

Beata Studzińska-Kubalska

National Museum in Krakow
The Józef Mehoffer House

The dialogue with literary
and pictorial tradition.
The projects of painted
decorations of the John III Sobieski
chapel in St Joseph's Church
on Kahlenberg, 1911–1914¹

The subject of this study is the genesis of Mehoffer's uncompleted project of painted decorations for the chapel of John III Sobieski on Kahlenberg. Its main aim is to present the iconographic themes of this little-known decoration design. For this purpose it is necessary to recall some historical events, as well as the background circumstances of Józef Mehoffer's projects. We will refer to the most important sources covering the competitions for the decorations of the Kahlenberg Chapel and the work on their completion. However, the detailed history of the project will not be discussed².

¹ The article is a modified version of the paper *W kręgu literackiej i malarskiej tradycji. Projekty Józefa Mehoffera dekoracji malarskiej kaplicy Sobieskiego na Kahlenbergu, 1911–1914* [In the sphere of literary and painting tradition. Józef Mehoffer's projects of the painted decorations for the Sobieski Chapel in Kahlenberg, 1911–1914], which was presented at the 5th National Academic Symposium of Sacred Art of the 19th and 20th century, „Polonia Sacra. Polish History in the Iconography of Sacred and Religious Art”, organized by the Centre for Contemporary Sacred Art Documentation, University of Rzeszow (October 2016).

² Mehoffer's projected decorations were discussed in-depth by the author in her article *Kwestia realizacji Mehofferowskich projektów dekoracji malarskiej kaplicy Jana III Sobieskiego w kościele na Kahlenbergu, 1911–1914, w świetle zachowanych archiwaliów* [Mehoffer's projects of painted decorations for the John III Sobieski Chapel in the church on Kahlenberg, 1911–1914 and the question of their completion in light of the extant archives] („Zeszyty Historyczno-Teologiczne. Rocznik Zmartwychwstańców” 22, 2016, pp. 169–188), prepared on the basis of source materials from the Vienna archives of the Resurrectionists at the local Polish Catholic Mission in 2011. That article also presents the state of research on this project.

The history of the chapel and the changes in its decorations from their inception in the early 20th c. until 1930, when Jan Henryk Rosen's paintings were created inside, were discussed by Joanna Wolańska in her article *History of the decorations of Sobieski's chapel at the church on Kahlenberg in Vienna* [Dzieje dekoracji kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu w Wiedniu] („Sacrum et Decorum”, 10, 2017, pp. 67–86).

Beata Studzińska-Kubalska

Muzeum Narodowe w Krakowie
Dom Józefa Mehoffera

W dialogu z literacką
i malarską tradycją.
Józefa Mehoffera projekty
dekoracji malarskiej kaplicy Jana III
Sobieskiego w kościele św. Józefa
na Kahlenbergu, 1911–1914¹

Tematem niniejszego studium jest geneza niezrealizowanego Mehofferowskiego projektu dekoracji malarskiej kaplicy Jana III Sobieskiego na Kahlenbergu. Jego głównym celem jest prezentacja problematyki ikonograficznej tej mało znanej koncepcji dekoracyjnej.

W tym kontekście konieczne jest przypomnienie niektórych wydarzeń historycznych, jak również okoliczności, które stanowiły tło dla powstania projektów Józefa Mehoffera. Przywołane zostaną najważniejsze dane źródłowe związane z konkursami na dekorację kaplicy kahlenberskiej i pracami nad jej realizacją. Pominiemy natomiast dokładny opis dziejów projektu².

Kompleks klasztorny wraz z kościołem został wzniesiony na Kahlenbergu przez kamedułów, dla

¹ Artykuł jest zmodyfikowaną wersją referatu *W kręgu literackiej i malarskiej tradycji. Projekty Józefa Mehoffera dekoracji malarskiej kaplicy Sobieskiego na Kahlenbergu, 1911–1914*, który został wygłoszony na V Ogólnopolskim Sympozjum Naukowym Sztuka Sakralna XIX i XX w., „Polonia Sacra. Historia Polski w ikonografii sztuki sakralnej i religijnej”, zorganizowanym przez Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego (październik 2016).

² Dokładnemu omówieniu historii tej koncepcji dekoracyjnej Mehoffera autorka poświęciła artykuł *Kwestia realizacji Mehofferowskich projektów dekoracji malarskiej kaplicy Jana III Sobieskiego w kościele na Kahlenbergu, 1911–1914, w świetle zachowanych archiwaliów* („Zeszyty Historyczno-Teologiczne. Rocznik Zmartwychwstańców” 22, 2016, s. 169–188), przygotowany na podstawie kwerendy materiałów źródłowych z wiedeńskiego archiwum ojców zmartwychwstańców przy tamtejszej Polskiej Misji Katolickiej w 2011 roku. Przedstawiono w nim także stan badań nad tym projektem.

Historię kaplicy i przemian jej wystroju od ich zainicjowania z początkiem XX wieku do roku 1930, gdy we wnętrzu zrealizowane zostały malowidła Jana Henryka Rosena, omówiła Joanna Wolańska w artykule *Dzieje dekoracji kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu w Wiedniu* („Sacrum et Decorum” 10, 2017, s. 67–86).

których w roku 1628 cesarz Ferdynand II nabył usytuowane nieopodal Wiednia wzgórze od augustianów z Klosterneuburga³. Realizację projektu tego zespołu architektonicznego nadzorował kameduła, ojciec Sylwan Boselli z Bergamo⁴. Kościół św. Józefa został zbudowany w roku 1639. Kaplica Sobieskiego, nazywana pierwotnie kaplicą Aniołów Stróżów, to niewielkie pomieszczenie na planie kwadratu, które wraz z zakrytą przylega do świątyni od południowego wschodu.

W lipcu 1683 roku w czasie oblężenia Wiednia erem i świątynia uległy zniszczeniu. Jej zrujnowane wnętrza Sobieski uczynił w czasie działań wojennych swoją główną kwaterą. 11 września oddziały pod dowództwem księcia Karola Lotaryńskiego odbiły Kahlenberg z rąk tureckich. Nazajutrz Karol podjął decyzję o ataku.

Była, jak się zdaje godz. 6, gdy ks. Karol stwierdził, iż nadeszła pora rozpoczęcia natarcia przez lewe skrzydło [...]. Wiedząc o obecności Jana III na Kahlenbergu, ruszył na spotkanie z nim w stronę spalonej kaplicy św. Józefa w celu powiadomienia o swej decyzji. Przybyli też i inni dowódcy sprzymierzonych [...]. Spotkanie nie miało charakteru przewidzianej w poprzednim dniu narady; Lotaryńczyk zreferował królowi sytuację i otrzymał akceptację swoich zarządzeń. Następnie Sobieski udał się do kaplicy na Kahlenbergu (kaplicy Aniołów Stróżów), aby wysłuchać mszy odprawionej przez ojca d'Aviano. Według tradycji służył w czasie niej jako ministrant, wysłuchał wraz ze swym otoczeniem płomiennego kazania kapucyna zagrzewającego do walki i pasował na rycerza swego syna⁵.

Po ogłoszeniu przez cesarza Józefa II w 1782 roku dekretu o kasacji zakonów kontemplacyjnych w państwie habsburskim dobra kamedułów wraz z odbudowanym kościołem i klasztorem sprzedano w drodze licytacji. W 1849 roku świątynia kahlenberska stała się własnością mieszczan wiedeńskich Józefiny i Jana Finsterle, dzięki którym została odrestaurowana i po-

³ Zob. A. Nadolny, *Polskie duszpasterstwo w Austrii 1801–1945*, Lublin 1994, s. 114.

⁴ Boselli w latach 1625–1627 kierował wznoszeniem eremu w Rytwianach w świętokrzyskim; kościół na Kahlenbergu jest niejako pochodną świątyni w Rytwianach; A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, t. 1, seria *Dzieje Sztuki Polskiej*, t. 4, Warszawa 1980, s. 166.

⁵ J. Wimmer, *Wiedeń 1683. Dzieje kampanii i bitwy*, Warszawa 1983, s. 317. W kaplicy św. Leopolda na wzgórzu Leopoldsberg, jednym ze wzgórz otaczających Wiedeń, umieszczono pamiątkową tablicę z informacją, iż msza św. przed bitwą odbyła się w tym miejscu. Fakt ten wpisuje się w lokalną tradycję, współistniejącą z polską wersją wydarzeń, wedle której pamiątką mszę św. należy wiązać ze wzgórzem zwanym obecnie Kahlenbergiem (pozyccie źródłowe dokumentujące polską wersję – ibidem, s. 317), ówczesnie zaś Josefsbergiem, Schweinbergiem lub Saubergiem (ibidem, s. 303; Wolańska 2017, jak przyp. 2, s. 69). Szerzej omówiła tę kwestię Wolańska, konkludując, iż obecnie nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, gdzie owa msza miała miejsce (eadem 2017, jak przyp. 2, s. 68).

The monastery complex and church were built on Kahlenberg by the Camaldolese monks, for whom in 1628 Emperor Ferdinand II purchased from the Augustinians of Klosterneuburg a hill near Vienna³. The project of this architectural complex was supervised by the Camaldolese Father Sylvan Boselli from Bergamo⁴. St Joseph's Church was built in 1639. The Sobieski Chapel, originally known as the Guardian Angels Chapel, is a small square-shaped room that, together with the sacristy, adjoins the church from the southeast. In July 1683, during the siege of Vienna, the hermitage and the temple were destroyed. Sobieski made its ruined interiors his headquarters during the hostilities. On September 11th, the troops under the command of Charles Duke of Lorraine won Kahlenberg back from the Turks. The next day Charles decided to attack.

It seemed to be 6 a.m. when Duke Charles announced that it was time to start the attack through the left wing [...]. Knowing of John III's presence on Kahlenberg, he set out in the direction of the burnt Chapel of St Joseph in order to inform him about his decision. Other allied commanders also arrived [...]. The meeting was not of the nature anticipated on the previous day; Duke of Lorraine described the situation to the king and received approval for his orders. Sobieski then went to the chapel on Kahlenberg (the Guardian Angels Chapel) to hear the mass celebrated by Father d'Aviano. According to tradition, he served at the altar, listened to the fiery sermon of the Capuchin, who was encouraging him to fight, and knighted his son⁵.

After Emperor Joseph II decreed the dissolution of contemplative orders in the Habsburg state in 1782, the estate of the Camaldolese monks together with the rebuilt church and monastery were auc-

³ Cf. A. Nadolny, *Polskie duszpasterstwo w Austrii 1801–1945* [*Polish Pastoral Care in Austria 1801–1945*], Lublin 1994, p. 114.

⁴ Boselli directed the construction of the Rytwiany hermitage in Świętokrzyskie between 1625 and 1627; the church on Kahlenberg is in a way a descendant of the temple in Rytwiany; A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku* [*Polish Architecture of the 17th c.*], vol. 1, series *Dzieje sztuki polskiej* [*The History of Polish Art*], vol. 4, Warszawa 1980, p. 166.

⁵ J. Wimmer, *Wiedeń 1683. Dzieje kampanii i bitwy* [*Vienna 1683. The History of the Campaign and the Battle*], Warszawa 1983, p. 317. In the chapel of St Leopold on Leopoldsberg, one of the hills surrounding Vienna, a commemorative plaque was placed with the information that the mass before the battle took place here. This fact is a part of the local tradition, coexisting with the Polish version of events, according to which the memorable mass should be connected with the hill now called Kahlenberg (sources documenting the Polish version – ibidem, p. 317), and back then known as Josefsberg, Schweinberg or Sauberg (ibidem, p. 303; Wolańska 2017, as in note 2, p. 69). Wolańska discussed this issue in more detail, concluding that now it is impossible to decide unanimously where this mass took place (eadem 2017, as in footnote 2, p. 68).

tioned off. In 1849 the Kahlenberg temple became the property of the Viennese burghers Josephine and John Finsterle, thanks to whom it was restored and consecrated on 12 September 1852, on the 169th anniversary of the relief of Vienna. The bicentennial of the Battle of Vienna was particularly solemnly celebrated; in 1883, a large commemorative plaque with the following inscription in German was installed over the main entrance to St Joseph's Church:

*From this hill, on 12 September 1683, John Sobieski, King of Poland, Duke Charles of Lorraine, Imperial Lieutenant General, Prince John George III of Saxony, Maximilian of Bavaria and Georg Friedrich of Waldeck, the Bavarian Margraves Hermann and Ludwig Wilhelm and other military commanders of Emperor Leopold I, set out to fight against the Turkish power in order to liberate the city of Vienna, which had been under serious threat for 61 days. With a grateful memory of this famous victory, the city of Vienna on 12 September 1883.*⁶

It was also the first time that the celebrations of the relief were organized by the Viennese Polish community. In the 1890s, a lawyer Pius Twardowski, Fr. Józef Hemberger and Fr. Franciszek Salezy Neumayer founded the Kahlenberg Association, which set itself as its main goal dedicating the Guardian Angels' Chapel at the Kahlenberg Church to the Vienna victory⁷. Thanks to the efforts of Polish organizations in Vienna, the chapel was renovated and renamed the King Sobieski Chapel in 1904. In November of that year, a marble plaque, made by Józef Kulesza from Kraków, with a bilingual inscription commemorating the mass celebrated before the battle, was ceremonially unveiled. Below is an excerpt from the text from the chalice that the papal nuncio in Vienna, Cardinal Michele Viale-Prelà, offered to the church of St Joseph in 1852, starting with the words:

*To commemorate September 12, 1683, when, by God's grace, the Polish King Jan Sobieski erected an altar in the Camaldolese church on Kahlenberg, which had been destroyed by the fierce savagery of the Turks, and on whose steps, having heard the Mass and received Holy Communion, he set out against his enemies*⁸.

⁶ Ibidem, s. 317. Cf. as well: Wolańska 2017, as in footnote 2, p. 71 (footnote 8).

⁷ Cf. Nadolny 1994, as in footnote 3, pp. 118–122.

⁸ Quoted after: J. Smoliński, *Kahlenberg – Kościół św. Józefa [Kahlenberg – St Joseph's Church]*, Vienna 1998, p. 14. The significance of the foundation of the plaque, which initiated the process of changing the interior design of the chapel, is emphasized by Wolańska – she also pays attention to the interior decoration, made in 1904 under the direction of the architect Michał Czajkowski, eadem, pp. 70–73.

święcona 12 września 1852 roku, w 169. rocznicę odsieczy wiedeńskiej.

Szczególnie uroczysto świętowano dwusetną rocznicę bitwy pod Wiedniem; w roku 1883 nad wejściem głównym do kościoła św. Józefa wmurowano pokaźną okolicznościową tablicę z niemieckojęzycznym napisem następującej treści:

*Z tego wzgórza, dnia 12 września 1683 roku Jan Sobieski, król polski, książę Karol Lotaryński, cesarski porucznik generalny, książęta Jan Jerzy III saski, Maksymilian Bawarski i Jerzy Fryderyk von Valdeck, margrabiowie bawarscy Hermann i Ludwik Wilhelm i inni dowódcy wojsk cesarza Leopolda I, wyruszyli do walki z potęgą turecką dla oswobodzenia ciężko zagrożonego przez 61 dni miasta Wiednia. Z wdzięcznym wspomnieniem tego sławetnego zwycięstwa miasto Wiedeń dnia 12 września 1883 r.*⁶

Uroczyste obchody odsieczy zorganizowała wówczas po raz pierwszy wiedeńska Polonia. W latach 90. prawnik Pius Twardowski, ks. Józef Hemberger i ks. Franciszek Salezy Neumayer założyli Stowarzyszenie Kahlenberskie, które jako główny cel wyznaczyło sobie uczynienie z kaplicy Aniołów Stróżów przy kościele na Kahlenbergu miejsca dedykowanego wiedeńskiemu zwycięstwu⁷.

Z inicjatywy organizacji polonijnych w Wiedniu kaplicę w roku 1904 odnowiono i przemianowano na kaplicę Króla Sobieskiego. W listopadzie tego roku odbyło się tu uroczyste odsłonięcie marmurowej tablicy, wykonanej przez Józefa Kuleszę z Krakowa, z dwujęzyczną inskrypcją, która przypomina o mszy świętej odprawionej przed bitwą. Jest to fragment tekstu z mszalnego kielicha, który ofiarował kościołowi św. Józefa w 1852 roku nuncjusz papieski w Wiedniu, kardynał Michele Viale-Prelà, zaczynającego się od słów:

*Na pamiątkę dnia 12 września 1683 roku, w którym za łaską Bożą król polski Jan Sobieski postawił ołtarz w zniszczonym przez zacieklą dzicz turecką kościele kamedułów na Kahlenbergu, na którego stopniach wystuchawszy mszy św. i przyjąwszy Komunię św., wyruszył na nieprzyjaciół*⁸.

W roku 1905 ówcześni właściciele kościoła św. Józefa, Gustaw i Anna Benischkowie, przekazali go zgromadzeniu zmartwychwstańców. Zakon ten pro-

⁶ Ibidem, s. 317. Zob. też: Wolańska 2017, jak przyp. 2, s. 71 (przypis 8).

⁷ Zob. Nadolny 1994, jak przyp. 3, s. 118–122.

⁸ Cyt. za: J. Smoliński, *Kahlenberg – Kościół św. Józefa*, Wiedeń 1998, s. 14. Znaczenie faktu ufundowania inskrypcji, który zapoczątkował proces przemian wystroju kaplicy, akcentuje Wolańska – poświęca też ona uwagę dekoracji wnętrza wykonanej w 1904 roku pod kierunkiem architekta Michała Czajkowskiego, eadem, s. 70–73.

wadził działalność duszpasterską w kręgu Polonii wiedeńskiej od roku 1897, pozyskując w tym celu w 1906 roku kościół św. Krzyża na Rennwegu. Patriotyczno-religijna aura otaczająca świątynię na Kahlenbergu koresponduje w szczególny sposób z duchowością zgromadzenia wyrosłą z ideowych potrzeb Wielkiej Emigracji i przejawiającą się w dążeniu do odnowy społeczeństwa poprzez chrześcijańskie normy etyczne⁹.

Ks. Jakub Kukliński¹⁰, pierwszy rektor kościoła św. Józefa z ramienia zmartwychwstańców, postanowił go odnowić i uczynić zeń, szczególnie zaś z kaplicy Sobieskiego, narodowy pomnik historii upamiętniający wiktoryę wiedeńską¹¹. W 1907 roku w ołtarzu głównym świątyni umieszczono kopię obrazu Imienia Maryi z kościoła Santissimo Nome di Maria al Fiore Traiano w Rzymie, będącą darem papieża Piusa X, która nazywana jest wizerunkiem Madonny z Kahlenbergu¹².

W roku 1906 Kukliński przystąpił do renowacji kościoła, inicjując tym samym przygotowania do uroczystości zakończenia XXIII Międzynarodowego Kongresu Eucharystycznego w Wiedniu w 1912 roku. W czerwcu 1906 roku zwrócił się do wiernych z prośbą o wsparcie tej idei¹³, w roku 1909 zaś ogłosił zamiar restauracji kaplicy Sobieskiego, informując też o zamiśle ozdobienia jej mozaikową dekoracją¹⁴. W lipcu 1908 roku skierował listowną prośbę do prezesa Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana Jerzego Warchałowskiego o zorganizowanie konkursu, która została przyjęta¹⁵.

⁹ Zob. A. Jastrzębski, *O Bogdanie Jańskim. Szkic do portretu*, w: B. Jański, *Dziennik 1830–1839*, Rzym 2000, s. 14–15. Jedną z kluczowych polskich pozycji bibliograficznych dotyczących źródeł duchowości zmartwychwstańców jest opracowanie B. Micewskiego, *Bogdan Jański założyciel Zmartwychwstańców 1807–1840*, Warszawa 1983.

¹⁰ Ks. Jakub Kukliński (1871–1946); w latach 1908–1920 pełnił też funkcję przełożonego domu wiedeńskiego i rektora kościoła św. Krzyża.

¹¹ Zob. Nadolny 1994, jak przyp. 3, s. 165. Kościół na Kahlenbergu, uznawany również za historyczną pamiątkę Austrii, miał być też przeznaczony dla społeczności austriackiej (ibidem, s. 164).

¹² Wezwanie tego osiemnastowiecznego rzymskiego kościoła związane jest z ustanowieniem przez Innocentego XI dnia zwycięstwa wiedeńskiego – 12 września – świętem Najświętszego Imienia Maryi; zawieszona w glorii świątyni ikona Madonny zawdzięcza mu swą nazwę.

¹³ Archiwum Ojców Zmartwychwstańców przy Polskiej Misji Katolickiej w Wiedniu, nieznan i niepublikowany zespół dokumentów dotyczący renowacji kościoła św. Józefa na Kahlenbergu i kwestii dekoracji kaplicy Sobieskiego [dalej: Arch. Zm., kapł. Sob.], k. nłb., Odezwa dot. odnowienia kościoła św. Józefa, „Kahlenberg, w czerwcu 1906”, sygn. „Ks. Jakób Kukliński C. R./ Rektor kościoła św. Józefa”. W niniejszym artykule w cytowanych fragmentach archiwaliów zachowano oryginalną pisownię.

¹⁴ Arch. Zm., kapł. Sob., *Odezwa w sprawie kaplicy króla Sobieskiego*, 1909.

¹⁵ O tym liście Kuklińskiego dowiadujemy się z listu Warchałowskiego do rektora kościoła św. Józefa, z 6 lipca 1908, ze zbioru Arch. Zm., kapł. Sob.; szerzej o korespondencji Kuklińskiego z Warchałowskim i S.G. Żeleńskim, poprzedzającej ogłoszenie konkursu, zob. Studzińska-Kubalska 2016, jak przyp. 2, s. 172.

In 1905, the then owners of the church of St. Joseph, Gustav and Anna Benischke, handed it over to the Resurrectionist congregation. The Order had been active in the Polish community in Vienna since 1897, acquiring for this purpose in 1906 the Church of the Holy Cross in Rennweg. The patriotic and religious aura surrounding the Kahlenberg church corresponds in a special way to the spirituality of the congregation, which grew out of the ideological needs of the Great Emigration and manifested itself in the pursuit of the renewal of society through Christian ethical norms⁹. Fr. Jakub Kukliński¹⁰, the first Resurrectionist rector of St Joseph's Church, decided to renovate it and make it, especially the Sobieski Chapel, the national memorial dedicated to the victory of Vienna¹¹. In 1907, a copy of the image of the Name of Mary from the church of Santissimo Nome di Maria al Fiore Traiano in Rome, a gift from Pope Pius X, called the Madonna of Kahlenberg, was placed in the main altar of the church¹².

In 1906, Kukliński began to renovate the church, initiating preparations for the closing ceremony of the 23rd International Eucharistic Congress in Vienna in 1912. In June 1906, he asked the congregation to support this idea¹³, and in 1909 he announced his intention to restore the Sobieski Chapel, also mentioning his plan to decorate it with mosaics¹⁴. In July 1908, he sent a letter to Jerzy Warchałowski, the President of Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana [The Polish Applied Arts Society], with the request to organize

⁹ Cf. A. Jastrzębski, *O Bogdanie Jańskim. Szkic do portretu* [About Bogdan Jański. A sketch for his portrait], in: B. Jański, *Dziennik 1830–1839* [Diaries 1830–1839], Rome 2000, pp. 14–15. One of the key Polish works concerning the sources of Resurrectionist spirituality is the work of B. Micewski, *Bogdan Jański założyciel Zmartwychwstańców 1807–1840* [Bogdan Jański the Founder of the Resurrectionist Congregation], Warszawa 1983.

¹⁰ Fr. Jakub Kukliński (1871–1946); in 1908–1920 he was also the head of the Vienna congregation and the rector of the Holy Cross Church.

¹¹ Cf. Nadolny 1994, as in footnote 3, p. 165. The Church on Kahlenberg, also considered to be a historical landmark of Austria, was also intended for the Austrian public (ibidem, p. 164).

¹² This eighteenth-century Roman church owes its name to Innocent XI proclaiming the day of the victory of Vienna on September 12th to be the Feast of the Most Holy Name of the Blessed Virgin Mary; the icon of the Madonna hanging in the aureola of the church owes its name to it.

¹³ Archive of the Resurrectionist Fathers at the Polish Catholic Mission in Vienna, an unknown and unpublished set of documents concerning the renovation of St Joseph's Church in Kahlenberg and the issue of decoration of the Sobieski Chapel [further: Arch. Zm., kapł. Sob.], book n.p., Odezwa dot. odnowienia kościoła św. Józefa, „Kahlenberg, w czerwcu 1906” [A proclamation about the renovation of St Joseph's Church, “Kahlenberg, in June 1906”], signed „Ks. Jakób Kukliński C. R./ Rektor kościoła św. Józefa” [“Fr. Jakób Kukliński C. R. /The Rector of St Joseph's Church”]. This article retains the original spelling of the archival material.

¹⁴ Arch. Zm., kapł. Sob., *Odezwa w sprawie kaplicy króla Sobieskiego*, 1909.

a competition, which was accepted¹⁵. In the competition advertisement, announced by Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana in the summer of 1909 in the magazine „Architekt”, the conditions for the theme and style of the decorations were worded rather broadly – it was announced as “the competition for the furnishings and decoration of the Sobieski Chapel at the church in Kahlenberg near Vienna. (Walls and ceiling made of mosaic, stained-glass window, altar, bench)”¹⁶. The results of the competition were announced on 23 November 1909; seven works were submitted and the winner of first prize (selected unanimously) was Karol Frycz¹⁷.

In 1909, among the Polish community in Vienna, an idea arose to cover the walls of Sobieski's chapel with a mosaic depicting the coats of arms of the families whose ancestors took part in the defence of Vienna¹⁸. The competition results from 1909 were annulled and a new one was launched in 1911¹⁹. The role of the jury during the second contest for the decoration of Sobieski Chapel was assigned to the organizing committee of the church art exhibition in Vienna in 1912²⁰. The conditions and the subject of the second competition were discussed in detail in the printed notice, which was probably distributed in the first months of 1911²¹. According to its provisions, the figural decorative scenes were going to be mosaic, while the or-

¹⁵ We learn about this letter from Kukliński from the letter by Warchałowski to the Rector of St Joseph's Church of 6 July 1908, from the collection Arch. Zm., kapł. Sob.; more about the correspondence between Kukliński, Warchałowski and S.G. Żeleński before the announcement of the competition, cf. Studzińska-Kubalska 2016, as in footnote 2, p. 172.

¹⁶ „Architekt” 10, 1909, no. 7, p. 134. The announcement about the competition repeated in the four consecutive issues.

¹⁷ „Architekt” 10, 1909, no. 12, p. 220. More about the competition cf. Studzińska-Kubalska 2016, pp. 172–173.

¹⁸ Cf. Arch. Zm., kapł. Sob., *Odezwa w sprawie kaplicy...*, 1909, as in footnote 14; Roman Taborski incorrectly claims that the idea of the mosaic with coats of arms was conceived in 1910; idem, *Polacy w Wiedniu [Poles in Vienna]*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, p. 66; J. Kukliński in two editions of *Spisu Rycerstwa Polskiego z wyprawy Wiedeńskiej 1683 [The Register of Polish Knights from the Vienna Expedition]* (I – Vienna 1910, II – Vienna 1912) included the names of senior officers involved in the battle, together with the names of their coats of arms, Cf. idem 1912, p. 6.

¹⁹ “The State Central Committee for the protection of historical monuments did not consider any of the submissions to be appropriate and ordered a new competition in 1911”, as Kukliński commented succinctly on the matter (ibidem, pp. 3–4). The circumstances surrounding the announcement of this competition were described by Mehoffer's wife Jadwiga Mehofferowa, who pointed out that some fragments of the German version of the announcement were omitted in the Polish version, eadem, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera [The development of Józef Mehoffer's creative mind]*, MS Ossol. 14039/II, pp. 431–433.

²⁰ Kukliński 1912, as in footnote 18, pp. 3–4.

²¹ Arch. Zm., kapł. Sob., *Wystawa Sztuki Kościelnej we Wiedniu 1912. Konkurs ogólny Nr. 14. Wewnętrzna dekoracja kaplicy króla Sobieskiego na Kahlenbergu pod Wiedniem [The Exhibition of Church Art in Vienna 1912. General Competition No. 14. The interior decorations of King Sobieski's Chapel on Kahlenberg near Vienna.]*

W konkursowym anonsie, ogłoszonym przez Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana na łamach czasopisma „Architekt” latem 1909 roku, wymogi co do kształtu dekoracji i tematu prac sformułowano ogólnie – zapowiedziano mianowicie „konkurs na urządzenie i dekorację kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu pod Wiedniem. (Ściany i sklepienie z mozaiki, witraż, ołtarz, ławka)”¹⁶. Konkurs rozstrzygnięto 23 listopada 1909 roku; nadesłano siedem prac; zdobywcą I nagrody (jednogłośnie) został Karol Frycz¹⁷.

W 1909 roku w środowisku wiedeńskiej Polonii powstał też pomysł wyłożenia ścian kaplicy Sobieskiego mozaiką z przedstawieniem herbów rodzin, których przodkowie brali udział w obronie Wiednia¹⁸.

Wyniki konkursu z roku 1909 zostały anulowane i w 1911 roku rozpisano nowy¹⁹. Funkcje jury drugiego konkursu na dekorację kaplicy Sobieskiego powierzono komitetowi organizacyjnemu wystawy sztuki kościelnej w Wiedniu w 1912 roku²⁰.

Warunki i temat drugiego konkursu zostały dokładnie omówione w drukowanym ogłoszeniu, które zapewne zostało upowszechnione w pierwszych miesiącach 1911 roku²¹. W myśl jego założeń współtworzące dekorację sceny figuralne miały być mozaikowe, partie ornamentalne zaś mogłyby być wykonane z ceramiki²². Wymogi dotyczące treści planowanych kompozycji znacząco uściślono, przy czym podano wytyczne w odniesieniu do treści tylko dwóch scen figuralnych – na ścianę na lewo od wejścia, czyli *vis à vis* okna, oraz na płaszczyznę ścienną powyżej szerokiego łuku arkady z wejściem do kaplicy. Pierwsza z nich, centralna w programie ikonograficznym, miałyby przedstawiać udzielanie przez Marca d'Aviano komunii św. wodzom. Ich imiona zostały przywołane – w scenie miał zostać wyobrażony król Sobieski wraz z synem Jakubem,

¹⁶ „Architekt” 10, 1909, z. 7, s. 134. Ogłoszenie o rozpisaniu konkursu powtórzono w czterech kolejnych zeszytach.

¹⁷ „Architekt” 10, 1909, z. 12, s. 220. Szerzej o konkursie, zob. Studzińska-Kubalska 2016, s. 172–173.

¹⁸ Zob. Arch. Zm., kapł. Sob., *Odezwa w sprawie kaplicy...*, 1909, jak przyp. 14; Roman Taborski podaje błędnie, że pomysł mozaiki z herbami zrodził się w 1910 roku; idem, *Polacy w Wiedniu*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, s. 66; J. Kukliński w dwóch edycjach *Spisu Rycerstwa Polskiego z wyprawy Wiedeńskiej 1683* (I – Wiedeń 1910, II – Wiedeń 1912) zamieścił nazwiska wojskowych wyższej rangi biorących udział w bitwie, wraz z nazwami ich herbów, zob. idem 1912, s. 6.

¹⁹ „C.K. Centralna Komisja dla zachowania zabytków historycznych nieuznała żadnej z prac nadesłanych za odpowiednią i poleciła w roku 1911 rozpisać nowy konkurs”, skomentował zwięźle tę sprawę Kukliński (ibidem, s. 3–4). Okoliczności ogłoszenia tego konkursu opisała J. Mehofferowa, zwracając uwagę na pominięcie w polskiej wersji anonsu niektórych fragmentów edycji niemieckiej, eadem, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, rkps Ossol. 14039/II, s. 431–433.

²⁰ Kukliński 1912, jak przyp. 18, s. 3–4.

²¹ Arch. Zm., kapł. Sob., *Wystawa Sztuki Kościelnej we Wiedniu 1912. Konkurs ogólny Nr. 14. Wewnętrzna dekoracja kaplicy króla Sobieskiego na Kahlenbergu pod Wiedniem.*

²² Ibidem.

Karol V książę Lotaryński, Maksymilian Emanuel elektor Bawarii, „książę Jerzy Fryderyk v. Waldeck w postaci klęczącej, a Jan Jerzy III kurfirszt Saski stojąc – z boku”²³. Drugie z wymienionych malowideł miało przedstawiać „wręczenie zdobytego sztandaru Proroka papieżowi Innocentemu XI”²⁴. Nie zamieszczono natomiast żadnych wskazań co do tematu kompozycji na ścianie ołtarzowej, naprzeciw wejścia; w ogłoszeniu podano jedynie informację, iż zostanie tu wzniesiony nowy, marmurowy ołtarz bez tabernakulum, w którym będzie nadal umieszczona kopia obrazu Matki Bożej Częstochowskiej. Na sklepieniu miał być wyobrażony zwycięski krzyż z czterema herbami wokół. Planowano też, by dolną partię ścian kaplicy pokryć do wysokości 1,14 m marmurem, ponad nią zaś na ścianie z oknem i w partiach ornamentalnych umieścić przedstawienia około stu pól herbowych²⁵. Prace konkursowe miały mieć formę ogólnych kolorowych szkiców, w skali 1:20, wszystkich ścian oraz sufitu; szkic malowidła z mszą św. Marca d’Aviano powinien być w skali 1:5. Termin nadesłania opatrzonych godłem szkiców ustalono na 30 września 1911 roku²⁶.

Pierwszą nagrodę w wysokości 2000 koron sąd konkursowy przyznał Józefowi Mehofferowi; artyście powierzono wykonanie dekoracji kaplicy²⁷.

Spróbujmy zatem zrekonstruować koncepcję Mehoffera i jej rozwój, pochylając się szczególnie nad kompozycją najważniejszą ideowo – z wyobrażeniem papieskiego wysłannika, kapucyna Marca d’Aviano, udzielającego wódzom komunii św.

W *Spisie Rycerstwa* z 1912 roku Kukliński zamieścił ogólny opis planowanych kompozycji, zarazem jednak informując, iż „szkice do trzech figuralnych obrazów i połączenia 100 tarcz herbowych zostały już wykonane”²⁸. Tenże opis i zachowane szkicowe prace malarskie Mehoffera pozwalają od razu dostrzec, iż tworząc projekt dekoracji, artysta potraktował dosyć swobodnie wymogi konkursu w odniesieniu do sceny figuralnej na ścianę nad wejściem; jej tematem nie jest bowiem „wręczenie zdobytego sztandaru Proroka papieżowi Innocentemu XI”, lecz św. Michał Archanioł nad polem bitewnym – zachował się akwarelowy szkic tej kompozycji [il. 1]²⁹. Papieża Innocentego XI artysta

namental parts could be ceramic²². The requirements for the contents of the planned compositions were now significantly more precise, with guidelines being given for the subjects of only two figural scenes – for the wall to the left of the entrance, i.e. vis à vis the window, and for the wall surface above the wide arc in the arcade framing the entrance to the chapel. The first one, central in the iconographic program, would depict Marco d’Aviano giving communion to the commanders. Their names were listed – the scene was to depict King Sobieski and his son James, Charles V Duke of Lorraine, Maximilian Emanuel the Elector of Bavaria, “Prince George Friedrich of Waldeck kneeling, and John George III the Elector of Saxony standing by”²³. The other painting was supposed to depict “the presentation of the captured banner of the Prophet to Pope Innocent X”²⁴. However, there were no indications as to the theme of the composition on the altar wall opposite the entrance; the announcement only stated that a new, marble altar without a tabernacle would be erected there, in which a copy of the Icon of Our Lady of Częstochowa would still be displayed. The vault was going to be decorated with the victorious cross with four coats of arms around it. The lower part of the chapel walls were also going to be covered with marble up to the height of 1.14 m, and above it, on the wall with the window and in the ornamental parts, depictions of about a hundred escutcheons were going to be placed²⁵. The competition entries were to have the form of general colour sketches of all walls and the ceiling, on the scale of 1:20; the sketch of the painting with the Mass of Marco d’Aviano was to be on the scale of 1:5. The deadline for sending the sketches with coded proofs of identity was set for 30 September 1911²⁶. First prize of 2000 crowns was awarded by the jury to Józef Mehoffer and the artist was commissioned to decorate the chapel²⁷.

Let us then try to reconstruct Mehoffer’s concept and its development, particularly the composition which contained the most important idea – the representation of the papal envoy, Capuchin Marco d’Aviano, giving the Holy Communion to the leaders. In the 1912 *Register of Polish Knights*, Kukliński provided a general description of the planned compositions, but at the same time indicated that “the sketches for the three figural paintings and the combinations of 100 escutcheons have already been made”²⁸. This description and the extant draft paintings by Mehoffer make it possible to see at once that when creating the

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Kukliński 1912, jak przyp. 18, s. 4.

²⁸ Ibidem, s. 4–5

²⁹ J. Mehoffer, *Archanioł Michał nad pobożowiskiem*, 1912–1913; akwarela, papier; 40 x 24, wł. pryw., depozyt w MNK, nr inw. MNK ND 8565. Zob. *Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej*, Muzeum Narodowe w Krakowie, XI–XII 1964, oprac. Z. Tobiaszowa, Z. Kucielska, H. Blum, Kraków 1964, poz. 357 (wymiary dzieł podajemy w niniejszym artykule w cm). Kukliński opisał tę kompozycję jako „alegorię zwycięstwa krzyża nad półksiężycem”, idem 1912, jak przyp. 18, s. 5.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Kukliński 1912, as in footnote 18, sp. 4.

²⁸ Ibidem, pp. 4–5



1. Józef Mehoffer, *Archanioł Michał nad pobojowiskiem*, 1912–1913; akwarela, papier; wł. pryw., depozyt w MNK, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

1. J. Mehoffer, *Archangel Michael over the battlefield*, 1912–1913; watercolour, paper; priv. owned, deposit in the National Museum in Kraków (MNK), phot. the Photographic Studio of the Museum

project of the decorations, the artist's approach to the terms of the competition for the figural scene for the wall above the entrance was quite flexible; its subject is not "the presentation of the captured banner of the Prophet to Pope Innocent X" but St Michael the Archangel over the battlefield – a watercolour sketch of this composition has been preserved [fig. 1]²⁹.

²⁹ J. Mehoffer, *Archanioł Michał nad pobojowiskiem* [*Archangel Michael over the battlefield*], 1912–1913; watercolour, paper; 40 x 24, priv. owned, deposit in the National Museum in Kraków (MNK), inv.no. MNK ND 8565. Cf. *Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej* [*Józef Mehoffer. The Catalogue of the General Exhibition*], National Museum in Kraków, Nov – Dec 1964, eds. Z. Tobiaszowa, Z. Kucielska, H. Blum, Kraków 1964, item. 357 (the dimensions of works are listed in this article in cm). Kukliński described this composition as an "allegory of the victory of the cross over the crescent", idem 1912, as in footnote 18, p. 5.



2. Józef Mehoffer, *Modlitwa Innocentego XI (Innocenty XI pod symbolicznym drzewem)*, 1912–1913; akwarela, papier; wł. pryw., dep. w MNK, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

2. J. Mehoffer, *The Prayer of Innocent XI (Innocent XI under the symbolic tree)*, 1912–1913; paper; priv. owned, deposit in the National Museum in Kraków (MNK), phot. the Photographic Studio of the Museum

postanowił natomiast przedstawić w scenie modlitwy do św. Józefa „o pomyślność wojsk chrześcijańskich nad nieprzyjacielem kościoła Chrystusowego”³⁰, którą przewidział na ścianę ołtarzową – jej szkicowa wersja również istnieje [il. 2]³¹.

Szkic sceny z mszą św. Marca d'Aviano artysta dostosował ściślej do wskazań zawartych w anonsie konkursu z 1911 roku; w jego górnej strefie pojawiła się ponadto „w obłokach na skrzydłach anielskich” postać Matki Bożej, a u jej stóp – inskrypcja „Vinces Joannes”³². Do pracy nad tą pierwotną wer-

³⁰ Kukliński 1912, jak przyp. 18, s. 5.

³¹ J. Mehoffer, *Modlitwa Innocentego XI (Innocenty XI pod symbolicznym drzewem)*, 1912–1913; akwarela, papier; 40 x 24; wł. pryw., dep. w MNK, nr inw. MNK ND 8566, zob. *Józef Mehoffer* 1964, jak przyp. 29, poz. 358.

³² Kukliński 1912, jak przyp. 18, s. 5.



3. Józef Mehoffer, szkic sceny mszy św. Marca d'Aviano, 1911; ołówek, papier; wł. pryw., fot. Pracownia Fotograficzna MNK

3. J. Mehoffer, a sketch of Marco d'Aviano's Mass, 1911; pencil, paper; priv. owned., phot. the Photographic Studio of the Museum



4. Józef Mehoffer, szkic sceny mszy św. Marca d'Aviano, 1912; ołówek, akwarela, papier; wł. pryw., fot. Pracownia Fotograficzna MNK

4. J. Mehoffer, a sketch of Marco d'Aviano's Mass, 1911; pencil, watercolour, paper; priv. owned., phot. the Photographic Studio of the Museum

szą projektu, o tytule *Msza polowa Marca d'Aviano przed rozstrzygającą bitwą odsieczy Wiednia. Słuchając jej wodzowie*, Mehoffer przystąpił w listopadzie 1911 roku³³. Nie została ona zlokalizowana. Odnosi się natomiast do niej następujący opis, który artysta przesłał Kuklińskiemu w grudniu tegoż roku:

Cała ściana kaplicy naprzeciw okna traktowana jest jako jednolita kompozycja, od posadzki po sklepienie. Część środkowa przedstawia króla Sobieskiego i wodzów przyjmujących Komunię św. przed bitwą. Ponad głowami figur aureola wypełniająca górę Kaplicy, otoczona anielskimi skrzydłami. W aureoli tej widnieją słowa: „Johannes vinces”. Kompozycję koronuje Matka Boska z Dzieciątkiem, tronuująca.

Po obu bokach obrazu dwie figury zbrojnych archaniołów ze skrzydłami ukształtowanymi na podobieństwo husarskich symbolizujące Moc niebieską wspierającą chrześcijańskich rycerzy. Na pierwszym planie obrazu z lewej strony Potomność w postaci Kobiety z dziećmi trzymającymi kwiaty. Po obu stronach ob-

The artist decided to present Pope Innocent XI as praying to St Joseph “for the success of Christian troops over the enemy of the Church of Christ”³⁰, which he envisaged to be placed on the altar wall – a sketch of this scene is also extant [fig. 2]³¹.

In the sketch of the scene with Marco d'Aviano's Mass the artist followed the requirements from the competition announcement of 1911 more closely; in its upper part, there was also a figure of the Virgin Mary “in the clouds on the angels' wings”, as well as an inscription at her feet “Vincens Joannes”³². The work on the original version of the project, titled “*The field mass of Marco d'Aviano before the decisive battle of the relief of Vienna, heard by the commanders*” was started by Mehoffer in November 1911³³.

³⁰ Kukliński 1912, as in footnote 18, p. 5.

³¹ J. Mehoffer, *Modlitwa Innocentego XI (Innocenty XI pod symbolicznym drzewem)* [The Prayer of Innocent XI (Innocent XI under the symbolic tree)], 1912–1913; watercolour, paper, 40x 24; priv. owned, deposit in the National Museum in Kraków (MNK), inv. no. MNK ND 8566. Cf. *Józef Mehoffer* 1964, as in footnote 29, item 358.

³² Kukliński 1912, as in footnote 18, p. 5.

³³ Jadwiga Mehofferowa, *Rozwój...*, as in footnote 19, p. 433.

³³ Mehofferowa, *Rozwój...*, jak przyp. 19, s. 433.

5. Józef Mehoffer, szkic sceny mszy św. Marca d'Aviano, 1912; ołówek, akwarela, papier; wł. pryw., fot. Pracownia Fotograficzna MNK

5. J. Mehoffer, a sketch of Marco d'Aviano's Mass, 1911; pencil, watercolour, paper; priv. owned., phot. the Photographic Studio of the Museum



It has not been found. However, it was described in the following letter sent by the artist to Kukliński in December of that year:

The whole wall of the chapel opposite the window is treated as a uniform composition, from the floor to the vault. The central part shows King Sobieski and the commanders receiving Holy Communion before the battle. Over the heads of the figures, a halo filling the top of the chapel, surrounded by angel wings. The halo contains the words: "Johannes vinces." The composition is topped by the enthroned Virgin Mary with Child.

On both sides of the painting, two figures of armed archangels with wings shaped like those of Polish hussars symbolizing the Heavenly Power supporting Christian knights. In the foreground of the painting on the left side, Posterity in the shape of a woman with children holding flowers. On both sides of the painting vases with roses, forming a decorative frame of the composition. The base will be made up of a rich decoration consisting of the Polish Coat of Arms, surrounded by palm branches; on both sides, chained figures of the defeated Turks³⁴.

The work on that project is documented by a pencil drawing – a sketch of the scene with the Mass and the figures of those chained Turks depicted in the lower part [fig. 3]³⁵. Two small sketch drawings in watercolour and pencil [fig. 4–5] have also survived, much more similar in composition to the final

³⁴ Arch. Zm, kapł. Sob., a letter from Mehoffer to Kukliński, dated. „Jankówka d. 21/12 911/p. Wieliczka”, Cf. as well: ibidem (a note on a separate piece of paper to p. 433).

³⁵ J. Mehoffer, a sketch of the scene with the Mass celebrated by Marco d'Aviano, 1911; pencil, paper; 57,5 x 26, 8, priv. owned.

razu wazony z różami, tworzącymi dekoracyjne obramowanie kompozycji.

Podstawę tworzyć będzie bogata dekoracja złożona z herbu Polski w otoczeniu gałęzi palmowych; po obu stronach skute łańcuchami postaci zwyciężonych Turków³⁴.

Pracę nad tym projektem dokumentuje rysunek ołówkiem – szkic sceny z mszą św., z postaciami tychże Turków, skutych łańcuchami, wyobrażonymi w dolnej partii [il. 3]³⁵.

Zachowały się też dwa niewielkie szkicowe rysunki akwarelą i ołówkiem [il. 4–5], znacznie bardziej zbliżone kompozycyjnie do wersji ostatecznej niż wspomniany szkic ołówkowy³⁶. Mehoffer uwzględnił w nich uwagi Kuklińskiego, który w liście z 4 stycznia 1912 roku zalecił mu m.in. usytuowanie głównej sceny bardziej w centrum, wyżej oraz usunięcie ołtarzowego stopnia³⁷.

Monumentalną, malowaną temperą na płótnie kompozycję *Joannes Vinces* [il. 6]³⁸ artysta wykonał z przeznaczeniem na wystawę sztuki religijnej w ramach Kongresu Eucharystycznego w Wiedniu, któ-

³⁴ Arch. Zm, kapł. Sob., List Mehoffera do Kuklińskiego, dat. „Jankówka d. 21/12 911/p. Wieliczka”, zob. też: ibidem (dopisek na osobnej karcie do s. 433).

³⁵ J. Mehoffer, szkic sceny z mszą św. Marca d'Aviano, 1911; ołówek, papier; 57,5 x 26, 8, wł. pryw.

³⁶ J. Mehoffer, szkice sceny mszy św. Marca d'Aviano, 1912; ołówek, akwarela, papier, wł. pryw.; il. 4 – 41,2 x 29, 8; pojawia się tu jeszcze postać Potomności; il. 5 – 39,5 x 38, szkic bliższy wersji ostatecznej.

³⁷ Biblioteka Narodowa, *Korespondencja Józefa Mehoffera. Listy do J. Mehoffera od...*, rkps IV 7374, t. 8, „ks. Jakub Kukliński”, [dalej: BN, *Korespondencja*], k. 15–16.

³⁸ J. Mehoffer, *Joannes Vinces*, 1912; tempera, płótno; 630 x 365; wł. pryw., depozyt w MNK, nr inw. MNK ND 11282.



6. Józef Mehoffer, *Joannes Vinctes*, 1912; tempera, płótno; wł. pryw., depozyt w MNK, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

6. J. Mehoffer, *Joannes Vinctes*, 1912; tempera, canvas; priv. owned, deposit in the National Museum in Kraków (MNK), phot. the Photographic Studio of the Museum

rej otwarcie przewidziano na wrzesień 1912 roku. Jego szkic Centralna Komisja zatwierdziła ostatecznie do realizacji 12 lipca 1912 roku³⁹, wielokrotnie jednak wcześniej przekazując mu, za pośrednictwem ks. Jakuba Kuklińskiego, rozliczne uwagi odnoszące się do szczegółów dzieła⁴⁰.

Wśród szkiców i studiów Mehoffera ilustrujących kształtowanie się idei kompozycji i koncepcji ikonograficznej *Joannes Vinctes* ważne miejsce zajmuje niewielkie akwarelowe studium z postacią Matki Boskiej z Dzieciątkiem, która wspiera stopy na ziemskim globie z gwiazdami, depcząc węża [il. 7]⁴¹; w ostatecznej, zrealizowanej wersji obrazu motyw węża został zredukowany do syntetycznej wąskiej czarnej smu-

³⁹ BN, *Korespondencja*, k. 26–27 (list Kuklińskiego do Mehoffera z 15.07.1912).

⁴⁰ Zob. Studzińska-Kubalska 2016, jak przyp. 2, s. 176. W tym też czasie dochodzi do intensywnej wymiany opinii między artystą i zleceniodawcami na temat kształtu partii dekoracji z herbami, zob. *ibidem*.

⁴¹ J. Mehoffer, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, 1912–1913; akwarela, ołówek, papier; 51 x 35; Aukcja D. A. Rempex, 25.10.2000.



7. Józef Mehoffer, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, 1912–1913; akwarela, ołówek, papier; odbitka fot. ze zbiorów pryw.

7. J. Mehoffer, *The Virgin Mary with Child*, 1912–1913; watercolour, pencil, paper; a photograph from the private collection

version than the abovementioned pencil sketch³⁶. Here Mehoffer took into account notes by Kukliński, who in his letter of 4 January 1912 recommended, among other things, that the main scene be placed more in the centre, higher up and that the altar step be removed³⁷. A monumental composition painted with tempera on canvas *Joannes Vinctes* [fig. 6]³⁸ was made by the artist for an exhibition of religious art accompanying the Eucharistic Congress in Vienna, which was scheduled to open in September 1912. His sketch was finally approved by the Central Commission for

³⁶ J. Mehoffer, sketches of the scene with the Mass celebrated by Marco d'Aviano 1912; pencil, watercolour, paper, priv. owned; fig. 4 – 41,2 x 29,8; the figure of Posterity also appears here.; fig. 5 – 39,5 x 38, the sketch closer to the final version.

³⁷ Biblioteka Narodowa [The National Library], *Korespondencja Józefa Mehoffera. Listy do J. Mehoffera od... [The Correspondence of Józef Mehoffer. The Letters to J. Mehoffer from ...]*, MS IV 7374, vol. 8, "Fr. Jakub Kukliński", [further referred to as: BN, *Korespondencja*], book 15–16.

³⁸ J. Mehoffer, *Joannes Vinctes*, 1912; tempera, canvas; 630 x 365; priv. owned, deposit in the National Museum in Kraków (MNK), inv. no. MNK ND 11282.

realization on July 12, 1912³⁹, but with numerous notes given to him via Fr. Jakub Kukliński regarding the details of the work⁴⁰. Among Mehoffer's sketches and studies illustrating the development of the composition and iconographic concept of *Joannes Vinces*, an important role is played by a small watercolour study with the figure of the Mother of God with Child, who rests her feet on the globe with the stars, trampling a snake [fig. 7]⁴¹; in the final, completed version of the painting, the motif of the snake was reduced to a synthetic narrow black streak, a trace that can be seen at the lower edge of Maria's robe, on the left, which also has a compositional meaning. In his watercolour study, Mehoffer referred to traditional iconography, as in many of his earlier works, allowing himself some leeway, intertwining the motifs related to the symbolism of the Immaculate Conception with the image of the Virgin Mary with Child⁴².

This fact seems to point to two literary accounts from the period as the sources of the artist's inspiration, first of all, Mikołaj Dyakowski's *Journal of the Vienna Adventure* written after 1717⁴³. According to this author, during the march of Polish troops through the mountains of the Vienna Forest, at one of the stops near the royal tent, "a painting of the Blessed Virgin Mary of the Immaculate Conception [...], foolscap-sized, painted on canvas, rolled up was found⁴⁴. On the back of the canvas, there was supposedly an inscription – "Erit Victor Joannes" ("John will be the victor")⁴⁵. Moreover, according to an account by François Paulin Dalérac from 1699, an image of Our Lady of Loretto with a similar inscription was allegedly found in the village of Widau, four days after the battle⁴⁶. Dyakowski also mentions the

gi, szlaku dostrzegalnego przy dolnym brzegu szaty Maryi, po lewej, który ma również znaczenie kompozycyjne. W akwarelowym studium Mehoffer odwołał się do tradycyjnej ikonografii, tak jak w wielu swych wcześniejszych dziełach, z pewną swobodą, w wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem wplatając motywy związane z symboliką Niepokalanego Poczęcia⁴².

Fakt ten zdaje się przesłanką do wskazania jako źródła inspiracji artysty dwóch przekazów literackich z epoki, przede wszystkim zaś pisanego po 1717 roku *Dyaryusza wiedeńskiej okazji* Mikołaja Dyakowskiego⁴³. Według tego autora w czasie przemarszu polskich sił przez góry Lasu Wiedeńskiego na jednym z postojów w pobliżu królewskiego namiotu znaleziono „obraz Najświętszej Marii Niepokalanego Poczęcia [...], arkuszowy, na płótnie malowany, w trąbkę zwiniony”⁴⁴. Na odwrocie płótna widnieć miała inskrypcja – „Erit Victor Joannes” („Jan będzie zwycięzcą”)⁴⁵. Zgodnie natomiast z relacją François Paulina Daléraca z 1699 roku cztery dni po bitwie w wiosce Widau miał zostać odnaleziony wizerunek Matki Bożej Loretańskiej z podobną inskrypcją⁴⁶.

Dyakowski przywołuje też historyczną mszę św. odprawioną przed bitwą 12 września 1683 roku:

Pierwszą mszę miał dominikanin obserwant, Skopowski, drugą kapucyn, Włoch, na którego mszy to praesagium przyszłej wiktoryji było: gdy albowiem przy dokończeniu zamiast „Ite missa est” wymówił „Vinces Joannes”. Na której mszy komunikował król i krzyżem leżał i błogostawieństwo brał. Po skończeniu mszy i odejściu od ołtarza tego kapucyna mówią niektórzy z panów do niego to włoskim, to łacińskim językiem, bo po polsku nic nie umiał: „A że Pan Bóg da, że profecyja twoja,

³⁹ BN, *Korespondencja*, book. 26–27 (letter from Kukliński to Mehoffer of 15.07.1912).

⁴⁰ Cf. Studzińska-Kubalska 2016, as in footnote 2, p. 176. At that time, there was a heated exchange of opinions between the artist and the clients about the shape of the part of the decorations with coats of arms. Cf. *ibidem*.

⁴¹ J. Mehoffer, *Matka Boska z Dzieciątkiem [The Virgin Mary with Child]*, 1912–1913; watercolour, pencil, paper; 51 x 35; Auction at the auction house Rempex, 25.10.2000.

⁴² Or he referred to the images of the Virgin Mary with Child trampling the snake, present in the Marian iconography and alluding to the depictions of the Immaculate Conception.

⁴³ M. Dyakowski (born in the 17th c., died after 1722), was in 1683 an esquire to John III, later became a lieutenant in the light cavalry of Polish crown army.

⁴⁴ *Dyaryusz wiedeńskiej okazji Imci Pana Mikołaja na Dyakowcach Dyakowskiego podstolego latyczewskiego [Journal of the Vienna Adventure by Sir Mikołaj of Dykaowce Dyakowski, Deputy-Master of the Pantry of Latyczewo]* Warszawa 1983, p. 54. This event allegedly took place in Königstetten, on the night of 9th/10th September 1683.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ F.P. Dalérac, *Les anecdotes de Pologne de Mémoires secrètes du Regne de Jean Sobieski III du nom*, Amsterdam 1699; François Paulin Dalérac was Sobieski's courtier. Quoted after: *ibidem*, p. 97. The painting mentioned by Dalérac was thus intended to represent the

⁴² Lub odwołał się do pojawiających się też w ikonosferze maryjnej wizerunków Matki Boskiej z Dzieciątkiem deptającej węża, nawiązujących do wyobrażeń Niepokalanego Poczęcia.

⁴³ M. Dyakowski (ur. XVII w., zm. po 1722), w 1683 był pokojowcem Jana III; późniejszy porucznik chorągwi lekkiej wojsk koronnych.

⁴⁴ *Dyaryusz wiedeńskiej okazji Imci Pana Mikołaja na Dyakowcach Dyakowskiego podstolego latyczewskiego*, Warszawa 1983, s. 54. Zdarzenie miało mieć miejsce w Königstetten, z 9 na 10 września 1683.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ F.P. Dalérac, *Les anecdotes de Pologne de Mémoires secrètes du Regne de Jean Sobieski III du nom*, Amsterdam 1699; François Paulin Dalérac był dworzaniem Sobieskiego. Podają za: *ibidem*, s. 97. Obraz, o którym wspomina Dalérac, miał zatem reprezentować typ wizerunku Maryi w otoczeniu symboli z Litanii loretańskiej *Tota pulchra*, który wyraża ideę Niepokalanego Poczęcia; wyobrażenia Niepokalanego Poczęcia w typie *Tota pulchra* pojawiały się często w malarstwie polskim XVII w. O ikonografii Niepokalanego Poczęcia i *Tota pulchra*, zob., m.in., M. Biernacka, *Niepokalane Poczęcie*, w: eadem, T. Dziubecki, H. Graczyk, J.S. Pasierb, *Maryja Matka Chrystusa*, t. 1, Warszawa 1987, s. 27–92; R. Knapiński, *Niepokalanie Poczęta w ikonografii*, w: *Tota pulchra es Maria. Materiały z ogólnopolskiego sympozjum mariologicznego z okazji 150. rocznicy ogłoszenia dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Matki Bożej*, Licheń, 17–20 maja 2004, red. J. Kumala, Licheń 2004, s. 399–425.

księżę kapucynie, weźmie swój skutek”. Włoch pyta się: „Jaka profecja?” Pytającemu odpowiada: „Żeś zamiast «Ite missa est» wymówił «Vinces Joannes»”. Czego mocno parł się Włoch i gniewał mówiąc: „Co wy na mnie za importum wkładacie [...]. Nie jestem ja żaden prorok”. Dosyć, że to słyszało wielu ludzi godnych z ust jego⁴⁷.

W swej relacji Dyakowski pisze o przyjeździe książąt niemieckich jako o fakcie, który nastąpił po zakończeniu mszy świętej⁴⁸. Z opisu zdarzeń zawartego w dzienniku bardzo rzeczowego Jakuba Sobieskiego również wynika jednoznacznie, iż nie towarzyszyli oni królowi w kaplicy⁴⁹. Nie zostali także wymienieni w inskrypcji na kielichu podarowanym w 1852 roku kościołowi św. Józefa przez kardynała Viale-Prelà⁵⁰. Taki też pogląd utrwalił się w polskiej historiografii⁵¹.

Warunki konkursu z roku 1911 zobowiązały jednakże Mehoffera do odwołania się w kompozycji *Joannes Vinces* do wersji zdarzenia związanej z tradycją austriacką, zgodnie z którą w liturgii obok Sobieskich uczestniczyli czołowi wodzowie niemieccy. Wymieniono ich z imienia na tablicy wmurowanej nad wejściem do kościoła św. Józefa w 1883 roku jako tych, którzy wraz z królem polskim ruszyli ze wzgórza Kahlenberg do walki⁵².

Ikonograficzny wzorzec wyobrażeń mszy św. Marca d'Aviano, odzwierciedlający tę tradycję, stworzył nazareńczyk Joseph Führich (1800–1876) w roku 1842; jego akwarelowa kompozycja upowszechniona została dzięki chromolitografii Vinzenza Katzlera⁵³.

Mehofferowi znane też było bez wątpienia inne, późniejsze wyobrażenie mszy św. poprzedzającej bitwę, popularne szczególnie w Austrii – witraż nieznanego autora *Kapucyn Marco d'Aviano błogosławi chrześcijańskich przywódców przed bitwą 12 września 1683* z ok. 1900 roku w kościele farnym pw. św. Wawrzyńca w Breitensee (obecnie w granicach Wiednia) [il. 8]⁵⁴.

⁴⁷ *Dyaryusz* 1983, jak przyp. 44, s. 57–58.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 59.

⁴⁹ *Jakób Sobieski Królewicz, Dyaryusz wyprawy wiedeńskiej w 1683 R. W 200 Jój Rocznicy wydał w przekładzie i objaśnił Teodor Wierzbowski*, Warszawa 1883, s. 11.

⁵⁰ Zob. przyp. 8.

⁵¹ Zob. też: Wimmer 1983, jak przyp. 5, s. 317.

⁵² Zob. przyp. 6, jak również 23.

⁵³ Na co zwraca uwagę Wolańska, *ibidem* 2017, jak przyp. 2, s. 82–83, przyp. 38, il. 15, w oparciu o opracowanie W. Telesko, *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst der 19. Jahrhunderts*, Wien-Köln-Weimar 2008. Kompozycja Führicha ze zwróconą ku ołtarzowi postacią Marca d'Aviano mogła także wpłynąć na kształt malowidła J.H. Rosena, *Modlitwa Innocentego XI*, 1930, w kaplicy Sobieskiego.

⁵⁴ A.N., *Der Kapuzinerpater Marco d'Aviano segnet christliche Heerführer vor der Entschlucht am 12. September 1683*. Zob. S. Malfèr, *Kaiserjubiläum und Kreuzesfrömmigkeit. Habsburgische Pietas Austriaca in den Glasfenstern der Pfarrkirche zum heiligen Laurentius in Wien-Breitensee*, Wien, Köln, Weimar 2011, s. 30–32, 66. Pragnę bardzo serdecznie podziękować p. dr. Stefanowi Malfèrowi z Österreichische

historical Mass celebrated before the battle on 12 September 1683:

The first Mass was held by a Dominican Observant, Skopowski, the second by an Italian Capuchin, during whose Mass this praesagium of the future victory took place: when at the end instead of “Ite missa est” he said “Vinces Joannes”. During which Mass the King took Communion, lay prostrate and received a blessing. After the Capuchin ended the Mass and left the altar, some of the gentlemen addressed him in Italian or Latin, because he knew no Polish “Would to God your prognostic, dear Father, came true”. The Italian asks “What prognostic?” They answered his question “Because instead of ‘Ite missa est’ you said ‘Vinces Joannes’”. Which the Italian adamantly did deny and spake angrily: “What kind of importum are you putting on me? [...] I am no prophet”. Suffice to say many worthy people heard it directly from him”⁴⁷.

In his account Dyakowski describes the arrival of the German princes as something which happened after the end of the Mass⁴⁸. The description of events contained in the very factual diary of James Sobieski also indicates clearly that they did not accompany the king in the chapel⁴⁹. They were also not mentioned in the inscription on the chalice given in 1852 to the church of St Joseph by Cardinal Viale-Prelà⁵⁰. Such a view had also become established in Polish historiography⁵¹. However, the terms of the 1911 competition obliged Mehoffer to refer in the composition *Joannes Vinces* to a version of the event preserved in the Austrian tradition, according

type of image of Mary surrounded by symbols from the Litany of Loreto, *Tota pulchra*, which expresses the idea of the Immaculate Conception; the images of the Immaculate Conception of the *Tota pulchra* type appeared often in Polish painting of the 17th c. On the iconography of the Immaculate Conception and *Tota pulchra*, cf., among others M. Biernacka, *Niepokalane Poczęcie [The Immaculate Conception]*, in: *ibidem*, vol. Dziubecki, H. Graczyk, J. S. Pasierb, *Maryja Matka Chrystusa [Mary Mother of Christ]*, vol. 1, Warszawa 1987, pp. 27–92; R. Knapieński, *Niepokalanie Poczęcia w ikonografii [The Immaculate Conception in iconography]*, in: *Tota pulchra es Maria. Materiały z ogólnopolskiego sympozjum mariologicznego z okazji 150. rocznicy ogłoszenia dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Matki Bożej, Licheń, 17–20 maja 2004 [Tota pulchra es Maria. Materials from the National Mariological Symposium on the 150th Anniversary of the Proclamation of the Dogma of the Immaculate Conception of the Virgin Mary, Licheń, May 17–20, 2004]*, ed. J. Kumala, Licheń 2004, pp. 399–425.

⁴⁷ *Dyaryusz* 1983, as in footnote 44, p. 57–58.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 59.

⁴⁹ *Jakób Sobieski Królewicz, Dyaryusz wyprawy wiedeńskiej w 1683 R. W 200 Jój Rocznicy wydał w przekładzie i objaśnił Teodor Wierzbowski [Prince James Sobieski. The Journal of the Vienna Expedition of 1683. The Translation with the Commentary by Teodor Wierzbowski, Published on Its 200th Anniversary]*, Warszawa 1883, p. 11.

⁵⁰ Cf. footnote 8.

⁵¹ Cf. as well: Wimmer 1983, as in footnote 5, p. 317.

8. A.N., *Der Kapuzinerpater Marco d'Aviano segnet christliche Heerführer vor der Entsatzschlacht am 12. September 1683*, ok. 1900, witraż w kościele św. Wawrzyńca w Breitensee (Wiedeń), fot. © St. Laurentius Pfarrkirche, Breitensee, Herbert Stöcher

8. A.N., *Der Kapuzinerpater Marco d'Aviano segnet christliche Heerführer vor der Entsatzschlacht am 12. September 1683*, c. 1900, stained-glass window in St Lawrence's church in Breitensee (Vienna), phot. © St. Laurentius Pfarrkirche, Breitensee, Herbert Stöcher

to which leading German commanders participated in the liturgy together with the Sobieskis. They were named on the plaque placed over the entrance to St Joseph's Church in 1883 as those who, together with the Polish king, set off from the Kahlenberg hill to battle⁵². The iconographic model of the imagery of the Mass of Marco d'Aviano, reflecting this tradition, was created by a Nazarene Joseph Führich (1800–1876) in 1842; his watercolour composition was popularised by the chromolithograph of Vinzenz Katzler⁵³. Undoubtedly, Mehoffer was also familiar with another, later image of the Mass before the battle, especially popular in Austria: stained-glass window by an unknown author *The Capuchin Marco d'Aviano blesses Christian commanders before the battle on September 12th 1683*, installed around 1900 in the parish church of St Lawrence in Breitensee (now within Vienna city limits) [fig. 8]⁵⁴. It belongs to the historiosophical cycle of stained-glass windows in three church apses, embodying the spirit of peculiar Austrian-Habsburg patriotism – the history of Habsburg Austria was, as it were, incorporated here into the history of the Holy Cross. It represents the final moment of the service, when Father d'Aviano gives a blessing to Sobieski and the assembled German

⁵² Cf. footnote 6, as well as 23.

⁵³ As Wolańska points out, eadem 2017, as in footnote 2, pp. 82–83, footnote 38, fig. 15, on the basis of the monograph W. Telesko, *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst der 19. Jahrhunderts*, Wien-Köln-Weimar 2008. The composition by Führich with the figure of Marco d'Aviano turned towards the altar could also have influenced the painting of J. H. Rosen *The Prayer of Innocent XI*, 1930, the Sobieski chapel.

⁵⁴ A.N., *Der Kapuzinerpater Marco d'Aviano segnet christliche Heerführer vor der Entsatzschlacht am 12. September 1683*. Cf. S. Malfèr, *Kaiserjubiläum und Kreuzesfrömmigkeit. Habsburgische Pietas Austriaca in den Glasfenstern der Pfarrkirche zum heiligen Laurentius in Wien-Breitensee*, Wien, Köln, Weimar, 2011, pp. 30–32, 66. I would like to express here my deepest gratitude to Dr Stefan Malfèr of Österreichische Akademie der Wissenschaften for his kindness and generosity in helping me to obtain the photographs of the stained-glass window for this publication.



Należy on do historiozoficznego cyklu witraży w trzech apsydach kościelnych utrzymanego w duchu specyficznego austriacko-habsburskiego patriotyzmu – historia habsburskiej Austrii została tu niejako wpisana w historię Krzyża Świętego. Przedstawia końcowy moment nabożeństwa, gdy ojciec d'Aviano kieruje do Sobieskich i zgromadzonych niemieckich wodzów błogosławieństwo⁵⁵. Dzieło to odwołuje się do publikacji na temat wojny 1683 roku austriackiego historyka Onna Kloppa (1822–1903), jak i opracowanej przez niego, wydanej w 1888 roku, edycji listów Marca d'Aviano i Leopolda I⁵⁶.

Komponując obraz *Joannes Vincens*, Mehoffer nawiązał zarówno do akwareli Führicha, jak i witraża z Breitensee, inspirował się też jednak bezspornie *Ślubami Jana Kazimierza Matejki*⁵⁷. Oparł się na głównych założeniach kompozycyjnych tego dzieła, postacie zaś wodzów uczestniczących we mszy św. przed bitwą

Akademie der Wissenschaften za okazaną mi życzliwość i pomoc w pozyskaniu fotografii witraża dla celów niniejszej publikacji.

⁵⁵ Był to ten moment, w którym zgodnie z polską historiografią, miały zostać wypowiedziane słowa „Joannes Vincens”.

⁵⁶ Malfèr 2011, jak przyp. 54, s. 66.

⁵⁷ J. Matejko, *Śluby Jana Kazimierza*, 1893, MNWr.

obdarzył pewną ekspresją, naturalnością mimiki i gestów – w czym również ujawnia się wpływ Matejki.

Warto również zastanowić się nad genezą wybranych motywów jego projektu, głównie wizerunków postaci historycznych.

By przedstawić młodzieńczego Jakuba Sobieskiego, artysta niewątpliwie szukał inspiracji w portrecie *Jan III Sobieski z synem Jakubem Ludwikiem* Jerzego Eleutera Siemiginowskiego, z ok. 1690 roku⁵⁸. W liście do żony, pisany w Jankówce latem 1912 roku, podczas pracy nad dziełem, wspomniawszy natomiast, iż ukończył właśnie wizerunek „kurfürsta bawarskiego”, czyli Maksymiliana II Emanuela (1662–1726); wyobraził go w pozycji stojącej, w pochyleniu, za królewiczem Jakubem. „Kurfürst bawarski dostał szarfę jasno niebieską na ukos na pancerzu, a pas szafirowo fiołkowy na poprzek i takież rewersy kaftana. Tylko nie dosyć udało mi się przetłumaczyć te rysy ciekawe, które ma na portrecie, młode, trochę kapryśne, a dobroduszne”, relacjonował w tymże liście Mehoffer⁵⁹. Odtwarzając rysy elektora bawarskiego, nawiązał niewątpliwie do jego najbardziej znanego portretu pędzla Josepha Viviena, z lat 1710–1720, upowszechnionego również dzięki grafice⁶⁰. Tuż obok niego, po prawej, przedstawił Karola V Lotaryńskiego (1634–1690), naczelnego dowódcę wojsk niemieckich; jednoznaczna identyfikacja jego postaci umożliwia rysunkowe studium portretowe opatrzone podpisem artysty w szkicowniku z 1912 roku⁶¹ [il. 9]. W niewielkim oddaleniu, za grupą skupionych obok siebie wodzów, wyobraził w pozycji stojącej elektora Saksonii Jana Jerzego III Wettyna (1647–1691)⁶². Sobieski wypowiadał się o nim w listach do królowej – podobnie jak o księciu Maksymilianie bawarskim – z dużą sympatią. W liście zaś z 9 września 1683 roku wspomniawszy, że książę saski „objeżdżał” z nim „wczora wojska w tejże swojej czerwonej sukni”⁶³. Niewykluczone zatem, iż wzmiankę tę artysta uwzględnił w swym obrazie jako wskazówkę kostiumologiczną. Jerzego Fryderyka, księcia Waldeck (1620–1692), który w bitwie dowodził wojskami bawarskimi, Mehoffer usytuował na pierwszym planie za królem polskim, zgodnie z wymogami konkursu z 1911 roku w pozycji klęczącej⁶⁴. Postać

commanders⁵⁵. This work refers to the publication on the 1683 war by the Austrian historian Onno Klopp (1822–1903), as well as his 1888 edition of the letters exchanged between Marco d’Aviano and Leopold I⁵⁶. When composing the painting *Joannes Vincens* Mehoffer referred both to Führich’s watercolour as well as the stained-glass window in Breitensee, but was also undoubtedly inspired by Matejko’s *The Vows of John II Casimir*⁵⁷. He drew on the main compositional principles of this work, and the figures of the commanders participating in the mass before the battle were endowed with a certain expressiveness and natural-looking facial expressions and gestures, which also reveals Matejko’s influence.

It is also worth considering the genesis of selected motifs of his project, mainly the images of historical figures. To depict the young James Sobieski, the artist undoubtedly sought inspiration in the portrait *John III Sobieski with his son James Louis* by Jerzy Eleuter Siemiginowski, dated at c. 1690⁵⁸. In a letter to his wife, written in Jankówka in the summer of 1912, while working on the painting, he mentioned that he had just finished the image of “the Bavarian Kurfürst”, that is, Maximilian II Emanuel (1662–1726); he portrayed him standing, leaning behind Prince James. “The Bavarian Kurfürst was given a light blue sash diagonally over his armour, and a sapphire violet belt across, and the same colour on the lining of his jacket. I just couldn’t quite capture the interesting features he has in that portrait, young, a little capricious and good-natured,” reported Mehoffer in that letter⁵⁹. In recreating the features of the Bavarian elector, he undoubtedly referred to his best-known portrait by Joseph Vivien from 1710–1720, also popularised through prints⁶⁰. Next to him, on the right, he depicted Charles V of Lorraine (1634–1690), the commander-in-chief of the German army; his figure can be unmistakably identified thanks to a drawing study for the portrait signed by the artist in a sketchbook from 1912⁶¹ [fig. 9]. Not far away, behind a group of commanders gathered together, he pictured the elector of Saxony, John George III Wettin (1647–1691), in a standing position⁶². Sobieski spoke of him in his letters to the

⁵⁸ J. Siemiginowski, *Jan III Sobieski z synem Jakubem Ludwikiem*, 1690, Muzeum Pałac w Wilanowie.

⁵⁹ Mehofferowa, *Rozwój...*, jak przyp. 19, s. 437, 439.

⁶⁰ J. Vivien, *Bildnis des Kurfürsten Maximilian II. Emanuel von Bayern 1710–1720*, Staatsgalerie Schleisheim.

⁶¹ J. Mehoffer, portret Karola Lotaryńskiego, szkic ołówkiem, 20 x 13; pod wizerunkiem napis: „Karol Lotaryński”; wł. pryw.

⁶² Artysta zatem przedstawił elektora saskiego zgodnie z wtycznymi odnoszącymi się do jego wizerunku z anonsu konkursu na projekt dekoracji kaplicy Sobieskiego z 1911 roku (zob. wyżej; Arch. Zm., kapł. Sob., *Wystawa Sztuki Kościelnej...* 1911, jak przyp. 21).

⁶³ Maria Kazimiera i Jan Sobiescy, *Listy okresu odsieczy wiedeńskiej*, Warszawa 1983, s. 88.

⁶⁴ Zob. wyżej; Arch. Zm., kapł. Sob., *Wystawa Sztuki Kościelnej...* 1911, jak przyp. 21.

⁵⁵ It was the moment at which, according to the Polish tradition, the words “Joannes Vincens” were spoken.

⁵⁶ Malfèr 2011, as in footnote 54, p. 66.

⁵⁷ J. Matejko, *The Vows of John II Casimir*, 1893, National Museum in Wrocław.

⁵⁸ J. Siemiginowski, *John III Sobieski with his son James Louis*, 1690, Museum Palace at Wilanów.

⁵⁹ Jadwiga Mehofferowa, *Rozwój...*, as in footnote 19, pp. 437, 439.

⁶⁰ J. Vivien, *Bildnis des Kurfürsten Maximilian II. Emanuel von Bayern 1710–1720*, Staatsgalerie Schleisheim.

⁶¹ J. Mehoffer, a portrait of Charles of Lorraine, pencil sketch, 20 x 13; caption under the image “Karol Lotaryński”; privately owned.

⁶² Thus, the artist portrayed the Elector of Saxony according



9. Józef Mehoffer, portret Karola Lotaryńskiego; ołówek, papier; szkicownik artysty z 1912; wł. pryw., fot. Pracownia Fotograficzna MNK

9. J. Mehoffer, a portrait of Charles of Lorraine, pencil, paper; the artist's sketchbook from 1912, priv. owned., phot. the Photographic Studio of the Museum



10. Józef Mehoffer, portret Ernsta Rüdigera von Starhemberga; ołówek, papier; szkicownik artysty z 1912; wł. pryw., fot. Pracownia Fotograficzna MNK

10. J. Mehoffer, a portrait of Ernst Rüdiger von Starhemberg; pencil, paper; the artist's sketchbook from 1912, priv. owned., phot. the Photographic Studio of the Museum

Queen, as he did of Prince Maximilian of Bavaria, with great fondness. In his letter of 9 September 1683 he mentioned that the Duke of Saxony “rode with him [...] yesterday to see the troops in this red robe of his”⁶³. Thus, it is possible that the artist took this note into account in his painting as a costume reference. Prince George Friedrich of Waldeck (1620–1692), who commanded the Bavarian army during the battle, was placed by Mehoffer in the foreground behind the Polish king, in a kneeling position as required by the terms of the 1911 competition⁶⁴. The figure in the background, visible in fragments, emerg-

to the guidelines regarding his image from the advertisement of the competition for the project of the decorations for the Sobieski Chapel of 1911 (Cf. above; Arch. Zm., kapl. Sob., *Wystawa Sztuki Kościelnej...*1911, as in footnote 21).

⁶³ Marie Casimire and John Sobieski, *Listy okresu odsieczy wiedeńskiej [The Letters from the Time of the Relief of Vienna]*, Warszawa 1983, p. 88.

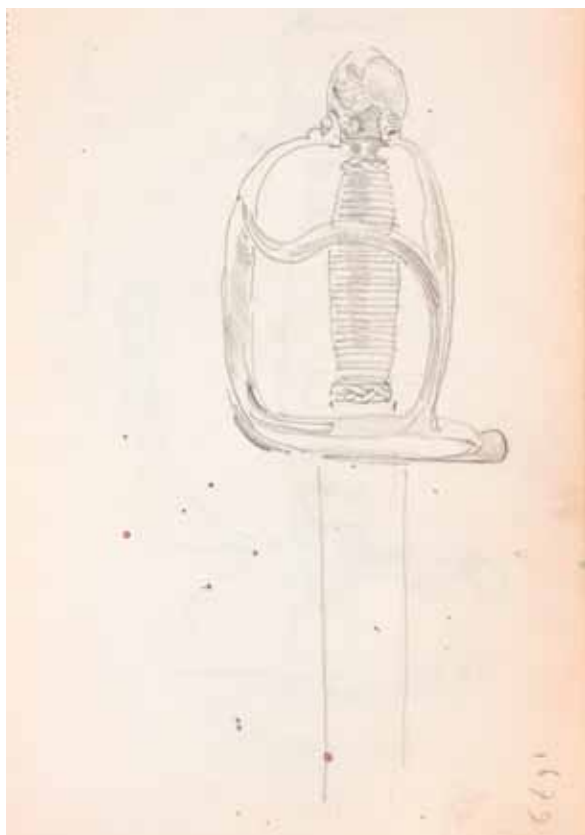
⁶⁴ Cf. above; Arch. Zm., kapl. Sob., *Wystawa Sztuki Kościelnej...*1911, as in footnote 21.

natomiast na dalszym planie widoczna fragmentarycznie, wyłaniająca się zza elektora bawarskiego to Ernst Rüdiger von Starhemberg (1638–1701), dowódca obrony Wiednia; jego wizerunek z inskrypcją znajdujemy, podobnie jak wizerunek Karola Lotaryńskiego, w szkicowniku artysty z 1912 roku [il. 10]⁶⁵. Spośród innych zamieszczonych w nim notatek rysunkowych zwraca uwagę studium szabli elektora saskiego [il. 11], które zostało zidentyfikowane jako szkic eksponatu z kolekcji Muzeum Historii Wojskowości w Wiedniu – szabli generała Johanna von Sporcka (1600–1679)⁶⁶. Polski artysta, pracując nad obrazem na wystawę sztuki religijnej w Wiedniu w 1912 roku, studiował zatem kolekcję tego muzeum⁶⁷.

⁶⁵ J. Mehoffer, portret Ernsta Rüdigera von Starhemberga, szkic ołówkiem, 20 x 13; pod wizerunkiem napis: „Starhemberg”, wł. pryw.

⁶⁶ Szkic ołówkiem, 1912; 20 x 13, wł. pryw. Za identyfikację tego akcesorium serdecznie dziękuję p. dr. Christophowi Hatschekowi z Heeresgeschichtliches Museum, Wien.

⁶⁷ Muzeum to istnieje od 1869 roku.



11. Józef Mehoffer, szkic szabli generała Johanna von Sporcka; ołówek, papier; szkicownik artysty z 1912; wł. pryw., fot. Pracownia Fotograficzna MNK

11. J. Mehoffer, a sketch of the sabre of the General Johan von Sporck, pencil, paper; the artist's sketchbook from 1912, priv. owned., phot. the Photographic Studio of the Museum

Tworząc kompozycję *Joannes Vincens*, Józef Mehoffer zwrócił się ku warsztatowi właściwemu dla malarstwa historycznego. Przejawiło się to głównie w jego skrupulatnych studiach nad źródłami ikonograficznymi, jak i pisanymi, przy czym głównym ich wątkiem była lektura tekstów polskich z epoki – z XVII i XVIII wieku. Wiele uwagi poświęcił też wiernemu odtworzeniu akcesoriów.

W sztuce monumentalnej Mehoffera często po-brzmiewały echa twórczości Matejki, w tym jednak przypadku jego zwrot ku historyzmowi był nad wyraz zdecydowany. Wydaje się więc, iż artysta wyboru takich środków wyrazu dokonał w pełni świadomie – odwołał się do malarskiej tradycji, odczuwając potrzebę zmiany, czy raczej wzbogacenia swej dotychczasowej, wpisującej się w Art Nouveau stylistyki.

W figuralnej partii kompozycji Mehoffer niemal zarzucił stylizację właściwą swym monumentalnym projektom – kształtowana jest ona trójwymiarowo. Wytworzył sugestię, iż msza św. odprawiana jest przy wielkim barokowym ołtarzu – jego zwieńczenie i gzymsy wylaniają się zza obłoków i anielskich skrzydeł obramiających inskrypcję *Joannes Vincens*. Scena zyskuje dzięki temu rys monumentalizmu, zdaje się upodabniać do malarskich wyobrażeń komunii św. Hieronima mistrzów siedemnastowiecznej szkoły bolońskiej; warto szczególnie zwrócić uwagę na pojawiające się w niej nawiązania kompozycyjne do *Ostatniej*

ing from behind the Bavarian Elector, is Ernst Rüdiger von Starhemberg (1638–1701), the commander of the defence of Vienna; his image with an inscription can be found, like that of Charles of Lorraine, in the artist's sketchbook from 1912 [fig. 10]⁶⁵. Among other sketches, a particularly noteworthy one is the study of the sabre of the Saxon elector [fig. 11], which was identified as a sketch of the exhibit from the collection of the Museum of Military History in Vienna – the sabre of General Johann von Sporck (1600–1679)⁶⁶. The Polish artist, working on the painting for the religious art exhibition in Vienna in 1912 must have then studied the collection of this museum⁶⁷. While creating the composition *Joannes Vincens*, Józef Mehoffer turned to the techniques typical for historical painting. This manifested itself mainly in his meticulous studies of both iconographic and written sources, mainly reading Polish texts from the 17th and 18th centuries. He also paid much attention to the faithful reproduction of accessories.

In Mehoffer's monumental art, one could often detect the echoes of Matejko's work; however, in this case his turn towards historicism was decisive. Thus, it seems that the artist chose such means of expression quite consciously – he referred to the painting tradition, feeling the need to change, or rather enrich his former style, inspired by Art Nouveau. In the figural part of the composition, Mehoffer almost abandoned the stylization inherent in his monumental projects – it is three-dimensional. He produced an illusion that the mass is being celebrated at a great Baroque altar – its finial and cornices emerge from behind the clouds and angelic wings framing the inscription *Joannes Vincens*. The scene thus acquires a monumentalist trait, resembling the paintings of the communion of St Jerome by the masters of the

⁶⁵ J. Mehoffer, a portrait of Ernst Rüdiger von Starhemberg, pencil sketch, 20 x 13; caption under the image: "Starhemberg", privately owned.

⁶⁶ Pencil sketch; 20 x 13, privately owned. I am very grateful to Dr Christoph Hatschek of Heeresgeschichtliches Museum in Vienna for the identification of this accessory.

⁶⁷ This museum has been in existence since 1869.

seventeenth-century Bologna school; it is worth noting in particular the compositional allusions to *The Last Communion of St Jerome* by Domenichino from 1614⁶⁸. However, this peculiar set design for *Joannes Vinces* is complemented by flat, highly stylized ornamental motifs, mainly floral, inspired by folk art patterns. What is extremely important, the artist gave the depicted scene the aura of an unreal, fairy-tale event. Its bright, vivid, cheerful colours, elements of folk and naive art stylization, also significantly alleviate the feeling of solemnity and pathos. Crucially, the event presented here seems theatrical through its scenic design.

Our analysis of the composition *Joannes Vinces* ends with a short description of the projects of the other two figural scenes, which, according to Mehoff's idea, were going to complement the interior design of the Kahlenberg Chapel. The sketchy, unfinished composition intended for the altar wall, a description of which has not been preserved, was probably a depiction of the vision seen on the right, at the edge of the project, by the praying Innocent XI. Its central part is filled with the image of a wide-spreading tree; against the background of its crown there can be seen a radiant cross, while on its two sides there are figures of knights in Polish Hussar armour, only roughly sketched. This scene undoubtedly refers conceptually to the vision of Emperor Constantine before the victorious battle against Maximentius at the gates of Rome in 312, which was decisive for the further history of Christianity – he saw a luminous cross in the sky with a Latin inscription made of gold letters: “In this sign thou shalt conquer” – “in hoc signo.”

Let us quote fragments of the preserved description of the composition with St Michael the Archangel over the battlefield, which the artist was planning to put on the wall over the entrance to the chapel:

The oval field of the walls above the gate is kept in warm sapphire-pink harmony [...]. It is closed from above by an arch with brackets woven in a fine, yellow-red pattern with red and white accents [...]. Against this background, flies the chivalric pink-gold spectre of Archangel Michael in golden armour, a short tunic, with pink wings stretched out and a similar, unfurled flag in his hand [...]. Below on the ground lies a killed commander in a turban, with his dead arms placed on the green banner of the prophet, which had fallen down beside him. A flock of ravens are circling around against the background of fiery clouds: at the head of the commander stands a white figure, a symbol of death. At the

⁶⁸ D. Zampieri, *Comunione di San Girolamo*, 1614; Musei Vaticani; the painting by A. Carracci of the same title 1591–1597, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Komunii św. Hieronima, Domenichina z 1614 roku⁶⁸. Tę swoistą scenografię *Joannes Vinces* dopełniają jednak płaskie, dekoracyjne, silnie stylizowane motywy ornamentalne, głównie kwiatowe, inspirowane wzorami sztuki ludowej.

Wyobrażonej scenie, co niezwykle ważne, artysta nadał aurę zdarzenia nierealnego, jakby baśniowego. Jej jasna, żywa, „pogodna” kolorystyka, elementy stylizacji w duchu sztuki ludowej, naiwnej, łagodzą ponadto znacząco odczucie solenności i patosu. Bardzo istotne wydaje się również to, iż przez swą scenograficzną oprawę przedstawione tu zdarzenie zyskuje inny wymiar, cechy teatralnej inscenizacji.

Analizę kompozycji *Joannes Vinces* dopełnijmy krótką charakterystyką projektów dwóch pozostałych scen figuralnych, które zgodnie z zamysłem Mehoffera miały współtworzyć wystrój wnętrza kaplicy kahlenberskiej.

Szkicowa, nieukończona kompozycja przeznaczona na ścianę ołtarzową, której opis nie zachował się, to zapewne wyobrażenie wizji, której doświadcza widoczny po prawej stronie, na skraju projektu, modlący się Innocenty XI. Jej środkową partię wypełnia przedstawienie rozłożystego drzewa; na tle jego korony widnieje promieniejący krzyż, po dwóch zaś jego stronach zarysowują się, zaledwie naszkicowane, postacie rycerzy w zbrojach husarskich. Scena ta niewątpliwie nawiązuje ideowo do utrwalonej w historiografii wizji cesarza Konstantyna przed zwycięską, decydującą dla dalszych dziejów chrześcijaństwa bitwą z Maksencjuszem u wrót Rzymu w roku 312 – ujrzał on na nieboskłonie świetlisty krzyż, na którym widniał napis łaciński ze złotych liter: „pod tym znakiem zwyciężysz” – „in hoc signo”.

Przytoczmy z kolei fragmenty zachowanego opisu kompozycji ze św. Archaniołem Michałem nad polem bitewnym, którą artysta planował zrealizować na ścianie nad wejściem do kaplicy:

Pole owalne ściany nad bramą trzymane jest w ciepłej harmonii szafirowo różowej [...]. Zamyka je od góry łuk ze wspornikami utkany w deseń drobny, żółto-czerwony z akcentami czerwono-białymi [...]. Na tym tle zlatuje rycerskie, złoto różowe widmo archanioła Michała w złocistej zbroi, krótkiej tunice, z rozpiętymi różowymi skrzydłami i podobną, rozwiniętą chorągwią w rękę [...]. Poniżej na ziemi leży zabity wódz w turbanie, który martwe ramiona złożył na opadłej obok, zielonej chorągwi proroka. Krąży wokółto gromada kruków na tle ognistych obłoków: u głowy wodza stoi biała postać, symbol śmierci. U boków pola, już tuż nad bramą para figur w turbanach, siedzących

⁶⁸ D. Zampieri, *Comunione di San Girolamo*, 1614; Musei Vaticani; obraz A. Carracciego o tymże tytule, 1591–1597, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

w kucki po turecku symbolizuje żałobę poniesionej przez ich kraj kłęski⁶⁹.

Mehoffer adaptował zatem do swego projektu utrwalony w ikonografii wzór przedstawień św. Michała Archanioła zwyciężającego szatana, znany m.in. dzięki dziełom Rafaela i Albrechta Dürera⁷⁰.

Jeśli o zamierzonej stylistyce tych dwóch scen wnioskować na podstawie ich zachowanych, szkicowych projektów, to miały one odznaczać się dużym współczynnikiem dekoracyjności, zapewne zatem byłyby bliższe założeniom sztuki ok. 1900 roku niż kompozycja *Joannes Vinctes*.

Analiza trzech kompozycji figuralnych współtworzących kahlenberski projekt Mehoffera ujawnia pewien dualizm dekoracyjnego zamysłu artysty, a zarazem jego dużą oryginalność. Jest on indywidualną próbą łączenia dawnej tradycji malarskiej z nowymi środkami ekspresji, jednocześnie zaś wyrazem poszukiwań nowej formuły stylistycznej w zakresie malarskiej dekoracji ściennej. Podobnie jak mozaikowa dekoracja kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie z wyobrażeniem Trójcy Świętej (1912–1913) dzieło to jest znamienne dla okresu przebudowy malarskiego warsztatu artysty po roku 1910.

Jedynym zrealizowanym fragmentem Mehofferowskiego projektu dekoracji kaplicy Sobieskiego jest kuta w żelazie brama o formie kraty z królewską koroną i inicjałami „JS”. Dodajmy, iż sprawa realizacji projektu, udaremniona przez I wojnę światową, miała swój dalszy ciąg w latach 20. Zamyka ją zaś ostatecznie list ks. Wojciecha Niemiera, pełniącego po Kuklińskim funkcję rektora kościoła na Kahlenbergu, z lipca 1930 roku, w którym poinformował artystę o przekazaniu zlecenia na dekorację kaplicy Janowi Henrykowi Rosenowi⁷¹.

Streszczenie

Zgodnie z tradycją 12 września 1683 roku przed bitwą Jan III Sobieski wziął udział we mszy św. odprawionej przez legata papieskiego Marca d’Aviano w kaplicy Aniołów Stróżów przy kościele św. Józefa na wzgórzu Kahlenberg pod Wiedniem. Pamięć o tym zdarzeniu kultywowała od drugiej połowy XIX w. wiedeńska Polonia.

Ks. Jakub Kukliński, rektor świątyni na Kahlenbergu z ramienia zakonu zmartwychwstańców od 1906 roku, podjął akcję renowacji kościoła i kaplicy, której nadano wcześniej miano kaplicy Sobieskiego. Na projekt dekoracji jej wnętrza rozpisano dwa konkursy.

⁶⁹ Mehofferowa, *Rozwój...*, jak przyp. 19, s. 463.

⁷⁰ Raphaël, *Saint Michel terrasant le demon*, 1518, Musée du Louvre; A. Dürer, *Św. Michał Archanioł walczący ze smokiem*, 1498, drzeworyt z cyklu *Apokalipsa*.

⁷¹ Zob. Studzińska-Kubalska 2016, jak przyp. 2, s. 180–182.

sides of the field, just above the gate, a pair of figures in turbans squatting Turk-like symbolises the mourning of their country’s defeat⁶⁹.

Mehoffer, then, adapted for his design the iconographic model of St Michael the Archangel defeating Satan, known, among others, from the works of Raphael and Albrecht Dürer⁷⁰. If the intended style of these two scenes can be inferred from their preserved sketch projects, they were going to be highly decorative, so they would probably be closer to the principles of art from around 1900 than the *Joannes Vinctes* composition.

An analysis of the three figural compositions that formed Mehoffer’s Kahlenberg project reveals a certain dualism of the artist’s decorative intentions and, at the same time, its great originality. It is an individual attempt to combine the old painting tradition with new means of expression, and at the same time an expression of the search for a new stylistic formula in the field of painting wall decoration. Like the mosaic decoration of the cupola of the Armenian cathedral in Lviv with the image of the Holy Trinity (1912–1913), this work is characteristic of the period after 1910 during which the artist restructured his painting technique.

The only fragment of Mehoffer’s project decorating Sobieski’s chapel is an iron-forged gate in the form of a grating with a royal crown and the initials „JS”. Let us add that the issue of the project, which was blocked by the First World War, continued in the 1920s, and is finally closed by a letter from Father Wojciech Niemier, who, after Kukliński, served as the rector of the church in Kahlenberg, dated July 1930, in which he informed the artist about the transfer of the commission for the chapel decorations to Jan Henryk Rosen⁷¹.

Abstract

According to tradition, on 12 September 1683, before the Battle of Vienna, John III Sobieski took part in a Holy Mass celebrated by the papal legate Marco d’Aviano in the Guardian Angels Chapel at the Church of St. Joseph on Kahlenberg near Vienna. The memory of this event was cultivated by the Polish community in Vienna from the mid-19th century on.

Fr Jakub Kukliński, the Resurrectionist rector of the church on Kahlenberg since 1906, undertook the task of renovating the church and the chapel, which had been named the Sobieski Chapel. Two compe-

⁶⁹ Jadwiga Mehofferowa, *Rozwój...*, as in the footnote 19, p. 463.

⁷⁰ Raphaël, *Saint Michel terrasant le demon*, 1518, Musée du Louvre; A. Dürer, *St Michael Fighting the Dragon*, 1498, woodcut from his *Apocalypse* cycle.

⁷¹ Cf. Studzińska-Kubalska 2016, as in footnote 2, pp. 180–182.

titions were held for the interior decoration project. Finally, this task was entrusted to Józef Mehoffer at the end of 1911. His plans for the decorations include the monumental composition *Joannes Vinctes*, 1912, with the scene of the Mass of Marc d'Aviano and two painting sketches are connected with his concept of decoration: *The Prayer of Innocent XI* and *The Archangel over the Battlefield*, 1912–1913. As requested by his clients, in the scene *Joannes Vinctes* Mehoffer referred to the Austrian tradition of depicting the memorable mass on Kahlenberg, including the German commanders together with Sobieski and his son James.

The painting *Joannes Vinctes* is dominated by the means of expression characteristic of historical painting. Generally, Mehoffer's concept of chapel decoration should be considered an expression of the artist's search for new forms of monumental painting. His painting concept was not realized.

Keywords: The Sobieski Chapel, Kahlenberg, Józef Mehoffer, painting decorations, Sobieski, the Mass of Marc d'Aviano, Kukliński, historical painting

Translated by Monika Mazurek

Ostatecznie zadanie to powierzono pod koniec roku 1911 Józefowi Mehofferowi.

Z jego koncepcją dekoracji związana jest monumentalna kompozycja *Joannes Vinctes*, 1912, ze sceną mszy św. Marca d'Aviano oraz dwa malarskie szkice: *Modlitwa Innocentego XI* i *Archanioł Michał nad pobojowiskiem*, 1912–1913. Zgodnie z wymogami zleceńodawców w scenie *Joannes Vinctes* Mehoffer nawiązał do austriackiej tradycji wyobrażeń pamiętnej mszy św. na Kahlenbergu, przedstawiając wraz z Sobieskim i jego synem Jakubem wodzów niemieckich. Inspirował się zarazem polskimi przekazami źródłowymi.

W obrazie *Joannes Vinctes* dominują środki wyrazu właściwe dla malarstwa historycznego. Generalnie Mehofferowską koncepcję dekoracji kaplicy należy uznać za wyraz poszukiwań przez artystę nowych form w zakresie malarstwa monumentalnego. Jego malarski zamysł nie został zrealizowany.

Słowa kluczowe: kaplica Sobieskiego, Kahlenberg, Józef Mehoffer, dekoracja malarska, Sobieski, msza Marca d'Aviano, Kukliński, malarstwo historyczne

Beata Studzińska-Kubalska
Muzeum Narodowe w Krakowie
Dom Józefa Mehoffera
ul. Krupnicza 26, 31–123 Kraków
tel.: +48 12 433 58 87
email: bstudzizba@mnk.pl

Bibliografia / Bibliography

1. Źródła archiwalne

- a) Archiwum Ojców Zmartwychwstańców przy Polskiej Misji Katolickiej w Wiedniu
Zespół archiwaliów (rękopisy, broszury, ogłoszenia-odezwy, fotografie) dotyczący sprawy wykonania dekoracji malarskiej kaplicy Sobieskiego w kościele św. Józefa na Kahlenbergu.
- b) Biblioteka Narodowa
Korespondencja Józefa Mehoffera. Listy do J. Mehoffera od..., rkps IV 7374, Tom VIII, k. 11–78, „ks. Jakub Kukliński”.
- c) Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu
Mehofferowa Jadwiga, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, rkps 14039/II.
Mehofferowa Jadwiga, *Biografia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 14041/ II.

2. Literatura źródłowa

- Dalérac F. P., *Les anecdotes de Pologne de Mémoires secrètes du Regne de Jean Sobieski III du nom*, Amsterdam 1699.
- Dyaryusz wiedeńskiej okazji Imci Pana Mikołaja na Dyakowcach Dyakowskiego podstolego latyczewskiego, Warszawa 1983.
- Jakób Sobieski Królewicz, *Dyaryusz wyprawy wiedeńskiej w 1683 R. W 200 Jój Rocznice wydał w przekładzie i objaśnił Teodor Wierzbowski*, Warszawa 1883.
- Kłós Józef, *Pamiętnik eucharystyczny*, Poznań 1913.
- Konkurs na urządzenie i dekorację kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu pod Wiedniem*, „Architekt” 10, 1909, z. 7, 8, 9, 10.
- Kukliński Jakub, *Spis Rycerstwa Polskiego z wyprawy Wiedeńskiej 1683*, Wiedeń 1910; wydanie II (zmienione), Wiedeń 1912.
- Kukliński Jakub, *Krótką historia kościoła św. Józefa i Kaplicy króla Sobieskiego na Kahlenbergu*, Wiedeń 1931.
- Maria Kazimiera i Jan Sobiescy, *Listy okresu odsieczy wiedeńskiej*, Warszawa 1983.
- XXIII Międzynarodowy Kongres Eucharystyczny, Wiedeń 1912. Sekcja Polska, Poznań 1913.

3. Monografie i artykuły

- Malfer Stefan, *Kaiserjubiläum und Kreuzesfrömmigkeit. Habsburgische Pietas Austriaca in den Glasfenstern der Pfarrkirche zum heiligen Laurentius in Wien-Breitensee*, Wien, Köln, Weimar 2011.
- Nadolny Anasztazy, *Polskie duszpasterstwo w Austrii: 1801–1945*, Lublin 1994.
- Smoliński Jerzy, *Kahlenberg – Kościół św. Józefa*. Wiedeń 1998.
- Studzizba-Kubalska Beata, *Kwestia realizacji Mehofferowskich projektów dekoracji malarskiej kaplicy Jana III Sobieskiego w kościele na Kahlenbergu, 1911–1914, w świetle zachowanych archiwaliów*, „Zeszyty Historyczno-Teologiczne. Rocznik Zmartwychwstańców” 22, 2016, s. 169–188.
- Taborski Roman, *Polacy w Wiedniu*, Wrocław 1992.
- Wimmer Jan, *Wiedeń 1683. Dzieje kampanii i bitwy*, Warszawa 1983.
- Wolańska Joanna, *Dzieje dekoracji kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu w Wiedniu*, „Sacrum et Decorum” 10, 2017, s. 67–86.

4. Katalogi wystaw (wybór)

- Ausstellung für Kirchliche Kunst*, katalog, Wien 1912 september–dezember, KK Österreichisches Museum für Kunst und Industrie.
- Józef Mehoffer*. Katalog wystawy w Towarzystwie „Zachęty” Sztuk Pięknych w Warszawie, czerwiec–lipiec–sierpień 1935.
- Józef Mehoffer. Katalog wystawy zbiorowej* (oprac. Z. Tobiaszowa, Z. Kucielska, H. Blum), Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad–grudzień 1964, Kraków 1964.