

Portrety artystów przyjaciół w tradycji nazareńskiej w twórczości malarzy śląskich XIX wieku

Portret nie był gatunkiem pierwszoplanowym w twórczości nazareńczyków, jednak istniała taka jego odmiana, którą uprawiali szczególnie często i która stała się niemal ich specjalnością. Były to wizerunki artystów – kolegów i przyjaciół – wykonywane w technice olejnej lub rysunkowej. O skali tego zjawiska świadczą wyniki badań wybitnego znawcy przedmiotu, Hansa Gellera¹. Doliczył się on ponad dwóch tysięcy portretów artystów niemieckich czynnych w Rzymie w latach 1800–1830, wśród których większość stanowiły prace nazareńczyków, głównie rysunki. Należy podkreślić, że zapoczątkowaną wówczas w tym kręgu tradycję przedstawiania artystów przez artystów, kontynuowano w różnych ośrodkach nazarenizmu w Niemczech, niekiedy jeszcze w drugiej połowie stulecia.

Zjawisko to wpisuje się w nurt romantycznego obrazu przyjaźni, omówionego przez Klausa Lankheita w słynnej rozprawie *Das Freundschaftsbild der Romantik*². Uczony ten wyróżnił dwie jego odmiany – północną, reprezentowaną przez malarstwo portretowe Caspara Davida Friedricha i Philippa Ottona Rungego oraz południową – która występowała w twórczości nazareńczyków. Pomimo upływu czasu i nowych badań w dziedzinie romantyzmu, szereg jego spostrzeżeń zachowuje do dziś swoją ważność. Dotyczy to przede wszystkim opisu przesłanek, jakie doprowadziły do powstania portretów przyjaciół, a do których Lankheit zalicza zerwanie z akademią, jak to miało miejsce w wypadku nazareńczyków, brak powiązań społecznych i wiążące się z nim poczucie niepewności, trudności materialne artystów, osamotnienie i kryzys wiary³. W tej sytuacji malarz o tej samej orientacji artystycznej stawał się dla swojego kolegi oparciem, a przyjaźń świętością i częstym tematem przedstawień – zarówno portretów, jak i alegorii. Poczucie wspólnoty celów mogły dawać nie tylko zbliżone dążenia twórcze, ale także wspólne przedsięwzięcia, jak udział w wojnie wyzwolenczej, przynależność do tych samych organizacji (np. wspomnianych przez Lankheita związków studentów), podobne zainteresowania (np. myślistwo i udział w polowaniach), bądź powiązania regionalne odgrywające dużą rolę w większych ośrodkach artystycznych.

Portrety ukazywały modeli najczęściej w popiersiu (niekiedy same głowy), rzadziej w półpostaci, na neutralnym tle, zwykle bez atrybutów profesji. Obrazy odznaczały się niewielkimi

¹ Hans Geller, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1952.

² Klaus Lankheit, *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Carl Winter, Heidelberg 1952.

³ Lankheit pisze, że w początkach działalności nazareńczyków „także oni mają udział w ogólnej niepewności, należą do wątpliwych bądź są obojętni względem swej wiary z dzieciństwa” (ibidem, s. 93). W późniejszych opracowaniach dotyczących tego kierunku, prawie bez wyjątku podkreśla się ich wyjątkową religijność i zaangażowanie w działalność Kościoła katolickiego poprzez zamówienia i przynależność do rozmaitych stowarzyszeń z nim związanych.

rozmiarami, rysunki zaś miały jeszcze mniej okazały charakter – powstawały najczęściej na kartach sztambuchów i szkicowników z podróży, jako pamiątka wzajemnych kontaktów i przeznaczone były dla wąskiego kręgu odbiorców. I tak np. Anton Merk⁴ wspomina o wizerunkach nieobecnych przyjaciół zawieszanych w sali jadalnej w miejscu zgromadzeń nazareńczyków. W portretach zbiorowych przestrzegano zasady autonomicznego potraktowania każdej z postaci i ukazywano artystów zazwyczaj w jednym szeregu, bez wyróżniania żadnego z nich. Niekiedy stosowano układ symetryczny i przedstawiano ich zwróconych do siebie twarzami, czasami po dwóch, a nawet po kilku. W każdej z tych konfiguracji postaci zachowują odrębność dzięki takiemu samemu stopniowi opracowania i rezygnacji z ukazywania wzajemnych kontaktów między portretowanymi. Ich spojrzenia rozchodzą się i najczęściej nie patrzą oni na widza.

Jeżeli chodzi o rysunki, to zarówno omówione zasady kompozycyjne⁵, jak i sposób wykonania – za pomocą czystej klarownej kreski, podkreślania konturu i koncentracji na samych twarzach, przy najczęściej szkicowym potraktowaniu partii włosów i ubrania – nadawały tym portretom abstrakcyjny symboliczny charakter. Pod względem stylistycznym nawiązywano do twórczości dawnych mistrzów, zarówno szkół północnych, jak i południowych. Już samo zastosowanie twardego, ostro zatemperowanego ołówka, niekiedy srebrnego sztyftu, miało na celu zmierzenie się ze średniowieczną i wczesnorenansową techniką rysunku, z której większość z tych artystów wychodziła obronną ręką, pozostawiając prace o niezrównanej delikatności i precyzji wykonania.

Świadectwem wzajemnych kontaktów i wspólnoty artystycznych celów są nie tylko portrety w dosłownym tego słowa znaczeniu, ale także studia szat, do których nazareńczycy pozowali w czasie wspólnych posiedzeń, począwszy od spotkań w Sant' Isidoro w Rzymie. Wiele z tych studiów uwzględnia także twarze modeli i, w zależności od stopnia ich dokładności, może być zaliczonych do omawianej tu kategorii portretów. Do obrazów przyjaźni należą także wyobrażenia artystów przy pracy, np. szkicujących w plenerze podczas wspólnych wypraw, jakie podejmowali nazareńczycy. Wreszcie można do nich również zaliczyć przedstawienia z życia towarzyskiego kolonii niemieckiej w Rzymie, jak np. sceny z Caffè Greco, gdzie się spotykali.

Omówione rodzaje portretów oraz ich cechy formalne obowiązywały w czystej postaci w środowisku rzymskim, skupionym wokół Johanna Philippa Overbecka, od około 1810 do około 1830 roku, ale w zmienionej nieco formie, występowały w późniejszym okresie w środowiskach kontynuujących tradycję nazareńską w Niemczech, przede wszystkim w Düsseldorfie⁶. W latach 1826–1859 dyrektorem tamtejszej akademii był Wilhelm Schadow (1788–1862), jeden z czołowych przedstawicieli nazarenizmu. To w tym kręgu, wokół takich artystów jak Carl Ferdinand Sohn (1805–1867), Julius Hübner (1806–1882) i Eduard Bendemann (1811–1889) narodził się dekoracyjny – o nieco biedermeierowskim charakterze – nurt późnonazareński, uprawiany przez ich uczniów jeszcze w drugiej połowie stulecia.

Na Śląsku omawiany typ portretu znalazł odzwierciedlenie proporcjonalne do recepcji nazarenizmu na tym terenie, początkowo niewielkie, w twórczości jednego tylko malarza,

⁴ Zur Bildnismalerei der Nazarener [w:] *Die Nazarener*, Hrsg. Klaus Gallwitz, kat. wyst., Städel. Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 28 kwietnia – 28 sierpnia 1977, Städtische Galerie, Frankfurt am Main 1977, s. 151.

⁵ Zostały one tutaj opisane na podstawie rozprawy Lankheita, op. cit., passim.

⁶ O portretach przyjaciół w środowisku düsseldorfskim pisała Irene Markowitz, *Rheinische Maler im 19. Jahrhundert* [w:] *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 3, *Malerei*, hrsg. von Eduard Trier und Willy Weyres, Schwann, Düsseldorf 1979, s. 79–84 (podrozdział: *Freundschaftsbilder Düsseldorfer Maler*).

a począwszy od lat trzydziestych XIX wieku, nieco większe, w pracach kilku już artystów, uczniów akademii berlińskiej i düsseldorfskiej, reprezentujących nurt późnonazareński, w którym zaznaczyły się w mniejszym lub większym stopniu cechy sztuki biedermeieru. To współistnienie obu kierunków artystycznych jest niezmiernie charakterystyczne dla sztuki śląskiej w okresie, który moglibyśmy najogólniej określić jako epokę przedmarcową i często prowadzi do zróżnicowanej kwalifikacji zjawisk artystycznych w opracowaniach dotyczących sztuki tego czasu.

Spośród artystów śląskich współczesnych pierwszej fali nazareńczyków jedynym malarzem, w którego twórczości zagadnienie omówionego tu typu portretu znalazło pewne odzwierciedlenie, był Carl Adalbert Herrmann (1791–1845). Zetknął się on ze środowiskiem artystów niemieckich skupionych wokół Overbecka w czasie swojego pobytu w Rzymie w latach 1817–1820, uczestnicząc w życiu towarzyskim i przedsięwzięciach artystycznych tego kręgu. W 1818 wziął udział w uroczystościach ku czci kronprinza, Ludwika Bawarskiego w willi Schultheiß, zorganizowanych przez nazareńczyków, a w kwietniu następnego roku w wystawie w Palazzo Caffarelli, gdzie przedstawił rysunek *Niesienie Krzyża*. Bywał w słynnej Caffè Greco – na rysunku Dietricha Wilhelma Lindau⁷ ukazującym artystów niemieckich w tej kawiarni, przedstawiony został w towarzystwie m.in. Bertela Thorvaldsena. We wrześniu następnego roku artysta wybrał się wraz z Peterem Corneliussem, Carlem Moslerem, Konradem Eberhardem, Jahannem Davidem Passavantem i Julusem Schnorrem von Carolsfeldem na wycieczkę do Umbrii i Toskanii.

Przedewszystkim jednak uczestniczył w zajęciach tzw. akademii, o czym świadczą rysunki zachowane w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu. Są to głównie studia draperii, należące pod względem techniki i sposobu wykonania do typu prac wykonywanych przez nazareńczyków podczas wspólnych posiedzeń, których celem było rysowanie z natury i do których pozowali sobie nawzajem. Niektóre z nich, jak np. przedstawienia modeli podpierających się kijami, nawiązują do ujęć szczególnie chętnie podejmowanych przez artystów skupionych wokół Overbecka, jeszcze podczas spotkań w Sant' Isidoro. Większość jednak, poza funkcją studiów draperii, podstawową, jak na to wskazuje dokładność ich wykonania, stanowiła także rodzaj konterfektów, upamiętnienia nawiązanych wówczas kontaktów. Świadczą o tym mniej lub bardziej dokładne podpisy określające malarzy, którzy do nich pozowali oraz czas ich powstania. Na tej podstawie można ustalić, że na rysunkach tych zostali przedstawieni Friedrich Helmsdorf⁸, Peter Rittig⁹, Johann Kaspar Schintz¹⁰, Heinrich Immanuel Lengerich¹¹ i Zelinský (Jan Nepomucen Žyliński?)¹², a także, o czym wiadomo z rysunku znanego jedynie

⁷ H. Geller, *Die Bildnisse...*, op. cit., s. nlb., il. 263.

⁸ Johann Friedrich Helmsdorf (1783–1852), malarz i rytownik, czynny w Rzymie w latach 1816–1820; ibidem, s. 60, kat. nr (307a), 447–450, s. 132, nr 148 (spis artystów).

⁹ Peter Rittig (1789–1840), malarz, uczeń Davida, czynny w Rzymie od 1816 do 1840; ibidem, s. 94, kat. nr 1126–1127, s. 138, nr 374 (spis artystów).

¹⁰ Johann Caspar Schintz (1797–1832), malarz szwajcarski, czynny w Rzymie od 1818 do 1824; ibidem, s. 100–101, kat. nr 1248–1251, s. 139, nr 402 (spis artystów).

¹¹ Heinrich Immanuel Lengerich (1790–1865), malarz, uczeń Wilhelma Wacha w akademii berlińskiej. Przebywał w Rzymie w latach 1817–1821, 1822–1825, 1841–1842, 1843; ibidem, s. 76, kat. nr 769–770, s. 135, nr 256 (spis artystów).

¹² Artysta identyfikowany z Janem Nepomucenem Žylińskim (1790–1838), stypendystą hr. Stanisława Kostki Zamoyskiego; zob. artykuł Konrada Ajewskiego, *Jan Nepomucen Žyliński, malarz i stypendysta Stanisława Kostki Zamoyskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1993, R. 4, nr 2–3, s. 267–275.



il. 1 | fig. 1

Carl Adalbert Herrmann,
*Portret młodego
 mężczyzny* | *Portrait of
 a Young Man*, Muzeum
 Archidiecezjalne we
 Wrocławiu | Archdiocese
 Museum in Wrocław

fot. | photo Piotr Łukasiewicz

z reprodukcji – Gustav Heinrich Naeke¹³. Poza wymienionymi artystami w literaturze przedmiotu wzmiankowane jest jeszcze studium, do którego pozował znany rytownik Ferdinand Ruschewiell (1785–1846)¹⁴.

Trudno dziś ustalić, jakie stosunki łączyły Herrmanna z tymi artystami, wiadomo jedynie, że Naeke wykonał dwa jego portrety¹⁵, niestety zaginione, co może świadczyć o bliższych kontaktach wiążących obu malarzy, tym bardziej, że razem studiowali na akademii drezdeńskiej. Nie ulega jednak wątpliwości, że wymienione tu prace nie były dla niego tylko czystymi wprawkami, ponieważ przy całej ogólnikowości, z jaką potraktowane zostały w nich twarze modeli, wszystkie one noszą cechy portretowe, ukazują jakies charakterystyczne rysy osobowości przedstawionych postaci, które Herrmannowi udało się wydobyć dzięki jego zdolnościom jako portrecisty. I to właśnie, obok podpisów z nazwiskami modeli, pozwala zaliczyć je do omawianej tu grupy przedstawień.

Jedynymi zachowanymi wizerunkami w ścisłym tego słowa znaczeniu są przedstawienia nieznanego młodego mężczyzny z profilu (il. 1)¹⁶ oraz architekta Karla Josepha Köbla (1796–1856)¹⁷, który musiał być dosyć popularną postacią w środowisku nazareńczyków w Rzymie w czasie, gdy przebywał w nim Herrmann, bowiem znane są jeszcze trzy inne jego portrety z tego okresu¹⁸. Bardziej charakterystyczne dla omawianego tu nurtu jest wyobrażenie pierwszego z wymienionych, którego nazwiska nie udało mi się ustalić¹⁹, podpis na dole został bowiem w połowie ucięty. Za

¹³ Gustav Heinrich Naeke (1786–1835), uczeń, a później profesor akademii drezdeńskiej, w latach 1817–1824 przebywał w Rzymie; zob. H. Geller, *Die Bildnisse...*, op. cit., s. 82, kat. nr 871–876, s. 136, nr 310 (spis artystów).

¹⁴ Zob. Ernst Scheyer, *Die Ausstellung „Schlesisches Biedermeier“*, „Schlesische Monatshefte“ 1930, Jg. 7, Nr. 4, s. 142, kat. nr 41.

¹⁵ Wymienia je Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von H. Vollmer, Bd. 16, E.A. Seemann, Leipzig 1923, s. 490. W czasie kwerendy w Gabinetie Rycin w Dreźnie, gdzie według tego źródła miałyby się znajdować, nie udało mi się ich odnaleźć.

¹⁶ Ołówek, papier, 27,5 × 20,5 cm, Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu; zob. Anna Kozak, *Carl Adalbert Herrmann – pomiędzy nazarenizmem i biedermeierem*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 2011, R. XX, s. 232–233, il. 17.

¹⁷ Zob. Ernst Scheyer, *Carl Herrmann. Ein oberschlesischer Nazarener*, „Der Oberschlesier” 1931, Jg. 13, H. 1, il. nlb. [po s. 8].

¹⁸ H. Geller, *Die Bildnisse...*, op. cit., s. 74, nr kat. (439), il. 145, nr kat. (440), il. 235, nr kat. 718, il. 237.

¹⁹ Portretowany wykazuje pewne podobieństwo do Johanna Carla Bartha (1787–1853), rytownika, popularnego w środowisku nazareńczyków w Rzymie w latach, kiedy przebywał tam Herrmann (zob. ibidem, s. 41, kat. nr 48, il. 20, kat. nr 50, il. 21, kat. nr 51, il. 19). Jednak jest on także nieco podobny do Konrada Eberharda (1768–1859), rzeźbiarza, malarza i rytownika, z którym, m.in. Herrmann odbył wycieczkę po Umbrii i Toskanii we wrześniu 1819 (zob. ibidem, s. 49, kat. nr 231, il. 80, kat. nr 232, il. 79, kat. nr 235, il. 77). Nie są to jednak podobieństwa na tyle przekonujące, by można bez wątpliwości powiązać portret z którymś z tych artystów.

tym, że jest to portret artysty przemawiałyby jego przynależność do zespołu rysunków Herrmanna związanych – poza przedstawieniami papieża Piusa VII – z jego działalnością w akademii rzymskiej, a także cechy stylistyczne tej pracy. Jest to typowy wizerunek nazareński – popiersie wykonane ołówkiem, w którym zwraca uwagę starannie opracowana głowa, przy dosyć powierzchownym odtworzeniu szczegółów ubioru. Portretowany ukazany został zwrócony nieznacznie, *en trois quarts*, w stronę widza, prawie profilowo, na neutralnym tle, bez uwzględnienia trójwymiarowej przestrzeni i z pominięciem atrybutów profesji. Wrażenie idealizacji i abstrakcyjności ujęcia pogłębia spojrzenie modela patrzącego przed siebie, ale jednocześnie jakby pogrążonego we własnych myślach.

Przedstawienie architekta Köbla jest bardziej malarskie i dekoracyjne, chociażby dzięki zastosowaniu techniki lawowania, jednak i tutaj dostrzec można typowe cechy nazareńskiego portretu przyjaciela. Są to takie jego elementy jak koncentracja na twarzy portretowanego, ogólnikowe opracowanie stroju, „nieobecne” spojrzenie, brak jakichkolwiek aluzji do wykonywanego zawodu, neutralne, pozbawione głębi tło. Można przypuszczać, że malarz stworzył więcej wizerunków swoich kolegów w czasie pobytu w Rzymie. Zdobył on sobie w środowisku nazareńczyków pewną renomę jako portrecista, a przedstawienia papieża Piusa VII uzasadniałyby to przekonanie. Jednak nie dochowały się one do naszych czasów bądź nie zostały do tej pory zidentyfikowane jako jego prace w istniejących kolekcjach, jeśli nie były sygnowane.

Herrmann związał się z nazareńczykami w okresie, kiedy nurt ten miał jeszcze całkowicie antyakademicki charakter. Skupiał artystów niemieckich przybyłych do Rzymu z rozmaitych ośrodków, których przyciągała osobowość Johanna Friedricha Overbecka i koncepcja odnowy sztuki w nawiązaniu do mistrzów włoskiego i północnego średniowiecza i wczesnego renesansu. Znajduje to odzwierciedlenie w jego pracach, do których pozowali artyści pochodzący z różnych miast w Niemczech. Jest wśród nich także jeden Polak. Ich *œuvre* jest dopiero ustalane przy okazji bardziej szczegółowych badań nad nazarenizmem, jak np. w wypadku Petera Rittiga, którego znaczenie w środowisku rzymskim, skupionym wokół Overbecka, zostało ostatnio omówione przez Norberta Suhra²⁰. To, co łączyło Herrmanna z poznanymi wówczas artystami, to poczucie zerwania z praktyką akademicką, wspólnota nowych artystycznych celów. O utożsamianiu się z założeniami kierunku świadczyć może adnotacja pod rysunkiem przedstawiającym polskiego artystę Zelinsky'ego (Jana Nepomucena Żylińskiego?), powstałym na zakończenie „naszej niemieckiej akademii”²¹.

W późniejszym okresie, gdy nazarenizm, za sprawą Wilhelma Schadowa (1788–1862), zadomowił się na akademiach w Berlinie, a później w Düsseldorfie, tradycja wzajemnego portretowania się, zarówno profesorów, jak i studentów była kontynuowana. Klasycznym przykładem może być portret *Rodzina Bendemanna i jej przyjaciele*²² z ok. 1830/1831 roku, na którym artyści – Eduard Bendemann (1811–1889), Theodor Hildebrandt (1804–1874), Julius Hübner (1806–1882), Wilhelm Schadow i Carl Ferdinand Sohn (1805–1867) – przedstawili się nawzajem z okazji wspólnej podróży do Rzymu.

Z malarzy śląskich należących do młodszej generacji nazareńczyków najwybitniejszy był Raphael Schall (1814–1859), wykształcony w akademii berlińskiej i düsseldorfskiej. Z czasu jego studiów w Berlinie zachował się rysunek artysty *Malarze wrocławscy Robert Eitner i Albert Korneck*

²⁰ Zob. *Die Nazarener – vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhundert*, bearb. von Norbert Suhr und Nico Kirchberger, Schnell & Steiner, Regensburg 2012, s. 65–70.

²¹ Ołówek, papier, 22,2 × 18,7 cm, Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu.

²² Kunstmuseum Krefeld, zob. *Kunst des 19. Jahrhunderts...*, op. cit., s. 80, il. 26.



il. 2 | fig. 2

Raphael Schall, *Malarze wrocławscy Robert Eitner i Albert Korneck*
 | *Wrocław Painters Robert Eitner and Albert Korneck*, 1833, Muzeum Narodowe w Warszawie
 | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

(il. 2) z 1833 roku²³, charakterystyczny dla omawianego tu zagadnienia. Malarz wykonał go w dwóch fazach – 25 czerwca powstał portret pierwszego z artystów, 17 lipca – drugiego. Pomimo to sprawia on wrażenie jednolitej pracy, zarówno pod względem kompozycji, jak i sposobu wykonania. Schall nawiązał tu świadomie do portretów artystów przyjaciół tworzonych w kręgu nazareńczyków. Rysunek wykonany jest ołówkiem, z podkreśleniem światła bielą, niezwykle precyzyjnie, przy użyciu gęstego szrafowania. Cechuje go ścisła symetria, która, jak zauważył Lankheit w odniesieniu do kompozycji tego rodzaju, „oddziałuje zawsze świątecznie i symbolicznie”²⁴. Symboliczny, abstrakcyjny charakter nadaje mu także wyeksponowanie twarzy modeli, zarówno dzięki ukazaniu ich tylko do ramion, jak i podkreśleniu plastyczności za pomocą modelunku światłocieniowego. Na neutralnym tle oddziałują one niemal jak antyczne medale i pomimo zestawienia w jedną kompozycję, portrety każdego z artystów nie zatracają indywidualnego charakteru. Przyczynia się do tego w dużej mierze charakterystyczny dla tego rodzaju prac zabieg – mijanie się spojrzeń

²³ Ołówek, światła naniesione bielą, papier, 15,5 × 24,3 cm, po lewej stronie pod portretem datowany: 23. Juni 1833., po prawej: 17. Juli 1833., na dole napisy – po lewej: Eitner, po prawej: Korneck, nr inw. Rys.Nm.XIX 591 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie; zob. E. Scheyer, *Die Ausstellung...*, op. cit., s. 146, kat. nr 102 oraz Ernst Scheyer, *Schlesische Malerei der Biedermeierzeit*, Verlag Wolfgang Weidlich, Frankfurt am Main 1965, s. 66, il. 30.

²⁴ K. Lankheit, op. cit., s. 124.

portretowanych. Choć zwrócenie się do siebie twarzami, nie patrząc jeden na drugiego, co nadaje ich wizerunkom niezależny charakter.

Portret Roberta Eitnera i Alberta Kornecka jest wyrazem tendencji, która odegrała dużą rolę w powstaniu portretów przyjaźni – przynależności do tego samego regionu jako elementu łączącego w ramach szerszej społeczności artystów. Zarówno Schall, jak i obaj portretowani pochodzili ze Śląska i uczyli się początkowo we Wrocławiu. Robert Eitner (1809–1883) był uczniem Johanna Heinricha Königa, którego córkę poślubił. Po studiach w Berlinie, kiedy to powstał portret, powrócił do Wrocławia i pozostał tam do końca życia. Albert Korneck (1813–1905), wrocławianin z pochodzenia, kształcił się, podobnie jak Eitner i Schall u Königa, a następnie w akademii berlińskiej i, jak ten ostatni, düsseldorfskiej. Po 1840 roku osiadł w Berlinie, gdzie zajął się głównie portretem, zdobywając sobie pewną renomę w tej dziedzinie.

Z tego samego roku, co omówiony wyżej portret, pochodzi rysunek Kornecka przedstawiający Amandę Pelza (1812–1841)²⁵ (il. 3), malarza zaprzyjaźnionego z prezentowanym tu kręgiem. Nawiązuje on do przedstawień artystów niemieckich, czynnych w Rzymie w pierwszym trzydziestoleciu XIX wieku, zarówno pod względem kompozycji, jak i techniki wykonania. Jest to niewielki portret, ukazujący modela w popiersiu, w ujęciu profilowym, wykonany ołówkiem delikatną i precyzyjną kreską, jak większość wizerunków z tego kręgu. Zaopatrzony został w datę i nazwisko portretowanego dla upamiętnienia kontaktu. Artysta przedstawił swojego kolegę, który pochodził z tego samego, co on regionu i przeszedł podobne etapy nauczania artystycznego. Urodził się w Starej Bystrzycy w powiecie kłodzkim na Dolnym Śląsku, ok. 1831/1832 uczył się u Johanna Heinricha Königa we Wrocławiu, a w 1833 roku studiował na akademii berlińskiej. Również w przyszłości jego nauka miała przybrać podobny obrót, bowiem w 1834 roku przeniósł się, tak jak Korneck, Schall i Hoyoll, z Berlina do Düsseldorfu. Zajmował się głównie pejzażem i portretem.

Z 1834 roku pochodzi rysunek Pelza przedstawiający go wraz z Schallem na tle Düsseldorfu i studentów tamtejszej akademii (il. 4)²⁶. Już sam długi opisowy tytuł, jaki w swoim katalogu przytacza znawca malarstwa śląskiego tego okresu, Ernst Scheyer²⁷,



il. 3 | fig. 3

Albert Korneck,
Amand Pelz, 1833,
Stadtmuseum
Landeshauptstadt
Düsseldorf

fot. | photo © Stadtmuseum
Landeshauptstadt Düsseldorf /
VG Bild-Kunst, Bonn 2013

il. 4 | fig. 4

Amand Pelz, Amand Pelz
i jego przyjaciel Raphael
Schall, w tle malarze
düsseldorfscy i miasto
Düsseldorf | Amand
Pelz and His Friend
Raphael Schall, with
Düsseldorf Painters and
the City of Düsseldorf in
the Background, 1834,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The National
Museum in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe
w Warszawie

²⁵ Ołówek, papier, 18,1 × 14,8 cm, na dole pośrodku napis: Am. Pelz, na dole po prawej sygnowany i datowany: A Kornek | Berlin Juni. 1833, nr inw. C 63, Stadtmuseum Landeshauptstadt, Düsseldorf; zob. *Kunst des 19. Jahrhunderts...*, op. cit., s. 81, il. 28; za informacje dotyczące rysunku bardzo dziękuję dr. Christophowi Danelzik-Brüggemannowi z tego muzeum.

²⁶ Ołówek, lawowany tuszem, papier, 25,3 × 20,6 cm, sygnowany i datowany: A.P. 1834, nr inw. Rys.Nm.XIX 546 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie; zob. E. Scheyer, *Die Ausstellung...*, op. cit., s. 145, kat. nr 88, il.

²⁷ Scheyer podaje następujący tytuł rysunku: A. Pelz und sein Freund R. Schall, im Hintergrund Düsseldorf Maler und die Stadt Düsseldorf – ibidem.

wskazuje, że pochodzenie obu artystów ze Śląska jest tym, co wyróżnia ich spośród innych uczniów tej szkoły. Poznali się najpewniej jeszcze w czasie nauki u Johanna Heinricha Königa we Wrocławiu, jedno ze studiów Schalla z natury z tych lat nosi bowiem adnotację o powstaniu w ogrodzie Pelza w Starej Bystrzycy²⁸. Ich przyjaźń przetrwała aż do przedwczesnej śmierci artysty w 1841 roku, ale pamięć o niej znacznie dłużej. W pamiętnikach z podróży do Włoch Schall wspomina w 1844 roku „piękny dawno miniony czas” spędzony w Berlinie z „dobrym, zmarłym Amandem”²⁹. Nie tylko w nawiązaniu do obrazów przyjaźni, ale także pod względem stylistycznym praca Pelza wiele zawdzięcza wzorom nazareńskim. Jest to zwłaszcza widoczne w sposobie prowadzenia kreski, nawiązującej do rysunku konturowego, pewnie opisującej zarówno pierwszoplanowe postaci, jak i sylwetki przechodniów na drugim planie. Wrażenia tego nie zaciera nieco zgeometryzowane szrafowanie wydobywające plastyczność przedstawienia.

Najdoskonalszym wyrazem przyjaźni opartej na więziach regionalnych może być portret *Trzej malarze śląscy*³⁰ (II. 5) z 1835 roku, ukazujący Philippa Hoyolla (1816–1871?), Pelza i Schalla (licząc od lewej strony). Postaci zidentyfikował Hans Geller³¹, który zakwestionował ponadto dawną atrybucję obrazu Carlowi Ferdinandowi Sohnowi, dowodząc na podstawie wzmianki w jednym ze starych katalogów wystaw, że przedstawili się nawzajem³². Na podstawie analizy ich twórczości i rozmieszczenia monogramów widniejących w rogach kompozycji, zaproponował następujący udział artystów w powstaniu obrazu: portret Philippa Hoyolla wykonał Raphael Schall, Amanda Pelza – Philipp Hoyoll, zaś Raphaela Schalla – Amand Pelz.

Pod względem stylistycznym obraz wiąże się z tradycją późnonazareńską w akademii düsseldorfskiej, stąd Geller wskazał jako możliwe źródło jego inspiracji wspomniany już obraz *Rodzina Bendemannów i ich przyjaciele*³³. Ten namalowany pięć lat wcześniej portret grupowy nauczycieli młodych malarzy śląskich powstał na podobnej zasadzie, jako wynik wzajemnie wykonanych przez tych artystów wizerunków. Z tradycją późnoromantyczną wiąże się ponadto omówiona przez Gellera symbolika sygnatur – monogram Pelza (w lewym górnym rogu) nawiązuje do sygnatury Dürera, a pęknięcie na tarczy odnosi się do choroby malarza, która kilka lat później przyczyniła się do jego przedwczesnej śmierci, zaś kształt liter w monogramie Hoyolla (w lewym dolnym rogu) wzorowany jest na kulach, którymi się posługiwał i z jakimi został przedstawiony. O związkach obrazu z nurtem późnonazareńskim świadczą moim zdaniem także jego cechy stylowe – niezwykle delikatny modelunek twarzy modeli i precyzja w odtworzeniu ich rysów, fryzur i strojów, nawiązujące do twórczości dawnych mistrzów, z którymi łączy go ponadto kształt kompozycji w formie tonda ujętego w namalowaną ramę,

²⁸ Przedstawia ono chrzan i narysowane zostało w ogrodzie Amanda Pelza w 1832 r., jak świadczy napis pod rysunkiem (nr inw. Rys.Nm.XIX 602 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie).

²⁹ *Tagebuch des schlesischen Malers Raphael Schall über seine italienische Reise und seinem Aufenthalt in Rom 1844 u. 45 als Stipendiat der Königl. Preussischen Regierung*, mps, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. 7668, s. 50.

³⁰ Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; zob. *Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts*, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Katalogbearbeitung: Barbara Dietrich, Peter Krieger, Elisabeth Krimmel-Decker, Verlag Bruno Hessling, Berlin 1977, s. 177.

³¹ Hans Geller, *Drei schlesische Maler*, „Berliner Museen” 1960, Jg. 9, H. 2, s. 42–47.

³² Tę atrybucję potwierdza dodatkowo wykaz dzieł Raphaela Schalla z dokumentacji dawnego Schlesisches Museum der bildenden Künste, znajdujący się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w tece o sygnaturze II/85 przechowywanej w Gabinetie Dokumentów.

³³ Zob. przyp. 22.



il. 5 | fig. 5

Philipp Hoyer, Amand Pelz, Raphael Schall,
Trzej malarze śląscy
Three Silesian Painters,
 1835, Nationalgalerie
 Berlin, Staatliche
 Museen zu Berlin –
 Preußischer Kulturbesitz

fot. | photo Bildarchiv BPK /
 BE&W

znakomicie wydobywającą strukturę drewna, wreszcie niewielki format płótna, tak charakterystyczny dla portretów artystów przyjaciół.

Wiązanie obrazu z nazarenizmem düsseldorfskim³⁴ nie było jedyną próbą jego usytuowania w rozwoju portretu niemieckiego pierwszej połowy XIX wieku w Niemczech. Został on bowiem zreprodukowany na okładkach dwóch publikacji poświęconych sztuce biedermeieru na Śląsku – znanej książki Ernsta Scheyera *Schlesische Malerei der Biedermeierzeit*³⁵ i katalogu

³⁴ Poza interpretacją Hansa Gellera (*Drei schlesische..., op. cit.*) i moim omówieniem, obraz potraktowany został jako przejaw późnego romantyzmu w tradycji szkoły düsseldorfskiej w katalogu zbiorów Nationalgalerie w Berlinie; zob. przyp. 30.

³⁵ E. Scheyer, *Schlesische..., op. cit.*



il. 6 | fig. 6

Philipp Hoyer,
Niepokoiony malarz
A Painter Distracted,
1840, Museum für Kunst
und Kulturgeschichte
der Stadt Dortmund

fot. | photo Madeleine-Annette
Albrecht

wystawy *Schlesien in der Biedermeierzeit*³⁶. Nie jest to jednak jednoznaczne z jego klasyfikacją stylistyczną, ponieważ autorzy obu tych prac stosują to pojęcie bardzo szeroko – w odniesieniu do całej epoki pomiędzy wojną wywolenczą i rewolucją 1848. Jednak związki obrazu z biedermeierem, rozumianym jako styl w malarstwie są także widoczne w portrecie i przejawiają się przede wszystkim w jego narracyjności. Jesteśmy świadkami scenki, jaka się rozgrywa w pracowni jednego z przedstawionych artystów, zapewne Pelza, który siedzi przed sztalugą, ubrany w kitel malarski, jakby na chwilę oderwał się od pracy, aby wysłuchać zwracającego się doń Hoyolla. Po prawej stronie stoi oparty o poręcz krzesła Schall, ze sztyftem zakończonym czarną i białą kredką w ręce, przysłuchujący się w skupieniu słowom kolegi z lekko pochyloną głową. Jak się można domyślić z gestykulacji mówiącego, rozmowa dotyczy rysunku, który trzyma w ręce Pelz zamierzający przenieść go na płótno, na co wskazywałaby gotowa do użycia paleta. Być może

³⁶ Pełny tytuł: *Schlesien in der Biedermeierzeit. Kultur und Geschichte Schlesiens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, bearb. von Elisabeth Trux, kat. wyst., Historisches Museum und Glasmuseum der Stadt und Grafschaft Wertheim am Main, 3 maja – 14 czerwca 1987, Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn GmbH, Würzburg 1987.

jest to praca Schalla, w którego dłoni tkwi jeszcze sztyft, jakim ją wykonał, i rozmowa dotyczy stosunku projektu do powstającego obrazu. Jednak tłumaczyłoby się to jedynie w wypadku wspólnego przedsięwzięcia, takiego jak portret będący przedmiotem tej analizy. Niewykluczone więc, że artyści przedstawili historię jego powstania, ukazując dyskusję nad koncepcją obrazu, którą prowadzi Hoyoll, określony przez pierwszego właściciela płótna jako „mówca ludowy”³⁷.

Był jedną z ciekawszych postaci w środowisku malarzy śląskich trzeciego i czwartego dziesięciolecia XIX wieku. Uczył się, jak pozostali artyści przedstawieni na obrazie, początkowo u Königa, później na akademiach sztuki w Berlinie i Düsseldorfie, skąd powrócił do Wrocławia. Po 1864 roku wyjechał do Londynu, gdzie działał jako autor portretów i scen rodzajowych w duchu biedermeieru, które po dziś dzień wypływają na aukcjach zachodnioeuropejskich.

Z okresu jego studiów w Düsseldorfie pochodzi obraz *Niepokoiony malarz*³⁸ (il. 6) przedstawiający Pelza siedzącego w niewielkim ogródku i zajętego malowaniem. To wydarzenie rozbudowane zostało do rozmiarów niewielkiej scenki rodzajowej. W dziurze znajdującej się w płocie otaczającym ogród ukazuje się twarz młodej dziewczyny, identyfikowanej jako narzeczona przedstawionego malarza, Luise Kettenbeil³⁹. Jej pojawienie się sprawia, że malarz odrywa się od malowania i spogląda w kierunku swojego gościa, co wprowadza do obrazu element narracyjności właściwej biedermeierowi. Powiązanie z tym nurtem widoczne jest także w zamiłowaniu do szczegółu, przejawiającym się w precyzyjnym odtworzeniu stroju portretowanego, przyrządów malarskich, roślinności i struktury płotu, choć ta cecha była także właściwa sztuce nazareńczyków⁴⁰.

W interpretacjach obrazu zwracano uwagę na jego powiązanie z nurtem rodzajowym w szkole düsseldorfskiej⁴¹ i z biedermeierem⁴², a także na możliwe znaczenie alegoryczne, doszukując się w nim przeciwstawienia natury pospolitej idealizowanej. Tę pierwszą symbolizowałoby najbliższe otoczenie malarza, który przedstawia je, siedząc w ciemnym ogródku, otoczonym wysokimi sztachetami na kształt szybu, natomiast drugą – jasna twarz młodej kobiety, otwierającej mu oczy na idealne piękno natury⁴³. Taki sens korespondowałby z ukrytym znaczeniem niektórych obrazów przyjaźni, za którymi, jak w wypadku *Trzech malarzy śląskich*, kryły się niekiedy debaty nad koncepcją uprawianej sztuki. Sam motyw natomiast – wyobrażenie przyjaciela zajętego malowaniem – wiąże obraz z nazareńskimi przedstawieniami artystów przy pracy. Można by tu przytoczyć takie ich przykłady, jak np. rysunek Schnorra von Carolsfelda ukazujący Friedricha Oliviera⁴⁴ czy z późniejszego okresu – szkice Josepha

³⁷ Był nim Robert Eitner junior, syn malarza Roberta Eitnera, portretowanego przez Schalla, który napisał o Hoyollu, że „stał się w 1848 roku mówcą ludowym i przepadł”; za: H. Geller, *Drei schlesische...*, op. cit., s. 42.

³⁸ Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund; zob. *Von Friedrich bis Liebermann. 100 Meisterwerke deutscher Malerei aus dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund*, hrsg. von Brigitte Buberl, kat. wyst., Veste Coburg, 31 stycznia – 25 lipca 1999, Umschau/Braus, Heilderberg 1999, s. 125, il. 112, s. 268, kat. nr 47, tabl. s. 202 (tam wcześniejsza literatura). Za wskazanie mi tego obrazu, jak też inne, cenne uwagi do artykułu, bardzo dziękuję dr. Piotrowi Łukaszewiczowi z Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

³⁹ Helmut Börsch-Supan, *Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées. 1760–1870*, C.H. Beck, Deutscher Kunstverlag, München 1988, s. 313, komentarz pod il. 67.

⁴⁰ O tej tendencji w rysunku nazareńskim mowa jest w eseju Petera Märkera i Margret Stuffmann, *Zu den Zeichnungen der Nazarener* [w:] *Die Nazarener*, op. cit., s. 183.

⁴¹ H. Börsch-Supan, op. cit.; zob. przyp. 39.

⁴² Veronika Schroeder, *Biedermeierliche Genremalerei* [w:] *Von Friedrich bis Liebermann...*, op. cit., s. 125, il. 112.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ H. Geller, *Die Bildnisse...*, op. cit., s. 84, kat. nr 909, il. 324.



il. 7 | fig. 7

Raphael Schall, *Portrait of Carl Müller* | *Portrait of Carl Müller*, 1835, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

fot. | photo Bildarchiv BPK / BE&W

Antona Nicolausa Settegasta, związanego ze środowiskiem düsseldorfskim, w jakim działali wówczas Hoyoll i Pelz, wyobrażające Andreasa Müllera⁴⁵ i malarzy Ihlee i Achtermanna zajętych rysowaniem⁴⁶.

Listę portretów wykonanych przez malarzy śląskich zaprzyjaźnionym z nimi artystom uzupełniają trzy wizerunki, które znamy jedynie z dawnej dokumentacji w Schlesisches Museum we Wrocławiu, dotyczącej wystawy Schalla w tymże muzeum w 1935 roku⁴⁷. Są to dwa portrety rysunkowe – Amanda Pelza z 1831 roku⁴⁸ i Theodora Hamachera z 1844 roku⁴⁹ oraz portret olejny Alberta Kornecka z 1833⁵⁰. Ponieważ wystawa pokazana była bez katalogu, nie sposób powiedzieć nic bliższego o tych pracach.

Zawołowaną aluzją do przyjaźni, opartej na powiązaniach regionalnych, a zarazem przynależności do organizacji studenckich, tzw. burschenschaftów, jest rycina Hoyolla zamieszczona w formie frontispisu w broszurze opisującej uroczystości studentów wrocławskich na Śląży 8 i 9 lipca 1842 roku – *Die Zobtenfeier der Breslauer Studenten am 8. und 9. Juli 1842*⁵¹. Ukazuje ona młodzieńca w stroju bursza – w kubraku, berecie ozdobionym piórami, wysokich butach z ostrogami, z mieczem w jednej i pucharem w drugiej ręce, stojącego obok stołu, na którym widnieją rozmaite karafki, kielichy i porozrzucone w nieładzie książki. Kompozycję zamyka rodzaj bordiury, przedstawiającej pojazdy wiozące poprzebieżanych uczestników uroczystości na Ślążę. Jak o tym mowa w broszurze, ze studentami wiązano w środowisku wrocławskim takie wartości, jak patriotyzm, umiłowanie wolności i przywiązywanie dużej wagi do przyjaźni. Współbrzmiało to z ogólnoniemieckim zjawiskiem kontynuowania przez niemieckie związki studenckie idei wspólnoty, jaka się

⁴⁵ Joseph Anton Nicolaus Settegast 1813–1890. *Retrospective zum 100. Todestag eines Spätnazareners*, Red. Gisela Götte, kat. wyst., Clemens-Sels-Museum Neuss, 4 listopada 1990 – 13 stycznia 1991, Mittelrhein-Museum Koblenz, 10 lutego – 1 marca 1991, Mittelrhein-Museum Koblenz, Koblenz 1991, s. 103, kat. nr 32, il. 13.

⁴⁶ Ibidem, s. 103, kat. nr 33, il. 14.

⁴⁷ *Ausstellung Raphael Schall, Gemälde und Zeichnungen eines schles. Romantikers im Schles. Museum der bild. Künste* 3. 3.–2. 5. 1935. W tece nr II/85 przechowywanej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w Gabinetie Dokumentów.

⁴⁸ Ołówek, 13,8 × 11,6 cm, sygnowany: R. Schall d. 1831; zob. *Verzeichnis der nicht dem Museum gehörigen Werke*, nr 28. W tece nr II/85 przechowywanej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w Gabinetie Dokumentów.

⁴⁹ Ołówek, 21,4 × 17,5 cm, sygnowany i datowany: Theodor Hamacher, 10 August 1844; ibidem, nr 37.

⁵⁰ *Verzeichnis der zur Gedächtnis-Ausstellung Raphael Schall nach Breslau abgehenden Arbeiten*, B.) *Grössere Werke*, nr 3. W tece nr II/85 przechowywanej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w Gabinetie Dokumentów. Za wskazanie mi tego źródła bardzo dziękuję dr. Piotrowi Łukaszewiczowi.

⁵¹ *Die Zobtenfeier der Breslauer Studenten am 8. und 9. Juli 1842*, Verlag von K.F. Köhler, Leipzig 1842.



narodziła w czasach wojny wyzwolenczej⁵². W przytoczonym w tekście toaście, wzniesionym przez jednego z burszów, którego opis dostarczył wzoru rycinie Hoyolla, mowa jest, iż wielu z nich przelało swą krew na polach Lipska i Waterloo za „wolność ukochanego kraju”⁵³. Fakt ten był jednym ze źródeł ich przyjaźni, o której mowa we fragmencie opisującym przebieg uroczystości: „Pod gęstym listowiem lip ustawiono stoły i gdy słońce w swojej wspaniałej okazałości zaczęło chylić się ku zachodowi, rozzdzwoniły się kufle w rękach młodzieńców i śpiew na przemian wypełnił powietrze. Puściły wszelkie zapory, już nie ma żadnych barw, jest tylko radość i przyjaźń”⁵⁴.

Oprócz powiązań regionalnych czy przynależności korporacyjnych, źródłem wielu portretów przyjaźni były zwykłe uczucia sympatii pomiędzy studentami. Ich przykładem mogą być wizerunki powstałe w latach trzydziestych XIX wieku w kręgu kilku zaprzyjaźnionych ze sobą uczniów akademii w Düsseldorfie – Ernsta Degera (1809–1885), Carla Müllera (1818–1893) i jego brata Andreasa Müllera (1811–1890), Franza Ittenbacha (1813–1893) oraz Raphaela Schalla. Nawiązane wówczas przez tych artystów kontakty przetrwały długie lata, a o ich bliskim charakterze świadczą pamiątki Schalla z podróży do Włoch w latach 1844–1845,

il. 8 | fig. 8

Raphael Schall lub
| or Franz Ittenbach,
Portrait of Carl Müller (?)
| *Portrait of Carl Müller (?)*,
1835, Kolumba, Kolonia
| Cologne

fot. | photo © Kolumba, Köln

⁵² Pisze o tym m.in. K. Lankheit, op. cit., s. 111.

⁵³ *Die Zobtenfeier...*, op. cit., s. 35.

⁵⁴ Ibidem, s. 28.



il. 9 | fig. 9

Raphael Schall lub
| or Franz Ittenbach,
Portrait Ernsta Degera (?)
| *Portrait of Ernst Deger*
(?), 1836, Kolumba,
Kolonja | Cologne

fot. | photo © Kolumba, Köln

w których wspomina on w kilku miejscach z niezwykłą serdecznością swoich kolegów ze studiów. I tak w czasie pobytu w Monachium, po wizycie w atelier Wilhelma Kaulbacha, gdzie oglądał jego prace, pisze: „przede wszystkim jednak ucieszyłem się, odnalazłszy w niezwykle podobnym i doskonale ujętym rysunku mojego ukochanego Degera”⁵⁵. W innym miejscu, opisując freski Fra Angelica w klasztorze San Marco we Florencji, zwraca uwagę na *Zwiastowanie* tego artysty, które widział wcześniej na rysunku jego „drogiego Carla Müllera”⁵⁶. W pamiętnikach wymienia jeszcze inne zabytki znane mu z prac wymienionych malarzy, którzy byli we Włoszech kilka lat wcześniej w związku z przygotowaniami do wykonania fresków w kościele św. Apolinarego w Remagen. W trakcie samej podróży malarz był z obu Müllerami, Degerem i Ittenbachem w kontakcie, o czym świadczy wzmianka w pamiętnikach, dotycząca otrzymania od nich listów wraz z korespondencją od narzeczonej⁵⁷.

W Gabinecie Rycin w Berlinie znajduje się rysunkowy portret Carla Müllera (il. 7)⁵⁸ wykonany przez Raphaela Schalla 27 grudnia 1835 roku. Ukazuje on modela z prawego profilu, z lekko pochyloną głową, w koszuli, krawacie i berecie studenckim. Sposób wykonania – ostro zatemperowanym ołówkiem, przy użyciu drobnego szrafowania i cieniowania, wydobywającego delikatność rysów portretowanego – zbliża rysunek do klasycznych portretów nazareńskich, powstałych w Rzymie w latach ok. 1810–1830, wśród których wiele ukazuje modeli w beretach studenckich, podkreślających ich przynależność do określonej grupy społecznej. Także w sposobie ujęcia modela – przedstawieniu głowy do ramion, wyeksponowaniu jego wewnętrznego skupienia i odcięciu się od zewnętrznego świata – Schall jest kontynuatorem tego typu wizerunków, choć w jego ujęciu są one już przefiltrowane przez dekoracyjność i elegancję wykonania rysunku nauczycieli akademii z Düsseldorfu, zwłaszcza Juliusa Hübnera i Carla Ferdinanda Sohna.

Bardzo podobny do omówionego wyżej wizerunku jest portret (il. 8)⁵⁹, z tego samego dnia co berliński, ale niesygnowany, znajdujący się w Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums w Kolonii, w zbiorze rysunków ze spuścizny po Franzu Ittenbachu, w którym uchodzi za jego pracę. Ukazuje on najprawdopodobniej także Carla Müllera,

⁵⁵ *Tagebuch des schlesischen Malers...*, op. cit., s. 11.

⁵⁶ Ibidem, s. 39.

⁵⁷ Ibidem, s. 54.

⁵⁸ Ołówek, papier, 21,7 × 19,5 cm, sygnowany i datowany pod głową portretowanego po prawej stronie: RS [monogram wiązany] | 27. Dec. 1835, pod portretem napis: Carl Müller, nr inw. A 393, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

⁵⁹ Ołówek, światła naniesione bielą, papier, 23,4 × 30,4 cm, datowany pod portretem: den 27^{ten} Dezember 1835; nr inw. S.I. II c 3, zbiór Ittenbacha, Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums, Kolonia.



il. 10 | fig. 10

Raphael Schall,
*Podwyższenie Krzyża
 Świętego* | *The Exaltation
 of the Holy Cross*, 1847,
 kościół pod wezwaniem
 Podwyższenia Krzyża
 Świętego w Lisięcicach
 koło Głubczyc | Church
 of the Exaltation of the
 Holy Cross in Lisięcice
 near Głubczyce

fot. | photo Joanna Lubos-
 -Kozieł

w popiersiu, z lewego profilu, ale nieco *en trois quarts* w stronę widza. Bardziej malarski niż rysunek z Berlina, wykonany przy użyciu mocniejszego szrafowania i cieniowania, a także światła naniesionych bielą, portret zbliża się do wielu rysunków Schalla powstałych w podobnej manierze. Jednak przy niezwykle ujednoliconym pod względem stylistycznym sposobie rysowania w omawianym tu kręgu nazareńczyków, nie można wykluczyć, że pracę tę wykonał Ittenbach. Brak sygnatury i odmienny niż na rysunku berlińskim zapis daty każą zachować ostrożność w przypisaniu go Schallowi⁶⁰. W sposobie przedstawienia modelu jeszcze silniej niż w poprzednim wypadku uderza wrażenie zamknięcia się w sobie portretowego, pogrążenia we własnych myślach, które podkreśla wbite w jeden punkt spojrzenie.

O zwyczaju wzajemnego przedstawiania się artystów w tym kręgu przyjaciół świadczą dwa inne portrety z tej samej kolekcji, wiążące się stylistycznie z wizerunkiem Carla Müllera – portret Rahaela Schalla⁶¹ i nieznanego młodzieńca w popiersiu (il. 9)⁶². Ten ostatni, powstały niedługo po obu portretach Müllera – 19 marca 1836 roku, przedstawia portretowanego nieco *en trois quarts* w stronę widza, prawie *en face*, z lekko pochyloną głową i ze spuszczonej powiekami. W sposobie ujęcia modelu znakomicie wpisuje się w nurt wizerunków artystów przyjaciół dzięki wewnętrznej autonomii, brakowi jakiegokolwiek kontaktu portretowanego z widzem. Przedstawiając swego kolegę z przymkniętymi powiekami, autor rysunku osiągnął wrażenie wewnętrznego skupienia i odjęcia się portretowanego od rzeczywistości, na które zwracał uwagę Lankheit⁶³. Czy był nim Franz Ittenbach, czy też Raphael Schall, jest na obecnym etapie badań równie trudne do ustalenia, jak w wypadku omówionego wyżej portretu Carla Müllera.

Zagadką pozostaje także tożsamość portretowanego przedstawionego na rysunku. Pewną wskazówką dla jej ustalenia może być jego podobieństwo do młodzieńca w obrazie Schalla *Podwyższenie Krzyża Świętego* (il. 10) z 1847 roku w kościele w Lisięcicach koło Głubczyc⁶⁴, stojącego obok biskupa Makarego, po prawej stronie obrazu, który przedstawia moim zdaniem Ernsta Degera, choć i jego identyfikacja opiera się w głównej mierze na analizie powiązań łączących bohaterów przedstawienia. Płótno należy do szczególnej odmiany portretów przyjaźni w twórczości nazareńczyków, jaką stanowią ich wizerunki w kompozycjach historycznych, a zwłaszcza religijnych. Jednym z wczesnych przykładów jest przedstawienie się Overbecka w towarzystwie Franza Pforra na obrazie *Wskrzeszenie Łazarza*⁶⁵ z 1808 roku,

⁶⁰ O podobnych trudnościach w odniesieniu do portretu *Trzech malarzy śląskich* wspomina Hans Geller, pisząc: „Pozostaje do wyjaśnienia pytanie, który artysta przedstawił którego w obrazie. Ponieważ sposób malowania jest prawie identyczny i brak jest uderzających różnic technicznych i kompozycyjnych można wyrazić tylko przypuszczenia” (H. Geller, *Drei schlesische...*, op. cit., s. 47).

⁶¹ Ołówek, światła naniesione bielą, papier, 26,8 × 22,5 cm, nr inw. S.I. I c 23, zbiór Ittenbacha, Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums, Kolonia, rysunek może być autoportretem Schalla, bądź jego portretem, wykonanym przez Franza Ittenbacha, czego nie da się rozstrzygnąć w wypadku pracy niesygnowanej, ze względu na niezwykle podobny sposób rysowania obu artystów; zob. poprzedni przypis.

⁶² Ołówek, światła naniesione bielą, papier, 30 × 23,4 cm, datowany po prawej stronie pośrodku: *Düsseldorf 19^{ten} März 1836*; nr inw. S.I. III c 4, zbiór Ittenbacha, Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums, Kolonia.

⁶³ K. Lankheit, op. cit., w szczególności s. 128.

⁶⁴ Zob. Joanna Lubos-Kozieł, „Wiarą tchnące obrazy”. *Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 95, il. 7; za udostępnienie fotografii tego obrazu bardzo dziękuję dr Joannie Lubos-Kozieł.

⁶⁵ Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck; zob. *Johann Friedrich Overbeck 1789–1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, hrsg. von Andreas Blühm und Gerhard Gerkens, Mit Beiträgen von Frank Büttner, Rachel Esner, Jens Christian Jensen, M. Piotr Michałowski, Ulrich Pietsch, kat. wyst., Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck – Behnhaus, Lübeck, 25 czerwca – 3 września 1989, [s.n.], Lübeck 1989, s. 104, kat. nr 6.

przy lewej krawędzi kompozycji. W dwa lata później ten sam malarz wyobraził się ponownie w otoczeniu przyjaciół z Bractwa św. Łukasza w obrazie *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*⁶⁶ z 1810 roku, tym razem w otoczeniu wszystkich członków tego ugrupowania. Zdaniem Antona Merka portrety takie „są z jednej strony odznaką przyjaźni, z drugiej – wyrazem pożądanego związku z religijnym przedstawieniem”⁶⁷.

Z podobnym nastawieniem mamy do czynienia w obrazie *Podwyższenie Krzyża Świętego*, ukazującym odnalezienie najcenniejszej relikwii Kościoła katolickiego, na którym Schall przedstawił siebie na skraju kompozycji po lewej stronie w otoczeniu przyjaciół z akademii düsseldorfskiej, o rysach twarzy idealizowanych, przywodzących na myśl ich młodzieńcze portrety. Obok niego stoi najprawdopodobniej Franz Ittenbach, jak wskazywałoby na to podobieństwo tej postaci do autoportretu artysty z lat trzydziestych XIX wieku⁶⁸, a dalej, ukazany fragmentarycznie, trudny do zidentyfikowania mężczyzna, przypominający nieco Carla Müllera. Po drugiej stronie krzyża, w sąsiedztwie arcybiskupa Makarego, w osobie mężczyzny trzymającego świecę chciałoby się zobaczyć Ernsta Degera, z którym Schall był blisko zaprzyjaźniony, ale jego wczesne portrety jak np. olejne Wilhelma Schadowa⁶⁹ i Franza Ittenbacha⁷⁰, czy rytowany portret Friedricha Meyera⁷¹ przedstawiają go z profilu, co bardzo utrudnia porównanie. Na rysunku Herrmanna w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, malarz ten ukazany jest od tyłu i tylko z fryzury podobny jest do mężczyzny z obrazu. Zatem do czasu wypłynięcia nowych przekazów ikonograficznych identyfikację tę, zarówno w odniesieniu do obrazu, jak i rysunku, należy pozostawić ze znakiem zapytania.

Przedstawienie siebie w otoczeniu dawnych przyjaciół ze studiów, którzy w czasie powstania obrazu należeli do czołowych przedstawicieli malarstwa religijnego w duchu nazareńskim, jest swojego rodzaju manifestem artystycznym Schalla – opowiedzeniem się za sztuką w służbie Kościoła katolickiego i malarstwem, jakie artyści



il. 11 | fig. 11

Carl Adalbert Herrmann,
Studia postaci | *Figure Studies*, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

⁶⁶ Obraz niezachowany; zob. *Die Nazarener*, op. cit., s. 152, il.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Zob. Wilhelm Neufß, *Franz Ittenbachs künstlerische Entwicklung. Zur fünfzigsten Wiederkehr seines Todestages*, „Kunstgabe des Ver. für christliche Kunst im Erzbistum Köln” 1929, 3, s. 13, il. 16.

⁶⁹ W dniu 12 maja 1998 na aukcji Lempertza w Kolonii; kat. aukcyjny, s. 288, il. Portret niedatowany, najprawdopodobniej z lat trzydziestych XIX w.

⁷⁰ 1839, Luwr, Paryż; zob. *Kunst des 19. Jahrhunderts...*, op. cit., s. 97, il. 42.

⁷¹ 1837; zob. *Portraits von Düsseldorfer Künstler nach dem Leben gezeichnet und radiert von Fr. Meyer*, 1838 erstes Heft, mit der Bildnissen von H. Plüddemann, C. Deger, C.F. Lessing und Ch. Köhle, 4. Na portrecie tym Deger przypomina nieco wyrazem twarzy młodzieńca z rysunku, który został tu powiązany z obrazem; zob. przyp. 62.



il. 12 | fig. 12

Raphael Schall, *Portret Wilhelma Schadowa*
 | *Portrait of Wilhelm Schadow*, Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu | Archdiocese Museum in Wrocław

fot. | photo Piotr Łukaszewicz

ci reprezentowali. W roku powstania obrazu mieli oni już do odnowienia spore sukcesy, takie jak realizowane wówczas freski w kościele w Remagen czy sprawnie funkcjonujący system popularyzacji obrazów za pomocą grafiki religijnej. W bardziej prowincjonalnym Wrocławiu umieszczenie ich w obrazie mogło być próbą swojego rodzaju dowartościowania się jego autora i dobrą rekomendacją dla ewentualnych zleceniodawców.

Tego samego kręgu artystów dotyczy mały rysunek w Muzeum Narodowym w Warszawie przedstawiający studia rozmaitych postaci (il. 11)⁷². W jego lewym górnym rogu ukazani zostali od tyłu idący pod rękę Ernst Deger i Raphael Schall, już nie w studenckich beretach, ale w cylindrach i z laseczkami w dłoniach. Ten szkic, określony przez pierwszego właściciela jako praca Carla Adalberta Herrmanna, wydawał mi się początkowo dziełem jakiegoś innego artysty o tym nazwisku⁷³. Jednak po odrzuceniu założenia, że powstał podczas pobytu Schalla we Włoszech, autorstwa tego malarza nie można wykluczyć. Mógł on przedstawić swoich kolegów w jakimś innym miejscu, np. na Śląsku, co byłoby jednym z dowodów na to, że jego autor utrzymywał kontakty z późniejszą generacją nazareńczyków.

Na zakończenie chciałabym wspomnieć o portretach, które blisko się wiążą z omówioną tu kategorią – nauczycieli przedstawianych przez ich uczniów. I tak Raphael Schall wykonał w 1833 roku wizerunek Johanna Heinricha Königa⁷⁴, wychowawcy wielu artystów na Śląsku, u którego pobierał nauki przed wyjazdem na studia do Berlina w tymże roku. Jednak jego pierwszym portretem w stylu nazareńskim jest przedstawienie innego słynnego wychowawcy artystów niemieckich – Wilhelma Schadowa (il. 12) – znajdujące się wśród rysunków artysty w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu. Za taką identyfikacją modelu przemawia jego podobieństwo do autoportretu malarza w Muzeum Miejskim w Düsseldorfie⁷⁵ i słynnego rysunku Bendemanna⁷⁶ z 1860 roku, przedstawiającego go podczas choroby, na krótko przed śmiercią. Ma on taki sam kształt oczu, ust i nosa jak artysta na tym rysunku,

⁷² Ołówek, papier, 6,2 × 8 cm, nr inw. Rys.Nm.XIX 298 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie.

⁷³ A. Kozak, op. cit., s. 227.

⁷⁴ Ołówek, papier, 14,4 × 14,3 cm; nr inw. Rys.Nm.XIX 590 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie; zob. E. Scheyer, *Schlesische...*, op. cit., s. 69, il. 32.

⁷⁵ Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf; zob. *Kunst des 19. Jahrhunderts...*, op. cit., s. 75, il. 25; za informacje dotyczące obrazu dziękuję dr. Christophowi Danelzik-Brüeggemann z tego muzeum.

⁷⁶ Zob. *Kunstmuseum Düsseldorf, Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts. Düsseldorfer Malerschule, Teil 1: Die erste Jahrhunderthälfte, Text- und Tafelband*, kat. zbiorów, bearb. von Ute Ricke-Immel, Düsseldorf, Bd. 1 (Text) 1980, kat. nr 100, Bd. 2 (Tafeln) 1978, il. 99.

a różni się od niego zarysem czaszki, zbliżonym z kolei do wyobrażenia malarza na wymienionym autoportrecie.

Pomimo pewnych niedociągnięć technicznych, rysunek Schalla uderza niezwykle przenikliwością w odtworzeniu rysów portretowanego. Ukazuje mężczyznę o mocno przerzedzonych włosach, podpuchniętych oczach i smutnym wyrazie twarzy, który nadają mu ściągnięte brwi oraz bruzda ciągnąca się od nosa do kąć ust. Postać pełna jest wewnętrznego skupienia, jakie charakteryzuje większość wizerunków Schadowa. Trudno powiedzieć, kiedy powstał ten rysunek, bowiem nawet na przedstawieniach z okresu młodości, artysta sprawia niekiedy wrażenie starszego, aniżeli wskazywałyby na to jego metryka. Na pewno kilka lat przed powstaniem rysunkowego portretu Bendemanna, na którym wygląda jeszcze starzej, jest chorobliwie otyły, a na jego twarzy maluje się smutek połączony z rezygnacją. Niewykluczone, że portret wiąże się w jakiś sposób z albumem rysunków poświęconych malarzowi przez jego uczniów, wśród których znajdowały się m.in. prace Juliusa Hübnera, Carla Müllera, Wilhelma Sohna, Carla Friedricha Lessinga i innych⁷⁷. Schall dostarczył doń piękną kompozycję przedstawiającą pożegnanie świętej Elżbiety z Turynii z mężem, podpisaną *Raphael Schall z Wrocławia swojemu ukochanemu mistrzowi 30 list. 1851 roku*⁷⁸. Niewykluczone, że był wówczas w Düsseldorfie i narysował przy tej okazji swojego „ukochanego” nauczyciela. Jest to jednak tylko przypuszczenie, które potwierdza jedynie wygląd przedstawionego mężczyzny. W 1851 roku Schadow miał sześćdziesiąt trzy lata i jest to wiek, z jakim można by wiązać bohatera portretu Schalla. W tym miejscu istotniejszy jest stosunek autora do portretowanego, wyrażony w przytoczonej dedykacji, pozwalający na zaliczenie portretu do omówionej tu kategorii portretów.

⁷⁷ Album został przygotowany z okazji 25-lecia nauczania Schadowa w akademii düsseldorfskiej; zob. Katharina Bott, *Das Schadow-Album der Düsseldorfer Akademieschüler von 1851*, Co-Con Verlag, Hanau 2009.

⁷⁸ Ołówek, światła naniesione bielą, papier, 44,9 × 35,5 cm, na dole napis: *Raphael Schall in Breslau seinem geliebten Meister am 30. Nov: 1851*, nr inw. Z 1689, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia.