aranżacji wystawy stałej, ok. 1933; za: „Illustrierte Wochenbeilage der Schlesischen Zeitung” 1933, nr 42, s. 5. Fot. Klettephoto



⁶ P. Abramowski, *op. cit.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ W. Marx, *Nationale und soziale Aufgaben des Museums*, „Schlesische Tageszeitung” 1933, nr 118, s. [14].

⁹ Zob. *idem*, *Die Neuordnung des Schlesischen Museums der bildenden Künste in Breslau*, „Schlesische Illustrierte Zeitung” 1933, nr 42; *idem*, G. Münch, *Bericht über die Arbeit des Museums der bildenden Künste und der Provinzial-Restaurierungswerkstätte*, „Schlesische Heimatpflege” 1935, nr 1. Por. P. Łukaszewicz, *op. cit.*, s. 89 n.

¹⁰ O sali historycznej pisano: „tu zatrzyma się zwykły widz, którego najłatwiej jest pozyskać dla sztuki właśnie przez sztukę figuratywną” (A. Schellenberg, *Die Neuordnung des Schlesischen Museums der bildenden Künste*, „Schlesische Monatshefte” 1933, nr 10, s. 398).

skiego Kampfbund für deutsche Kultur (Związkowi Walki o Kulturę Niemiecką). Ten przedstawił swoją koncepcję „ludowego muzeum” już w maju 1933⁸. W pierwszych miesiącach brunatnej rewolucji odgrywał rolę szarej eminencji, by w końcu, gdy w październiku 1933, kilka dni przed ponownym otwarciem muzeum, Abramowskiego nieoczekiwanie zwolniono, zostać nowym komisarycznym dyrektorem instytucji.

Od lipca do października 1933 przeprowadzano w muzeum „akcję oczyszczającą”, usuwając z wystawy stałej dzieła nowoczesnych artystów. Nowa ekspozycja, pozbawiona teraz prac awangardowych, prezentowała obrazy i rzeźby od średniowiecza do współczesności w ciągu chronologicznym⁹. Niektóre sale określono nazwiskami dominujących w nich artystów (Michael Willmann, Adolf Menzel, Arnold Böcklin). Największa poświęcona była śląskim malarzom XIX i XX w. [il. 2]; po nich następowali współcześni twórcy. Poza ciągiem chronologicznym znajdowała się sala ostatnia, z XIX-wiecznymi obrazami o tematyce historycznej. Ten zabieg miał według Marksa swoją łatwo zrozumiałą narracyjnością przyciągać mniej wyrobioną publiczność¹⁰, ale również stanowić zachętę do kreowania – tak postulowanej w owym okresie – sztuki „heroicznej”¹¹.

Wystawa miała być też przyczynkiem do aktualnego politycznego dyskursu polsko-niemieckiego, skoncentrowanego na spornym podziale Górnego Śląska po I wojnie światowej. Sztuka średniowieczna, malarstwo historyczne i dzieła nowoczesne miały umacniać przekonanie o niemieckości Śląska i uprawomocniać polityczne roszczenia. Prowadzona przez oba kraje walka o interpretację przywoływanej historii kulinowała wprawdzie bezpośrednio na „krwawiącej granicy”, w utworzonych już pod koniec lat 20. XX w. muzeach regionalnych w niemieckim Bytomiu i polskich Katowicach, ale również Marx od początku swojej działalności „przeciwstawiał się polskim staraniom, by ukazywać Śląsk jako polski obszar kulturowy”¹².

Ponowne otwarcie muzeum odbyło się przy dźwiękach wagnerowskiego *Parsifala* 22 X 1933 – *notabene*, równo tydzień po położeniu kamienia węgielnego pod budowę Haus der Deutschen Kunst (Domu Sztuki Niemieckiej) w Monachium. W otwarciu tym uczestniczyli „przedstawiciele organów państwowych, władz prowincji, miasta oraz partii”¹³. Nadzór nad przebiegiem tej rzekomo „skromnej narodowej uroczystości” sprawowała policja, która zamknęła otaczające muzeum ulice, by umożliwić przemarsz oddziałów SA (Oddziałów Szturmowych NSDAP) i władz korporacji studenckich¹⁴. Budynek muzeum, udekorowany symbolami państwowymi i transparentem z napisem „*Die Kunst dem deutschen Volke* [Sztuka narodowi niemieckiemu]”, ozdobiono girlandami i wieńcami, dostarczonymi przez miejski zarząd zieleni¹⁵. *Untergauleiter* Hans Huebenett, znany ze swojej głębokiej niechęci do Nowej Rzeczowości, nawiązując do słynnej mowy Josepha Goebbelsa z maja 1933, skierowanej do ludzi teatru, proklamował muzeum jako miejsce „prawdziwej niemieckiej sztuki”, która miała być „heroiczna, stalowo-romantyczna, z dużym ładunkiem patosu”¹⁶.

Kilka tygodni później ŚMSP udostępniło publiczności „izbę okropności” (*Schreckenskammer*) pod tytułem „Kunst der Geistesrichtung 1918–1933” (Sztuka kierunku duchowego 1918–1933) – jedną z niesławnych poprzedniczek wielkiej wystawy „sztuki wynaturzonej” w Monachium z r. 1937 [il. 3]¹⁷. Wybór dzieł awangardowych z kolekcji muzeum (14 obrazów, 3 rzeźby i 60 prac na papierze) zaprezentowano w osobnej sali, z epitetami: „malowany, rzeźbiony materializm, marksizm, liberalizm”¹⁸. Ta antynowoczesna, prześmiewcza ekspozycja, zorganizowana z inicjatywy Huebenetta na wzór tej z Drezna, miała być potem pokazana w innych miastach regionu, a po powrocie do ŚMSP – dostępna na życzenie widzów¹⁹. Najpóźniej pod koniec 1935 r. materiał wystawy podzielił los pozostałych dzieł awangardowych z muzeum: został zapakowany do skrzyń i zdeponowany w magazynie. W latach 1937 i 1938 rzeczoznawcy z ramienia przewodniczącego Reichskammer der Bildenden Künste (Izby Sztuk Pięknych Rzeszy) przejeżdżali magazyny muzealne i skonfiskowali „wynaturzone” dzieła²⁰.

Do nowej wystawy stałej Marx początkowo chciał pozyskać prace czołowych niemieckich malarzy XIX w., mimo że wcześniej pisał, iż „sztuka reszty Niemiec powinna być reprezentowana na tyle tylko, by



¹¹ W. Marx, *Nationale...* Postulat heroizmu zdominował dyskurs teoretyczny o sztuce w pierwszym okresie Trzeciej Rzeszy. Zob. np. *Heroische Kunst* [kat. wystawy], Städtische Galerie München, München 1936.

¹² *Nationale Arbeit im Museum*, „Schlesische Tageszeitung” 1932, nr 245, s. [14]. Marx, wykorzystując swoje kontakty w Kampfbundzie, starał się o utworzenie w muzeum w Bytomiu, skoncentrowanym dotąd na działach prehistorii i archeologii, działu sztuki. Planował wystawić tam depozyty z wrocławskiego ŚMSP, „by dać wgląd w niemiecki charakter sztuki Górnego Śląska od gotyku do współczesności” (W. Marx, G. Münch, *op. cit.*, s. 248).

¹³ *Feierliche Neueröffnung des Schlesischen Museums der bildenden Künste*, „Schlesische Tageszeitung” 1933, nr 267, s. [5]; *Die Neueröffnung des Schlesischen Museums der bildenden Künste*, „Schlesische Tageszeitung” 1933, nr 270, s. [5].

¹⁴ MNWr, GD, II/172, k. 2. Mimo zaprzeczeń organizatorów polityczny charakter wydarzenia był wyraźnie widoczny. Nawet radio nie zgodziło się na przeprowadzenie transmisji na żywo, tłumacząc to zakazem nadawania politycznych mów w niedzielę (zob. MNWr, GD, II/ 172, k. 11–17).

¹⁵ W. Marx, G. Münch, *op. cit.*, s. 250.

¹⁶ Zob. *Die Neueröffnung...* Przemowa Huebenetta przepełniona była retoryką Kampfbundu: „Zniszczę i dzielę każdego, kto się odważy manipulować przy tej świętości swoimi brudnymi łapami” (*ibidem*).

¹⁷ *Schreckenskammer der Kunst. Vor der Eröffnung der Ausstellung „Kunst der Geistesrichtung” im Schlesischen Museum der bildenden Künste*, „Schlesische Zeitung” 1933, nr 617; nt. wystawy zob. Ch. Zuschlag, *op. cit.*, s. 157–162; por. też: P. Hölscher, *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule 1791–1932*, Kiel 2003, s. 360 n.

¹⁸ „Kunst”-Ausstellung der Geistesrichtung 1918–1933. Eine Antwort, „Schlesische Tageszeitung” 1933, nr 293, s. [9]. Cytowane w tekście określenie było przez Marksa bardzo często powtarzane; zob. np. W. Marx, *Entartete Kunst. Aus der Ausstellung „Kunst der Geistesrichtung 1918–1933” im Schlesischen Museum der bildenden Künste zu Breslau*, „Schlesische Illustrierte Zeitung” 1934, nr 2, s. [4]; *idem*, pismo do radcy krajowego H. Fridricha, z 20 III 1934, MNWr, GD, II/6, k. 99.

¹⁹ Jedyną rozpoznaną stacją planowanej



wystawy objazdowej jest Bytom; zob. **Ch. Zuschlag**, *75 Jahre Ausstellung „Entartete Kunst“*, [w:] *Der Berliner Skulpturenfund. „Entartete Kunst“ im Bombenschutt: Entdeckung – Deutung – Perspektive. Begleitband zur Ausstellung, mit den Beiträgen des Berliner Symposiums 15.–16. März 2012*, Hrsg. **M. Wemhoff**, **M. Hoffmann**, **D. Scholz**, Regensburg–Berlin 2012, s. 41 n. O ponownym udostępnianiu wystawy w muzeum wspomina **W. Marx** w raporcie do radcy krajowego H. Fridricha, *op. cit.*, k. 99).

²⁰ W ŚMSP skonfiskowano – według najnowszych ustaleń – 38 obrazów, siedem rzeźb, 41 akwarel, 97 rysunków, 651 grafik i 97 książek, w sumie 931 dzieł; zob. **M. Hoffmann**, *op. cit.*, s. 62.

²¹ **W. Marx**, *Nationale...*

²² Zob. MNWr, GD, II/62, k. 18 n.

²³ Tak swój wybór uzasadniał **W. Marx**: „Muzeum nastawi się ponownie przede wszystkim na sztukę śląską, nie tylko z powodów kulturalnych, ale i finansowych” (MNWr, GD, II/72, k. 120).

²⁴ Kupiono wówczas m.in. obrazy W. Ertelta, P. Austa i M. Friesego.

²⁵ Największy cykl koncertów zorganizowano wiosną 1935, muzyka była wykonywana z salach dotyczących odpowiedniej epoki (np. malarstwu Menzla towarzyszyły dzieła romantyków, Böcklina – Brahms etc.).

²⁶ Pierwsze spotkanie tego typu zaplanowano na 25 XI 1934, nie udało się ustalić, czy się ono odbyło. Zob. *Das „tote Museum“ gehört der Vergangenheit an. Musik-aufführungen in der Galerie des Schlesischen Museums der bildenden Künste*, „Schlesische Tageszeitung” 1934, nr 282, s. 3.

²⁷ Przykładowo, wystawa „Kranke Kunstwerke und ihre Heilung” (Chore dzieła sztuki i ich leczenie), zaprezentowana przy ponownym otwarciu muzeum w październiku 1933; wykłady G. Müncha o warsztacie konserwatorskim oraz prowadzony przez artystów cykl dotyczący technik graficznych (litografia, malarstwo ścienne, drzeworyt) wiosną 1934.

²⁸ Zob. **C. Müller**, *Das Schlesische Museum der bildenden Künste 1935–1937*, „Die Hohe Straße” 1938, nr 1, s. 312.

²⁹ Tego zdania był **H. Landgraf** (*Die Museen im neuen Reich*, „Nationalsozialistische Monatshefte” 1934, nr 5; por. korespondencja między **C. Müllerem** a **H. Landgrafem**, MNWr, GD, II/201, k. 5).

zapewnić ogólną orientację”²¹. Jego prośba do berlińskiej Galerii Narodowej o oddanie w depozyt obrazów chociażby Menzla, Augusta von Kloebera, Moritza von Schwinda i Hansa von Marées została jednak odrzucona²². Marx skupił się więc w swojej polityce wystawienniczej i zakupowej wyłącznie na twórczości współczesnych miejscowych artystów. Z jednej strony, z pewnością stanowiło to rozwiązanie pragmatyczne: instytucja dysponowała skromnymi finansami, a dzieła lokalnych malarzy i rzeźbiarzy można było nabyć stosunkowo łatwo i tanio²³. Z drugiej – wydaje się, że Marx wierzył w siłę sztuki w procesie ideologizacji społeczeństwa. Zbiory muzeum miały być manifestacją kulturowej siły regionu i pokazywać, że sztuka oddalonego od centrów artystycznych Śląska dorównuje swoim poziomem – a przede wszystkim siłą zaangażowania ideologicznego – wiodącym ośrodkom.

Koncepcja muzeum jako galerii sztuki współczesnej znalazła w oczywisty sposób poparcie artystów zasiadających w Radzie Muzealnej, organie doradczym złożonym z członków partii, powołanym zamiast rozwiązanego w końcu 1933 r. kuratorium. Przy zakupach preferowano artystów rzekomo gnębionych w czasie „systemu weimarskiego”. Manifestacyjnym „wyrównaniem rachunków” było kupno za ogromną sumę 1200 marek obrazu Wilhelma Überrücka *Vorwärts, Aufwärts!*, który dzięki rozpowszechnianiu w mediach awansował do symbolu nowej polityki muzeum [il. 4]. Największą liczbę dzieł nabyto na stylizowanej na wzorcową ekspozycji „Deutsche Kunst in Schlesien” (Niemiecka Sztuka na Śląsku), zorganizowanej w czerwcu 1934 na wrocławskich Terenach Wystawowych przez Kampfbund Alfreda Rosenberga, który osobiście uczestniczył w jej inauguracji²⁴.

W ŚMSP, definiującym się jako pośrednik pomiędzy ludem a sztuką, postanowiono znieść opłaty za wstęp i przedłużyć godziny otwarcia: wkrótce po wdrożeniu ludowego programu muzeum zapraszało sześć dni w tygodniu, również wieczorem, od 20:00 do 22:00, co wymogło konieczność założenia elektrycznego oświetlenia. Jednak po niespełna czterech miesiącach ograniczono wieczorną dostępność – zainteresowanie widzów było znikome, a dodatkowe koszty zbyt wysokie. Zintensyfikowano działalność publiczną: odbywały się bezpłatne oprowadzania po wystawach, spotkania z artystami, prezentacje nowych zakupów i koncerty muzyczne połączone z prelekcjami o sztuce²⁵. Innowacyjną formą miały być spotkania, podczas których publiczność mogła wyrazić swoją opinię o poszczególnych dziełach (*Ausspracheabenden*)²⁶. Nowością stanowiło zwrócenie się ku zagadnieniom konserwatorskim oraz techniczno-artystycznym – poświęcano im zarówno wykłady, jak i wystawy²⁷. Przemianom uległ też wystrój sal. Usunięto pozostałe z XIX w. obramowania drzwi oraz ciemną boazerię i zastąpiono ją okładziną ze sklejki w naturalnym kolorze drewna²⁸. Obrazy rozwieszono w jednym rzędzie na jasnym tle, w odpowiedniej odległości od siebie. Wszystkie te środki przyniosły ŚMSP chwałę pierwszego muzeum w Rzeszy, które przeszło pełną reorganizację w duchu narodowosocjalistycznym²⁹.



il. 3 Artykuł na temat wystawy „Sztuka kierunku duchowego 1918–1933”; za: „Illustrierte Wochenbeilage der Schlesischen Zeitung” 1934, nr 2, s. [3 n.]

Koncepcja muzeum jako miejsca kolekcjonowania i opracowywania sztuki nowoczesnej – w teorii podobna do postępowej koncepcji niemieckich muzealników Republiki Weimarskiej³⁰ – po wyłączeniu znakomitej części modernizmu zawierała paradoks, skazujący ją na niepowodzenie. Działalność Marksa, zarówno zakupowa, jak i wystawieniicza – z zaledwie jedną większą ekspozycją: „Krieg und Kunst” (Wojna i sztuka), otwartą w sierpniu 1934³¹ – upływała pod znakiem rehabilitacji prądów nieawangardowych, nie proponując w zamian nic nowego. W muzeum niczym w soczewce skupiały się problemy nowego systemu, w tym niejasna i chaotyczna polityka artystyczna w pierwszych miesiącach po nazistowskim przejściu władzy. Po spontanicznych akcjach zniesławiania awangardy, a przed wzorcową wystawą w Domu Sztuki Niemieckiej z 1937 r., na pytanie o kształt sztuki adekwatnej do nowych czasów brakowało odpowiedzi (m.in. ekspresjonizm i Nowa Rzeczowość nie doczekały się jeszcze ostatecznego osądu).

Najwyraźniej dlatego Marx szukał instytucjonalnego poparcia dla swoich decyzji. W pierwszych miesiącach pracował w porozumieniu z Kampfbundem, a w lipcu 1934 oddał muzeum do dyspozycji tej instytu-



³⁰ Zob. na ten temat uwagi w kontekście czasopisma „Museum der Gegenwart”: O. Peters, *Museumpolitik im Dritten Reich. Das Beispiel der Nationalgalerie*, [w:] *Le Maraviglie dell'Arte. Kunsthistorische Miscellen für Anne Liese Gie-len-Leyendecker zum 90. Geburtstag*, Hrsg. A.-M. Bonnet [et al.], Köln 2004, s. 124 n.

³¹ Miała ona „wskazywać na pozytywne przykłady uchwylenia heroizmu w sztuce” – pisał Marx do radcy krajowego H. Fridricha [zob. przypis 18] (99). Por. też: W. Marx, *Krieg und Kunst. Geleitwort zur Ausstellung im Schlesischen Museum der bildenden Künste*, „Schlesische Tageszeitung” 1934, nr 207, s. 3; *Die Ausstellung „Krieg und Kunst” eröffnet*, „Schlesische Tageszeitung” 1934, nr 215, s. 3.



il. 4 W. Übereck, *Vorwärts, Aufwärts!*, 1933, zakup ŚMSP: X 1933, miejsce ob. przechowywania nieznane; za: artykuł w czasopiśmie „Der Ring”, Biblioteka Muzeum Narodowego we Wrocławiu, sygn. Oct. 5968



il. 5 Zaproszenie na wernisaż wystawy, zorganizowanej w ŚMSP (V 1938) z okazji poświęcenia pomnika upamiętniającego poległych w bitwie o Górę Świętej Anny, podpisane przez W. Marksa. Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Wydział Samorządowy Prowincji Śląskiej, sygn. 607



³² MNWr, GD, II/62, k. 158.

³³ W. Marx, pismo do radcy krajowego H. Fridricha, *op. cit.*, k. 99.

³⁴ Zob. W. Hoffmann, kierownik Izby Sztuki, do nadprezydenta Śląska, Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Wydział Samorządowy Prowincji Śląskiej (dalej: APWr, WSPS), 1364, k. 18.

³⁵ J. Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill 1996, s. 57–61.

³⁶ Zob. np. tematy wykładów: „Persönlichkeit und Kunst in nationalsozialistischer Beleuchtung” (Osobowość i sztuka w świetle ideologii narodowosocjalistycznej; por. „Schlesische Tageszeitung” 1936, nr 64, s. 5; z błędnym zapisem imienia), „Der Weg zur Kunstgesundheit” (Droga do uzdrowienia sztuki; „Schlesische Tageszeitung” 1938, nr 293, s. 5).

cji „w celu szerzenia narodowosocjalistycznego światopoglądu”³². Ponieważ Kampfbund, od 6 VI 1934 przemianowany na Nationalsozialistische Kulturgemeinde (Narodowosocjalistyczne Towarzystwo Kulturowe), był właśnie likwidowany, Marx zaplanował bliską współpracę z Izbą Sztuk Pięknych Rzeszy. W specjalnie udostępnionym pomieszczeniu muzealnym, tzw. Sali Fischera, miała być prezentowana „zmienna ekspozycja dzieł żyjących artystów z całej prowincji”, wybrana przez ISPR³³. Jednak do współpracy tej nie doszło. Muzeum chciało sobie zapewnić prawo weta w stosunku do wystawianych dzieł, nie zgodziło się jednak na to kierownictwo Izby na najwyższym szczeblu³⁴. W sporze owym odbijała się walka o kontrolę nad życiem artystycznym pomiędzy wrocławskim oddziałem ISPR, podległej Ministerstwu Rzeszy ds. Propagandy, a ŚMSP jako samorządową instytucją prowincji, podległą Ministerstwu Rzeszy ds. Nauki, Wychowania i Oświaty Narodowej – walka równoległa zresztą do sporu kompetencyjnego między Goebbelsem a Bernhardem Rustem o „żyjącą sztukę”³⁵. Znamienne jest, że ta próba zachowania suwerenności muzeum wobec upolityzowanych urzędów miała miejsce za dyrektoriatu zdeklarowanego funkcjonariusza partyjnego.

Brak wyrazistej koncepcji rozwoju ŚMSP był najprawdopodobniej przyczyną zwolnienia Marksa z najwyższego stanowiska 31 X 1934. Pozostał on jednak w muzeum na stanowisku kustosa. Zajmował się przede wszystkim wydarzeniami o charakterze politycznym [il. 5]³⁶. We wrześniu 1939 powołano go do służby wojskowej, jego dalsze losy nie są znane.

Strategie muzeum za dyrektoriatu Corneliusa Müllera

W listopadzie 1934 dyrektorem komisarycznym ŚMSP – a we wrześniu 1936 dyrektorem zwyczajnym – został Müller, od września 1939 używający podwójnego nazwiska Müller-Hofstede. Czynnny wcześniej na uniwersytecie berlińskim, uchodził on za autorytet z zakresu sztuki holenderskiej³⁷. Na początku swojej działalności we Wrocławiu manifestacyjnie zapewniał o zachowaniu oficjalnej politycznej linii instytucji: wygłosił wykład dla wszystkich urzędów prowincji: „Grundzüge und Grundsätze nationalsozialistischer Museumsarbeit” (Charakterystyka i podstawy narodowosocjalistycznego muzealnictwa)³⁸. W czerwcu 1935 zaprosił Nielsa von Holsta (1907–1993), rzecznika berlińskich Muzeów Państwowych, z prelekcją „Die Aufgaben der Museen im neuen Deutschland” (Zadania muzeów w nowych Niemczech)³⁹. W dalszej aktywności Müllera trudno jednak znaleźć przykłady bezpośredniego zaangażowania politycznego. Nie należał on do partii i najwyraźniej obca mu była stylizacja sztuki ideologicznej. Obligatoryjne oprowadzania dla organizacji partyjnych, przemowy na wernisazach ideologicznych wystaw goszczących w muzeum i nasiąknięte polityką wykłady zlecał Marksowi. Mimo oficjalnych deklaracji o tym, że „sztuka i lud stanowią jedność” („*Kunst und Volk gehören zusammen*”), nie podzielał utopijnej wizji swojego poprzednika o przyciąganiu do muzeum szerokich mas, a podległą sobie instytucję definiował raczej jako elitarną placówkę „dla wybranego i wiernego kręgu odbiorców”⁴⁰.

Po dokonaniu krytycznego przeglądu wrocławskich zbiorów za godną rozbudowy uznał kolekcję niemieckiej i śląskiej sztuki XIX w., a zwłaszcza malarstwo pejzażowe⁴¹. Wyeksponował je w nowo otwartej sali studyjnej i na przeorganizowanej wystawie stałej, gdzie zrezygnował ze stosowanej dotychczas zasady symetrycznego rozwieszania dzieł⁴². Kolekcję oparł na przesłankach naukowych, dokumentując poszczególne etapy rozwoju najważniejszych artystów oraz ukazując powiązania pomiędzy tendencjami plastycznymi. Müllerowi zależało na ilustracji najnowszego stanu badań historii sztuki, m.in. zabiegał o kupno obrazów Ferdinanda von Rayskiego, włączonego do obiegu naukowego dopiero po r. 1906 [il. 6].

Od końca 1934 r. Müller kupił wiele wartościowych artystycznie dzieł, w tym rysunki i grafiki, za pośrednictwem osób prywatnych, muzeów czy antykwariuszy, m.in. Wilhelma A. Luza z Berlina i domu aukcyjnego C. G. Boerner z Lipska⁴³. Powiększanie kolekcji było możliwe dzięki sprzedaży dzieł z dawnych zasobów. W samym tylko r. 1935 sprzedano lub wymieniono ich ponad 40⁴⁴. Największą grupę stanowiło ma-



³⁷ Działalność C. Müllera nie była dotąd przedmiotem badań naukowych.

³⁸ MNWr, GD, II/62, k. 175.

³⁹ MNWr, GD, II/62, k. 259 n.; zob. *Das Museum als Volksbildungsstätte*, „Schlesische Tageszeitung” 1935, nr 165, s. 3. Von Holst zaprezentował też dwa filmy: *Die Welt im Schrank* i *Kurgäste hinter Museumsmauern*.

⁴⁰ C. Müller, *Das Schlesische Museum...*, s. 311. ŚMSP zajęło w ten sposób przeciwną pozycję od drugiego wrocławskiego muzeum, Śląskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności za dyrektoriatu H. Kohlhaußena i G. Barthela; zob. P. Łukaszewicz, *Śląskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności*, [w:] *Muzea sztuki...*; K. Kaczmarek-Löw, *Heinrich Kohlhaußen in Breslau. Stand und Perspektiven der Forschung*, [w:] *Zwischen Kulturgeschichte und Politik. Das Germanische Nationalmuseum in der Weimarer Republik und der Zeit des Nationalsozialismus. Beiträge des Symposiums am 8. und 9.10.2010 im Germanischen Nationalmuseum*, Hrsg. L. S. Löw, M. Nuding, Nürnberg 2014.

⁴¹ Dzieła gotyckie w dziale starośląskiej sztuki określił C. Müller jako „słabej jakości” (list do N. von Holsta, z 16 V 1935, MNWr, GD, II/62, k. 259).

⁴² Zob. *Vorteilhafte Gruppierung im Schlesischen Museum der bildenden Künste*, „Schlesische Tageszeitung” 1937, nr 37, s. [5]; C. Müller, *Das Schlesische Museum...*, s. 308.

⁴³ W ten sposób muzeum nabyło obrazy choćby F. G. Waldmüllera, A. Feuerbacha, A. Graffa, A. L. Richtera, rysunki S. Rösela i J. Hübnera. Warto wspomnieć, że Müller bardzo starannie dobierał obiekty; odmowę kupna pewnego płótna argumentował następująco: „Nie jest to jeszcze to, czego szukam do naszej galerii. W dużych pomieszczeniach oddziałuje nie dość mocno, motyw rozmywa się nieco w miękkim świetle słonecznym. To powoduje, że ten sam w sobie całkiem ładny obraz nie przedstawia się tak korzystnie, jakby mógł, i źle oddziałuje na sąsiednie obrazy” (MNWr, GD, II/73, k. 24).

⁴⁴ Zob. P. Łukaszewicz, *Zbiory muzealne nowego malarstwa niemieckiego we Wrocławiu*, [w:] *idem*, *Malarstwo niemieckie od klasycyzmu do symbolizmu* [kat. zbiorów], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2012, s. 22 n.



⁴⁵ To sformułowanie prowadziło w oczywisty sposób do nieporozumień: gdy w marcu 1935 Müller pisał o zamiarze „pozbycia się zbędnych obrazów z czasu trwogi XIX w.”, galeria Gerstenberger w Chemnitz zaproponowała pośrednictwo w sprzedaży – jak sądzono, awangardowych – dzieł (MNWr, GD, II/73, k. 9–11).

⁴⁶ Zob. P. Łukaszewicz, *Zbiory...*, s. 22.

⁴⁷ Zob. M. Winzeler, *op. cit.*, s. 147.

⁴⁸ W księgach inwentarzowych ŚMSP zapisane pod numerami od 27758 do 27760; Instytut Herdera (Herder-Institut) w Marburgu, Dział Dokumentów (Dokumenten-Sammlung), spuścizna G. Grundmanna, 201. Przetranskrybowane inwentarze są od 2013 r. dostępne online pod adresem: http://www.herder-institut.de/dshj/DSHI_100_Grundmann_InventarbuecherBreslau/index.htm (data dostępu: 21 IV 2015). Por. P. Łukaszewicz, *Zbiory...*, s. 22.

⁴⁹ C. Müller, *Museum – ein lebendiges Institut – zu den Neuerwerbungen am Museumsplatz*, „Schlesische Tageszeitung” 1941, nr 103, s. [5].

larstwo salonowe czasu grynderskiego; do niego Müller żywił szczególną niechęć i – co znamienne – właśnie w stosunku do niego używał pogardliwego terminu, zarezerwowanego w epoce dla antyawangardowej demagogii: „sztuka czasu trwogi” („*Kunst der Schreckenszeit*”)⁴⁵.

Bez sentymentu poświęcił też sztukę, która dla strażników nowej polityki kulturalnej mogła być problematyczna ze względów narodowościowych (jak np. obrazy Józefa Brandta lub norweskiego malarza Eilifa Peterssena) lub rasowych (dwa obrazy Maxa Liebermanna)⁴⁶. Nabytki rosły również dzięki przejęciu depozytów zgłajchsztaltowanych organizacji, m.in. 125 dzieł Śląskiego Związku Sztuki. Bez skrupułów kupował też Müller bezpośrednio od Żydów, zmuszonych finansowo do wyprzedaży swych kolekcji, oraz z aryżowanych zbiorów prywatnych – przykładowo, Carla Sachsa czy Leo Smoschewera – widząc w tym okazję do taniego wzbogacenia zbiorów. Przy podziale skonfiskowanych dzieł listy życzeń Müllera były realizowane jako pierwsze, przy pełnym poparciu urzędników prowincji, którzy księgowali wartość obrazów jako fikcyjne długie podatkowe, by uzasadnić ich bezpłatne przekazanie⁴⁷. W ten sposób kupiono m.in. *Wiosenny las* Maxa Slevogta, *Kamienne schody* Carla Schucha i *Potwora morskiego* Hansa Thomy⁴⁸.

Organizowane przez Müllera wystawy koncentrowały się na sztuce w XIX. Większość z nich miała kameralny, monograficzny charakter (jak prezentacje prac Thomy lub Antona Graffa), wiele poświęconych było rysunkowi i grafice [il. 7, 8]. Do największych ekspozycji należały „Schlesische Landschaftsmaler 1800–1850” (Śląscy pejzażyści 1800–1850; w maju 1936), „Schlesische Landschaftskunst vor 30 Jahren” (Śląska sztuka pejzażu przez 30 laty; w lutym 1939) oraz najpopularniejsze: „Adolf Menzel” (w grudniu 1935) i „Das Riesengebirge in der Kunst des 19. Jahrhunderts” (Karkonosze w sztuce XIX wieku; z obrazami Caspara Davida Friedricha, Carla Gustava Carusa, Ludwiga Richtera); w listopadzie 1937); te dwie obejrzało odpowiednio 10 tys. i 15 tys. widzów [il. 9]. W obu ostatnich przypadkach, dzięki kontaktom i renomie Müllera, udało się zdobyć cenne depozyty z berlińskiej Galerii Narodowej.

Kolekcja Müllera, budowana z dużym wyczuciem estetycznym, w oczach urzędników prowincji była szansą na dowartościowanie całego regionu, nękanego kompleksami peryferyjnego położenia, z dala od centrów artystycznych. Dzięki swoim kompetencjom zawodowym Müller cieszył się autorytetem u swoich przełożonych, a jego opinię brano pod uwagę przed głosami innych członków Rady Muzealnej. W tym kontekście należy postrzegać ciągły wzrost budżetu instytucji. Podczas gdy w 1933 r. muzeum dysponowało ok. 10 tys. marek, to w 1941 r. mógł Müller napisać: „[prowincja udostępniała] od 1933 r. do początku wojny z każdym rokiem coraz więcej środków na zakupy nowych obiektów do kolekcji, w końcu budżet wynosił wielokrotność środków sprzed 1933 roku”⁴⁹.

Z pewnością Müller potrafił zabiegać o finansowe wsparcie, używając argumentów zgodnych z linią propagandy nazistowskiej. Często skazany był jednak na większe kompromisy. Muzeum udostępniało



il. 6 F. von Rayski, *Naganiacz*, 1861; zakup ŚMSP: I 1936, ob. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VIII-2305.
Fot. A. Podstawka



il. 7 Katalog wystawy współczesnej grafiki, ŚMSP, IV 1938; za: *Graphik-Ausstellung. Arbeiten von R. Hacke, A. Henschel, E. Fuchs, A. Kanoldt, G. Schmedes, H. Zimbal, B. Zimmermann* [kat. wystawy], Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau 1938

swoje pomieszczenia dla ideologicznych ekspozycji sztuki współczesnej, kursujących pomiędzy głównymi miastami Rzeszy i sprowadzanych przez prowincję. Zaliczały się do nich choćby wystawa reprodukcji siedmiu akwareli Hitlera w maju 1936, „Die Strassen Adolf Hitlers in der Kunst” (Drogi Adolfa Hitlera w sztuce) w grudniu 1936 lub połączona ze sprzedażą wystawa [Hilfwerk für deutsche bildende Kunst] (Dzieła Pomocy dla Niemieckich Sztuk Pięknych) w styczniu 1938. W tekstach pisanych przy okazji tych ekspozycji Müller podkreślał rolę odpowiednich polityków w ich organizacji. Z pewnością nie należy tego odczytywać jako szczerej pochwały aktywności przełożonych, ale raczej jako próbę zdystansowania się w muzeum od polityki. Źródłem tej niechęci były zapewne względy nie tyle czysto ideologiczne, ile estetyczne i ambicjonalne: Müller chciał w swej – w zamierzeniu suwerennej – instytucji pokazywać wyłącznie najlepsze prace. Dobrym tego świadectwem może być pytanie o ekspozycję Dzieła Pomocy, skierowane w czerwcu 1937 do dyrektora Muzeum Historii Kultury w Magdeburgu, Walthera Greischela: „Ponieważ muzeum ma przejąć [tę wystawę], interesuje mnie przede wszystkim, jak się ma jej artystyczny poziom. Czy bieda, kategoria, która zadecydowała o powstaniu wystawy, bardzo niekorzystnie wpłynęła na jej poziom, czy dokonano przy zestawianiu dzieł jakiegoś wyboru pod względem jakości?”⁵⁰.

Podobnym sceptycyzmem estetycznym kierował się Müller, odmawiając przez długi czas zakupu cyklu Ericha Fuchsa *Schlesisches Bergvolk*, mimo nacisków Urzędu Propagandy. Ostatecznie owe grafiki, dokumentujące codzienne życie w Sudetach, muzeum otrzymało w darze od ministra Rzeszy Wilhelma Fricka, a starosta Śląska nakazał natychmiast udostępnić je publiczności, zmuszając Müllera do przearanżowania już zaplanowanej wystawy⁵¹ [il. 10].

Wyraźną niechęć Müllera zarówno do tego typu ingerencji, jak i do masowej upolitycznionej produkcji artystycznej tego czasu można odczytać z epizodów w związku z wystawą „Drogi Adolfa Hitlera w sztuce” [il. 11]. Miała ona stać się manifestacją ambicji polityczno-kulturalnych starosty Śląska Waltera von Boeckmanna, który zapragnął w ostatniej chwili przejąć ekspozycję pomiędzy jej zaplanowanymi wcześniej stacjami Monachium i Berlinem. Ponieważ sale przeznaczone na wystawy czasowe nie zmieściłyby tej monumentalnej, złożonej z 500 obrazów, ekspozycji, Boeckmann nakazał usunąć część wystawy stałej. Müller jednak przeforsował swoją koncepcję: wybrał jedną trzecią obrazów („te, które są w miarę znośne pod względem artystycznym, cała reszta to tylko technika i ilustracje”⁵²). Kilka dzieł, już sprzedanych w Monachium i tam oczekujących na nabywców, uznał za warunek *sine qua non* ekspozycji. Sprowadził je pod pozorem pokazania wyłącznie na uroczystości wrocławskiego otwarcia; choć zobowiązał się następnego dnia odesłać je do Bawarii, uwzględnił je w prezentacji i mimo ponagieł przetrzymał niemal dwa tygodnie⁵³. Znamienne jest zresztą, że dopiero przy okazji tej wystawy – *nota bene* w grudniu 1936 – Muzeum nabyło obligatoryjne

⁵⁰ C. Müller, pismo do W. Greischela, VI 1937, APWr, WSPS, 607, k. 111.

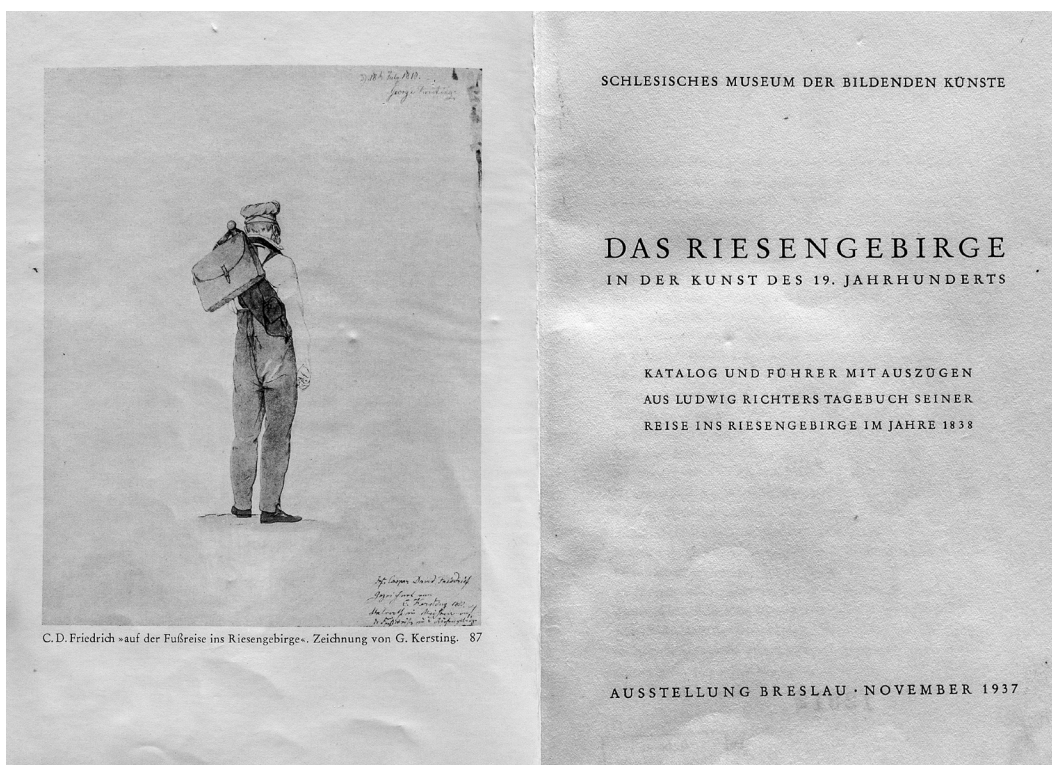
⁵¹ Müller wspomina o tym w liście do P. Lippa, przewodniczącego Związku Sztuki Górny Śląsk, z 15 III 1938 (MNWr, GD, II/90, k. 47).

⁵² MNWr, GD, II/92, k. 136.

⁵³ C. Müller pisał 18 XII 1936 do Münchener Ausstellungsleitung (Monachijskiego Kierownictwa Wystaw): „Z powodu szczególnych okoliczności dopiero wczoraj było możliwe odesłanie obrazów, które awizowałem w liście z dnia 6.12” (MNWr, GD, II/92, k. 59).



il. 8. Karta zaproszenia na wystawę rysunków J. Hegenbartha i H. Th. Richtera (IV - V 1941); za: *Einladung zur Besichtigung einer Ausstellung ausgewählter Zeichnungen von Josef Hegenbarth und Hans Theo Richter [...]*, Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau [1941]



il. 9 Katalog wystawy „Karkonosze w sztuce XIX wieku”, ŚMSP, XI 1937; za: *Das Riesengebirge in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Katalog und Führer mit Auszügen aus Ludwig Richters Tagebuch seiner Reise ins Riesengebirge im Jahre 1838* [kat. wystawy], Schlesisches Museum der bildenden Künste, November 1937, Breslau 1937



⁵⁴ Zob. J. Grabowski, *Die Staatlichen Museen zu Berlin zwischen Politik und Kunst. Einführung*, [w:] *Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus*, Hrsg. *idem*, P. Winter, Köln 2013, s. 17. Zakres kompetencji Izby Sztuk Pięknych pozostał do końca Trzeciej Rzeszy przedmiotem sporu między ministerstwami. Ministerstwo Spraw Wewnętrznych, któremu podlegały muzea, broniło suwerenności tych instytucji, Izba była jednak zdania, że suwerenność ta dotyczy tylko wystaw sztuki dawnej i domagała się kontroli nad ekspozycjami autorów współczesnych. Za udział w niezameldowanych pokazach groziła plastikom wydaleniem, co skutkowało znalezieniem się poza oficjalnym kręgiem życia artystycznego i rynku sztuki.

⁵⁵ Ta wypowiedź W. Ritticha wspomniana jest w liście R. Boenicha z Górnośląskiego Muzeum Krajowego w Bytomiu, z 28 VIII 1936 (MNWr, GD, II/91, k. 20).

⁵⁶ Zob. MNWr, GD, II/3, [k. 275].

⁵⁷ MNWr, GD, II/257, k. 44.

⁵⁸ Kowalski projektował m.in. gobeliny dla Kancelarii Rzeszy.

⁵⁹ C. Müller, pismo do W. Passargego, z 13 III 1940, MNWr, GD, II/257, k. 61.

⁶⁰ MNWr, GD, II/257, k. 46. W dokumentach można znaleźć też świadectwo stanowczej próby krajowego przewodniczącego Izby Sztuki J. Kiunki, by odwieść Radę Muzeum od kupna obrazu G. Nerlicha. Zob. APWr, WSPS, 622, k. 281.

popiersie Hitlera, zamówione u Bernharda Bleekera, którego dyrektor darzył szczególną estymą.

Müller również sam inicjował ekspozycje sztuki współczesnej. Już tylko ten fakt zasługuje na uwagę, gdyż w tamtym okresie wiele muzeów, w tym niemiecka Galeria Narodowa, rezygnowało z pokazywania aktualnej twórczości w obawie przed konfliktem z Izbą Sztuk, roszczącą sobie prawo do wydawania zgody na tego typu prezentacje⁵⁴. Müller natomiast przeprowadził kilka kameralnych, zwykle monograficznych wystaw dzieł – wyłącznie śląskich – artystów kreujących artefakty dalekie od propagowanej oficjalnie stylistyki realistyczno-akademickiej. Były to prace m.in. Thomasa Myrtka (w marcu 1935), w którego twórczości Werner Rittich, współautor teorii estetyki narodowosocjalistycznej, widział zbyt silny wpływ Wilhelma Lehmbrucka⁵⁵; Artura Ressela (w październiku 1936), artyści bliskiego Nowej Rzeczowości; oraz Petera Ludwiga Kowalskiego (w lutym 1940 i sierpniu 1941) i Georga Nerlicha (w marcu 1942), u których operowanie płaską płamą barwną w ramach malarstwa figuratywnego wiodło niemal do abstrahowania form [il. 12, 13].

Müller starał się wykorzystać sprzeczne regulacje prawne i nie melował tego typu wystaw w Izbie Sztuk. Doprowadziło to do trwającej wiele miesięcy kontrowersji między muzeum a lokalnym oddziałem Izby pod kierownictwem rzeźbiarza Johannesesa Kiunki. Spór ten ta zakończył się dla Müllera upomnieniem od zwierzchnika, starosty Śląska – w sytuacji, gdy ISPR przyczyniała się do zamknięcia wielu wystaw w Niemczech, była to bardzo łagodna sankcja⁵⁶.

Niezgłaszanie ekspozycji stanowiło zapewne bardzo świadomy zabieg – częściowo wyraz protekcyjności wobec aktywistów Izby, zwykle drugo- i trzeciorzędnych artystów, ale też jedyną możliwość zaprezentowania dzieł, które Müller uważał na wartościowe. Niemal wszyscy propagowani przez niego plastycy należeli do zdyskredytowanego przez nazistów Związku Artystów Śląska i/lub do grona absolwentów wrocławskiej Akademii Sztuki. Choć ich twórczość nie została oficjalnie zakwalifikowana jako „wynaturzona” („komisja ds. sztuki wynaturzonej szczególnie chwaliła i uznała za bardzo udaną *Martwą naturę* Kowalskiego” – wspominał Müller)⁵⁷, a sam Kowalski był ceniony na poziomie państwowym, wymienionych plastików konsekwentnie nie dopuszczano do organizowanych od 1934 r. Śląskich Wystaw Sztuki⁵⁸. Tego, że Müller zdawał sobie sprawę z możliwych konsekwencji swoich decyzji, dowodzi jego list do Waltera Passargego, dyrektora Kunsthalle w Mannheimie; w dokumencie tym pisał: „trzeba się zastanowić, czy organizując teraz wystawy, wyświadcza się artystom przysługę, szczególnie tym, których należy traktować poważnie. Przez te napięcia znalazłem się w trudnej sytuacji”⁵⁹.

Istotnie, polityka Müllera stawała się coraz częściej obiektem ataków. Przybierały one różne formy: od lekceważenia jego ekspozycji, przez usiłowanie wymuszania wpływu na nie lub na muzealne zakupy („biedny głupiec” – napisał o malarzu i towarzyszu partyjnym Maksie Odoyu najwyraźniej poirytowany Müller po jednej z takich prób⁶⁰), po

denuncjację artystów z powodu rzekomo niewłaściwych poglądów politycznych. Napięte stosunki pomiędzy lokalnymi artystami – mające źródło jeszcze przed nazistowskim przejściem władzy – kulminowały w lutym 1939 w skardze Überrücka, cieszącego się za poprzedniego dyrektora, Marksa, dużymi względami, do Ministerstwa Rzeszy ds. Nauki, Wychowania i Oświaty Narodowej⁶¹. Bezpośredni zwierzchnicy Müllera nie wyciągnęli szczególnych konsekwencji – również urzędnicy prowincji bronili się przed zbyt dużą ingerencją działaczy Ministerstwa Propagandy w swoje kompetencje.

Czas Wielkich Niemiec. Wizje i instrumentalizacja muzeum

Pod koniec lat 30. XX w. pokazano w ŚMSP dwie ekspozycje, które dobitnie wizualizowały ówczesne napięcia polityczne. Pierwsza z nich, „Sudetendeutsche Kunstausstellung” (Wystawa sztuki sudeckoniemieckiej), otwarta w czerwcu 1938 w obecności Konrada Henleina, miała za pomocą artystycznych argumentów antycypować zajęcie Czechosłowacji przez Niemcy⁶². Pod koniec października 1939 zaprezentowano natomiast ekspozycję „Deutsche Kunst im ehemaligen Polen” (Niemiecka sztuka w byłej Polsce), zorganizowaną przez Dolnośląską Grupę Krajową Niemieckiej Akademii⁶³. Innowacyjne środki wizualne: fotografie, rysunki oraz mapy, ukazywały polską sztukę jako niesamodzielną i całkowicie zależną od sztuki sąsiednich krajów⁶⁴. Poprzez te wystawy muzeum włączyło się w proces legitymizacji terytorialnych żądań Rzeszy – w momencie, kiedy przeszły one w fazę militarnych realizacji.

ŚMSP wkrótce miało czerpać zyski z agresywnej polityki Niemiec, gdy podczas wojny otworzyły się nowe rynki dla korzystnych zakupów dzieł sztuki. W listopadzie 1940 von Holst, uczestniczący na zlecenie Komisarza ds. Przesiedleń – Heinricha Himmlera – w pracach niemiecko-rosyjskiej komisji parytetycznej, przesłał do dyrektorów muzeów okólnik na temat niemieckich dzieł sztuki na terenie Rosji⁶⁵. Prosił w nim o „wskazanie wartościowych dzieł, o które można by było wzbogacić zbiory”⁶⁶. Von Holst, członek delegacji ds. dóbr kulturowych, miał negocjować zakup uchodzących za niemieckie przedmiotów z rosyjskich kolekcji. Pieniądze na ten cel miały pochodzić z upaństwowionego majątku (nieruchomości i dewiz) właśnie przesiedlanych bałtyckich Niemców. Niemieccy nabywcy mieli zapłacić ekwiwalent w markach. Müller w odpowiedzi na pismo von Holsta wskazał na przechowywany w Moskwie pejzaż Friedricha – zapewne *Widok na Mały Szyszak z Cieplic* – argumentując: „Myślę, że obraz ten jest w tamtejszym muzeum wyalienowanym dziełem, z powodu ograniczonych lokalnych odniesień do niemieckiego motywu krajobrazowego nie jest szczególnie interesujący w tamtejszym kontekście”⁶⁷. Prosił również o sprawdzenie, czy wśród wspomnianych przez von Holsta – pochodzących ze skonfiskowanych zbiorów rosyjskiej szlachty – płócien niemieckich romantyków znajdują się dalsze dzieła Friedricha z motywem Karkonoszy. W rezultacie z długiej listy von Holsta, rozesłanej do muzeów na początku czerwca 1941,



⁶¹ W przechowywanych we Wrocławiu dokumentach nie udało się znaleźć odpisu skargi Überrücka. Dokument ten jest wzmiankowany w korespondencji urzędniczej (APWr, WSPS, 623, k. 315–333). Zachełwała się tam m.in. opinia G. Grundmanna, wydana na polecenie zwierzchników muzeum, dotycząca wzmiankowanych w skardze artystów: Th. von Gosena, R. Bednorza, P. L. Kowalskiego, W. von Websky'ego i J. Drobka.

⁶² Zob. D. Codogni-Łańcucka, „Um den armen Kerlen da drüben etwas zu helfen”. *Sudetendeutsche Ausstellung in Breslau 1938*, [w:] *Ztracena generace? Německočeští výtvarní umělci 1. poloviny 20. století mezi Prahou, Vídní, Mnichovem a Drážďany / Eine verlorene Generation? Deutschböhmische bildende Künstler der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts zwischen Prag, Wien, München und Dresden*, ed. A. Habánová, I. Habán, Liberec 2013. Ekspozycja odbyła się pod egidą wrocławskiego Kunstausstellungsleitung (Kierownictwa ds. Wystaw), podległego Izbie Sztuk Pięknych Rzeszy.

⁶³ Zob. S. Arend, *Studien zur deutschen kunsthistorischen „Ostforschung” im Nationalsozialismus. Die Kunsthistorischen Institute an den (Reichs-)Universitäten Breslau und Posen und ihre Protagonisten im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik* [rozprawa doktorska], Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2009, <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/arend-sabine-2009-07-15/PDF/arend.pdf>, s. 509 n. (data dostępu: 21 IV 2015).

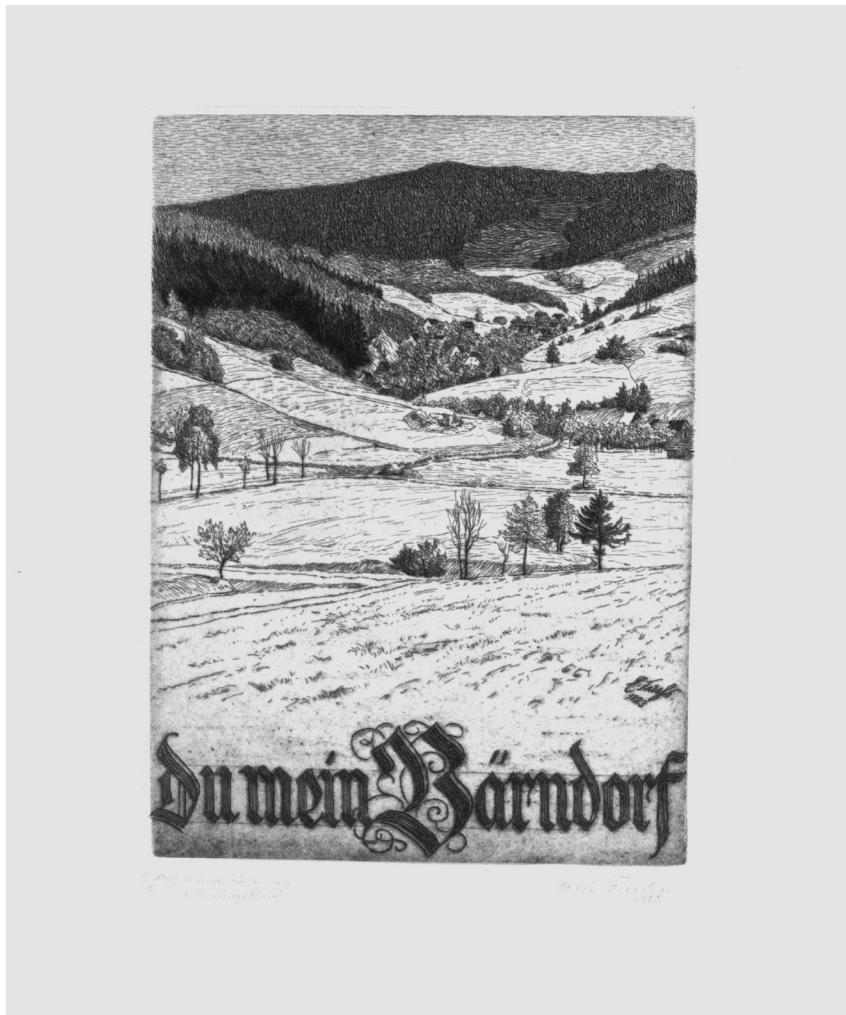
⁶⁴ Tak pisała wówczas prasa: „do wykonania każdego dzieła, jakie zlecano w jakim bądź obszarze sztuk pięknych, zwłaszcza przez Kościół, musiano zatrudniać Niemców, bo wśród Polaków nie było genialnych twórców” (*Deutsche Kunst auf polnischem Boden. Schlesien war das Ausfalltor*, „Schlesische Tageszeitung” 1939, nr 243).

⁶⁵ Zob. J. Petropoulos, *op. cit.*, s. 142–147; *idem*, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, Oxford – New York 2000, s. 206 n.; por. U. Hartmann, *Unter schwierigsten Umständen. Die Museen und ihre Mitarbeiter im „Kriegseinsatz”*, [w:] *Zwischen Politik und Kunst...*, s. 140–142.

⁶⁶ Odpis w MNWr, GD, II/63, k. 18.

⁶⁷ C. Müller, list do N. von Holsta, 27 XI 1940, MNWr, GD, II/63, k. 17.

il. 10 E. Fuchs, *Du mein Bärndorf*, ryc. z teki *Schlesisches Bergvolk* cz. 1: *Gebirgsdorf / Schlesisches Dorf*. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sygn. 25313 V. Fot. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu



⁶⁸ J. Petropoulos, *Art as Politics...*, s. 145.

⁶⁹ Müller prosił von Holsta (w liście z 27 XI 1940 [zob. przyp.67], k. 17) o pośrednictwo w tej sprawie, „chyba że” – jak pisał – „jest to zbyt oddalone od geograficznego obszaru Pana działania”. Rysunki Dürera zostały włączone w obieg naukowy w r. 1929 przez M. Gębarowicza i H. Tietzego, po czym zaprezentowane we Lwowie i Norymberdze. Jeden rysunek pokazano na ekspozycji „Große Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit” (Wielcy Niemcy w portretach swojego czasu), zorganizowanej z okazji Olimpiady w Berlinie w r. 1936. Za pomoc w ustaleniu tego faktu dziękuję Arkadiuszowi Dobrzynieckiemu.

⁷⁰ Zob. <http://www.clintonlibrary.gov/assets/storage/Research-Digital-Library/holocaust/Holocaust-Theft/Box-183/6997222-restitution.pdf>, s. 3 (data dostępu: 21 IV 2015).

⁷¹ Müller nabył po trzy obrazy w antykwariatach de Boer i Hoogendijk, a dwa dzieła u Mühlmanna, któremu po powrocie wystął oficjalne podziękowanie za pomoc. Największą rolę jako pośrednik w zakupach odegrał jednak E. Plietzsch; jego Müller znał jeszcze przypuszczalnie z czasów, gdy ten był asystentem jego wuja, C. Hofstede de Groota, w Hadze, lub z czasów pracy w Berlinie. Zob. MNWr, GD, II/76, k. 53.

Müller wybrał dwa obrazy. Operacja „Barbarossa” z 22 VI 1941 uniemożliwiła kontynuację negocjacji w sprawie sprzedaży, mimo że rozmowy były bardzo zaawansowane i dawały nadzieję na podjęcie konkretnych ustaleń⁶⁸.

O ile wspomniane „zamówienie” płócien Friedricha wpisywało się w ramy dotychczasowej strategii zakupów muzeum, o tyle inne specjalne życzenie Müllera poza te ramy wychodziło: miał on nadzieję na przejęcie rysunków Albrechta Dürera ze zlikwidowanego przez władze sowieckie w 1940 r. Muzeum Lubomirskich we Lwowie⁶⁹. Müller nie wiedział, że przedtem rysunki te stały się obiektem pożądania Hansa Possego, odpowiedzialnego za projektowaną przez Hitlera kolekcję w Linzu: Posse już we wrześniu 1939 wspominał o nich w liście do Martina Bormanna, a po ataku Niemiec na ZSRR rysunki te były jednym z pierwszych obiektów grabieży dzieł sztuki na okupowanym terytorium, po czym trafiły do rąk Führera⁷⁰.

Postępy działań wojennych Niemiec przyniosły dalsze możliwości rozszerzenia geograficznych i czasowych granic muzealnej kolekcji

o przedmioty spoza pierwotnie deklarowanego romantyczno-biedermeierowskiego kręgu. W październiku 1941 Müller, Gustav Barthel (dyrektor wrocławskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego) i Werner Kudlich (ze Śląskiego Muzeum Krajowego w Opawie) przedsięwzięli podróż studyjną do Holandii, gdzie odwiedzili m.in. pełnomocnika ds. zabezpieczania dzieł sztuki, Kajetana Mühlmanna. Müllerowi, ekspertowi w dziedzinie holenderskiego malarstwa, udało się kupić osiem wartościowych obrazów mniej znanych – i przez to tańszych – twórców⁷¹ (w tym Cornelisa van Poelenburgha, Davida Teniersa Młodszeo, Hendrika Pota). Po powrocie z Holandii dyrektor napisał w raporcie: „malarstwo niderlandzkie, a w szczególności malarstwo holenderskie XVII w., zasługuje na to, by być lepiej reprezentowane w Muzeum Sztuk Pięknych”⁷².

Ten zwrot w dotychczasowym programie zakupów argumentował Müller przede wszystkim koniecznością pokazania źródeł inspiracji najwybitniejszego śląskiego malarza okresu baroku – Willmanna. Z pewnością jednak powiększenie zbiorów o dzieła dawnych mistrzów, szczególnie cenionych na międzynarodowym rynku sztuki, traktował jako możliwość wyjścia z prowincjonalnego cienia i szansę na zajęcie wyższej pozycji w nieoficjalnym rankingu niemieckich muzeów.

Te nadzieje nie miały się wszakże spełnić. Osiem obrazów z Holandii pozostało głównym udziałem ŚMSP w zakupach zagrabionej sztuki. Planowany przez Müllera wyjazd do Francji nie odbył się z powodu sytuacji wojennej. Mimo podnoszonych dezyderatów wrocławskie muzea nie otrzymały prac pochodzących z Rosji czy Polski⁷³. Müller, jako dyrektor prowincjonalnej instytucji, w walce o wybitne dzieła sztuki znajdował się na przegranej pozycji wobec większych zachodnioniemieckich muzeów, a przede wszystkim najwyższych bonzów partyjnych czy samego Führera. W utrzymanym w rzeczowym tonie raporcie Müllera z Holandii przebijają nuty zazdrości i rozczarowania, tym wyraźniejsze, że dotyczy on przedmiotu osobistych zainteresowań badawczych dyrektora:

W placówce dr. Mühlmanna był cały szereg skonfiskowanych holenderskich obrazów, niektóre znakomitej jakości. Najwięcej z nich, i to te najlepsze, były już przeznaczone dla Führera bądź dla jego muzeum w Linzu oraz dla marszałka Rzeszy. Również dla innych urzędów Rzeszy zarezerwowano już obrazy. Osobą odpowiedzialną za zakupy dla Führera, tzn. dla Linzu, jest dyrektor dr Posse z drezdeńskiej Galerii Obrazów, dla marszałka Rzeszy kupuje dr Mühlmann bądź jego brat, dr Josef Mühlmann. Oba stanowiska są wyposażone w największe środki i kupują, poza Holandią, też w Belgii i we Francji. Dla marszałka Rzeszy kupuje się oprócz obrazów też tapiserie, gobeliny, meble, krótko mówiąc – rzemiosło artystyczne wszelkiego rodzaju [...] ⁷⁴.

Rok 1941 przyniósł tymczasem istotne zmiany na polu administracji sztuką w regionie. Po ponownym podziale Śląska na prowincje Dolno- i Górnośląską urząd gauleitera i nadprezydenta Dolnego Śląska objął Karl Hanke (1903–1945)⁷⁵. Jak żaden z jego poprzedników, miał on jasną wizję polityki artystycznej. Jako były pracownik Ministerstwa



il. 11 Okładka katalogu wystawy „Drogi Adolfa Hitlera w sztuce”, ŚMSP, XII 1936; za: *Die Strassen Adolf Hitlers in der Kunst. Gemälde, Aquarelle, Graphik aus der im Auftrage des Generalinspektors für das deutsche Strassenwesen durchgeführten Ausstellung* [kat. wystawy], Schlesisches Museum der bildenden Künste, XII 1936–I 1937, Bearb. H. Lossow, Breslau 1936



⁷² C. Müller, raport z podróży, z 4 XI 1941, MNWr, GD, II/76, k. 62.

⁷³ Przede wszystkim G. Barthel, dyrektor Miejskich Zbiorów Sztuki, starał się o część dzieł z Polski. W grudniu 1940 osobiście prosił pochodzącego ze Śląska szefa Kancelarii Rzeszy, H. H. Lammersa, by ten wpłynął na Hitlera, tak aby przekazał on część zabezpieczonych w Polsce zbiorów wrocławskim muzeum. Po decyzji odmownej z lutego 1941 prosił o ponowną interwencję gauleitera K. Hankego. Z nieukrywaną zazdrością wymieniał wówczas generalnego gubernatora Franka z Krakowa, nadprezydenta Gdańska oraz burmistrza Norymbergi jako tych, którym przy podziale łupów przypadły atrakcyjne obiekty (temu ostatniemu ożtarz Wita Stwosza). Zob. G. Barthel, pismo do nadburmistrza H. Fridricha, z 25 III 1942, MNWr, GD, I/414, k. 12–16.

⁷⁴ C. Müller, raport..., k. 63.



il. 12 L. P. Kowalski, *Wrocław – Śródmieście*, 1928, ŚMSP, wystawa monograficzna L. P. Kowalskiego, VIII 1941, własność: Verein für Kommunale Wissenschaften Berlin e. V., depozyt w Muzeum Miejskim Wrocławia. Fot. T. Gąsior



⁷⁵ Zarówno polityka kulturalna K. Hankego na Śląsku, jak i jego mecenat artystyczny i działalność kolekcjonerska stanowią niezwykle interesujący dotąd nieopracowany materiał badawczy.

⁷⁶ Zob. APWr, WSPS, 624, k. 211.

Propagandy, dążył do wzmocnienia wpływów politycznych na kulturę. W celu scentralizowania zarządzania życiem artystycznym powołał swego zaufanego współpracownika, Fucke-Michelsa (prywatnie małżonka siostry Evy Braun), na specjalnie dla niego utworzone stanowisko referenta kulturalnego, które było opłacane zarówno przez prowincję, jak i przez miasto. Do głównych celów Hankego należało nowe ukierunkowanie polityki historycznej w regionie: zerwanie z tradycyjnym śląskim zorientowaniem na Berlin i podkreślenie znaczenia południowych Niemiec i Austrii w propagowanej przez nadprezydenta wizji „Wielkich Niemiec”. Jedną z pierwszych wizualizacji tego zwrotu była wystawa na temat czasów Fryderyka Wielkiego i Marii Teresy. Organizację ekspozycji powierzono Müllerowi, który za pomocą argumentów naukowo-estetycznych ponownie usiłował stłumić jej propagandową wymowę⁷⁶.

W kontekście wielkoniemieckiej wizji należy postrzegać wielkie serie zakupów dla muzeum dokonane z inicjatywy Hankego: obrazy ze sprowadzonej do Wrocławia przez nadprezydenta wystawy „Das schöne Wiener Frauenbild” (Piękny wiedeński portret kobiety) w 1942 r. oraz 23 płótna nabyte przez Fucke-Michelsa w 1941 r. w Monachium, kupowane w stowarzyszeniu Kameradschaft der Künstler, w Domu Sztuki Niemieckiej, u Heinricha Hoffmanna, malarza Louisa Wöhnera i w galerii Marii Almas-Dietrich [il. 13]. Wydanie ogromnej kwoty 33 tys. marek na monachijskie zakupy było możliwe dzięki „tymczasowemu pozwoleniu” Hankego na przekroczenie muzealnego funduszu na nie⁷⁷. Po wpisaniu do ksiąg inwentarzowych obrazy otrzymały natychmiast status wypożyczonych i służyły – przypuszczalnie zgodnie z rzeczywistym powodem ich nabycia – jako ozdoba urzędowych i reprezentacyjnych pomieszczeń gauleitera⁷⁸.

Zakupione martwe natury, kwiaty, pejzaże i sceny rodzajowe, utrzymane w stylistyce akademicko-realistycznej, były często dziełami artystów, którzy należeli do najpopularniejszych na Wielkich Wystawach Sztuki Niemieckiej, a ich prace chętnie kupował Hitler: tacy autorzy to np. Erich Mercker, Reinhold Koch-Zeuthen, Josef Steib, Wilhelm Körber czy Ernst Liebermann. Wybór płócien i miejsce ich zakupów – u najważniejszych dostawców dzieł sztuki do planowanego muzeum w Linzu – pozwalają przypuszczać, że Hanke planował stworzyć zbiory konkurujące z powstającymi kolekcjami innych wysokich funkcjonariuszy państwowych. Rozszerzenie zasobu ŚMSP było tylko oficjalnym pretekstem do rozbudowy własnej, reprezentacyjnej kolekcji. Hanke czuł się głównym dysponentem nabytych przez siebie obrazów – po kilku miesiącach odkupił od muzeum jeden z nich, *Wnętrze z nakrytym stołem* Heinricha Hegera, i przeznaczył na prezent urodzinowy dla ministra Rzeszy Alberta Speera.

Müllerowi zapewne trudno było się pogodzić z utraconą suwerennością. W lutym 1942 w piśmie adresowanym równocześnie do Ministerstwa Rzeszy ds. Nauki, Wychowania i Oświaty Narodowej oraz do Otto Kümmela, dyrektora Muzeów Państwowych w Berlinie, skarżył się, że urzędy ciągle wypożyczają ważne obrazy do dekoracji swoich wnętrz. Odpowiedź Kümmela: „Generalnie nie da się zakazać wypożyczania takich depozytów”, jest dobitnym świadectwem instrumentalizacji niemieckich muzeów w owym okresie⁷⁹.

Rozwój wydarzeń wojennych zdeterminował dalsze losy instytucji. Od kwietnia 1942 w Muzeum odbywały się jedynie ekspozycje sztuki współczesnej, w tym – po raz pierwszy pod tym adresem – dwie ostatnie Wystawy Sztuki Śląskiej, jesienią 1942 i 1943 (*sic!*). Można przypuszczać, że Hanke, objawszy te ekspozycje swoim patronatem, pragnął im nadać większy splendor muzealną oprawą, a niewykluczone, iż również otworzyć ŚMSP na współczesną, często tendencyjną produkcję artystyczną, która dotąd była w nim prawie nieobecna. W 1942 r. połączono z muzeum urząd Konserwatora Prowincji, nadzorujący ewakuację zbiorów. W połowie 1944 udało się zorganizować ostatnią wystawę faksymiliów.



⁷⁷ MNWr, GD, II/76, k. 31.

⁷⁸ Zob. **Biuro Nadprezydenta / K. Hanke**, pismo z 28 IV 1941, MNWr, GD, II/76, k. 6.

⁷⁹ **O. Kümmel**, list do C. Müllera, z 16 II 1942, MNWr, GD, II/3, k. 276 n.



⁸⁰ Duża część obiektów muzealnych została w czasie i po II wojnie światowej zniszczona, zagrabiona i rozproszona. W dzisiejszym Muzeum Narodowym we Wrocławiu przechowywany jest jedynie fragment dawnych zasobów ŚMSP.

⁸¹ Działalność Müllera nie jest tu wyjątkiem; nt. A. Woltersa, dyrektora Miejskiej Galerii we Frankfurcie, zob. T. Baensch, *Das Museum als „lebendiger Körper“*. *Die Geschichte der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut bis 1945*, [w:] *Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus*, Hrsg. U. Fleckner, M. Hollein, Berlin 2011, zwł. s. 82–83.

Müller został powołany do służby wojskowej i stacjonował w Cieszynie; po wojnie opuścił Wrocław i po dłuższym pobycie w Weimarze i Brunszwiku osiadł w Berlinie. Zniszczenia wojenne oraz powojenna grabież i rozproszenie obiektów sprawiły, że ŚMSP w swojej przedwojennej formie przestało istnieć⁸⁰. Budynek, częściowo uszkodzony w trakcie wojny, ostatecznie rozebrano w r. 1964.

Uwagi końcowe

Pomiędzy r. 1933 a 1945 charakter Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu, wcześniej współkształtowany przez sztukę awangardową, zmienił się całkowicie. W pierwszych miesiącach po przejściu władzy przez narodowych socjalistów – za dyktando Abramowskiego i Marksa – na czoło wysunęły się ambicje, by uczynić ŚMSP wzorcową instytucją narodowosocjalistyczną.

Od końca 1934 r. nowy dyrektor Müller usiłował w miarę możliwości chronić wrocławskie muzeum przed przenikaniem treści politycznych. Jak liczni dyrektorzy w tym czasie, także i on, organizując wystawy, skupił się na – przynajmniej pozornie – apolitycznej XIX-wiecznej sztuce pejzażowej. Nie krył swojej krytycznej postawy wobec narodowosocjalistycznej koncepcji sztuki. Ograniczając dostęp twórczości propagandowej do muzeum, kierował się zapewne nie tyle politycznymi, ile artystycznymi kryteriami, zarazem cenił bowiem autorów akceptowanych przez władze, jak Kowalski czy Bleeker. Postać Müllera, którego aktywność jako naukowca i muzealnika jest ważnym dezyderatem historii sztuki, przy obecnym stanie badań wymyka się jednoznacznej ocenie⁸¹. Z jednej strony, dyrektor ten pozbył się niewygodnych dzieł i dopasowywał język swoich tekstów do wymogów *Lingua Tertii Imperii*. Z drugiej – podejmował ryzyko przeprowadzania spornych wystaw współczesnych sobie artystów, narażając się na konflikt z funkcjonariuszami Ministerstwa Propagandy i z lokalnym środowiskiem artystycznym, skupionym w Izbie Sztuki.

Wydaje się, że w działalności zawodowej Müller kierował się etosem muzealnika, dla którego priorytetem jest kategoria jakości artystycznej, usiłując dostosować się do zastanej sytuacji. W ówczesnej upolitycznionej rzeczywistości sam jednak stał się narzędziem systemu estetyzującym jego wytwory – czy to czekając na wystarczająco udane popiersie Hitlera, czy to dokonując wyboru najlepszych dzieł wystaw propagandowych. Choć sam, otoczony nimbem konesera, odżegnywał się od występów politycznych, odbywały się one w jego muzeum w wykonaniu kustosa Marksa. Müller nie oparł się też pokusie otwierających się po 1933 r. wątpliwych moralnie rynkowych okazji do zakupu cennych dzieł. Zwłaszcza w latach wojennych wdawał się w poszukiwanie możliwości rozbudowy zbiorów.

Niemniej jednak długo – dzięki kompetencjom zawodowym i oportunistycznej taktyce – potrafił zapobiegać całkowitej ideologizacji muzeum, co prowadziło do cytowanej na wstępie krytyki Bröckera z r. 1937.



il. 13 F. Skarbina, *Wędzarni ryb (Po połowie śledzi)*, 1888, zakup ŚMSP: V 1942 u H. Hoffmanna w Monachium, ob. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VIII-2313. Fot. A. Podstawka

Ostatecznie wszakże nie uchronił instytucji przed zaborczą instrumentalizacją przez nowo etablowaną elitę funkcjonariuszy aparatu narodowo-socjalistycznego.

Słowa kluczowe / Keywords

muzea we Wrocławiu, sztuka Trzeciej Rzeszy, sztuka na Śląsku, sztuka narodowego socjalizmu, Cornelius Müller-Hofstede, Schlesisches Museum der bildenden Künste / museums in Wrocław, art of the Third Reich, art in Silesia, art of the National Socialism, Cornelius Müller-Hofstede, Schlesisches Museum der bildenden Künste

Bibliografia / References

1. **Arend Sabine**, *Studien zur deutschen kunsthistorischen „Ostforschung“ im Nationalsozialismus. Die Kunsthistorischen Institute an den (Reichs-)Universitäten Breslau und Posen und ihre Protagonisten im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik* [rozprawa doktorska], Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2009, <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/arend-sabine-2009-07-15/PDF/arend.pdf> (data dostępu 21 IV 2015).
2. **Baensch Tanja**, *Das Museum als „lebendiger Körper“. Die Geschichte der Städtischen Galerie im Städtischen Kunstinstitut bis 1945*, [w:] *Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus*, Hrsg. U. Fleckner, M. Hollein, Berlin 2011.
3. **Grabowski Jörn**, *Die Staatlichen Museen zu Berlin zwischen Politik und Kunst. Einführung*, [w:] *Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus*, Hrsg. idem, P. Winter, Köln 2013.
4. **Hoffmann Meike**, *Na tropie sztuki zwyrodniałej. Konfiskata dzieł sztuki modernistycznej dokonana przez narodowych socjalistów w 1938 r., ze szczególnym uwzględnieniem Szczecina, Wrocławia i Bytomia*, „Muzealnictwo” nr 53 (2012).
5. **Łukaszewicz Piotr**, *Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych*, [w:] *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu / Kunstmuseen im alten Breslau*, red. idem, Wrocław 1998.
6. **Łukaszewicz Piotr**, *Zbiory muzealne nowszego malarstwa niemieckiego we Wrocławiu*, [w:] idem, *Malarstwo niemieckie od klasycyzmu do symbolizmu* [kat. zbiorów], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2012.
7. **Petropoulos Jonathan**, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill 1996.
8. **Zuschlag Christoph**, *„Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995.
9. **Archiwalia:**
 - Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Wydział Samorządowy Prowincji Śląskiej,
 - Herder-Institut, Marburg, Dokumentensammlung [Dział Dokumentów],
 - Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Gabinet Dokumentów.

Diana Codogni-Łańcucka (diana.lancucka@bu.uni.wroc.pl)

Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Pracuje w Oddziale Starych Druków Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Pod kierunkiem prof. Waldemara Okonia przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą sztuce na Śląsku w okresie Trzeciej Rzeszy.

Summary

DIANA CODOGNI-LANCUCKA (Wrocław University Library) / The Silesian Museum of Fine Arts in the time of the Third Reich

For The Silesian Museum of Fine Arts in Wrocław, like for many other German art museums, which used to exhibit avant-garde works since the 1920s, the beginning of the national socialist rule in 1933 meant a complete change. Nevertheless, during the period of 13 years of the Third Reich the Wrocław museum was not a monolithic institution. The analysis of the hitherto unpublished sources allowed us to reconstruct the chequered history of this institution between 1933 and 1945, and indicate chosen aspects of policy concerning building up the collection, exhibiting and public activity adopted by the museum's successive directors.

In the very first month of the new rule of the national socialists – under the directors, Paul Abramowski (1933) and Wolf Marx (1933–1945) – the ambitions of transforming the museum into a model national socialist “people’s museum” came in the foreground. Since the end of 1934 a new director, an art historian, Cornelius Müller, who in 1939 changed his name into Müller-Hofstede, was called from Berlin, and by taking possible chances, he attempted to protect the museum against political influence, and he tried to transform it into an elite institution. Thanks to his professional competencies and tactical manoeuvres, balancing between opportunism and risk, initially he was able to save the museum from complete ideologisation, and held monographic exhibition of the living artists, distant from propaganda art of that time. Still, he could not resist the temptation of morally doubtful, opening after 1933 occasions to extend the collection. Eventually, he also lost the battle against possessive instrumentalisation of the museum by officials of the national socialist apparatus.