

Przemysław Matusik (UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

ORCID: 0000-0003-2277-4595

Tajemnice obrazu Juliusa Knorra *Poznański rynek w 1838 roku*. Wokół ikonografii miejskiej XIX wieku

DOI: 10.25951/11125

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy podstawowego dzieła ikonografii Poznania z pierwszej połowy XIX w., obrazu Juliusa Knorra *Poznański rynek w 1838 roku*. Ta spektakularna biedermeierowska veduta to jedyna znana dziś praca tego artysty. Najpierw wystawiona w Poznaniu, trafiła do pałacu królów pruskich w Berlinie, a w początku XX w. wróciła do Poznania, by zdobić nową rezydencję cesarską. Geneza obrazu ukazana jest na tle słabo rozpoznanej biografii Knorra oraz poznańskich kontekstów. Dzieło artysty to rodzaj zbiorowego portretu mieszkańców miasta, ukazującego ich społeczne, narodowe i wyznaniowe zróżnicowanie, co sprawia, że stanowi znakomite źródło dla historyka. Obraz nasuwa wiele pytań dotyczących obyczajowych realiów i tego, jakie zdarzenie w mieście przedstawia.

SŁOWA KLUCZOWE: Julius Knorr, Poznań w XIX w., malarstwo biedermeier, Stary Rynek w Poznaniu, Eduard von Flottwell, Karol Marcinkowski, Akiva Eger.

SUMMARY

Mysteries of Julius Knorr's Painting *Poznań Market Square in 1838*. On Urban Iconography in the 19th Century

The article focuses on a fundamental work of Poznań iconography in the early 19th century, Julius Knorr's painting *Poznań Market Square in 1838*. This spectacular Biedermeier veduta is the only known work by this artist. It was first exhibited in Poznań and then went to the Palace of the Kings of Prussia in Berlin. It returned to Poznań at the beginning of the 20th century to decorate the new imperial residence. The genesis of the painting is presented against the background of Knorr's little-known biography and Poznań contexts. Knorr's work is a kind of collective portrait of the inhabitants of the city, showing their social, national and religious diversity, which makes it an excellent source for historians. At the same time, the painting raises a number of questions about social conventions and even the uncertainty regarding the event in the city it depicts.

KEYWORDS: Julius Knorr, Poznan in the 19th century, Biedermeier painting, Old Market Square in Poznań, Eduard von Flottwell, Karol Marcinkowski, Akiva Eger.

Złota epoka ikonografii miejskiej XIX w. rozpoczęła się wraz z jego drugą połową i rozwojem fotografii, dzięki której dokumentowanie różnych aspektów przestrzeni miejskiej i życia w mieście rozwinęło się na nieznana dotąd skalę. W latach dziewięćdziesiątych tegoż stulecia fotografia zdominowała także nową formę przekazu – pocztówkę, upowszechniającą obrazy miast w ich niejako kanonicznej postaci¹. Pierwsza połowa XIX w., z epoki „przedfotograficznej”, była pod tym względem zdecydowanie uboższa. Na ówczesny zasób ikonograficzny składają się ilustracje w książkach i prasie, kupowane wówczas chętnie litografie, wreszcie – prezentowane na wystawach i w galeriach, a następnie trafiające już nie tylko do zbiorów prywatnych, lecz także umieszczane w przestrzeniach publicznych obrazy z widokami miejskimi, ważnymi wydarzeniami publicznymi czy też scenkami rodzajowymi. W odniesieniu do Poznania stwierdzić trzeba, że jego ikonografia w tej dobie jest relatywnie bogata, co może nawet dziwić w odniesieniu do niezbyt dużego wówczas miasta, pozbawionego większego środowiska artystycznego. Zawdzięczamy to w istocie trzem posługującym się różnymi technikami twórcom. I tak koniec XVIII i początek XIX w. dokumentują piękne gwasze Karola Albertiego, który notabene zostawił po sobie także serię widoków warszawskich². Wśród tych poznańskich znajdujemy zarówno widoki Ostrowa Tumskiego czy Alei Wilhelmowskich, jak i przedstawienia zniszczonej i wkrótce rozebranej fary, dzięki którym wiemy dziś, choćby fragmentarycznie, jak wyglądały jej wnętrza.

Kolejną ważną postacią dla ikonografii miasta, tym razem z lat trzydziestych–czterdziestych XIX stulecia, był Julius von Minutoli (1805–1860), pełniący urząd... szefa poznańskiej policji, a poza tym miłośnik sztuki i zdolny rysownik. Kilkanaście widoków miasta jego autorstwa, wydanych następnie

¹ Zbiór podstawowej ikonografii Poznania zob. M. Warkoczewska, *Portret miasta. Poznań w malarstwie i grafice*, Poznań 2000. Na temat XIX-wiecznych pocztówek z widokami Poznania zob. m.in. *Postkarten erzählen Geschichte. Die Stadt Posen 1896–1918/Pocztówki opowiadają historię. Miasto Poznań 1896–1918*, Hrsg./red. S. Kemlein, Lüneburg 1997. O interesującym aspekcie ikonografii miejskiej na drukach reklamowych zob. M. Mrugańska-Banaszak, *Miejska ikonografia na drukach reklamowych z widokami Poznania (1835–1939)*, Poznań 2012.

² Zob. A. Kraushar, *Widoki Warszawy i jej okolic, Karola Albertiego malarza nadwornego hessko-darmszadzkiego ze schyłku XVIII wieku*, Warszawa 1912.

w formie litografii, w sposób decydujący zdefiniowało nasz obraz Poznania tej doby³.

Trzecią wreszcie osobą, którą należy tu wymienić, był Julius Knorr (il. 1), autor obrazu *Rynek poznański w 1838 roku*, do niedawna uważanego za jedyny zachowany z dorobku tego zdolnego malarza⁴. To wyjątkowe z wielu względów dzieło, „czytane” przez historyka, jest właśnie przedmiotem niniejszego artykułu.



Il. 1. Autoportret Juliusa Knorra, fragment obrazu *Rynek poznański w 1838 roku*. Fot. ze zbiorów Miejskiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu (CYRYL – Cyfrowe Repozytorium Lokalne, cyryl.poznan.pl)

³ Zob. D. Minkels, *1848 gezeichnet : Der Berliner Polizeipräsident Julius von Minutoli*, Berlin 2003. O poznańskich pracach Minutolego M. Warkoczewska, *Malarstwo i grafika epoki romantyzmu w Wielkopolsce. Dzieje i funkcje*, Warszawa–Poznań 1984, s. 176–178.

⁴ Przygotowująca monografię obrazu Knorra dr Magdalena Mrugalska-Banaszak przekazała mi informację, że prawdopodobnie zachowała się jeszcze jedna praca tego malarza, potwierdzenie autorstwa wymaga jednak dalszych studiów. Osobną kwestią jest imię malarza. W rozprawie z 1856 r. Rudolfa Wiegmannna o Akademii Sztuki w Düsseldorfie Knorr występuje jako „Julian”, a nie „Julius”; zob. R. Wiegmann, *Die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler*, Düsseldorf 1856, s. 238. Za nim ta forma imienia występuje do dziś w niemieckojęzycznych opracowaniach i leksykonach dotyczących malarstwa tej doby. Z kolei w polskiej literaturze przyjęła się forma „Julius” lub wręcz „Juliusz”, zapewne za A. Kronthalem (zob. przypis następny), opierającym się na poznańskich aktach dotyczących malarza i jego rodziny.

Sam Julius Knorr jest postacią, którą trudno wydobyć z mroków przeszłości, na co narzekał już przed stu laty poznański historyk Arthur Kronthal, a to jemu właśnie zawdzięczamy pierwsze omówienie *opus vitae* artysty⁵. Z informacji zebranych przez Kronthala w zniszczonych dziś aktach personalnych poznańskiej Naczelnej Dyrekcji Celnej (Oberzolldirektion) wiemy, że Julius Knorr urodził się w 1810 r. w Bydgoszczy, w rodzinie urzędnika celnego Johanna Gottfrieda Knorra (1769–1849). Ojciec wstąpił do służby państwowej w 1793 r. w Toruniu, a do Bydgoszczy trafił w 1807, gdzie też przyszło na świat dziesięcioro jego dzieci – sześciu synów i cztery córki. Julius, najmłodszy z synów, idąc śladem starszych braci, uczęszczał do gimnazjum w Bydgoszczy, a następnie w Lesznie, gdzie w 1824 r. przeniesiono jego ojca⁶. Tam również pierwszych lekcji rysunku i malarstwa udzielał mu profesor rysunku w tamtejszym gimnazjum Johann Gottfried Arndt. To może z jego inspiracji Julius zdecydował się na studia malarskie, co jednak nie było takie proste z powodów finansowych. Ojciec Knorr zarabiał 500 talarów rocznie, a choć najstarszy z synów pracował jako urzędnik, drugi też był już samodzielny, a trzeci, 19-letni, odbywał służbę wojskową w 19 pułku piechoty w Poznaniu, to jednak ojca nie było stać na studia najmłodszego. Dlatego też w 1828 r. starszy pan Knorr wystąpił do Naczelnego Prezesa Wielkiego Księstwa Poznańskiego ze wsparcią przez wschowskiego landrata prośbą o pomoc finansową umożliwiającą podjęcie przez Juliusa studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie. Z Naczelnego Prezydium w Poznaniu prośba Knorra wraz z kilkoma pracami syna trafiła drogą służbową do rektora berlińskiej akademii Johanna Gottfrieda Schadowa. Ten jednak wyraził opinię negatywną, sugerując młodemu adeptowi sztuki, by wyuczył się jakiegoś artystycznego rzemiosła, co da mu podstawę utrzymania na zmienne koleje losu, a poza tym pozwoli na udoskonalenie warsztatu. Przywoływał tu przykład innego poznaniaka z pochodzenia, Heinricha Steffensa, który „był malarzem pokojowym, zimą rysował ornamenty, a latem chciał wrócić na rusztowanie budowlane, gdyby nie udało mu się uzyskać z Akademii środków na miesięczne utrzymanie”⁷. Taką odpowiedź – za pośrednictwem wschowskiego landrata – przekazano Knorrom.

⁵ A. Kronthal, *Der Marktplatz in Posen. Gemälde von Julius Knorr*, w: tenże, *Werke der Posener bildenden Kunst*, Berlin und Leipzig 1921, s. 25–45. Kronthal tytułował obraz *Rynek w Poznaniu*, także w części polskiej literatury przedmiotu obraz tytułowany jest *Rynek poznański* lub *Stary Rynek w Poznaniu*, tak np. w katalogu zbiorów malarstwa poznańskiego Muzeum Narodowego: *Malarstwo polskie 1766–1945. Katalog*, oprac. D. Suchocka, Poznań 2005, s. 85. Jednak ostatnio w literaturze coraz powszechniej używa się tytułu *Poznański rynek w 1838 roku*, zastosowanego także w tym artykule.

⁶ A. Kronthal, *Der Marktplatz*, s. 44.

⁷ Cyt. za: A. Kronthal, *Der Marktplatz*, s. 29 (wszystkie przekłady – autor artykułu). Mate-

To jednak nie powstrzymało Juliusa przed przedłożeniem prac Komisji Sztuki (Kunstkommission) w Berlinie, której przewodniczył Aleksander von Humboldt, a członkami były same znakomitości: znany nam już Johann Gottfried Schadow, architekt Karl Friedrich Schinkel, rzeźbiarz Christian Daniel Rauch i profesor historii sztuki Aloys Hirt. Jak pisał Kronthal, Knorr uzyskał od nich „co najmniej zwolnienie z opłat za zajęcia na Akademii” i podjął studia, jednak po jakimś czasie z nich zrezygnował i kontynuował naukę w renomowanym atelier Wilhelma Wacha⁸. Zdaniem Kronthala, w trakcie terminowania Knorr pozostawał nie tylko pod wpływem swego mistrza, wybitnego przedstawiciela niemieckiego klasycyzmu, lecz także szerszego kręgu berlińskich malarzy. Chodzi tu przede wszystkim o poznanego dzięki Wachowi innego profesora berlińskiej Akademii – Franza Krügera, którego dzieło miało w powstaniu poznańskiego obrazu odegrać istotną rolę. Poza nim „w wyborze tematyki swych obrazów pozostawał [Knorr] pod silnym wpływem przedstawień architektury w malarstwie Eduarda Gärtnera z jego widokami miejskich ulic i placów”, a także Johanna Erdmanna Hummla, malującego „sceny rodzajowe na tle architektury”, oraz Eduarda Meyerheima, tworzącego „urocze i wierne naturze przedstawienia życia ludu”⁹. Knorr nie poprzestał na Berlinie, z jakiegoś względu przeniósł się do Düsseldorfu, gdzie – znów odwołując się do Kronthala – miał się zwrócić ku tematyce religijnej, co może wskazywać na wpływ kierującego tamtejszą Akademią Sztuki Wilhelma Schadowa, pozostającego pod urokiem malarstwa nazareńczyków syna rektora berlińskiej uczelni i również ucznia Wilhelma Wacha. Tam również spróbował sił w najbardziej wtedy cenionej tematyce historycznej, malując – co znamienne – obraz o tematyce zaczerpniętej z polskich dziejów *Zabójstwo biskupa Stanisława przez króla Bolesława*, wystawiony następnie w Düsseldorfie w 1841 r.¹⁰

riały związane z wnioskiem J.G. Knorra zachowały się w aktach Naczelnego Prezydium, sygn. 5482 w Archiwum Państwowym w Poznaniu, zob. M. Warkoczewska, *Mieszkańcy Poznania na obrazie Juliusza Knorra*, „Kronika Miasta Poznania” 1996, nr 3, s. 89–90.

⁸ A. Kronthal, *Der Marktplatz*, s. 29.

⁹ Tamże, s. 30. Kronthal pisze dalej, że wpływ na Knorra wywarło „przede wszystkim [...] drobniawo dokładne, a przy tym artystycznie doskonałe, mile przyjemne malarstwo anegdotyczne Karla Spitzwega”; tamże. Jednak Spitzweg był tylko dwa lata starszy od Knorra, a tworzył w Monachium, trudno więc oczekiwać, że przyczynił się do kształtowania warsztatu poznańskiego artysty.

¹⁰ Niejasna jest chronologia studiów Knorra, narracja Kronthala sugeruje, że w Düsseldorfie studiował przed namalowaniem poznańskiego obrazu, z kolei Rudolf Wiegmann podał lata 1840–1842, informując zarazem o powstałym wtedy „niezwykle pełnym życia obrazie” *Zamordowanie św. Stanisława* z 1842 r.; zob. R. Wiegmann, *Die Königliche Kunst-Akademie*, s. 238. Informacje te powtarza M. Warkoczewska, *Malarstwo i grafika*, s. 32.

Zważywszy na tzw. spór o małżeństwa mieszane między pruską władzą a arcybiskupem gnieźnieńsko-poznańskim i kolońskim (któremu podlegał Düsseldorf), toczący się w latach trzydziestych, tematyka obrazu nie była chyba pozbawiona pewnej pikanterii. Ostatecznie jednak Knorr wrócił do swego ulubionego gatunku – wedut przedstawiających sceny „ludowe” na miejskich placach, na których w niewielkich, około 10-centymetrowych postaciach uwieczniał przyjaciół i znajomych. Jak pisał dalej nieoceniony w tej mierze Kronthal, malował on, „używając nie tylko najbardziej delikatnego, ostro zakończonego pędzla, ale najwyraźniej także szkła powiększającego”, co pozwalało mu z największą wiernością przedstawiać szczegóły strojów setek osób, „mundury z numerami pułków na epoletach, wszystkie orderzy i guziki oraz wszelkie ornamenty haftów na kołnierzach”¹¹.

Ten artystyczny potencjał i warsztatowa biegłość miały mu się przydać przy przygotowaniu jego największego, związanego z Poznaniem, dzieła. Trudno powiedzieć, co go w latach trzydziestych przywiodło do stolicy Wielkiego Księstwa. Cała jego rodzina, w tym ojciec, który w 1837 r. przeszedł na emeryturę i osiadł w Międzyrzeczu, mieszkała poza Poznaniem¹². Wprawdzie w poznańskim *Kalendarzu adresowym* pod adresem Chwaliszewo nr 13 znajdujemy Knorra, kontrolera podatkowego (Steuer-Aufseher) w Głównym Urzędzie Podatkowym i podporucznika (Second-Lieutenant)¹³, ale dobrze poinformowany Kronthal bez wahania identyfikował go z Johannem Friedrichem Knorrem, weteranem wojen przeciw Napoleonowi i członkiem „Stowarzyszenia Strzelców Ochotników w Poznaniu”¹⁴. Johann Friedrich, podobnie jak ojciec Juliusa, także był synem urzędnika celnego i pochodził z Prus Wschodnich, może więc był jego bratem lub innym bliskim krewnym? Jeśli tak, to niewykluczone, że pomagał bratankowi w osiedleniu się nad Wartą. A może ściągnęli go tu poznańscy koledzy studiujący w Berlinie malarstwo, tacy jak Adolf Perdisch i Gustaw Schwarz? Tak czy inaczej Julius Knorr na dłuższy czas musiał osiąść w Poznaniu, skoro w katalogach wystaw z początku

¹¹ A. Kronthal, *Der Marktplatz*, s. 30.

¹² Idę tu za ustaleniami Kronthala wprost powołującego się na akta personalne Naczelnej Dyrekcji Cei; zob. *ibidem*, s. 44. To wbrew zdaniu M. Warkoczewskiej, twierdzącej, że starszy Knorr pracował także we Wschowie (tam jednak znajdowała się tylko siedziba landrata, któremu podlegało Leszno), a następnie osiedlił się w Poznaniu; zob. też, *Mieszkańcy Poznania*, s. 89. Autorka powołuje się na poznański *Adress-Kalender* z 1835 r. (zob. przypisy następny).

¹³ *Adress-Kalender für die Provinzial Haupt-Stadt Posen auf das Jahr 1835*, Herausgegeben von Valentini, Königlicher Polizei-Kommisarius, Posen 1835, s. 34. W kalendarzu znajdujemy jeszcze jednego Knorra, mieszkającego na Garbarach nr 418 archiwistę (Registrator) w Głównym Sądzie Apelacyjnym; tamże, s. 25.

¹⁴ A. Kronthal, *Der Marktplatz*, s. 44.

lat czterdziestych jego nazwisko opatrzone jest przypiskiem „z Poznania”¹⁵. Zgodzić się zresztą trzeba z Kronthalem, że obraz poznańskiego rynku „może być autorstwa tylko poznaniaka lub co najmniej takiego malarza, który przeżył tu wiele lat i dlatego był w stanie przedstawić rozliczne [miejscowe] szczegóły w zgodzie z ich naturą”¹⁶.

W uwiecznionym przez Knorra 1838 r. Poznań był miastem około 32-tysięcznym, w porównaniu więc z 280-tysięcznym Berlinem musiał robić na nim dość kameralne wrażenie. Z kolei w zestawieniu z 25-tysięcznym Düsseldorfem nie wypadł najgorzej. By lepiej zrozumieć pewne konteksty analizowanego obrazu, warto zwrócić uwagę na stosunki przestrzenne w mieście. Składało się ono (w pewnym uproszczeniu) z trzech przedzielonych Wartą części. Na prawym brzegu dominował Ostrów Tumski z katedrą i siedzibą arcybiskupa gnieźnieńskiego i poznańskiego. Lewobrzeżną i zasadniczą część miasta tworzyły dwa przylegające do siebie segmenty: staropolski Poznań skupiony wokół Starego Rynku z ratuszem, oraz wybudowanego na zachód od niego przez Prusaków nowego czy górnego miasta, skupionego wokół ulicy Wilhelmowskiej, która kojarzyła się z berlińską Unten den Linden, oraz przylegający do niej wielki plac Wilhelmowski, na którym mógł stanąć w pełnym szyku cały pułk kawalerii. Stary Rynek, gdzie w ratuszu znajdowała się oczywiście siedziba władz miejskich, pełnił przede wszystkim funkcje handlowe, a plac Wilhelmowski miał być reprezentacyjnym centrum nowego pruskiego miasta. Widoczny w tym urbanistyczny rozmach pierwszych lat pruskich rządów 1793–1806 wyraźnie osłabł po ponownym objęciu Poznania przez Prusy w 1815 r. Wynikało to m.in. ze zmiany priorytetów, które w nowej konfiguracji geopolitycznej podporządkowane zostały celom wojskowemu. To dlatego w 1828 r., tym samym, w którym młody Knorr podjął starania o wstąpienie do akademii w Berlinie, w Poznaniu rozpoczęła się budowa strategicznie ważnej twierdzy. Dziesięć lat później górowała już nad miastem wybudowana w jego północnej części cytadela, a zarazem trwały szeroko zakrojone i prowadzone z iście pruską konsekwencją prace nad budową fortyfikacji, które kilkanaście lat później miały opasać ciasnym pierścieniem cały Poznań. Wojsko miało więc w mieście wiele do powiedzenia, tym bardziej że prócz kilku pułków znajdowała się tu również siedziba dowództwa V korpusu armijnego. Korpus z jednej strony pilnował oddalonej o 60 kilometrów granicy z państwem rosyjskim, z drugiej – zabezpie-

¹⁵ Kronthal wspomina tu katalog śląskiej wystawy sztuki z 1843 r., na której malarz Knorr z Poznania miał wystawić barwny szkic, własność śląskiego Kunstvereinu, a także wspomnianą już wystawę w Düsseldorfie; zob. tamże, s. 29.

¹⁶ Tamże, s. 28.

czał pruską władzę w zamieszkanym w ponad 60 procentach przez Polaków Wielkim Księstwie Poznańskim. W samym Poznaniu proporcje nie były dla nich już tak korzystne, co można stwierdzić, traktując jako wskaźnik dane wyznaniowe. Katolików, a więc w przeważającej mierze Polaków, było w końcu lat trzydziestych około 49 procent, ewangelików, w większości Niemców – około 30 procent, a Izraelitów około 21 procent. Był to efekt szybkiego napływu ludności niemieckiej, związanego m.in. z budową twierdzy, ale i w ogóle z pełnieniem przez miasto funkcji stolicy Wielkiego Księstwa Poznańskiego. Efektem tego była znacząca liczba zamieszkujących Poznań urzędników: prowincjonalnych, rejencyjnych, sędziowskich, skarbowych, pocztowych itd.¹⁷ Władzom administracyjnym przewodził naczelny prezes Wielkiego Księstwa Poznańskiego, nazywanego coraz częściej Provinz Posen, którym był od 1830 r. Eduard Flottwell. To za jego sprawą od lat trzydziestych konsekwentnie zamykano Polakom drogę do stanowisk urzędniczych, co było jednym z przejawów jego antypolskiej aktywności. Twierdza i Flottwell to symbole restrykcyjnej wobec Polaków polityki Berlina, której zamiysł pojawił się co prawda wcześniej, jednak wzmożła się ona wskutek udziału Polaków z Księstwa, w tym także z samego Poznania, w powstaniu listopadowym. W 1838 r. większość z nich odsiedziała już swoje w pruskich twierdzach, wróciła do zsekwestrowanych majątków i coraz aktywniej zaznaczała się w życiu publicznym. Co do Flottwella, to surowo karał on powstańców, wprowadzał język niemiecki do urzędów i szkół, inicjował niemieckie osadnictwo, likwidował istniejące jeszcze klasztory i prowadził walkę z arcybiskupem Marcinem Duninem, który w 1839 r. został nawet aresztowany. Jednocześnie dbał o rozwój cywilizacyjny, budował drogi, zakładał szkoły elementarne, wprowadzał samorząd miejski i przyspieszał procesy uwłaszczeniowe na wsi¹⁸. Do tego nie miał oporów przed wspieraniem nauki gimnazjalnej i studiów w Berlinie Hipolita Cegielskiego czy interwencją w sprawie skrócenia kary twierdzy zasądzonej za udział w powstaniu listopadowym wybitnemu przedstawicielowi polskiej społeczności dr. Karolowi Marcinkowskiemu¹⁹. Wśród Polaków chciano bowiem zwalczać wszelką opozycję wobec państwa i marzenia o niepodległości, próbując zarazem zjednać ludność wiejską i wszystkich, którzy zechcą uznać zalety pruskiej oferty cywilizacyjnej.

¹⁷ O Poznaniu w tej dobie zob. ostatnio: P. Matusik, *Historia Poznania*, t. 2: 1793–1918, Poznań 2021, s. 55–82.

¹⁸ O polityce Flottwella zob.: F. Paprocki, *Wielkie Księstwo Poznańskie w okresie rządów Flottwella 1830–1841*, Poznań 1994.

¹⁹ Z. Grot, *Hipolit Cegielski 1813–1868*, Warszawa–Poznań 1980, s. 20, 26; W. Jakóbczyk, *Karol Marcinkowski 1800–1846*, Warszawa–Poznań 1981, s. 65.

W Poznaniu – jak wiemy – wyrażała się ona głównie w potężnych murach wojskowych fortyfikacji. W mniejszym Düsseldorfie także nie było uniwersytetu, ale za to działała Akademia Sztuk Pięknych, w Poznaniu szkołą najwyższej rangi było seminarium duchowne oraz dwa gimnazja – katolickie św. Marii Magdaleny, w którym kształciła się polska elita Poznańskiego, i Fryderykowskie, do którego uczęszczali Niemcy i szybko akulturujący się młodzi Izraelici. Najważniejszą instytucją kulturalną pozostawał teatr miejski, w którym jeśli tylko do miasta zjechała jakaś polska trupa teatralna, wystawiano także i polskie sztuki. Budynek teatru stał przy placu Wilhelmowskim, jednak to nie jego, dość skromna, bryła tu dominowała, lecz efektowna, pełna klasycznej elegancji fasada Biblioteki Raczyńskich, ufundowanej i przekazanej miastu w 1829 r. przez Edwarda Raczyńskiego. Raczyński, największy mecenas miasta w XIX w., ufundował także nowy wodociąg, a w latach trzydziestych był *spiritus movens* kończącej właśnie budowy Kaplicy Królewskiej w poznańskiej katedrze, w której miano złożyć szczątki pierwszych władców Polski: w styczniu 1841 r. stanąć w niej miała statua Mieszka I i Bolesława Chrobrego autorstwa – znanego nam już – Christiana Raucha. Raczyński działał w arystokratycznym odosobnieniu, jednak jego zabiegi wokół budowy Kaplicy Królewskiej wpisywały się dobrze w obraz ożywienia polskiej aktywności w Poznaniu w końcu lat trzydziestych. W 1838 r. z funduszy polskiego ziemiaństwa rozpoczęto budowę siedziby Ziemstwa Kredytowego przy ulicy Wilhelmowskiej, a Marcinkowski zainspirował powstanie spółki, która miała w ciągu trzech lat wystawić hotel Bazar, najlepszy w mieście i przez całe dziesięciolecie stanowiący centrum polskiego ruchu narodowego. Także w 1838 r. pojawił się nowy polski tytuł prasowy – „Tygodnik Literacki”, zwiastujący kolejne i w ogóle wyjątkowe ożywienie intelektualne w Poznańskim w najbliższych latach, nazywanych niekiedy złotym okresem kultury poznańskiej w XIX w.²⁰

Tych nurtujących polskie społeczeństwo tendencji Knorr nie musiał znać, natomiast z pewnością orientował się dobrze w życiu artystycznym miasta. Nie było to zbyt trudne, w Poznaniu bowiem działało tylko kilku malarzy i grafików, żyjących z malowania portretów mieszczan i urzędników oraz z chętnie kupowanych litografii, niekiedy z ilustrowania wydawanych tu książek, w mniejszym stopniu czasopism. Jednak, jak to ujęła Magdalena Warkoczewska, możemy w sumie mówić o „dość bujnym życiu artystycznym” w Poznaniu w pierwszej połowie XIX w., które wyrażało się „w mniejszym stopniu w samej twórczości, a bardziej

²⁰ P. Matusik, *Historia Poznania*, s. 111–117.

w rozwijających się zainteresowaniach sztuką²¹. Wyrazem tego było powstanie w końcu 1836 r. Towarzystwa Sztuk Pięknych (Kunstverein), którego inicjatorem i pierwszym przewodniczącym był sam naczelny prezes Flottwell, a członkami zarządu m.in. stojący na czele V korpusu armijnego gen. Karl von Grolman, prezydent policji Julius von Minutoli oraz nadburmistrz Poznania Eugen Naumann²². Do towarzystwa w pierwszym roku wstąpiło ponad tysiąc członków, w tym i Polacy, co było zgodne z intencjami Flottwella, starającego się aranżować wspólne, polsko-niemieckie przedsięwzięcia. Pierwsza, bardzo udana, wystawa odbyła się w 1837 r. w Hotelu Drezdeńskim, który jeszcze kilkakrotnie miał służyć podobnym celom. Hotel był częścią gmachu Raczyńskich, wybudowanego na rogu placu i ulicy Wilhelmowskiej; Biblioteka znajdowała się w skrzydle od placu, a w skrzydle od ulicy planowano pierwotnie umieszczenie muzeum zawierającego kolekcję sztuki Atanazego Raczyńskiego, brata Edwarda. Do realizacji tego ambitnego planu „poznańskich Medyceuszy” ostatecznie nie doszło, część kolekcji Atanazego sprzedano miejscowemu hotelarzowi²³. Wystawy poznańskiego Kunstvereinu były więc swoistym wspomnieniem pierwotnej koncepcji. Na pierwszej z nich pokazano aż 800 obrazów, a jak pisała Magdalena Warkoczewska, „wśród dzieł średniej lub zgoła miernej klasy zawierała znaczną liczbę takich, które były szczytowymi osiągnięciami malarstwa niemieckiego”²⁴. Następną wystawę miała się odbyć w 1839 r.; tu największe zainteresowanie wzbudzić miał obraz Januarego Suchodolskiego *Zaprowadzenie chrześcijaństwa przez Mieszka I*, zamówiony przez Edwarda Raczyńskiego do Kaplicy Królewskiej. Wcześniej jednak dużym wydarzeniem artystycznym i pewną sensacją towarzyską w Poznaniu stało się w październiku 1838 r. wystawienie w Hotelu Drezdeńskim obrazu Juliusa Knorra *Rynek poznański w 1838 roku*.

Tytuł zresztą był wówczas inny, przynajmniej w relacji „Zeitung des Großherzogtum Posen” z 11 października 1838 r. była mowa o *Paradzie na rynku w Poznaniu (Die Parade auf dem Markte zu Posen)*²⁵. Tekst z niemieckiego wyda-

²¹ M. Warkoczewska, *Warunki rozwoju sztuki. Formy mecenatu artystycznego*, w: *Dzieje Poznania*, t. 2, cz. 1: 1793–1918, red. J. Topolski i L. Trzeciakowski, Warszawa–Poznań 1994, s. 657–658.

²² A. Kronthal, *Der alte Kunstverein für das Grossherzogtum Posen*, „Historische Monatsblätter für die Provinz Posen” Jg. 11, 1910, Nr. 5, s. 66.

²³ Zob. M. Mencfel, *Atanazy Raczyński (1788–1874). Biografia*, Poznań 2016, s. 427–435.

²⁴ M. Warkoczewska, *Wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych w Poznaniu (1837–1857)*, Warszawa–Poznań 1991, s. 6–7.

²⁵ *Ueber das gegenwärtig hier ausgestellte Bild...*, „Zeitung des Großherzogtum Posen” 1838, Nr. 238, 11.10, s. 1438. Poza zdaniem wstępnym całość tekstu przedrukował A. Kronthal, *Der Marktplatz*, s. 31.

nia gazety jest zresztą jedyną współczesną reakcją na dzieło – jak pisano – „naszego młodego, w najwyższym stopniu utalentowanego malarza” i przychodzi tylko żałować, że nie ukazała się jego zapowiadana druga część. Recenzja sytuowała dzieło Knorra w kategorii „obrazów humorystycznych”. Artysta nie zamierzał, jak pisano, przenosić nas w świat ideału lub stylu ani też „podnosić do tego, co odległe”, lecz przeciwnie – chciał stworzyć widzowi okazję do odnalezienia na nowo tego, co najbliższe²⁶. Recenzent nie był bynajmniej bezkrytyczny, jak pisał, zdawał sobie sprawę, że:

jakiś Arystarch mógłby mieć obrazowi niejedno do zarzucenia: nie całkiem podobałby mu się odcień nieba, podobnie jak mglisty powiew, który zmniejsza przejrzystość powietrza; zganiłby niejedno w odniesieniu do kolorytu i wybarwienia, znalazłby błędy w perspektywie i postrzegałby może w nadmiernej masie szczegółów przeszkadzającą, niewystarczającą związaną z całością różnorodność²⁷.

Jednocześnie jednak podkreślał, że „wkraczamy tu w dobrze nam znany świat, głęboko zrośnięty z naszą codzienną aktywnością, który zaskakuje nasze oczy, oddając wiernie prawdę jego szczegółów, a poetyckie ujęcie i wysoki poziom techniki wykonania zaspokaja nasz zmysł artystyczny. Tu to, co najzwyklejsze i codzienne, wznosi się ponad to, co pospolite”, a niezwykła cierpliwość i skrupulatność artysty łączy się z „charakteryzującą jego talent wolnością twórczą”. Miał to być znakomity potencjał ujawniający „rzadki talent artystyczny młodego twórcy, któremu należy serdecznie życzyć, by już wkrótce znalazł środki i sposobność, które pozwolą mu wykształcić się na prawdziwego artystę”²⁸.

Cokolwiek by na temat obrazu nie sądzili esteci z „*Zeitung des Großherzogtum Posen*”, wzbudził on w mieście duże zainteresowanie, choć za jego obejrzenie w Hotelu Drezdeńskim trzeba było zapłacić 2,5 srebrnego grosza. Poznaniacy, którzy odnajdywali siebie wśród wyobrażonych na obrazie postaci, musieli być z tego wysoce zadowoleni, co dotyczyło pewnie i samego naczelnego prezesa Flottwella, który przyczynił się do wysłania obrazu na trwającą już od 16 września wystawę w Berlinie. Dzieła Knorra nie ma w jej katalogu, decyzja o jego wysłaniu musiała być więc podjęta zbyt późno. Tak czy inaczej odniosło ono na niej niebywały sukces, w czym swój udział miał znowu Flottwell, za którego sugestią obraz zakupił sam król pruski Fryderyk Wilhelm III. Początkowo obraz Knorra zawisł w berlińskim zamku Bellevue, następnie został przeniesiony

²⁶ Ueber das gegenwärtig hier ausgestellte Bild, s. 1439.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

do zamku królewskiego, gdzie zawisł przy tzw. schodach piekielnych (Höllentreppe), wiodących z parteru, z apartamentów Wilhelma II, do tzw. mieszkania meklemburskiego (Mecklenburgische Wohnung)²⁹. Nie było to najbardziej reprezentacyjne miejsce, a do tego owe „schody piekielne” miały zawdzięczać swą nazwę temu, że z powodu fatalnie usytuowanych okien klatka schodowa pogrążona była w ciemności tak, iż w dzień i w nocy musiało się tu palić sztuczne oświetlenie³⁰. W tym kontekście za szczęśliwą trzeba uznać decyzję, by w 1910 r. umieścić obraz Knorra w wybudowanym właśnie w Poznaniu zamku – rezydencji cesarskiej. Umieszczono go na pierwszym piętrze w jednym z przedsiionków prowadzących do Sali Tronowej. W drugim – dla podkreślenia związków Poznania z Berlinem – umieszczono obraz bardzo lubianego przez Wilhelma II malarza G.A. Clossa *Obalenie pomnika Rolanda w Berlinie w 1448 roku*³¹. Co do Knorra, to nie zdawano sobie wtedy sprawy z jego autorstwa, obraz przypisano bowiem profesorowi królewskiej Akademii Sztuk Pięknych Juliusowi Knorre³². Już zresztą Atanazy Raczyński w trzecim tomie *Historii najnowszej sztuki niemieckiej* z 1841 r. pomylił obu malarzy, przywołując nazwisko Wielkopolanina, a wyposażając je w szczegóły biograficzne malarza z Królewca³³. Nie trudno było zrobić ten błąd nie tylko z powodu podobieństwa nazwiska: Knorre był tylko trzy lata starszy od poznańskiego Knorra, w latach trzydziestych także studiował w Berlinie u Wilhelma Wacha, a następnie w Düsseldorfie. To dopiero Arthur Kronthal w cytowanym tu wielokrotnie tekście, pozostającym nadal

²⁹ A. Kronthal, *Der Marktplatz*, s. 27–28. Kronthal zacytował tu informacje uzyskane od pracownika poznańskiego zamku cesarskiego.

³⁰ Zob. <http://www.berliner-historische-mitte.de/schlossraeume-dateien/hoellentreppe.pdf> (dostęp: 11.03.2022).

³¹ Z. Pałat, *Architektura a polityka. Gloryfikacja Prus i niemieckiej misji cywilizacyjnej w Poznaniu na początku XX wieku*, Poznań 2011, s. 117–118.

³² A. Kronthal, *Der Marktplatz*, s. 28. Autor zacytował tu wypowiedź pokazującego obraz zamkowego urzędnika, który zresztą sądził, że chodzi tu o paradę na rynku w 1794 r., co Kronthal sugestywnie obalił w dalszej części wywodu. Warto jednak zauważyć, że w 1891 r. Friedrich von Boetticher w słowniku niemieckich malarzy uwzględnił Juliana [sic!] Knorra, autora obrazu przedstawiającego zabójstwo św. Stanisława oraz „być może” (vielleicht) przechowywanego w zamku Bellevue obrazu *Rynek w Poznaniu (Marktplatz in Posen)*; zob. F. von Boetticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, Dresden 1891, s. 714.

³³ A. Raczyński, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Bd. 3, aus dem französischen übersetzt von F.H. von der Hagen, Berlin 1841, s. 114. Zwracał na to uwagę Kronthal, dodając, że błąd ten był następnie powielany w leksykonach sztuki; zob. A. Kronthal, *Der Marktplatz*, s. 29. Dotyczy to choćby cytowanego w poprzednim przypisie F. von Boettichera, który pisał, że Knorr urodził się w 1812 r. w Poznaniu, choć trafnie wskazuje na to, że był uczniem szkoły w Düsseldorfie.

podstawowym i wysoce wartościowym opracowaniem poznańskiego obrazu³⁴, w drobiazgowej analizie jednoznacznie ustalił autorstwo *Poznańskiego rynku*. Zapomnienie, jakie dotknęło postać Juliusa Knorra, miało smutne przyczyny. Najwyraźniej coś stanęło na przeszkodzie rozwojowi jego kariery, ostatecznie osiadł we Wschowie i – jak twierdził Kronthal – poświęcił się malarstwu portretowemu, czego świadectwem miały być dwa portrety pastorów – Ernsta Oelze i Johanna Friedricha Spechta³⁵ – w tamtejszym ewangelickim kościele Żłóbka Chrystusowego (Kripplein Christi). Jego ostatnią pracą miała być chorągiew wschowskiego bractwa kurkowego. W początkach lat sześćdziesiątych doznał udaru, co zahamowało jego artystyczną aktywność; jak pisał Kronthal, „Kolejne lata przeżył w stanie zupełnego zniedołężnienia, aż w roku 1881 śmierć uwolniła go we Wschowie z jego cierpienia”³⁶. Pozostałe dzieła uległy rozproszению i zniszczeniu. Chronione murami królewskich rezydencji, ocalało najważniejsze – *Rynek poznański w 1838 roku*. Po II wojnie światowej przekazane zostało w 1953 r. Muzeum Narodowemu, a w 1954 umieszczono je w Muzeum Historii Miasta Poznania w Ratuszu, gdzie pozostaje do dziś³⁷.

Obraz Knorra jest bardzo okazały, jego wymiary to 231 × 264 cm. Uznać go trzeba za znakomity przykład XIX-wiecznego malarstwa wedutowego, które jak to bezpretensjonalnie ujęła Alessandra Fregolent – „obejmuje malarstwo przedstawiające budynki i – choć niekoniecznie – większe lub mniejsze grupy ludzi”³⁸. Weduty „z grupami ludzi” przedstawiały z jednej strony typowe w jakiejś mierze sceny rodzajowe, z drugiej – ważne wydarzenia w miejskiej scenerii. Przykładem tego ostatniego na polskim gruncie może być znany obraz Michała Stachowicza *Przysięga Kościuszki na rynku w Krakowie* z 1804 r., a na europejskim – liczne w XIX w. dzieła przedstawiające koronacje europejskich monarchów, ich śluby, wzajemne wizyty itp. W tym ostatnim nurcie mieści się także przywoływany przez Kronthala obraz Franza Krügera *Parada na placu Opery w Berlinie* (*Parade*

³⁴ Zob. także ocenę M. Warkoczewskiej, *Mieszkańcy Poznania*, s. 90.

³⁵ O pastora Spechcie zob. O. Kiec, *Parafie ewangelickie w Wielkopolsce w XIX–XX wieku. Historia tożsamości i polityka pamięci na polsko-niemieckim pograniczu*, Poznań 2021, s. 45–48. Z kolei Ernst Oelze występuje jako diakon w internetowym wykazie *Die evangelischen Pastoren der Provinz Posen* (zob. <https://forum.ahnenforschung.net/showthread.php?t=119007> (dostęp: 20.03.2022)), przy czym widnieją przy nim dwie daty 1829 i 1858, a jako pastor przy kościele Żłóbka Chrystusowego występuje na stronie tytułowej wydanej przez siebie książki; zob. E. Oelze, *Balthasar Schuppe: Ein Beitrag zur Geschichte des christlichen Lebens in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Hamburg 1863.

³⁶ A. Kronthal, *Der Marktplatz*, s. 31.

³⁷ M. Warkoczewska, *Mieszkańcy Poznania*, s. 90.

³⁸ A. Fregolent, *Canaletto i wedutyci*, tłum. J. Skoczylas, Warszawa 2006, s. 12.

auf dem Opernplatz in Berlin) powstały w latach 1824–1830 (il. 2). Knorr miał się inspirować tym głośnym dziełem, przejmując jego układ zbudowany wzdłuż przekątnej wychodzącej z dolnego lewego rogu, powyżej której przedstawiona jest parada szóstego brandenburskiego pułku kirasjerów w 1824 r. z jego honorowym dowódcą wielkim księciem, już wkrótce carem Mikołajem I, na czele, skądinąd zleceniodawcą dzieła. W dolnej prawej części umieszczono zróżnicowaną grupę widzów, wśród których znajdujemy sportretowanych przedstawicieli berlińskiej elity, jak choćby Aleksandra von Humboldta, Giacoma Meyerbeera, śpiewaczkę Henriettę Sonntag, Johanna Gottfrieda Schadowa, Karla Schinkla, Christiana Raucha, Wilhelma Wacha, a nawet znamienitego gościa – Niccolò Paganiniego³⁹. A także służących, gońców, żebraków, dodających kolorytu temu znakomitemu dziełu. To właśnie wśród nich znajdujemy dowód, że Knorr inspirował się bezpośrednio obrazem Krügera. Jest nim postać biegnącego chłopca – ucznia szewskiego, który pojawia się na obu przedstawieniach. Z pewnymi oczywiście różnicami:



Il. 2. Fragment obrazu F. Krügera *Parada na placu Opery w Berlinie*, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Wikimedia Commons)

³⁹ Zob. <https://smb.museum-digital.de/object/143098> (dostęp: 2.03.2022).

berlińczyk jest obuty, poznaniak potwierdza znane powiedzenie, że szewc bez butów chodzi⁴⁰.

Pomijając nawet ten szczegół, istotnie widać podobieństwo kompozycyjne i koncepcyjne obu obrazów, choć przecież inaczej musiało wyglądać przedstawienie rozległego berlińskiego placu, inaczej zaś trzeba było potraktować ograniczoną przestrzeń północnej części poznańskiego rynku. Jej ramy wyznacza ją – od lewej – kamienice północnej pierzei rynku łączące się w perspektywie prostopadle z kilkoma fasadami pierzei wschodniej. Stanowi ona tło dla dominującej w centralnej części obrazu, pogrążonej w cieniu pięknej sylwetki poznańskiego ratusza z wieńczącym jego wieżę polskim orłem. Z kolei prawą część obrazu zagospodarowuje przede wszystkim bryła średniowiecznej Wagi Miejskiej. Badacz dziejów miasta znajdzie tu wiele interesujących szczegółów, jak choćby jedną z rynkowych studni, z których do powstania nowego wodociągu w 1866 r., poznaniacy zaopatrywali się w wodę, budki i przybudówki otaczające budynki ratusza i Wagi Miejskiej czy nawet – ciekawy szczegół obyczajowy – markizy osłaniające okna na najwyższych kondygnacjach. Widać tu nawet szyld „Piwo godzisko” nad wejściem do ratuszowej piwnicy, co potęguje wrażenie, że co do zabudowy i funkcji rynkowych obiektów obraz Knorra jest świetną ilustracją pierwszego rozdziału klasycznych poznańskich wspomnień – *Przechadzek po mieście* Marcellego Mottego⁴¹, o czym jeszcze będzie mowa. Warto zwrócić uwagę, że współczesny zwiedzający, który obszedłszy rynek, wejdzie do ratusza, by zobaczyć obraz Knorra, uzna go za wyraz ciągłości tutejszej zabudowy. Nic bardziej mylnego! Pomijając już wygląd kamienic, z których wiele w końcu XIX w. zostało podwyższonych i rozbudowanych, co zmodyfikowało radykalnie ich wygląd, najistotniejsza zmiana dotyczyła Wagi Miejskiej, która w 1892 r. została rozebrana, a na jej miejscu wzniesiono kilkukondygnacyjny budynek tzw. Nowego Ratusza, który na pół wieku zasadniczo zmienił obraz poznańskiego Starego Rynku. Wcześniejszy wygląd, łącznie z odtworzeniem budynku Wagi,

⁴⁰ M. Warkoczewska zwróciła uwagę, że w powstawaniu obrazu Krügera uczestniczyli także związani z Poznaniem młodzi adepci malarstwa – Adolf Perdisch i Gustaw Schwarzwald. Ten ostatni wykonał na zlecenie poznańskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych rysunkową kopię fragmentu obrazu Knorra przedstawiającego wiejskie wesele, którą następnie wydano w formie litografii. W tym kontekście autorka postawiła pytanie, czy obaj panowie nie pomagali także Knorrowi w przygotowaniu jego dzieła; zob. też, *Mieszkańcy Poznania*, s. 102–103.

⁴¹ Zob. M. Motty, *Przechadzki po mieście*, t. 1, oprac. Z. Grot, przypisy przeredagował i uzupełnił W. Molik, Poznań 1999, zwłaszcza s. 32–33, 47–49.

przywrócono w trakcie odbudowy po ogromnych zniszczeniach Starego Miasta w walkach o Poznań w lutym 1945 r.⁴²

Mimo wielkiej wartości dokumentacyjnej obrazu Knorra w odniesieniu do zabudowy Starego Rynku, to przecież w całości kompozycji odgrywa ona niejako rolę scenografii, w której rozgrywa się społeczny spektakl z mnóstwem aktorów i statystów: w samej dolnej części obrazu na pierwszym planie znajdujemy niemal 120 różnorodnych postaci (il. 3). Tu warto znów przywołać pisane w latach dziewięćdziesiątych XIX w. *Przechadzki po mieście* Marcellego Mottego, w najstarszej warstwie sięgające zasadniczo lat dwudziestych i trzydziestych tamtego stulecia. Obraz Knorra jest niejako ikonograficznym odpowiednikiem jego dzie-



Il. 3. Obraz J. Knorra *Stary Rynek w Poznaniu w 1838 r.*, fot. ze zbiorów Miejskiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu (CYRYL – Cyfrowe Repozytorium Lokalne, cyryl.poznan.pl)

⁴² *Stare Miasto w Poznaniu. Zniszczenia – odbudowa – konserwacja 1945–2016*, red. I. Błaszczuk, Poznań 2017, s. 106–107, 178.

ła, tym bardziej że ukazuje przynajmniej część przywoływanych przez Mottego postaci. Wiemy to już z rozprawy Kronthala, który korzystając z niedostępnych dziś zasobów źródłowych, zidentyfikował większość dających się rozpoznać osób, co zweryfikowała następnie także – na tyle, na ile było to możliwe – Magdalena Warkoczevska.

Ten szczególny zbiorowy wizerunek mieszkańców miasta składa się z dwóch wyraźnie wyodrębnionych całości, w układzie obrazu usytuowanych po obu stronach przekątnej wychodzącej z lewego dolnego rogu i tam też się spotykających. Cześć górna to przestrzeń pruskiej władzy, której zewnętrzne obramowanie stanowią szeregi wojska stojące pod północnym i wschodnim ciągiem kamienic. Przed nimi, w zagęszczeniu w lewym dolnym rogu, stoją grupki oficerów, których nazwiska Kronthal zidentyfikował, posługując się znanymi mu wizerunkami i wykazami oficerów poznańskiego garnizonu, co pozwoliło na dopasowanie nazwisk do skrupulatnie odtworzonych mundurów poszczególnych formacji i stopni wojskowych⁴³. Nie wiedzieć czemu, w jednej z grupek oficerów znajdujemy cywila i to szczególnego – identyfikowanego z dr. Karolem Marcinkowskim, w cylindrze, ze zdobytym w powstaniu listopadowym orderem *Virtuti Militari* i złotym krzyżem zawieszonym na piersi, którego sens pozostaje niewyjaśniony. Za to doskonale rozumiemy usytuowanie w samym środku obrazu, pośrodku odsłoniętej połaci rynku i na skraju padającego z niewłaściwej, bo północnej strony cienia trzech postaci reprezentujących najwyższe urzędy w Księstwie: to komenderujący gen. Karl von Grolman, prezes Wyższego Sądu Apelacyjnego Leopold von Frankenberg und Ludwigsdorf oraz sam naczelny prezes Eduard von Flottwell, dwaj ostatni w mundurach urzędniczych Wielkiego Księstwa Poznańskiego (il. 4). A jednak jest coś dziwnego w tej scenie, Flottwell energicznym gestem wskazuje na ziemię, jakby coś stanowczo oznajmiał, Grolman zaś, ku któremu się zwraca, spogląda w inną stronę, jakby go całkowicie ignorował. Mimowolny symbol relacji między władzą cywilną i wojskową w Poznaniu?

Zdecydowanie bardziej barwna i dynamiczna jest znajdująca się w dolnej części obrazu grupa osób, skupiająca różnorodnych przedstawicieli poznańskiego (cywilnego) społeczeństwa, mężczyzn i kobiet, których było stosunkowo

⁴³ Niektóre z postaci można rozpoznać, konfrontując wizerunki na obrazie Knorra z istniejącymi portretami, co dotyczy np. Flottwella, ale i urzędnika Jana Juliana Carqueville'a, który wraz z rodziną został sportretowany przez J.A. Simona (obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu). Szczególnym sposobem można zidentyfikować dyrektora poznańskiego teatru, Ernsta Vogta, któremu z kieszeni wystaje program teatralny z napisem „Stadt Theater Posen” i tytułem granej wówczas sztuki *Niebezpieczna ciotka*; zob. A. Kronthal, *Der Marktplatz*, s. 43.



Il. 4. Fragment obrazu J. Knorra *Rynek poznański w 1838 roku*. Od lewej: gen. Karl von Grolman, prezes Leopold von Frankenberg und Ludwigsdorf oraz naczelny prezes Eduard von Flottwell, fot. ze zb. Miejskiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu (CYRYL – Cyfrowe Repozytorium Lokalne, cyryl.poznan.pl)

niewiele, ponieważ tylko około 20. Od placu oddziela ją zwarty szereg, tworzący linię w kształcie wydłużonej litery „s”, w tym członków poznańskiego bractwa kurkowego, przystrojonych w pirogi z zielonymi kogucimi piórami: w ten sposób u dołu obrazu powstaje niejako druga scena z wyraziście ukazanymi aktorami. Tu istotnie wzorem mogła być podobna grupa na obrazie Krügera, choć jest jedna zasadnicza różnica. Berlińczycy patrzą na odbywającą się paradę, a przynajmniej są ku niej zwróceni. Tymczasem na poznańskim rynku ku scenie mających się rozegrać wydarzeń i stojącym na niej notabłom i wojskowemu zwróceniu są jedynie bracia kurkowi oraz osoby znajdujące się zaraz za ich plecami. Wszyscy pozostali jakby zajęci byli swoimi sprawami, gawędzą, dyskutują, gdzieś zmierzają, troje bambrów – mężczyzna i dwie kobiety – opuszcza rynek, niosąc kosze z kwiatami i warzywami⁴⁴, żołnierze na przepustce pomagają pannie służącej nabrać wody, w prawym rogu obrazu uwagę części zebranych przyciąga przejeżdżające wozem w pełnym galopie wiejskie wesele, kontrastujące ze statycznością stojących powyżej żołnierzy, zupełnie oderwane od inscenizowanych przez władzę oficjalnych rytuałów. Wyjaśnienie tego jest proste: w Poznaniu na rynku właściwie nic się

⁴⁴ Jest to najstarsze malarskie przedstawienie bambrów – niemieckich osadników z podpoznańskich wsi, przywoływane we wszystkich opracowaniach ich stroju ludowego, zwłaszcza w wersji męskiej, która w XIX w. zanikła; zob. ostatnio J. Mulczyński, *Bambergi w sztukach plastycznych*, „Kronika Miasta Poznania” 2019, nr 2, s. 123–124.

nie dzieje, nie ma niczego, co przyciągałoby powszechną uwagę. A jednak, może niechcący, ta scena pokazuje dystans między hieratyzmem wciśniętej w mundury cywilne i wojskowe pruskiej władzy, a żywiołowością toczącego się w mieście życia. Wyraża ją także barwna różnorodność strojów zgromadzonych tu osób, która definiuje ich status, przynależność stanową, a w jakiejś mierze także narodową czy religijną. Co znamienne, Knorr nie poprzestał jedynie na przedstawieniu przedstawicieli ściśle rozumianej zbiorowości miejskiej, znajdujemy tu także reprezentantów ziemiaństwa i chłopstwa, dwóch grup na różny sposób uczestniczących w miejskim życiu.

Najbardziej wyróżniają się sportretowani przez młodego malarza chłopci, nie tylko wspomniani już jadący wozem weselnicy czy bambrzy, lecz także inne postaci rozrzucone wśród tłumu. Szczególne, gdyż dość egzotyczne, wrażenie robią u dołu obrazu dwaj górale w kierpcach i dużych kapeluszach, co jednak nie powinno dziwić – górale trafiali w Poznańskie, szukając sezonowej pracy przy sianokosach czy żniwach. W prawym z kolei rogu postać krakusa, w rogatywce, z mosiężnymi kółkami u pasa – czy nie za dużo tej polskiej malowniczej egzotyki? Nieco powyżej górali – dwóch mnichów, jeden dominikański, podnoszący szczyptę tabaki do nosa, drugi w habicie franciszkańskim. To z kolei dość zaskakujące, minęło kilka lat od ustaw kasacyjnych, można by więc sądzić, że byli zakonnicy będą ubrani w zwykłe sutanny, a nie w strój zakonny. Już Kronthal zwrócił uwagę, że – poza tymi dwoma zakonnikami i kolejnymi w scenie procesji – na obrazie brak przedstawicieli duchowieństwa, w tym także wyższego. Trzeba się z nim zgodzić, że w dobie ostrego konfliktu władz świeckich z arcybiskupem Marcinem Duninem trudno byłoby go przedstawić w towarzystwie Flottwella i innych pruskich notabli. Brakuje też zresztą przedstawicieli duchowieństwa ewangelickiego. Natomiast wśród kilku wyraźnie wyróżniających się postaci żydowskich w tradycyjnych strojach Knorr uwiecznił wybitego przywódcę duchowego poznańskiej zbiorowości żydowskiej, rabiego Akiwę Egera (il. 5). Jest to o tyle szczególne, że ten zmarł 12 października 1837 r., co może wskazywać na długi proces powstawania dzieła oraz jego z założenia uogólniający czy syntetyzujący obraz rynku na przestrzeni lat charakter⁴⁵.

⁴⁵ Zdaniem żydowskiego historyka Saula Kaatza na obrazie Knorra widzimy, jak „wyglądał [Eger] w roku 1835, jako 74-letni starzec”, choć nie uzasadniał on, skąd pochodzi ta informacja. Kaatz podkreślał także, że jest to jedyny wizerunek rabiego Egera namalowany z natury, choć bez jego wiedzy, ponieważ ze względów religijnych nie zgodziłby się on na pozowanie żadnemu malarzowi; zob. S. Katz, *Rabbi Akiva Eger auf dem Alten Markt in Posen*, „Menorah” 1924, Bd. 2, Nr. 11, s. 8, <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/rpage/2914873> (dostęp: 10.03.2022). O żydowskich wątkach na obrazie Knorra



Il. 5. Od lewej bammerska para, nad nimi w grupie mężczyzn pierwszy z lewej w kapeluszu Karol Marcinkowski, z prawej na pierwszym planie rabbi Akiva Eger. Fragment obrazu *Rynek poznański w 1838 roku*, fot. ze zb. Miejskiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu (CYRYL – Cyfrowe Repozytorium Lokalne, cyryl.poznan.pl)

Kolejne charakterystyczne postacie to przedstawiciele polskiej szlachty. Ich grupka stoi nieco wyżej nad dwoma zakonnikami, w środku widzimy sportretowanego *en face* księcia Wilhelma Radziwiłła, syna zmarłego niedawno byłego namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego Antoniego Radziwiłła. Otaczają go dwa typy szlachty: z prawej strony dwóch starszych siwych mężczyzn w wysokich rogatywkach, a jeden z nich w kontuszu, z lewej kilku młodszych ziemian już w długich spodniach, czamarach i zgrabnych rogatywkach czy maciejówkach na głowach. Inaczej się noszą niemieccy urzędnicy – w doskonale skrojonych surdutach i wysokich cylindrach. Nienagannym strojem, może nawet nieco dandyśowym, wyróżnia się też sam... Knorr, uwieczniony wraz z ojcem w dolnej części obrazu (il. 6).

Jednak dla historyka najciekawsze są przedstawienia reprezentantów klas niższych, i to nie tyle chłopów, ile przede wszystkim mieszkańców miasta: drobnych urzędników, listonosza, dorożkarza, lokaja, uczniów gimnazjalnych, prostych ludzi idących w procesji. Tworzy to jakby malowniczą syntezę poznańskiego spo-

wspominanych w różnych publikacjach pisał K. Makowski, *Siła mitu. Żydzi w Poznańskim w dobie zaborów w piśmiennictwie historycznym*, Poznań 2004, s. 140, 167, 169, 283, 302.



Il. 6. Od lewej: Julius Knorr z ojcem, nad nimi grupa polskiej szlachty, obok dwóch mnichów, górale, nad nimi leśniczy z urzędnikami. Fragment obrazu *Rynek poznański w 1838 roku*, fot. ze zb. Miejskiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu (CYRYL – Cyfrowe Repozytorium Lokalne, cyryl.poznan.pl)

łączeństwa, przedstawiciele różnych grup społecznych, religijnych i narodowych w publicznej przestrzeni Starego Rynku pod okiem pruskiej władzy. Gdyby uważnie przyrzeć się przedstawionej scenie, zauważy się, że jej aktorzy wprawdzie uczestniczą w tym samym wydarzeniu, jednak ich współprzebywanie na rynku nie niweluje dzielących ich różnic. Odrębny segment – jak już powiedzieliśmy – tworzą reprezentanci władzy, kolejny – różnorodne odrębne grupki niewchodzące ze sobą w interakcje: polska szlachta stoi osobno, niemieccy urzędnicy osobno, podobnie jak chłopci, Żydzi i duchowni. Już dziesięć lat później te konfiguracje byłyby inne, z silniejszym (i pogłębiającym się) dystansem między Polakami a Niemcami i Żydami, w końcu XIX w. niemiecki malarz przedstawiłby po prostu jednorodny, w domyśle – niemiecki, wilhelmiński Poznań, przykrywający narodowe podziały jednolitą czernią surdutów i cylindrów.

Obraz Knorra jest niezwykle sugestywny, zdaje się być jakby reporterskim zapisem jakiegoś konkretnego zdarzenia, niczym publikowane w prasie rysunki

z rozpraw w amerykańskich sądach. Tymczasem, jak już wyżej wspomniałem, zgodnie z ówczesnym warsztatem malarskim dzieło skomponowane zostało ze sporządzonych wcześniej szkiców, nawet niekoniecznie poznańskich, na co wskazuje omawiany już fragment z chłopcem od szewca – bliźniaczym bratem wcześniejszego berlińskiego odpowiednika. Może właśnie wymogi kompozycyjne, uchylające proste dążenie do dokumentacji, wyjaśniają wątpliwości związane z uwiecznioną przez Knorra procesją przeciągającą się wzdłuż murów Wagi Miejskiej. Trudno bowiem stwierdzić, z jakiej okazji miałyby ona się odbywać i jaki miałby być sens ukazanej przez Knorra sceny, jeśli uświadomimy sobie, że do kościoła farnego, ku któremu powinna zmierzać, z tej części rynku prościej byłoby się udać inną drogą. Artysta, z wyznania protestant, nie musiał znać na wrywyki katolickiej topografii miasta, może więc po prostu ze względów kompozycyjnych wstawił w to miejsce scenę naszkicowaną gdzie indziej? Podobne pytanie zadać trzeba w odniesieniu do przyciągającego uwagę chłopskiego wesela (il. 7). Żadna z podpoznańskich wsi nie należała do miejskiej parafii farnej, chłopci zawierali śluby albo w parafii św. Wojciecha, albo św. Marcina, obu położonych poza obrębem Starego Miasta, więc co mieliby robić na rynku? Co ciekawe, w przytaczanej już relacji z „*Zeitung des Großherzogtum Posen*” chwali się ten wątek w słowach: „to »polskie chłopskie wesele«, jakie każdego tygodnia widzimy pędzące wyciągniętym galopem naszymi ulicami z muzyką i radosną wrzawą: w jakże charakterystyczny sposób przedstawiono wszystkie postacie!”⁴⁶. A więc obrazek typowy, ale może na innych ulicach? Na ulicy Wilhelmowskiej czy Berlińskiej w górnym mieście, w drodze z kościoła św. Marcina byłby oczywisty. Inne pytania rodzą się w związku z owym stojącym w szyku na Starym Rynku wojskiem otaczającym najważniejszych reprezentantów pruskiej władzy w Księstwie, skoro po to Prusacy wybudowali górne miasto z placem Wilhelmowskim, by tam właśnie odbywały się publiczne uroczystości z jego udziałem. Czy to wskazówka, że mimo wszystko w końcu lat trzydziestych XIX w. nadal scenerią rozmaitych wydarzeń było stare centrum miasta, czy też uznamy, że z czysto malarskiego punktu widzenia mało w sumie efektowny plac Wilhelmowski musiał przegrać z malowniczą scenerią Starego Rynku, ozdobioną wspaniałą sylwetką poznańskiego ratusza? Skoro jednak tu, to dlaczego nie w jego najbardziej reprezentacyjnej przestrzeni, przed frontem ratusza, lecz niejako na jego zapleczu z drugiej strony?⁴⁷

⁴⁶ *Ueber das gegenwärtig hier ausgestellte Bild*, s. 1439.

⁴⁷ Tu zwraca się uwagę na wcześniejszą o kilka lat litografię Karola Antoniego Simona *Ratusz w Poznaniu od zachodu*, która ukazuje widok rynku z perspektywy identycznej jak ta Knorra.



Il. 7. Wiejskie wesele. Fragment obrazu *Rynek poznański w 1838 roku*, fot. ze zb. Muzeum Poznania w Poznaniu

To kieruje naszą uwagę ku zasadniczemu pytaniu: co właściwie przedstawia obraz Knorra? Wbrew nadanemu mu w 1838 r. tytułowi nie jest to parada, na co już zwrócił uwagę Kronthal⁴⁸. Także cytowana wcześniej relacja prasowa nie zawiera żadnej wskazówki odnośnie do tematu obrazu, co samo w sobie jest znamienne; gdyby Knorr przedstawiał jakieś konkretne wydarzenie na poznańskim rynku w 1838 r. czy nawet wcześniej, z pewnością przenikliwy recenzent zasygnalizowałby to w pierwszych zdaniach swego tekstu. Rozumiano więc chyba, że dzieło młodego malarza to pewna artystyczna konstrukcja syntetycznie przedstawiająca co ważniejsze (lub popularniejsze) miejskie osobistości, może także znanych i charakterystycznych bohaterów poznańskiej ulicy z warstw ludowych, których nawet Kronthal nie był w stanie rozpoznać. Może właśnie dlatego komentator z „*Zeitung des Großherzogtum Posen*” nazwał obraz „humorystycznym”.

⁴⁸ A. Kronthal, *Der Marktplatz*, s. 28.

Nie sposób jednak uniknąć pytania o to, pod jakim pretekstem Knorr ich wszystkich zgromadził. W jakiej sztuce grają na rynkowej scenie poznańscy aktorzy i statyści? Nie są tam przecież zgromadzeni przypadkowo, lecz najwyraźniej na coś czekają. Oczekiwanie jako temat malarski to bardzo szczególny pomysł. Ale znowu: oczekiwanie na co? A może: na kogo? Oczekiwanie na przybycie kogoś ważnego wyjaśniałoby umiejscowienie „akcji” obrazu: z Berlina wjeżdżało się do Poznania od północy, kierując się na Stary Rynek dochodzącą do niego ul. Wroniecką, której wprawdzie nie widzimy, ale jej istnienie sygnalizuje prześwit przełamujący cień rzucany przez kamienice z lewej strony obrazu. Tu więc witaliby gościa poznańscy notable przy wtórze wojskowych werbli, po czym wszyscy udaliby się do siedziby Naczelnego Prezydium, przejeżdżając przed frontem ratusza w stronę ul. Jezuickiej. A skoro ostatecznie obraz trafił do zbiorów królewskich, to może mamy do czynienia ze swoistym konceptem mającym pokazać oczekiwanie na przybycie dawno nie widzianego w Poznaniu pruskiego monarchy, Fryderyka Wilhelma III? To tłumaczyłoby także zainteresowanie (może też wcześniejszą inspirację) samego Flottwella.

Jakkolwiek by nie było, dzieło Juliusa Knorra to wybitny przejaw sztuki okresu biedermeier, dojrzała malarska synteza poznańskiego społeczeństwa w jego stanowym, narodowym i religijnym zróżnicowaniu. A także malowniczy, bynajmniej nie nachalny wyraz pruskiego, państwowego ideału – harmonijnego współżycia narodowości pod parasolem władzy, cywilnej i wojskowej. Warto tu zwrócić uwagę na fakt, że w 1838 r. dla Knorra, ale najwyraźniej również i dla tak dobrze przyjmującego obraz Flottwella, Polacy (i Żydzi) z całą ich narodową i wyznaniową odrębnością traktowani byli jako integralna część poznańskiej zbiorowości i oczywisty komponent obrazu miasta, przydający mu nawet malowniczości. Dlatego dzieło Knorra było do zaakceptowania dla wszystkich: i dla pruskiego króla w 1838 r., i żydowskiego historyka – estety – pierwszego monografisty obrazu w 1921, i dla Polaków, którzy obalwszy pruskie rządy, pozostawili je na zamku, by zdołało ustanowioną w nim rezydencję prezydenta Rzeczypospolitej. Dzisiaj dzieło poznańskiego malarza pulsujące żywymi szczegółami XIX-wiecznej codzienności mogłoby silniej oddziaływać na nasze wyobrażenia o tym stuleciu. Dla usprawiedliwienia dodam jednak, że nie ma na razie żadnej monografii obrazu Knorra ani też dostępnych w sieci dobrej jakości jego reprodukcji⁴⁹. Od kilku lat

⁴⁹ W poznańskim repozytorium cyfrowym CYRYL można obejrzeć kilka czarno-białych fotografii całości oraz fragmentów obrazu Knorra autorstwa Kazimierza Ulatowskiego, będących w posiadaniu Miejskiego Konserwatora Zabytków; zob. <https://cyryl.poznan.pl/kolekcja/stary-rynek-widoki-ogolne-mkz-marek-kaczmarczyk/> (dostęp: 29.06.2023).

nie można go było oglądać z powodu remontu poznańskiego ratusza. Miejmy nadzieję, że to się zmieni, remont zostanie zakończony i wyjdzie też przygotowywana monografia na temat tego arcyposnańskiego dzieła⁵⁰.

BIBLIOGRAFIA (BIBLIOGRAPHY)

- Adress-Kalender für die Provinzial Haupt-Stadt Posen auf das Jahr 1835*, Herausgegeben von Valentini, Königlicher Polizei-Kommissarius, Posen 1835.
- Boetticher von F., *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, Dresden 1891.
- Fregolent A., *Canaletto i wedutyści*, tłum. J. Skoczylas, Warszawa 2006.
- Grot Z., *Hipolit Cegielski 1813–1868*, Warszawa–Poznań 1980.
- Jakóbczyk W., *Karol Marcinkowski 1800–1846*, Warszawa–Poznań 1981.
- Katz S., *Rabbi Akiva Eger auf dem Alten Markt in Posen*, „Menorah” 1924, Bd. 2, Nr. 11, s. 6–9.
- Kiec O., *Parafie ewangelickie w Wielkopolsce w XIX–XX wieku. Historia tożsamość i polityka pamięci na polsko-niemieckim pograniczu*, Poznań 2021.
- Kraushar A., *Widoki Warszawy i jej okolic, Karola Alberti’ego malarza nadwornego hessko-darmsztadzkiego ze schyłku XVIII wieku*, Warszawa 1912.
- Kronthal A., *Der alte Kunstverein für das Grossherzogtum Posen*, „Historische Monatsblätter für die Provinz Posen” Jg. 11, 1910, Nr. 5, s. 65–73.
- Kronthal A., *Der Marktplatz in Posen. Gemälde von Julius Knorr*, w: tenże, *Werke der Posener bildenden Kunst*, Berlin und Leipzig 1921.
- Makowski K., *Siła mitu. Żydzi w Poznańskim w dobie zaborów w piśmiennictwie historycznym*, Poznań 2004.
- Malarstwo polskie 1766–1945. Katalog*, oprac. D. Suchocka, Poznań 2005.
- Matusik P., *Historia Poznania*, t. 2: 1793–1918, Poznań 2021.
- Mencfel M., *Atanazy Raczyński (1788–1874). Biografia*, Poznań 2016.
- Minkels D., *1848 gezeichnet: Der Berliner Polizeipräsident Julius von Minutoli*, Berlin 2003.
- Motty M., *Przechadzki po mieście*, t. 1, oprac. Z. Grot, przypisy przeredagował i uzupełnił W. Molik, Poznań 1999.
- Mrugalska-Banaszak M., *Miejska ikonografia na drukach reklamowych z widokami Poznania (1835–1939)*, Poznań 2012.
- Mulczyński J., *Bamberki w sztukach plastycznych*, „Kronika Miasta Poznania” 2019, nr 2, s. 123–141.

Kolorową reprodukcję, dającą tylko ogólne pojęcie o obrazie, znajdziemy jako ilustrację zapowiedzi wykładu dr Magdaleny Mrugalskiej-Banaszak na jego temat, który odbył się w 2018 r.; zob. <https://niepodlegla.gov.pl/wydarzenia/rynek-poznanski-w-roku-1838> (dostęp: 29.06.2023).

⁵⁰ Monografię obrazu Knorra przygotowuje dr Magdalena Mrugalska-Banaszak.

- Oelze E., *Balthasar Schuppe: Ein Beitrag zur Geschichte des christlichen Lebens in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Hamburg 1863.
- Pałat Z., *Architektura a polityka. Gloryfikacja Prus i niemieckiej misji cywilizacyjnej w Poznaniu na początku XX wieku*, Poznań 2011.
- Paprocki F., *Wielkie Księstwo Poznańskie w okresie rządów Flottwella 1830–1841*, Poznań 1994.
- Postkarten erzählen Geschichte. Die Stadt Posen 1896–1918/Pocztówki opowiadają historię. Miasto Poznań 1896–1918*, Hrsg./red. S. Kemlein, Lüneburg 1997.
- Raczyński A., *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Bd. 3, aus dem französischen übersetzt von F.H. von der Hagen, Berlin 1841.
- Stare Miasto w Poznaniu. Zniszczenia – odbudowa – konserwacja 1945–2016*, red. I. Błaszczyk, Poznań 2017.
- Ueber das gegenwärtig hier ausgestellte Bild...*, „Zeitung des Großherzogtum Posen” 1838, Nr. 238, 11.10, s. 1438.
- Warkoczewska M., *Malarstwo i grafika epoki romantyzmu w Wielkopolsce. Dzieje i funkcje*, Warszawa–Poznań 1984.
- Warkoczewska M., *Mieszkańcy Poznania na obrazie Juliusza Knorra*, „Kronika Miasta Poznania” 1996, nr 3, s. 89–105.
- Warkoczewska M., *Portret miasta. Poznań w malarstwie i grafice*, Poznań 2000.
- Warkoczewska M., *Warunki rozwoju sztuki. Formy mecenatu artystycznego*, w: *Dzieje Poznania*, t. 2, cz. 1: 1793–1918, red. J. Topolski i L. Trzeciakowski, Warszawa–Poznań 1994, s. 657–660.
- Warkoczewska M., *Wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych w Poznaniu (1837–1857)*, Warszawa–Poznań 1991.
- Wiegmann R., *Die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler*, Düsseldorf 1856.

Netografia (Netography)

- <https://cyryl.poznan.pl/kolekcja/stary-rynek-widoki-ogolne-mkz-marek-kaczmarczyk/> (dostęp: 29.06.2023).
- <http://www.berliner-historische-mitte.de/schlossraeume-dateien/hoellentreppe.pdf> (dostęp: 11.03.2022).
- <https://forum.ahnenforschung.net/showthread.php?t=119007> (dostęp: 20.03.2022).
- <https://niepodlegla.gov.pl/wydarzenia/rynek-poznanski-w-roku-1838> (dostęp: 29.06.2023)
- <https://smb.museum-digital.de/object/143098> (dostęp: 2.03.2022).

O autorze:

dr hab. Przemysław Matusik – historyk, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Zainteresowania naukowe: dzieje XIX w., zwłaszcza zaboru pruskiego, procesów modernizacyjnych, przemian religijnych, historia miejska.

e-mail: matusik@amu.edu.pl