

**ANNA SOBECKA, Obrazowanie natury
w nowożytnym Gdańsku. O kulturze
kolekcjonerskiej miasta, słowo/obraz
terytoria, Gdańsk 2021, ss. 454, 155 il.**

Michał Mencfel

PL ISSN 0023-5881, e-ISSN: 2719-6496

DOI: <https://doi.org/10.23858/KHKM71.2023.2>

<https://rcin.org.pl/dlibra/publication/275807>

Jak cytować

Mencfel, M. (2023). Anna Sobecka, Obrazowanie natury w nowożytnym Gdańsku. O kulturze kolekcjonerskiej miasta. Kwartalnik Historii Kultury Materialnej, 71(2), 219–224.

ANNA SOBECKA, *Obrazowanie natury w nowożytnym Gdańsku. O kulturze kolekcjonerskiej miasta*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021, ss. 454, 155 il.

Nowożytny wędrowiec, który chciałby wybrać się w podróż po europejskich kolekcjach, niewiele znalazłby zachęty do odwiedzenia Rzeczypospolitej. W wydanej w 1727 r. *Museographii* Caspara Friedricha Neickela i Johanna Kanolda, będącej w swej zasadniczej części obszernym przewodnikiem po publicznych i prywatnych zbiorach na kontynencie, niemal się o niej nie wspomina¹. Oczywiście, gdyby nasz podróżny mimo wszystko do Rzeczypospolitej się wybrał, natrafiłby tu i ówdzie, w co poniektórych rezydencjach magnackich, na godne widzenia kolekcje; wszelako kontrast wobec krajów zachodniej Europy, na przykład co do ich liczby, a często i jakości, i tak pozostałby ogromny.

Na wątłość kultury kolekcjonerskiej w Rzeczypospolitej aż do drugiej połowy XVIII w. złożyło się wiele przyczyn. Rolę odegrał najpierw ustrój polityczny państwa, w tym zwłaszcza elekcyjność królów i wynikający z niej brak ciągłości dynastycznej. Nie powstały w Polsce wielopokoleniowe, przekazywane w obrębie dynastii, zbiory monarsze, które gdzieś indziej w Europie stanowiły wzorzec dla kolekcjonerstwa społecznych elit. Dalej, w obrębie dominującej kultury szlacheckiej rozwinęły się inne niż kolekcjonerstwo, czy w ogóle sprawy artystyczne, formy realizowania ambicji kulturowych i prestiżowych. Potrzeba splendoru wyrażała się i była zaspokajana przez wybujałą gościnność, ucztę, polowanie, strój, uroczystości, ceremoniał pogrzebowy, fundacje kościołów i klasztorów, budowę rezydencji — ale z rzadka tylko przez działalność kolekcjonerską. I wreszcie, dla nas najważniejsze: od połowy XVI w. notował się wyraźny upadek znaczenia miast, w znakomitej większości których nie wykształcił się ani dość zamożny patrycjat o ambicjach kulturowych, ani znaczące środowiska uczonych, które mogłyby przyczynić się do powstania kultury kolekcjonerskiej o profilu naukowym.

Na tym tle wyjątkowo prezentował się Gdańsk, w którym wszystkie te zjawiska właśnie miały miejsce: spotykamy tam i ambitnych patrycjuszów, i znakomitych, o europejskiej renomie, uczonych, a w konsekwencji — unikalne środowisko miłośników sztuki, artystów i kolekcjonerów. Toteż właśnie do Gdańska jako jedynego bodaj miasta związanego z Rzeczypospolitą kierują miłośników zbiorów autorzy *Museographii*².

Sporo już wiedzieliśmy o Gdańsku w odniesieniu do epoki wczesnonowożytnej. Różnymi aspektom sztuki — czy szerzej: kultury — miasta wnikliwe studia poświęcili Katarzyna Cieślak, Teresa Grzybkowska, Aleksandra Jaśniewicz, Edmund Kizik, Bożena Steinborn, Jacek Tylicki, by wymienić przynajmniej kilkoro zasłużonych autorów³; kolekcje gdańskie przez wiele lat badał Antoni Romuald Chodyński⁴. Wydana w roku 2021 monografia Anny Sobockiej pt. *Obrazowanie natury w nowożytnym Gdańsku. O kulturze kolekcjonerskiej miasta* istotnie nam wyprowadzony z tych i wielu kolejnych opracowań stan wiedzy wzbogaca.

¹ Neickel C.F. [i Kanold J.]. 1727.

² Neickel C.F. [i Kanold J.]. 1727, s. 32.

³ Grzybkowska T. 1979; Grzybkowska T. 1990; Grzybkowska T. 1996; Kizik E. 1998; Cieślak K. 2000; Kizik E. 2001; Steinborn B. 2004; Tylicki J. 2005; Jaśniewicz A. 2018. Zob. także m.in.: Aurea Porta. 1997; Pałubicki J. 2009; Mielnik M. 2019.

⁴ Zob. m.in.: Chodyński A.R. 2002; Chodyński A.R. 2006.

Książka Sobeckiej poświęcona jest, jak zapowiadają to jej tytuł i podtytuł, dwóm zjawiskom w Gdańsku XVII i XVIII w.: obecności malarstwa martwonaturowego, czy właściwie szerzej: wizualnych przedstawień natury „w zatrzymaniu”, oraz kolekcjonerstwu sztuki i naturalistów. Można by powiedzieć, że nawet brany z osobna każdy z tych wątków stanowi zagadnienie fascynujące. Ale kluczowe dla wyводу Sobeckiej stają się właśnie wielorakie związki pomiędzy nimi, zależności i wzajemne inspiracje. Nie mamy tu zresztą do czynienia po prostu z dwoma współpracującymi ze sobą osobnymi środowiskami artystów i zbieraczy; granica pomiędzy nimi pozostaje nieostra. Z łatwością możemy się domyślać kolekcjonerskiej pasji u malarzy dzieł natury, przez niedostatek źródeł trudnej do udowodnienia w odniesieniu do większości z nich, ale przecież najpewniej rozwijanej, jak miało to miejsce w przypadku wielu tak ważnych dla gdańskich mistrzów artystów holenderskich. A z drugiej strony, sami kolekcjonerzy chwyтали za ołówek czy piórko, by utrwalić widoki posiadanych czy pożądanych przez siebie naturalistów. Relacje pomiędzy kolekcjonerstwem a malarstwem przedmiotów natury idą jednak znacznie dalej: oto malarska martwa natura spotyka się z takim zainteresowaniem i powodzeniem wśród gdańskich miłośników sztuki i kolekcjonerów, że aby je zaspokoić, wcześniej wykształca się w mieście unikalne w Rzeczpospolitej, a rzadkie także w skali środkowoeuropejskiej, miejscowe środowisko malarzy uprawiających ten właśnie gatunek twórczości; oto artyści tworzą wprost na zlecenie uczonych kolekcjonerów lub za przedmiot swych prac biorą okazy z ich gabinetów; oto nie tylko spektakularne malarskie przedstawienia dzieł natury, ale także skromniejsze studia na papierze zyskują status przedmiotu kolekcjonerskiego. Wykazanie paralelności rozwoju kultury artystycznej Gdańska w zakresie produkcji martwej natury oraz rozwoju tamtejszej kultury kolekcjonerskiej, z przekonującym wyakcentowaniem współzależności tych procesów, stanowi jedną z głównych zasług Anny Sobeckiej. Drugą jest wykonana przez nią mozolna, skrupulatna, w swej istocie podstawowa praca na rzecz dokładniejszego rozpoznania pierwszego z tych zjawisk. Pamiętać bowiem musimy, że jeszcze zupełnie niedawno nasza wiedza o gdańskiej martwej naturze była więcej niż ułamkowa, ograniczona do pojedynczych dzieł, słabo rozpoznanych twórców; jej przyrost nastąpił dopiero, przy wydatnym udziale Autorki recenzowanej monografii⁵, w ostatnich latach⁶. Sobecka poza jej zasób zdecydowanie wykracza: wiąże z Gdańskiem kolejne obrazy, wysuwa tezy odnośnie do autorstwa dzieł, wprowadza chronologiczny ład do znanego dorobku artystów, wreszcie — proponuje uogólnioną (i przekonującą) charakterystykę gdańskiego malarstwa martwonaturowego. Łatwo niewyspecjalizowanemu czytelnikowi tę pracę u podstaw przeoczyć, ale właśnie jej świadectwem są rozproszone w tekście, może na pierwszy rzut oka zaskakujące, gdyż wyróżniające się drobiazgowością na tle prowadzonej z rozmachem narracji, uwagi o charakterze znawczym, jak szczegółowe dane dotyczące wymiarów obrazów, związanych z nimi zagadnień technologicznych i proveniencyjnych, kwestii dotyczących sygnowania dzieł etc. *Obrazowanie natury*, trzeba to wyraźnie podkreślić, nie jest książką napisaną „z głowy”, nie jest li tylko reinterpretacją tego, co obecne w dotychczasowych opracowaniach; stoją za nią rozległe kwerendy archiwalne i muzealne w zasobach gdańskich i europejskich, ale także godziny spędzone na śledzeniu rynku sztuki dawnej celem wyłapania pojawiających się na nim niekiedy dzieł potencjalnie związanych z Gdańskiem.

Książka ma układ chronologiczno-problemowy. Otwiera ją *Wprowadzenie*, w którym zdefiniowano przedmiot i cel książki, a także zaprezentowano — jak wspominałem, obszerną, ale zarazem kapryśną, ponieważ niema w odniesieniu do wielu kluczowych zagadnień — bazę źródłową (obejmującą dokumenty cechowe, inwentarze mienia, opisy Gdańska autorstwa

⁵ Zob. m.in.: Sobecka A. 2008; Sobecka A. 2015; Sobecka A. 2018; Kołtan J., Sobecka A. 2020.

⁶ Zob. m.in.: Oszczanowski P. 1999; Kowalska H. 2002; Zasławska D.N. 2004; Zasławska D.N. 2009; Natura. 2019.

przyjezdnych, katalogi zbiorów i katalogi aukcyjne, a wreszcie źródła ikonograficzne) oraz stan badań nad interesującym Autorkę zagadnieniem. Podjęto także rozważania odnośnie do gatunku „martwej natury”, zachowując przy tym uzasadniony sceptycyzm wobec jego polskiego, przejętego z języka francuskiego (*nature morte*), nazewnictwa. Nie martwota bowiem, ale — wybrzmiewające w nazewnictwie niderlandzkim (*stilleven*) czy niemieckim (*Stilleben*) — nieruchomość, zatrzymanie, nienarracyjność są istotą tego typu przedstawień. Stąd tytułowe pojemne „obrazowanie natury”, pozwalające Autorce śmiało (i słusznie) włączyć w obręb swojej refleksji przedstawienia istot (zwierząt) żywych, ale traktowanych przez artystów niczym studia przedmiotów.

Następnie przedstawia Autorka tło dla zamierzonej przez siebie opowieści szczegółowej. Zwraca uwagę na specyficzne uwarunkowania polityczno-społeczne Gdańska: jego szczególną, zagwarantowaną przywilejami, pozycję pośród miast Rzeczypospolitej; jego, jak byśmy dziś powiedzieli, multikulturowość; specyficzny skład społeczny, z wysokim odsetkiem mieszkańców pochodzenia niemieckiego; generalnie wysoki poziom edukacji; rozległe kontakty międzynarodowe, nie tylko kluczowe dla kultury artystycznej relacje z Niderlandami, ale także z Anglią, Francją, wreszcie Italią; szczególnego rodzaju „arystokratyzm” elity miejskiej. Wszystko to miało stworzyć warunki do rozwoju własnej, odrębnej kultury miasta. Bywa, dodajmy od razu, że w podkreślaniu tej odrębności posuwa się Autorka naprawdę daleko: czy rzeczywiście gdańszczanie wytworzyli „własną kulturę zbierania”, a ich wczesne zbiory naukowe były „unikatowe w skali europejskiej” (s. 39)? Sądzę, że wpisywały się one raczej — co ich rangi bynajmniej nie umniejsza — w istotne tendencje w zbieractwie europejskim. Te ostatnie Sobecka zresztą charakteryzuje, wskazując na ewolucję kolekcjonerstwa od „kultury ciekawości” do „kultury metody”, cokolwiek zaskakująco przypisując przy tym ambicje naukowe tylko tej ostatniej — przekonanie to dość zwodnicze, ale, zgódźmy się, marginalne z punktu widzenia argumentacji i zasadniczego wywodu książki.

Ten rozpoczynają rozważania o początkach kolekcjonerstwa gdańskiego u schyłku XVI w. i zarazem początkach zainteresowania ukazywaniem w malarstwie przedmiotów natury. W tej najwcześniejszej fazie dzieła natury nie funkcjonują jako samodzielne tematy malarskie, lecz jako motywy w obszerniejszych kompozycjach (jak w dekoracjach Domu Artusa czy Ratusza Nowego Miasta). Wkrótce malarstwo Hermanna Hanna, Bartholomäusa Strobla, Johanna Kriega przygotowuje grunt pod rozwój samodzielnej martwej natury.

Istotny impuls do jej powstania, jak przekonująco dowodzi Sobecka, pochodzi od przedstawień emblematycznych, szczególnie o wymowie wanitatywnej. Właśnie temat *vanitas* podejmuje „najwcześniejsza niezależna martwa natura gdańskiego artysty”, namalowana przez Jeremiasa Falcka w 1629 r. Warto zatrzymać się przy niej na chwilę, ponieważ jej opracowanie pozwala dobrze rozpoznać warsztat i zarazem nowatorstwo Sobeckiej: otóż skrupulatna, pełna fachowych odniesień, właśnie „znawcza” analiza obrazu, dotychczas mało opracowanego, prowadzi Autorkę do sformułowania doniosłych wniosków, że Falck, dotąd znany dobrze jako grafik, ale nieomal nieznanym jako malarz, „nie tylko malarzem był, ale od malowania zaczął” (s. 78; wątek ten podejmuje Autorka następnie na s. 165–168). Ale i dalej jeszcze: pozwała jej w ogóle zrewidować obraz malarstwa gdańskiego pierwszej połowy XVII w. (s. 80–85). Podobnych bardzo świeżych sądów jest w książce wiele: o najpewniej dłuższym niż sądzono pobycie w Gdańsku Holendra Eliasa Voncka i jego doniosłej roli w rozwoju miejscowej martwej natury (s. 132–133, 209); o autorstwie Daniela Schulza obrazu *Młody dzik pochwycony przez psa myśliwskiego* ze zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych w Gandawie, przypisywanego wcześniej Fransowi Snyderowi (s. 102); o nauce Carla Rutharta u Samuela Niedenthala, a tym samym swego rodzaju reprodukowalności motywów martwonaturowych w Gdańsku, czyli tworzeniu lokalnej tradycji tego rodzaju przedstawień (s. 143); o konieczności redatowania początku współpracy wybitnego botanika Jacoba Breynego z miejscowymi artystami celem udokumen-

towania okazów flory z jego kolekcji (s. 176); o zmianie atrybucji kilku obrazów wiązanych dotąd ze Snydersem, przez Autorkę przypisanych Philipowi Sauerlandowi (II) (s. 212–214).

Kolejne rozdziały książki poświęcone są poszczególnym zagadnieniom z zakresu martwej natury i kolekcjonerstwa; nie ma potrzeby ich tutaj szczegółowo omawiać, należy je wszelako krótko przedstawić, by w ten sposób uzmysłowić zakres zainteresowań Autorki. Tematem Rozdziału I.2 jest malarstwo animalistyczne począwszy od lat czterdziestych XVII w., w tym zwłaszcza znakomite przedstawienia zwierząt Daniela Schulza; studia rysunkowe Samuela Niedenthala, zaledwie od niedawna i tylko częściowo znane, tworzące rodzaj albumu zoologicznego, unikalnego w skali środkowoeuropejskiej; oraz studia zwierzęce Carla Rutharta. Rozdział I.3 traktuje o martwych naturach kwiatowych: graficznych florilegiach i prawdopodobnych malowanych bukietach Falcka oraz studiach roślin i bukietach Andreasa Stecha. Rozdział I.4 poświęcony jest nielicznym zachowanym gdańskim martwym naturom „przedmiotowym”, przede wszystkim stołowym. Wraz z rozdziałem I.5 wkraczamy w wiek XVIII. Jego głównym bohaterem jest Philip Sauerland (II), postać dotąd enigmatyczna, której dorobek artystyczny, formułując przy tym sporo nowych propozycji atrybucyjnych, Sobecka przekonująco porządkuje, wskazując cechy charakterystyczne jego twórczości. Pośród innych postaci opisanych w tym rozdziale eksponowane miejsce zajmują córki Johanna Philippa Breynego; wraz z ich pracami na papierze wprowadzony zostaje wątek amatorskiej i zarazem kobiecej produkcji artystycznej. Swego rodzaju glosą do powyższych jest rozdział I.6, którego przedmiotem jest obecność motywów martwonaturowych w dziełach nowożytnego gdańskiego rzemieślnika artystycznego.

W części III książki zainteresowanie Autorki, czy może lepiej: punkt ciężkości, przenosi się ze *stricto* spraw artystycznych ku zagadnieniom z zakresu kultury naukowej i kolekcjonerskiej nowożytnego Gdańska. W kolejnych rozdziałach prezentuje Sobecka zbiory Jana Heweliusza, rodziny Gottwaldów, Breynów, Jacoba Theodora Kleina, a dalej — kolekcje drugiej połowy XVIII w., w tym: Gottfrieda Schwartz, Rosenbergów, Rottenbergów, Jacoba Kabruna. Owa kolekcjonerska część książki nie skrzy się od odkryć, nowatorskich ustaleń i interpretacji w takim stopniu, jak rozdziały wcześniejsze — choć przecież proponuje Autorka zmianę atrybucji części akwafort z przedstawieniami muszli z *Thesaurus Conchiliorum* Gottwalda, przypisując je wbrew dotychczasowym ustaleniom nie Danielowi Schultzowi, lecz Samuelowi Donnetowi (s. 266–267), a przede wszystkim przywraca, opierając się na odnalezionym przez siebie rękopiśmiennym inwentarzu jego kolekcji, pamięć o zbiorach Carla Benjamina Lengniha, zupełnie dotąd zapomnianych (s. 301–307). Nie znaczy to wszelako, że mamy tu do czynienia z powtórzeniem opowieści znanych z opracowań poświęconych kolekcjonerstwu gdańskiemu; wszak Sobecka wyraziście profiluje swoją opowieść. Interesują ją — i przekonująco je wykazuje — związki kolekcjonerstwa ze sztuką, a zwłaszcza malarstwem martwonaturowym, a więc: współpraca uczonych-kolekcjonerów z artystami specjalizującymi się w tym gatunku, rola ilustracji w praktyce badawczej i publikacyjnej tych pierwszych, tychże (Heweliusza, Christopha Gottwalda) własne próby wizualnej wypowiedzi, obecność martwej natury w zbiorach artystycznych.

Pośród wielu kryteriów, na podstawie których klasyfikujemy publikacje naukowe, jest, jak wiadomo, i takie — bezlitosne: dzielimy monografie na książki do czytania i książki do korzystania. Kto chciałby w odniesieniu do *Obrazowania natury* zastosować ów drugi tryb lektury, mógłby poszczególne rozdziały z części II i III potraktować jako monograficzne studia i sięgnąć do tych jedynie, które poświęcone są akurat interesującej jego czy ją tematyce. I czytelnik taki byłby usatysfakcjonowany, ponieważ szczegółowe rozważania Sobeckiej rzeczywiście zachowują pewną dozę autonomii i bronią się jako opracowania poszczególnych wątków. Ale byłby i bardzo stratny, gdyż właśnie czytane razem, w porządku nadanym im przez Autorkę, składają się dopiero na złożony, wielowymiarowy i fascynujący obraz gdańskiej kultury artystycznej,

naukowej i kolekcjonerskiej — projektowany nadto w części IV na szersze tło zjawisk zachodzących na tych obszarach w innych ośrodkach środkowoeuropejskich (Hamburgu, Frankfurtu, Pradze, Wiedniu, na Śląsku). Jaki jest więc to obraz?

Otóż siedemnasto- i osiemnastowieczny Gdańsk, jaki wyłania się z książki Anny Sobeckiej, to prężny ośrodek artystyczny, naukowy i kolekcjonerski z wyraźnym, ale moglibyśmy powiedzieć także: wybrednym, upodobaniem do gromadzenia i przedstawiania dzieł natury — pod wieloma względami rzeczywiście specyficzny. O ile trudno znaleźć w książce dostateczne argumenty dla przyjęcia mocnej tezy o idiomie kolekcjonerstwa gdańskiego, o tyle unikalność tamtejszej kultury artystycznej ze szczególnym wskazaniem na malarstwo martwonaturowe nie ulega wątpliwości. Oto wykształcił się wcześniej w sztuce gdańskiej — z udziałem artystów przyjezdnych (Vonck), przede wszystkim jednak siłami twórców lokalnych, w wielu przypadkach wybitnych (Falck, Schultz, Sauerland) — żywawy nurt obrazowania natury. Choć inspirowany wyraźnie sztuką flamandzką i holenderską, nie był on powieleniem wypracowanych tam rozwiązań. Gdańszczanie mieli bowiem swoje upodobania. Preferowali to, co wyrafinowane, wystawne, dekoracyjne, „arystokratyczne”. Powstawały więc w mieście martwe natury emblematyczne, kwiatowe, owocowe, myśliwskie czy eleganckie stołowe, nie powstawały natomiast, tak popularne w Holandii, martwe natury kuchenne czy śniadaniowe; malowane ostrygi, nie śledzie, wisiały we wnętrzach gdańskich kamienic. Nie wykazywali gdańszczanie także upodobania, co może zaskakujące, do pejzażu, nieomalże, wyjąwszy weduty, w sztuce miasta nieobecnego.

Opowiedzianą z elegancją, językiem profesjonalnym, ale przyjaznym także dla niespecjalistycznego czytelnika, znakomitą opowieść Anny Sobeckiej uzupełniają ponad półtorej setki ilustracji, nadając książce — jak ma to często miejsce w przypadku wydawnictwa słowo/obraz terytoria — wyraźny walor estetyczny. Biorąc to wszystko pod uwagę, można stwierdzić krótko: dobra rzecz!

dr hab. Michał Mencfel, prof. UAM

Instytut Historii Sztuki UAM

mmencfel@amu.edu.pl

© <https://orcid.org/0000-0003-4876-4053>

BIBLIOGRAFIA

- Aurea Porta. 1997. *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku*, [1], *Eseje*; [2], *Katalog*, red. T. Grzybkowska, Gdańsk.
- Chodyński Antoni Romuald. 2002. *Kolekcjonerzy i kolekcje w Gdańsku XVI–XIX wieku (do 1872 roku)*. *Inventarium et taxam dzieł sztuki*, „Rocznik Historii Sztuki”, 27, s. 171–212.
- Chodyński Antoni Romuald. 2006. *Kultura kolekcjonerska w XVIII wieku. Gdańscy uczeni, amatorzy — znawcy i dyletanci, także z innych miast europejskich, i ich stosunek do dzieł sztuki*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 1286, *Opuscula Musealia*, 15, s. 139–177.
- Cieślak Katarzyna. 2000. *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław.
- Grzybkowska Teresa. 1979. *Andrzej Stech. Malarz gdański*, Warszawa.
- Grzybkowska Teresa. 1990. *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520–1620*, Warszawa.
- Grzybkowska Teresa. 1996. *Artyści i patrycjusze Gdańska*, Warszawa.
- Jaśniewicz Aleksandra. 2018. *Portret w Gdańsku. Od schyłku średniowiecza do późnego baroku (1420–1700)*, Gdańsk.
- Kizik Edmund. 1998. *Śmierć w mieście hanzeatyckim w XVI–XVIII wieku. Studium z nowożytniej kultury funeralnej*, Gdańsk.

- Kizik Edmund. 2001. *Wesele, kilka chrztów i pogrzebów. Uroczystości rodzinne w mieście hanzeatyckim od XVI do XVIII wieku*, Gdańsk.
- Kołtan Jacek, Sobecka Anna. 2020. *Martwa natura Philippa Sauerlanda i narodziny nowoczesnej podmiotowości*, „Porta Aurea”, 19, s. 96–113, <https://doi.org/10.26881/porta.2020.19.04>
- Kowalska Helena. 2002. *Martwe natury w XIX-wiecznych zbiorach gdańskich kolekcjonerów*, [w:] *Spór o genezę martwej natury. Materiały sesji naukowej 25–26 X 2001*, red. S. Dudzik, T.J. Żuchowski, Toruń, s. 193–202.
- Mielnik Magdalena. 2019. *Tematyka moralistyczna w gdańskiej sztuce świeckiej XVI i XVII wieku*, Gdańsk.
- Natura. 2019. *Natura i duchowość. Carl Borromäus Ruthart (1630–1703)*, red. L. Arbace, M. Mielnik, Gdańsk.
- Neickel Caspar Friedrich [i Kanold Johann]. 1727. *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten=Kammern*, Leipzig–Breslau.
- Oszczanowski Piotr. 1999. *Philipp Sauerland — zapomniany malarz gdańskiego i wrocławskiego baroku*, „Porta Aurea”, 6, s. 127–145.
- Pałubicki Janusz. 2009. *Malarze gdańscy. Malarze, szklarze, rysownicy i rytownicy w okresie nowożytnym w gdańskich materiałach archiwalnych*, 1–2, Gdańsk.
- Sobecka Anna. 2008. *Nieznane obrazy Philippa Sauerlanda*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego”, 1 (7), s. 45–57.
- Sobecka Anna. 2015. *Ryciny kwiatowe wiązane z Jeremiasem Falckiem. Studium z zakresu siedemnastowiecznych florilegiów*, „Porta Aurea”, 14, s. 58–92.
- Sobecka Anna. 2018. *Świat zwierząt Daniela Schultza*, „Porta Aurea”, 17, s. 33–61, <https://doi.org/10.26881/porta.2018.17.02>
- Steinborn Bożena. 2004. *Malarz Daniel Schultz. Gdańszczanin w służbie królów polskich*, Warszawa.
- Tylicki Jacek. 2005. *Rysunek gdański ostatniej ćwierci XVI i pierwszej połowy XVII wieku*, Toruń.
- Zasławska Danuta Natalia. 2004. *Martwa natura z wiewiórką Andreasa Stecha ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku*, „Ikonotheke”, 17, s. 67–89.
- Zasławska Danuta Natalia. 2009. *Martwe natury kwiatowe Andreasa Stecha*, „Porta Aurea”, 7/8, s. 163–211.