

Łukasz Grzejszczak

 <https://orcid.org/0000-0002-3163-6568>

Instytut Architektury Tekstyliów, Politechnika Łódzka

Źródła inspiracji dekoracji porcelany z wytwórni w Miśni, Wiedniu i Berlinie w XVIII wieku a występowanie motywów kwiatowych

Sources of inspiration for the decoration of porcelain from the Meissen, Vienna and Berlin factories in the 18th century and the occurrence of floral motifs

Streszczenie. Ojczyzną porcelany są Chiny, w których wyroby ceramiczne zaczęto produkować już za panowania dynastii Han (206 p.n.e. – 220 n.e.) i udoskonalono ten proces za panowania dynastii Tang (618–906) i Song (960–1279). W Europie porcelana pojawiła się dopiero po upływie kilku stuleci, do czego przyczynił się jej import prowadzony przez Portugalczyków i Holendrów. Przedmioty te wzbudzały zachwyt kolekcjonerów i dostarczały inspiracji artystom.

Od XVI stulecia podejmowano także prace zmierzające do wynalezienia europejskiej porcelany. Udało się to z chwilą założenia w 1710 roku Królewskiej Manufaktury Porcelany w Miśni, a później dość licznych wytwórni, m.in. w Wiedniu, Berlinie, Nymphenburgu, Ludwigsburgu czy francuskiej manufaktury Sèvres. Inspiracji dla dekoracji wczesnych wyrobów dostarczała zarówno porcelana chińska, jak i japońska, ale coraz częściej artyści starali się wypracować rodzime motywy dekoracyjne. Bardzo chętnie sięgano po formy floralne oraz kwiaty, w czym pomocne – jako źródła inspiracji – okazywały się wydawane w XVI i XVII wieku zielniki.

Artykuł prezentuje historyczny rozwój najstarszych europejskich manufaktur porcelany w Miśni, Wiedniu i Berlinie oraz charakteryzuje formy i rodzaje motywów kwiatowych wykorzystywanych w dekoracji wyrobów ceramicznych. Omówiono różnorodne źródła inspiracji motywami florystycznymi i zmieniającą się stylistykę dekoracji, która odpowiadała aktualnym prądom artystycznym, a także korelacje zachodzące między przywołanymi wytwórniami.

Słowa kluczowe: porcelana europejska – historia XVIII w.; Miśnia – porcelana; Berlin – porcelana; Wiedeń – porcelana; motywy dekoracyjne – porcelana; grafika europejska XVII–XVIII w.

Abstract. The homeland of porcelain is China, where pottery began as early as the Han dynasty (206 BCE – 220 CE) and was perfected during the Tang (618–906) and Song (960–1279) dynasties. In Europe, it began a few centuries later, thanks to its import conducted by the Portuguese and the Dutch. These were the items of admiration

for collectors and provided inspiration for artists. From the 16th century, efforts were made to create European porcelain. They became successful with the establishment of the Royal Porcelain Manufactory in Meissen in 1710, and later through the multiplicity of factories in Vienna, Berlin, Nymphenburg, Ludwigsburg, or Sèvres. The decorative motifs of the early products were inspired by both Chinese and Japanese porcelain, but more and more often artists tried to develop patterns of their own. The motifs included a variety of floral forms and flowers, for which the herbaria published in the 16th and 17th centuries were found to be useful as sources of inspiration.

The article presents the historical account on the development of industrial porcelain factories in Meissen, Vienna, and Berlin and characterizes the features and types of decorative floral motifs in the embellishment of ceramic products. It talks about the variety of sources of inspiration with the beforementioned patterns and the styles of decor, changing according to artistic trends of the time, as well as discusses the correlations between the beforementioned producers.

Keywords: European porcelain-history of the 18th century; Meissen – porcelain; Berlin – porcelain; Vienna – porcelain; decorative motifs – porcelain; European graphics of the 17th–18th centuries

Wyroby zaliczane do porcelany pojawiły się w Chinach dopiero w czasach dynastii Tang (618–906), chociaż produkcja naczyń ceramicznych miała tam znacznie dłuższą genezę. Pierwsze wiadomości o nowym, niezwykłym materiale przywiózł do Europy ze swej podróży w 1295 roku Marco Polo. A od XVI wieku porcelanę zaczęli importować Portugalczycy, a następnie od 1602 roku Kompania Wschodnioindyjska. Warto w tym miejscu wspomnieć, że obok wyrobów chińskich Holendrzy sprowadzali także ceramikę japońską w typie Imari i Kakiemon. Zapoczątkowało to modę na jej kolekcjonowanie, a wśród jej wielkich admiratorów był także twórca pierwszej europejskiej manufaktury, elektor saski i późniejszy król Polski – August II Mocny. W wielu rezydencjach urządzano porcelanowe gabinety, w których kruche precjoza stanowiły dominujący element wystroju. Istotne znaczenie miały tu nie tylko rodzaj wyrobów, ale także ich forma i dekoracja. Ponieważ w prowadzonych badaniach podejmowałem już problematykę ogólnej analizy motywów florystycznych występujących w ceramice europejskiej między XVIII a XX stuleciem, niniejszy artykuł poświęcony został znacznie bardziej szczegółowemu dyskursowi zawężonemu do charakterystyki produkcji trzech najstarszych europejskich manufaktur i ich wzajemnych korelacji w zakresie źródeł inspiracji dekoracji kwiatowych¹.

1 GRZEJSZCZAK 2017, s. 11–14. W przywołanej publikacji omówiłem formy i rodzaje motywów florystycznych występujących w ceramice chińskiej i japońskiej oraz ich oddziaływanie na produkcję fajansu i porcelany w Europie, a także motywy wypracowane przez malarzy i ceramików europejskich. Jako graniczną cezurę czasową przyjęto okres lat 30. XX wieku.

Porcelana w Europie. Wytwórnie w Miśni, Wiedniu i Berlinie

W Europie już w XVI stuleciu zaczęto prowadzić prace mające na celu odkrycie technologii produkcji porcelany. Zaowocowały one porcelaną medycejską oraz późniejszą o stulecie porcelaną frytową, produkowaną m.in. przez Louisa Poterat (1641–1696) w Rouen. Jednak pod względem technologicznym oba z przywołanych rodzajów możemy zaliczyć do tzw. porcelany miękkiej, którą cechuje niska zawartość kaolinu oraz niższa temperatura wypału.

Do wprowadzenia zmian technologicznych pozwalających na rozpoczęcie produkcji porcelany twardej przyczyniły się dopiero eksperymenty pracującego na dworze w Saksonii filozofa, chemika i mineraloga – barona Ehrenfrieda Walthera von Tschirnhausa (1651–1708), kontynuowane przez Johanna Friedricha Böttgera (1682–1719), dzięki którym na przełomie 1708 i 1709 roku uzyskano odpowiednią proporcję kaolinu w składzie masy ceramicznej, co pozwoliło na opracowanie jej receptury oraz szkliwa i wypalenie pierwszych białych wyrobów². Na mocy dekretu elektora Saksonii i króla polskiego Augusta II powołano 23 stycznia 1710 roku Churfürstliche Porcellain Fabrique (późniejszą Królewską Manufakturę Porcelany), przeniesioną już po pięciu miesiącach działalności na zamek Albrechtsburg w Miśni, gdzie Johann Friedrich Böttger kontynuował pionierskie prace nad czerwoną kamionką³. Kierownictwo techniczne objął arkanista Michael Nehmitz (1670–1739), a projektowanie naczyń powierzono nadwornemu złotnikowi Johannowi Jacobowi Irmingierowi (1635–1724).

W 1714 roku otworzono w Dreźnie pierwsze biuro sprzedaży wyrobów manufaktury, a porcelana biała po 1719 roku wyparła kamionkę böttgerowską. W tym czasie po śmierci Böttgera nastąpiły kolejne zmiany technologiczne, co wiązało się z objęciem administrowania wytwórnią przez Johanna Melchiora Steinbrücka, za którego kadencji udało się uzyskać masę porcelanową o odcieniu czystej bieli⁴. W dalszym rozwoju wytwórni istotną rolę odegrał powrót z Wiednia do Miśni arkanisty Samuela Stöltzela, z którym 16 maja 1720 roku przybył także wiedeński malarz Johann Georgius Höroldt (1696–1775)⁵. Höroldt założył w manufakturze pracownię malarską oraz zajął się konstruowaniem pieców do wypalania dekoracji naszkliwnej. Poprawił również jakość używanych do tej pory böttgerowskich emalii malarskich i poszerzył paletę kolorystyczną o 16 nowych odcieni. Około 1725 roku Höroldt wprowadził różnokolorowe tła, współpracując z młodymi

2 WALCHA 1973, s. 16–20; HELFRICHT 2012, s. 134.

3 WALCHA 1973, s. 23–24; RÖNTGEN 2021, s. 163.

4 *Ibidem*, s. 26–27.

5 *Ibidem*, s. 49–51. Autor podaje jeszcze inną formę pisowni nazwiska Samuela Stöltzela – Steltzel.

malarzami: Johannem Georgiem Heintze (1706–?), Johannem Christophem Hornem (1698–?) i innymi, a w 1731 roku prowadzona przez niego pracownia powiększyła się do 36 pracowników⁶. Ponadto wprowadził on do dekoracji malarskiej nieznanne wcześniej w Miśni motywy, jak pejzaże czy sceny ogrodowe oraz motywy rodzajowe w formie scenek *chinoiserie* wzorowanych na ilustracjach z książek podróżniczych⁷.

Wiosną 1727 roku zatrudniono w Miśni jako modelarza Johanna Gottfrieda Kirchnera (ok. 1706–1768), a cztery lata później cenionego rzeźbiarza i twórcę europejskiej rzeźby porcelanowej Johanna Joachima Kaendlera (1706–1775), który główny nacisk położył na projektowanie rzeźbiarskich realizacji w porcelanie⁸, wyznaczając tym nowy styl w dziejach wytwórni. Lata 1731–1763 przyniosły realizacje utrzymane w stylu charakterystycznym dla francuskiego rokoka, a wśród tematów pojawiały się również sceny batalistyczne i przedstawienia polowań. Z pozostałych rzeźbiarzy pracujących w Miśni przywołać należy także Johanna Friedricha Eberleina (1695–1749) i Friedricha Eliasa Meyera (1724–1785).

W latach 60. XVIII stulecia z uwagi na konkurencję innych manufaktur pojawiły się problemy, a wytwórnia popadła w znaczący deficyt. Czas ten, trwający od 1763–1774 roku, nazywamy okresem Aciera, od nazwiska francuskiego rzeźbiarza Michaela Victora Aciera (1736–1799), któremu powierzono kierownictwo, lub też okresem Punktzeit, co odnosi się do formy sygnatury wyrobów, gdyż między jelcami elektorskich rapierów umieszczono kropkę⁹. Acier podjął się reorganizacji manufaktury oraz przyczynił się do założenia szkoły artystycznej. Jednak nie najlepiej układała się jego współpraca z Kaendlerem, który w 1765 roku ustąpił ze swego stanowiska.

Od 20 sierpnia 1774 roku zarządzanie manufakturą przejął protegowany Augusta III – hrabia Camillo Marcolini (1739–1814), który podjął dalsze prace reorganizacyjne, jednak w wyniku rezygnacji Aciera z kierownictwa artystycznego wytwórnia popadła w kolejny kryzys. Mimo podania się przez Marcoliniego do dymisji, pozostał on na swoim stanowisku do 1814 roku.

6 DANCKERT 2008, s. 388; GABRYŚ 2019, s. 34; WALCHA 1973, s. 57. Autor wymienia również nazwiska malarzy współpracujących w tym okresie z Höroldtem.

7 BRUNING 1907, s. 64; GABRYŚ 2019, s. 34–56. Dekoracje te znane są pod nazwą Kodeksu Schulzta, obecnie w zbiorach Grassi Museum für Angewandte Kunst w Lipsku. Jest to zespół 125 kart ze szkicami grup figuralnych z motywami *chinoiserie* lub pojedynczych postaci, zwierząt, roślin, które służyły malarzom do kopiowania lub jako źródło inspiracji. WALCHA 1973, il. 39.

8 Kraków 1934, s. 92; HELFRICHT 2012, s. 71–76.

9 Umieszczenie w sygnaturze punktu między jelcami rapierów pojawiło się także na nieco wcześniejszych wyrobach manufaktury z lat 40.–50. XVIII wieku. DANCKERT 2008, s. 391; RÖNTGEN 2021, s. 177–178.



1. Talerz: kwiaty manierystyczne, ok. 1763–1774 (okres *Punktzeit*), Królewska Manufaktura Porcelany w Miśni, fot. autor, 2022.

W tym czasie znów nastąpiła zmiana w sposobie sygnowania wyrobów, gdyż w latach 1774–1814 między jelcami rapierów umieszczono sześcioramienną gwiazdę¹⁰.

Acier, pracując w Miśni, wprowadził w rzeźbie porcelanowej motywy klasycystyczne, a jego następcy, rzeźbiarze Johann Carl Schönheit, Christian Gottfried Jüchtzer, Johann Gottlieb Matthäi, kontynuowali ten styl. Zaczęto również wykorzystywać w plastyce dekoracyjnej biskwit.



2. Sygnatura Królewskiej Manufaktury Porcelany w Miśni z lat ok. 1763–1774 (okres *Punktzeit*), fot. autor, 2022.

¹⁰ *Ibidem*, s. 179.



3. Talerz, ok. 1775 (okres Marcoliniego), kwiaty w typie *Indianische Blumen* w odmianie purpurowej, Królewska Manufaktura Porcelany w Miśni.

Do podstawowej grupy barwnej dekoracji malarskiej należała podszkliwna dekoracja kobaltowa, w której specjalizowała się część miśnieńskich malarzy. Wzorowana na finezyjnych malaturach chińskiej porcelany z czasów panowania dynastii Ming (1368–1644), a znana i spopularyzowana w ceramice europejskiej za sprawą holenderskich fajansów produkowanych w Delft¹¹.

We wczesnym okresie działalności Miśni barwnik miał szarawy odcień, zacieśniały się często kontury, a w procesie wypału malatura lekko się rozlewała. Dopiero około 1720 roku problem ten udało się rozwiązać Samuelowi Stöltzelowi, który opracował nową recepturę barwnika, a David Köhler (1673–1723) zmienił skład masy porcelanowej¹².

11 GRZEJSZCZAK 2017, s. 11, 13.

12 GABRYŚ 2019, s. 235.

W początkowym okresie działalności pierwszej europejskiej manufaktury porcelany w Miśni głównym źródłem inspiracji dla dekoracji roślinnej była ceramika orientalna (m.in. chińska i naśladowanie japońskich motywów Kakiemon, których powstanie wiąże się z działalnością garncarza z rodu Sakaida) oraz grafika ilustracyjna w zielnikach i dziełach botanicznych, która zostanie omówiona w dalszej części artykułu¹³. Motywy roślinne pojawiały się nie tylko w malaturach, ale także w dekoracji plastycznej, obecnej na wyrobach już w najwcześniejszym okresie, ale od lat 40. XVIII stulecia powracającej są sprawą wspomnianego już rzeźbiarza i dekoratora Johanna Joachima Kaendlera. Były to reliefowe dekoracje z gałązkami kwitnącej śliwy, winnej latorośli czy peonii. Kaendler wprowadził też pełnoplastyczną kwiatową dekorację zdobiącą powierzchnię naczyń, projektując w 1739 roku serwis dla Marii Józefy – żony Augusta III, z motywem kwiatów i wijących się gałązek buldeneżu (ogrodowej odmiany kaliny koralowej). Pomysł ten wykorzystał ponownie w projekcie wazonów¹⁴.

Jedną z odmian dekoracji reliefowej uzupełniającą malaturę były wprowadzane jako zdobienie kołnierzy naczyń wzory: stary i nowy ozier (*Altozier Muster*; *Neuozier Muster*) inspirowane wyplatana wikliną¹⁵. Warto w tym miejscu podkreślić, że ten rodzaj zdobienia przejęły od Miśni inne europejskie manufaktury. Ciekawym przykładem nawiązywania do inspiracji dalekowschodnich było też malowanie krawędzi talerzy na odcień brunatny¹⁶.

Od lat 30. XVIII wieku obserwujemy stopniowe odchodzenie od dekoracji inspirowanej ceramiką dalekowschodnią, co wiąże się z zapotrzebowaniem na rodzime motywy florystyczne. W manufakturze miśnieńskiej ewolucję tych form można umownie podzielić na trzy etapy¹⁷.

W latach 1735–1745 popularne były formy określane jako kwiaty graficzne (*Holzchnittblumen*) i cieniowane (*Ombrierte Blumen*). Cechowała je daleko posunięta stylizacja roślin, podkreślone konturowanie i niezwykła precyzja w oddaniu rysunkowego, czy raczej graficznego pierwowzoru. Taki typ dekoracji z wykorzystaniem jako centralnego motywu dużych kwiatów (m.in. dzikich róż i krokusów) połączonych z owadami (mrówkami, chrabąszczami, biedronkami, gąsienicami

13 PIĄTKIEWICZ-DERENIOWA 1983, s. 65, 94, 106; SOZAŃSKA 2002, s. 34, 38; GRZEJSZCZAK 2017, s. 12.

14 Johann Joachim Kaendler wykonał także około 1745 roku model *Serwisu do gorących napojów* – Zbiory Zamku Królewskiego na Wawelu, w którym kształty naczyń oraz reliefowa i pełnoplastyczna dekoracja inspirowana jest owocami cytryny oraz liśćmi i kwiatami drzewka cytrynowego. Kraków 2012, s. 72–79; GABRYŚ 2019, s. 316–327.

15 DANCKERT 2008, s. 443–444.

16 GABRYŚ 2019, s. 34.

17 PIĄTKIEWICZ-DERENIOWA 1983, t. 1, s. 65, 94, t. 2, s. 6; GABRYŚ 2019, s. 260.

i motylami) oraz drobnymi luźno rzuconymi na powierzchni naczyń gałązkami kwiatowymi (m.in. konwalie i niezapominajki) reprezentuje serwis zamówiony około 1740 roku przez biskupa chełmińskiego, wrocławskiego, a następnie warmińskiego – Augusta Stanisława Götzendorf-Grabowskiego. W latach 1745–1765 pojawiły się w dekoracji kwiaty niemieckie (*Deutsche Blumen*), określane jako naturalistyczne, gdyż ich wygląd był najbardziej zbliżony do naturalnej formy rośliny. Ostatnią grupę kwiatowych dekoracji, która opanowała porcelanę miśnieńską po 1765 roku, określić można jako kwiaty manierystyczne (*Manierblumen*). Obok przywołanych wspomnieć należy wprowadzone w latach 20. XVIII wieku przez Johanna Gregoriusa Höroldta kwiaty indiańskie (*Indianische Blumen*), nazywane także w literaturze przedmiotu indyjskimi (*Indische Blumen*), które wzorowane były na chińskiej porcelanie z okresu Kangxi i japońskiej typu Imari¹⁸. Dekorację tworzą tu bujne krzewy lub kwiaty kwitnących peonii i chryzantem malowanych w odcieniu czerwieni i purpury, niekiedy uzupełnione tonami kobaltu i konturowane złotem. Od lat 60.–70. XVIII wieku popularna była odmiana malowana purpurą i określana mianem „purpurowe kwiaty”. Motyw kwiatów indiańskich wykorzystywał od około 1732 roku także wywodzący się ze stylistyki orientalnej wzór stolikowy (*Tischchen Muster*), którego centralnym elementem był motyw stolika otoczonego drewnianym płótkiem i rosnących za nim kwiatów. Niekiedy ograniczano się jedynie do ukazania samej wazy z kwiatami. Ten motyw zdobniczy cieszył się popularnością do schyłku XIX wieku¹⁹.

Jednak do najbardziej znanych dekoracji z motywem roślinnym (inspirowanym pośrednio motywami chińskimi) należał od 1739 roku wzór cebulowy (*Zwiebelmuster*), co wiązało się z uzyskaniem dobrej jakości podszkliwnego kobaltu. Warto również wspomnieć, że był on najczęściej powtarzany i naśladowany przez inne manufaktury – nie tylko europejskie – wzorem²⁰. Motywem centralnym są pęd bambusa i opleciona dookoła niego gałązka clematisa, gałąź chryzantemy, liście lotosu i japońskiego kwiatu ominaeshi, uzupełnione owocem granatu i brzoskwini. A za sprawą podobieństwa kształtów tych owoców (malowanych na kołnierzu naczyń) do cebuli nadano w 1872 roku nazwę dekoracji. Z nieznacznymi zmianami motyw ten wykorzystywany jest w dekoracji porcelany do chwili obecnej, a oprócz manufaktury miśnieńskiej przejęła go tamtejsza firma Ernsta Teicherta działająca do 1923 roku i czeska fabryka w Eichwaldzie (obecnie Dubi).

18 GRZEJSZCZAK 2017, s. 13; WALCHA 1973, s. 470 stosuje termin *Indianische Blumen* podobnie jak GABRYŚ 2019, s. 188. Autorka wprowadza tu jeszcze dodatkowy podział w wypadku kwiatów indiańskich jako motywu stosowanego w tzw. wzorze stolikowym, zaliczając go do dekoracji stylu Imari; PIĄTKIEWICZ-DERENIOWA 1983, s. 94 stosuje zaś termin *Indische Blumen*.

19 SOZAŃSKA 2002, s. 38; Kraków 2012, s. 90–95.

20 GABRYŚ 2019, s. 241. Autorka wspomina, że naśladowali go również chińscy malarze porcelany w wyrobach przeznaczonych na eksport.



4. Talerz i sosjerka, dekoracja malarska sosjerki: Karl Rabl, ok. 1760, Manufaktura Porcelany w Wiedniu, fot. autor, 2022.

Drugą założoną po Miśni manufakturą europejską była wytwórnia w Wiedniu, która przez pierwsze ćwierć wieku swej działalności stanowiła przedsiębiorstwo prywatne. Założona została 25 maja 1718 roku na mocy przywileju cesarza Karola VI, nadanego Claudiusowi Innocentiusowi du Paquier. Zgodnie z zapisem w przywołanym dokumencie zarówno Paquier, jak i będący jego współnikami Christoph Konrad Hunger (miśnieński pozłotnik i emalier), Heinrich Zerder i Martin Backer mieli zagwarantowaną wyłączność na produkcję porcelany na terenie całej monarchii austriackiej²¹. W początkowym okresie w wytwórni zatrudniano jedynie 10 pracowników, a Paquierowi pomagał miśnieński arkanista Samuel Stöltzel, który w 1720 roku zdecydował się na powrót do Miśni. Jak wspomniano, wspólnie z nim udał się tam malarz Johann Gregorius Höroldt. Podobnie ze współpracy z Paquierem wycofał się Hunger²².

21 Warszawa 1982, s. 7.

22 DANCKERT 2008, s. 659.

Mimo podejmowanych starań powiększenia manufaktury nie udało się uniknąć kłopotów ekonomicznych i w 1744 roku wytwórnię obciążoną długami przejęło państwo. Warto podkreślić, że już około 1730 roku manufaktura wytwarzała dobrej jakości porcelanę, którą cechowała czysta biel czerepu oraz dobra przezroczystość, jednak wyroby te, nazywane paquierowskimi, nie były jeszcze sygnowane. Wśród tej produkcji dominowały serwisy (w tym naczynia deserowe do owoców i konfitur), ale wytwarzano również pojedyncze sztuki przedmiotów dekoracyjnych i wyposażenie całych pokoi porcelanowych, czego znakomitym przykładem jest gabinet porcelanowy w pałacu Dubskich w Brnie (z lat 1725–1730)²³. Kształty naczyń wzorowano głównie na wyrobach miśnieńskich, chińskich, wyrobach z metali, ale również wprowadzano oryginalne rozwiązania, jak choćby charakterystyczne uchwyty w formie maszkaronów czy pantery. Wśród motywów dekoracji malarskiej pojawiały się inspiracje dekoracją ceramiki chińskiej i japońskiej, w tym modne motywy *chinoiserie* wprowadzone przez Höroldta, ale też znane z wyrobów miśnieńskich rodzaje kwiatów (m.in. tzw. kwiaty niemieckie), motyle, owady i ptaki. Skala barw obejmowała zestawienia monochromatyczne wykorzystujące purpurę lub czerń, ale także znacznie szerszą paletę z zastosowaniem czerwieni żelazowej, zieleni, żółceni oraz po 1732 roku podszkliwnego błękitu kobaltowego. Wzorem ceramiki japońskiej ten ostatni rodzaj dekoracji malarskiej uzupełniano o cieniowanie złotem i czerwienią żelazową. Po przejęciu wytwórni przez państwo rozpoczął się kolejny okres jej działalności, który wyznacza powierzenie administrowania Mayerhoferowi von Gründbühel. Po 1747 roku zatrudniono także modelarza Johanna Josepha Niedermeyera, funkcję arkanisty pełnił Johan Gottfried Klinger, a w pracowni malarskiej rozpoczął prace pochodzący z Miśni Philipp Ernst Schindler (od 1770 roku kierujący malarnią).

W ówczesnym wzornictwie nastąpił zwrot w kierunku form typowych dla rokoka, w których naśladowano oraz przejmowano modele miśnieńskie, do czego przyczyniła się praca (od 1750 roku) na stanowisku mistrza modelarza Ludwiga von Lücke (również pochodzącego z Miśni). W wyniku wewnętrznych zatargów i intryg dworskich następowały zmiany w składzie administracji, który uzupełniono o architekta teatralnego i scenografa Andreasa Altomonte (1699–1780), a nawet (od 1757 roku) głównego cukiernika dworu Johanna Melchiora Peyerla. Po tym okresie przejściowych trudności administracyjnych od 1764 roku powierzono zarządzanie wytwórnią Wolfowi von Rosenfeldowi. Wprowadzono również markę fabryczną w postaci tarczy herbowej z przepaską, którą sygnowano wyroby²⁴. Nastąpił wyraźny rozkwit manufaktury, w której zatrudniono 140 robotników,

23 Warszawa 1982, s. 12, il.; SOZAŃSKA 2002, s. 60.

24 DANCKERT 2008, s. 660.

wyodrębniono malarnię (z podziałem na malarzy kobaltem i barwnymi emaliami) i laboratorium, czynnych było 8 dużych pieców, a 4 mniejsze służyły do wypalania szkliwa. W ciągu dekady powiększyła się liczba zatrudnionych, osiągając w 1775 roku 300 pracowników, w tym aż 80 malarzy i 15 formierzy (co było spowodowane popularnością plastyki figuralnej), a w 1790 roku zatrudniano już 500 pracowników²⁵.

Malarnią do 1770 roku kierował Johann Sigismund Fischer, a później obowiązki te przejął Schindler. Stale wzbogacano paletę kolorystyczną, kładąc duży nacisk na dobór barw. W Wiedniu stosowano także schwarzlot (czyli farbę emaliową w odcieniach czarnym lub sepii).

Ważnym rynkiem zbytu dla wiedeńskich naczyń był Konstantynopol. Jednak warto wspomnieć, że do największego rozkwitu w omawianym okresie wytwórnia wiedeńska doprowadziła plastykę figuralną, gdyż zgodnie z panującą wówczas modą wykorzystywano mniejsze formy figuralne do dekoracji stołu. Wśród rokokowych naczyń stołowych cechą charakterystyczną było podkreślanie purpurą lub złotem formy rocaille, co nadawało jej asymetryczny charakter. O wysokiej klasie malatur świadczą motywy kwiatowe, owocowe, sceny figuralne (zarówno rodzajowe, w typie malarstwa Antoine'a Watteau, jak i sceny batalistyczne). W końcu lat 60. XVIII wieku ujawniły się też wpływy wzornictwa manufaktury w Sévres.

W 1783 roku usiłowano sprzedać wytwórnię, ale ponieważ zamiar ten się nie powiódł, powierzono w 1784 roku jej zarząd Konradowi Sörgel Sorgenthalowi (funkcję tę pełnił do 1805 roku), pod którego zarządem wprowadzono formy klasycystyczne. Założył on szkołę malarską, przyznawał nagrody malarzom za opracowanie nowego typu dekoracji, a nawet zadbał o zaopatrzenie emerytalne rodzin pracowników. Usystematyzował też sposób sygnowania wyrobów i kontrolę ich jakości²⁶. Z początkiem 1785 roku Sorgenthal zreformował malarnię, dokonując jej podziału na działy, których kierownictwo w zależności od specjalizacji powierzył malarzom: Johannowi Weichselbaumowi (malarstwo figuralne i antyczne), Johannowi Drechslerowi (kwiaty), Johannowi Hirschowi (ornamentyka), Georgowi Perlowi (prace złotnicze), zaś głównym malarzem kobaltu mianował Johanna Hauzenbergera. Dyrektorem malarni był do 1793 roku Philipp Ernst Schindler, a po nim funkcję zwierzchnika malarzy piastował aż do 1803 roku Josph Leithner (w latach 1785–1787 był kierownikiem malarzy kwiatów, a później arkanistą).

W czasach Sorgenthala malarstwo odgrywało wobec plastyki figuralnej rolę nadrzędną, a to za sprawą odkryć Leithnera, który opracował ciemno połyskujący

25 BRUNING 1907, s. 111; Warszawa 1982, s. 9.

26 Warszawa 1982, s. 12.

tw. leithnerowski błękit, będący tłem dla złotej reliefowej dekoracji. Wprowadzono też paletę barw obejmujących aż 100 odcieni.

W tym okresie w manufakturze pojawiło się klasycystyczne wzornictwo oraz moda na antykizujące motywy dekoracyjne (m.in. etruskie). Obok nowych form nadal produkowano naczynia o rokokowej dekoracji, tworząc w magazynach ich większe zapasy. Tematyka dekoracji była różnorodna – obejmowała sceny figuralne, historyczne, mitologiczne, alegoryczne, a nawet portrety i naśladownictwa czerwonofiguralnego malarstwa wazowego. Wśród motywów roślinnych pojawiły się nowe – charakterystyczne dla klasycyzmu – formy akantu i palmy. A także nieco inne ujęcie form kwiatowych ukazywanych na białym tle w postaci luźno rozrzuconych małych gałązek różnokolorowych róż (malowanych m.in. przez Leopolda Pucheckera) lub tak popularnych w Wiedniu w końcu XVIII i początku XIX wieku chabrów. Plastyka figuralna wprowadziła zaś biskwit, będący odpowiednikiem marmuru w rzeźbie.

Trzecim z ważnych ośrodków europejskich, w którym produkowano porcelanę, był Berlin. Pierwszą manufakturę w Belinie założył w 1751 roku na mocy przywileju nadanego przez króla Prus fabrykant wyrobów sukienicznych Wilhelm Caspar Wegeley. Sprowadził on pracowników i specjalistów technologii z wytwórni w Miśni i Höchst. Asortyment stanowiły naczynia stołowe wzorowane na modelach miśnieńskich oraz wiedeńskich. Operowano bladofioletowym różem i wyłącznie czystymi barwami, jak czerń, brązowoczerwony, czerwień żelazowa, żółcień chromowa, niebieski i złoty. Wytwórnia została zamknięta w 1757 roku.

Dopiero w 1761 roku król Fryderyk II pozyskał do współpracy kupca Johanna Ernsta Gotzkowsky'ego, który kupując recepturę od dawnego pracownika Wegeleya – Ernsta Heinricha Reicharda, uruchomił produkcję. Sprowadził z Miśni mistrza modelarskiego Friedricha Eliasa Meyera, a w kolejnym roku zatrudnił malarzy. Masa ceramiczna w tym wczesnym okresie miała odcień żółtawoszary, a szkliwo ceramiczne było niekiedy słabo połyskliwe.

Chcąc poprawić jakość produkcji, zaczęto sprowadzać glinę z odleglejszych zakątków, m.in. ze Strzeblowa koło Sobótki na Dolnym Śląsku. Uzyskano wówczas typowy dla berlińskich wyrobów błękitnobiały odcień. Wprowadzono również na niemal gładkich w tym czasie naczyniach nowy rodzaj reliefowej dekoracji naczyń (*Reliefzierat* i *Neuzierat*). Manufakturę Gotzkowsky'ego w 1763 roku odkupił król Fryderyk II i przemianowano ją na Königliche Porzellan Manufaktur (Królewską Manufakturę Porcelany)²⁷. Swój dalszy rozwój wytwórnia w tym okresie zawdzięcza osobistemu zainteresowaniu króla, który wpływał na projektowanie nowych wzorów.

27 RÖNTGEN 2021, s. 36.



5. Czarka: kwiaty w typie manierystycznym, ok. 1763–1770, Królewska Manufaktura Porcelany w Berlinie, fot. autor, 2022.

Produkowano głównie serwisy z myślą o wyposażeniu królewskich rezydencji oraz upominkach przeznaczonych dla dyplomatów i dworskich dostojników. Charakterystyczną cechą zdobienia była reliefowa dekoracja przy krawędzi naczyń uzupełniona złoceniem i malaturą w dość żywej kolorystyce, nawiązującej do ówczesnych wyrobów z Sévres, z których czerpano wzorce.

Warto zauważyć, że stosunkowo wcześniej, bowiem już w latach 70. XVIII wieku ujawniły się też wpływy francuskiego klasycyzmu. Obserwujemy to zwłaszcza w plastyce figuralnej modelowanej przez braci Friedricha Eliasa Mayera i Wilhelma Christiana Mayera.

W poszukiwaniu źródeł inspiracji. Jak malarze porcelany interpretowali dzieła botaniczne

Import porcelany z Chin i Japonii przyczynił się do tego, że produkcja zarówno XVII-wiecznych europejskich fajansów, jak i pierwszych wyrobów porcelanowych – jak już wspomniano – w znaczącej mierze inspirowała się zaczerpniętą z niej dekoracją. Szczególnie popularne były motywy florystyczne pojawiające się na chińskiej ceramice z okresu panowania mandżurskiej dynastii Qing (1644–1911), a zwłaszcza cesarzy Kangxi (1662–1722), Yongzheng (1723–1735) i Qianlong (1736–1796). Wśród popularnych kwiatów pojawiły się: lotos (symbol lata i niewinności), chryzantema (symbol słońca, radości i jesieni), magnolia (symbol piękna

i uroku) oraz uchodząca za królową kwiatów peonia (symbol szczęścia, miłości, bogactwa i wiosny), a także krzewy oraz liście artemizji. Częstym motywem dekoracyjnym było wprowadzanie trzech drzew potrafiących oprzeć się mrozom, zwanych Trzema Przyjaciółmi Zimy, czyli śliwy (zapowiadającej wiosnę, gdyż jej kwiaty często przebijają się przez warstwę śniegu), sosny (utrzymującej stale zielen) i bambusa (zadziwiającego młodzieńczą prężnością)²⁸. W ujęciach tych w różny sposób traktowano wierność w naśladowaniu pierwowzoru, ale starano się zachowywać ikonograficzną logikę.

Kolejne ważne źródło inspiracji dla dekoracji kwiatowych i roślinnych stanowiły zarówno dla manufaktur fajansu, jak i porcelany wydawane od końca XVI wieku zielniki. Ich wielka popularność w XVII stuleciu wiązała się nie tylko z rozwojem nauk przyrodniczych, ale przede wszystkim z ekspansją kolonialną państw europejskich. Dzieła poświęcone faunie czy florze egzotycznych krajów uzupełniano materiałem ilustracyjnym, uderzającym drobiazgowością szczegółów. Doprowadziło to do zdominowania ówczesnej typografii przez ilustrację miedziorytniczą, która przeżywała swój największy rozkwit²⁹.

Znakomitym przykładem są prace dwóch lekarzy i botaników renesansowych: Leonarda Fuchsa (1501–1566) *Commentaries excellens de l’Histoire des herbes et plantes* wydana w Tybindze w 1542 roku oraz Pietra Andrei Mattioli (1501–1577) *Neu Vollkommens Krauter Buch von allerhand Gewachsen der Baumen Standen und Krauten die in Teutschland Italien Frankreich und in anderen Orten der Welt* wydana w Bazylei w 1678. Mattiolemu zawdzięczamy m.in. spopularyzowanie takich gatunków kwiatów, jak tulipany, narcyzy i hiacynty, gdyż jako lekarz nadworny Ferdynanda I i Maksymiliana II Habsburgów obsadził nimi ogrody cesarskie w Pradze. Publikacje te za sprawą późniejszych wydań cieszyły się niesłabnącą popularnością.

Malarze porcelany korzystali także powszechnie z miedziorytów Marii Sybilli Merian (1647–1717) – malarki i rysowniczkii, pierwszej kobiety entomolog, tworzącej finezyjne ilustracje kwiatów i owadów. Świadectwo jej pasji i wnikliwej obserwacji natury stanowiło trzytomowe arcydzieło rytownictwa botanicznego *Neues Blumenbuch allen kunstverständigen Liebhabern zu Lust, Nutz und Dienst mit fliess verfertiget* wydane w Norymberdze w latach 1675–1680. Warto tu nadmienić, że wydawcą pracy był jej mąż, malarz, grafik i drukarz – Johann Andreas Graff. A druk ten był niewyczerpanym źródłem inspiracji dla malarzy porcelany.

28 PACANA/ROMANOWICZ 2015, s. 297.

29 SZWEJKOWSKA 1961, s. 138, 159.



6–8. | M.S. Merian, *Neue Blumenbuch* [...], Norymberga 1675–1680, reprint miedziorytu kolorowanego, WBP. im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi, fot. autor, 2022.

Oprócz dzieł Merian korzystano z pracy botanika i aptekarza Johanna Wilhelma Weinmanna (1683–1741) *Phytanthoza Ikonographia sive, Conspectus aliquot millium: tam indigenarum quam exoticarum, ex quatuor mundi partibus longâ annorum serie indefesoque studio*, której czterotomowe wydanie z lat 1737–1745 ukazało się w Regensburgu. Autorami plansz graficznych byli m.in. cenieni graficy Johann Elias Ridinger (1698–1767) i Johann Jakob Heid (1704–1767). Warto w tym miejscu wspomnieć, że zdaniem niemieckiej badaczki dr Claudii Bodinek (specjalizującej się we wczesnej porcelanie miśnieńskiej) ilustracje z dzieła Weinmanna były na tyle popularne wśród malarzy w Miśni, że stanowiły źródło inspiracji dla części dekoracji znanych obecnie 37 naczyń z przywołanego wcześniej serwisu Götzendorf-Grabowskiego³⁰. Badaczka powiązała także pozostałe partie dekoracyjne z grupą 161 akwael przechowywanych w manufakturze, zbliżonych stylistycznie do prac pochodzącej z Norymbergi Magdaleny Rosiny Funck (1672–1695) ujętych w albumie *Blumenbuch* z 1692 roku³¹.

Ponadto miedziorytnicy chętnie nawiązywali do prac malarzy, w których twórczości pojawiały się motywy entomologiczne, jak u malarza i rysownika, wybitnego topografa Jorisa Hoefnagela (1542–1601), który za sprawą swych botanicznych iluminacji malowanych na podobrazu pergaminowym na zamówienie cesarza Rudolfa II Habsburga przyczynił do rozwoju gatunku martwej natury kwiatowej, oraz flamandzkiego malarza Jana van Kessela (1626–1679).

W manufakturze w Miśni to właśnie grafika reprodukcyjna przyczyniała się do rozwoju dekoracji malarskich, gdyż już w 1720 roku Höroldt otrzymał od jednego z dostawców drezdeńskiego dworu 147 miedziorytów na użytek pracowni malarskiej. Podobną praktykę stosowano zapewne w innych manufakturach.

W początkowym okresie działalności miśnieńskiej manufaktury wzory zaczerpnięte z grafiki malowano bardzo wiernie, łącznie z charakterystycznymi dla miedziorytu cieniami wynikającymi ze szrafirowania. Jako autor tego typu kompozycji był często wymieniany Johann Gottfried Klinger (1711–1781)³². Do ich popularności przyczyniało się także wznawianie niektórych dzieł z planszami inspirowanymi botaniką i entomologią, jak choćby praca malarza i grafika Jacoba Hoefnagela (1573–ok. 1632) *Archetypa studiique patris Georgii Hoefnagelii* wydana po raz pierwszy we Frankfurcie w 1592 roku, a wznowiona w latach 1701–1725 w Norymberdze przez rytownika i wydawcę Christopha Weigela (1654–1725).

30 BODINEK 2013, s. 21–44; w polskiej literaturze o serwisie Götzendorf-Grabowskiego PIĄTKIEWICZ-DERENIOWA 1983, s. 10; GABRYŚ 2019, s. 132.

31 *Blumenbuch* Magdaleny Rosiny Funck obecnie przechowywany jest w Dumbarton Oaks Research Library.

32 WALCHA 1973, s. 160.

W XVIII stuleciu na wzornictwo porcelany oddziaływały również kompozycje malarskie przetransponowane na język grafiki z wykorzystaniem techniki kolorowanego miedziorytu. Tak popularne w dekoracji porcelany kwiaty niemieckie sięgające po rodzimą europejską florę zyskały większą swobodę ujęcia za sprawą francuskich artystów malarzy specjalizujących się w tego typu kompozycjach, jak choćby Jean-Baptiste Monnoyer (1636–1699) czy później Louis Tessier (ok. 1719–1781). Warto w tym miejscu wspomnieć, że manufaktura w Miśni w 1778 roku zatrudniała aż 48 malarzy biegłych w malowaniu kwiatów.

Styl dekoracji kwiatowych wypracowany w Miśni kontynuowały inne wytwórnie założone w XVIII wieku, m.in. manufaktury w Wiedniu, Berlinie, Nymphenburgu, Ludwigsburgu czy francuska Sévres oraz grupa manufaktur z terenu Turynii: Gotha, Rudolstadt Volkstedt, Limbach i Wallendorf³³.

W zdobnictwie ceramiki niemal od początku wyczuwalna jest fascynacja różnorodnością roślinnych motywów i kształtów, która na przestrzeni omawianego stulecia nie była także wolna od stylizacji właściwej dla danej formacji artystycznej, wiodąc od naturalizmu baroku przez kapryśność rokoka do powściągliwości klasycyzmu. Niejednokrotnie uderza logika, z jaką projektanci i malarze dostosowują florystyczne dekoracje do kształtu i funkcji obiektu. Wśród omówionych źródeł dekoracji kwiatowych istotną rolę odgrywała ceramika orientalna, ale nie bez znaczenia były także dzieła z zakresu botaniki i tak popularna grafika o charakterze reprodukcyjnym. Podejmowanie w problematyce badawczej wzajemnych korelacji między dekoracją malarską, w której artyści mogli podążać za aktualną modą i tendencjami stylistycznymi, a źródłami jej inspiracji w ujęciu interdyscyplinarnym pozostaje zatem ważnym postulatem badawczym.

33 SCHERF 1980.

Bibliografia

Opracowania

- BODINEK 2013 – Claudia Bodinek, *Götzendorf-Grabowski Service und seine Bildvorlagen*, „Keramos” 2013, nr 219, s. 21–44.
- BRUNING 1907 – Adolf Bruning, *Porzellan*, Berlin 1907.
- DANCKERT 2008 – Ludwig Danckert, *Leksykon porcelany europejskiej*, Gdańsk 2008.
- GABRYŚ 2019 – Dorota Gabryś, *Porcelana miśnieńska w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2019.
- GRZEJSZCZAK 2017 – Łukasz Grzejszczak, *Porcelanowy ogród. Flora w ceramice europejskiej XVIII–XX w.*, „Szkło i Ceramika” 2017, nr 1, s. 11–14.
- HELFRICHT 2012 – Jürgen Helfricht, *A small Lexicon of Meissan Porcelain*, Husum 2012.
- Kraków 1934 – *Katalog wystawy kobierców mahometańskich ceramiki azjatyckiej i europejskiej urządzonej w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1934.
- Kraków 2012 – *Dar Krystyny Czapskiej dla Zamku Królewskiego na Wawelu*, katalog wystawy grudzień 2012 – marzec 2013, red. Krystyna Podlódowska-Reklewska, Kraków 2012.
- PACANA/ROMANOWICZ 2015 – Beata Pacana, Beata Romanowicz, *W przestrzeni Smoka. Sztuka chińska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, katalog wystawy luty–maj 2015, Kraków 2015.
- PIĄTKIEWICZ-DERENIOWA 1983 – Maria Piątkiewicz-Dereniowa, *Porcelana miśnieńska w zbiorach Wawelskich*, katalog zbiorów, t. 1–2, Kraków 1983.
- RÖNTGEN 2021 – Robert E. Röntgen, *Deutsche Porzellanmarken von 1710 bis zur Gegenwart*, Regenstauf 2021.
- RÓŻ-MIELECKA 1998 – Dorota Róż-Mielecka, *Pierwiastek boski. Niezwykłość i wprawa, czyli dawna sztuka Japonii*, katalog wystawy Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Wrocław 1998.
- SCHERF 1980 – Helmut Scherf, *Thüringen Porzellan unter besonderer Berücksichtigung der Erzeugnisse des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1980.
- SOZAŃSKA 2002 – Jolanta Sozańska, *Porcelana z wytwórni europejskich*, katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Wrocław 2002.
- SZWEJKOWSKA 1961 – Helena Szejnkowska, *Książka drukowana XV–XVIII w. Zarys historyczny*, Wrocław–Warszawa 1961.
- WALCHA 1973 – Otto Walcha, *Meißner Porzellan*, Dresden 1973.
- Warszawa 1982 – *Porcelana wiedeńska 1718–1864. Katalog wystawy ze zbiorów Österreichische Museum für angewandte Kunst w Wiedniu*, katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1982.
- Warszawa 2009 – Marcin Jacoby, Joanna Markiewicz, Joanna Popkowska, *Sztuka chińska w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2009.