

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

Figurální plastiky
z míšeňského porcelánu ve
sbírce Slezského zemského
muzea

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Martin Janák

Vedoucí práce: prof. PhDr. Pavel Štěpánek, Ph.D.

OLOMOUC 2011

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně za použití uvedené literatury a zdrojů.

V Praze dne

Poděkování

Chtěl bych poděkovat zvláště prof. PhDr. Pavlu Štěpánkovi, Ph.D. za odborné vedení diplomové práce, Mgr. Antonínu Šimčíkovi, řediteli Slezského zemského muzea, za povolení se předměty v muzeu zabývat a fotograficky je zdokumentovat, PhDr. Markétě Jarošové za pomoc při vlastní práci v depozitáři, Mgr. Kateřině Vojkůvkové za umožnění přístupu k předmětům zapůjčeným do Obecního domu v Opavě a Bc. Kateřině Danielové a Zuzaně Tonhauserové za umožnění přístupu k míšeňským plastikám zapůjčeným do instalace na zámku Jánský Vrch. Za pomoc v oblasti teorie míšeňského porcelánu děkuji především Dr. Ulrichu Pietschovi, řediteli Sbírký porcelánu v drážďanském Zwingeru a vedoucímu semináře s příslušnou tematikou v roce 2010 na Technische Universität Dresden, a PhDr. Dagmar Braunové, kurátorce sbírek umělecko-průmyslového oddělení v Západočes-kém muzeu v Plzni.

Obsah

Obsah	1
Úvod.....	2
1. Dosavadní bádání o míšeňském porcelánu v českých zemích.....	4
2. Porcelán – název, definice	8
3. Původ porcelánu a snahy o jeho napodobení v Evropě	9
4. Vynalezení míšeňského porcelánu.....	10
5. Vývoj plastické tvorby míšeňské porcelánky	15
Johann Gottlieb Kirchner	17
Johann Joachim Kaendler	18
Peter Reinicke	21
Johann Carl Schönheit	21
Michel Victor Acier	22
6. Účel porcelánových figurek.....	23
7. Původ sbírky v rámci Slezského zemského muzea.....	24
8. Ředitel Slezského zemského muzea Edmund Wilhelm Braun a jeho zájem o porcelán.....	26
9. Charakteristika skupin	29
Commedia dell'arte (kat. 3-8).....	29
Havíři (kat. 13-19)	32
Opičí kapela (kat. 21-23)	33
Převlečení amorci (kat. 24-25).....	35
Čtyři roční období – dvě nekompletní série (kat. 26-28 a kat. 29-31).....	36
Amorci s motty	37
Shrnutí.....	38
Závěr	41
Summary	44
Zkratky muzeí	46
Seznam použité literatury a prameny.....	47
Katalog.....	67
Obrazová příloha.....	174

Úvod

Tato práce se věnuje souboru míšeňské figurální plastiky ve sbírce Slezského zemského muzea (SZM) v Opavě. Samostatně, ani v rámci celé sbírky porcelánu v SZM, nebyl tento soubor dosud odborně zpracován, pouze zaevidován v sedmdesátých letech muzejními pracovníky, zvláště PhDr. Evou Klimešovou. Jedná se o 58 předmětů (včetně několika napodobenin) získaných především jako dary nebo nákupy zásluhou ředitele muzea Edmunda Wilhelma Brauna (1870-1957) koncem 19. století a v první polovině 20. století.

Práce se dělí na část teoretickou a katalog, který ještě doplňuje obrazová příloha. První kapitola rozebírá dosavadní bádání o míšeňského porcelánu, jak mu byla věnována pozornost českými i německo-českými badateli. Následuje vymezení pojmu porcelán, jeho definice a základní dělení. Další kapitola se zaměřuje na čínský původ porcelánu a na pokusy jej v Evropě napodobit, které byly korunovány úspěchem až v drážďanské dílně Johanna Friedricha Böttgera (1682-1719). Událostem, které vedly k jeho objevu, se věnuje čtvrtá kapitola a na ni navazuje popis vývoje míšeňské figurální plastiky od jejich úplných počátků v roce 1710 do příchodu Johanna Gottlieba Kirchnera (*1706). Rozdílů mezi jeho tvorbou a tvorbou následujícího, nejvýznamnějšího míšeňského modeléra, Johanna Joachima Kaendlera (1706-1775), si všímá další kapitola, která charakterizuje jeho práci. Dva důležití Kaendlerovi spolupracovníci Peter Reinicke (1711/1712-1768) a Johann Carl Schönheit (1730-1805) jsou následně představeni kratšími medailony. Část o vývoji míšeňské plastické tvorby uzavírá osobnost Michela Victora Aciera (1736–1799), který určil její další směřování ke klasicismu. Vyústěním celé této části je pohled do minulosti za původním používáním těchto figurek

v rámci slavnostního stolování. Následují dvě kapitoly o původu sbírky míšeňského porcelánu v SZM a o Edmundu Wilhelmu Braunovi, který významně přispěl k jejímu vytvoření. Závěr teoretické části a zároveň obsahový přechod ke katalogu představuje šest kapitol charakterizujících větší série plastik, jako např. *Opičí kapelu*, *Převlečené amorky* nebo skupinu *Čtyř ročních období*, z nichž některé exponáty v SZM pocházejí. Práci uzavírá katalog a obrazová příloha.

Sbírka míšeňského porcelánu v SZM zahrnuje asi 276 inventárních čísel, což vzhledem ke spojení šálků a talířků pod jedním číslem odpovídá přibližně 300 předmětům. Z toho 52 kusů představuje míšeňská figurální plastika a dalších šest k ní lze připojovat jako napodobeniny nebo falza. Většina předmětů byla přístupná v depozitáři muzea, pouze dva exponáty zapůjčené do Obecního domu v Opavě (kat. 41 a 56) a čtyři do instalace na zámku Jánský Vrch (kat. 10 a 13-15) byly studovány na svých místech. Dvě figurky a jedna figurální skupina nemohly být do práce zahrnuty, protože jako zápůjčka na zámku v Kravařích nebyly přístupné (inv. č. U 0595 P, U 0595 P, U 0612 P). Přibližně polovinu sbírky tvoří původní předměty z 18. století, druhou polovinu nová zaformování z 19. a 20. století.

Cizojazyčné citace a názvy jsou uvedeny v původní pravopisné podobě dle použitého zdroje a jejich případné překlady vyhotovil autor práce. Pro přepis čínských jmen je použita mezinárodní transkripce pinyin. Pravopisná podoba jmen postav italské *commedie dell'arte* vychází z *Dějin divadla*¹ (překlad Milana Lukeš). Seznam zkratk názvů muzeí a sbírek je umístěn na konci práce. S ohledem na charakter práce jako katalogu byly kvůli přehlednosti jednotlivých hesel zvoleny poznámky ve zkrácené formě, a stejný systém byl tedy použit i v teoretické části. Všechny fotografie pořídil autor, kromě

¹ Brocket (1999).

fotografií u čísel katalogu 10 a 15, které zhotovila Bc. Kateřina Danielová, správkyně zámku Jánský Vrch.

1. Dosavadní bádání o míšeňském porcelánu v českých zemích

Počátky bádání o míšeňském porcelánu v českých zemích je třeba hledat především v německých textech v Čechách žijících sběratelů umění, historiků umění a muzejníků v první polovině dvacátého století. V té době psal česky o míšeňském porcelánu pouze František Xaver Jiřík (1867-1947), jehož kniha *Porculán* je v češtině prvním a úspěšným pokusem o souhrnné zachycení dějin hlavních evropských porcelánek.² Na příkladech ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze (UPM) čtenáře stručně seznamuje s vývojem keramiky a porcelánu v Čechách, s čínskou a japonskou produkcí, věnuje se míšeňské manufaktuře a dalším evropským porcelánkám. Z německy psaných textů jsou zásadní práce Gustava Edmunda Pazaurka (1865-1935),³ Edmunda Wilhelma Brauna⁴ a Rudolfa Justa (1895-1972), kteří se zaměřují již na konkrétní otázky z oblasti bádání o míšeňském porcelánu, jako například malba na míšeňském porcelánu 18. století nebo tvorba Johanna Joachima Kaendlera.⁵

Kromě již zmíněného *Porculánu* F. X. Jiříka z roku 1925 se pozdější česky psaná literatura reflektující vznik a vývoj míšeňské porcelánky či jiné její aspekty omezuje prakticky pouze na čtyři texty. Kolem roku 1983 vznikají dvě zásadní příručky – *Evropský porcelán* Jana Diviše (1985)⁶ a *Porcelán*

² Jiřík (1925).

³ Pazaurkovým životem a zvláště jeho působením v Severočeském průmyslovém muzeu v Liberci a v Zemském průmyslovém muzeu ve Stuttgartu se ve své diplomové práci zabývala Tvrzníková (2011).

⁴ Životu Edmunda Wilhelma Brauna se věnuje v podrobné monografii Šopák (2008).

⁵ Z jejich nejzásadnějších prací: Pazaurk (1925), Pazaurk (1929); Braun (1901); Just (1958).

⁶ Diviš (1985).

Emanuela Pocheho (1903-1987), který však v roce svého dokončení, 1984, nebyl vydán a úmrtí jejího autora oddálilo publikaci až do roku 1994, kdy text konečně vyšel po revizi a přepracování Dagmar Hejdovou.⁷ Dalším příspěvkem k seznamování české veřejnosti s míšeňským porcelánem prostřednictvím odborných textů byla kniha Richarda Šubrt *Míšeňský porcelán 1710-2000. Böttger, Höroldt, Kändler. Vybraní modeléři, značky* z roku 2009⁸ a krátce poté text Lucie Zadražilové v časopise *Art & Antiques*.⁹ Nemalou úlohu sehrála také výstava *Porcelán ve znamení zkřížených mečů* připravená Dagmar Braunovou v Západočeském muzeu v Plzni (ZČM) v roce 2005, kterou sice bohužel nedoprovázel žádný katalog, ale výsledky bádání představuje alespoň kvalitní internetová prezentace na stránkách muzea¹⁰ a sál ve stálé expozici věnovaný míšeňskému porcelánu. Pro úplnost uvádím i výstavu porcelánu a keramiky v regionálním muzeu ve Vysokém Mýtě, která se konala v roce 2003 a soustředila se především na české prostředí a Míšeň prezentovala jen okrajově.¹¹ Z nejaktuálnějších výstavních počínů je třeba zmínit výstavu míšeňského porcelánu ze sbírek regionálního muzea v Teplicích, která jako jediná u nás refletovala loňské (2010) třisetleté výročí založení míšeňské porcelánky, ale katalog ani žádný doprovodný materiál k ní nevyšel. Na výstavě bylo možné vidět velké množství stolního nádobí, figurky byly ve srovnání s tím zastoupeny pouze velmi okrajově.

V následující části blíže představíme a stručně zhodnotíme zmíněné české texty. *Evropský porcelán* Jana Diviše ve svém duchu navazuje na práce z přelomu 19. a 20. století, které si kladly za cíl nejen informovat, ale i formovat vkus tehdejší společnosti a povzbuzovat umělecko-řemeslnou

⁷ Poche – Hejdová (1994).

⁸ Šubrt (2009).

⁹ Zadražilová (2009).

¹⁰ Dagnar Braunová, *Míšeňský historický porcelán ze sbírek Západočeského muzea v Plzni, Západočeské muzeum v Plzni*, <http://www.zcm.cz/index.php?page=umprum-misensky-porcelan>, vyhledáno 15. 3. 2010.

¹¹ Pauchová (2003).

tvorbu. Diviš v úvodu vysvětluje úkol textu: „zachytit alespoň v hrubých rysech tento složitý vývoj [porcelánové tvorby] a pomoci zájemcům o historický porcelán v první orientaci“.¹² Přesto je jeho práce díky čtivému odbornému textu, kvalitní obrazové dokumentaci, která z ní dělá neoficiální katalog sbírky porcelánu UPM, i brzkým překladům do všech světových jazyků dodnes citovaný zdroj v zahraničních pracích.¹³ Objevu prvního evropského porcelánu je věnována jedna kapitola a kromě toho prolíná míšeňský porcelán celou knihou. Diviš se v samostatných částech věnuje také technice výroby, značkám a falzům a připojuje i stručný ale kvalitní encyklopedický přehled k tématu porcelán.

Vedle toho *Porcelán* Emanuela Pocheho a Dagmar Hejdové souhrnně a přehledně představuje jednotlivé evropské (a ruské) porcelánky a o míšeňském porcelánu tak na necelých šesti stranách poskytuje nejkompexnější český text. Vynikající obrazová příloha opět téměř výhradně z bohaté sbírky UPM práci vhodně doplňuje, stejně jako stručnější terminologický slovníček.

Pro zmiňované české texty o porcelánu je typické, že se nezaměřují výslovně na odbornou veřejnost, a tak nemají poznámkový aparát a jsou opatřeny jen seznamem literatury. Co se týče míšeňského porcelánu, oba texty uvádějí zásadní příručky Ernsta Zimmermanna¹⁴ a Otty Walchy,¹⁵ Rückertův obsáhlý katalog mnichovské výstavy,¹⁶ text o J. J. Kaendlerovi od Helmutha Grögera¹⁷ a Pazaurekův text o domácích malířích.¹⁸ Diviš kromě toho uvádí

¹² Diviš (1985), s. 7.

¹³ Roku 1983 vyšel v němčině, angličtině a japonštině, o rok později ve francouzštině a polštině a roku 1989 ve španělštině.

¹⁴ Zimmermann (1926).

¹⁵ Walcha (1973)

¹⁶ Rückert (1966).

¹⁷ Gröger (1956). V obou seznamech literatury je mylně uveden jako W. Gröger.

¹⁸ Pazaurek (1925).

ještě asi deset prací věnovaných míšeňskému porcelánu¹⁹ a Poche s Hejdovou jiných pět titulů.²⁰

Ani o patnáct let později vydaná práce Richarda Šubrtů necituje použitou literaturu a v seznamu uvádí práce zmiňované výše u Pocheho a Hejdové, tedy Berlinga, Ducreta, Grögera, Pazaurka, Schönbergera, Walchy a Zimmermanna. Z českých knih jmenuje pouze Divišův *Evropský porcelán* a přidává několik německých titulů, z nichž nejaktuálnější pochází z roku 1986, takže práce nereflektuje recentní literaturu k tématu. S historií manufaktury se vyrovnává na třech stranách chronologickým výčtem důležitých událostí spojených s manufakturou a pak už se věnuje vlastnímu tématu – „biografiím modelérů“ od doby Böttgera až do současnosti. Autor v nich stručně představuje 58 osobností včetně například Böttgera a Höroldta a celkově klade větší důraz na tvorbu 19. a 20. století. Pozitivní je, že stručnou zmínku o každém uvedeném umělci z míšeňské manufaktury hned doprovází většinou kvalitní ilustrací jeho tvorby.²¹ Druhá část Šubrtovy práce se zaměřuje na značení míšeňského porcelánu. Bohužel autor nedoplnil k obsáhlé a nepřilíš často publikované obrazové části o značkách na míšeňském porcelánu tolik potřebný komentář a soustředil se především pouze na značku manufaktury; další pomocné (pracovní) značení malířů nebo čísel forem pouze stručně jmenuje, ale nerozlišuje a neukazuje na ilustracích.²²

¹⁹ Z nejdůležitějších např. Honey (1934), Reinheckel (1968), Shono (1973).

²⁰ Zahřuty jsou i práce Karla Berlinga, který jako první soustavně zpracoval dějiny míšeňského porcelánu, Berling (1900) a Berling (1910), dále Siegfrieda Ducreta o rané malbě na míšeňský porcelán v Augsburgu, Ducret (1971), či Schönberger (1953).

²¹ Informace o uvedených osobnostech (ovšem jen v 18. století) předtím velmi dobře, byť s jistými nedostatky, shrnul Rückert (1990). Podobný souhrn údajů k osobnostem 19. a 20. století poskytuje Jedding (1981) nebo Marusch-Krohn (1993), případně Bergmann – Bergmann (2010).

²² V tomto směru se mi zdá nejvhodnější kapitola věnovaná značkám v německo-anglické knize Bergmann – Bergmann (2010), s. 674-681, kde jsou kromě zkřížených mečů podrobně okomentovány a na kvalitních příkladech předvedeny i značky vlastníků, bosířů a točičů, čísla forem, pozdější označení roku výroby, označení jubilejních výrobků míšeňské porcelánky, čísla malířů (štafířů), označení různé použité hmoty, podpisy umělců, atd. Tato kniha se ale

Lucie Zadražilová vzhledem k popularizačnímu zaměření svého článku cituje jen zmíněnou knihu Emanuela Pocheho a Dagmar Hejdové.

Z výše uvedeného vyplývá, že i přes bohaté přispění jmenovaných autorit téma míšeňského porcelánu v češtině na aktuální odborné zpracování stále čeká. Tato práce se snaží k tomuto nelehkému úkolu alespoň malým dílem přispět.

2. Porcelán – název, definice

Porcelán je keramická hmota vypalovaná při vysoké teplotě, tedy v rozmezí 1350-1470°C, která při výpalu sline a poté ideálně splňuje následující základní podmínky – je bílá, nepropustná pro vodu a v tenkém střepe průsvitná. Název pochází snad z italského slova „porcella“ (mušle),²³ které bylo poprvé použito pro označení keramického zboží dovezeného do Evropy z Číny a splňujícího uvedené charakteristiky. Slovo nemohlo být odvozeno z čínštiny, kde pro porcelán neexistuje zvláštní termín, který by ho vyčleňoval z keramiky. Umělecký porcelán se primárně dělí na měkký (s velmi malým množstvím kaolínu) a tvrdý (s vysokým procentem obsahu kaolínu – např. míšeňský porcelán), které se liší svým složením, z něhož vyplývá různá vypalovací teplota, jiné možnosti pro použití barev a samozřejmě i odlišné vlastnosti, tedy především tvrdost a odpovídající křehkost. Tématem práce je výlučně porcelán umělecký, takže další dělení např. podle užití nebo různých vlastností je zbytečné zmiňovat.

zaměřuje především až na druhou polovinu 19. století, a tak je pro lepší přehled v míšeňském značení dobré ještě odkázat alespoň na knihu Neuwirth (1980).

²³ Rada (1997), s. 141.

3. Původ porcelánu a snahy o jeho napodobení v Evropě

Porcelán byl objeven v Číně za dynastie Tang v sedmém století našeho letopočtu.²⁴ Cesta k jeho objevu byla jiná než o přibližně tisíc let později v Evropě, protože v Číně se směs kaolínu, živce a křemene vhodná pro porcelán vyskytovala prakticky již v přírodě²⁵ a nevyžadovala příliš složité úpravy, proto nebylo možné z Číny (ani v první polovině 17. století z Japonska – Arita) získat žádný „recept“ neboli arkánium, podle kterého by bylo možné v Evropě porcelán zhotovit. Konkrétní zmínka o výrobě porcelánu a vlastně i jeho pojmenování „porcellana“ se poprvé objevuje v knize cestovatele Marca Pola z roku 1298 známé pod názvem Milion.²⁶ Porcelánové výrobky se do Evropy dostávaly jen vzácně, většinou jako dary nebo kořist z křižáckých výprav. Až lodní trasa kolem Afriky, kterou roku 1498 objevil Portugalec Vasco da Gama, umožnila dovoz mnohem většího objemu zboží, a vytvořila tak důležité obchodní kontakty. Stále narůstající obchodní styky vedly k založení portugalské faktorie v Macau roku 1557 a východoindických obchodních společností (Anglie 1600, Holandsko 1602, Dánsko 1616, Francie 1664). Na evropské půdě se centry obchodu s porcelánem stala především města Lisabon, Antverpy a Paříž. Exotičnost a krása dováženého porcelánu, stejně jako finance vynakládané evropskými panovnickými dvory na pořizování tohoto luxusního zboží, vedly k mnoha pokusům o odhalení tajemství jeho výroby. Nejprve o to usilovali v Itálii, kde před rokem 1568 dospěli jen k jeho napodobenině, tzv. medicejskému

²⁴ Názory na časové zařazení prvního čínského porcelánu se různí především vzhledem k tomu, že někdy nebývá oddělován od proto-porcelánu.

²⁵ Hora Gaoling (Kao-ling) u města Jingdezhen v provincii Jiangxi, odtud název kaolín.

²⁶ „Když se pak jede hlavním řečištěm na sever, přijede se do města Tingui. O tom nemáme co říci, ledaže tam vyrábějí porcelánové misky a talíře, a to tím způsobem, jak bylo panu Markovi řečeno: Vezmou jakousi zvláštní hlínu z jednoho dolu, udělají z ní hromadu a nechají ji na větru, dešti a slunci třicet i čtyřicet let a ani se jí nedotknou. V této době hlína tak zjemní, že z ní mohou vyrábět misky, na které nanášejí barvy jaké chtějí, a pak je vypalují v peci. A tak vždycky ti, kteří kopou tuto hlínu, kopou ji pro své děti nebo vnuky. V tomto městě je veliký trh s porcelánovým zbožím, takže za jeden benátský groš se dostane osm mís.“ Citováno v: Diviš (1985), s. 10.

porcelánu. Následně ani francouzské snahy neskončily úspěchem, i když se počátkem 70. let 17. století v Rouenu nejspíše Louisi Poteratovi (1641-1696) podařilo vyrobit tzv. fritový porcelán, jehož výroba ve Francii převládala až do 70. let 18. století, i když se jednalo o měkký porcelán bez obsahu kaolínu.²⁷ Ani pokusy v Anglii nevedly ke kýženému výsledku, přestože se k němu John Dwight (†1703) i Francis Place (1647-1728) vyrobenou kameninou velmi přiblížili. Přes všechny tyto pokusy představuje obchodně nejúspěšnější napodobeninu východoasijského porcelánu delftská fajáns, přestože podobnost s čínským porcelánem je pouze vnější a velmi malá. Jedná se totiž o keramiku s olovnatocínčitou glazurou vypalovanou při 1000-1100°C. První továrny na výrobu delftské fajánse (tehdy zvané *Hollands Porceleyn*) byly založeny v letech 1616 a 1627 a nejvíce prosperovaly po roce 1645, kdy dramaticky poklesl import porcelánu z Číny v důsledku tamějších válek.²⁸ Objev evropského tvrdého porcelánu byl až výsledkem nesčetných pokusů nadaného alchymisty, lékárníka a chemika Johanna Friedricha Böttgera a došlo k němu roku 1708 v Drážďanech.

4. Vynalezení míšeňského porcelánu

Prvním, kdo se v Sasku věnoval experimentům s cílem vyrobit pravý porcelán (tedy složením i vzhledem co nejpodobnější východoasijskému), ale nebyl Böttger, nýbrž přírodovědec Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708), který vynikl svými úspěchy s tavením různých hornin za vysokých teplot dosažených vlastnoručně zkonstruovanými zápalnými zrcadly (soustavami skleněných čoček velkých rozměrů). Na svých cestách po Evropě se v různých dílnách a laboratořích seznámil s mnoha postupy, z nichž ale žádný nevedl k odhalení složení pravého porcelánu, a ani Tschirnhaus sám

²⁷ Diviš (1985), s. 160, heslo Fritový porcelán.

²⁸ Elisabeth de Bièvre – Ineke Spaander – J. D. van Dam, Delft, *Grove Art Online. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T021985>, vyhledáno 27. 10. 2011.

nebyl úspěšnější. Zveličování Tschirnhausovy úlohy, které se někdy objevuje i v současnosti, je pouhou spekulací. Tschirnhaus k objevu bezesporu nesmírně přispěl tím, že mladého Böttgera jako mentor a přítel nasměroval od nereálné snahy vyrobit zlato k výrobě porcelánu, ale teorie o objevení porcelánu Tschirnhausem ještě před tím, než se to podařilo Böttgerovi, nemají oporu v historických pramenech a nelze je doložit žádným výrobkem ani vzorkem.²⁹ Mluvíme-li o přínosu Tschirnhause, musíme zmínit i úlohu Augusta Silného (1670-1733), saského kurfiřta a polského krále, který celý projekt s nejasnou budoucností financoval s nadějí, že se vložené prostředky nejen vrátí, ale že se nakonec prodej „bílého zlata“ stane i důležitým zdrojem příjmů pro královskou pokladnu.

Johann Friedrich Böttger (1682-1719) pracoval od roku 1696 jako pomocník berlínského lékárníka Friedricha Zorna (1643-1716) a za přítomnosti jeho i dalších učenců provedl 1. října 1701 svůj první pokus s přeměnou obecného kovu ve zlato.³⁰ Jeho triku tehdejší společnost uvěřila a Böttgerův rychle získaný věhlas se donesl i k pruskému králi Friedrichu I. (1657- 1713), který chtěl údajných schopností alchymisty využít a dal rozkaz k jeho předvolání. Toho se Böttger pochopitelně zalekl a z Berlína utekl do Saska, kde chtěl na wittenberské univerzitě studovat metalurgii u prof. Georga Wilhelma Kirchmaiera, který se zabýval transmutací kovů. Do univerzitního města dorazil 30. října 1701, ale imatrikulován nebyl, protože jej 1. listopadu zatklí vojáci saského kurfiřta Augusta Silného a odvedli do Drážďan.³¹ Tam, pečlivě hlídán, měl v tajné laboratoři dokázat své schopnosti, a dostat tak Augusta Silného z finanční tísně. Dalšími sliby dokázal Böttger stále odkládat odhalení svého podvodu, ale věděl, že panovníkovi jednou trpělivost dojde a rozhodl se

²⁹ Problematice připsání autorství objevu prvního evropského pravého porcelánu se zasvěceně věnuje zvláště Zimmermann (1907) a nově ji otevírá také Pietsch (2008), s. 30-37.

³⁰ Brandes (1983), s. 24.

³¹ Pietsch (2008), s. 12-14.

roku 1703 pro útěk.³² Zanedlouho byl chycen a přiveden zpátky do Drážďan, kde, opět vězněn, prováděl od května 1704 pokusy pod dozorem Tschirnhausa a Gottfrieda Pabsta von Ohain (1656-1729), ale stále s cílem vyrobit zlato. První krok k objevení tajemství výroby porcelánu učinili tito tři až mezi 27. a 29. květnem 1706, kdy, v laboratoři na Albrechtsburgu v Míšni, poznali princip výroby červené kameniny.³³ V poznámkách Pabsta von Ohain se následně objevuje zápis, že Číňané vyrábějí porcelán ze směsi křemene s křídou a jemné plavené hlíny.³⁴ To byl pro další postup zásadní poznatek, protože už zbývalo „jen“ odhalit onu jemnou hlínu, tedy kaolín. August Silný se v oné době musel věnovat státnickým a vojenským záležitostem, takže Tschirnhaus přesvědčil králova místodržícího Antona Egona von Fürstenberg-Heiligenberg (1656-1716) o nutnosti pokračovat v bádání nejen s cílem vyrobit zlato, ale také směrem k odhalení tajemství pravého porcelánu. Kvůli nevyhovujícím podmínkám na Albrechtsburgu jej přesvědčil i o potřebě nové laboratoře pro Böttgera, která vznikla přestavbou v kasematech Venušiny bašty v Drážďanech na břehu Labe (dnes Brühlische Terasse). Kvůli hrozbě blížícího se švédského vojska musel ale Böttger 5. října 1706 odjet do bezpečí pevnosti Königstein, aby nepadl do rukou nepřítele, protože král stále ještě věřil, že zná ono tajemství alchymie, které jen nechce prozradit. Ve svých pokusech s červenou kameninou mohl kvůli obavám z požáru v pevnosti pokračovat až po roce, tedy v říjnu 1707, kdy byl už zpátky ve Venušině baště v Drážďanech. V laboratoři s teď již početnou skupinou pomocníků z řad freiberských havířů a se svým osobním lékařem a zároveň chemikem Jacobem Bartholomäiem (1670-1742)³⁵ pokračoval v úspěšných pokusech s červenou kameninou a snažil se najít bílou hlínu stejných vlastností ale jiného

³² Detailům Böttgerovu útěku se věnuje Goder (1983), s. 56-64.

³³ Pietsch (2010a), s. 14.

³⁴ Pietsch (2008) (pozn. 20), s. 15.

³⁵ Samostatně se tématem účasti lékařů a lékárníků na výrobě porcelánu napříč evropskými porcelánkami zabývá Luetkensová (1940) a kromě potřebného vzdělání těchto osob upozorňuje i na jejich větší důvěryhodnost odvozenou od zachování lékařského tajemství, když jim bylo svěřováno arkánium.

výsledného zbarvení, než měl červený bolus tvořící jednu ze složek kameniny. Vzorokly hlín k těmto pokusům mu dodával Gottfried Pabst von Ohain a žádaný výsledek konečně přinesly pokusy s alabastrem a bílou waldenburskou a colditzskou hlínou, které pravděpodobně obsahovaly kaolín. Jak dokládá první písemný záznam receptury pravého evropského porcelánu, provedl Böttger 15. ledna 1708 úspěšný výpal předmětů s bílým průsvitným střepem, čímž se zrodil první evropský tvrdý porcelán.³⁶ Následovaly ještě kroky potřebné k vylepšení hmoty, k čemuž přispělo především objevení ložiska kvalitního kaolínu u městečka Aue na německé straně Krušných hor,³⁷ a také bylo třeba vytvořit použitelnou glazuru a s obojím sladit výpal. Až poté oznámil Böttger oficiálně svůj objev v memorandu pro Augusta Silného z 28. března 1709.³⁸ Výsledky jeho práce musely být ještě posouzeny komisí, která srovnávala čínské originály ze sbírky Augusta Silného s přímými Böttgerovými kopiemi – jak se Ulrich Pietsch domnívá, jedním z kopírovaných a předložených předmětů byla pravděpodobně figurka bohyně Guanyin, která se dochovala v drážďanské Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Porzellansammlung (PS) jak v originálním provedení blanc de China,³⁹ tak o patnáct procent menší z Böttgerova porcelánu, což by právě odpovídalo míře smrštění při schnutí a výpalu, pokud byla vytvořena jako přímý odlitek.⁴⁰ Až po komisionálním posouzení přistoupil August Silný k založení první evropské porcelánky 23. 1. 1710.⁴¹

Svůj podíl na Böttgerově objevu a fungování dílny a porcelánky v jejích počátcích měli i saští chemici, technici, laboranti a specializovaní havíři, ať už

³⁶ Kvalitní reprodukci dokumentu i jeho přepis a překlad uvádí např. Pietsch (2008), s. 23-25.

³⁷ Podrobnosti k používaným horninám a jejich nalezištím v Sasku přibližuje Goder (1983a), s. 36-37.

³⁸ Text memoranda publikoval Brandes (1983), s. 27.

³⁹ Podrobný slovníček termínů z oblasti porcelánové tvorby, u stolního nádobí často i s názornými ukázkami, uvádí Chládek (2007), s. 45-49 a 167-170.

⁴⁰ Pietsch (2008), s. 29.

⁴¹ Podrobněji komisionální posouzení rozebírá Goder (1983a), s. 41-42.

pracovali přímo v jeho dílně nebo zajišťovali díky svým znalostem o geologických poměrech v Sasku kvalitní suroviny pro Böttgerovy experimenty. Byli to David Köhler (1683-1723), původně specializovaný havíř, později znalec arkána, který objevil první míšeňskou podglazurní kobaltovou modř, Samuel Stöltzel (1685-1737), arkánista, který se v Míšni cítil nedoceněn a prozradil tajemství výroby porcelánu ve vídeňské porcelánce Claudia Innocentia du Paquier (1679-1751), čímž brzy ukončil monopol míšeňské manufaktury na výrobu evropského porcelánu, ale na druhou stranu přivedl z Vídně do Míšně malíře porcelánu Johanna Gregoria Höroldta, který nesmírně pozvedl uměleckou úroveň míšeňských výrobků, dále Paul Wildenstein (1681-1744), jeden z prvních formířů v míšeňské porcelánce, Johann Georg Schuberth (1682-1732), pozdější arkánista, Balthasar Görbig (1672-1739), zedník a stavitel pecí odpovědný za výpal, Michael Morgenstern (†1725), pozdější formíř, Christoph Wieden (†1717), Tschirnhausův pomocník a poté činný v Míšni v oddělení přípravy porcelánové hmoty a Johann Andreas Hoppe (1692-1731), zodpovědný za stavbu pecí a později přípravu porcelánové hmoty, jehož recepty se dodnes dochovaly v porcelánce. Uvedená jména a s nimi spojené hlavní události a jejich činnost v porcelánce jsou ale jen náznakem směrů, kterými by se tato práce mohla ubírat, kdyby chtěla líčit dějiny míšeňské porcelánky, ale vzhledem k jejímu značně odlišnému cíli – představit míšeňskou figurální plastiku ve sbírce SZM – bude zde krátce zmíněna jen poslední důležitá fáze v procesu vzniku míšeňského porcelánu, po níž následuje kapitola o jeho uměleckém vývoji v oblasti plastické tvorby. První porcelán, tzv. Böttgerův, sice ještě měl oproti čínskému porcelánu nežádoucí lehce dožluta zbarvený střep, ale už z něj se vyráběly drahocenné nádoby a figurky tvarem nejprve buď přímo kopírující nebo mírně obměňující východoasijské vzory. Po Böttgerově smrti se, již v porcelánce přesunutě z Drážďan na Albrechtsburg v Míšni, podařilo arkánistům Samuelu Stöltzelovi a Johannu Georgu Schuberthovi dosáhnout

čistě bílého průsvitného střepu, díky tomu, že nahradili alabastr živcem.⁴² Základní složení míšeňského tvrdého porcelánu je tak dodnes přibližně 50% kaolinu, 25% křemene a 25% živce.

5. Vývoj plastické tvorby míšeňské porcelánky

Zcela na počátku produkce míšeňských plastik stojí zmíněné přesné kopie východoasijských předloh z porcelánu (nebo i z mastku) ze sbírky Augusta Silného, jejichž výroba se datuje do let 1713-1715, ale i později.⁴³ Dalšími ranými figurkami, pravděpodobně východoasijskými předměty jen inspirovanými, jsou pagody (tedy figurky Číňanů nebo Asiatů obecně) sloužící jako vykuřovadla na vonné dřevo (Räucherpagoden). Byly vyráběny v několika velikostech a modely se připisují Johannu Joachimu Kretschmarovi (1677-1740).⁴⁴ Autory návrhů byli obvykle dvorní sochaři, kteří jinak tvořili především slonovinové práce pro Grünes Gewölbe. V počátcích porcelánka ještě nezaměstnávala vlastní modeléry, ale kupovala modely od saských a jihoněmeckých sochařů, podle nichž vyráběli bosíři v porcelánce formy. Do příchodu sochaře Johanna Gottlieba Kirchnera není doloženo, že by jako předlohy sloužily také grafiky. Předtím se dvourozměrné předlohy používaly patrně jen v malířské dílně a nikoli k výrobě sádrových modelů, které manufaktura nakoupila v Augsburgu roku 1725 ve velkém souboru čítajícím 161 kusů. Tyto modely, vycházející z grafik jako např. ze série *Neu-eröffnete Welt-Galleria* od Caspara Luykena (1672–1708), představovaly především různé národnosti ve svých typických oděvech, šachové figurky a tzv. trpasličí národy („Zwergnationen“), jak jsou už od roku 1724 zachyceny v týdenních zprávách míšeňských formířů a točířů.⁴⁵ Trpasličí, podle předlohy zvaní Callotto-Zwerge, byli zdobeni zlacením, a to buď celí nebo jen v detailech a

⁴² Pietsch (2008), s. 26.

⁴³ MKK [Melitta Kunze-Köllensperger], č. kat. 11 a 12, in: Pietsch – Banz (2010), s. 170.

⁴⁴ MKK [Melitta Kunze-Köllensperger], č. kat. 13, in: Pietsch – Banz (2010), s. 170-171.

⁴⁵ Kunze-Köllensperger (2010), s. 53-54.

vzácně i omezenou škálou emailových barev. Jak píše Rückert, jsou emailové barvy i zlacení na figurkách doloženy až v roce 1719.⁴⁶ K sérii národností patří také postava herce commedie dell'arte na hranatém vyžlazeném podstavci, jejíž model byl pravděpodobně také ve zmíněném souboru modelů přivezených z Augsburgu. V záznamech manufaktury je uvedený jeden model jako Scaramouche ve španělském dvorním oděvu, kterého lze snad s touto figurkou spojovat.⁴⁷ Mezi figurálními plastikami se na stejných podstavcích vyskytují i zvířata vymodelovaná snad Gottfriedem Schmahlem (životní data neznámá) podle východoasijských vzorů a zdobená zlacením.⁴⁸ Dalším známým autorem míšeňských modelů je Gottfried Müller (životní data neznámá), autor některých figur z podstavce soudku na likér z majetku Marie Amálie Habsburské, manželky bavorského kurfiřta. Na tvorbě modelů se podílel také formíř George Fritzsche (asi 1697-1756), který připravil podle modelů několik forem na hodinové skřínky a kromě toho sám dovedl také vytvářet modely figurek a zvířat bez předloh. Po příchodu Johanna Joachima Kaendlera (1706-1775) měl ale opět za úkol jen vytvářet sádrové formy podle dodaných modelů. K počátkům míšeňské plastické tvorby před velkým Kaendlerovým obdobím patří také první zpracování – pro porcelán důležitého – tématu dobývání nerostných surovin v podobě skupiny osmi figurek znázorňujících hornickou kapelu, které odkazuje patrně na velké hornické slavnosti v Plauen u Drážďan roku 1719. Z této skupiny dnes známe pět, respektive sedm různých modelů datovaných kolem roku 1730.⁴⁹

⁴⁶ Rückert (1995), s. 28.

⁴⁷ Více k této figurce uvádí Chilton (2001), s. 292, č. kat. 69, ale ještě nezná předlohu, kterou byla pravděpodobně rytina vyobrazená v Cassidy-Geiger (2008), s. 278.

⁴⁸ MKK [Melitta Kunze-Köllensperger], č. kat. 37 a 38, in: Pietsch – Banz (2010), s. 180-181.

⁴⁹ MKK [Melitta Kunze-Köllensperger], č. kat. 140, in: Pietsch – Banz (2010), s. 230-231.

Johann Gottlieb Kirchner

Dne 29. dubna 1727 přišel do míšeňské porcelánky Johann Gottlieb Kirchner najatý k tomu, aby vytvářel vlastní modely pro porcelánové plastiky. Narodil se roku 1706 v Merseburgu a vyučil se kamenosochařem. Kirchnerův přístup byl i v porcelánu blízký monumentálnímu sochařství, ale vůbec nevyužíval jeho možnosti detailního propracování plastiky. Jeho úkolem bylo především zhotovení rozměrných zvířecích plastik pro Japonský palác Augusta Silného, kde chtěl vystavovat svoji rozsáhlou sbírku porcelánu. Za tímto účelem vytvořeného *Slona a Nosorožce* (modelování 1731) nazývá Ulrich Pietsch základem míšeňské monumentální plastiky a uvádí, že vznikly na základě obrazových předloh. U *Nosorožce* uvažuje o třech variantách předlohy, a to o Dürerově rytině z roku 1515, kresbě zachycující dřevěný model vyrobený pro průvod u příležitosti karnevalových slavností v letech 1709 a 1714 v Drážďanech a třetí možností je mědirytina od Abrahama de Bruyn (1538-1587) dochovaná v archivu míšeňské porcelánky.⁵⁰ Tyto práce byly oceňovány především pro svoji velikost a exotičnost, nikoli pro přirozené znázornění. Kirchner nestudoval živá zvířata, aby byl pak schopen vyobrazit jejich přirozenou podobu v porcelánu, ale zachoval si svůj přístup sochaře pracujícího s pískovcem, takže jeho zvířata nepředstavují věrohodnou napodobeninu přírody, nýbrž jsou kvůli značnému zapojení jeho fantazie vlastně jen „ideou“ lva. Také různé větve nebo skaliska, na nichž Kirchnerova zvířata sedí, mají spíše charakter obecné podpěry a nelze je přesně určit. V tomto je jeho práce zcela odlišná od přístupu druhého sochaře, Johanna Joachima Kaendlera, přijatého manufakturou 21. června 1731, aby pomáhal Kirchnerovi zavalenému nejen prací pro Japonský palác, ale i plastikou spojenou s nádobím a také tvorbou drobných plastik. Jejich práce si jsou asi

⁵⁰ Pietsch (2006), s. 125-127, č. kat. 176 a 177. Více ke způsobu znázorňování nosorožce v evropském umění uvádí Štěpánek (2006).

nejblíže v plastice *Opičí matka s mládřaty* (model 1731, Kirchnerovi připsáno), kde autor bravurně zvládl složitou kompozici složenou ze tří zvířecích těl s nápaditými průhledy při zachování materiálem vyžadované kompaktnosti skupiny, ale jinak jsou jejich plastiky zcela odlišné.⁵¹ Vynikajících uměleckých výsledků dosáhl Kirchner především v portrétní bystě dvorního šaška Gottfrieda Schmiedela ve špičatém tyrolském klobouku se širokým okrajem.⁵² Sochař zde úsporným způsobem – pootevřenými ústy a vráskami kolem očí – výborně zachytil šaška přesně tak, jak nejsilněji působí, s vážnou tváří. Drobnou plastikou se Kirchner příliš nezabýval, protože jeho sochařskému přístupu bez propracování detailů absolutně nevyhovovala. Jak píše Ulrich Pietsch, Kirchner sám zaznamenal, že práce na malých plastikách byla proti jeho naturelu a uvažoval o návratu ke kamenosochařství. Několikrát porcelánku opustil a opět se do ní vrátil, až byl konečně roku 1733 na vlastní žádost propuštěn.⁵³

Johann Joachim Kaendler

Johann Joachim Kaendler (1706-1775) byl povolán do míšeňské porcelánky v červnu roku 1731 jako Kirchnerův pomocník, protože s jeho výsledky nebylo vedení manufaktury spokojeno. Kaendler se narodil 15. června 1706 ve Fischbachu u Drážďan jako syn protestantského faráře. Roku 1723, po pěti učňovských letech u sochaře Johanna Christiana Feigeho staršího (narozen 1689), vstoupil jako tovaryš do učení k drážďanskému dvornímu sochaři a Permoserovu (1651-1732) žáku Benjaminu Thomae (1682-1751). Již v této době spolupracoval na řezbářském vybavení Grünes Gewölbe a ve

⁵¹ O všech porcelánových zvířatech od Kirchnera a Kaendlera, která byla určena pro Japonský palác, referuje podrobně Wittwer (2004).

⁵² Schmiedelovi a Fröhlichovi se věnoval Rückert (1998), kde rozebírá nejen uvedené bysty, ale dává je do kontextu mnoha dalších známých prací znázorňujících skutečně žijící dvojici Fröhlicha a Schmiedela. Zachycení portrétních rysů osob nebylo v médiu porcelánu ani malbě na porcelán běžné, ale této dvojici bylo věnováno snad nejvíce portrétních prací v dějinách porcelánky.

⁵³ Pietsch (2007), s. 11.

čtyřicet let, roku 1730, byl jmenován dvorním sochařem. Necelé tři roky pracoval v míšeňské porcelánce po boku Kirchnera, od něž sice převzal některé kompoziční principy, ale další nápady sám vynalezl,⁵⁴ a po jeho odchodu byl jmenován modelérským mistrem. Na rozdíl od Kirchnera Kaendler studoval živá zvířata chovaná pro Augusta Silného v menažerii v Moritzburgu u Drážďan, z čehož se v archivu míšeňské porcelánky dochovalo několik kreseb⁵⁵ (a byl za to svým nadřízeným Johannem Gregoriem Höroldtem (1696-1775) kritizován, že ztrácí čas, který by měl raději trávit v dílně) a dokázal je zobrazit naprosto realisticky, i v do jisté míry omezujících podmínkách počátků porcelánové tvorby a nároků Augusta Silného. Kaendler ovšem tato omezení dokázal elegantně využít ve svůj prospěch a vytvářel nápady kompozice plné pohybu. Svůj způsob práce přizpůsobil porcelánu a nikoli naopak – porcelán klasickým sochařským postupům. Měl také zkušenosti s prací ve dřevě, která byla porcelánové tvorbě podobná v důrazu kladeném na detail. Využíval toho, že mu porcelán dovolí modelovat nejjemnější detaily a napodobovat různé materiály, a tak zůstat co možná nejbližší skutečné živé předloze, aniž by ji bezduše imitoval. Jak upozornil Ulrich Pietsch, Kaendlerovy zvířecí plastiky dosahují do té doby na prostorovém objektu nevídaného naturalistického pojetí srovnatelného snad s tehdejší vlámskou malbou.⁵⁶ Např. jeho dravci s kořistí jsou znázorněni často ve velmi drastickém a pečlivě odpozorovaném momentu. Nemodeloval ovšem pouze plastiky zvířat, ale celé řady harlekýnů, řemeslníků, náboženských plastik, skupin kavalírů s dámami, andílků i monumentálních prací (kat. 1). Kaendler se také zasloužil o harmonické propojení plastického dekoru a jídelních souprav – především svým nejznámějším *Labutím*

⁵⁴ Už u modelu *Milenců s ptačí klecí* z prosince 1736 navrhl Kaendler novou koncepci provedení, a to takovou, která umožňovala před výpalem umístit vedle milenců klec nebo ji nahradit kávovým stolem a taburetem s malým mopsem, což dokládá, že variabilita konečného provedení bosířem nebyla potlačována přítomností závazného vzorového modelu, ale naopak podporována. Ziffer (2010), s. 64.

⁵⁵ Srov. Pietsch (2006), s. 146, č. kat. 214.

⁵⁶ Pietsch (2007), s. 15

servisem.⁵⁷ Od roku 1740 Kaendler vedl plastické oddělení manufaktury, a tak pod něj spadali všichni modeléři, formíři a točíři. Od téhož roku také v kreslířské škole učil budoucí modeléry. O devět let později byl jmenován dvorním komisařem, a protože neznal arkánium, mohl během sedmileté války zůstat v Míšni a vést celou porcelánku, i když se značně omezenými finančními prostředky.⁵⁸ Vypuknutí války přerušilo také jeho nadšenou práci na plánovaném nejmonumentálnějším porcelánovém sousoší vůbec, jezdeckém pomníku krále Augusta III. Ten byl ovšem proveden jen ve zmenšeném porcelánovém modelu dochovaném v PS.⁵⁹ Od roku 1764 se děлил o vedení plastického oddělení s Michelelem Victorem Acierem, jehož přijetí do míšeňské porcelánky bylo vynuceno změnou vkusu zákazníků ve prospěch tvorby francouzských porcelánek, kterým chtěla manufaktura v Míšni lépe konkurovat. S příchodem doby osvícenství byla Kaendlerova práce stále méně žádaná, také již nedosahovala takové kvality a čím dál více nových modelů nechával Kaendler tvořit svého věrného pomocníka Petera Reinickeho a mladšího Johanna Carla Schönheita. Za svůj život vytvořil přes tisíc jednotlivých plastik, z nichž většina je písemně zaznamenána v jeho pracovních denících a v soupisu modelů, které pro porcelánku vytvořil ve vlastním volnu, takzvaném *Taxa*. Jeho tvorbou dosáhla porcelánová plastika míšeňské manufaktury svého vrcholu a pro některé badatele to byl vrchol celé míšeňské produkce. Johann Joachim Kaendler zemřel 18. května 1775 v Míšni. Kaendlerovým spolupracovníkům a provozu jeho dílny se podrobně věnuje Pauline von Spee, z jejíhož textu byla převzata většina faktografických údajů k těmto osobnostem.⁶⁰

⁵⁷ Detailně o *Labutím servisu* píše Pietsch (2000).

⁵⁸ Menzhausen (1196), s. 89.

⁵⁹ Podrobně jezdecký pomník a situaci kolem jeho návrhů popsal Sponsel (1900), s. 151-190 a novější poznatky doplnil Walcha (1960).

⁶⁰ P. von Spee (2004), s. 69-72.

Peter Reinicke

Peter Reinicke (1711/12-1768) byl Kaendlerovým nejoceňovanějším pomocníkem a spolupracovníkem. Jak uvádí Pauline von Spee, přišel do míšeňské porcelánky 1. dubna 1743 jako bosíř a o necelý rok později je uváděn jako modelér a sochař.⁶¹ K vytváření vlastních modelů se ale příliš nedostal, protože měl na starost nejen finální úpravu Kaendlerových hliněných modelů, ale také návrhy oušek a výlevek ke konvicím nebo různé porcelánové ozdoby. Mimo to opravoval staré modely, např. *Opičí kapelu* (kat. 21-23) v září 1765.⁶²

Johann Carl Schönheit

Johann Carl Schönheit (1730-1805) byl, jak píše Pauline von Spee, přijat do porcelánky jako formířský učeň už v jedenácti letech. Později se učil začíšťovat výrobky a od listopadu 1764 byl v záznamech manufaktury veden jako bosíř a pracoval nejen na Kaendlerových ale především i na Acierových modelech. Jeho úkolem bylo dokončování figurálních modelů a oprava starých, již opotřebovaných.⁶³ Od šedesátých let také vytvářel vlastní modely blízké Acierově tvorbě, jako např. skupinu *Dobrý otec*, která představuje protějšek k Acierově *Dobré matce*⁶⁴ (Kat. 32). Schönheit vycházel z původní Acierovy kompozice, ale neoblékl postavu otce do oděvu podle poslední pařížské módy, nýbrž ji vyobrazil v domácím oblečení s čepicí na hlavě a v pantoflích. V takto pojaté scéně z měšťanského interiéru už pozdně barokní kavalír na způsob Kaendlerových prací neměl své místo.

⁶¹ P. von Spee (2004), s. 69.

⁶² P. von Spee (2004) (pozn. 275), s. 69.

⁶³ P. von Spee (2004), s. 71 a 87.

⁶⁴ Jako autora plastiky *Dobrý otec* určil Goder (1986a), s. 20-21 Johanna Carla Schönheita podle jeho pracovních záznamů, které Goder ve svém článku publikoval.

Michel Victor Acier

Michel Victor Acier (1736-1799) se narodil 20. 1. 1736 ve Versailles. Studoval na pařížské Královské akademii malířství a sochařství, kde byl pravděpodobně žákem Augustina Pajou (1730-1809), jenž mu napsal doporučení pro komisi míšeňské manufaktury.⁶⁵ K odjezdu z Paříže jej přesvědčili míšeňští „agenti“ Johann Christoph Hummizsch a Johann David Elsaßer (1726-1804), kteří odjeli do Paříže, aby odtamtud přivedli sochaře Françoise-Nicolase Delaistre (1746-1832), který měl pozvednout úroveň míšeňské plastiky a zajistil její přechod od pozdního baroka k více žádanému francouzskému klasicismu. U tohoto sochaře sice Hummizsch a Elsaßer neuspěli, ale s pomocí míšeňského zastoupení v Paříži se jim podařilo přesvědčit ke spolupráci Aciera.

Acier byl v porcelánce zaměstnaný od září 1764 a první roky jeho pobytu se nesly ve znamení značného soupeření s Kaendlerem. Na některých zakázkách se oba podíleli z poloviny, jako na „Velké ruské zakázce“ Kateřiny II. Větší objednávky byly Acierovi přidělovány až po Kaendlerově smrti.

První práce jako *Anette et Lubin* tvořil Acier ještě zcela v duchu pozdního baroka, ale postupně, především ve svých alegoriích a mytologických scénách, přechází jeho tvorba ke klasicismu. Jeho nejslavnější sérii představují *Amorci s motty*⁶⁶ (kat. 39). Acier se stal roku 1780 členem drážďanské Akademie a v Míšni přestal působit 1. 1. 1781; nabídl ovšem, že

⁶⁵ Acierovy dopisy generálnímu řediteli míšeňské porcelánky, hraběti Marcolinimu z let 1775 a 1776, které zmiňují tyto skutečnosti cituje a komentuje Goder (1986), s. 25-30. Publikuje také Acierovy pracovní zprávy z let 1775-1780. Goder (1986), s. 32-38.

⁶⁶ Jak upozorňuje T. H. Clarke, tyto figurky i další Acierovy modely zachytil Friedrich Elsaßer (životní data neznámá), syn zmiňovaného Davida Elsaßera, na svých rytinách uložených v Kunstbibliothek v Berlíně. Clarke (1988).

bude pro porcelánku dál pracovat z Drážďan. Zemřel o osmnáct let později, 16. 2. 1799.⁶⁷

6. Účel porcelánových figurek

U příležitosti slavnostních hostin na panovnickém dvoře – a především jejich nejdůležitějším chodu, dezertu – byly kladeny na stůl, aby sloužily k pobavení hodujících. Většinou ladily s tématem oslav, takže například při karnevalu, kdy se šlechtici převlékli do kostýmů italské komedie a představovali její typické charaktery s doprovodem, zdobily slavnostní tabuli figurky z *commedie dell'arte*, při svatebních hostinách figurky představující božstva, při státnických návštěvách to byly alegorie (kat. 11 a 12), při hodech souvisejících s honem zas postavičky a skupiny s touto tematikou (kat. 45) a podobně při slavnostech v převlecích za sedláky a pouliční prodavače.⁶⁸ Hrabě Heinrich von Brühl (1700-1763) stoloval v roce 1737 na vlastním servisu z míšeňského porcelánu s doprovodnými figurkami; jednalo se o první použití kompletního porcelánového servisu, což vedlo k dalšímu rozšíření používání porcelánových figurek jako dekorace a především k zavedení porcelánu do protokolu stolování vyšší šlechty. Méně nákladné porcelánové figurky malých rozměrů naopak umožnily to, že se původní zvyk zdobení slavnostní tabule cukrovými a tragantovými figurkami rozšířil mezi nižší vrstvy společnosti.⁶⁹

Mimo kontext kultury stolování bylo jejich úlohou ve šlechtickém a později měšťanském interiéru bavit hosty a vybízet k rozhovorům třeba na téma cizích národů a zvyků nebo obecně platných lidských vlastností a nešvarů, tak, jak to

⁶⁷ Přechod od pozdního baroka ke klasicismu ve tvorbě míšeňské porcelánky je jedním z hlavních témat disertace P. von Spee, která uvádí i tyto informace (2004), zvl. s. 35-55.

⁶⁸ Eberle (2010), s. 74. Tamtéž je vysvětlena struktura společnosti na evropských dvorech a snaha šlechty od třicátých let 18. století tradiční přísná pravidla porušovat prostřednictvím kostýmových slavností.

⁶⁹ Menzhausen – Karpinski (1993), s. 70.

do té doby dělala grafika. Toto ilustruje Martin Eberle ve svém textu o figurkách pařížských pouličních prodavačů a jejich společenských souvislostech, kde demonstruje přechod od skutečných rozmanitých a inspirativních postav pařížských ulic přes jejich věrná znázornění v grafických albech, až po porcelánové figurky vzniklé na jejich základu (kat. 20).⁷⁰

7. Původ sbírky v rámci Slezského zemského muzea

Sbírka porcelánu, tak jako ostatní sbírky uměleckohistorického oddělení SZM, pochází především z fondů původního muzea (Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau) založeného roku 1883 a orientovaného na uměleckoprůmyslovou oblast. Tehdy definovaný cíl, podpořit sbírkami a jejich prezentací soudobou řemeslnou a průmyslovou výrobu a její uměleckou úroveň a zároveň reflektovat velká období dějin, byl blízký cíli o deset let dříve založeného Severočeského průmyslového muzea v Liberci nebo Uměleckoprůmyslového muzea v Brně, jelikož ve všech případech vzešla iniciativa z okruhu Obchodní a živnostenské komory.⁷¹ Roku 1884 požádalo muzeum o patronát Johanna II. von Liechtenstein, který přispíval nejen finančně, ale také umělecky cennými dary ze svých sbírek. Od roku 1885 bylo muzeum přístupné veřejnosti v prostorách tehdejší městské hlásky. Nová budova, o niž se muzeum nejprve dělilo s Obchodní a živnostenskou komorou, byla vystavěna v letech 1893-1895 a exponáty v ní byly prezentovány podle uměleckých oborů a historických slohů.⁷² Prvním odborným vedoucím muzea se stal Dr. Hermann von Trenkwald (1866-1942) působící předtím v královských muzeích v Berlíně. Po jeho odchodu se roku 1897 vedení muzea ujal Edmund Wilhelm Braun, který přišel z Germánského

⁷⁰ Eberle (2010), s. 70.

⁷¹ Braun (1908), s. 1.

⁷² Klimešová (1963), s. 8.

národního muzea v Norimberku (Germanisches Nationalmuseum).⁷³ Sběrka míšeňského porcelánu vznikala a rozrůstala se za Braunova vedení především dary a nákupy na aukcích a ve starožitnictvích.

Koncem druhé světové války musely být muzejní sbírky přesunuty do bezpečí před blížícím se sovětským vojskem. Zdeněk Kravar popisuje, jakým způsobem bylo naloženo s různými částmi sbírek a poznamenává, že kromě zámků v okolí Opavy byly exponáty ukryté také ve sklepích hlavní muzejní budovy. Kvůli vlhkosti tam byly mimo jiné uloženy právě i porcelánové předměty.⁷⁴ Koncem března 1945 výstavní budova vyhořela, čímž byla zničena velká část sbírek a v podstatě celá tehdejší expozice. I některé části sbírek odvezených před koncem války do bezpečí na různé zámky na Opavsku byly zničeny nebo ztraceny a část měla být údajně odeslána i do Německa.⁷⁵

Ze sbírky porcelánu zmizelo kolem 230 předmětů – především šedesát kusů z do té doby dosti ucelené sbírky vídeňského porcelánu. Eva Christova neuvádí, kolik kusů míšeňského porcelánu bylo ztraceno, pouze zmiňuje jednotlivé exempláře, mezi nimiž není žádná plastika. V souvislosti se skupinou havířů dochovaných v SZM (kat. 13-19) je citelnou ztrátou především šálek s talířkem malovaný domácím malířem kolem r. 1760, který byl zvenčí zdobený pásem výjevů z práce havířů a kromě toho modrou podglazurní malbou květin vyvyšovanou zlatem. Další ztráty představují např. čtyři šálky a dva příslušné talířky, čtyřboká schránka na čaj s víčkem zdobená květy, purpurovým vlysem na okraji a zlatým proužkem a cukřenka tvaru urny s palmetovými uchy se zlatými okraji z doby kolem r. 1825.⁷⁶

⁷³ Okolnosti Braunova příchodu do Opavy líčí Šopák (2008), zvl. s. 27-29.

⁷⁴ Kravar 2009, s. 27.

⁷⁵ Christová (1959), s. 42.

⁷⁶ Christová (1959), s. 51.

V roce 1945 Braun opouští Opavu a v roce 1946 je zpět v Norimberku.⁷⁷

Po válce byla sbírka rozšířena konfiskáty různého původu. Většina konfiskátů míšeňského porcelánu pochází ze zámku rodu Larisch-Mönnichů v obci Solca u Karviné, který vyhořel a později byl zbourán. Nyní konfiskáty tvoří čtvrtinu sbírky míšeňského porcelánu, později byla ještě rozšiřována ojedinělými nákupy.

8. Ředitel Slezského zemského muzea Edmund Wilhelm Braun a jeho zájem o porcelán

Braunův zájem o figurální porcelán a jeho snahu představit jej opavské veřejnosti dokládají nejlépe jeho tři doložené výstavy v SZM (tehdejší Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau). První se konala již v roce 1900 a Braun o ní informoval ve výroční zprávě muzea.⁷⁸ Prezentovala figurální keramiku z 18. století, zvláště porcelánové figurky a figurální skupiny z Míšně, Höchstu, Nymphenburgu, Frankenthalu a Vídně, které doplňovala samostatná oddělení prezentující východoasijské figurky z kameniny a delftskou fajáns, i fajáns z blízkých dílen, tedy proskovskou, holičskou a weisskirchenskou. Z velkých míšeňských porcelánových plastik byla na výstavě k vidění *Žluva*, *Labuť* a *Drop*, které si August Silný objednal pro výzdobu Japonského paláce. Ve výroční zprávě se Braun neomezil na podání prosté zprávy o konané výstavě, nýbrž vyložil širší uměleckohistorický kontext jednotlivých oddílů. Text o porcelánových figurkách začal tím, že jejich skutečné vědecké zkoumání začalo teprve před nedávnem. Tak tomu skutečně bylo a rok 1900 přinesl jedny z prvních velkých výsledků bádání o míšeňském porcelánu – vyšla Berlingova reprezentativní kniha o míšeňském porcelánu a jeho dějinách, Sponselova zásadní práce pro bádání

⁷⁷ Šopák (2008), s. 103.

⁷⁸ Braun (1900), s. 5-10.

o Kaendlerových pracích a Zimmermannova krátká stat' také na téma Kaendlerovy plastiky.⁷⁹ Přinejmenším s prvními dvěma texty se Braun důvěrně seznámil, jak je patrné z jeho rozsáhlé a poučené recenze Sponselovy knihy, kterou napsal pro časopis *Kunst und Kunsthandwerk*.⁸⁰ V roce 1903 uspořádal Braun v Opavě velkou výstavu vídeňského porcelánu z porcelánky Claudia Innocentia du Paquier, kterým se obzvlášť zabýval. Spolu s Folnesicsem o něm napsal první souborné a dodnes uznávané dílo, v němž zpracovával především část věnovanou figurální plastice.⁸¹

Největší výstavu evropského porcelánu z 18. století v Opavě zorganizoval Braun roku 1906. Bylo na ní představeno přibližně 930 exponátů z různých evropských porcelánek, s výjimkou Vídně. Míšeň reprezentovalo asi 300 exponátů, z čehož 111 připadlo na míšeňskou plastiku – např. rané figurky a skupiny Číňanů ze sbírky knížete Liechtensteina, *Harlekýnova rodina* (obr. Berling 1900, s. 42), řada figurek z italské komedie od různých majitelů, protějškové postavičky tančící selky a sedláka.⁸² Co se týče badatelského přínosu, umožnila výstava připsat některé dosud neurčené předměty konkrétním porcelánkám (Höchst, Fürstenburg) a díky této výstavě se Braunovi také podařilo určit grafické předlohy k některým míšeňským figurkám z italské komedie.⁸³ Kromě předmětů z fondu SZM tvořily výstavu především zápůjčky ze soukromých sbírek v Opavě (především od Emila Grauera), ve Vídni a v Německu a z muzeí v Německu, Rakousku a Polsku nebo ze slezských zámků knížecího rodu Sulkowski a Lichnowsky.⁸⁴

⁷⁹ Berling (1900), Sponsel (1900), Zimmermann, (1900). Pro chronologický přehled předchozích i následujících titulů zabývajících se míšeňským porcelánem, srov. Rückert (1966), s. 44.

⁸⁰ Braun (1901).

⁸¹ Folnesics – Braun (1907).

⁸² Braun (1906a), s. 428-429.

⁸³ Více v kapitole věnované figurkám z italské komedie ve sbírce SZM.

⁸⁴ Braun (1906).

Míšeňský porcelán ze sbírky SZM měl své místo i v Braunově knize vydané u příležitosti dvaceti pěti let existence muzea, kde je z míšeňské plastiky vyobrazena a okomentována figura *Biskupa* od Johanna Joachima Kaendlera.⁸⁵ Z Braunových uměleckohistorických textů se míšeňského porcelánu týkají ještě dva články v časopise *Cicerone*,⁸⁶ a text ze začátku čtyřicátých let o vztahu předlohy a realizované porcelánové skupiny.⁸⁷

Braunovu sbírkotvornou a výstavní činnost v Opavě, stejně jako Pazaurkovu⁸⁸ teoretickou práci a působení v Liberci, vysoce hodnotí Sebastian Kuhn, který je jako jediný český zástupce uvádí ve své stati o sběratelství porcelánu v Evropě.⁸⁹

Braunův přínos spočíval především ve schopnosti získat pro výstavy dostatek kvalitních exponátů ze soukromých sbírek, jejichž majitelé často nejen přispěli k výstavě, ale později i rozšířili muzejní fondy dary ze svých sbírek. Braunova orientace na porcelánovou plastiku, byť především vídeňskou, se projevila v akvizicích vysoké kvality, které umožňovaly především porovnávání specifických přístupů k porcelánové tvorbě v různých evropských porcelánkách.

⁸⁵ Braun (1908), s. 23 a obr. 30.

⁸⁶ Braun (1910), Braun (1910a).

⁸⁷ Braun (1941).

⁸⁸ Přátelství a spolupráci Brauna s Pazaurkem dokládá nedatovaný list z jejich korespondence, kde Pazaurek žádá, aby Braun recenzoval jeho knihu o míšeňské malbě na porcelán v 18. století. Přeje si, aby recenzi pro časopis *Belvedere* psal právě Braun, protože se údajně jedná o téma, které mu je blízké, přestože se Pazaurkovi již nabídli jiní dva kolegové. Waldburg-Zeil'sches Gesamtarchiv, Schloß Zeil, fond G. E. Pazaurek, složka pod názvem „Wissenschaftliche Korrespondenz 1928-1932“ Za informaci o doložitelné spolupráci a přátelství mezi Pazaurkem a Braunem děkuji Mgr. Lence Tvrzníkové.

⁸⁹ Kuhn (2008), s. 30-32.

9. Charakteristika skupin

Commedia dell'arte (kat. 3-8)

První setkání Augusta Silného s komedií dell'arte je doložené z jeho kavalírské cesty mezi lety 1687 a 1689.⁹⁰ Když Ludvík XV. vyhnal roku 1697 italské komedianty z Paříže,

pozval osobně August Silný Angela Constantiniho (kolem 1655-1730), mladého italského herce představujícího Mezzetina, s jeho skupinou do Drážďan. Jejich působení ovlivnilo především drážďanské karnevaly. Krátce po jednom z nich ve Zwingeru si Johann Gregorius Höroldt vyžádal kresby kostýmů, aby je mohl vyobrazit na porcelánu.

Téma italské commedie dell'arte se v produkci míšeňské porcelánky objevuje již velmi krátce po jejím založení (1710). Do prvních tří let její existence se datuje sedm částečně leštěných figurek z Böttgerovy kameniny, jejichž modely připisuje Ingelore Menzhausen na základě stylového srovnání Benjaminu Thomae, Paulu Heermannovi (1673-1732) a Balthasaru Permoserovi, ale možná vycházely jen ze stejných předloh.⁹¹ Nyní se tyto figurky nacházejí v zámeckém muzeu durynského města Gotha. Inspirací pro ně mohla být představení commedie dell'arte Constantiniho trupy předváděná při kostýmové slavnosti konané 25. června 1709 v Grosser Garten v Drážďanech.⁹² Další fáze recepce motivů italské komedie – tentokrát v malbě na porcelán – přišla s odstupem až v první polovině dvacátých let, kdy roku 1722 doručil Johann Gregorius Höroldt králi tři servisy s postavami komediantů.⁹³ Naplno se tyto motivy projevují v plastické tvorbě Kaendlera a

⁹⁰ Chilton (2003), s. 117.

⁹¹ Menzhausen (1982) a také Rudloff-Hille - Rakebrand (1967), s. 3-17.

⁹² Chilton (2001), s. 161-162.

⁹³ Pietsch (2001), s. 22-23.

Petera Reineckeho. Kaendler vytvořil první figurky harlekýnů krátce po příjezdu Bertoldiho trupy do Drážďan v roce 1738; tato skupina působila jak v Drážďanech, tak ve Varšavě až do vypuknutí sedmileté války v roce 1756.

Nejrozsáhlejší sérii postaviček (osmnáct kusů) z italské komedie objednal roku 1744 Johann Adolf II. von Sachsen-Weissenfels (1685-1746), bratranec Augusta Silného. Snad je chtěl použít k výzdobě slavnostní tabule při výročí svatby s Frederikou von Sachsen-Gotha (1715-1775).⁹⁴ Osobně se účastnil kostýmové slavnosti Augusta Silného 9. února 1728 v převleku za Scaramouche.⁹⁵

Luigi Riccoboni (1676-1753), vedoucí druhého italského divadla v Paříži, jenž je považovaný za prvního historika italské komedie, vydal roku 1728 a 1730 *Dějiny italského divadla* doprovázené šestnácti rytinami od Françoise Joullaina (1697-1778) znázorňujícími postavy z jeho trupy. Tyto rytiny byly předlohou pro většinu figurek série pro vévodu von Sachsen-Weissenfels.⁹⁶

Předpoklad Kaendlerova podílu na modelech vychází z toho, že, jak upozornila Chilton, Kaendler více než devět figurek zaznamenaných v pracovních zprávách Reineckeho opravoval, počínaje *Pantalonem* v březnu 1744. Výslovně také zmínil vévodu von Sachsen-Weissenfels a v červenci pracoval na několika figurkách z italské komedie, které blíže nespecifikoval; stejně tak uvádí dalších šest v srpnu 1744. Ze vztahu mezi Reineckeho a Kaendlerovými pracovními záznamy Chilton usuzuje, že Kaendler např. model *Pantalona* začal, poté předal Reineckemu a nakonec ještě sám opravil.⁹⁷

⁹⁴ A. von Wallwitz (2006), s. 117.

⁹⁵ Schnitzer – Hölscher (2000), s. 194.

⁹⁶ Molinari 2010, s. 96.

⁹⁷ Chilton (2001a), s. 28.

Série byla velmi oblíbená a minimálně jednou byla vydána i ve 30. letech 20. století.⁹⁸ Také v Anglii porcelánka v Chelsea napodobila nejméně devět figurek v letech 1750 až 1757 a pravděpodobně podle nich pak vznikaly další napodobeniny v Bow a Derby.⁹⁹

Na porcelánové plastice na motivy italské komedie dnes oceňujeme to, že nám umožňuje vidět postoj, rovnováhu, držení těla i gesta rukou, hlavy a očí, a to nejen na ploše, jak to zprostředkovávají dochované grafiky a malby, ale v prostoru.¹⁰⁰ Výrazná divadelní gesta předvádějí především figurky *Dottore*, *Mezzetin* (kat. 4) a *Giangurgolo* (kat. 3), které také podle divadelních zásad doprovázejí svá gesta i směrem pohledu.¹⁰¹ Až později se postoje a gesta mírně zjednodušují, ale ani při přesunu volných nohou na větší podstavec (což je technologicky výhodnější) se vypovídací hodnota takových figurek neztrácí. Tento aspekt nepřináší uspokojení pouze současným odborníkům, ale byl přítomen ve vnímání těchto uměleckých děl u slavnostní tabule už v baroku.

Je pozoruhodné, že italský soubor Tommasa Ristoriho (životní data neznámá), který působil na sasko-polském dvoře Augusta Silného od roku 1714, vystupoval také dvakrát v Čechách, a to v létě 1721 na teplickém zámku hrabat Claryů a roku 1723 v Manhartském domě v Praze při korunovačních slavnostech.¹⁰² Motivy z italské komedie najdeme kromě nejznámější Ledererovy výzdoby Maškarního sálu na zámku v Českém Krumlově nebo také na nástropní malbě sally tereny loveckého zámku ve Veltrusích

⁹⁸ Chilton (2001a), s. 28.

⁹⁹ Chilton (2001a), s. 28.

¹⁰⁰ Chilton (2003), s. 117-126.

¹⁰¹ Chilton (2001a), s. 28.

¹⁰² Scherl (2010), s. 15. Tamtéž také údaje o zájmu o italskou komedii u českých šlechticů Adama de Eck, Oldřicha Zahrádeckého, Hanse Ulricha Eggenberga, Adama mladšího z Valdštejna a dalších. A dále i informace o působení italských trup v Praze, Brně, a Olomouci.

Havíři (kat. 13-19)

Brzké znázornění havířů v novém materiálu, evropském tvrdém porcelánu, souvisí s jejich podílem na jeho vzniku. Böttger totiž pro svoje experimenty potřeboval kvalitní suroviny, které mu opatřovali zkušení saští havíři, především Gottfried Pabst von Ohain (1656-1729), a z jejich řad pocházeli také nejdůležitější pomocníci v jeho dílně a pozdější arkánisté, jako například David Köhler (1683-1723) a Samuel Stöltzel (1685-1737). Hornictví bylo také důležitým zdrojem příjmů do saské pokladny, a tak i nepřímo podporovalo nákladné pokusy vedoucí k objevu a výrobě evropského porcelánu.

Patrně první figurky z míšeňského porcelánu znázorňující havíře (jako muzikanty) pocházejí z doby kolem roku 1727. Jak píše Melitta Kunze-Köllensperger, mohly vzniknout jako doplněk a později náhražka tragantových figurek a dekorací zdobících slavnostní tabuli při tematicky laděných oslavách.¹⁰³

Téma hornictví nebylo reflektováno pouze míšeňskými figurkami, ale i malířskou výzdobou stolního nádobí. Jak upozorňuje Ulrich Pietsch, vynikl v tomto směru především malíř Bonaventura Gottlieb Häuer (1710-1782), syn freiberského havíře, jenž některé své práce signoval. Osobně znal hornické prostředí a dokázal tak velmi věrně znázornit jak konkrétní oděv, tak různé odborné činnosti.¹⁰⁴

Pietsch připisuje tuto sérii Kaendlerovi, datuje ji kolem roku 1750 a uvádí, že Kaendler ve svých modelech vycházel ze série mědirytin od Johanna Christopha Weigela (1654-1726), která se jmenuje *Bildnisse aller Bergbeamten und Bedienten* a jejíž kompletní vydání se dochovalo v archivu

¹⁰³ MKK [Melitta Kunze-Köllensperger], č. kat. 140, in: Pietsch – Banz (2010), s. 230-231.

¹⁰⁴ UP [Ulrich Pietsch], č. kat. 137, in: Pietsch – Banz (2010), s. 229.

míšeňské porcelánky.¹⁰⁵ Nejvíce se předloze přiblížil v postavě *Poddůlního*, kde napodobil i vyobrazený postoj; jinde Kaendler využil především jen znázorněný slavnostní oděv havířů. Walcha uvádí, že Weigel vycházel z akvarelů Carla Heinricha Jakoba Fehlinga (1683-1753), které vznikly po hornické slavnosti roku 1719.¹⁰⁶

Slavností u příležitosti zasnoubení Augusta III. (1696-1763), syna Augusta Silného, s Marií Josefou Habsburskou (1699-1757) roku 1719 v Plauen u Drážďan se zúčastnilo na 1700 zaměstnanců dolů a hutí, kteří vystoupili před uměle vytvořeným dolem a představili hospodářskou sílu těchto oborů v Sasku.¹⁰⁷

Opičí kapela (kat. 21-23)

Opičí kapela je snad nejznámější a nejkopírovanější sérií figurek z míšeňské porcelánky. V literatuře je tato série celkem dvaceti pěti figurek¹⁰⁸ často považována za karikaturu drážďanské dvorní kapely nebo orchestru hraběte Heinricha von Brühla (1700-1763), ale jak upozorňuje Martin Eberle, to že série obsahuje i figurky nosiče tympanů nebo hráčky na niněru, které do dvorního orchestru nepatří, dokazuje, že je takový předpoklad pravděpodobně mylný.¹⁰⁹ Spíše než ke karikaturám lze míšeňské figurky přiřadit k francouzské či celoevropské tendenci první poloviny 18. století znázorňovat opice či jiná zvířata při různých činnostech na místě lidí.

Pro některé figurky této série našel Hanns Sonntag předlohy v prvním vydání série mědirytin *Singeries ou différentes actions de la Vie Humaine représentées par des Singes* (1741/1742) od Jeana-Baptisty Guélarda

¹⁰⁵ Pietsch (2006), s. 45-46, č. kat. 56.

¹⁰⁶ Walcha (1973), s. 480, č. kat. 107.

¹⁰⁷ AZ [Alfred Ziffer], č. kat. 141, in: Pietsch – Banz (2010), s. 231.

¹⁰⁸ Tento počet figurek předpokládá Albiker podle příslušných čísel v soupisu míšeňských forem. Albiker (1959), s. 20, č. kat. 169-171.

¹⁰⁹ Martin Eberle, č. kat. 110, in: Bachtler (2003), s. 174-175.

(1698-1767) podle návrhů Christopa Hueta (1692-1765).¹¹⁰ Není jisté, jestli byl zmíněný Christoph Huet příbuzný pařížského obchodníka s uměním a luxusním zbožím a zároveň „obchodního zástupce“ míšeňské porcelánky v Paříži, Jeana Charlese Hueta, je o něm ale známo, že do Míšeň posílal některé své předlohy.¹¹¹ Rückert odkazuje jako na další možný zdroj bezprostřednější inspirace na sérii opic hrajících na hudební nástroje, která byla vytvořena z měkkého porcelánu roku 1740 v Menecy.¹¹² V katalogu k výstavě v Kolíně nad Rýnem a Vídni v roce 1983 byly publikovány dvě skici z archivu míšeňské porcelánky jako předkresby k figurkám *Dirigenta* a *Hráče na trubku*.¹¹³

Čísla modelů 1901-1925 poukazují na rok vzniku 1753,¹¹⁴ a protože od konce roku 1748 do srpna 1764 chybí Kaendlerovy pracovní deníky,¹¹⁵ vychází terminus ante quem vzniku *Opičí kapely* z objednávky Markýzy de Pompadour, která 24. prosince 1753 zakoupila u obchodníka Lazara Devauxe „19 míšeňských figurek tvořících opičí orchestr s hudebními nástroji a příslušenstvím, po 23 librách, za 437 liber – notový pult z téhož porcelánu za 6 liber“. ¹¹⁶ Jednalo se patrně o velmi oblíbenou sérii, protože byla v letech

¹¹⁰ Sonntag našel předlohy pro Hráče na klavír, Dirigenta, Bubeníka a Zpěvačku. Sonntag (2006), s. 3-24.

¹¹¹ Tamara Préaud, č. kat. 201 (Achtzehn Figuren der Affenkapelle), in: Salmon (2002), s. 376.

¹¹² Rückert (1966), s. 192-193, č. kat. 1064-1078.

¹¹³ Mayr (1983), obr. 190, 191.

¹¹⁴ Rückert (1966), č. kat. 1064-1078, s. 192-193.

¹¹⁵ Kromě dnes jen v přepisu dochovaného volného listu zaznamenávajícího práce ze září 1755. Pietsch (2002), s. 126-127.

¹¹⁶ „19 Meißener Figuren, ein Affenorchester mit Musikinstrumenten und Zubehör bildend, zu je 23 Livres, 437 Livres – ein Pult aus demselben Porzellan 6 Livres“ Louis Courajod (ed.) *Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand-bijoutier ordinaire du Roy 1748-1758, précédé d'une étude sur le goût et sur le commerce des objets d'art au milieu du XVIIIe siècle et accompagné d'une table alphabétique des noms d'hommes, de lieux et d'objets mentionnés dans le journal et dans l'introduction*, Paris 1873, citováno v: Tamara Préaud, č. kat. 201, in: Salmon (2002), s. 376.

1765-1766 přepracována Johannem Joachimem Kaendlerem a Peterem Reinickem, ovšem se zachováním původních rysů.¹¹⁷

V devatenáctém století vydala míšeňská porcelánka novou, přepracovanou sérii, jejíž figurky byly v některých partiích zjednodušeny, v jiných propracovány do větších detailů a především byly štafirovány pod vlivem nového vkusu, novými barvami, takže se výsledek značně lišil od původních prací Petera Reinickeho a Johanna Joachima Kaendlera.¹¹⁸ O opičích kapelách z jiných porcelánek se zmiňuje Diviš.¹¹⁹ Motiv opic se objevuje především v plastice, v malbě na porcelánových servisech jen vzácně. Jakobsen zmiňuje v tomto ohledu šálek s talířkem s vyobrazeným opičákem, který sedí na lavici a hraje na loutnu, nebo kávový servis s opicemi a jinými zvířaty vyobrazenými při lidských činnostech.¹²⁰

Převlečení amorci (kat. 24-25)

Ve sbírce SZM se dochovaly dvě postavičky ze série *Převlečených amorků* (Verkleidete Amoretten) a obě byly inspirovány sérií jiných figurek z míšeňského porcelánu od Petera Reinickeho nebo jejich grafickými předlohami představujícími pařížské pouliční prodavače. Ulrich Pietsch se domnívá, že Kaendlera mohla inspirovat k vytvoření série *Převlečených amorků* mědirytina Bernarda Lépicié (1698–1755) podle malby *Jeû d'enfants* Charlese Coypela (1694–1752), která zachycuje skupinu dětí, které si v zámeckém interiéru hrají na rozmařilou šlechtu v parukách, bohatém rokokovém oděvu a s patřičnými doplňky.¹²¹ Isabelle von Marschall píše, že postavičky převlečených amorků pocházejí od různých modelérů, kteří pracovali v Míšni pod vedením Johanna Joachima Kaendlera, a vznikly

¹¹⁷ Rückert (1966), s. 192-193, č. kat. 1064-1078.

¹¹⁸ K nové sérii viz Borrmann (2010), s. 83-84.

¹¹⁹ Diviš (1985), s. 148

¹²⁰ Pietsch – Jakobsen (1997), s. 280.

¹²¹ Rytina dochována v archivu míšeňské porcelánky, Pietsch (2006), s. 85.

většinou za spolupráce Petera Reinickeho a Friedricha Eliase Meyera (1724-1785).¹²²

Čtyři roční období – dvě nekompletní série (kat. 26-28 a kat. 29-31)

Porcelánové alegorické figurky ročních období představované malými dětmi s příslušnými atributy byly oblíbené v celém 18. století. Jejich tradiční atributy – květiny v rukou, srp a snop obilí, úponky vinné révy a dlouhý kabát – sahají až do doby raného křesťanství.¹²³ Kaendler vytvořil nejprve patrně samostatnou postavičku *Zimy*¹²⁴ (kat. 23 a 31) a zbývající tři až o tři a půl roku později v listopadu 1741.¹²⁵ Zimmermann klade do roku 1741 vznik modelů všech čtyř figurek a k tomu, že je u *Zimy* uvedeno, že ji Kaendler jen opravoval a nikoli modeloval, se nevyjadřuje.¹²⁶ Figurky byly pozměněny a opravovány pravděpodobně několikrát. Původní nižší volutové podstavce se zlacením a někdy i zdobené malbou „indiánských“ květů¹²⁷ byly později nahrazeny střízlivějšími a technicky jednoduššími, které měly místo volut zlacené lambrekýny a plastické střípce. Piatkiewicz-Dereniowa píše, že byla uvedena série v Míšni znovu vydána roku 1765.¹²⁸

Dětské alegorické postavičky ročních období se později staly součástí i jiných kompozic. *Zima* byla v prakticky nezměněné podobě použita např. k výzdobě vázy ze série představující čtyři roční období, která je uložena v UPM.¹²⁹ Byla také kopírována jinými porcelánkami, například v Ludwigsburgu.¹³⁰ Jako

¹²² I. von Marschall – Roolf – Gronham et al. (2010), s. 143 č. kat. 127.

¹²³ Royt – Šedinová (1998).

¹²⁴ Pietsch (2002), s. 59.

¹²⁵ Pietsch (2002), s. 77.

¹²⁶ Zimmermann (1926), s. 191.

¹²⁷ Indiánské květy označují typ malovaného dekoru na porcelánu vytvořený podle východoasijských (v 18. stol. „indiánských“) předloh. Diviš (1985), s. 175.

¹²⁸ Piatkiewicz-Dereniowa (1983), s. 118.

¹²⁹ Inv. č. 79108-79111, vyobrazena v: Diviš (1985), s. 24, obr. 13.

¹³⁰ Pietsch – Witting (2010), s. 234, č. kat. 266.

příklad pozdější napodobeniny nejen *Zimy*, ale i *Léta* (kat. 27 a 29) může sloužit svícen vyrobený v Čechách kolem poloviny 19. století a opatrovaný v SZM pod inv. č. U 547 P.

Amorci s motty

Jak uvádí Pauline von Spee, vytvořil Acier tuto sérii za pomoci Schönheita mezi červnem 1775 a lednem 1778 podle kreseb patrně z ruky, které vytvořil vedoucí malířského oddělení manufaktury, Eleazar Zeissig zvaný Schenau (1737-1806).¹³¹ Okřídlené děti předvádějí rozmanité úlohy boha lásky Amora, naznačené textem na podstavci, např. amorek svazující dvě srdce stuhou nebo jiný, zapalující dvě srdce pochodní. O velké oblibě této série svědčí to, že některé, včetně č. 14, (srov. kat. 39) nebo možná všechny její modely musel Schönheit opravovat už v březnu roku 1789.¹³²

Podle Friedricha Hofmanna mohly být inspirací pro vznik Acierovy série amorků s motty figurky z manufaktury v Chelsea, kde se vyráběly postavičky doplněné krátkými texty už kolem roku 1760 a označují se jako „Chelseatoys“.¹³³ Nebo jej podle Spee mohla inspirovat Kaendlerova porcelánová skupina, kterou zmiňuje v listopadu 1774 ve svém pracovním deníku, kde píše, že vymyslel a vymodeloval skupinu kupida vedoucího krotkého lva, který má kolem krku pásek s francouzským textem „Zkrocený láskou“.¹³⁴

¹³¹ P. von Spee (2004), s. 243, č. kat. 45.

¹³² Clarke (1988), s. 18.

¹³³ Hofmann (1980), s. 170.

¹³⁴ P. von Spee (2004), s. 243, č. kat. 45. „Eine Gruppe inventiret und modelliret wie Cupido einen Löwen führet, und solcher Gestalt vorgestellt ist, daß solcher gantz gelaßen von ihm fortreiben läßt, der Löwe hat um seinen Halß einen Gürtel nebst einem Bande abhangen, woran er geführet wird, worauf diese Worte stehen *Dompté par l'amour...*“ Úryvek z Kaendlerova pracovního deníku citován podle Pietsch (2002), s. 221.

Podobu všech Amorků s motty zachytil Friedrich Elsaßer (životní data neznámá) ve svých rytinách nazvaných *Contouren*, které jsou záznamem míšeňských modelů sloužícím patrně k propagaci míšeňské manufaktury.¹³⁵

Shrnutí

Míšeňskému porcelánu nebyla v české odborné literatuře věnována velká pozornost, ale přesto jej Divišův *Evropský porcelán* erudovaně představuje jako základní kámen evropské porcelánové tvorby. Poche a Hejdová jeho vývoj zase pro zjednodušení přehledně dělí na jednotlivá období. Pazaurovovy práce o domácích malířích mají dodnes pevné místo i v německé literatuře.

Výhodné geologické podmínky v Číně napomohly objevu porcelánu již v 7. století našeho letopočtu a zároveň absencí „receptu“ zkomplikovaly jeho napodobení jinde na světě. To se podařilo až v 17. století v Japonsku a v Evropě poprvé Johannu Friedrichovi Böttgerovi 15. ledna 1708 v Drážďanech. K objevu pravého evropského porcelánu jej přivedla složitá a dobrodružná cesta, kterou zahájil jako lékárnický učeň, pokračoval jako alchymista předvádějící triky s výrobou zlata a zakončil jako vězeň a chemik usilující o objev nejen přeměny obecných kovů ve zlato, ale především o odhalení tajemství výroby porcelánu. Podařilo se mu to díky vědecké a přátelské podpoře Ehrenfrieda Walthera von Tschirnhaus, finančnímu a materiálnímu zajištění saským kurfiřtem a polským králem Augustem Silným i specializovaných havířů znalých geologických poměrů v Sasku. Dekretem Augusta Silného z 23. 1. 1710 tak byla v Drážďanech založena první evropská porcelánka přesunutá brzy na snáze střežitelný i bránitelný hrad Albrechtsburg v Míšni.

¹³⁵ Clarke (1988), s. 3-4, obr. 49.

Zpočátku se ještě projevovaly technické problémy s hmotou, glazurou, barvami a výpalem, ale už kolem roku 1713 jsou datovány první dochované plastiky. Byly to nejprve přesné kopie čínského porcelánu z bohaté sbírky Augusta Silného, aby se prokázala kvalita nového materiálu a uměleckého prostředku a až později práce dle vlastní invence. V prvních letech samostatné tvorby (1720-1730) v produkci dominovaly práce Johanna Gregoria Höroldta a jeho malířské dílny, ale poté co jejich nápaditost zeslábla, nabylo vrchu plastické oddělení manufaktury. První sochař a modelér, Johann Gottlieb Kirchner, usiloval o přizpůsobení porcelánu svému kamenosochařskému přístupu, a i když vytvořil mnoho kvalitních plastik, byl překonán dodnes největším míšeňským modelérem a sochařem Johannem Joachimem Kaendlerem, který do porcelánky nastoupil v roce 1731 a po třicet tři let udával hlavní směr míšeňské umělecké produkce. Svůj umělecký přístup porcelánu přizpůsobil a plně využíval jeho možností, ať už v provedení detailů nebo v nových kompozicích. Modeloval plastiky a skupiny zvířat, harlekýnů, řemeslníků, andílků, kavalírů s dámami a tvořil i náboženské plastiky i monumentální práce. Také se zasloužil o harmonické propojení plastického dekoru a jídelních souprav. Vytvořil nesmírné množství modelů a o mnoha z nich, i o jeho pracovních postupech se dozvídáme z vlastnoručních pracovních deníků a cizích písemných záznamů nazývaných *Taxa*. Nepracoval sám, ale s pomocníky, z nichž nejdůležitějším byl Peter Reinicke a Johann Carl Schönheit. Roku 1764 přišel do Míšeň francouzský sochař Michel Victor Acier, aby nejprve po boku Kaendlera a později jako jediný modelérský mistr přizpůsobil míšeňskou tvorbu novému žádanému vkusu, francouzskému klasicismu.

V míšeňské plastice 18. století se objevuje řada komplexních témat od zvířat a ptáků pro Japonský palác Augusta Silného, přes sakrální plastiku pro kardinála Annibale Albaniho (1682-1751), až po jezdecký pomník Augusta

III. Neméně pozoruhodné jsou ale také drobnější plastiky a jejich role doplňku slavnostní tabule při hostinách na panovnickém dvoře i dvorech šlechtických. Tyto figurky, doplněné často porcelánovou architekturou, měly stolovníky bavit a vybízet je k rozhovorům o exotických krajích a národech, běžných lidských vlastnostech a nešvarech, alegoriích, lovu, havířích i o italské komedii. Později tuto úlohu vůči hostům převzaly porcelánové figurky a skupiny v měšťanských interiérech.

O vznik sbírky zahrnující nejvíce výše zmíněné drobnější plastiky a skupiny, ale i ukázky plastiky sakrální se nejvíce zasloužil Edmund Wilhelm Braun, ředitel SZM od roku 1897, znalec porcelánové plastiky a především vídeňského porcelánu a spoluautor jeho prvního soustavného literárního zpracování. Publikoval také několik studií o míšeňském porcelánu, zvláště o Kaendlerově plastice a mezi jeho zásluhy v bádání o míšeňském porcelánu patří například rozpoznání Joullainových rytin jako předloh pro sérii figurek z *commedie dell'arte* pro vévodu von Sachsen-Weissenfels. Nejdůležitější je přesto jeho muzejní činnost – v SZM uspořádal nejméně tři výstavy porcelánu prezentující nejen fond muzea, ale také velké množství zápůjček z českých, německých i rakouských sbírek a muzeí, z nichž některé kusy byly pro muzeum následně získány. Kromě darů se sbírka porcelánu díky Braunově zájmu rozšiřovala i nákupy na aukcích a ve starožitnictvích.

V SZM se celkově jedná o významný soubor míšeňské figurální plastiky zaměřující se především na práce Johann Joachima Kaendlera a jeho spolupracovníka Petera Reinickeho od počátku čtyřicátých let 18. století do jeho druhé poloviny, kterou reprezentuje skupina od Michela Victora Aciera (a Johann Carla Schönheita) v duchu s ním plně nastupujícího klasicismu. Sbírkou je cenná především dochovanými velkými skupinami figurek z jedné série, tedy šesti figurkami z *commedie dell'arte* pro vévodu von Sachsen-

Weissenfels od Reinickeho (a Kaendlera), sedmi Keandlerovými havíři, třemi figurkami z opičí kapely a i dvěma nekompletními skupinami puttů jako alegorií ročních dob. Různorodá témata míšeňské produkce, jako jezdeckou sochu, exotické národy, religiózní plastiku, alegorické figury, pouliční prodavače a převlečené amorky představují alespoň jednotlivé kusy, cenné především při srovnávání tvorby různých evropských porcelánek.

Zaformování z 19. století pak sice vycházejí ze stejných vzorů ale prakticky jsou jen míšeňskými, dalo by se říci „autorskými“, kopiemi, které svojí pestřejší a zjemnělejší barevností dokládají změnu vkusu v novém století a zároveň lpění na pevné tradici, co se týče tvaru. Tato nová zaformování obohacují sbírku alespoň o další velká v míšeňském porcelánu často znázorňovaná témata, jako téma zahradníků a honu nebo andílků s mottu. Nutno dodat, že se tyto kusy dostaly do sbírky především roku 1945 jako konfiskáty a jen málo z nich bylo pro sbírku cíleně zakoupeno. Jedinou původní prací modelovanou ve dvacátém století představuje biskvitová soška *Raněného vojína* (kat. 50) od Alfreda Königa (1871-1940) dokládající realistickou tendenci v míšeňské tvorbě první poloviny 20. století.

Závěr

Kromě teoretického seznámení se s oblastí míšeňského porcelánu, do níž přibylo především v roce třisetletého výročí založení porcelánky (2010) množství publikací s aktuálními poznatky, představovalo bádání o tomto tématu přínos v kontaktu s fungováním významné muzejní instituce s rozsáhlými sbírkovými fondy.

Je třeba zdůraznit, že sbírka nevznikala jako samostatný soubor plastik, jak je zde prezentována, ale jako celková sbírka míšeňského, respektive historického porcelánu vůbec, a tak je tento, byť ucelený soubor, nutně vytržen ze svého

sbírkového kontextu. Zbývající část sbírky míšeňského porcelánu např. i s vynikajícími ukázkami malby na porcelán z Höroldtovy dílny na své zodpovědné zpracování čeká.

Velký problém sbírky představuje značné poškození exponátů a fakt, že prakticky jen skupina porcelánových havířů byla odborně restaurovaná (patrně ještě předtím, než byla zakoupena muzeem), zatímco ostatní plastiky byly spíše jen slepeny a v některých případech uloženy i jako několik kusů. Poškození patrně souvisejí především s pohnutým osudem celé muzejní sbírky, která musela být za druhé světové války přesunuta do bezpečí. Přesto by velká část plastik vystačila se samotným očištěním a případně drobným restaurátorským zásahem.

Bylo by jistě přínosem uskutečnit výstavu míšeňské a možná i související vídeňské porcelánové figurální plastiky. Vypovídací hodnota dochovaných ucelených skupin ze sérií porcelánových plastik je mnohem vyšší než pouze jednotlivých kusů, jak se můžeme přesvědčit především u figurek z italské komedie, kde hrají velkou roli postoje a gesta. Také úloha havířů v saském průmyslu a společnosti v 17. a 18. století je mnohem snáze pochopitelná na sedmi souvisejících plastikách než na jedné vytržené z kontextu. Navíc je téma havířů prezentováno i zlaceným dekorem šálku a talířku s inv. č. U 360 P v SZM, takže lze ilustrovat přesah tématu mezi plastikou a stolním nádobím. Také fakt, že se mezi havíři a alegoriemi čtyř ročních období nachází více původních exemplářů ze stejné formy, nebo naopak v případě *Zimy* z formy mírně pozměněné, umožňuje názorně ukázat postup míšeňské rukodělné tvorby. Možnosti nápaditého využití sbírek SZM jsou široké a do budoucna otevřené a snad k nim i tato práce zpřesněním některých atribucí a datací, odhalením zobrazených motivů, zařazením jednotlivých kusů do

větších sérií a skupin i rozsáhlou fotodokumentací poskytnutou muzeu přispěje.

Summary

Chinese porcelain was discovered in the 7th Century A.D., and soon after its rare examples reached Europe mainly by means of trade routes, European courts were intrigued by its extraordinary qualities, and were willing to pay enormous sums of money for it. The high demand for porcelain launched many attempts to discover hard-paste porcelain in Italy, France, and England but none of them was successful. Finally, in Dresden in 1708, an apothecary and alchemist Johann Friedrich Böttger reached the goal to imitate Chinese porcelain not only in appearance, but in its substance as well. His discovery and the founding of Meissen porcelain factory in 1710 opened a way for a new artistic device. From the very beginning of its production, figures were produced alongside with tableware; first as exact copies of Chinese porcelain objects from the splendid collections of August the Strong who provided financial support for Böttger's research. The first sculptor to work in Meissen was Johann Gottlieb Kirchner. The major and unsurpassed sculptor and modeler Johann Joachim Kaendler started working for the manufactory in 1731 to meet the needs of August the Strong, who ordered many animal sculptures to decorate his *Japanese Palace* in Dresden. Kaendler produced over a thousand of figures and groups, and his work was very influential. His colleagues, mainly Peter Reinicke and Johann Carl Schönheit contributed to the fame of the factory as well. The transition of Meissen production to classicism is marked by the admission of the French sculptor Michel Victor Acier.

The collection of Meissen porcelain in the Silesian Museum in Opava was founded by Edmund Wilhelm Braun, the second director of the museum, a connoisseur especially of Viennese Du Pacquier porcelain but also a Meissen porcelain scholar. The collection today consists of 52 Meissen figures or groups and 6 more figures that seem to imitate Meissen porcelain. Works from the 18th century form approximately one half of the collection, the other being new figures made in the 19th or 20th centuries according to the design of the 18th century forms. The core of the 18th century part of the collection is

built by works by Kaendler and Reinicke, such as the group of six characters from Meissen's most popular and influential *commedia dell'arte* series, which was ordered by Johann Adolf II., duke of Sachsen-Weissenfels. Another group of figures in the museum collection to be named as an example consists of seven miners (modeled by Kaendler around 1750) dressed in festive clothes. These figures were probably inspired by miners' festivities in Plauen near Dresden in 1719. All the 58 figures are presented in a catalogue, each with its description, photograph and interpretation, links to its analogies; the graphic source is named where known.

Zkratky muzeí

GMC – Gardiner Museum, Toronto

HMB – Historisches Museum Basel

MAK – Museum für Angewandte Kunst Köln

PS – Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung

SZM – Slezské zemské muzeum, Opava

UPM – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

ZČM – Západočeské muzeum v Plzni

Seznam použité literatury a prameny

Adams (2001)

Yvonne Adams, *Meissen Figures 1730-1775. The Kaendler Years*, Atglen 2001.

Albiker (1959)

Carl Albiker, *Die Meissner Porzellantiere im 18. Jahrhundert*, Berlin 1959.

Arnold (1988)

Klaus-Peter Arnold, *Figürliches Porzellan aus der Sammlung Spitzner* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung im Zwinger, 1988.

Bachtler (2003)

Monika Bachtler (ed.), *Sammlerlust. Europäische Kunst aus fünf Jahrhunderten* (kat. výst.) Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 2003.

Beucamp-Markowsky (1980)

Barbara Beucamp-Markowsky, *Europäisches Porzellan und ostasiatisches Exportporzellan, Geschirr und Ziergerät. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*. Köln 1980.

Bergmann – Bergmann (2010)

Sabine Bergmann – Thomas Bergmann, *Meissener Künstler-Figuren: Modellnummern A 100 - Z 300 (The Art of Meissen Figures. Model Numbers A 100 – Z 300)*, Karlsruhe 2010.

Berling (1900)

Karl Berling, *Das Meissner Porzellan und seine Geschichte*, Leipzig 1900.

Berling (1910)

Karl Berling, *Festschrift zur 200 jährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur Meissen*, Freiberg 1910.

Birte (2010)

Abraham Birte, *Commedia dell'Arte. The Patricia & Rodes Hart Collection of European porcelain and faience*, Amsterdam 2010.

Borrmann (2010)

Antje Borrmann (ed.), *Kunst oder Kommerz? Meissener Porzellan im 19. Jahrhundert* (kat. výst.), Albrechtsburg Meißen 2010.

Brandes (1983)

Heinz Brandes, Johann Friedrich Pöttger – Ein Leben für das Porzellan, in: Hans Mayr, *Meissner Porzellan von 1710 bis zur Gegenwart* (kat. výst.), Kunstgewerbemuseum Köln 1983, s. 24-29.

Brattig (2010)

Patricia Brattig (ed.), *Meissen. Barockes Porzellan. Museum für Angewandte Kunst Köln*, Stuttgart 2010.

Braun (1900)

Edmund Wilhelm Braun, *Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau. Jahresbericht*, Troppau 1900.

Braun (1901)

Edmund Wilhelm Braun, Johann Joachim Kändler und seine Kabinettstücke der Meißner Porzellanmanufaktur, *Kunst und Kunsthandwerk IV.*, s 257- 273.

Braun (1906)

Edmund Wilhelm Braun, *Katalog der Ausstellung von Europäischem Porzellan. Mit Ausschluss von Alt-Wiener Porzellan* (kat. výst.), Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau 1906.

Braun (1906a)

Edmund Wilhelm Braun (rec.), Die Ausstellung von europäischem Porzellan im Kaiser Franz Joseph-Museum zu Troppau, *Kunst und Kunsthandwerk* (Monatsschrift des K. K. österr. Museums fuer Kunst und Industrie herausgegeben und redigiert von A. von Scala) IX, 1906, s. 426-437.

Braun (1908)

Edmund Wilhelm Braun, *Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau (Schlesisches Landesmuseum) und seine Sammlungen 1883-1908*, Troppau 1908.

Braun (1910)

Edmund Wilhelm Braun, Porzellangalanterien aus der Sammlung Dr. Paul von Ostermann-Darmstadt, *Der Cicerone* II, 1910, č. 2, s. 12-24.

Braun (1910a)

Edmund Wilhelm Braun, Die Büste Kaiser Josefs I. von Kändler, *Der Cicerone* II, 1910, č. 2, s. 120-121.

Braun (1941)

Edmund Wilhelm Braun, Kändlers Porzellangruppe „Der Tod des heiligen Franz Xaver“ und sein graphisches Vorbild, *Pantheon. Monatschrift für Freunde und Sammler der Kunst* XIV, 1941, č. 8., s. 183-185.

Braunová (2003)

Dagmar Braunová, *Užití umění ve sbírkách Západočeského muzea v Plzni*, CD-ROM, Západočeské muzeum v Plzni 2003.

Braunová – Čiháková-Noshiro – Palata et al. (2001)

Dagmar Braunová – Vlasta Čiháková-Noshiro, Oldřich Palata et al., *300 Years of Czech Decorative Art* (kat. výst.) Takasaki Museum of Art, 2001.

Britzke – Ofner (2009)

Brigitte Britzke – Johann Ofner, *La Porcelana de Meissen en la Colección Britzke: 1709-1765. Das Meissner Porzellan in der Britzke-Sammlung: 1709-1765* (kat. výst.), Caja Segovia 2009.

Brockett (1999)

Oscar G. Brockett, *Dějiny divadla*, Praha 1999.

Bruni (1994)

Laura Brambilla Bruni, *Porcellane di Meissen. Ceramiche della Collezione Gianetti, Museo Giuseppe Gianetti*, Saronno 1994.

Brüning – L. S. von Carolsfeld (1914)

Adolf Brüning – Ludwig Schnorr von Carolsfeld, *Porzellan*, Berlin 1914.

Butler (1977)

Kira Butler, *Meissner Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts. Die Sammlung der Ermitage*, Leningrad 1977.

L. S. von Carolsfeld (1925)

Ludwig Schnorr von Carolsfeld, *Sammlung Darmstaedter. Europäisches Porzellan des XVIII. Jahrhunderts*. (aukční katalog), Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin 24.3.–26.3. 1925.

L. S. von Carolsfeld (1929)

Ludwig Schnorr von Carolsfeld, *Porzellansammlung Siegfried Salz. Deutsche und ausländische Manufakturen des XVIII. Jahrhunderts* (aukční katalog), Paul Cassirer, Berlin 26.–27. 3. 1929.

Cassidy-Geiger (2008)

Maureen Cassidy-Geiger, *The Arnhold Collection of Meissen Porcelain 1710-1750*, (kat. výst.), Frick Collection, New York, NY 2008.

Cassidy-Geiger (2010)

Maureen Cassidy-Geiger, Die Hof-Conditorey in Dresden. Tradition und Innovation in Zucker und Porzellan, in: Ulrich Pietsch – Claudia Banz (edd.), *Triumph der blauen Schwerter. Meissener Porzellan für Adel und Bürgertum 1710 – 1815* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung 2010, s. 121-131.

Clarke (1988)

Theodore Howard Clarke, Marcolini Meissen figures. Engraved by Friedrich Elsasser 1785 – 1792, *Keramik-Freunde der Schweiz: Mitteilungsblatt. Bulletin des Amis Suisses de la Ceramique*, č. 103, 1988 (zvláštní výtisk).

Diviš (1985)

Jan Diviš, *Evropský porcelán*, Praha 1985.

Ducret (1971)

Siegfried Ducret, *Meissner Porzellan: bemalt in Augsburg, 1718 bis um 1750*, Braunschweig 1971.

Eberle (2001)

Martin Eberle, *Cris de Paris. Meissener Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts. Meissen Porcelain Figures of the 18th Century*, Leipzig 2001.

Eberle (2010)

Martin Eberle, *Cris de Paris. Ausrüfer für die Tafel*, in: *Triumph der blauen Schwerter. Meissener Porzellan für Adel und Bürgertum 1710 – 1815* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung 2010, s. 69-75.

Erichsen-Firle (1975)

Ursula Erichsen-Firle, *Figürliches Porzellan*, Köln 1975 (Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln Band V).

Faÿ-Hallé (2001)

Antoinette Faÿ-Hallé (ed.), *Un cabinet de porcelaines. Porcelaines de Saxe dans les collections publiques parisiennes* (kat. výst.) Musée des Beaux-Arts de Dijon 2001.

O. von Falke (1906)

Otto von Falke, *Sammlung Alt-Meißner Porzellan aller Stilrichtungen des XVIII. Jahrhunderts nebst einem Anhang anderer Manufakturen des C.H. Fischer in Dresden* (aukční katalog), J. M. Heberle, H. Lempertz' Söhne, Köln 22.- 25.10. 1906.

Folnesics – Braun (1907)

Josef Folnesics – Edmund Wilhelm Braun, *Geschichte der k. k. Wiener Porzellanmanufaktur*, Wien 1907.

Goder (1983)

Wili Goder, Böttgers Flucht nach Wien und Enns, in: Hans Mayr, *Meissner Porzellan von 1710 bis zur Gegenwart* (kat. výst.), Kunstgewerbemuseum Köln 1983, s. 56-64.

Goder (1983a)

Wili Goder, Zur Technikgeschichte des Meißner Porzellans, in: Hans Mayr, *Meissner Porzellan von 1710 bis zur Gegenwart* (kat. výst.), Kunstgewerbemuseum Köln 1983, s. 30-55.

Goder (1986)

Willi Goder, Michel Victor Acier zu 250. Geburtstag, *Keramos*, č. 112, 1986, s. 25-40.

Goder (1986a)

Willi Goder, Johann Carl Schönheit zwischen Kaendler und Acier, *Keramos*, č. 114, 1986, s. 15-26.

Gröger (1956)

Helmuth Gröger, *Johann Joachim Kaendler: der Meister des Porzellans ; zur zweihundertfünfzigsten Wiederkehr seines Geburtsjahres*, Dresden 1956.

Hofmann (1980)

Friedrich H. Hofmann, *Das Porzellan der europäischen Manufakturen*, Frankfurt am Main – Berlin – Wien 1980 (Propyläen Kunstgeschichte, Sonderband 1).

Honey (1934)

William Bowyer Honey, *Dresden China: an introduction to the study of Meissen porcelain*, London 1934.

Chilton (2001)

Meredith Chilton, *Harlequin Unmasked. The Commedia dell'Arte and Porcelain Sculpture*, New Haven 2001.

Chilton (2001a)

Meredith Chilton, Die Serie für den Herzog von Sachsen-Weißenfels, in: Reinhard Jansen (ed), *Commedia dell'arte. Fest der Komödianten. Keramische Kostbarkeiten aus den Museen der Welt*, Stuttgart 2001, s. 25-30.

Chilton (2003)

Chilton, Harlequin Unmasked, in: Jiří Bláha – Pavel Slavko (edd.), *The World of Baroque Theatre Svět barokního divadla, Český Krumlov* 2003, s. 117-126.

Chládek (2007)

Jiří Chládek, *Klasika porcelánu – Čína a Evropa*, Karlovy Vary 2007.

Chládek – Nová (1991)

Jiří Chládek – Ilona Nová, *Porcelán kolem nás*, Praha 1991.

Christová (1959)

Eva Christová, Ztráty v uměleckohistorických sbírkách Slezského muzea způsobené poslední válkou, *Časopis Slezského muzea*, VIII, 1959 (Acta Musei Silesiae, Series B – Historia), s. 42-57.

Jansen (2001)

Reinhard Jansen (ed), *Fest der Komödianten: Commedia dell'arte. Keramische Kostbarkeiten aus den Museen der Welt*, Stuttgart 2001.

Jedding (1981)

Hermann Jedding, *Meißener Porzellan des 19. und 20. Jahrhunderts. 1800-1933*, München 1981.

Jiřík (1925)

František Xaver Jiřík, *Porculán*, Praha 1925.

Just (1958)

Rudolf Just, Der Meissner Hüttel-Krug, *Keramikfreunde der Schweiz. Mitteilungsblatt*, č. 44, Oktober 1958, s. 35–36.

Kirnbauer (1976)

Franz Kirnbauer, *Christoph Weigels „Markscheider“, „Häuer“ und „Untersteiger“*, Wien 1976.

Klimešová (1963)

Eva Klimešová, *Uměleckohistorické sbírky Slezského muzea*, Ostrava 1963.

Kravar 2009

Zdeněk Kravar, Osudy sbírek opavských muzeí v posledních letech 2. světové války, *Vlastivědné listy XXXV.*, 2009, č. 1, s. 27-29.

Kuhn (2008)

Sebastian Kuhn, Collecting Culture: The Taste for Eighteenth-Century German Porcelain, in: Maureen Cassidy-Geiger, *The Arnhold Collection of Meissen Porcelain 1710–1750* (kat. výst.) Frick Collection, New York 2008, s. 23-119.

Kunze-Köllensperger (2010)

Melitta Kunze-Köllensperger, Meißen. Dresden. Augsburg. Meissener Porzellanplastik vor Kirchner und Kaendler, in: Ulrich Pietsch – Claudia Banz (edd.), *Triumph der blauen Schwerter. Meissener Porzellan für Adel und Bürgertum 1710 – 1815* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung 2010, s. 53-59.

Lempertz (1999)

Lempertz Auktion 781, Kunstgewerbe (aukční katalog) Lempertz Köln 3. 12. 1999.

Lempertz (2009)

Lempertz Auktion 946, Kunstgewerbe – Decorative Arts (aukční katalog) Lempertz Köln 20. 11. 2009.

Luetkensová (1940)

Charlotte Luetkensová, Účast lékařů a lékárníků ve výrobě porcelánu v Evropě, *Měsíčník Ciba*, VII, 1940, s. 162-168.

I. von Marschall – Roolf – Gronham et al. (2010)

Isabelle von Marschall – Julia Roolf – Marlen Grohmann et al., *Von den Ursprüngen des europäischen Porzellans bis zum Art Déco. Königstraum und Massenware. 300 Jahre europäisches Porzellan* (kat. výst.), Porzellanikon Selb und Hohenberg a. d. Eger, 2010.

Marusch-Krohn (1993)

Caren Marusch-Krohn, *Meissener Porzellan 1918-1933. Die Pfeifferzeit*, Leipzig 1993.

Mayr (1983)

Hans Mayr, *Meissner Porzellan von 1710 bis zur Gegenwart* (kat. výst.), Kunstgewerbemuseum Köln 1983.

Menzhausen (1982)

Ingelore Menzhausen, Das rothe und das weisse Porcellain, in: Rolf Sonnemann - Eberhard Wächtler (edd.), *Johann Friedrich Böttger: die Erfindung des europäischen Porzellans*, Stuttgart 1982.

Menzhausen (1996)

Ingelore Menzhausen, Kein Denkmal für den König, in: *Dresdner Hefte XIV.*, 1996, č. 46, s. 86-89.

Menzhausen – Karpinski (1993)

Ingelore Menzhausen – Jürgen Karpinski, *In Porzellanverzaubert. Die Figuren Johann Joachim Kändlers in Meissen aus der Sammlung Pauls-Eisenbeiss in Basel*, Basel 1993.

Molinari 2010

Cesare Molinari, Notes on Commedia dell'arte Iconography, in: Jiří Bláha – Pavel Slavko (edd.), *The World of Baroque Theatre*, Český Krumlov 2010, s. 95-101.

Möller (2006)

Karin Annette Möller, *Meissener Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts: die Schweriner Sammlung* (kat. výst), Staatliches Museum Schwerin 2006.

Morley-Fletcher (1993)

Hugo Morley-Fletcher, *Early European Porcelain & Faience as collected by Kiyi and Edward Pflueger*, London 1993 (svazek 1 German Porcelain).

Neuwirth (1980)

Waltraud Neuwirth, *Meissener Marken. Original. Imitation. Verfälschung. Fälschung*, Wien 1980.

Pauchová (2003)

Andrea Pauchová, *Porcelán a keramika* (kat. výst.), Regionální muzeum ve Vysokém Mýtě 2003.

Pauls-Eisenbeiss (1972)

Erika Pauls-Eisenbeiss, *German Porcelain of the 18th Century. The Pauls-Eisenbeiss Collection Riehen. Switzerland*, London 1972 (svazek 1).

Pazaurek (1925)

Gustav Edmund Pazaurek, *Deutsche Fayence- und Porzellan-Hausmaler*, Leipzig 1925 (2 svazky).

Pazaurek (1929)

Gustav Edmund Pazaurek, *Meißner Porzellanmalerei des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1929.

Piatkiewicz-Dereniowa (1983)

Maria Piatkiewicz-Dereniowa, *Porcelana miśnieńska w zbiorach wawelskich. La Porcelaine de Meissen dans les collections du Wawel*, Kraków 1983 (svazek 2).

Pietsch (2000)

Ulrich Pietsch, Das Schwanenservice. Ein Hauptwerk der barocken Meissener Porzellankunst, in: Ulrich Pietsch (ed.), *Schwanenservice. Meissener Porzellan für Heinrich Graf von Brühl 1700-1763*, Leipzig 2000, s. 24-53.

Pietsch (2001)

Ulrich Pietsch, Commedia dell'arte und Meißener Porzellan im 18. Jahrhundert, in: Reinhard Jansen (ed.), *Commedia dell'arte. Fest der Komödianten. Keramische Kostbarkeiten aus den Museen der Welt*, Stuttgart 2001, s. 21-24.

Pietsch (2002)

Ulrich Pietsch, *Die Arbeitsberichte des Meissener Porzellanmodelleurs Johann Joachim Kaendler 1706 – 1775*, Leipzig 2002.

Pietsch (2004)

Ulrich Pietsch (ed.), *Meißen für die Zaren. Porzellan als Mittel sächsisch-russischer Politik im 18. Jahrhundert* (kat. výst), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Residenzschloss 2004.

Pietsch (2005)

Ulrich Pietsch, Die Porzellanplastik der Zarin Elisabeth zu Pferde. Ein Beitrag zur Arbeitsweise des Meißner Modelleurs Johann Joachim Kaendler (1706 – 1775), in: *Dresdner Kunstblätter*, č. 1, 2005, s. 5-12.

Pietsch (2006)

Ulrich Pietsch, *Meißner Porzellanplastik von Gottlieb Kirchner und Johann Joachim Kaendler*, München 2006.

Pietsch (2007)

Ulrich Pietsch, Kaendler und Kirchner. Ein Stilvergleich, *Keramos*, č. 198, 2007, s. 11-20.

Pietsch (2008)

Ulrich Pietsch, *Mythos Meissen: das erste Porzellan Europas*, Dresden 2008.

Pietsch (2010)

Ulrich Pietsch, *Passion for Meissen. Sammlung Said und Roswitha Marouf (The Said and Roswitha Marouf Collection)*, Stuttgart 2010.

Pietsch (2010a)

Ulrich Pietsch, Meissener Porzellan. Der glanzvolle Auftakt 1710 bis 1763, in: Ulrich Pietsch – Claudia Banz (edd.), *Triumph der blauen Schwerter. Meissener Porzellan für Adel und Bürgertum 1710 – 1815* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung 2010, s. 11-33.

Pietsch – Banz (2010)

Ulrich Pietsch – Claudia Banz (edd.), *Triumph der blauen Schwerter. Meissener Porzellan für Adel und Bürgertum 1710 – 1815* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung 2010.

Pietsch – Jakobsen (1997)

Ulrich Pietsch – Kristian Jakobsen, *Frühes Meissener Porzellan. Kostbarkeiten aus deutschen Privatsammlungen* (kat. výst.) Hetjens-Museum. Deutsches Keramikmuseum, Düsseldorf 1997.

Pietsch – Witting (2010)

Ulrich Pietsch – Theresa Witting (edd.), *Zauber der Zerbrechlichkeit* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung – Stadtmuseum Berlin, Leipzig 2010.

Poche – Hejdová (1994)

Emanuel Poche – Dagmar Hejdová, *Porcelán*, Praha 1994.

Preisliste (1931)

Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen, *Preisliste über Jäger, Wild und Soldaten*, Meißen 1931 (ceník míšeňské porcelánky č. 357).

Preisliste (1931a)

Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen, *Preisliste über Gärtner- und Winzerfiguren*, Meißen 1931 (ceník míšeňské porcelánky č. 352).

Preisliste (1933)

Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen, *Preisliste über Schäferfiguren und Gruppen*,
Meißen 1933 (ceník míšeňské porcelánky č. 360).

Préaud (2005)

Tamara Préaud, *Porcelaines du musée Condé à Chantilly* (kat. výst.) Musée Condé à
Chantilly 2005.

Rafael (2009)

Johannes Rafael, Zur „Taxa Kaendler“, *Keramos*, č. 203-206, 2009, s. 25-70.

Reinheckel (1968)

Günter Reinheckel, Plastische Dekorationsformen im Meissner Porzellan des 18.
Jahrhunderts, *Keramos* č. 41/42, 1968, s. 7-123.

Reinheckel (1992)

Günter Reinheckel, Die Zweite Folge der Pariser Ausrufer in Meissner Porzellan und ihre
Vorbilder, *Weltkunst*, č. 9, 1992, s. 1161-1165.

Royt – Šedinová (1998)

Jan Royt – Hana Šedinová, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské
ikonografii*, Praha 1998, s. 15-16.

Rückert (1966)

Rainer Rückert, *Meissener Porzellan 1710 – 1810* (kat. výst.), Bayerisches
Nationalmuseum München 1966.

Rückert (1995)

Rainer Rückert, Zur staffierung der Gesichter von Meißener Porzellanfiguren 1,
Keramos, č. 149, 1995, s. 23-46.

Rückert (1990)

Rainer Rückert, *Biographische Daten der Meißener Manufakturisten des 18. Jahrhunderts*, München 1990.

Rückert (1998)

Rainer Rückert, *Der Hofnarr Joseph Fröhlich: 1694-1757. Taschenspieler und Spaßmacher am Hofe Augusts des Starken*, Offenbach 1998.

Rudloff-Hille - Rakebrand (1967)

Rudloff-Hille Gertrud - Rakebrand Hilde, *Die Gothaer Komödienfiguren*, *Keramos*, č. 36, 1967, s. 3-17.

Salmon (2002)

Xavier Salmon (ed.), *Madame de Pompadour - l'art et l'amour* (kat. výst.) Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon – Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München – National Gallery, London, 2002.

Shono (1973)

Masako Shono, *Japanisches Aritaporzellan im sogenannten „Kakiemonstil“ als Vorbild für die Meißener Porzellanmanufaktur*, München 1973.

Scherl (2010)

Adolf Scherl, *Komédie dell'arte v českých zemích a zámecké divadlo v Českém krumlově*, in: Jiří Bláha – Pavel Slavko (edd.), *The World of Baroque Theatre*, Český Krumlov 2010, s. 11-27.

Schnitzer (1999)

Claudia Schnitzer, *Höfische Maskeraden Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1999.

Schnitzer – Hölscher (2000)

Claudia Schnitzer - Petra Hölscher (edd.), *Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof*, Dresden 2000.

Schönberger (1953)

Arno Schönberger, *Meissener Porzellan mit Höroldt-Malerei*, Darmstadt 1953.

Slotta – Lehmann – Pietsch (1999)

Rainer Slotta – Gerhard Lehmann – Ulrich Pietsch, *Ein fein bergmannig Porzellan. Abbilder vom Bergbau in „weißem Gold“* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung – Deutsches Bergbau-Museum Bochum, Essen 1999 (Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum Nr. 75).

Sonntag (1994)

Hans Sonntag, *Meissener Porzellan: Bibliographie der deutschsprachigen Literatur*, Leipzig 1994.

Sonntag (2006)

Hanns Sonntag, Auf der Spurensuche nach den malerischen und grafischen Vorlagen für die Meissener "Affenkapelle" von Johann Joachim Kaendler und Peter Reinicke, *Keramos*, č. 193, 2006, s. 3-24.

Sponsel (1900)

Jean Louis Sponsel, *Kabinettstücke der Meissener Manufaktur von Johann Joachim Kaendler*, Leipzig 1900.

Stahlbusch (1995)

Till Alexander Stahlbusch, *Figürliches Porzellan vom Barock bis Art Déco*, Augsburg 1995 (Battenberg Antiquitäten-katalog).

Šopák (2008)

Pavel Šopák, *Edmund Wilhelm Braun*, Opava 2008.

Štěpánek (2006)

Pavel Štěpánek, *Valentim Fernandez de Moravia. Poznámky k životu a dílu významného moravského knihtiskaře v Lisabonu na přelomu 15. a 16. století – představitele manuelského umění*, Brno 2006.

Šubrt (2009)

Richard Šubrt, *Míšeňský porcelán 1710-2000. Böttger, Höroldt, Kändler. Vybraní modeléři, značky*, Praha 2009.

Van Ham (2008)

Van Ham Kunstauktionen, *264. Auktion. Europäisches Kunstgewerbe & Schmuck* (aukční katalog) 15. a 17. 5. 2008.

Walcha (1960)

Otto Walcha, *Kaendlers Reiterdenkmal*, *Keramos*, č. 9, 1960, s. 11-19.

Walcha (1973)

Otto Walcha, *Meißner Porzellan. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Dresden 1973.

A. von Wallwitz (2006)

Angela von Wallwitz, *Celebrating Kaendler. Meissen Porcelain Sculpture. Zum 300. Geburtstag Johann Joachim Kaenders, 1710-1775. Porzellanskulpturen aus Meissen*, München 2006.

Willsberger – Rückert (1977)

Johann Willsberger – Rainer Rückert, *Meissen Porzellan des 18 Jahrhunderts*, München – Wien 1977.

Wittwer (2004)

Samuel Wittwer, *Die Galerie der Meißener Tiere. Die Menagerie Augusts des Starken für das Japanische Palais in Dresden*, München 2004 (Schriftenreihe der Gesellschaft der Keramikfreunde e. V. Düsseldorf, Band I).

Zadražilová (2009)

Lucie Zadražilová, *Ve znamení modrých mečů*, *Art & Antiques: umění žít s uměním VIII*, 2009, č.12, s. 61-63.

Zick (1978)

Gisela Zick, *Berliner Porzellan der Manufaktur von Wilhelm Caspar Wegely 1751-1757*, Berlin 1978.

Ziffer (2007)

Alfred Ziffer (rec.), Ulrich Pietsch, *Meißner Porzellanplastik von Gottlieb Kirchner und Johann Joachim Kaendler*, *Keramos*, č. 195, 2007, s. 99-100.

Ziffer (2010)

Alfred Ziffer, „...zum abformen geschickt gemacht...“ Zur Arbeit Johann Joachim Kaenders, in: Ulrich Pietsch – Claudia Banz (edd.), *Triumph der blauen Schwerter. Meissener Porzellan für Adel und Bürgertum 1710 – 1815* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung 2010, s. 61-67.

Zimmermann (1900)

Ernst Zimmermann, Porzellanplastik Kaendlers, in: Wilhelm Spemann (ed.), *Das Museum, eine Anleitung zum Genuß der Werke bildener Kunst*, Stuttgart 1900, s. 21-24.

Zimmermann (1907)

Ernst Zimmermann, Wer war der Erfinder des Meißner Porzellans?, in: Hubert Ermisch (ed.), *Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde*, Dresden 1907 (Svazek 28), s. 17-49.

Zimmermann (1926)

Ernst Zimmermann, *Meissner Porzellan*, Leipzig 1926.

Prameny

P. von Spee (2004)

Pauline von Spee, *Die klassizistische Porzellanplastik der Meissener Manufaktur von 1764 bis 1814* (disertační práce), Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 2004, <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2004/0530/0530-1.pdf>, vyhledáno 6. 4. 2011.

Tvrzníková (2011)

Lenka Tvrzníková, *Gustav Edmund Pazaurek (1865-1935)* (magisterská diplomová práce), Katedra dějin umění FF UPOL, Olomouc 2011.

Aukční dům Bergmann, podzimní aukce 24.10.2009, http://www.auktion-bergmann.de/ufItemInfo.aspx?a_id=92&i_id=286158&s_id=6504, vyhledáno 18. 8. 2011.

Dagnar Braunová, Míšeňský historický porcelán ze sbírek Západočeského muzea v Plzni, *Západočeské muzeum v Plzni*, <http://www.zcm.cz/index.php?page=umprum-misensky-porcelan>, vyhledáno 15. 3. 2011.

Christie's sale nr. 2378, European Porcelain, Dutch Delftware and Glass, Amsterdam 24. 6. 1998, http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=962998, vyhledáno 19. 9. 2011.

Elisabeth de Bièvre – Ineke Spaander – J. D. van Dam, Delft, *Grove Art Online. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T021985>, vyhledáno 27. 10. 2011.

Katalog

Řazení katalogu a struktura jednotlivých hesel

Katalog je řazen chronologicky podle předpokládaného data vzniku předmětu. Vzhledem k tomu, že se jedná o výrobky z forem, není toto řazení absolutní, protože hlavním vodítkem pro dataci a zároveň termínem post quem je obvykle rok vytvoření formy. Vlastní exemplář ale často nevznikl přímo v témže roce, ale o jednotky, dokonce i desítky let později a původní formy byly použity i k vytváření nových zaformování v 19. a ve 20. století (zvláště ve třicátých letech 20. století). Nová zaformování lze obvykle odlišit na základě použitých barev, technicky dokonalejšího provedení (bez trhlinek vzniklých při výpalu), tvarování spodní strany podstavce a způsobu značení, ale někdy je i toto odlišení

značně problematické. Z těchto charakteristik vychází dělení katalogu dle století. (Např. plastiky zařazené v katalogu do 18. století mají rovnou spodní stranu podstavce bez glazury, někdy trhlinky způsobené nedostatečným schnutím před výpalem, jejich štafírování bylo prováděno omezenější škálou barev.)

Pevný terminus ante quem lze s určitostí najít jen ve vzácných případech, jako je tomu např. u původní sbírky porcelánu Augusta Silného (dnes PS), kde se dochovaly inventáře a další záznamy již ze třicátých let 18. století, na jejichž základě bylo možné předměty datovat se značnou přesností. Běžně se ale nedá vystopovat provenience až k samotnému vytvoření předmětu, takže se jeho vznik časově umísťuje do období několika let (i desítek let) po dataci modelu. Jako celek se katalog dělí na tři hlavní části – původní zaformování z 18. století, nová zaformování z 19. a 20. století (s výjimkou předmětu kat. 50, jehož model vznikl v roce 1916) a třetí část představují sporné případy zahrnující napodobeniny či falza míšeňských prací a předměty původně evidované v muzeu jako míšeňské.

Jednotlivá hesla jsou uspořádána tak, že hned po katalogovém čísle a názvu následuje doba vzniku exempláře, autor nebo autoři modelu a jeho datace, rozměry v centimetrech, značení, inventární číslo v SZM, způsob a rok získání, údaj o restaurování nebo poškození a konečně literatura, v níž byl případně předmět publikován. Samostatné odstavce dále uvádějí stručný popis předmětu, na nějž navazuje informace o stavu jeho zachování. Individuálně, pokud je to relevantní, následuje rozbor předlohy, autorství, datace modelu a charakteru předmětu. Heslo ve většině případů uzavírají zmínky o analogických zaformováních uložených v různých evropských i světových muzeích a odkazy na ně a na literaturu, kde jsou vyobrazena. Analogie jsou zpravidla řazeny postupně od nejpodobnějšího zaformování až po nejodlišnější. Pokud se nepodařilo dohledat přímo jiné zaformování, je uveden odkaz na blízký předmět ze stejné série. U populárních plastik jsou následně zmíněny i napodobeniny míšeňského vzoru z jiných evropských porcelánek.

Údaje o způsobu nabytí konkrétních předmětů byly převzaty z evidenčních karet a přírůstkových knih muzea a podobně byly převzaty z evidenčních karet i rozměry (po

ověření některých z nich). Přeměření bylo nutné jen v ojedinělých případech a s ohledem na režim depozitáře nebylo k přeměřování každého kusu přistoupeno.

18. století



1.

Carevna Alžběta I. Petrovna na koni

Po roce 1743

Model: Johann Joachim Kaendler,
po 1743

V. 24 cm

Značeno: na straně podstavce modré
zkřížené meče pod glazurou

Inv. č. U 427 P

Starý muzejní majetek, před rokem
1945

Poškozeno

Nepublikováno

Plastika na oválném podstavci znázorňuje carevnu Alžbětu I. Petrovnu (1709-1762; vládnoucí od 1741) sedící v mužském sedle na koni při kurbetě a vepředu vpravo ji doprovází černošský sluha. V náročné pozici, kdy kůň stojí jen na zadních končetinách, slouží jako podpora jeho dlouhý bohatý ocas sahající až na zem a pařez pod břichem. Jezdkyně drží v levé ruce otěže a ona i kůň mírně natáčejí hlavu doleva. V pravé mírně

pozdvížené ruce (dnes patrně doplněné a příliš prodloužené) původně držela maršálskou hůl. Oděná je v uniformě plukovníka Preobraženského gardového pluku – ve třírohém klobouku, kabátě, košili, kalhotách a vysokých shrnovacích holínkách. Je přepásána polským řádem bílé orlice v podobě řádového kříže na stuze. Jako jeho nositelku ji poprvé zmiňuje dvorní kalendář roku 1744.¹ Hrud' jí zdobí ještě osmicípá hvězda s okrouhlým středem představující Řád svatého Ondřeje.

Plastika je těžce poškozena, byla rozbita a opět slepena, takže je na mnoha místech nedokonale restaurována. Barva, která kryla spoje, je nažloutlá a narušuje vzhled plastiky. Restaurovány byly následující části na postavě carevny: třírohý klobouk, celá pravá ruka, kabát v pase, špička levé boty a třmen. Černouškovi chybí prsty na levé ruce a část pera na turbanu. Jeho pravá ruka je uražena, ale dochovala se, hlava byla přilepena. Na koni byly restaurovány obě přední nohy, levá zadní a uši, dále chybí část otěží.

Jako předlohu pro vytvoření modelu této plastiky dostal Kaendler kopii olejomalby z roku 1743 od Georga Christopa Grootha (1716-1749), jejíž originál se dnes nachází v moskevské Tret'jakovské galerii.² Rok vzniku této malby představuje zároveň terminus post quem pro vytvoření modelu plastiky. Jezdeckou sošku si carevna buď sama objednala nebo jí měla být obdarována. Právě Preobraženský pluk výrazně pomohl vyobrazené dceři Petra Velikého při palácovém puči proti carevně Anně Leopoldovně v prosinci 1741, a tak má jeho uniforma především symbolický význam, připomínající tuto událost.

Analogie:

Analogické bílé zaformování se nachází v Národním muzeu keramiky v Sèvres.³ Další kompletní zaformování pocházející původně ze sbírky von Pannwitz je dnes součástí jedné německé soukromé sbírky a vyobrazeno je v katalogu raného míšeňského porcelánu v německých soukromých sbírkách.⁴ Tato plastika je osazena na pozlaceném bronzovém soklu a carevna sedící na grošovaném koni má bílý kabát se zlacením a purpurovými manžetami. U štafírovaného zaformování uloženého v PS se nedochoval

¹ Pietsch – Banz (2010), s. 338.

² Více o předloze Pietsch (2005), který tam také poukazuje na chybnou hypotézu, že Kaendler tvořil model podle kopie uložené ve Spreewald-Museu Lübbenau, Brandenburg.

³ Inv. č. MNC 26 257, publikováno v: Fay-Hallé (2001), s. 66, č. kat. 65.

⁴ Pietsch – Jakobsen (1997), s. 256-257, č. kat. 212.

doprovázející sluha a barevnost se drží předlohy, takže má carevna černý klobouk, zelenou uniformu a černé boty.⁵ Také modrá barva stuhy polského řádu bílé orlice odpovídá realitě.

⁵ Inv. č. P.E. 190, vyobrazeno v: Pietsch (2004), s. 57, č. kat. 46, 47 (malba).



2.

Turek

Kolem 1743

Model: Peter Reinicke (?), Johann Joachim Kaendler, kolem 1743

V. 16 cm

Neznačeno

Inv. č. U 131 P

Zakoupeno Hernfeld, Vídeň, 1904

Poškozeno

Braun (1906), s. 83, č. kat. 600 (uvádí jako figurku muže v orientálním kostýmu).

Na přibližně čtvercovém bílém soklu s otvorem stojí Turek v tanečním postoji, který má pravou ruku opřenou o bok a levou napřaženou od těla. Oděný je ve žlutém, zlatě lemovaném kaftanu sahajícím po boky, s úzkými dlouhými rukávy, pod ním má rozepnutou modrou halenu po kotníky, odhalující červené, u kotníků našasené, kalhoty šarivari. Pás ovijí široká modrá šerpa, za ní je vlevo zastrčena dýka. Přes halenu i kaftan má oblečený dlouhý bílý plášť s rukávy k lokti, který se ke spodnímu okraji rozšiřuje a je podšitý kožešinou. Nohy jsou obuty ve žlutých botách bez ozdob a na hlavě je nasazen černý fez. Barevně tónovanou tvář zdobí mohutný černě malovaný knír.

Ulomená, ale dochovaná hlava, na levém rameni a ruce glazura nekvalitně přebarvena při restaurování.

Jeho protějškem (nepřítomným v SZM, ale např. ve sbírce Britzke¹ nebo ve sbírce Siegfrieda Salze²) je mladá *Turkyně* odhrnující si z tváře závoj a nadzvedávající cíp svého pláště. Téma rozmanitých exotických národností se objevuje již v nejranější míšeňské figurální plastice a z let 1720-1725 se dochovala kvalitní barevná znázornění Turků, Poláků, Maďarů a Holanďanů.³

¹ Britzke – Ofner (2009), s. 345.

² Vyobrazeno v: L. S. von Carolsfeld (1929), č. 109, s. 33.

³ Pietsch – Banz (2010), s. 56.

Analogie:

Další zaformování ale s trochu jinak natočenou levou rukou je uchovááno ve sbírce Britzke (datováno kolem 1745 a připsáno Reinickemu a Kaendlerovi).⁴ Liší se také jemnějším štafírováním – kaftan není žlutý ale purpurový se zlatofialovým vegetabilním vzorkem, šerpa kolem pasu je bílá se zlacenými proužky, halena je zelená a kalhoty bílé. Jiné zaformování, bez štafírování, se nachází ve sbírce MAK (datováno kolem 1743, z čehož vychází datace zde v katalogu).⁵

⁴ Britzke – Ofner (2009), s. 345.

⁵ Inv. č. E 1648 vyobrazeno v Erichsen-Firle (1975), s. 118, č. kat. 122.



3.

Giangugulo Calabrois (ze série figurek pro Adolfa II. vévodu ze Sachsen-Weissenfels)

Po 1744

Model: Peter Reinicke, srpen 1744

V. 14,5 cm

Značeno: zezadu na kmeni stromu sloužícím jako podpora lehce rozpité modré zkřížené meče pod glazurou

Inv. č. U 435 P

Konfiskát, 1945

Lehce poškozeno

Nepublikováno

Na nízkém nepravidelném soklu s pestrými květy a listy a vysokým bílým pařezem sloužícím jako podpěra stojí mírně zakloněný herec v ležérním postoji s „tázavě“ předsunutou levou rukou a hlavou nakloněnou k levému rameni. Jeho přirozeně štafírovanému obličejí dominuje výrazný špičatý nos, malovaný úzký dolů stočený knír a dvě černé pihy (nebo mušky). Krátké černé vlasy kryje bílý špičatý klobouk se zlaceným lemem. Oděný je v krátkém žlutém kabátku s dlouhými úzkými rukávy, pod nímž vykukuje bílá košile s nízkým stojatým límečkem se širokým plizovaným bílým volánem a obdobnými manžetami rukávů. Přes pravé rameno má přehozenou krátkou černou pelerínu s fialovou pošívkou, která zcela kryje pravou ruku opřenou o bok. Na širokém červeném bandalíru se zlatým lemem visí hnědé pouzdro s kordem, jehož nákončí chybí. Na nohou má žluté kalhoty pod kolena se zlaceným dolním lemem, bílé punčochy a černé boty se zlacenou přezkou na červeném podpatku. Chybí dva prsty na levé ruce a horní část kordu.

Peter Reinicke vytvořil model pro tuto figurku (podle Joullainovy rytiny *Habit de Giangugolo Calabrois*) v srpnu roku 1744, což zaznamenal ve svých pracovních

výkazech citovaných Chilton v textu o sérii figurek pro Adolfa II. vévodu ze Sachsen-Weissenfels.¹⁴⁶

Tato postava se někdy mylně nazývá Pulcinella.

Analogie:

Jiné barevně odlišné zaformování opatruje HMB.¹⁴⁷ Tam je herec oblečený v černém klobouku, modrozeleném kabátku a světle fialových kalhotách. Také bandalír nesoucí kord není červený, ale světle žlutý. Další známé zaformování se nachází v GMC.¹⁴⁸ Má růžový klobouk, pelerínu i bandalír, zelený kabátek a žluté kalhoty. Hercovu tvář kryje poloviční černá maska se špičatým nosem. Oba analogické exempláře dokazují, že se modelér v jejich případě nedržel tak těsně předlohy a mírně změnil postavení levé ruky, která není volně ve vzduchu v rétorickém gestu, ale pevně drží jílec kordu. Tuto odlišnost lze snad vysvětlit nějakou pozdější opravou modelu, resp. formy.

¹⁴⁶ „*I detto, Giangurgold Calaborie, wie vorgehends, zur Italienischen Comödie, in Thon bohsirt.*“, Chilton (2001a), s. 27.

¹⁴⁷ Nadace Pauls-Eisenbeiss, inv. č. 1975.1086.3, publikováno v: Jansen (2001), s. 54, č. kat. 34.

¹⁴⁸ Chilton (2001), obr. 231, 234 (předloha), č. kat. 110, s. 311. inv. č. G83.1.926.



4.

Mezzetin (ze série figurek pro Adolfa II. vévodu ze Sachsen-Weissenfels)

Po 1744

Model: Peter Reinicke a Johann Joachim Kaendler (?), srpen 1744

V. 14 cm

Značeno: na soklu pod špičkou pravé nohy špatně čitelné zkřížené meče pod glazurou

Inv. č. U 438 P

Konfiskát, 1945

Lehce poškozeno

Nepublikováno

Na nízkém přibližně kruhovém soklu s barevnými květy a listy a vysokým bílým pařezem sloužícím jako podpora stojí Mezzetin znázorněný v elegantním pohybu. Vahou spočívá na levé noze a pravou k ní dotahuje, stejně jako by dokončoval gesto pravou rukou, za níž směřuje i pohled jeho hlavy nakloněné k pravému rameni.

Vlasy mu zcela zakrývá rozměrná černá nabíraná čapka a krk zdobí bílý plisovaný límec. Oblečený je ve fialovém kabátku s dlouhými rukávy zapnutém velkými zlacenými knoflíky.

Přes levé rameno má přehozenou růžovou pelerínu v délce nad kolena, která zakrývá levou ruku, ovíjí pravý bok a její konec je zasunutý za pasem. Na nohou má světle žluté kalhoty pod kolena, bílé punčochy s fialovým lemem a rosetou a černé boty na podpatku se zlatou přezkou a hnědou podrážkou. Poškozené a nekvalitně restaurované prsty pravé ruky.

Mezzetin patřil mezi zanni, služebníky, a byl sluhou a společníkem Scapina a Brighelly. Stejně jako jeho společníci byl i on bezohledným intrikánem kdykoli schopným vyvolat roztržku. Jako nadaný hudebník a tanečník byl při tanci, zpěvu a hře na kytaru často znázorňován. Jak píše Chilton, je pro něj typická nabíraná čapka, která zcela zakrývá jeho vlasy, volná kazajka s rukávy a volány na rukávech a pytlovitě kalhoty. Charakteristické

pro něj byly červenobílé proužky, které představovaly odkaz na historický oděv francouzských dvorních hudebníků.¹ Proužky ale míšeňské provedení obvykle nezachovává a nahrazuje je pestrobarevným kostýmem. Již kolem roku 1740 vytvořil Kaendler odlišnou, dynamičtější figurku *Tančícího Mezzetina* s pravou nohou volně ve vzduchu mimo podstavec.² Mezzetin se podobá figurce Scaramouche, který má ale obě ruce volné a je bez peleríny.

Jako předloha sloužila Joullainova rytina *Habit de Mezzetin* publikovaná poprvé v Riccobonihho spisu *Histoire du Théâtre Italien* roku 1728.³ Ohledně autorství modelu cituje Chilton Reinickeho pracovní záznamy ze srpna 1744, kde se píše “z hlíny vymodelován 1 podobný Mezetin stejné velikosti“.⁴

Analogie:

Analogický exemplář, ale se zelenou pelerínou, černými punčochami a žlutými botami, opatruje GMC.⁵ Další exemplář, s dvoubarevnou – žluto-fialovou – pelerínou se nachází ve sbírce Patricie a Rodese Hartových.⁶ Mezzetin je vyobrazený také v katalogu bývalé Fischerovy sbírky, kde má podle popisu bílý kabátek lemovaný zlacením a zelené kalhoty.⁷ Také se nachází ve sbírce Pauls-Eisenbeiss, kde má černou pelerínu a modré kalhoty zdobené žlutými rosetami.⁸

¹ Chilton, s. 97

² Pietsch (2006), s. 63-64, č. kat. 87.

³ Předloha vyobrazena např. v: Chilton (2001), s. 145, obr. 235.

⁴ „I detto Mezetin, v. gleicher Größe, in Thon bosirt“, Chilton, s. 312, č. kat. 113.

⁵ Inv. č. G83.1.924, vyobrazeno v: Chilton (2001), s. 312, č. kat. 113, obr. 158.

⁶ Vyobrazeno v: Birte (2010), s. 63.

⁷ O. von Falke (1906), č. kat. 289.

⁸ Pauls-Eisenbeiss (1972), s. 327, č. kat. 6.



5.

Capitano - Capitan Italien (ze série figurek pro Adolfa II. vévodu ze Sachsen-Weissenfels)

Po 1744

Model: Peter Reinicke a pravděpodobně Johann Joachim Kaendler, srpen 1744

V. 14 cm

Značeno: zezadu na soklu nečitelná modrá značka pod glazurou

Inv. č. U 440 P

Konfiskát, 1945

Poškozeno

Nepublikováno

Na přibližně oválném soklu s květy a listy stojí před vysokým bílým pařezem sloužícím jako podpěra mírně zakloněná postava *Kapitána* v „arogantním“ postoji s rukama za zády, resp. v bok. Oděný je v černém třírohém klobouku zdobeném mašlí, světle fialovém kabátci se žlutou podšívkou, žluté vestě se zlaceným lemem (místy setřeným), černých kalhotách pod kolena, bílých punčochách a černých botách. Na ruku má bílé rukavice a u pasu mu visí kord.

Hlava byla přilepena, chybí palec na levé ruce a část kordu, odštípnutý kousek klobouku. Možná se jedná až o dodatečně dekorovanou figurku, kterou míšeňská porcelánka prodala jako bílou. Zlacení a štafírování je nekvalitní, barvy jsou matné a mdlé a např. mašle na klobouku nebo přezky na botách nejsou barevně odlišeny, ale černě přetřeny. Na tváři je také již jen náznak nedokonalého štafírování.

Předlohou je mědirytina „*Habit de Capitan Italien*“ od Françoise Joullaina vydaná v knize Luigiho Riccoboniho *Histoire du Théâtre Italien* (Paříž 1728, 1731). Jak uvádí Rückert, zmiňuje Peter Reinicke model ve svých pracovních zprávách ze srpna 1744, ale zároveň se předpokládá i Kaendlerovo spoluautorství.¹

¹ „*Eine Figur, Capitan Italien, in Thon bossirt*“ Rückert (1966), s. 179, č. kat. 962.

Analogie:

Barevnou kombinací je *Kapitánovi* v SZM nejvíce podobný exemplář ze sbírky Pauls-Eisenbeiss, který ale nemá černé, nýbrž zelené kalhoty.² V katalogu bývalé Fischerovy sbírky je figurka označena jako stojící kavalír. Od zaformování v SZM se liší bílým kabátkem, fialovou vestou a žlutými kalhotami.³ Další exemplář, neobvykle kombinující barvy žlutou, červenou a černou se zlacením a bílou glazurou figurky, se nachází ve sbírce Patricie a Rodese Hartových.⁴ Ze srovnávaných exemplářů má nejkvalitnější štafírování figurka ze sbírky Dr. Ernsta Schneidera (dnes Lustheim u Mnichova), jejíž zlatá vesta pod bílým kabátkem je zdobena pestrými „indiánskými“ květy a kalhoty jsou světle fialové.⁵ Bílé zaformování bez štafírování uchovává státní muzeum Schwerin.⁶

² Vyobrazeno v: Jansen (2001), s. 55, č. kat. 36.

³ O. von Falke (1906), č. kat. 295, s. 41, obrazová příloha XLIV.

⁴ Vyobrazeno v: Birte (2010), s. 69.

⁵ Rückert (1966), obr. s. 234, č. 962. Tam také vyobrazena Joullainova rytina pro srovnání.

⁶ Möller (2006), s. 106-7, č. kat. 47.



6.

Tančící Harlekýna (ze série figurek pro Adolfa II. vévodu ze Sachsen-Weissenfels)

Po 1744

Model: Peter Reinicke (1715-1768), kolem 1744

V. 14 cm

Neznačeno

Inv. č. U 449 P

Konfiskát, 1945

Poškozeno

Nepublikováno

Na nízkém kruhovém soklu se zelenými listy, květem a nenápadnou podpěru ve tvaru pařezu zakrytého sukni stojí Harlekýna zachycená v živém pohybu, jako při tanci. Napnutou levou nohou stojí na zemi a pokrčenou pravou nakračuje do prostoru, čemuž odpovídá snížené pravé rameno a ruka s otevřenou dlaní ohnutá v lokti. Levá ruka, ve které drží doplněk Harlekýnova kostýmu, plácačku, je svěšena podél těla ve směru pohybu, zatímco hlavu natáčí opačně, doleva.¹

Její černé vlasy kryje modrofialový klobouk se zvednutým okrajem zdobený žlutou rosetou. Na krku má bílý plisovaný límec. Oblečená je v těsně upjatém živůtku s úzkými rukávy. Živůtek má hluboký obdélníkový výstřih vroubený krajkovým rýškem, které je pravděpodobně lemem košilky, jejíž krajkové manžety vykukují z rukávů. Živůtek je zašněrován bílou šňůrkou a nahoře jej zdobí světle fialová mašle. Pásek stejné barvy doplňuje její bílou zvonovitou sukni nad kotníky zdobenou vzorkem z trsů modrých květin. Na nohou má žluté boty se zlacenou přezkou na vysokém červenohnědém podpatku.

¹ Divadelní plácačka byla vyrobená z kůže nebo ze dřeva a když se jí prásklo volně do vzduchu nebo o jiného herce, vydávala hlasitou ránu připomínající políček. Dřevěná plácačka z 18. století se dochovala na zámku v Českém Krumlově. Chilton (2001), s. 45.

Poškozená pravé ruka a špička pravé nohy, plastika slepovaná v pase a pravá paže přilepená. Záhyb sukně pod pravou rukou nese známky nešetřného restaurování.

Série pro Adolfa II. vévodu ze Sachsen-Weissenfels zahrnuje jen dvě ženské postavy – Tančící Harlekýnu a Kolombínu s maskou a kastanětami. Není známo, co sloužilo jako předloha k vytvoření modelu *Tančící Harlekýny* a mezi Joullainovými ilustracemi knihy *Histoire du Théâtre Italien*, kde není žádná ženská postava, se neobjevuje. Je možné, že Reinicke mohl vycházet jen z protějškové postavy *Harlekýna*, tak, aby spolu figurky patřičně ladily. Reinicke uvádí ve svých pracovních zápiscích, že figurku *Tančící Harlekýny* opravoval v říjnu roku 1747.² Model tedy musel vzniknout před tímto datem a jak předpokládá Ziffer, na základě čísla formy o jedna vyšším, než má pevně do srpna 1743 datovaný *Tančící Harlekýn*, lze jeho protějšek datovat do roku 1744.³

Analogie:

Jiné zaformování i s podobným dekorem se nachází ve sbírce Patricie a Rodese Hartových. Má ovšem na sukni bohatší purpurové květy, na živůtku červenou rosetu místo mašle a klobouk se žlutou spodní stranou.⁴ Figurka byla často znázorňována s malovanými hracími kartami na živůtku, jak dokazuje např. exemplář uchovávaný v GMC⁵ nebo v MAK.⁶ Další dva exempláře se nacházejí ve sbírce Gianetti.⁷ a jiný opatruje HMB (nadace Pauls-Eisenbeiss)⁸ Bílý exemplář bez štafírování, kterému chybí pravá ruka, se nachází v petrohradské Ermitáži.⁹

Figurka byla napodobována v Berlíně modelérem Ernestem Heinrichem Reichardtem,¹⁰ v Höchstu¹¹ a v Derby.¹² Modeléři těchto napodobenin se sice touto figurkou inspirovali, ale jejich provedení je odlišné a nezaměnitelné.

² „*1 tanzende Arlequinin aus der italienischen Comödie in Thon rep.*“ citováno podle AZ [Alfred Ziffer], č. kat. 362, in: Pietsch – Banz (2010), s. 323.

³ AZ [Alfred Ziffer], č. kat. 363, in: Pietsch – Banz (2010), s. 323.

⁴ Birte (2010), s. 60-61. V této sbírce se nachází ještě jeden více odlišný exemplář, s. 58-59.

⁵ Inv. č. G83.1.931, Chilton (2001), č. kat. 104, s. 310.

⁶ Inv. č. 01/p/42, Brattig (2010), č. kat. 23, s. 103.

⁷ Inv. č. 349 a 350, Bruni (1994), č. kat. 173 a 177, s. 189 a 195.

⁸ Inv. č. 2000.279, vyobrazeno v: Jansen (2001), s. 55, č. kat. 37.

⁹ Inv. č. ГЧ 895, vyobrazeno v: Butler (1977), č. kat. 50.

¹⁰ Zick (1978), s. 176, č. 49.

¹¹ Morley-Fletcher (1993), s. 90-91.

¹² Chilton (2001), s. 310.



7.

Beltrame (ze série figurek pro Adolfa II. vévodu ze Sachsen-Weissenfels)

Po 1744

Model: Peter Reinicke a pravděpodobně Johann Joachim Kaendler, srpen 1744

V. 13,3 cm

Neznačeno

Inv. č. U 1086 P

Konfiskát, 1945

Lehce poškozeno

Nepublikováno

Na nízkém oválném soklu se zelenými listy a modrými květy stojí postava herce podpíraná zezadu vysokým bílým pařezem. Hnědovlasý *Beltrame* se špičatou bradkou stejné barvy předává s mírným úklonem dopis (chybějící) někomu po své pravici. V levé ruce, visící podél těla, drží zelenou čapku. Na krku má černý plisovaný límec a záda kryje bílý plášť s jedním cípem přehozeným přes pravou ruku. Dále je oděný ve vycpaném zlatě lemovaném světle fialovém kabátku s dlouhými rukávy s bílými zlatě lemovanými manžetami, světle žlutých nabíraných kalhotách pod kolena se zlatými lemy na dolních okrajích nohavic, bílých punčochách a černých botách se zlatou přezkou na cihlově červeném podpatku. Kolem pasu mu na zeleném pásku visí malá světle hnědá torna. Chybí dopis, který postava držela v napřažené pravé ruce, a části květů a listů na soklu. Pravá ruka slepována v zápěstí.

Beltrame byl darebný sluha, o němž Riccoboni píše, že jeho kostým poukazoval na milánský původ postavy.¹ Chilton zmiňuje, že Reinicke vytvořil model pro postavu

¹ Chilton (2001), s. 86.

Beltrama v srpnu 1744, jak uvádí ve svých pracovních zprávách.² Jako předlohu použil modelér Joullainovu rytinu nazvanou *Habit de Beltrame de Milan*.³

Analogie:

Téměř identický exemplář i s dochovaným dopisem se nacházel v bývalé Fischerově sbírce. Podle tam uvedeného popisu se lišil pouze žlutou barvou torny na pásku, přestože na nepříliš kvalitní černobílé fotografii se zdá torna tmavší.⁴ Další zaformování bylo publikováno v aukčním katalogu bývalé sbírky Siegfrieda Salze, kde měla figurka bílý límec, zelený, zlatě lemovaný kabátek a černý pásek s bílou tornou.⁵ Jinak štafírované exempláře uchovává ještě GMC⁶ a Ermitáž.⁷

² „1 Figur, Beltrama di Milan, 7½ zoll hoch, in Thon bohsirt“ citováno podle Chilton (2001), s. 312, č. kat. 111.

³ Vyobrazena v: Chilton (2001), s. 86, obr. 133.

⁴ O. von Falke (1906), č. kat. 290, s. 40-41, obrazová příloha XLIV.

⁵ L. S. von Carolsfeld (1929), č. 101, obrazová příloha XV, text s. 31-32.

⁶ Inv. č. G83.1.928, vyobrazeno v: Chilton (2001), č. kat. 111, s. 311 a obr. 395.

⁷ Inv. č. ГЧ 944, vyobrazeno v: Butler (1977), č. kat. 60.



8.

Narcisin de Malalbergo (ze série figurek pro Adolfa II. vévodu ze Sachsen-Weissenfels)

Po 1744

Model: Peter Reinicke a pravděpodobně Johann Joachim Kaendler, září 1744

V. 14,3 cm

Zespodu podstavce nečitelně značeno

Inv. č. U 1087 P

Konfiskát, 1945

Lehce poškozeno

Pravděpodobně vyobrazeno v: Braun (1906a), s. 437.

Na plochém kruhovém soklu s květy a listy stojí o kmen stromu opřený muž v černém klobouku se širokým okrajem a plochým dnem, černé peleríně s bílou podšívkou, krátkém červeném přiléhavém kabátku s dlouhými těsnými rukávy a zlacenými knoflíky, pod nímž dole a na konci rukávu vykukuje bílá košile, dále v krátkých černých kalhotách širšího střihu zavázaných vepředu červenou šňůrkou a u kolen zdobených červenými rosetami, bílých punčochách a černých botách s červenými rosetami. Levou ruku má pod pelerínou opřenou v bok a pravou ukazuje do strany. Na krku má široký bílý ležatý límec a jeho obličej rámuje dlouhé světle hnědé vlasy spadající na ramena a hluboko na záda. Hercově přirozeně štafirované tváři dominuje mohutný tmavohnědý knír. Poškozená pravá ruka, na dvou místech odštípnutá krempa klobouku a část květu na soklu.

Jak v roce 1906 upozornil Braun, byla tato figurka vytvořena podle Joullainovy rytiny *Habit de Narcisin de Malalbergo* z Riccoboniho knihy *Histoire du Théâtre Italien*.¹ Peter Reinecke ji modeloval v září 1744, jak dokládá záznam v jeho pracovních zprávách citovaný Meredith Chilton.²

¹ Braun (1906a), s. 429 a ilustrace na s. 436-437.

² „I Italienische Comödien-Figur, Narcisino Malabergo, in Thon bouhsirt“, Chilton (2001a), s. 27.

Analogie:

Ve sbírce Dr. Ernsta Schneidera (dnes Lustheim u Mnichova) se nachází exemplář, který se liší šedým kloboukem, žlutým kabátkem a především způsobem štafírování horní části černých kalhot.³ Další zaformování uchovávají PS,⁴ MAK,⁵ HMB,⁶ sbírka Britzke⁷ a sbírka Patricie a Rodese Hartových.⁸

³ Rückert (1966), č. kat. 963, text s. 179, obr. s. 234.

⁴ P.E. 1860; Sp 1226, publikováno v: Arnold (1988), s. 56, č. kat. 46.

⁵ Inv. č. 07/p/186, publikováno v: Brattig (2010), č. kat. 25, s. 105.

⁶ Sbírka Pauls-Eisenbeiss, inv. č. 1975.1086.13, publikováno v: Jansen (2001), č. kat. 32, s. 53.

⁷ Britzke – Ofner (2009), s. 390.

⁸ Birte (2010), s. 66-67.



9.

Biskup (světec)

Kolem 1747-50

Model: Johann Joachim Kaendler, kolem
1747-50

V. 42 cm

Neznačeno

Inv. č. U 58 P

Získáno Auerbach, Hamburk 1899

Restaurováno

Braun (1908), s. 23, obr. XV, 30.

Na osmibokém ze tří stran konvexně probraném profilovaném podstavci stojí v kontrapostu figura mladého církevního hodnostáře oděného v sutaně, rochetě, pluviiálu, palliu a mitře. Váha těla spočívá na pravé noze, zatímco mírně pokrčená levá stojí na zavřené knize. V pravé ruce před sebou drží kalich, který je ale s největší pravděpodobností pozdější náhražkou za ulomenou monstranci, z níž zbyla jen noha. Levá ruka biskupa spočívá po boku těla. Přední konec pallia je velmi krátký a zadní zcela chybí, také na něm vyšité kříže jsou znázorněny jen na přední straně. Neznamena to však, že by zadní strana plastiky byla co se detailů týče opomenuta, neboť záhybům na pluviiálu, jeho lemu, zadní straně mitry i jejím stuhám splývajícím na ramena věnoval modelér svoji pozornost. Mitra a lemy rochety i pluviiálu jsou zdobeny jemným nízkým reliéfem napodobujícím ozdobné vyšívání. Bílá plastika bez štafírování.

Ze zadu na spodní hraně podstavce na několika místech odštípnutá hmota, ústřední část monstrance s paprscitou gloriolou nahrazena kalichem. V pluviiálu pod pažemi, vedle pravého kolene a na jeho ozdobném okraji drobné trhliny vzniklé při výpalu patrně kvůli krátké, ne zcela dostatečné, době schnutí velké plastiky. Na zádech ještě vertikální vlasová trhlina v délce přibližně poloviny pluviiálu.

Braun píše o této plastice jako o daru knížete Liechtensteina a zdůrazňuje, že ji lze na základě podobnosti s figurami apoštolů ve vídeňském Hofmuseu připsat Kaendlerovi.¹ Z Kaendlerových dochovaných pracovních deníků se dozvídáme, že Kaendler v říjnu 1747 opravoval a rozřezal dosti velkou postavu světce a ještě jednu stejnou, představující biskupa (bez bližšího určení), obě objednané z Říma.² Z toho Daniela Antonin odvozuje datování a usuzuje, že spolu s podobnou postavou světce (ale v kapucínském řeholním hábitu a s mitrou, knihou a křížem) mohla být figura biskupa vytvořena pro blíže neurčenou zádušní kapli v Římě.³

Sponsel předpokládá, že jde snad o Antonína Paduánského,⁴ ale Kira Butler se domnívá, že je zde vyobrazen spíše sv. Norbert Magdeburský, zakladatel premonstrátského řádu, magdeburský arcibiskup a oblíbený ochránce Saska.⁵ K tomu se souhlasně vyjadřuje i Alfred Ziffer⁶ a byl-li kalich ve světcově ruce opravdu nesprávně doplněný při restaurování kloní se k tomuto určení i autor této práce.

Analogie:

Další exemplář je uložený v PS (P.E. 3924), ale figura místo kalichu drží v pravici monstranci a ze zavřené knihy pod biskupovou nohou se snaží uniknout malý had, poukazující na světcovy zásluhy o vyhnání ďábla.⁷ Další zaformování, ovšem bez hada a pouze s dochovanou nohou kalicha, uchovává petrohradská Ermitáž.⁸ Není znám žádný analogický exemplář, který by byl štafírováný.

¹ Braun (1908), s. 23, obr. XV, č. 30.

² „Eine ziemlich große Geistliche Fügur welche nach Rom bestellt ist Corrigiret, Zergliedert und zum abformen befördert. / Noch Eine dergleichen Fügur nach Rom Welche einen Bischoff Vorstellet Corrigiret und zerschnitten“, Pietsch (2002), s. 121.

³ DA [Daniela Antonin], č. kat. 166, in: Pietsch (2006).

⁴ Sponsel (1900), s. 122.

⁵ Butler (1977), č. kat. 7.

⁶ Ziffer (2007), s. 99-100.

⁷ Vyobrazeno v: Pietsch (2006), č. kat. 166.

⁸ Inv. č. 24742, publikováno v: Butler (1977), č. kat. 7.



10.

Tyrolanka s niněrou

Kolem 1750, štafírováno pravděpodobně později
Model: Johann Joachim Kaendler a Peter Reinicke,
kolem 1750

V. 11,5 cm

Neznačeno

Inv. č. U 56 P

Zakoupeno Drey, Mnichov, 1899

Lehce poškozeno

Braun (1906), s. 89, č. kat. 636 (jako *Sitzende Schäferin*).

Na kruhovém rokajovém soklu s plastickými květy a listy je znázorněna žena sedící na bílém kmeni stromu a hrající na niněru. Žena je oděná ve žlutém živůtku s krátkými rukávy odhalujícími rukávy košile, květované sukni nad kotníky, bílých punčochách a žlutých botách na podpatku. Na levém boku přidržuje levou rukou umístěnou na klávesách bílou niněru s černou malbou a pravou rukou točí klikou. Na pravém boku nese na zeleném pásku vedoucím přes levé rameno brašnu se zlacenou sponou. Kolem ramen má uvázaný šátek. Černé vlasy jí kryje růžový klobouček s vepředu i vzadu zdviženým okrajem, který zdobí modrá roseta a zelená mašle. Nepřesvědčivé zlacení soklu a dekorování figurky silnou fialovou obrysovou linkou dělá dojem, jako by figurka byla štafírována později nebo jen méně zkušeným dekorátérem. Na dvou místech je odštípnutý okraj kloboučku a ulomené pero a část zelené mašle, které ho zdobily. Poškozená je také fialová mašle na pravém rukávu.

Jak píše Ulrich Pietsch, jednalo se v případě ženy s niněrou patrně o tak oblíbenou plastiku, že byl nejen obnovován její model, ale i vícekrát přepracovávány formy.¹ Tím snad lze odůvodnit jisté odlišnosti ve tváři, posazení klobouku a detailech oděvu, i rozdíl ve výšce, vzhledem k uváděným analogiím – nejbližší má k exempláři publikovanému

¹ Pietsch (2010), s. 360, č. kat. 190-191. Obecněji o změnách nebo úpravách původní podoby modelu píše Ziffer (2010), s. 65-67. Podrobně toto téma rozebírá také A. von Wallwitz (2006), s. 197-203.

Yvonne Adams, která bohužel neuvádí, kde se figurka nachází. Jako autora modelu uvádí Adams Petera Reinickeho a datuje plastiku do doby kolem roku 1750.²

Postavu tyrolské ženy s niněrou zmiňuje Kaendler poprvé ve svém pracovním deníku v červenci 1736, kdy píše: „*Tyrolanka s niněrou upravena a připravena k výrobě formy*“³ Jednalo se pouze o úpravu a nikoli vytvoření modelu, takže původní model vznikl pravděpodobně ještě dříve. V červenci 1739 zaznamenal Kaendler: „*Tyrolská dívka opravena a obnovena, aby byla připravena k vytvoření formy*“⁴ Dále se v červnu 1741 objevuje záznam: „*Na sklad zhotovena nová tyrolská dívka hrající na niněru*“.⁵ O dva roky později, v červnu 1743 píše: „*Tyrolská dívka patřičně rozřezána [aby mohly být jednotlivé části samostatně zality sádrrou] a převezena k vytvoření formy, i s dalším na ní potřebným pak pomáháno.*“⁶ V srpnu 1745 se objevuje v pracovním deníku poslední dochovaný záznam, který s figurkou může souviset: „*Model tyrolské dívky hrající na niněru opraven a rozřezán, aby mohla být znovu hojně vyráběna na sklad.*“⁷

Protějškem hráčky na niněru je dudák, což dokládá záznam v Kaendlerově pracovním deníku.⁸ Jelikož se v některých případech vyskytuje ve dvojici s Harlekýnem hrajícím na dudy, nazývá se dívka i *Kolombínou hrající na niněru*.⁹ V některých případech, zvláště u kopií vzniklých podle míšeňské předlohy v jiných porcelánkách, zdobí její oděv malované hrací karty. Logickým důvodem pro spojení dívky hrající na niněru s dudákem byla příbuznost hudebních nástrojů, protože zvuk niněry nejvíce připomíná dudy, kvůli doprovodnému tónu znějícímu po celou dobu skladby. Niněra se díky romantickému zájmu o venkov těšila v 1. polovině 18. století oblibě i mezi šlechtou a stala se dokonce koncertním nástrojem.¹⁰

² Adams (2001), č. kat. 175.

³ „*Ein Tiroler Weibgen Verändert mit der Leyer und zum abformen tüchtig gemacht*“, Pietsch (2002), s. 40.

⁴ „*Ein Tiroler Mädlein repariret und Verneuert als den Zum abformen tüchtig gemacht*“, Pietsch (2002), s. 63.

⁵ „*Ein Neu Tiroler Mädlein mit der Leyer Spielend zum Waaren Lager gefertigt.*“ Pietsch (2002), s. 80. (zmínka „na sklad“ by podle Pietsche snad mohla znamenat, že nebyla následně vzniklá zaformování hned štafirována a prodávána, ale uložena jako bílá a až později dekorována, Pietsch (2010), s. 360.

⁶ „*Ein Tiroler Mädgen Modell gehöriger Maßen zerschnitten und solches zum abformen befördert, und was daran nöthig gewesen nach geholfen.*“ Pietsch (2002), s. 97.

⁷ „*Ein Tiroler Mädlein auf der Leyer spielend im Modell Corrigiret und zerschnitten damit Solches aufs Neue in quantität zum Laager hat können gefertigt werden.*“ Pietsch (2002), s. 109.

⁸ „*Einen Tutel Sack Pfeiffer eben falls Verneuert, welcher Zu Vorigen Weibel gehöret...*“, Pietsch (2002), s. 63. Záznam následuje po již uvedeném zápisu, týkajícím se tyrolské dívky.

⁹ Např. Chilton (2001), s. 68, obr. 92 a také s. 303, č. kat. 89 a 91.

¹⁰ A. von Wallwitz (2006), s. 55.

Analogie:

Ze známých analogií se opavské figurce nejvíce podobá hráčka na niněru vyobrazená v již zmíněné příručce od Yvonne Adams, kde je ale o 2,5 cm vyšší. Za autora jejího modelu považuje Yvonne Adams Petera Reinickeho a vznik figurky klade do doby kolem roku 1750.¹¹

Méně podobné míšeňské analogie jsou vyobrazeny v katalogu sbírky Marouf, kde je Tyrolanka součástí bronzového svícnu¹², v publikaci Angely von Wallwitz o Kaendlerově tvorbě¹³ a v publikaci od Meredith Chilton o souvislostech mezi italskou komedií a porcelánovými figurkami.¹⁴

Figurka byla hojně napodobována v jiných evropských porcelánkách, zvláště ve Vídni (Du Paquier) – svícen s figurkou *Kolombíny hrající na niněru*, 1740-1744,¹⁵ v Berlíně (Wegely)¹⁶ a v Anglii v Bow – dva odlišně štafirované exempláře *Kolombíny s niněrou*, 1755-1765.¹⁷ Modeléři těchto napodobenin se sice *Tyrolankou s niněrou* a jejími analogiemi inspirovali, ale styl těchto porcelánek je odlišný a nezaměnitelný.

¹¹ Adams (2001), s. 70, č. kat. 175,

¹² Pietsch (2010), s. 360 a 363, č. kat. 190-191.

¹³ A. von Wallwitz (2006), s. 54-57, č. kat. 6.

¹⁴ Chilton (2001), s. 69 (obr. 92), s. 303, č. kat. 89 a 91.

¹⁵ Chilton (2001), s. 270, č. kat. 3.

¹⁶ Zick (1978), s. 176, č. 51.

¹⁷ Chilton (2001), s. 175, č. kat. 17 a 18.



11.

Alegorie čichu z cyklu Pět smyslů

Kolem 1750

Model: Friedrich Elias Meyer, kolem 1750

V. 14 cm

Značeno: na zadní straně soklu modré meče a vedle nich, neobvykle na viditelném místě, vyryté číslo 2742, na neglazované spodní straně soklu červené písmeno H a modré číslo 3 (?)

Inv. č. U 78 P

Zakoupeno Peikert Opava, 1897

Lehce poškozeno

Braun (1906), s. 94, č. kat. 676.

Na zlaceném rokajovém podstavci s náznakem země stojí ženská postava oděná v dlouhém světle fialovém zřaseném plášti se zlatým květinovým vzorkem a lemováním. Plášť je upevněný na dvou šňůrách perel se zlacenými sponami na hrudi. V pravé ruce drží dívka bílou vázu s květinami a v levé úlolek zeleného stonku květiny, k níž původně přičichávala, čemuž odpovídá i mírný náklon hlavy doleva. Hnědé vlasy má svázané do uzlu a tři prameny splývají na ramena. Na podstavci vedle ní sedí bílý pes s hnědými skvrnami.

Alegorie Čichu jako mladá žena přičichávající ke kytici květin a u nohou s větřícím psem, což je zde naznačeno jeho natočenou hlavou s čenichem do prostoru. Alegorické figurky z porcelánu představovaly oblíbenou dekoraci svatební tabule vyšší šlechty. Ostatní figurky této série mají jako atributy dalekohled a orla s roztaženými křídly (Zrak), hodinky, váček na dlouhé šňůrce a putto se džbánem a pohárem vína (Sluch), hrozen vína a sedící opičku držící ovoce (Chuť), prázdné ruce v dramatickém obranném gestu a čapa požírajícího hada (Hmat). Datace a atribuce vychází ze srovnání s analogickou prací ve sbírce Pauls-Eisenbeiss.¹

¹ Pauls-Eisenbeiss (1972), s. 146.

Analogie:

Skupina alegorických postav všech pěti smyslů byla publikována v katalogu sbírky Pauls-Eisenbeiss.² Tam vyobrazená alegorie Čichu drží místo vázy džbán s uchem plný květin a její plášť zdobí pestrý vzor „indiánských“ květů. V ZČM se nachází alegorie Zraku s dalekohledem, orlem a knihou ze stejné série. Figurka má stejně umístěné ryté číslo 2737 a značku zkřížených mečů.³

Série byla napodobována porcelánkou v Höchstu kolem roku 1755. Alegorie Čichu z Höchstu je vyobrazena v katalogu sbírky Siegfrieda Salze.⁴

² Pauls-Eisenbeiss (1972), s. 146-147.

³ Inv.č. UMP 7455, vyobrazeno v: Braunová – Čiháková-Noshiro – Palata et al. (2001), str. 90, obr. 74.

⁴ L. S. von Carolsfeld (1929), č. 317, obr. XXXVI, text s. 63-64.



12.

Alegorie Země ze série Čtyř živelů

Kolem 1750 (?)

Model: patrně Friedrich Elias Meyer, kolem 1750

V. 14 cm

Značeno: zespodu zcela nečitelné modré znaky

Inv. č. U 79 P

Zakoupeno Peikert Opava, 1897

Restaurováno

Braun (1906), s. 94, č. kat. 675.

Na rokajovém soklu stojí dívka oděná v bílém rouchu s jednoduchým zlatým vzorkem a navrch má ještě bohatě zřasený růžový plášť se zlatým lemem a červeným květinovým dekorem, uchycený pod pasem zelenou stuhou. Lehký oděv odhaluje část jejího levého ňadra, část zad, rameno a pravou nohu vysoko nad kolenem. Hlavu natáčí doprava a hnědé vlasy má svázané do uzlu. Pravou rukou elegantně přidržuje svázané zahradnické nářadí, motyku a rýč, které nese na pravém rameni. Levou rukou splývající podél těla sahá po jablcích, jimiž je vyplněný vysoký roh hojnosti stojící po jejím boku. Kolem rohu a dívčinyh nohou obtáčí své tělo skvrnitý fialový drak s protáhlou hlavou, mohutnými žlutými spáry a dlouhým ocasem zakončeným šipkou. Stopy nekvalitního restaurování na obou rukou, na zahradnickém náčiní a zezadu na krku.

Na rozdíl od všech níže uváděných analogií má dívka odlišně modelovanou hlavu, lem drapérie kolem odhaleného kolene a nemá cíp drapérie svázaný do uzlu a zachycený pod páskem, ale modelovaný pouze s mělčími, méně výraznými záhyby. Také v levé ruce (restaurované) neдрží pochodeň. Vzhledem k těmto odlišnostem a nečitelné značce je možné, že nejde o originální míšeňskou práci, ale jen o její kvalitní napodobeninu z jiné porcelánky.

Datace a atribuce je odvozena od podobné, i když ne stejné, plastiky uložené v petrohradské Ermitáži.¹

Analogie:

Analogickou figurku ovšem s uvedenými odlišnostmi a s purpurovo-žlutým pláštěm s pestrými „indiánskými“ květy uchovává UPM.² Další podobnou, ovšem bez štafirování, opatruje PS.³ Jiné zaformování se nachází ve sbírce Britzke, ale tam je alegorická postava oděná v bílém rouchu s pestrými „indiánskými“ květy a ve žlutém plášti.⁴ Podobnou figurku uchovává i petrohradské Ermitáž.⁵ V bývalé Fischerově sbírce se nacházela kompletní série alegorií všech čtyř živlů, kde vzduch představuje žena s žezlem, korunou a pávem u nohou, oheň zastupuje starší muž držící svazek plamenů ve zdvižených sepjatých rukách a s orlem u nohou a konečně vodu také starší muž s trojzubcem a mořským koněm vynořujícím se z vln.⁶ Zmiňovanou Alegorii Ohně opatruje z českých sbírek např. ZČM.⁷

¹ Inv. č. 20 365, publikováno v: Butler (1977), č. kat. 186.

² Inv. č. 31.193.

³ Inv. č. P.E. 3804, vyobrazeno v: Arnold (1988), s. 63, č. kat. 60.

⁴ Britzke – Ofner (2009), s. 385.

⁵ Inv. č. 20 365, publikováno v: Butler (1977), č. kat. 186.

⁶ O. von Falke (1906), č. 858, s. 129-130, obrazová příloha IV.

⁷ Inv.č. UMP 7457, tam figurka nazývána *Zeus*.



13.

Důlní sekretář (ze skupiny havířů ve slavnostním oděvu)

Kolem 1750

Model: Johann Joachim Kaendler, kolem 1750

V. 20,5 cm

Značeno: na zadní straně podstavce špatně čitelné modré zkřížené meče pod glazurou

Inv. č. U 349 P

Zakoupeno Harms, Berlín, 1941

Poškozeno

Nepublikováno

Na přibližně čtvercovém podstavci napodobujícím kamenitý terén se štafirovanými květy a listy stojí v chůzi znázorněný *Důlní sekretář* podpíraný zezadu malou, světle fialově a zeleně štafirovanou skalkou schovanou pod hornickou zástěrou. Šedé kudrnaté vlasy či paruku kryje černá hornická čapka se žlutou, zlatě lemovanou rosetou na levé straně. Je oděný v krátkém bílém zlatě lemovaném rozhaleném kabátku, kazajce (tzv. wams) se zlatě vyšívaným lemem, bílé košili, černé zástěře, bílých kalhotách ke kolenům s černými chrániči kolen, bílých punčochách a černých botách se zlacenou přezkou. Na pásku držícím zástěru má vepředu připevněnou malou hornickou tornu a hornický nůž. V pravé ruce nese částečně srolovaný dokument se zlatým rámečkem a několika nečitelnými znaky.

V levé ruce dochován jen fragment nástroje, pravděpodobně hornické sekerky. Částí pravé holeně a podstavce prochází vlasová prasklina. Kabátek vzadu v záhybech prasklý při výpalu. Černá glazura na figurce nemá obvyklý lesk, ale je spíše matná.

Hlavními úkoly důlního sekretáře bylo zapisovat rozhodnutí a prohlášení důlního úřadu, vést protokol o všech záležitostech projednávaných před hornickým soudem, evidovat nová naleziště a jejich pronájem, k němuž vystavoval příslušná potvrzení. Měl na starosti také vedení knih daní a poplatků.

Kaendler se v oděvu a postoji volně inspiroval rytinou Johanna Christoha Weigela (1654-1726) nazvanou *Fossor. Ein Hayer* (list 16. souboru *Bildnisse aller Bergbeamten und Bedienten*)¹, ale postavu více rozpochyboval, znázornil ve spěchu. Atribuce a datace této série havířů je uvedena spolu s její charakteristikou v teoretické části práce.

Analogie:

Analogickou figurku s dochovanou havířskou sekerkou v levé ruce uchovává PS. Liší se červenou kazajkou, a podšívkou hornické zástěry stejné barvy a také absencí zlacení na dokumentu v ruce.²

¹ Pietsch (2006), č. kat 57.

² Inv. č. P.E. 170, Pietsch (2006), č. kat 57.



14.

Zpěvák (ze skupiny havířů ve slavnostním oděvu)

Kolem 1750

Model: Johann Joachim Kaendler, kolem 1750

V. 20,5 cm

Značeno: na zadní straně podstavce modré zkřížené meče pod glazurou

Inv. č. U 350 P

Zakoupeno Harms, Berlín, 1941

Poškozeno

Nepublikováno

Na přibližně čtvercovém soklu napodobujícím kamenitý terén se zelenými listy stojí zpěvák zezadu podpíraný bílou skalkou. Výrazně zakloněný zpívá a hraje na loutnu se světle hnědým korpusem a zlacenými strunami a pražci. Hudebník má na hlavě zelenou, zlatě lemovanou hornickou čapku s bílým hornickým znakem vepředu a plastickou žlutou rosetou na boku. Oblečený je v rozevřeném bílém kabátku s červeno-zlatými nárameníky a zlacenými knoflíky, pod nímž nosí červenou kazajku. Slavnostní oděv dále tvoří černá hornická zástěra se světle hnědou podšívkou, bílé kalhoty ke kolenům s černými chrániči kolen, bílé punčochy a černé boty se zlacenou přezkou. Chybí horní konec loutny, poškozená špička levé boty, ulámané části listů na soklu.

Podle Rückerta sloužila jako předloha Weigelova rytina ze souboru *Abbildung und Beschreibung derer sämtlichen Bergwerks Beamten und Bedienten nach ihrem gewöhnlichen Rang und Ordnung in gehörigen Berg-Habit* vydaného roku 1721 v Norimberku.¹ Podobného zpěváka hrajícího na loutnu znázornil Carl Heinrich Jacob Fehling na lavírované perokresbě dokumentující slavnostní oblečení havířů při Saturnově a havířské slavnosti v Plauen u Drážďan roku 1719.² Tato práce sloužila patrně

¹ Rückert (1966), č. kat. 895, s. 172.

² Carl Heinrich Jacob Fehling, „*Die Kleidung derer hohen und niedern Berg-Officers, Berg-Beamten und Berg-Arbeiter*“, publikováno v: Schnitzer (1999), s. 177-178, obr. 187.

Weigelovi jako předloha jeho rytiny. Atribuce a datace této série havířů je uvedena spolu s její charakteristikou v teoretické části práce.

Tato série havířů zahrnuje ještě jednoho hudebníka – hráče na triangl, který je vyobrazen např. v katalogu sbírky Pauls-Eisenbeiss v Basilei.³ Jak je uvedeno v katalogu *Ein fein bergmannig Porcelan*, popisuje Weigel postavu *Citharaedus metallicus* jako muzikanta, který „hraje většinou na citeru nebo na triangl a k tomu zpívá všelijaké písničky, mezi nimiž jsou často ty nejhanebnější a nejzlostnější.“⁴

Analogie:

Analogická zaformování uchovává např. Reissmuseum v Mannheimu⁵, petrohradská Ermitáž⁶ nebo Sbirka Britzke.⁷

Srov. další zaformování v SZM (kat 15), které bylo vytvořeno podle stejného modelu a je i velmi podobně štafírováno.

³ Menzhausen – Karpinski (1993), s. 176.

⁴ „meistens auf der Zitter und Dreiangel schlägt und spielt und dazu allerhand Berg-Reime, worunter leider öfters die schandbarsten und ärgerlichsten Dinge sind, absingt, zu grosser Beschimpfung frommer und tugendhafter Berg-Leute, die bey ihrer so gefährlichen Arbeit wohl schwerlich auf solche schandbare Lieder und Possen dichten werden“ citováno podle Slotta – Lehmann – Pietsch (1999), s. 224-225.

⁵ Inv. č. Ch711, Rückert (1966), č. kat. 895, obr. s. 219, text s. 171-172.

⁶ Inv. č. 14 850, Butler (1977), č. kat. 123.

⁷ Britzke – Ofner (2009), s. 404.



15.

Zpěvák (ze skupiny havířů ve slavnostním oděvu)

Kolem 1750

Model: Johann Joachim Kaendler, kolem 1750

V. 20,5 cm

Značeno: na zadní straně podstavce modré zkřížené meče pod glazurou

Inv. č. U 351 P

Zakoupeno Harms, Berlín, 1941

Poškozeno

Nepublikováno

Figurka byla vytvořena podle stejného modelu jako předchozí *Zpěvák* (kat. 14) a v modelaci se liší pouze tím, že drží loutnu o trochu níže. Sokl navíc zdobí ještě zelené listy i na jeho přední straně a fialovo-bílý květ před pravou nohou, naopak chybí roseta na hornické čapce. Barevnost je také podobná, liší se pouze černou hornickou čapkou se zlaceným hornickým znakem, zlacenými okraji rukávů a černým pouzdrém na hornický nůž.

Zlacení knoflíků na pravém rukávu mírně setřené, kousek pravého horního okraje hornické zástěry zepředu odštipnutý, na pravém lýtku prasklina a stopy nažloutlé barvy po nekvalitním restaurování, levá bota částečně restaurovaná. Na loutně chybí tři kolíčky.

Srov. *Zpěvák* (kat. 14), kde je figurka detailněji rozebírána a uvedena další literatura.



16.

Havíř (ze skupiny havířů ve slavnostním oděvu)

Kolem 1750

Model: Johann Joachim Kaendler, kolem 1750

V. 20,5 cm

Značeno: na zadní straně podstavce modré zkřížené meče pod glazurou

Inv. č. U 352 P

Zakoupeno Harms, Berlín 1941

Nepublikováno

Restaurováno

Na přibližně čtvercovém soklu se dvěma květy, listy a bílou skalkou vzadu, stojí havíř v černém oděvu. Na hlavě má zelenou havířskou čapku se zlaceným okrajem a havířským odznakem, který na boku zdobí bílá roseta se zeleným středem. Hnědovlasý mladík je oblečený v černé kytli zapnuté zlacenými knoflíky, které zdobí i rukávy. Kolem pasu má černou hornickou zástěru a na ní upevněný bílý hornický nůž v hnědém pouzdře se zlacením a malou černou hornickou tornu. Na nohou má krátké šedé kalhoty, černé chrániče kolen, bílé punčochy a černé boty se zlatými přezkami. V levé ruce držel pravděpodobně hornickou sekerku na hnědém topůrku, kterou opíral o rameno. Nyní její horní i dolní část chybí. Prázdnou levou ruku, která byla patrně od zápěstí dolů restaurovaná, má spuštěnou podél těla.

Předlohou pro tuto figurku byla Weigelova rytina *Hauer (Fossor)*, na níž je ale havíř zachycen v chůzi, hornickou sekerku drží v levé a nikoli pravé ruce a má polorozepnutou kytli, která tak stejně jako u krku odhaluje košili.¹ Atribuce a datace této série havířů je uvedena spolu s její charakteristikou v teoretické části práce.

¹ Pietsch (2006), s. 45-46, č. kat. 56.

Analogie:

U některých exemplářů byla do restaurované levé ruky doplněna nepůvodní sekerka² svítilna³ nebo kahan,⁴ ale lze předpokládat, že byla ruka svěšená podél těla prázdná, jak naznačuje analogický exemplář ve sbírce SZM s nepoškozenou levou rukou (srov. kat. 17, kde jsou uvedeny další analogické figurky oblečené v bílém slavnostním oděvu).

² Berling (1910), obr. 41.

³ Deutsches Bergbau-Museum, Bochum, inv. č. 3301971, Slotta – Lehmann – Pietsch (1999), č. kat. 254.

⁴ Deutsches Bergbau-Museum, Bochum, inv. č. 3301968, Slotta – Lehmann – Pietsch (1999), č. kat. 256.



17.

Havíř (ze skupiny havířů ve slavnostním oděvu)

Kolem 1750

Model: Johann Joachim Kaendler, kolem 1750

V. 20,5 cm

Značeno: na zadní straně podstavce modré zkrřížené meče pod glazurou.

Inv. č. U 355 P

Zakoupeno Harms, Berlín 1941

Poškozeno

Nepublikováno

Modelace je totožná jako u předchozí plastiky (kat. 16), kde je uveden detailnější rozbor, a plastiky se liší pouze barevností. Havíř je oblečený v bílém svátečním oděvu. Na hlavě má zelenofialovou hornickou čapku se zlaceným havířským znakem. Kromě černé hornické zástěry s hnědou podšívkou, černých chráničů kolen a černých bot se zlacenou přezkou je havíř celý v bílém. V pase má na zástěře upevněnou malou černou hornickou tornu zdobenou zlacenými zkrříženými meči a bílý hornický nůž v černém pouzdře. Chybí horní i dolní konec havířské sekerky v pravé ruce.

Analogie:

Další analogická figurka v bílém oděvu se nachází v Deutsches Bergbau-Museum, Bochum.¹

¹ Inv. č. 3301974, Slotta – Lehmann – Pietsch (1999), kat. č. 257



18.

Havíř jako proutkař (ze skupiny havířů ve slavnostním oděvu)

Kolem 1750

Model: Johann Joachim Kaendler, kolem 1750

V. 20,5 cm

Značeno: na zadní straně podstavce modré zkřížené meče pod glazurou.

Inv. č. U 353 P

Zakoupeno Harms, Berlín 1941

Restaurováno

Nepublikováno

Na přibližně čtvercovém soklu se dvěma květy a listy stojí havíř, který se mírně naklání doprava a zároveň zaklání, takže se koncem své hornické zástěry a šavle dotýká nízké skalky, která slouží jako podpěra. Pravou nohu má pokrčenou a levou téměř napnutou, jako při pomalé chůzi, a hledí před sebe. Obě ruce má symetricky ohnuté v loktech a v pravé ruce drží za hlavu hornickou sekerku. Havířově jemně štafirované tváři dominuje mohutný černý knír. Jeho hlavu kryje bílý ochranný šátek a černá hornická čapka zdobená plastickým zlaceným havířským znakem, na němž lze rozlišit kladívko a mlátek. Na boku čapku ještě zdobí červená roseta s černým středem. Oblečený je v černé kytli s modrou kapucou zapnuté zlacenými knoflíky, které zdobí i rukávy. Na hnědé zástěře se světle hnědou podšívkou má upevněný zlacený kahan, malou černou hornickou tornu a v hnědém pouzdře bílý hornický nůž s černými proužky. Na bandalíru pod pasem visí šavle v černo zlaté pochvě (jílec chybí). Havíř má na nohou bílé kalhoty ke kolenům, která kryjí černé chrániče kolen, dále bílé punčochy se světle hnědým horním lemem a černé boty se zlacenými přezkami.

Levá ruka je od druhého knoflíčku dolů doplněná. Její mírně pozměněnou polohou a absencí proutku je znejasněna role havíře jako proutkaře. Je možné, že pozdějším dodatkem je i havířská sekerka v pravé ruce, protože ji nedrží za topůrko, ale za hlavu.

Šavli u proutkařova boku chybí jílec. Na okraji kahanu a na chrániči pravého kolene je odštipnutý kousek porcelánové hmoty; na koleni je neodborně začerněn.

Jako předloha pro tuto postavu sloužila Weigelova rytina *Ruthen-Gänger*, zachycující havíře v podobném, ale mnohem vzpřímenějším postoji (neovlivněném potřebou podpěry při výpalu).¹ Má také lehce odlišnou čapku bez ochranného šátku, takže jsou vidět dlouhé vlnité vlasy. Jinak je oděv prakticky shodný. Atribuce a datace této série havířů je uvedena spolu s její charakteristikou v teoretické části práce.

O úloze proutkaře v hornictví informuje Weigelův text, kde se píše, že proutkař vzpřímeně držel lískový proutek a podle jeho poklesu byl schopen najít rudné žíly, propasti, ledovcem přesunutou horninu a vodu. Weigel rozebírá také různici se názory na způsob fungování proutku a úvahu uzavírá tím, že ať už je princip jakýkoli, je proutek nahlížen jako užitečná a vyzkoušená pomůcka při hledání ložisek rudy a ražení štol.²

Analogie:

Analogickou figurku, které ovšem také chybí proutek a v pravé ruce drží sekerku za horní část, uchovává PS.³ Je i podobně štafírovaná, výrazně se liší pouze zelenou barvou hornické čapky, kterou zdobí žlutá roseta. Nesprávným náčiním byla pravděpodobně také dodatečně vybavena postavička proutkaře z Fischerovy sbírky, která je vyobrazena v katalogu z roku 1906, jak drží v pravé ruce sekerku za střední část topůrka a v levé předmět připomínající lucernu.⁴ Havíře s proutkem v ruce, i když asi také částečně poškozeným, publikoval Berling v roce 1910.⁵

¹ Vyobrazeno v: Kirnbauer (1976), s. 5.

² Weigelův text citován v: Slotta – Lehmann – Pietsch (1999), s. 224.

³ Inv. č. P.E. 169, Pietsch (2006), č. kat. 55.

⁴ O. von Falke (1906), obrazová příloha XXI, č. 434.

⁵ Berling (1910), obr. 41, č. 1328.



19.

Poddůlní (ze skupiny havířů ve slavnostním oděvu)

Kolem 1750

Model: Johann Joachim Kaendler, kolem 1750

V. 20,5 cm

Značeno: na zadní straně podstavce modré zkřížené meče pod glazurou.

Inv. č. U 354 P

Zakoupeno Harms, Berlín 1941

Lehce poškozeno

Nepublikováno

Na bílém kamenitém soklu se zelenými listy, dvěma žlutými a jedním světle modrým květem a bílou skalkou sloužící jako podpěra stojí *Poddůlní*. Na hlavě má zelenou, zlatě lemovanou hornickou čapku se zlatým hornickým znakem (mlátkem a želízkem), a s plastickou fialovou rosetou na boku. Čapka kryje vlnité černé vlasy, z nichž některé jednotlivě přesahují na tváře. Pravou rukou na levém rameni přidržuje necičky na rudu se zlatě se třpytícími hnědošedými kousky rudy a v levé ruce ohnuté v lokti drží u levého boku mlátek. Havíř je oblečený v černé kytli zapnuté zlacenými knoflíky, které zdobí i rukávy. Ozdobný plizovaný límec je bílý. Zezadu havíře chrání černá hornická zástěra s hnědou podšívkou. U pasu nosí bílý hornický nůž v hnědém pouzdře se zlacením a nenápadnou malou černou hornickou tornu. Na levém boku visí šavle v hnědém pouzdře. Na nohou má bílé kalhoty pod kolena, černé chrániče kolen, bílé punčochy a černé boty se zlatými přezkami. Chybí horní i dolní část šavle u pasu, hlava mlátku v levé ruce byla možná doplněna a na povrchu skalky je několik malých prasklin patrně vzniklých při výpalu.

Atribuce a datace této série havířů je uvedena spolu s její charakteristikou v teoretické části práce. Předlohou byla rytina *Ein Unter Steiger* Christopha Weigela (1654-1726) ze souboru *Bildnisse aller Berg-Beamten und Bedienten*, který vyšel v Norimberku roku

1721 a kompletně se dochoval v archivu míšeňské manufaktury.¹ Plastika těsně sleduje Weigelovu grafiku nejen ve znázornění oděvu, ale i postoje. Liší se především znázorněním havíře jako mladíka, nástrojem v levé ruce, který nepředstavuje mlátek ale hornickou sekerku, a hornickými necičkami menšími než na předloze. Poddůlní měl za úkol provádět tesařské práce a dohlížet na důlní stroje.

Analogie:

Analogickou figurku ale s černou hornickou čapkou a světlými vlasy uchovává Iparművészeti Múzeum v Budapešti,² jí podobnou také PS³ a HMB.⁴ Poslední jmenovaná figurka má v levé ruce doplněnou nepůvodní zednickou lžící, ostatní hornickou sekerku nebo její fragment. V katalogu Fischerovy sbírky je tato figurka oděná v bílé kytli a bílé havířské čapce, ale nástroj v levé ruce není na reprodukci zřetelný.⁵

¹ Vyobrazeno v: Kirnbauer (1976), s. 6.

² Inv. č. 69.836.1, Pietsch – Banz (2010), s. 231, č. kat. 141.

³ Inv. č. P.E. 168, Pietsch (2006), s. 45, č. kat. 56.

⁴ Basel, Historisches Museum, Stiftung Pauls-Eisenbeiss, Inv. č. 1975. 1065, vyobrazeno v: Pauls-Eisenbeiss (1972).

⁵ O. von Falke (1906), obrazová příloha XXI, č. 436.



20.

Švihák

po 1754/1755

Model: Peter Reinicke, 1754/1755

V. 13,6 cm

Vytlačeno číslo 36

Inv. č. U 586 P

Konfiskát ze zámku Solca, 1945

Poškozeno

Nepublikováno

Na bílém kulatém rokajovém soklu se dvěma barevnými květy s listy stojí kavalír, podpíraný zezadu bílým kmenem stromu. Na sobě má otevřený bílý justaucorps s bohatě rozšířenými šosy a zdobený barevným květem v knoflíkové dírce na hrudi, pod ním nosí růžovou nedbale polorozepnutou vestu odhalující košili jak na hrudi, tak pod pasem, kde je zdobena žlutým květem. Košile vykukuje také z rukávů s vysokou manžetou. Pod levou paží nese mladík svůj purpurový třírohý klobouk a pravou ruku, nyní ulomenou, zasunoval pod vestu. Pod oděvem na levém boku vykukuje žlutý jílec kordu. Na nohou má neobvykle bílé přiléhavé kalhoty typu culotte, bílé punčochy a žluté boty na podpatku se zlatou přezkou. Jeho krk zdobí černá mašle z hedvábí zvaná solitaire a hnědé vlasy má vyčesané podle vzoru ailes de pigeon, kde jsou v týle vloženy do stuhou zdobeného sáčku z černého taftu.

Chybí levá ruka v zápěstí, kam byl doplněn kovový čep patrně k usnadnění nasazení nedochované chybějící části. Pravá paže je ulomená v rameni a dochovaná jako fragment jen po konec rukávu – dlaň s prsty opět přímo na vlastní plastice. Barevné podání je nezvyklé – bílý kabátek, kalhoty i punčochy – a působí i kvůli chybějícímu zlacení mírně nedokončeně.

Patří do páru s *Kurtizánou* (není ve sbírce SZM),¹ na jejíž vyzývavý pohled reaguje náklonem hlavy, otevřenou dlaní levé ruky (chybí), kterou naznačuje, že nemá peníze, a druhou rukou instinktivně kontrolující měšec s penězi pod vestou.

Přestože neprodává žádné zboží, náleží do Reineckeého série *Pařížských pouličních prodavačů* jako součást rušných pařížských ulic a uliček. Stejně jako u ostatních figurek pařížských prodavačů, i zde sloužila jako předloha kresba Christopha Houeta, u této figurky nadepsaná číslem 33 a doplněná francouzsko-německým textem „[...] *malý pán, bohatě a způsobně oblečený N 18 1753*“.² Kresbu reprodukuje Eberle, odkud je přejata datace a atribuce.³ Inspirací pro míšeňské práce byly nejen pouliční prodavači z Paříže, ale i Londýna, Vídně a Konstantinopolu.⁴

Analogie:

Jiné zaformování, blízké i nepříliš výrazným štafírováním – bílým kabátem, světle fialovou vestou a světle žlutými kalhotami – a absencí zlacení, se nacházelo ve sbírce Darmstaedter.⁵ Bohatěji zdobený exemplář, kde je Švihákova vesta dekorována „indiánskými květy“, se nachází ve sbírce Pauls-Eisenbeiss.⁶ Podobně zdobené zaformování se nacházelo i v bývalé Fischerově sbírce⁷ a patrně nejhonosněji zdobený exemplář je vyobrazen v katalogu *Triumph der blauen Schwerter* a pochází z německé soukromé sbírky.⁸

Míšeňskou dvojici Šviháka a Kurtizány úspěšně napodobila v letech 1769–1770 také porcelánka v Berlíně.⁹

¹ Srov. např. Pietsch – Banz (2010), s. 359 č. kat. 440.

² „[...] *ein petite Maitre, welcher reich und galant angekleidet N 18 1753*“, citováno podle AZ [Alfred Ziffer], č. kat. 441, in: Pietsch – Banz (2010).

³ Eberle (2001), s. 70-71, č. kat. 2.

⁴ Martin Eberle, č. kat. 112, in: Bachtler (2003).

⁵ L. S. von Carolsfeld (1925), obrazová příloha 15, č. kat. 43

⁶ Vyobrazeno v: Pauls-Eisenbeiss (1972), s. 218-219. V katalogu je ovšem spárován s nesprávnou figurkou *Dámy s vějířem*.

⁷ O. von Falke (1906), č. kat. 546, obrazová příloha XXXIV.

⁸ Pietsch – Banz (2010), s. 359, č. kat. 441.

⁹ Brüning – L. S. von Carolsfeld (1914), obr. 119 s. 163-164.



21.

Opičák hrající na tympány (z Opičí kapely)

Kolem 1753-1766

Model: Peter Reinicke a Johann Joachim

Kaendler 1753, přepracováno 1765-1766

V. 15,5 cm

Značeno: na zadní straně podstavce nečitelná
modrá značka pod glazurou

Inv. č. U 573 P

Konfiskát ze zámku Solca 1945

Poškozeno

Nepublikováno

Na plném kruhovém rokajovém soklu s květem a listy stojí zpívající opičák s rukama před sebou ve vzduchu, kde původně držel paličky, z nichž se dochovaly jen fragmenty uvnitř dlaní. Levou nohou a cípem kabátu se opírá o pařez a mírně se zaklání. Fialový kabát má zlacené knoflíky a bílé manžety s pestrou květinovou malbou. Pod kabát oblékl zelenou vestu a světle žluté kalhoty zdobené při dolním okraji červenými rosetami. Stejná roseta doplňuje i černý trojcípý klobouk kryjící bílou paruku na opičákově hlavě. Chybí paličky, dva rohy klobouku a prsty na pravé noze.

Podle světle hnědé barvy fragmentu v pravé ruce lze usuzovat, že se jedná spíše o hráče na tympány než o hráče na triangl, který je kromě nástroje modelovaný naprosto stejně. Tympány tomuto hráči nese jiná figurka na zádech. Datace a atribuce celé série vychází ze záznamu k jiné figurce této série v Keandlerově pracovním deníku¹ a Reineckeho pracovních zápiscích.²

¹ „Ein Modell Welches einen bekleideten Affen Vorstellet sietzend wie solcher auf dem Paß spielt bestens Corrigiret, zerschnitten und Zum Giepß abformen befördert.“ Pietsch (2002), s. 151.

² „I Affen mit der Bassgeige in Thon reparirt.“ Rückert (1966), s. 192, č. kat. 1071.

Analogie:

Bubeník i s nosičem tympánů jsou vyobrazeni například v katalogu *Sammlerlust – Europäische Kunst aus fünf Jahrhunderten*³ a pro srovnání *Hráč na triangl* v katalogu petrohradské Ermitáže.⁴

³ Bachtler (2003), č. kat. 110, s. 175.

⁴ Inv. č. ГЧ 937, vyobrazeno v: Butler (1977), č. kat. 168.



22.

Opičák hrající na kontrabas (z Opičí kapely)

Kolem 1753-1766

Model: Peter Reinicke a Johann Joachim

Kaendler 1753, přepracováno 1765-1766

V. 12,5 cm

Značeno: na zadní straně podstavce modré
zkřížené meče pod glazurou.

Inv. č. U 574 P

Konfiskát ze zámku Solca 1945

Poškozeno

Nepublikováno

Z plného kruhového rokajového místy zlaceného a listy a květy zdobeného soklu vyrůstá bílý pařez, na němž sedí opičák hrající na kontrabas. K nástroji opřenému o zem se mírně sklání. Levou nohou stojí na zemi, pravou zdvihá do vzduchu. Oblečený je ve žlutém kabátě s rozšířenými šosy, fialové vestě a krátkých světle zelených kalhotách zakončených červenými mašlemi. Hlavu mu kryje neobvykle posazený černý třírohý klobouk s pozůstatkem ulomené červené rosety. Oděv zdobí zlacené knoflíky a brož na klobouku.

Chybí pravá ruka se smyčcem i levá ruka s horní částí kontrabasu. Konečky prstů na pravé noze a dva rohy klobouku jsou poškozené, stejně jako jeden list na podstavci pod nástrojem.

Tuto figurku popisuje Kaendler ve svém pracovním deníku v říjnu 1765 následovně: „*Model, který představuje sedící oblečenou opici hrající na basu, opraven, rozřezán a předán k zaformování do sádry.*“¹ Jak uvádí Rückert, v témže roce i měsíci se objevuje podobný záznam o opravě modelu také v pracovních zápiscích Petera Reinickeho.²

¹ „*Ein Modell Welches einen bekleideten Affen Vorstellet sietzend wie solcher auf dem Paß spielt bestens Corrigiret, zerschnitten und Zum Giepß abformen befördert.*“ Pietsch (2002), s. 151.

² „*1 Affen mit der Bassgeige in Thon reparirt.*“ Rückert (1966), s. 192, č. kat. 1071.

Analogie:

Další zaformování z druhé poloviny 18. století se nachází např. ve wawelských sbírkách v Krakově.³

³ Inv. č. 5129, publikováno v: Piatkiewicz-Dereniowa (1983), s. 104, č. kat. 167.



23.

Opičák hrající na loutnu (z Opičí kapely)

Kolem 1753-1766

Model: Peter Reinicke a Johann Joachim

Kaendler 1753, přepracováno 1765/1766

V. 13,5 cm

Značeno: na zadní straně podstavce neostré modré zkřížené meče pod glazurou.

Inv. č. U 575 P

Konfiskát ze zámku Solca 1945

Restaurováno

Nepublikováno

Na plném kruhovém rokajovém soklu s částí stromu, který slouží jako podpora, se nachází ve zvláštní polosedící póze opičí hudebník hrající na loutnu. Oděný je v krátkém fialovém vycpaném kabátku se zlatými knoflíky a v nabíraných fialových kalhotách nad kolena. Přes levou ruku umístěnou na hmatníku loutny má přehozený světle žlutý šátek. Kolem krku má bílé okruží, hlavu kryje bílý klobouk s krepkou zdobený bílým perem a purpurovou stuhou s rosetou stejné barvy.

Chybí prst na levé ruce a krk loutny byl nekvalitně restaurován, takže se sloupává bílá krycí malba se zlatou přemalbou strun.

Datace a atribuce celé série vychází ze záznamu k jiné figurce této série v Keandlerově pracovním deníku¹ a Reineckeho pracovních zápiscích.² Kromě toho uvádí Albiker, že se v pracovních záznamech Petera Reinickeho objevuje v únoru 1766 záznam týkající se opravy modelu této plastiky.³

¹ „Ein Modell Welches einen bekleideten Affen Vorstellet sitzend wie solcher auf dem Paß spielt bestens Corrigiret, zerschnitten und Zum Gieß abformen befördert.“ Pietsch (2002), s. 151.

² „I Affen mit der Bassgeige in Thon reparirt.“ Rückert (1966), s. 192, č. kat. 1071.

³ „I Affen mit der Laute in Thon reparirt“ Albiker (1959), s. 20, č. kat. 169-171, i.

Analogie:

Jiné zaformování ze 2. poloviny 18. století se nachází např. v Lustheimu u Mnichova (dříve sbírka Dr. Ernsta Schneidera).⁴

⁴ Vyobrazeno v: Rückert (1966), obrazová příloha XXIX.



24.

Amorek jako Savojsanka prodávající sviště
(ze série převlečených amorků)

Kolem 1765

Model: snad Johann Joachim Kaendler, kolem
1765

V. 10 cm

Značeno: zezadu na soklu modré meče pod
glazurou

Inv. č. U 384 P

Zakoupeno Krüger, Berlín, 1944

Poškozeno

Nepublikováno

Na plném rokajovém soklu se zlacením stojí amorek oblečený v čepci lemovaném několika červenými linkami, šedohnědém límci a purpurovém šátku spadajícím ze zad mezi křidélky (která chybí) kolem toulce na pravém boku až na bedra. Na nohou má žluté, nahoře ohrnuté punčochy a pozůstatky ulomených červených dřeváků. Na levém boku nese na ulomeném žlutém pásku otevřenou hnědou schránku, na níž sedí bílý svišť s tmavohnědými skvrnami, kterého amorek drží za uši. U pasu na pravé straně visí černý toulec plný šípů s barevným peřím.

Chybí pravá paže, obě křidélka, špičky bot, konečky svištích tlapek a část žlutého pásku nesoucího schránku. Pásek je na zádech prasklý a drobnější prasklina je patrná také vzadu na šátku. Zlacení na soklu a červená linka nahoře na šátku jsou částečně odřené.

Figurka představuje pro tuto sérii upravenou verzi *Savojsanky se svištěm*, která byla vymodelována Peterem Reinickem roku 1753 nebo 1754 podle kresby Christoha Hueta

z roku 1753, na níž je uvedena zmínka o svišti a oděvu různých barev.¹ Datováno a připsáno Kaendlerovi podle jiných figurek této série, které publikoval Ulrich Pietsch.²

Srov. kat. 25 – další figurka ze série převlečených amorků, jako prodavač mléka a vajec. Do této série patří také figurky abbé, rabín, lékař, kuchař, dudák, žebrák, sedlák, aj.

Analogie:

Další, dokonce stejně štafírované a nepoškozené, zaformování se nacházelo ve sbírce Darmstaedter.³ Zaformování uvedené v katalogu Fischerovy sbírky se liší žlutou rouškou a fialovým šátkem.⁴ Barevným podáním se liší i další exempláře uložené ve sbírce Britzke⁵ a ve sbírce Josefa Sellmaira.⁶

¹ „No 25 Ch (?) – on a oublié de Luis mettre (?) un baton, on peut aussi Colorer Les habits de quelques-unes pour faire de changement – diese zeigt das Murmeltier, die Kleider von verschiedenen Couleuren, meist dieselben sie immer stark haben N 18 1753“ citováno podle Reinheckel (1992), s. 1164, č. 11d.

² Pietsch (2006), s. 85, č. kat. 120-121.

³ L. S. von Carolsfeld (1925), obrazová příloha 23, č. 16.

⁴ O. von Falke (1906), obrazová příloha VIII, č. 930.

⁵ Britzke – Ofner (2009), s. 415.

⁶ Publikováno v: I. von Marschall – Roolf – Gronham et al. (2010), s. 143 č. kat. 127.



25.

Amorek jako prodavač mléka a vajec (ze série převlečených amorků)

Kolem 1765

Model: snad Johann Joachim Kaendler, kolem 1765

V. 11,6 cm

Značeno: na zadní straně pařezu sloužícího jako podpora hůře znatelné modré zkřížené meče pod glazurou

Inv. č. U 625 P

Konfiskát neznámého původu, 1945

Restaurováno, lehce poškozeno

Nepublikováno

Na malém plném rokajovém soklu s drobným pařezem sloužícím jako podpora stojí chlapeček v široce rozhalené růžové vestičce, zelené sukničce, bílých punčochách a žlutých dřevácích s hnědými podrážkami. Na prostovlasé hlavě nese uzavřenou hnědou nádobu s mlékem, k níž zdvihá pravou ruku, snad aby ji přidržel nebo za svěšený popruh sundal dolů. Levou paži má provlečenou uchem bílého proutěného košíku, který tiskne k tělu (ucho košíku a konečky chlapcových prstů chybí). Obsah košíku nelze rozpoznat, snad se jedná o vejce, která stejně jako nádobu s mlékem nese na trh.

Chybí křídélka, jejichž pozůstatky byly pravděpodobně zbrušeny a překryty nažloutlou barvou, konečky prstů na levé ruce, část ucha košíku a vzadu malá část kabátku. Sukýnka zepředu znečištěna hnědou skvrnou.

Svojí výbavou se podobá *Pouliční prodavačce mléka a vajec (Ausruferin mit Milch und Eiern)* ze série *Pařížských pouličních prodavačů* od Petera Reinickeho, kterou vytvořil podle kresby Christoha Houeta uchovávané v archivu míšeňské manufaktury a opatřené popisem: „Č. 11 Ch [Christoph Houet] – selka prodávající (?) mléko a v košíku vejce,

hrnec na mléko pozlacený.“¹ Datováno a připsáno Kaendlerovi podle jiných figurek této série, které publikoval Ulrich Pietsch.²

Analogie:

V aukci aukčního domu Lempertz se v roce 1999 objevila pod názvem *Putto jako prodavačka květin* napodobenina této míšeňské figurky, ovšem s křídélky na zádech, vyrobená v berlínské porcelánce Wegely v letech 1751-1757.³ Podobná figurka jen s jinak natočenou levou rukou a odlišným štafírováním je vyobrazena v katalogu berlínského porcelánu.⁴

Srov. kat. 24 představující převlečeného *Amorka jako Savojanku prodávající sviště.*

¹ „No 11 Ch – eine Bäuerin, welche Milch verkauft (?) und Eier in einem Korb, der Milchtopf vergoldet N 18 1753“ Reinheckel (1992), s. 1162.

² Pietsch (2006), s. 85, č. kat. 120-121.

³ Figurka uvedená jako *Putto als Blumenhändlerin*, zezadu na soklu modrá značka W a zespodu a čísla forem J., 90 a 36. Uvedeno v aukčním katalogu Lempertz (1999), č. kat. 200.

⁴ Zick (1978), č. 106, s. 139.



26.

Jaro (ze série čtyř ročních období)

Po 1741

Model: Johann Joachim Kaendler, 1741

V. 12 cm

Značeno: vzadu na soklu modré zkřížené meče pod glazurou

Inv. č. U 570 P

Konfiskát ze zámku Solca, 1945

Lehce poškozeno

Nepublikováno

Na čtyřbokém podstavci s okosenými hranami, které zdobí zlacené lambrekýny s plastickými střapci sedí putto oblečený pouze do světle fialové roušky s pestrými květy a tmavě fialovou podšívkou, která mu z pravého ramene spadá do klína a přes pravé stehno se stáčí tak, že na jejím dolním konci putto sedí. V každé ruce drží kytici rozmanitých květů, obě ruce má ohnuté v lokti i v zápěstí, ale zatímco levá směřuje dolů před tělo, pravou zvedá do vzduchu dál od těla. Horní část kytice v pravé ruce chybí, zlacení na soklu značně setřeno.

Ve svém pracovním deníku uvádí Kaendler, že v březnu 1741 modeloval z hlíny postavičku Jara jako dítěta střední velikosti, které sedí na podstavci a drží v levé ruce věnec a v pravé kytici.¹ Částečný nesoulad tohoto popisu s opavskou figurkou je dán patrně tím, že se v případě plastiky v SZM jedná o pozdější, nejspíše několikrát opravovanou a pozměňovanou verzi. Původní zaformování přesně odpovídající Kaendlerovu popisu se pro srovnání nepodařilo v odborné literatuře a dostupných katalozích dohledat.

¹ „Ein Kindgen Von mittelmäßiger Größe Welches den Frühling Vorstellet, in Thon poußiret Wie es einen Crantz in der lincken Hand hält, in der rechten aber ein Pouquet, und sietzet auf einem Postamente.“ Pietsch (2002), s. 77.

Analogie:

Analogický exemplář v petrohradské Ermitáži drží kytici pouze v levé ruce a pravá ruka, zvednutá do větší výšky, se od zápěstí dolů nedochovala.² Jaro vyobrazené v aukčním katalogu bývalé sbírky Fischer sedí na podobném podstavci a drží ručičky ve stejné poloze jako zaformování ze sbírky SZM, ale místo dvou samostatných kytic má kolem krku obtočenou girlandu z plastických květů, jejíž konce drží v ručičkách.³ S tímto doplňkem působí plastika mnohem přirozeněji.

² Butler (1977), č. kat. 96.

³ O. von Falke (1906), s. 35, č. 246.



27.

Léto (ze série čtyř ročních období)

Po 1741

Model: Johann Joachim Kaendler, 1741

V. 12,8 cm

Neznačeno

Inv. č. U 571 P

Konfiskát ze zámku Solca, 1945

Poškozeno

Nepublikováno

Na čtyřbokém podstavci s okosenými hranami, které zdobí zlacené lambrekýny s plastickými střapci sedí holčička oblečená pouze ve stužkou upevněné žluté roušce s fialovým květinovým vzorkem, modrou podšívkou a zlaceným lemem. Rouška jí kryje záda a klín. Hlavičku s hnědými vlásky svázanými do uzlu a zdobenými fialovou, zlatě lemovanou, stužkou s modrými květy a obilnými klasy na koncích naklání holčička k pravému rameni. Před tělíčkem v pravé ruce drží poškozený srp a zdviženou levou rukou na svém levém boku držela snop obilí, jehož vrchní část, stejně jako ruka od lokte dolů, se nedochovala. Hlavička, levá paže v rameni a část snopu přilepeny tak, že jsou spoje hodně patrné a malá část ramene ve spoji chybí.

Analogie:

V případě *Léta* popis v Kaendlerově pracovním deníku z března 1741 souhlasí více než u předchozí figurky (kat. 26). Modelér zmiňuje, že z hlíny modelovaná alegorická postavička paží drží svazeček obilí a v ruce srp a také kolem hlavy ji zdobí klásky obilí.¹ Z toho lze usuzovat, že zde Kaendlerova idea zůstala v pozdějších verzích více zachována.

¹ „Annoch ein Kindgen Von Voriger [mittelmäßiger] größe in Thon poußiret Wie es ein Bündlein Korn in Arme hält und in der einen Hand eine Sichel, um den Kopff herum ist es ebenfalls mit Korn Ähren verziert maßen es den Sommer Vorstellig machet.“ Pietsch (2002), s. 77.

Srov. kat. 29, kde je představeno jiné zaformování téhož modelu, s podstavcem zdobeným ještě malovanou zlatou rosetou. Další analogický exemplář se objevil na aukci bývalé Fischerovy sbírky² a ještě jiný uchovává petrohradská Ermitáž.³

² O. von Falke (1906), s. 35-36, č. 247.

³ Inv. č. 26 639, Butler (1977), č. kat. 97.



28.

Zima (ze série čtyř ročních období)

Po 1741

Model: Johann Joachim Kaendler, 1741

V. 12,4 cm

Značeno: vzadu na soklu málo zřetelné modré
zkřížené meče pod glazurou

Inv. č. U 572 P

Konfiskát ze zámku Solca, 1945

Poškozeno

Nepublikováno

Na čtyřbokém podstavci s okosenými hranami, které zdobí zlacené lambrekýny s plastickými střapci, sedí světlavý putto ve světle fialovém pláští se zlatofialovým vegetabilním vzorkem a kožešinovou podšívkou. Choulí se nad ohřívadlem se žhavými uhlíky, které levou rukou drží na stehně. K ohřívadlu se zlacenými okraji a držadlem ze strany přikládá pravou rukou a sklání svoji tvář. Chybí část levé nohy, drobná prasklina ve stěně ohřívadla a ulomený zlacený konec jeho držadla. Na podstavci značně setřené zlacení.

Srov. kat. 31, kde je představena upravená, snad starší, verze tohoto modelu. U něj je uveden krátký rozbor a literatura pro srovnávání.



29.

Léto (ze série čtyř ročních období)

Po 1741

Model: Johann Joachim Kaendler, 1741

V. 13,2 cm

Značeno: na spodní straně podstavce bez glazury zcela nečitelná modrá značka

Inv. č. U 379 P

Dar H. Krüger, Berlín, 1944

Poškozeno

Nepublikováno

Na čtyřbokém podstavci s okosenými hranami, zdobeném malovanými zlacenými rosetami a na okosených hranách zlacenými lambrekýny s plastickými střapci, sedí holčička oblečená pouze v červenou stužkou upevněné světle fialové roušce s pestrým květinovým dekorem a zlaceným lemem. Rouška jí kryje záda a klín. Hlavičku se světlými vlásky svázanými do uzlu naklání k pravému rameni. Zdviženou levou rukou drží na svém levém boku snop obilí s vpletenými modrými květy.

Pravá ruka, v níž původně držela srp, je těsně pod ramenem ulomená. Chybí také špička nosu, konce několika klasů ve snopu a několik okvětních lístků tamtéž. Celá figurka byla z podstavce ulomena a opět přilepena.

Srov. kat. 27, kde je představeno jiné zaformování téhož modelu. U něj je uveden krátký rozbor a literatura pro srovnávání.



30.

Podzim (ze série čtyř ročních období)

Po 1741

Model: Johann Joachim Kaendler, 1741

V. 13 cm

Značeno: na spodní straně podstavce bez glazury zcela nečitelná modrá značka

Inv. č. U 380 P

Dar H. Krüger, Berlín, 1944

Poškozeno

Nepublikováno

Na čtyřbokém podstavci s okosenými hranami, které zdobí zlacené lambrekýny s plastickými štrapanci, sedí nahý putto jako malý bakchus, který má jen kolem pasu a kolem hlavy na světle hnědých vlasech věnce z vinné révy. Putto sedí jen na předním kraji podstavce, má roztažené nožičky a celým tělem i hlavou se zaklání, aby mohl dopít poslední kapky vína z poháru, který drží levou rukou u úst.

Chybí celá pravá ruka, části vinné révy a okraj poháru. Prsty na nohou jsou mírně poškozené. Postavička byla z podstavce ulomena a opět přilepena, také přilepena pravá noha pod kolenem a levá v horní části stehna. Glazura je na celé ploše poškozena malými d'olíčky, kde chybí – patrně k poškození došlo při výpalu.

Se stručným popisem v Kaendlerově pracovním deníku z března 1741 se toto zaformování shoduje v tom, že dítě drží v ruce pohár a pije z něj, a protože se pravá ruka vůbec nedochovala, nelze ani odhadnout, zda byl přítomen košík plný vinných hroznů, o němž se Kaendler zmiňuje.¹ Alegorie *Podzimu* z bývalé sbírky Fischer sice takový košík s hrozny (a ovocem) má, ale ve druhé ruce, která je v takové pozici, že by téměř

¹ „Ein Kindgen Wie es einen Pocal in der Hand hält und trincket, und neben sich ein Körpergen Welches mit Wein Trauben gefüllet ist stehen hat, Welches den Herpst Vorstellet.“ Pietsch (2002), s. 77.

neumožňovala pití z poháru, drží hrozen, z něž se putto chystá ukousnout bobuli.² Stejně je modelovaný i *Podzim* opatrovaný PS, tam ale postavička sedí na volutovém podstavci.³

² O. von Falke (1906), s. 35-36, č. 248.

³ Inv. č. P.E. 537, vyobrazeno v: Pietsch (2006), s. 78, č. kat. 108.



31.

Zima (ze série čtyř ročních období)

Po 1741

Model: Johann Joachim Kaendler, 1741

V. 13,6 cm

Neznačeno

Inv. č. U 381 P

Dar H. Krüger, Berlín, 1944

Poškozeno

Nepublikováno

Na čtyřbokém podstavci s okosenými hranami, které zdobí zlacené lambrekýny s plastickými střapci, sedí černovlasý putto v bílém plášti s kožešinovou podšívkou. Choulí se nad nyní chybějícím ohřívadlem, které původně držel levou rukou na stehně.

Chybí pravá ruka od lokte dolů, ohřívadlo původně umístěné na levém stehně, část pláště na pravém boku a kousky prstů na nohou. Zlacení na podstavci částečně setřeno.

Atribuce a datace vychází z analogie publikované Pietschem.¹ Ovšem na začátku jím vydaného seznamu Keandlerových prací provedených ve vlastním volnu mezi 1. dubnem a koncem července 1738 figuruje zápis: „*Dítko, které představuje Zimu, sedí zabalené v kožešině na podstavci a v ruce drží ohříváč s uhlíky a hřeje se.*“² Je tedy možné, jak se domnívá Piatkiewicz-Dereniowa,³ že *Zima* vznikla jako první z této série alegorií ročních dob a Kaendler ji v březnu roku 1741 jen opravoval.⁴ Snad s touto figurkou souvisí i Kaendlerův zápis v pracovním deníku z listopadu 1747, přestože se v popisu nezmiňuje

¹ Pietsch (2006), č. kat. 109, s. 78.

² „*Ein Kindgen in Peltz gewickelt, auf einem Postament /Sockel/ sitzend, welches den Winter vorstellt, in der Hand hält daſelbe ein Kohl-Feuer mit Kohlen, und wärmet sich.*“ Pietsch (2002), s. 59.

³ Piatkiewicz-Dereniowa (1983), s. 118, č. kat. 176.

⁴ „*Das Kindgen Welches in einen Peltz gewickelt und eine Kohl Pfanne /Kohlen-Pfanne/ neben sich hat, reparieret Welches den Winter vorstellt.*“ Pietsch (2002), s. 77.

o podstavci, ani některých detailech a uvádí jen dítě představující *Zimu* zabalené v kožešině.⁵

Srov. kat. 28, kde je představena upravená, snad mladší, verze tohoto modelu, která se liší především jinak tvarovaným a štafírovaným obličejem a pláštěm.

Analogie:

Podobný exemplář, ale na volutovém podstavci je uchováván ve wawelských sbírkách v Krakově⁶ a jiný v PS.⁷

⁵ „Ein Kindgen Welches den Winter Vorstellet mit einem Peltz umgeben gehöriger maßen zerschnitten und zum abformen gegeben.“ Pietsch (2002), s. 121.

⁶ Inv. č. 5119, Piatkiewicz-Dereniowa (1983), s. 118, č. kat. 176.

⁷ Inv. č. P.E. 537, Pietsch (2006), č. kat. 109, s. 78.



32.

Dobrá matka

1774–1817

Model: Michel Victor Acier a Johann Carl Schönheit, 1774

V. 21,6 cm

Značeno: zesponu podstavce pod glazurou modré zkřížené meče s hvězdou a dvěma čárkami; ryté číslo „E 69“

Inv. č. U 624 P

Konfiskát neznámého původu, 1945.

Poškozeno

Nepublikováno

Oválný podstavec má přírodní charakter s kamením a listím a jeho okraj zdobí ornamentální pás s plastickým dekorem píšťal. Matka sedí na bohatě vyřezávaném křesle ve stylu Ludvíka XVI., jemuž odpovídá i její oděv sestávající ze šatů, domácí sukně a plédu. Oděv a nahoru vyčesané vlasy zdobené mašlí a pavím peřím naznačují, že jde o šlechtičnu nebo bohatou měšťanku. Na klíně přidržuje nejmladší dítě, které svýma zdviženýma ručičkama právě rozhodilo hrací karty, jež ulpěly v bohatých záhybech matčiny sukně, na podnožce, či dopadly na zem. Další dítě klečí na opěradle křesla a natahuje se k matčině tváři, zatímco nejstarší sedí na stoličce po její pravici.

Chybí hlavička nejmladšího dítěte, část levé nožičky prostředního a nejstaršímu chybí na ruce několik prstů. Poškozeny jsou také prsty na matčině levé ruce.

Atribuce a datace vychází ze značky a analogické plastiky, kterou publikovala Anette Loesch.¹ Jak upozornila Pauline von Spee, vycházel model pro tuto plastiku z kresby *Šťastná matka* Johanna Eleazara Zeissiga, zvaného Schenau (1737–1806).² Tento pozdější vedoucí kreslířské školy v míšeňské manufaktuře, ovlivněný při

¹ AL [Anette Loesch], č. kat. 505, in: Pietsch – Banz (2010), s. 391-392.

² P. von Spee (2004), č. kat. 36.

svých pařížských studiích v době sedmileté války tvorbou Jeana Baptisty Greuze, aktualizoval tradiční téma „Cornelie, matka Gracchů“ tím, že ho zasadil do doby francouzského osvícenství, a zprostředkoval svým působením míšeňským umělcům francouzské prostředí šedesátých a začátku sedmdesátých let 18. století.³ Kresbu uchovává Kupferstich-Kabinett v Drážďanech (Inv. č. C 1874-16). Acier použil kompozici předlohy, kromě toho, že vynechal dívku, která si vlevo kreslí. V roce 1785 vytvořil Johann Carl Schönheit porcelánovou skupinu *Dobrý otec* jako protějšek uvedené plastiky.

Analogie:

Další exempláře zdobené malbou a zlacením jsou uloženy v PS⁴ a pozdější biskvitové zaformování se nachází v Bavorském národním muzeu v Mnichově.⁵

³ Walcha (1973), s. 155, 459.

⁴ Inv. č. P.E. 1624, AL [Anette Loesch], č. kat. 505, in: Pietsch – Banz (2010), s. 391-392.

⁵ Inv. č. 66/1, Rückert (1966), kat. 1039.

19. století



33.

Trubač na koni

19. století

Model: Johann Joachim Kaendler a Peter Reinicke (?), kolem 1754

V. 18,5 cm

Značeno: zesponu podstavce modré zkřížené meče pod glazurou zčásti přeškrtnuté šikmou čarou vybroušenou v glazuře; ryté číslo 2165; vytlačené číslo 18

Inv. č. U 583 P

Konfiskát ze zámku Solca 1945

Poškozeno

Nepublikováno

Na oválném otevřeném soklu s podporou ve tvaru pařezu bohatě zdobeném velkými květy a listy kráčí kůň s trubačem na hřbetě. Kůň s pokrčenou pravou přední nohou a ocasem dosahujícím až na zem a sloužícím jako další podpěra mírně natáčí hlavu doprava. Jezdec ve žluté uniformě s tmavomodrou podšívku, vysokých černých shrnovacích holínkách a bíle lemovaném třírohém klobouku držel v levé ruce otěže a v pravé pozvednutou trubku, na niž troubil. Na levém boku má nejen šavli se zlacenou rukojetí, ale i u sedla připevněné pouzdro s pistolí. Chybí trubka a s ní původně spojená pravá ruka a ústa trubače jsou viditelně poškozeny.

Protějškem této plastiky je patrně hráč na tympány taktéž jedoucí na koni. Oba jsou vyobrazení např. v ceníku míšeňské porcelánky z roku 1931.¹ Podle Berlinga je na obou plastikách patrný podíl jak Kaendlera, tak modeléra Petera Reinickeho.² Barevné podání a charakter podstavce se značkou svědčí o tom, že se jedná o nové zaformování z 19.

¹ Preisliste (1931), obrazová příloha I., č. 2165 a 1963.

² Berling (1910), obr. 45, s. 35.

století. Jeden z původních exemplářů z 2. poloviny 18. století se nachází v petrohradské Ermitáži.³

³ Inv. č. 13 687, vyobrazeno v: Butler (1977), č. kat. 202.



34.

Skupina dvou dětí jako zahradníků

19. století

Model: Michel Victor Acier, červen 1778

V. 15,6 cm

Značeno: zesponu modré meče pod glazurou;
ryté číslo F 91; vtlačeno 91; červeně na glazuře
číslo 59

Inv. č. U 1335 P

Konfiskát Larisch, Karviná 1945

Lehce poškozeno

Nepublikováno

Otevřený oválný sokl lemovaný reliéfní zlacenou vlnovkou a čtveřicí růžic z akantových listů napodobuje přírodní terén se skalkou, z níž vyrůstá nízký stromek bez listů (jedna celá větev a konce zbylých osmi chybí). Na skalce sedí děvčátko oblečené v živůtku, košili, pestrobarevných sukních a čepěčku, které v pravé ruce drží popsany list papíru a levou, zdviženou do vzduchu, brání vedle stojícímu chlapci, aby si ho přečetl. Chlapec v černém klobouku s modrou stužkou má na sobě světle fialový kabátek, barevnou vestu s dlouhými rukávy, volnou košili, pruhované kalhoty pod kolena, bílé punčochy a černé boty. Na zemi vedle děvčátka leží pes zvědavě zdvihající hlavu k dopisu a na druhé straně oválný proutěný košík s ovocem. Chybí konce několika větví, jinak bez poškození.

Za posledních pět let svého působení na Albrechtsburgu v Míšni (tj. od ledna 1775 do konce roku 1780) musel Acier přes svůj nesouhlas vypracovávat pracovní zápisy. Publikoval je Willi Goder a tato plastika se v nich nazývá *Figurální skupina se schovaným dopisem*.¹ Acier vymodeloval ještě další podobné skupiny dětí na stejném podstavci, a to s vinnými hrozny, nůši a džbánkem (číslo formy F 92), s košem květin a z nich pleteným věncem (F 93). Barevné podání a charakter podstavce se značkou svědčí o tom, že se jedná o nové zaformování z 19. století.

¹ *Figurengruppe mit verstecktem Brief*, Goder (1986), s. 35.

Analogie:

Analogický exemplář je vyobrazený v ceníku míšeňské manufaktury² nebo v Goderově textu k výročí Acierova narození, kde je ale omylem uvedeno v popisku číslo formy F 92 a jemu odpovídající název z Acierových pracovních zápisů, tedy *Podzim ze série ročních dob*.³

² Preisliste (1931a), obrazová příloha XV, č. F 91.

³ *Der Herbst aus „Jahreszeiten“*, Goder (1986), s. 39, obr. 7.



35.

**Dva andílci s notami a
hudebními nástroji jako alegorie
Poesie**

19. století

Model: autor modelu neznámý,
kolem roku 1754

V. 15 cm

Značeno: zesponu modré meče pod
glazurou; ryté číslo 2164, vtlačeno
125, zlatě na glazuře číslo 20

Inv. č. U 1172 P

Zakoupeno ve starožitnostech
v Ostravě 1974

Poškozeno

Nepublikováno

Na oválném soklu napodobujícím kamenitý terén, doplněném plastickými zlacenými rokajemi, sedí dva andílci. Jeden hraje na píšťalu a v pravé ruce drží jednoduchou trubku, zatímco druhý přidržuje na klíně rozevřené noty a zdviženou levou rukou se srolovaným listem partitury napodobuje dirigenta. Na vyvýšenině mezi nimi stojí zlacená lyra, vedle andílka s notami leží tamburína a list partitury. Andílek s píšťalou má na levé ruce a rameni oblečený modrý plášť s květinovým vzorkem a zlaceným lemem. Druhý andílek má jen přes rameno přehozenou bílou roušku s jednoduchým květinovým vzorkem. Pravému andílkovi chybí část píšťaly a oběma chybí levá křídla. Barevné podání a charakter podstavce se značkou svědčí o tom, že se jedná o nové zaformování z 19. století. Přibližná datace modelu vyplývá z čísla formy.⁴

⁴ Rückert (1966), s. 42.



36.

**Ležící dívka s miskou na
cukrovinky**

19. století

Model: kolem 1762

V. 10,7 cm

Značeno: zesponu modré
meče pod glazurou a ryté
číslo 2873

Inv. č. U 533 P

Starý muzejní majetek

Poškozeno

Nepublikováno

Na nepravidelném podstavci lemovaném jednoduchými reliéfními rokaji leží dívka, která původně přidržovala rozepjatýma rukama okraje dnes ztracené misky na cukrovinky. Z misky zbyla pouze část dna zdobená cibulovým vzorem, druhá část dna je doplněná, stejně jako levá noha od kotníku dolů. Dívka je oděná v živůtku s hlubokým dekoltem a sukni vykasané nad kolena. Obojí je bílé s modrým květinovým vzorkem a vše doplňuje dlouhý tmavě modrý šál. Vyčesané černé vlasy kryje bílý šátek s modrým vzorkem a jeden pramen vlasů dívce spadá na ramena.

Plastika byla zcela rozbitá a slepená z mnoha kusů, chybí miska na cukroví, kterou dívka přidržovala, část šálu a několik prstů. Některé části doplněné v odlišném materiálu. Charakter podstavce se značkou svědčí o tom, že se jedná o nové zaformování z 19. století, ovšem vážné poškození plastiky dataci problematizuje. Datace modelu vyplývá z analogie.

Protějšek této misky s figurální výzdobou představuje *Ležící kavalír s miskou na cukrovinky* dochovaný v SZM jako fragment (kat. 37).

Analogie:

Analogické barevně dekorované zaformování s miskou zdobenou plastickými květy, uchovává např. MAK, kde se nachází i párová miska s ležícím kavalírem.¹

¹ Inv. č. E 4964 a, b, publikováno v: Beaucamp-Markowsky (1980), s. 199, č. kat. 141a, b.



37.

**Ležící kavalír s miskou na
cukrovinky (fragment)**

19. století

Model: kolem 1762

V. cca 9,5 cm

Značeno: Zesponu modré meče pod
glazurou a ryté číslo 2872

Inv. č. U 534 P

Starý muzejní majetek

Poškozeno

Nepublikováno

Na nepravidelném podstavci lemovaném jednoduchými reliéfními rokaji leží kavalír, který původně rozepjatýma rukama přidržoval okraje dnes ztracené misky na cukrovinky. Kavalír je oděný v rozhaleném bílém justaucorpsu s rozšířenými šosy zdobeném modrým květinovým vzorkem, bílé košili a bílých kalhotách pod kolena zdobených na dolním okraji modrou mašlí. Nemá punčochy a je bosý.

Chybí velká část podstavce s miskou, hlava kavalíra a několik prstů. Celek byl rozbit a je splepený z mnoha kusů. Části nohou jsou zčernalé. Charakter podstavce se značkou svědčí o tom, že se jedná o nové zaformování z 19. století, ovšem vážné poškození plastiky dataci problematizuje. Přibližná datace modelu vyplývá z čísla formy¹ a analogie protějšku (kat. 36), který představuje *Ležící dívka s miskou na cukrovinky* dochovaná v SZM, také značně poškozená.

Analogie:

Nepoškozený analogický, ovšem bílý, exemplář se nachází ve sbírce ZČM² a jiné, barevně dekorované zaformování s miskou zdobenou plastickými květy uchovává např. MAK, kde se nachází i párová miska s ležící dívkou.³

¹ Rückert (1966), s. 42.

² Inv.č. UMP 7619.

³ Inv. č. E 4964 a, b, publikováno v: Beaucamp-Markowsky (1980), s. 199, č. kat. 141a, b.



38.

Děvče s knihou a hodinkami

19. století

Model: Michel Victor Acier nebo Christian
Gottlieb Jüchtzer, 1775

V. cca 14,7 cm

Značeno: zesponu podstavce modré zkrřížené
meče pod glazurou; ryté číslo formy „F 49“;
dvakrát vytlačené číslo 36

Inv. č. U 590 P

Konfiskát ze zámku Solca, 1945

Lehce poškozono

Nepublikováno

Na kruhovém podstavci lemovaném zlaceným plastickým dekorem ve tvaru mořské vlny je znázorněno děvčátko sedící na bílé stoličce. Obdivuje hodinky položené na zápěstí pravé ruky a levou rukou ukazuje do knihy rozevřené na kolenní. Hranatá stolička na čtyřech klasicistně vyřezávaných nohách se zlacením je zesponu ještě podpírána šedou schránkou, z jejíhož pootevřeného víka vykukuje fialový šátek. Děvčátko je oblečené v živůtku s hlubokým hranatým výstřihem a sukni, vzadu s vlečkou na krajkovém popruhu. Oděv je bílý, s pestrými květy a růžovou krajkou na dolním lemu a vlečce. Na nohou v bílých punčochách má modré střevíce se zlacenou rosetou a levou nohu podpírá hnědá podnožka, zatímco pravá noha visí ve vzduchu nad okrajem podstavce. Na pokrčené pravé noze leží rozevřená kniha s naznačeným černým textem, na niž děvčátko prstem levé ruky ukazuje. Nahoru vyčesané černé vlasy zdobí modrá mašle a uši kráslí zlacené náušnice. Krk doplňuje ozdoba z bílého tylu, kterým je zdošen i živůtek, popruh nesoucí vlečku a krajkový lem. Odlomený kousek okraje podstavce a porcelánový tyl na několika místech lehce poškozony.

Přibližná datace modelu vyplývá z čísla formy.¹ Figurky podobné *Děvčeti s hodinkami*, s čísly formy F 50 a F 51 a trochu odlišným dekorativním páskem lemujícím podstavec,

¹ Rückert (1966), s. 42.

vyobrazil Berling a připisuje je Michelu Victoru Acierovi.² Naopak Šubrt velmi podobnou figurku s číslem formy E 95 připisuje Christianu Gottliebu Jüchtzerovi.³ Barevné podání a charakter podstavce se značkou svědčí o tom, že se jedná o nové zaformování z 19. století. Protějšek k figurce představuje *Chlapec přivázaný k židli* se stejným číslem formy.

² Berling (1910), obrazová příloha 20, č. 2, 3.

³ Šubrt (2009), s. 53.



39.

Amorek s mottem „Zraňuji a mírním bolest“

19. století

Model: Michel Victor Acier, prosinec 1777

V. 13,3 cm

Značeno: na spodu dna modré zkřížené meče pod glazurou; ryté číslo F 14; vtačené číslo 83; červeně na glazuře číslo 40

Inv. č. U 630 P

Konfiskát neznámého původu, 1945

Lehce poškozeno

Nepublikováno

Podstavec na půdorysu trojúhelníka s okosenými rohy zdobí ze tří stran mírně vystouplá růžová oválná pole se zlatým lemováním. Pole v hlavním pohledu vyplňuje nápis „*Je blesse et soulage.*“¹, ostatní jsou prázdná. Čtvercové strany vzniklé okosením rohů zdobí plastické růžice z akantových listů. Na kraji podstavce stojí jednou nohou amorek a druhou klečí na velkém stylizovaném oblaku, který částečně zakrývá fragment kanelovaného sloupu s atickou patkou bez plintu, která značně přesahuje plochu podstavce. Amorek se k vrcholu ulomeného sloupu sklání a džbánkem v pravé (restaurované) ruce zalévá růže rostoucí na sloupu a červené srdce umístěné mezi nimi. V levé ruce opřené o kraj sloupu drží šíp s modrým peřím, jehož horní část s hrotem se nedochovala.

Nedokonale restaurovaná prasklina na pravé paži pod ramenem, na levé ruce chybí část prstu a část šípů s hrotem, stejně jako prst na levé noze.

Původním vzorem pro toto zaformování z 19. století byla figurka ze série takzvaných *Amorků s motty*. V rámci série šestnácti těchto figurek jde o číslo 14, jehož model vytvořil Acier v prosinci 1777.² Spee ve své disertaci publikovala kompletní zápis

¹ „*Zraňuji a mírním bolest*“.

² Clarke (1988), s. 28.

z Acierova pracovního deníku týkající se modelu pro tuto plastiku: „*Motto. Amorek před částí kanelovaného sloupu klečící na obláčcích drží v levé ruce šíp a v pravé nádobku plnou likéru, kterým polévá dvě poraněná srdce položená na sloupu! Jako motto má (Zraňuji a mírním bolest). Ryto a předáno formířům, forma je značená f. 14*“.³

Barevné podání a charakter podstavce se značkou svědčí o tom, že se jedná o nové zaformování z 19. století. Jiné figurky z této série vyobrazil např. Berling⁴ nebo Walcha.⁵

³ „*Devise. Un petit Amour devant un bout de colonne canelée étant agenouillé sur des nuées, tenant dans la main gauche une flèche et dans la droite un petit vase plein d'une liqueur avec quoy il arros deux coeurs blessée qui sont posé sur la colonne! Il à pour Devise (Je blesse, et Soulage). Coupé et donné aux mouleurs, le moule est marqué f. 14.*“ (archiv míšeňské porcelánky, I Ab 54, fol. 841a) citováno v P. von Spee (2004), s. 245.

⁴ Berling (1910), obrazová příloha 19, č. 1 a 2.

⁵ Walcha (1973), s. 484, č. kat. 120.



40.

**Mladík s dudami, dívka s papouškem a opičák
v lidských šatech hrající na flétnu**

19. století

Model: Michel Victor Acier, kolem 1765

V. 20,5 cm

Značeno: zesponu na podstavci modré meče pod
glazurou; vytlačená čísla 67 a 44; zlatá písmena
Hg na glazuře

Inv. č. U 587 P

Konfiskát ze zámku Solca 1945

Lehce poškozeno

Nepublikováno

Vysoký sokl napodobující přírodní terén je po obvodu překrytý mohutnými plastickými rokajemi se zlacením. Nahoře vybíhá ve skalku, na níž sedí dívka s papouškem ve zlaceném kroužku, a na opačné straně v pařez, který slouží jako podpora mladíka hrajícího na dudy v podobě kozla. Světlovlasá dívka je oblečená v modrém živůtku, bílé košili a pruhované sukni se zástěrou a na nohou má obuté růžové boty se světle modrými mašlemi. Mladík má na hlavě černý klobouk, je oděn v růžový kabátek, bílou košili s květinovým vzorem, pruhované kalhoty pod kolena, shrnuté bílé punčochy a černé boty s červenými mašlemi. Na zemi před nimi sedí malý opičák natáčeující se nahoru k dívce a hrající na píšťalku. Je oblečený pouze ve světle žlutém kabátku se zlacenými knoflíky a krátkých fialových kalhotách. Chybí část opičákovy píšťalky a část levého rohu na kozlí hlavě tvořící dudy.

Analogický exemplář, ale snad původní z doby kolem roku 1765, je vyobrazen v knize Yvonne Adams, odkud je převzata atribuce a datace modelu.¹ Má oproti skupině ze SZM omezenější barevnost a prořezávaný podstavec s květinami. Tamtéž je zmíněna i jiná verze této skupiny, menších rozměrů, od modeléra Friedricha Eliase Meyera z roku 1755.

¹ Adams (2001), č. 196.



41.

Milenecký pár pod stromem

19. století

Model: Johann Joachim Kaendler, 1745

V. asi 20 cm

Značeno: uvnitř na boku soklu modré meče a dole horizontální čárka pod glazurou; rytá čísla 612 a 127

Inv. č. U 593 P

Konfiskát ze zámku Solca 1945

Restaurováno, lehce poškozeno

Nepublikováno

Na oválném soklu, který hnědou malbou různých odstínů napodobuje přírodní terén, je znázorněn milenecký pár pod vysokým, u země rozvětveným, ale nepřiliš košatým stromem s listím v podzimních barvách. Sedící kavalír pravou rukou objímá dámu kolem pasu. Levou rukou jí ze strany podpírá zakloněnou hlavu a chystá se k polibku. Dáma napůl ležící na kavalírově klíně ho levou rukou pevně drží za ruku a loktem se opírá o jeho pravé stehno. Pravou ruku zdvihá ladně do výšky ke kavalírově tváři, čímž dává na odiv svoji manžetu v podobě bohatých volánů. Oděná je ve světle žlutých šatech s živůtkem s hlubokým kulatým výstřihem. V neobvyklé pozici odhaluje její mírně zdvižená krinolína vzorovanou spodní sukni a nožky ve světle zelených botách na podpatku. Vlasy jí kryje krajkový čepeček. Kavalír má na sobě červený redingot, blůzu, proužkované kalhoty těsně pod kolena, bílé punčochy a černé boty na podpatku se zlacenou přezkou.

Restaurátor patrně doplnil prst na mužově levici a špičku ženina střevíce. Některé listy stromu byly patrně doplněné a nekvalitně lepené. Na kmeni stromu je patrná prasklina.

Kaendlerova *Taxa* obsahují jako položku 234 následující zápis uvedený pod datem 20. listopadu 1745: „1 skupina, kde pod dvěma zelenými stromy sedí kavalír a má vedle sebe

*ženu, kterou líbá.*¹ I přes absenci bližšího popisu ženiny zvláštní polohy je pravděpodobné, že tento záznam můžeme spojovat s modelem vyobrazené plastiky, což podporuje i fakt, že *Taxa* narozdíl od Kaendlerova pracovního deníku nepsal sám modelér, a tak jsou obvykle zápisy obecnější nebo nevystihují nejdůležitější rysy popisovaného předmětu.² Barevné podání a charakter podstavce se značkou svědčí o tom, že se jedná o nové zaformování z 19. století.

Jinou verzi této plastiky představuje Kaendlerem v roce 1746 vytvořený model pro skupinu nazývanou *Polibek* nebo *Líbající se milenci*, který nezahrnoval strom v pozadí. Tuto skupinu zmiňuje Kaendler ve svém pracovním deníku z ledna 1746, kde píše: „*Nová skupina, kde dobře oblečená dáma sedí kavalírovi na klíně a líbají se, příslušným způsobem rozřezána a odevzdána k vytvoření formy a odlitků.*“³ Pro srovnání s původním zaformováním z roku 1764 nebo krátce poté viz např. kniha Johanna Willsbergera a Rainera Rückerta, kde je vyobrazen exemplář bez stromu, který uchovává Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově.⁴

¹ „1. Gruppe, da ein Cavalier unter 2. grünen Bäumen sizet, u. neben sich eine Frauenzimmer hat, die er küßet,..... 16. Thlr.“, Rafael (2009), s. 65, č. 234.

² Více ke Kaendlerovým *Taxa* viz kat. 45, pozn. 2.

³ „Ein Neues Grouppen wie eine wohl bekleidete Dame einem Cavallieur auf der Schooß sietzet und sich mit einander küßen, auf gehörige Weise zerschnitten und zum ab und aus formen befördert.“ Pietsch (2002), s. 111.

⁴ Inv. č. Ker 1 530, vyobrazeno v: Willsberger – Rückert (1977), obrazová příloha 89.



42.

Hodiny s andílkem a holubičkami

2. polovina 19. století

Model: snad Johann Joachim Kaendler a Michel Victor Acier, kolem 1775-1778

V. 30,7 cm; š. 22,5 cm; h. 12 cm

Značeno: zespodu modré meče pod glazurou podtržené čarou vybroušenou v glazuře; ryté číslo F 36; vtlačeno dvakrát 88

Inv. č. U 605 P

Konfiskát ze zámku Solca 1945

Lehce poškozeno

Nepublikováno

Plastika se skládá ze tří samostatně zaformovaných a vypálených dílů (podstavec, hodiny, amorek), které byly spojeny šrouby a slepeny. Obdélníkový podstavec s klasicistním dekorem tvořeným zlatě lemovanými proplétanými páskami a stylizovanými akantovými listy spočívá na čtyřech silných kulatých nožkách.

Amorek sedí vpravo na vínové roušce se zlatými hvězdami, v níž je zabalený toulec se šípy a na něm nasazený vavřínový věnec. Z roušky vykukují pestrobarevné péřové konce šípů a zlacené ústí toulce. V cípu roušky kryjícím amorkův klín je částečně zabalený také krátký zlacený luk. O levou paži má nezvykle opřenou zapálenou pochodeň a prstem na pravé ruce ukazuje do své otevřené levé dlaně. Amorek má světlé vlásy a malá nafialovělá křidélka.

Hranolovou hodinovou skříň lemuje na třech stranách reliéfní zlacená linka zakončená pravouhle zalamovanou volutou. Kulatý ciferník krytý sklem v měděné montáži rámuje dvě plastické snítky vavřínu. Nad ním i po stranách jsou zavěšené girlandy z květů a listů a bílé plochy vyplňují roztroušené malované svazečky lučních květin. Hodinovou skříň završuje čtveřice pupat a prořezávaný kónický nástavec, na němž sedí párek holubic s rozepjatými křídly. Zadní část skříňe je nezdobená, z velké části překrytá měděnou deskou s kruhovým otvorem.

Na boku hodin, který je odvrácený od amorka, chybí vavřínový feston a na pravé paži amorka je drobná prasklina.

Berling, který publikoval jiný exemplář této plastiky, se domníval, že model pro hodinovou skříň vytvořil snad ještě Kaendler, a amorka připisuje Acierovi.¹ Přibližná datace modelu vyplývá z čísla formy.² V Acierových pracovních zápisech z let 1775-1780 publikovaných Willi Goderem se ale tato plastika neobjevuje.³ Barevné podání a zlacení svědčí o tom, že se pravděpodobně jedná o nové zaformování z druhé poloviny 19. století.

Analogie:

Další zaformování pocházející z americké soukromé sbírky bylo draženo roku 2009 v aukčním domě Lempertz (s pochodní, kterou drží amorek v ruce a s mírně odlišným zlacením).⁴ V míšeňské manufaktuře se vyráběla i samostatná hodinová skříň bez amora, která je vyobrazena v katalogu k třisetletému výročí Böttgerova narození.⁵ Má pouze mírně odlišné květinové festony a vavřínové listy rámuující ciferník jsou bílé se zlacením a nikoli zelené jako u exempláře v SZM.

¹ Berling (1910), obr. 167, č. F 36, s. 78.

² Rückert (1966), s. 42.

³ Goder (1986), s. 32-38.

⁴ Lempertz (2009), č. kat. 330.

⁵ Mayr (1983), č. kat. 44.



43.

Děti tančící kolem stromu

19. století

Model: kolem 1750-1760

V. asi 31 cm

Značeno: zesponu modré meče pod glazurou;
ryté číslo 2728; vtlačeno číslo 85; červeně na
glazuře 18

Inv. č. U 618 P

Konfiskát neznámého původu 1945

Lehce poškozeno

Nepublikováno

Na otevřeném kruhovém rokajovém soklu se zlacením roste vysoký listnatý strom, kolem něhož tančí čtyři děti držící se za ruce. Dole kolem stromu rostou stylizované trsy trávy (které zakrývají spoj mezi soklem a kmenem stromu zesponu připevněným kovovým šroubem) a pod nohama dětí se nacházejí pařezy, které slouží jako podpěry. Děti jsou oblečené jako malí šlechtici – chlapci v pestrobarevných justaucorpsech, kalhotách typu calotte, bílých punčochách a botách s přezkou. Děvčata mají různobarevné šněrovačky na bílých košilích, sukně s barevným vzorkem a střevíce s přezkou. V míšeňské porcelánce se vyráběla i varianta bez stromu – pouze s dětmi tančícími v kole. Listy stromu jsou na několika místech ulámány.

Plastika je vyobrazena v ceníku míšeňské porcelánky z roku 1931¹ a jeden z původních exemplářů z 18. století publikoval Stahlbusch, z jehož textu je převzata datace modelu.² Barevné podání a charakter podstavce se značkou svědčí o tom, že se jedná o nové zaformování z 19. století.

¹ Preisliste (1931a), obrazová příloha VIII. č. 2728.

² Stahlbusch (1995), s. 70.



44.

Společnost hrající karty

19. století

Model: autor modelu neznámý, kolem
1749-1750

V.15 cm

Značeno: zespodu na ploše se smytou
glazurou modré meče; ryté číslo 1291,
vtlačeno 40, červeně na glazuře číslo 7.

Inv. č. U 1098 P

Konfiskát 1945

Poškozeno

Nepublikováno

Na hnědozeleném soklu ve tvaru trojúhelníku se zaoblenými rohy, který napodobuje přírodní terén, stojí rokokový karetní stůl, kolem nějž sedí na třech bílých židlích se zeleným polstrováním dvě mladé dámy a kavalír. Baví se hraním karet a mladík se naklání k dámě po své levici, aby jí nahlédl do karet. Ta se od něj ovšem odvrací, zdviženou pravíci se nahlédnutí brání a své karty v levé ruce od podvodníka odklání, aby na ně neviděl. Druhá dívka scénu poněkud nepřítomným pohledem sleduje a své karty drží shrnuté v balíčku v levé ruce. Dámy jsou oblečené ve světle modrých a purpurových šatech s geometrickým ornamentem. Jejich zlacený okraj spadá v bohatých záhybech až na zem a slouží jako podpěra. Mladík je oblečený ve světle žlutém kabátku se zlacenými knoflíky a jemným zlatým ornamentem podél zapínání a na manžetách, pruhované vestě, bílé košili, krátkých kalhotách a bílých punčochách. Na nohou má černé boty se zlatými přezkami. Jako podpěra při výpalu slouží pažez vyrůstající ze soklu pod mladíkovou židli. Sokl dole lemuje zlacená linka, která je na několika místech oprýskaná. Chybí pravá paže dámy v modrých šatech.

Přibližná datace modelu vyplývá z čísla formy.¹ Barevné podání a charakter podstavce se značkou svědčí o tom, že se jedná o nové zaformování z 19. století nebo dokonce v jiné porcelánce dekorovanou plastiku.

Analogie:

Jiné zaformování, také z 19. století a štafírované domácím malířem, se vyskytlo například v aukci aukčního domu Bergmann.²

¹ Rückert (1966), s. 42.

² Aukční dům Bergmann, podzimní aukce 24.10.2009, http://www.auktion-bergmann.de/ufItemInfo.aspx?a_id=92&i_id=286158&s_id=6504, vyhledáno 18. 8. 2011.



45.

Odpočinek při honu

19. století

Model: Johann Joachim Kaendler, 1745

V. 29 cm

Značeno: zevnitř na dolním okraji modré meče pod glazurou; ryté číslo 507; vtlačeno 81; červeně na glazuře 50

Inv. č. U 1260 P

Zakoupeno ve starožitnostech v Ostravě 1977

Lehce poškozeno

Nepublikováno

Na oválném podstavci napodobujícím lesní krajinu s pařezem, skalou a stromem je vyobrazena klidná scéna z prostředí lovu. Šlechtična v zeleném loveckém kabátě rozšířeném v šosech záhyby, bohaté bílé sukni s květinovým vzorkem a v černém třírohém klobouku sedí pod stromem a od šlechtice přijímá tabák z nabízené tabatěrky. Šlechtic, kterému slouží jako podpora skalisko na podstavci, se naklání k dámě a levou rukou jí podává porcelánovou tabatěrku, zatímco v pravici drží smeknutý třírohý klobouk. Oděný je ve vínovém kabátě také v šosech výrazně rozšířeném záhyby a se zlacením napodobujícím výšivku na lemech. Z kapsy kabátu vykukuje bílý šátek. Pod kabátem je patrná bílá košile s červeným vzorkem a výstřih vyplňuje rozměrné krajkové fiží. Kalhoty jsou bílé, částečně překryté vysokými černými shrnovacími holínkami s ostruhami. Dáma drží v pravé ruce kryté rukavici svoji druhou bílou rukavičku a loktem se opírá o pařez, zatímco levou rukou se chystá sáhnout do tabatěrky pro tabák. Chybí několik listů na stromě, ostruha na levé botě šlechtice a dolní část jeho šavle.

Walcha upozornil, že Kaendler tuto skupinu podrobně popisuje ve svých *Taxa*,¹ což je seznam částek vyplacených míšeňskou porcelánkou Kaendlerovi za jeho modely

¹ Walcha (1973), s. 474.

vytvořené především jako zvláštní zakázky.² V Rafaelem publikovaném přepisu těchto *Taxa* figuruje pod číslem 167 následující text: „*1 skupina, která představuje parforní hon; proto dáme oblečené v parforním oděvu podává přicházející kavalír, oblečený rovněž v oděvu na parforní hon, šňupací tabák, vedle ní se nachází lovecký pes, který se drbe.*“³ Zde je nutné si uvědomit, že se již v 18. století vyskytovaly zjednodušené nebo obměněné verze, u kterých mohly některé samostatné doplňky chybět nebo byly nahrazeny jinými. Ve sbírce SZM se navíc nenachází zaformování z doby kolem roku 1745, ale jak naznačuje barevné podání a charakter podstavce se značkou, že se jedná o nové zaformování z 19. století, kdy k podobným zjednodušováním docházelo ještě častěji.

² *Taxa nových modelů vytvořených a odevzdaných mistrem modelérem p. Kaendlerem královské porcelánové manufaktuře v Míšni od roku 1740 (Taxa derer vom Hrn. Modell-Meister Kaendlern zur Königl. Porcelaine-Manufactur in Meissen seit ao 1740. gefertigten und gelieferten Neuen Modelle)* nově přepsal a publikoval Johannes Rafael, jehož poznatky dále stručně shrnujeme. Modely uvedené v seznamu vznikly mezi polovinou roku 1739 a koncem roku 1746 v Kaendlerově pracovním volnu. Autorem seznamu není Kaendler, ale snad Johann Gottlob Bachmann (1709-1754), což podle Rafaela může úzce souviset s důvodem jeho vzniku. Domnívá se, že mohl být vytvořen v rámci sporu s Johannem Gregoriem Höroldtem s cílem zvýšit nebo snížit Kaendlerovy šance na jmenování dvorním komisařem roku 1748. Seznam lze totiž chápat zároveň jako doklad modelérových schopností a píce, i jeho nemalých příjmů nad rámec běžného platu. Ze současného pohledu je ovšem především neocenitelným dokladem ke Kaendlerovým významným modelům. Rafael (2009), s. 25-70.

³ „*1. Groupgen, die parforce Jagd vorstellend, da einer in parforce Habit gekleidete Dame von einem gleichfalls in parforce Jagd-Habit zu ihr komenden Cavalier Schnupff-Tabacc präsentiret wird, neben welcher sich ein sich krazender Jagd Hund befindet, 18. Thlr.*“ Rafael (2009), s. 58, č. 167.



46.

Dudák a pasačka u studny

19. století

Model: Johann Joachim Kaendler (nebo Jean Troy?), kolem 1750

V. 24 cm, š. 19 cm, h. 14 cm

Značeno: zevnitř na dolním okraji modré meče pod glazurou; ryté číslo 1290; vtačeno 65

Inv. č. U 1269 P

Zakoupeno ve starožitnostech v Ostravě 1977

Restaurováno, lehce poškozeno

Nepublikováno

Na otevřeném oválném soklu napodobujícím přírodní terén je znázorněna mladá pasačka ovcí, která sedí na zídce mezi svěřenými zvířaty a usnula opřená o okraj studny. Přistupuje k ní mladý dudák s vycházkovou holí, který přišel se psem napít se ke studni. Dudák je oděný v hnědém kabátku s ohrnutými rukávy a světle fialových kalhotách do půli lýtek. Na zádech nese dudy a kolem pasu má uvázaný ranec. V levé ruce drží hůl a v pravé jakoby měl trochu vody ze studny. Spící dívka má na sobě pouze bleděmodrý plášť s květinovým vzorkem, který odhaluje její záda a část levého ňadra. Na zemi před pasačkou spí beránek a za ní leží dvě spící a jedna bdělá ovečka. Na nádrž studny navazuje zděný sloup završený koulí, z něž tryská proud vody. Sloup obepíná strom bez listí, jehož vahou se sloup při výpalu naklonil mírně dopředu. Chybí jedna větev a dudákův palec u nohy. Část hole byla patrně doplněna.

Přibližná datace modelu vyplývá z čísla formy.¹ Barevné podání a charakter podstavce se značkou svědčí o tom, že se jedná o nové zaformování z 19. století.

¹ Rückert (1966), s. 42.

Analogie:

Analogické zaformování také z 19. století se objevilo na aukci aukčního domu Van Ham v Kolíně nad Rýnem² a v amsterdamské aukci Christie's, kde bylo v popisu uvedeno, že plastika možná vznikla podle modelu Jeana Troye, což by ale znamenalo patrně pozdější rok vzniku modelu.³ Skupina je vyobrazena v ceníku míšeňské manufaktury z roku 1933.⁴

² Van Ham (2008), č. kat. 1281.

³ Christie's sale nr 2378, European Porcelain, Dutch Delftware and Glass, Amsterdam 24. 6. 1998, http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=962998, vyhledáno 19. 9. 2011.

⁴ Preisliste (1933), obrazová příloha III, č. 1290.



47.

Skupina čtyř ročních období

19. století

Model: Johann Joachim Kaendler
(?), Kolem 1745-1750

V. 15 cm

Značeno: zesponu modré meče pod
glazurou; ryté číslo 1068; hnědě na
glazuře číslo 67

Inv. č. U 1447 P

Zakoupeno ve starožitnostech v
Ostravě 1986

Nepublikováno

Na bohatě zdobeném otevřeném rokajovém podstavci se nacházejí čtyři dětské postavičky znázorňující roční období. *Jaro*, oděné ve světle žluté roušce a s věncem květů na hlavě, dává z květu ve své levé ruce přivonět vedle stojící postavičce *Léto*, s níž se drží kolem ramen. *Léto* volnou pravíci, v níž mělo původně srp, obepíná snůpek obilí. *Podzim* má na hlavě věnec vinné révy, sedí na sudu a vzhlíží ke sklence vína, kterou drží v pozdvižené pravíci, zatímco levíci přidržuje džbánec, který balancuje na jeho levém koleni. *Zima* oděná ve fialovém kožešinovém plášti sedí na podstavci zády k ostatním a levou rukou si ohřívá nad uhlíky v ohřívadle, které pravou rukou přidržuje na svém koleni.

Datace a atribuce modelu převzata podle původního zaformování uloženého v ZČM.¹ Charakter podstavce se značkou svědčí o tom, že se jedná o nové zaformování z 19. století.

Zde popisované nové zaformování se od exemplářů z 18. století liší především rokajovým podstavcem a jiným uspořádáním figurek, které není tolik určené pro hlavní pohled. Původně centrální postavička představující *Zimu* byla přesunuta na místo *Podzimu* a natočena k ostatním zády. Odlišuje se také několika detaily: *Zima* nemá

¹ Inv. č. UMP 7456, Braunová (2003), č. 7456.

brusle, ale je bosá, *Létu* chybí v pravé ruce srp a nemá na hlavě věnec z klasů, *Podzim* nemá kolem pasu vinnou révu, ale sedí na kousku roušky.

Sedící postavička *Zimy* zahalená v plášti s kožešinou a schoulená nad ohřívadlem je variantou původní Kaendlerovy samostatné figurky (srov. kat. 28 a 31), která byla častým doplňkem alegorických váz či skupin.

Původní exempláře z doby kolem poloviny 18. století se nacházejí např. v MAK² nebo v ZČM.³

² Inv. č. 04/p/117, Brattig (2010), s. 78, č. kat. 3.

³ Inv. č. UMP 7456, Braunová (2003) ,č. 7456.

20. století



48.

Flora a Zefýr s amorkem

Kolem 1900

Model: Michel Victor Acier (a
snad Johann Carl Schönheit),
září 1766

V. 22,2 cm; š. 17 cm; d. 23 cm

Značeno: zespu modré meče
pod glazurou; ryté číslo A 84;
vtlačeno 6

Inv. č. U 1221 P

Zakoupeno ve starožitnostech
v Ostravě 1976

Poškozeno

Nepublikováno

Na otevřeném čtyřkolovém zlaceném vozíku zdobeném vepředu maskaronem v podobě lví hlavy a vzadu rokají sedí na vínových polštářích se zlatými střípaci milenci představující Floru a Zefýra. Bohyně je oděná pouze v bílou roušku se zlatými hvězdami, která jí kryje klín. V pravé ruce drží několik květů a další má roztroušené na roušce a u nohou. Zprava se k ní naklání Zefýr, bůh západního větru, spoře oděný ve světle fialové roušce s fialovým vzorkem, která odhaluje jeho záda s malými motýlími křídly. Natahuje k ní pravou ruku a levou se jí chystá obejmout kolem ramen, ale nedotýká se jí. Za nimi na voze stojí nahý amorek, který drží ve zdvižené pravé ruce věneček z pestrých květů. V levé ruce má zlacený luk a na boku toulec se šípy. Ze spodu zdobí vozík plastické žebrování a rokaje. Obojí je místy zlaceno stejně jako pohyblivá kola s loukotěmi částečně krytými akantovými listy. Chybí část andilkova luku a v tlamě maskaronu kruh na tažení vozu. Jeho pravá ruka je stejně jako zadní náprava vozu slepována.

Spee se domnívá, že je snad možná spojovat tuto plastiku se záznamem v pracovním deníku Johanna Carla Schönheita, nejbližšího Acierova spolupracovníka, ze září 1766,

kde píše: „1 skupina 2 postav a 1 dítěte, velkých rozměrů, založena p. Acie(rem) a zcela dokončena níže podepsaným“.¹ Táž badatelka také uvádí, že se k této plastice dochovala v archivu míšeňské porcelánky Matheiho (patrně Johann Gottlob Matthäi, 1753-1832) kresba podle modelu, která se od plastiky částečně liší, především v tom, že se postavy Zefýra a Flory vzájemně dotýkají.² Takové kresby sloužily především k prezentaci míšeňské produkce zákazníkům.

K plastice Flory a Zefýra na voze původně patřily ještě tři postavičky nahých dětí táhnoucích vozík na opratích upevněných k maskaronu na přední části vozu. Ty se ve sbírce SZM nenacházejí. Dochované původní exempláře plastiky z roku 1766 nejsou známe, pouze další nové zaformování z doby kolem roku 1900 uchovávané v muzeu míšeňské manufaktury, podle nějž je plastika v SZM datována.³

¹ „1. Gruppe von 2. Figuren und 1. Kind große Sorte von Mons. Acie(r) angelegt und von endes unterschriebenen ganz fertig gemacht.“ archiv míšeňské porcelánky, I Ab 42, fol. 475a/b, citováno podle P. von Spee (2004), s. 215, č. kat. 2.

² P. von Spee (2004), s. 215, č. kat. 2.

³ Sonntag (1994), s. 220, obr. 12.



49.

Hospodyně

začátek 20. století

Model: Johann Joachim Kaendler,
po 1754

V.16,2 cm

Značeno: zesponu modré meče
pod glazurou

Inv. č. U 1084 P

Konfiskát 1945

Lehce poškozono

Nepublikováno

Na otevřeném oválném rokajovém částečně zlaceném soklu s pestrými květy a listy sedí na bohatě vyřezávané rokokové židli žena zapisující do knihy položené na stolku údaje o zboží rozestavěném kolem jejích nohou. Oblečena je v dlouhé purpurové sukni a květovaném kabátku a krátké hnědé vlasy jí kryje bílý čepeček se žlutou mašlí, který ji představuje jako vdanou ženu. Na stole leží nízký tácek s psacími potřebami, kde rozpoznáme hranatý kalamář a sypátko, náhradní psací brk, nůžky, červený pečetní vosk, pečetítko a zvonek na služebnictvo. Některé exempláře této plastiky mívají tácek s vyšším okrajem, čímž se více podobají předlohové rytině.

Mezi zbožím na zemi vidíme zabalenou homoli cukru, čtyři balíčky převázané provázkem, bílý z poloviny plný proutěný koš na lahve a dvě větší samostatně stojící zelené lahve. Ženě leží na klíně rozevřená účetní kniha a na stole má položenou druhou, do níž brkem (chybí jeho horní část) vepisuje údaje „50 *Vino de France*,...“. V levé ruce drží otevřenou tabatěrku.

Plastika nazývaná též *Počítající kupcová* nebo *Obezřetná hospodyně* bývá považována za protějšek ke *Kavalírovi píšícímu dopis*.¹ Jak uvádí Eberle, je připisována Kaendlerovi,

¹ *Kavalír píšící dopis* se nachází např. ve sbírce ZČM, inv.č. UMP 16935, publikováno v: Braunová – Čiháková-Noshiro – Palata et al. (2001), str. 90, obr. 73.

přestože se jeho pracovní deník za období 1748-1764 nedochoval, a tak k orientační dataci modelu post quem slouží pouze rok 1754, kdy byl vydán grafický list, který představuje předlohu pro plastiku. Jedná se o rytinu Jacquese Philippa Lebase (1707-1783) vytvořenou podle obrazu *L'Économe* Jeana Siméona Chardina (1699-1779).² Rytina je dosti přesně napodobena a porcelánová plastika do detailů propracována. Martin Eberle poukazuje na to, že pokud považujeme *Počítající kupcovou* za protějšek *Kavalíra píšícího dopis*, je tak velmi blízkými prostředky – motivem psaní a velmi detailním provedením – zdůrazněn rozdíl mezi kratochvílí dvořana a povinnostmi manželky měšťana.³

Roku 1759 vymodeloval Kaendler *Čtenářku u přeslice* – přímý protějšek k plastice podle rytiny *Domácí radosti* zhotovené Louisem Suruguem (1686-1762) roku 1747.⁴ Ten dostal číslo formy 2685 a nachází se např. v Ermitáži.⁵ Plastiku *Hospodyně* napodobovaly různé porcelánky a nejzdařilejší napodobeninu vytvořil Johann Friedrich Lücke (1727 – 1797) ve Frankenthalu. Tam tento modelér vytvořil v roce 1770 k *Hospodyně* protějšek v podobě *Kupce*.⁶

Charakter podstavce se značkou a bezchybné provedení detailů svědčí o tom, že se jedná o nové zaformování ze začátku 20. století. Původní exemplář *Hospodyně* z doby krátce po roce 1754 se nachází např. v MAK.⁷

² Martin Eberle, č. kat. 109, in: Bachtler (2003), s. 172.

³ Martin Eberle, č. kat. 109, in: Bachtler (2003), s. 172.

⁴ A. von Wallwitz (2006), s. 156-161, č. kat. 28

⁵ Butler (1977), č. kat. 211.

⁶ Pietsch – Witting (2010), s. 216-217, č. kat. 249.

⁷ Brattig (2010), s. 134, č. kat. 53.



50.

Raněný voják

Kolem 1916

Model: Alfred König, 1916

V. 15 cm

Značeno: zesponu ryté zkřížené meče

v trojúhelníku a nad nimi vyryto „E 287“ a
vytlačeno „144“

Inv. č. U 378 P

Dar H. Beutel, Opava, 1944

Lehce poškozeno

Nepublikováno

Biskvitová postava vojáka usazeného v křesle a opírajícího se o hůl spočívá na masivním osmibokém nahoru se zužujícím podstavci. Ten zdobí symetricky na přední a zadní straně německý válečný železný kříž vepsaný do osmiúhelníka v poli s plastickým listovým a páskou. Po stranách se ve stejných polích vyskytují místo osmiúhelníků s kříži prázdné kruhové kartuše. Voják je oděný v uniformě s čepicí a na hrudi má v knoflíkové dírce železný kříž. Dolní třetina hole je ulomena a zezadu na krku je patrná prasklina.

Jak uvádí Jedding v přehledu osobností spjatých s míšeňskou manufakturou v 19. a 20. století, působil Alfred Otto König (12. 5. 1871 Rudolfstadt až 16. 5. 1940 Míšeň) nejprve v různých duryňských keramických závodech a v Teplicích. V dubnu roku 1896 získala míšeňská porcelánka některé jeho modely a od ledna 1897 jej zaměstnávala.¹ Jako modelér se soustřeďoval především na znázorňování žánrových figurek a skupin v pohybu (bruslaři, sáňkující děti). Mezi jeho častá témata tak patřili sportovci, vojáci, děti. Od roku 1913 studoval na Akademii v Drážďanech a roku 1932 odešel do penze.²

¹ Jedding (1981), s. 152.

² Bergmann – Bergmann (2010), s. 663.

Tři jiné postavy vojáků od modeléra Königa a s blízkými čísly formy jsou vyobrazeny v katalogu od Sabine a Thomase Bergmannových, z čehož vychází datace a atribuce.³

³ Bergmann – Bergmann (2010), s. 232-233 (čísla forem E 284, E 286 a E 288).



51.

Jaro

1955

Model: snad Johann Joachim Kaendler, kolem 1765

V. 13 cm

Značeno: na spodní straně dna modré zkřížené meče pod glazurou; ryté číslo A 64; vtačené číslo 147 a za ním značka < označující rok vytvoření 1955; na glazuře zlaté číslo 27

Inv. č. U 1552 P

Zakoupeno od p. Bernardové, Opava, 1992
Nepublikováno

Na přibližně kruhovém soklu napodobujícím přírodní terén s květy, listy, travou a pařezem sloužícím jako podpora stojí putto oblečený jen ve fialové šerpě uchycené dlouhým řemínkem. Pravou rukou tiskne ke svému boku prolamovaný oválný košík plný různých pestrobarevných květů. Jeden z nich zdvihá levou rukou do výšky, ale nehledí na něj, zrzavou hlavičku natáčí jen mírně doleva.

Podobně jako u následující figurky (kat. 52), ale s opačným označením sérií, existuje podobný model s číslem formy 2736a. Putto tam ovšem drží košík v levé a květ ve zdvižené pravé ruce.¹ Přibližná datace modelu vyplývá z čísla formy² a rok vytvoření plastiky lze přesně určit díky vtačené značce, kterou porcelánka označovala své výrobky v roce 1955. Od roku 1948 totiž k ostatním značkám přidává jednu definující rok výroby.³

Původní zaformování figurky i se zbývajícími třemi alegoriemi ročních období je vyobrazeno v Chládek – Nová.⁴

¹ Berling (1910), obrazová příloha 11, č. 2.

² Rückert (1966), s. 42.

³ Přehled značek reprezentujících od roku 1948 rok vytvoření předmětu uvádí např. Šubrt (2009), s. 129.

⁴ Chládek – Nová (1991), s. 26. Kniha poskytuje také množství informací o technologii porcelánu, i když se nezaměřuje tolik na historický, ale spíše na současný porcelán.



52.

Podzim

snad 1965

Model: Johann Joachim Kaendler, kolem 1760

V. 13 cm

Značeno: na spodní straně dna modré zkřížené meče pod glazurou; ryté číslo 2716; na glazuře zlaté číslo 23 a vytlačena značka /snad označující rok vytvoření 1965

Inv. č. U 1551 P

Zakoupeno od p. Bernardové, Opava, 1992

Lehce poškozeno

Nepublikováno

Na přibližně kruhovém soklu napodobujícím přírodní terén s reliéfním květem a vysokým pařezem sloužícím jako podpora stojí putto v nařasené, na dlouhém řemínku upevněné červené roušce s černo-zlatým vegetabilním vzorkem, zlatým lemem a žlutou podšívkou. Hlavičku s hnědými vlasy zdobenými věncem z vinné révy s hrozny natáčí putto doleva. V pravé ruce, spuštěné podél těla, drží krátký viniční nůž a v levé mírně zdvižené ruce hrozen modrého vína, který má ulomenou část listu.

Přibližná datace modelu vyplývá z čísla formy¹ a rok vytvoření plastiky lze určit podle vtlačené značky, kterou porcelánka označovala své výrobky snad v roce 1965. Od roku 1948 totiž k ostatním značkám přidává jednu definující rok výroby.² V tomto případě je ale určení značky složitější, protože není připojena jako obvykle k vtlačenému číslu formíře, ale nachází se volně v ploše, čímž není jednoznačné její natočení a tedy význam. Teoreticky by se mohlo jednat i o rok 1953, 1958 nebo 1970.³

Původní zaformování této figurky z 18. století, ale s viničním nožem v levé a vinným hroznem v pravé ruce, je vyobrazeno v Berlingově knize z roku 1900, kde je připsána

¹ Rückert (1966), s. 42.

² Bergmann – Bergamnn (2010), s. 676.

³ Přehled značek reprezentujících od roku 1948 rok vytvoření uvádí např. Šubrt (2009), s. 129.

Kaendlerovi.⁴ Rückert upozorňuje, že s číslem formy 2716 je téměř identická forma č. A 69. Jejím číslem označenou figurku zdobenu navíc vinným úponkem na rameni vyobrazil v katalogu.⁵ Další podobná figurka, ovšem bez štafírování a bez čísla formy je uchovávána také v PS.⁶

⁴ Berling (1910), obrazová příloha 11, č. 5 (tam výška 14 cm).

⁵ Rückert (1966), č. 1036, text s. 188, obr. 254.

⁶ Inv. č. P.E. 3836, Sp 1259, Arnold (1988), s. 53, č. kat. 41.

Ostani



53.

Figurka dámy s kloboučkem

18. století (?)

V. 12,5 cm

Neznačeno

Inv. č. U 448 P,

Konfiskát 1945

Nepublikováno

Na kruhovém nezdobeném soklu stojí dívka s krátkými hnědými vlasy a malým zeleným kloboučkem na vršku nakloněné hlavy. Oděná je v bílém kabátku s čtvercovým fialově lemovaným výstřihem, dlouhými volnými rukávy a spodním okrajem pod pasem tvořeným vlnovkou lemovanou dvojitou fialovou linií. Její ruce halí světle fialový přehoz se vzorkem fialových křížků. Dlouhá, bílá, zvonovitě se rozšiřující plisovaná sukně je dole zdobená širší světle žlutou a opět dvojitou fialovou linií. Pod sukní vykukují červené špičky střívků.

Několik menších prasklin vzniklých pravděpodobně při výpalu se nachází na sukni zezadu a na pravém boku, dále dvě praskliny na soklu.

Především na základě tvaru a charakteru soklu, užitých barev a způsobu jejich nanesení se s největší pravděpodobností nejedná o plastiku vyrobenou v míšeňské porcelánce. Podle kloboučku a oděvu by mohla tematicky patřit spíše mezi žánrové figurky z městského prostředí než k figurkám z italské komedie.¹

¹ V obsáhlém katalogu Chilton (2001) nenalezena ani mezi pracemi z jiných manufaktur než z Míšeň žádné analogie.



54.

Andílek v šatě kavalíra – snad napodobenina podle míšeňské předlohy

19. století

V. 8,8 cm

Značeno: zespodu soklu modré meče pod glazurou

Inv. č. U 535 P

Starý muzejní majetek

Poškozeno

Nepublikováno

Na malém, přibližně kruhovém soklu, se zlacením napodobujícím trávnik, stojí andílek převlečený za kavalíra. Levou nohou nakračuje kupředu a zezadu jej podpírá hnědozelený pařez končící mezi šosy. Vzhledem k chybějícím pažím není postoj příliš srozumitelný. Na sobě má zlatě lemovaný modrý otevřený justaucorps a pod ním pruhovanou vestu, obojí zdobené zlacenými knoflíky. Jak je u míšeňských postaviček převlečených amorků obvyklé, nemá kalhoty a je bosý. Na levém boku měl zavěšený kord, z něž se však dochoval jen fragment. Hlavu s parukou typu ailes de pigeon a vlasy v černém sáčku s velkou mašlí natáčí k levému rameni.

Chybí obě paže, křídélka na zádech, konečky prstů levé nohy a značná část kordu, místy je figurka zčernalá, snad vlivem ohně.

Podání tváře andílka a tvar a způsob nanesení značky naznačují, že se snad jedná o figurku vytvořenou pravděpodobně v jiné než míšeňské porcelánce podle vzoru míšeňských převlečených amorků. Předlohu nebo alespoň podobnou figurku se, i vzhledem k dochování plastiky v podstatě jako fragmentu, nepodařilo nalézt.



55.

**Napodobenina míšeňské plastiky Sv. Jan
Nepomucký**

Pravděpodobně 2. polovina 19. století

V. 21 cm

Neznačeno

Inv. č. U 347 P

Zakoupeno Dorotheum, Vídeň, 1940

Nepublikováno

Na mohutném architektonickém podstavci vycházejícím z osmiúhelníka, jehož delší strany nejsou přímé, ale s přibývajícím výškou jsou čím dál více vyduté, stojí světec oblečený v černém biretu, hermelínovém plášťku s jasnou světle fialovou podšívkou zavázaném kolem krku stužkou stejné barvy, bílé rochetě s dolním lemem zdobeným zlaceným ornamentem, černé sutaně se zlaceným lemem a černých botách. Kanovník drží na levé paži zelenou palmovou ratolest, jako odkaz na svoji mučednickou smrt, kterou z velké části překrývá bílý krucifix se zlacenými hranami a plastickým štítkem s černým nápisem IN / KI (sic!). Korpus na kříži je bílý, se zlacenou bederní rouškou, trnovou korunou, hřeby a ránou v boku. Pravá ruka je odtažena od těla. Světec naklání hlavu s tmavohnědými vlasy a plnovousem doleva ke kříži.

Barevnost, zlacení a způsob jejich nanesení, stejně jako zesponu otevřený tenkostěnný podstavec a absence značky i zlacení na zadní straně jsou důležitými detaily, které dovolují považovat tuto plastikou s největší pravděpodobností za napodobeninu míšeňské práce Johanna Joachima Kaendlera z doby kolem roku 1741.¹

¹ Pro srovnání: Berling (1910), obr. 80.



56.

Dáma s vějířem – napodobenina míšeňské figurky

2. polovina 19. století

V. cca. 20 cm

Značeno: zespodu na neglazovaném rovném podstavci modrá značka zkřížených mečů a pod ní vodorovná čárka, značka nanesená přes ryté číslo A 56; malé ryté číslo 62; červeně napsané W

Inv. č. U 594P

Konfiskát ze zámku Solca 1945

Restaurováno, lehce poškozeno

Nepublikováno

Na nepravidelném sytě zelenohnědém podstavci s pařezem zezadu podpírajícím sukni stojí dáma v elegantním tanečním postoji. Levou ruku ohnutou v lokti má mírně zdviženou a hlavu natáčí v jejím směru. Levá ruka, v níž původně držela složený vějíř, je v lokti jen mírně pokrčena a směřuje dolů. Dáma je oděna v živůtku s hlubokým výstřihem a úzkými rukávy zakončenými bohatými volány. Vpředu je živůtek prodloužený do špičky a zdobí jej porcelánový tyl. Široká sukně má stejně jako živůtek růžovou barvu, fialový vegetabilní vzorek a zlacené lemy. Její vystřížení vpředu odkrývá pestrobarevnou spodní sukni zdobenou proužky a tečkami. Sukně nese zkrácená krinolína. Na nohou má bílé punčochy a červené boty se zlatou přezkou. Hlavu zdobí účes se zlatým hřebem ve stylu Madame de Pompadour módní okolo roku 1760 a zlaté náušnice.

Levá ruka je viditelně slepována pod ramenem a v zápěstí. V pravé ruce se nachází fragment složeného vějíře, z nějž vyčnívá kovový čep doplněný při restaurování. Část porcelánového tylu na živůtku je sedřena a lehce poškozený je i na rukávech a lemu sukně.

Protějšek dámy s vějířem představuje *Kavalír s květinou* (uložený v SZM s inventárním číslem U 595 P, v současné době, 2011, nepřístupný) s číslem modelu A 58, který drží

v pravé ruce svazeček květin a předává ho dámě. Ta se ho chystá pozvednutou levou rukou přijmout.

Kombinace použitých barev, rovné spodní strany podstavce a způsobu značení připouští domněnku, že jde pravděpodobně o napodobeninu míšeňské práce vzniklou ve 2. polovině 19. století.



57.

Gondoliér – pravděpodobně napodobenina míšeňské figurky

2. polovina 19. století (?)

podle modelu Johanna Joachima Kaendlera,
kolem roku 1775

V. 15 cm

Neznačeno

Inv. č. U 329 P

Zakoupeno Schafranek, Vídeň, 1918

Lehce poškozeno

Nepublikováno

Na hranolovém podstavci, ze tří stran zdobeným reliéfním zlaceným pletencovým ornamentem, stojí Gondoliér zezadu podepřený stylizovanou hnědošedou skalkou. Na tváři má tmavohnědou poloviční masku a jeho krátké hnědé vlasy kryje špičatá červená čapka. Oděný je v šedozeleném vycpaném kabátku s dlouhými rukávy se žlutými manžetami, žlutozelených nabíraných kalhotách pod kolena, ohrnutých červených punčochách a černých botách se zlacenou přezkou. Kolem pasu má pruhovaný šátek zavázaný na levém boku. Opírá se o dlouhé světle hnědé veslo, které drží levou rukou. Levou ruku, kterou zdobí široký zlacený prsten, nebo tři prsteny za sebou, opírá o bok. Částečně setřeno zlacení z podstavce, ulomena horní část vesla.

Kaendlerovo zaformování ze sedmdesátých let 18. století vyobrazil Walcha a poznamenal, že gestům této série chybí modelérův obvyklý temperament.¹ Zaformování z doby po roce 1900 publikoval Stahlbusch.²

Vzhledem k tomu, že je exemplář ze SZM oproti srovnávaným o přibližně 4 cm nižší, použité barvy mají v míšeňské porcelánce neobvyklé odstíny a zesponu na vybraném podstavci se nenachází žádná značka, lze usuzovat, že se nejedná o výrobek míšeňské

¹ Walcha (1973), s. 478, č. kat. 99.

² Stahlbusch, s. 100.

porcelánky, ale o jeho napodobeninu. Drobný otvor, umožňující při výpalu únik vzduchu zevnitř plastiky, není také umístěný jako obvykle zespodu, ale zezadu, a je ukrytý v řasení nabíraných kalhot.



58.

Lov jelena

2. polovina 19.
století (?)

V. cca. 44 cm; š.
67 cm;

Inv. č. U 643 P

Konfiskát ze
zámku Solca
1945

Poškozeno

Nepublikováno

Na pestrobarevném podstavci napodobujícím lesní terén je vyobrazena skupina tří honicích psů zachycených v dramatickém pohybu, jak loví jelena. Jeho paroží chybí.

Nejedná se pravděpodobně o míšeňskou práci, ale o plastiku vzniklou v Sèvres nebo o její napodobeninu – srov. dva biskvitové exempláře ze čtyřicátých let 19. století uchovávané v muzeu Condé v Chantilly.³⁷¹ Pro nepřístupnost exponátu v depozitáři SZM nemohla být ověřena přítomnost značky.

³⁷¹ Préaud (2005), s. 72, obr. 1 a text s. 70.

Obrazová příloha

Anotace

Jméno a příjmení:	Martin Janák
Katedra:	Dějiny umění
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Pavel Štěpánek, Ph.D.
Rok obhajoby:	2012

Název práce:	Míšeňský figurální porcelán ve sbírce Slezského zemského muzea v Opavě
Název v angličtině:	Meissen Figures in The Collection of The Silesian Museum in Opava
Anotace práce:	Diplomová práce se zabývá souborem porcelánových plastik ve sbírce Slezského zemského muzea v Opavě. Stručně zmiňuje dosavadní bádání o míšeňském porcelánu v českých zemích a cestu k objevení výroby evropského porcelánu; přibližuje vývoj plastické tvorby míšeňské porcelánky v 18. století a původ sbírky ve Slezském zemském muzeu. V katalogu je představeno 58 plastik včetně fotografií.
Klíčová slova:	Porcelán, Míšeň, Opava, Slezské zemské muzeum, Edmund Wilhelm Braun, plastika, figurky, Böttger, Kaendler, Reinicke, Schönheit, Acier
Anotace v angličtině:	The diploma thesis deals with the collection of Meissen porcelain figures in the Silesian Museum in Opava, Czech Republic. It briefly describes Czech research in the field of Meissen porcelain, and the path to the discovery of hard-paste porcelain in Dresden. Furthermore, it focuses on the history of Meissen figures production in the 18 th century, and mentions the origins of the collection in the Silesian Museum. In the catalogue it presents 58 figures with their photographs.
Klíčová slova v angličtině:	Porcelain, Meissen, Dresden China, Opava, Silesian Museum, Edmund Wilhelm Braun, figure, sculpture, Böttger, Kaendler, Reinicke, Schönheit, Acier
Přílohy vázané v práci:	Obrazová příloha
Rozsah práce:	
Jazyk práce:	Český