

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA | KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

Uhorská krajinomalba 18. století

Magisterská diplomová práce

Bc. Patrik Farkaš

*Spracovanie diplomovej práce bolo možné vďaka účelovej podpore na
špecifický vysokoškolský výskum, udelenej Univerzite Palackého
v Olomouci Ministerstvom školstva, mládeže a telovýchovy ČR.*

Vedúca práce:
doc. PhDr. Jana Zapletalová, Ph.D.

Olomouc 2018

Podakovanie

Moja vďaka patrí predovšetkým doc. PhDr. **Jane Zapletalovej**, Ph.D., ktorá ma počas takmer dvoch rokov prípravy práce s veľkou ochotou a trpezlivosťou usmerňovala, a to aj mimo svojho pracovného času. Taktiež by som sa chcel poďakovať aj Mgr. **Kataríne Kolbiarz Chmelinovej**, Ph.D. z Katedry dejín umenia, FiF UK v Bratislave za odborné rady pri príprave mojej bakalárskej práce, znamenajúcej východiskový bod nadväzujúceho výskumu. V neposlednom rade som vďačný aj mojej rodine a kolegom za všestrannú podporu, ako aj ďalej menovaným:

Mgr. Zlatica Adamčiaková	<i>Slovenská národná galéria, Bratislava</i>
Mag. Carmen Baumschlager	<i>Österreichische Galerie Belvedere, Wien</i>
Dr. Daniela Dâmboiu	<i>Muzeul Național Brukenthal, Sibiu</i>
Mag. Margit Fröhlich	<i>Landesmuseen Burgenland, Eisenstadt</i>
Sierra Günnel-Kaag , M.A.	<i>Von der Heydt-Museum, Wuppertal</i>
MMag. Wolfgang Huber	<i>Stiftsmuseum Klosterneuburg</i>
Kateryna Chuyeva	<i>Bogdan and Varvara Khanenko Museum, Kiev</i>
lic. phil. Joachim Sieber	<i>Kunsthaus Zürich</i>
Mgr. Renata Skřebská	<i>Galerie výtvarného umění v Ostravě</i>
Dr. Alexandru Sonoc	<i>Muzeul Național Brukenthal, Sibiu</i>
Mgr. Jozef Urminský	<i>Vlastivedné múzeum, Hlohovec</i>
Hannah Wepler , M.A.	<i>Koller Auktionen, Zürich</i>
Mag. Christina Zenz	<i>Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum</i>

Čestné vyhlásenie

Miestoprísažne vyhlasujem, že som magisterskú diplomovú prácu
vypracoval samostatne a uviedol som všetky použité zdroje informácií.

Bc. Patrik Farkaš

15. 5. 2018 v Bratislave

Abstrakt

Patrik Farkaš, *Uhorská krajinomalba 18. storočia* (magisterská diplomová práca), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2018. – Vedúca práce: doc. PhDr. Jana Zapletalová, Ph.D.

18. storočie je obdobím, ktoré so sebou prináša obohatenie repertoára uhorského maliarstva o nové profánne témy, vrátane krajiny. Z dlhodobo sa vyskytujúceho motívu, plniaceho dovedy takmer výlučne úlohu priestorovej kulisy, sa stáva insubordinovaný námet. Začiatky tohto fenoménu sú v Uhorsku geograficky späté predovšetkým s okolím Bratislavy a s Burgenlandom. Diplomová práca ponúka prehľad predmetnej krajinárskej tvorby, katalogizovanej v samostatnom dodatku. Ide jednak o tvorbu cudzokrajných výtvarníkov (J. Ch. Brand, B. Bellotto, J. J. Meyer, B. Grundmann, E. Schrött), pôsobiacich v Uhorsku, ale aj o tvorbu pôvodom bratislavských a burgenlandských umelcov, tvoriacich mimo svojho rodiska (A. F. Oeser, K. F. Schallhas, J. Orient, W. Köpp). Na rozdiel od záverov predchádzajúcich bádání, po stránke slohovej príznakovosti a výskytu námetov nemožno hovoriť o koherentnom vývoji, ale skôr o nelineárne sa vyvíjajúcej množine tematicky rôznorodých diel. Dôležitým aspektom, ovplyvňujúcim formovanie uhorského krajinárstva, je záujem o pitoresknosť, podmieňujúci vznik umelecky koncipovanej vedutovej krajinomalby. Malebne stvárnený krajinný výsek sa pritom v uhorskej krajinomalbe objavil ešte pred jeho teoretickým zadefinovaním v poslednej tretine storočia v Anglicku.

Kľúčové slová:

maliarstvo, krajinomalba, veduta, 18. storočie, barok, rokoko, klasicizmus, Uhorsko, Slovensko, Rakúsko, Maďarsko, Brand, Bellotto, Canaletto, Meyer, Grundmann, Schrött, Oeser, Schallhas, Orient, Köpp

Abstract

Patrik Farkaš, *Hungarian Landscape Painting of the 18th Century* (diploma thesis – master degree), Department of Art History FF UP, Olomouc 2018.
– Tutor: doc. PhDr. Jana Zapletalová, Ph.D.

18th century brings an enrichment of the repertory of Hungarian painting with new profane themes, including landscape. Motive of landscape had a long tradition in the history of art in this area. However, it functioned only as an additional element, which during mentioned time developed into insubordinate pictorial genre. The beginnings of this phenomenon in Hungary are geographically bounded to the region of Bratislava and Burgenland. The diploma thesis delivers a synthesis of relevant landscape works, catalogued in a separate section. Mentioned landscapes are works not only by outlandish artists (J. Ch. Brand, B. Bellotto, J. J. Meyer, B. Grundmann, E. Schrött), who were active in Hungary, but also by artists from Bratislava and Burgenland, who worked abroad (A. F. Oeser, K. F. Schallhas, J. Orient, W. Köpp). Despite the conclusions of earlier research, the stylistic markedness and the occurrence of specific landscape themes are not implying a coherent art-historical development, but rather a nonlinear progress of the variety of thematically differentiated artworks. The important aspect, influencing the Hungarian landscape painting, is the new interest in picturesque art, which defined specific type of vedute. However, art with picturesque qualities appeared in Hungarian related art decades before its theoretic postulation in the last third of 18th century by English authors.

Key words:

painting, landscape painting, veduta, 18th century, baroque, neoclassicism, Hungary, Slovakia, Austria, Brand, Meyer, Schrött, Oeser, Schallhas, Orient, Köpp

Obsah

ÚVOD	13		
Začiatky krajinomalby v Uhorsku	13	4.4 Karol Filip Schallhas	53
Stav bádania	14	4.5 Jozef Lippert	57
1. Krajinomalba a veduta: možnosti interpretácie a terminológia problematiky	21	5. Aristokracia ako primárny recipient uhorskej krajinomalby?	59
2. Etablovanie viedenskej krajinárskej školy a Josef Orient	24	5.1 Krajinomalba v službách šľachty: <i>Krátka úvaha nad reprezentačnými účelmi krajinomalby a ich využívaním v 18. storočí</i>	59
2.1 Prílev holandizmu: <i>začiatky rakúskej a viedenskej krajinomalby</i>	24	5.2 Maliari krajín v službách Esterházyovcov:	60
2.2 Josef Orient	26	5.2.1 Basilius Grundmann	60
2.3 Výučba malby krajín na Akadémii pred zjednotením viedenských výtvarných škôl	31	5.2.2 Pietro Rivetti	62
3. Johann Christian Brand a výučba krajinárstva od roku 1766	33	5.3 Maliarska výzdoba na Michalskej ulici č. 10 v Bratislave	64
3.1 Založenie Schmutzerovej Ryteckej akadémie a triedy krajinárskeho kreslenia	33	6. Krajinomalba na východe Slovenska a objavovanie Tatier	67
3.2 Brandovo bratislavské obdobie: „protopitoreskné“ tendencie	35	6.1 Erasmus Schrött	67
3.3 Brand ako dvorný umelec a výtvarný pedagóg	39	6.2 Epilóg: <i>Etablovanie levočskej krajinárskej školy v začiatkoch 19. storočia</i>	70
3.4 Brand verzus Bellotto: <i>Niekoľko poznámok k tvorbe Bernarda Bellotta vo svetle jej uhorských kontextov</i>	43	ZÁVER	72
4. Maliari viedenskej Akadémie	46	Zoznam skratiek a symbolov	75
4.1 Adam Friedrich Oeser	46	Bibliografia	77
4.2 Wolfgang Köpp	49	Katalóg	97
4.3 Johann Jakob Meyer	50	Prílohy:	
		A: Zoznam obrazových reprodukcí	137
		Obrazová príloha	138
		B: Mapa lokalít a súvislostí	voľná príloha

Úvod

Začiatky krajinomalby v Uhorsku

Začiatok 18. storočia znamenal pre Uhorsko prinavrátanie hospodárskej a politickej stability, prichádzajúcej po storočí konfliktov s Turkami a viacnásobných povstaniach uhorskej šľachty. Po satmárskom mieri, uzavretom v roku 1711, sa navyše posilnila pozícia habsburského panovníka a viedenského dvora. Nová spoločenská situácia výrazne ovplyvnila smerovanie výtvarného umenia, vrátane maliarstva a koncepcie maliarskych programov. Novým centrom, sprostredkujúcim Uhorsku súdobé medzinárodné výtvarné trendy, sa stala Viedeň.¹

Profánne témy maliarstva, vrátane krajiny, žánru a zátišia, patrili v Uhorsku v období baroka medzi relatívne zriedkavé výtvarné prejavy. Na rozdiel od západnej Európy došlo na tomto území k plnému etablovaniu krajinárstva ako autonómnej maliarskej profesie s kontinuálnou tradíciou až počas prvých troch desaťročí 19. storočia.² Začiatky krajinomalby sú však v Uhorsku jednoznačne späté už s 18. storočím, kedy sa na tomto území prvýkrát objavujú cudzokrajní umelci, produkujúci krajinárske práce a okrem toho sa v tom čase stretáme aj s menami výtvarníkov uhorského pôvodu, ktorí sa krajinným námetom venovali mimo svojho rodiska. Rakúska metropola, v ktorej sa krajinárska škola sformovala už okolo roku 1700, definovala práve aj smerovanie krajinomalby a stala sa pôsobiskom prvých uhorských umelcov, venujúcich sa tomuto výtvarnému odvetviu.³ Nezodpovedaná otázka definovania kontextu diel a ich autorov s územím dnešného Slovenska, Maďarska a Transylvánie bola azda spoločne s neznalosťou samotných umeleckých prác dôvodom úplného marginalizovania tejto témy v slovenskej a maďarskej spisbe o histórii umenia.

Obligátnym bádateľským cieľom v rámci umelecko-historického výskumu uhorskej krajinomalby 18. storočia je zhromaždenie čo najväčšej sumy informácií o existencii a charaktere relevantných diel a o ich autoroch. Tento cieľ je pretavený jednak do kapitoly venovanej stavu bádania a príslušných sekcií poznámkového aparátu, kde je ponechaný priestor prehľadu informačných zdrojov k čiastkovým témam. Ďalší výstup, vyplývajúci z tohto

¹ Petrová-Pleskotová 1990, s. 85.

² Vychádzam z výsledkov svojej bakalárskej práce, venovanej krajinomalbe z obdobia poslednej tretiny 18. a prvej štvrtiny 19. storočia. Viď Farkaš 2016, s. 64–66.

³ Petrová-Pleskotová 1983, s. 99. – Hofstätter 1973, s. 12.

záujmu má podobu katalógu v záverečnej časti práce, ktorý sa stáva predpokladom objektívneho výskumu. Až po čiastkových analýzach náležitého počtu diel je totiž možné nepredpojata riešiť otázky štýlového vývoja a zamýšľať sa nad interpretáciou iných interpiktoriálnych javov v rámci skúmanej množiny diel.

Ďalším cieľom práce je pochopenie predmetných výtvarných prejavov v širšom umeleckohistorickom kontexte. Tým chápem zodpovedanie štyroch otázok, medzi ktoré patrí dobová percepcia krajiny – napríklad okolnosti a platnosť akademickej hierarchie maliarskych námetových okruhov. Druhou súvisiacou úlohou je sprehľadnenie procesu etablovania inštitucionálnej výučby krajinomalby vo Viedni, so zameraním na prípadné kontexty s Uhorskom. Ďalej sa predkladaná práca snaží o zadefinovanie primárneho recipienta predmetných prejavov a tiež o analýzu vývoja problematiky z geografického pohľadu.

Otázka kvality a jej percepcie z pohľadu dobového a súčasného diváka sa stala častým predmetom metodologických úvah.⁴ Pri spracovaní diplomovej práce som sa tejto otázke venoval len okrajovo a zaujímal som sa o dve roviny problému. Prvou je hodnotenie predmetných diel a ich tvorcov v dostupných zdokumentovaných prípadoch. Ide o subjektívne súdy umeleckých kritikov, finančné ohodnotenie diel, ale aj akademické oceňovanie krajinárov. Druhou rovinou je skúmanie výtvarnej zručnosti za účelom atribúovania vybranej skupiny diel.

Stav bádania

Vzhľadom na syntetizujúci charakter diplomovej práce je v tejto stati v záujme prehľadnosti venovaný priestor len bádateľským výstupom so širším záberom na skúmanú problematiku. Stav bádania je štruktúrovaný na základe hierarchie kritérií. Vzhľadom na fakt, že medzi slovenskými, maďarskými a rakúskymi bádania existuje len minimálna nadväznosť (v zmysle vzájomnej bádateľskej interakcie) a názory na predmetnú problematiku sa kryštalizovali izolovaným spôsobom (respektíve boli nekriticky preberané), rozhodol som sa prezentovať vývoj bádání v troch kompartmentoch, určených príslušnosťou autorov k tej ktorej národnej bádateľskej skupine. Ďalej sú v rámci týchto množín publikácie rozdelené na podmnožiny monografických prác, štúdií v zborníkoch a periodikách, a nakoniec katalógov bez charakteru vedeckej monografie. Každý zdroj z týchto skupín je v prehľade zoradený

⁴ Ernst Hans Gombrich: „Dobrý dostihový kôň je ten, o ktorom predpokladáme, že vyhráva závody. Dobrý šachista je ten, ktorý poráža svojich protivráčov. Dobrého hodinára poznáme podľa jeho zručnosti pri výrobe a oprave hodín, ktoré budú ukazovať presný čas. Dobrý lingvista je rozoznatelný vďaka úrovni zvládnutia jazyka. Ale ako možno rozpoznať kvalitné umelecké dielo a dobrého umelca? ... Vela špecialistov sa pri dotaze na hodnotenie kvality stiahne za dymovú clonu ezoterického žargónu z dôvodu položenia natolko filištínskej otázky ...“ viď **Gombrich 1987**, s. 179. Ide o úvod k opätovne publikovanej recenzii na odvážny počín Jakoba Rosenberga, *On Quality in Art. Criteria of Excellence in Past and Present* – **Rosenberg 1964**.

chronologicky.

Doteraz najobsiahlejšou prácou, venujúcou sa problematike uhorskej krajinomalby 18. storočia, je moja bakalárska práca s názvom *Začiatky krajinomalby na Slovensku*.⁵ Od predkladanej magisterskej diplomovej práce sa líši rozdielnym skúmaným časovým rozpätím, definovaným na rozmedzie poslednej tretiny 18. a prvej štvrtiny 19. storočia. V obhájenom výstupe som prezentoval ambivalentnosť vo vývoji predmetného fenoménu, spočívajúcu v dvoch rozdielnych etapách, zmieňovaných už v podobne nazvanej úvodnej stati predkladanej magisterskej práce. Za prínos svojho študentského počinu objektívne považujem rozšírenie poznatkov o tvorbe pomenej známych výtvarníkov, akým je napríklad Karol Filip Schallhas (1767–1797). Ďalej bola pre nadväzujúci magisterský výskum prínosná okrem iného aj katalogizácia predmetných prác. Krátkosť času na spracovanie takejto komplexnej témy sa ale podpísala napríklad na neprehľadnej prezentácii grafických prác, ktoré som v čase ich prvého spracovania ešte nedokázal priradiť k albumom a ponímal som ich solitérne. Symptomatickým javom akéhokoľvek hĺbkového bádania sú neustále sa objavujúce nové otázky a následné nové spôsoby uchopenia problému, a možnosti jeho interpretácie. Práve to dalo veľké množstvo priestoru projektu diplomovej práce, v ktorom som sa rozhodol venovať sa umeleckohistoricky „zanedbanejšej“ etape. Iný časový a geografický rámec ponúkal tiež možnosť komplexnejšieho pochopenia fungovania fenoménu v rámci vtedajšieho štátu. Katalóg záverečnej práce bol prekoncepovaný a značne rozšírený.

Publikácie slovenských bádateľov

Čo sa týka mojich slovenských bádateľských predchodcov, priekopníčkou, otvárajúcou tému krajinomalby na území Slovenska, bola popredná odborníčka na maliarstvo v období baroka a 19. storočia, Anna Petrová-Pleskotová. Vo svojej významnej syntéze s názvom *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku* predostrela bádatelka v krátkom textovom úseku aj problém krajinomalby a grafickej veduty, ktorý vďaka autorkinmu záberu možno zaradiť do širšieho kontextu vývoja maliarstva na území dnešného Slovenska.⁶ Správne upozornila na prvenstvo Johanna Christiana Branda v rámci výtvarného objavovania slovenskej krajiny. Pri tomto výstupe treba ale upozorniť na rad faktografických nepresností, ktoré na druhej strane nie sú po prekonanom časovom odstupe a v súvislosti s prvenstvom bádatelky v spracovaní syntézy tohto druhu prekvapivé (odhliadnuc od bádania Kláry Garas o uhorskom maliarstve). Mýlky nastali v prípade biografických údajov Schallhasa (* 1769 miesto 1767) a Johanna Jakoba

⁵ Farkaš 2016.

⁶ Petrová-Pleskotová 1983, s. 99–100.

Meyera († 1829 miesto 1828).⁷ V súvislosti s prvým zmieňovaným výtvarníkom spomína tiež bádatelka nepravdivú informáciu o prevzatí profesorského postu po Johannovi Christianovi Brandovi.⁸ A taktiež ani jediný, tlačou reprodukováný údajný obraz Schallhasa, nie je s najväčšou pravdepodobnosťou v skutočnosti jeho dielom.⁹

Magda Keleti – bývalá kurátorka Slovenskej národnej galérie, sa stala presvedčenou viacnásobnou širitelkou krátkeho textu predchádzajúceho spomínaného výňatku ku krajinomalbe. Keleti bola tiež autorkou kapitoly ku komorným malbám s názvom *Zátišie, krajina, žáner*, v doposiaľ najrozsiahlejšej syntéze k umeniu na Slovensku v období baroka, zostavenej Ivanom Rusinom a nápomocnej aj pri nadobúdaní širšieho umeleckohistorického prehľadu.¹⁰ Nanešťastie, bádatelka nevyužila potenciál tejto zaujímavej témy a v konečnom dôsledku sa obmedzila len na nekritické prerozprávanie už známych „faktov“ a deskripciu krajinárskych diel v príslušnom katalógu.¹¹

Veľkou premrhanou príležitosťou sú v ohľade výskumu krajinomalieb v slovenských zbierkach publikačné výstupy Jána Papca. Jeho dvojzväzková práca z roku 2003, *Rakúsky barok a Slovensko*, sa už svojím názvom odvoláva na názvoslovie Pavla Preissa.¹² Rozsiahle publikácie sú prevedené katalógovou formou a ich prvoradá ambícia tkvie v korekcii známych faktov o dielach rakúskej proveniencie v slovenských zbierkotvorných inštitúciách. Kľúčovou je pre autora otázka atribúcie a ikonografie predmetných prác, z ktorých nemalú časť tvoria aj malby krajín. Moja veľká výčitka autorovi je metodologická a spočíva jednak v práci s limitovaným počtom diel pri vyvodzovaní atribučných záverov, jednak v samotnom výbere týchto vzoriek a následnej práci s nimi. Papco sa totiž zdanlivo zameril na výlučné hľadanie opakujúcich sa formálnych maliarskych elementov, ako sú v prípade krajinomalby listy stromov či voľba terénu, nehladiac pritom na fakt, že s nimi mohla pracovať veľká časť autorových súčasníkov, prípadne ďalších umelcov. Ak sa autor zameril na hĺbkové štúdium ťvru toho ktorého maliara, výsledné atribúcie by zrejme mali rozdielnu podobu, než tú, ktorá vyplynula zo zle interpretovaných interpiktorických vzťahov. Za všetky možno uviesť príklad Papcovej atribúcie takzvanej *Krajiny s hradom*, ku ktorej pridáva k možným autorom Adama Friedricha Oesera.¹³ Autor tak robí na základe komparácie s Oeserovou kresbou zo zbierok Galérie mesta

⁷ *Ibidem*, s. 100. – Chybný údaj o Schallhasovom narodení (* 1769) som prevzal vo svojej spomínanej bakalárskej diplomovej práci: Farkaš 2016, s. 45.

⁸ Petrová-Pleskotová 1983, s. 100.

⁹ *Ibidem*, s. 100, obr. LXV.

¹⁰ Keleti 1998. – Rusina (ed.) 1998.

¹¹ Keleti 1998, kat. 283-288.

¹² Papco 2003, zv. 1–2. Autorove výstupy sa viažu na jeho predchádzajúce bádania – viď Papco 1987a. – Papco 1987b. Názov publikácie vyplýva z práce Pavla Preissa *Rakouské umění 18. století: ve sbírkách Národní galerie v Praze* – Preiss 1965 a z jeho výstavnej realizácie doplnenej sprievodným katalógom *Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag* – Preiss 1977.

¹³ Papco 2003, zv. 1, kat. 208, s. 402.

Bratislavy (kat. 91), ktorá len kopíruje alebo voľnejšie interpretuje dielo Jean-Baptistu Pillement (1728–1808) – to si mohol bádateľ všimnúť už na textovom značení. Navyše Papcom uvádzaný názov tejto práce mylne kombinuje zaužívané označenia dvoch rôznych Oeserových diel a tak z *Alpskej krajiny s vodopádom* a *Krajiny so skalami a vodopádom* vznikla „*Alpská krajina so skalami*“ (hoci sa autor pokúšal odvolať na ideálnu kompozíciu s homoľovitými skalami druhého zmieňovaného diela a nie alpské prostredie). Meno autora bolo navyše v tej istej vete skomolené na „Veser.“¹⁴ Ak ale treba Papcovi niečo pochváliť, je to snaha o prezentáciu relatívne kvalitných reprodukcií predmetných výtvarných prác.¹⁵

V roku 2014 bola vydaná zatiaľ najrozsiahlejšia syntetizujúca monografia ku krajinárstvu na Slovensku. Kolektívny bádateľský a výstavný projekt *Dve krajiny. Obraz Slovenska: 19. storočie × súčasnosť* konfrontoval vyobrazenia slovenskej krajiny z 19. storočia súčasnými vizuálnymi umeleckými prejavmi. Pôvodný koncept, od ktorého sa ustúpilo, si zakladal na chronologickej prezentácii vývoja krajiny ako maliarskeho námetu od 18. storočia až po súčasné umenie. Publikáčny výstup sa však predsa len čiastkovo dotkol aj problematiky krajinárstva v 18. storočí, analyzujúc z tohto obdobia najmä prístup Erazma Schrötta (1755 / 1758–1804).

Medzi nové monografické publikačné výstupy, spracúvajúce obdobie baroka, patria dve prehľadové práce Kataríny Kolbiarz Chmelinovej. V roku 2017 vydaná kniha *Skarby baroku. Między Bratysławą a Krakowem*, bola sprevádzaná rovnomennou výstavou v Národnom múzeu v Krakove. Doktorka Kolbiarz Chmelinová sa otázky krajinomalby dotkla len okrajovo, v textovej sekcii venovanej novým námetovým okruhom v období baroka.¹⁶ V o rok neskôr vydanej práci, *Za Márie Terézie: kapitoly z dejín barokového sochárstva a maliarstva na Slovensku*, bol tejto problematike opäť venovaný priestor.¹⁷ V oboch prípadoch sa bádateľka odvolávala aj na svoje vlastné závery.¹⁸

Formou príspevku v zborníku bola vydaná štúdia Marty Herucovej, *Krajinky Jána Jakuba Müllera (1780–1828) v európskych paralelách*.¹⁹ Ako už z názvu vyplýva, prím v autorkinom bádateľskom počíne hral krajinár, Ján Jakub Müller a jeho tvorba. Prvá časť textu rozoberala (vzhľadom na typ a záber publikácie pomerne extenzívne) vývoj krajinárstva v 18. storočí so zameraním na strednú Európu. Textu možno vytknúť, že dokonca hneď v jeho názve sa jeho autorka rozhodla pracovať s hovorovým slovom „*krajinky*.“

Z relevantných informačných zdrojov, vydaných vo forme katalógov, možno zmieniť

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ K bádateľovi možno spomenúť tiež to, že sa venoval otázke stvárňovania krajín aj v tvorbe Františka Antona Palka (1717–1766) v jeho takzvaných *Palkovských štúdiách I.*, vnímaných odbornou verejnosťou opäť rozporuplne – pozri **Papco 2012**.

¹⁶ Chmelinová 2017, s. 61, 178.

¹⁷ Kolbiarz Chmelinová 2018, s. 18–19.

¹⁸ Farkaš 2016.

¹⁹ Herucová 2012.

sprievodnú publikáciu k výstave Magdy Keleti, *Barok na Slovensku*, realizovaná v roku 1988 v talianskom meste Caserta a v nasledujúcom roku v nemeckom Viechtachu.²⁰ Štýlová nálepka v názve projektu zvädza k rozporuplnému zaradeniu klasicistických a slohovo bezpríznačných diel výlučne k baroku. Predmetní autori boli autorkou kurátorskej koncepcie a príslušného katalógu predstavení, vrátane malej ukážky ich prác.

Stav bádania v maďarskej spisbe

V nedávnej minulosti zosnulá maďarská historička umenia, Klára Garas († 2017), považovaná za poprednú odborníčku na obdobie baroka, uverejnila v roku 1955 syntézu k uhorskému maliarstvu, *Magyarországi festészet a XVIII. században*, v ktorej padlo aj niekoľko stručných poznámok o krajinomalbe.²¹ Garas menovala jej hlavných predstaviteľov, vrátane Branda a Schallhasa. U druhého spomenutého vniesla bádatelka myšlienku k dátumu jeho narodenia, ktorú prevzala väčšina slovenských bádateľov (a maďarskí výskumníci, s výnimkou Anny Zádor a jej skoršie vydané štúdie k malbám lesa).²²

O čosi väčší priestor bol otázke uhorskej krajinomalby rezervovaný v doteraz najkomplexnejšie spracovanej syntéze k problematickému obdobiu prelomu 18. a 19. storočia. V publikácii *Művészet Magyarországon 1780–1830*, zostavovanej Hedvig Szabolcsi a Gézom Galavicsom, pripravil state ku krajinomalbe a katalógové heslá k predmetným autorom druhý menovaný bádateľ.²³ Isté prekvapenie môžu vyvolať konštatovania autora, zanedbávajúce piktorálne kvality Brandovej veduty Devína (kat. **66**), ale na druhej strane považujúce vedutové práce Johanna Jakoba Meyera za pokročilý výtvarný prejav (obr. **13**).²⁴

Ďalšou významnou maďarskou historičkou umenia, venujúcou sa aj krajinomalbe, je Júlia Szabó. V roku 1980 vyšla bádatelka kniha *Painting in the Nineteenth Century Hungary*, kde si v pestrej škále ukážok uhorského umenia našli miesto aj malby krajín.²⁵ Význam publikácie spočíva v kontexte aktuálneho bádania najmä v komparácii s nasledujúcimi vývinovými trendami 19. storočia. Szabó sa krajinou zaoberala aj priamo, monograficky, formou knižnej publikácie *A mitikus és a történeti táj*.²⁶ Tentokrát sa historička umenia zamerala okrem iného na vývoj uhorskej krajiny od 19. po 20. storočie, nevynechávajúc ani paralely so starším európskym výtvarným umením.

²⁰ Keleti 1988. – Keleti 1989.

²¹ Garas 1955, s. 138.

²² Zádor 1928, s. 610.

²³ Géza Galavics, *A Tajkép*, in: Szabolcsi – Galavics 1980, s. 47–54, 121–147, kat. 1–37.

²⁴ *Ibidem*, s. 47–48.

²⁵ Szabó 1985.

²⁶ Szabó 2000, s. 113–192.

K najstarším odborným reflexiám malby krajín zo strany maďarských historikov umenia patrí štúdia Anny Zádor v periodiku *Magyar Művészet*. Príspevok, nesúci názov *Az erdőábrázolás a Magyar festészetben* sa zameriava na otázku vyobrazovania lesa v uhorskej, respektíve maďarskej malbe.²⁷ Zádor si spomedzi najranejších príkladov predmetnej tvorby zvolila stručné predstavenie Josefa Orienta a Karola Filipa Schallhasa.²⁸

Z katalógov zbierkových inštitúcií boli prínosné obe publikácie Miklósa Mojzera, predstavujúce diela slovenského a maďarského kontextu zo zbierok Maďarskej národnej galérie. Kým katalóg *A Magyar Nemzeti Galéria késő reneszánsz és barokk kiállítása* pojednáva len o prácach z obdobia neskej renesancie a baroka, *A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei* má širší časový záber.²⁹ V oboch z nich možno nájsť stručné predstavenie krajinárskych diel a ich reprodukcie.

Krátky prehľad významných rakúskych bádani

Krajinomalba a rozvoj spoločenského záujmu o prírodné krajinné prostredie boli častými témami rakúskych historikov umenia, pričom výskumy časti z nich zahrnuli aj výtvarníkov a realizácie, patriace do uhorského umeleckohistorického kontextu. Za významného bádateľa je v danej oblasti považovaný Peter Pötschner, zaoberajúci sa rakúskou (najmä viedenskou) krajinomalbou a grafickou vedutou. Do svojej teórie o genéze malieb krajinného prostredia, *Genesis der Wiener Biedermeierlandschaft*, postavil bádateľ tvorbu uhorského maliara Orienta ako východiskový bod.³⁰

V roku 1983 bol uverejnený významný vedecký príspevok, *Der Einfluss Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts*, skúmajúci, ako sa už dá z názvu čakať, vplyv nizozemskej tvorby na rakúske maliarstvo. Jeho autorka, Elisabeth Herrmann-Fichtenau, sledovala prílev holandizmu v rámci jednotlivých námetových okruhov. Krajinomalba, kde sa vplyv Nizozemcov prejavil najcitelnejšie, sa v publikácii dočkala samostatnej kapitoly.³¹ Bádatelka nevynechala ani zmienky o postojoch súdobých teoretikov umenia a ich postupnom vývoji, ponúkajúc tak čitateľom obraz o percepcii tohto fenoménu.³²

Najväčšia žijúca expertka na tvorbu Johanna Christiana Branda, Sylvia Schuster-Hofstätter, sa tomuto umelcovi venovala už vo svojej dizertačnej práci na Viedenskej

²⁷ Zádor 1928.

²⁸ *Ibidem*, s. 610.

²⁹ Mojzer 1982., s. 28–29, 33–34, 71–73, kat. 377–383, 409, 516–524. – Mojzer 1984., kat. 143, 207, 208

³⁰ Pötschner 1964, s. 69.

³¹ Herrmann-Fichtenau 1983, s. 83–116.

³² *Ibidem*, s. 28–34.

univerzite.³³ Jej bádateľský výstup pokrýva širokospektrálne pole otázok, vzťahujúcich sa na rakúsku a uhorskú krajinomalbu. Je tomu jednak vďaka riešeniu kontextu autorovej tvorby a tiež kvôli nespochybniteľnému vplyvu Branda v rámci jeho pedagogického pôsobenia. Autorkine atribúcie a datácie sa s priebehom výskumov (najmä jej vlastných) do menšej miery korigovali. Rozsah tvorby Brandovcov poskytuje Schuster-Hofstätter neutíchajúce výzvy, najmä pri atribúciách pre aukčné spoločnosti.³⁴

V roku 1978 vyšla v Salzburgu ďalšia významná práca Petra Pötschnera, *Wien und die Wiener Landschaft: spätbarocke und biedermeierliche Landschaftskunst in Wien*. Rozsiahla syntéza ponúka vývojový a kontextuálny náhľad aj na práce Orienta, Branda a Schallhasa. Lahostajným neboli Pötschnerovi ani okolnosti krajinárskej výučby a vyzdvihnúť treba aj prvú kritiku hodnovernosti zmienky o akademickom pôsobení Josefa Orienta. Publikácia je doplnená o veľkoformátové reprodukcie.³⁵

Medzi novšie publikácie, venujúce sa fenoménu krajinomalby patrí výstavný a bádateľský projekt *Italienische Reisen – Landschaftsbilder ungarischer und österreichischer Maler von 1770 bis 1850*, ktorý viedli Sabine Grabner a Claudia Wöhrer.³⁶ Práca pozostáva z množiny štúdií k téme krajinomalby z rúk rakúskych a uhorských maliarov. Jej dôležitou súčasťou sú state o akademickej výučbe malby krajín vo Viedni a o jej etablovaní. Významné sú tiež texty k oceňovaniu študentov, ktoré mohlo byť spojené aj so zájazdom do Talianska.

Z dôležitých štúdií v periodikách treba v rámci témy uhorskej krajinomalby zmieniť aj dva príspevky Hansa Aurenhammera. Skoršie vydanou bola práca *Johann Christian Brand (1722–1795) und die Entdeckung der Wiener Landschaft* (1960), od ktorej sa odrazila napríklad aj Schuster-Hofstätter.³⁷ O rok neskôr vydal ten istý autor prípadovú štúdiu k dielu Karola Filipa Schallhasa, nesúcu názov *Eine Landschaft der Goethezeit von Carl Philipp Schallhas*.³⁸ Aurenhammer sa v oboch textoch zamerával nielen na samotných autorov, ale aj širší kontext.

Aj od Pötschnerovej prvej zmieňovanej práce sa odrazil Walter Koschatzky s jeho výstavným katalógom *Das Jahrhundert des Wiener Aquarells 1780–1880*, v ktorom boli pripravené analýzy diel a výstižné predstavenia relevantných autorov, zahŕňajúcich Schallhasa a Orienta. U Orienta sa ale Koschatzky dopustil chyby, keď ho prezentoval ako niekdajšieho zástupcu riaditeľa na viedenskej Akadémii bez akéhokoľvek archívneho dôkazu.³⁹

³³ Hofstätter 1973. Pre poznanie vývojového kontextu pozri kapitolu: *Übersicht über die Entwicklung der barocken deutschen Landschaftskunst bis zum 18. Jahrhundert*, in: *ibidem*, s. 6–19.

³⁴ Najnovšou publikáciou autorky k Johannovi Christianovi Brandovi je štúdiu v katalógu výročnej výstavy k narodeniu Márie Terézie: Schuster-Hofstätter 2017.

³⁵ Pötschner 1978.

³⁶ Grabner – Wöhrer (edd.) 2001.

³⁷ Aurenhammer 1960b.

³⁸ Aurenhammer 1961.

³⁹ Koschatzky 1973, s. 134.

Krajinomalba a veduta:

Možnosti interpretácie a terminológia problematiky

Výskum krajinomalby naráža už v otázke svojej definície na problém kompartmentného prístupu v dejinách umenia, ktorý zdôraznila Mary Jane Boland.⁴⁰ Prioritne musí byť vyriešená otázka, aké diela možno do námetového okruhu krajinomalby zaradiť. I keď odpoveď je zdanlivo triviálna, pohľad na Bolandovou zmieňovanú maliarsku prácu, *Slávnosť svätého Kevina v údolí Glendalough* (obr. 1), presvedčivo ilustruje nevýhody striktnej klasifikácie diel podľa námetových okruhov.⁴¹ Riešením problému môže byť aplikovanie hierarchického vzťahového kritéria. Vôbec rozprava o krajinomalbe ako *autonómnom* maliarskom prejave naráža na fundamentálny problém v tom, že o malbe samostatnej krajiny možno hovoriť len zriedka a čo sa týka diel, katalogizovaných v predkladanej diplomovej práci, žánrová štafáž absentuje výlučne iba v štúdiách prírody (napr. kat. 75). Pojem *autonómne krajinárstvo* je však logicky namieste, keď je reč o etablovaní špecifickej maliarskej profesie a jej samostatnej výučbe.



1. Joseph Peacock, *Slávnosť svätého Kevina v údolí Glendalough*, 1813, 137 × 86 cm, olej, plátno, Belfast, Ulster Museum.

⁴⁰ Boland 2013.

⁴¹ *Ibidem*, s. 1. – Joseph Peacock, *Slávnosť svätého Kevina v údolí Glendalough*, 1813, 137 × 86 cm, olej, plátno, Belfast, Ulster Museum.

Výjavy z bežného života, náboženská či mytologická štafáž sú prostriedkom, dodávajúcim krajinomalbe určitú interpretačnú rovinu bez toho aby ju významovo zatienili. Animálna a figurálna štafáž dotvára naratívnu stránku krajinomalieb a divákovi sugestívne sprostredkuje ideu života v danom prostredí. Okrem dynamizujúcej obsahovej a vizuálnej vložky spočívajúca funkcia štafáže v mierke, umožňujúcej napríklad plné vyznenie monumentalita prírody oproti človeku. Čo sa však týka dejín krajiny ako vizuálneho motívu, jej počiatky boli v celkom opačnej hierarchickej konštelácii. Prírodné prostredie totiž zväčša plnilo kompozičnú funkciu kulis, respektíve priestorového rámca tej ktorej scény.⁴² Pre označenie tejto hierarchickej zmeny možno použiť termín *insubordinácia*, vyjadrujúci premenu z podradenej (subordinovanej) funkcie na priradenú alebo nadradenú.

Stačí však vizuálne a obsahové hierarchické kritérium na definovanie krajinomalby ako takej? Johann Heinrich Füssli vo svojich *Prednászkach* píše o istej dichotómii vo vyobrazovaní krajín. Rozoznával totiž na jednej strane poddajný nárys daného miesta – ním považovaný za kartografickú prácu.⁴³ Protipólom týchto tendencií boli krajiny s umeleckou hodnotou, schopné odrážať výšku, hĺbku, osamelosť, desivosť, pohlcovanie a údiv – teda emocionálne hodnoty, dodávajúce prácam umelecký punc.⁴⁴ Pre prvú zmieňovanú skupinu diel sa ujal pojem *veduta* (znamená *pohľad*), pričom jeho náprotivkom je umelecky koncipovaná *krajinomalba*. Ako však správne upozorňuje napríklad aj Marta Herucová, nie každý obraz, klasifikovaný ako veduta, musí byť topografickým opisom v pravom zmysle slova.⁴⁵ Identifikácia umeleckých krajinárskych kvalít koliduje so snahou o metodickú striktnosť, keďže v tomto ohľade musí byť stanovaný jednoznačný predpoklad senzúálneho umeleckého vnímania zo strany recipienta. Výsledný produkt jeho myšlienkových pochodov sa môže eventuálne rôzniť v závislosti od interpretácie a špekulácie nad tým, čo je intencia tvorcu a čo záujem objednávateľa (v prípade otázky autonómneho záujmu výtvarníka o krajinné prostredie).

⁴² K problematike viac v publikácii Göta Pochata, *Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance* – Pochat 1973.

⁴³ Niektorí historici umenia dokonca považujú kartografiu za prapôvodcu záujmu o vizuálne stvárnenie. V tejto súvislosti ide najmä o Svetlanu Alpers: Alpers 1983. – Alpers 2007. K problematike pozri knihu *L'œil cartographique de l'art* od Christine Buci-Glucksmann – Buci-Glucksmann 1996.

⁴⁴ Fuseli 1820, s. 179.

⁴⁵ Herucová 2012, s. 37.

V otázke dobovej percepcie maľby krajín možno tiež hľadiť na ich status z pohľadu akademickej politiky. Pre umenie 18. storočia je totiž príznačný fenomén akademickej hierarchie maliarskych *žánrov*.⁴⁶ Toto uvažovanie, prebrané po vzore parížskej Akadémie aj jej viedenským náprotivkom, bolo teoreticky podporené Andréom Félibienom, ktorého text sugestívne načrtáva dobové zmýšľanie a argumentáciu jemu podobných teoretikov:

„Ten, kto vytvára dokonalé krajiny je nad tým, čo spodobuje ovocie, kvety či morské lastúry. Tvorba toho, ktorý maľuje živé zvieratá má väčšiu cenu ako tých, čo zachytávajú nehybné neživé veci. A keďže človek je najdokonalejším Božím výtvorom na zemi, je isté, že ten, ktorý sa stane imitátorom Boha v prevádzaní ľudských postáv, exceluje oveľa viac než tí ostatní ... Maliar, ktorý vytvára portréty však stále nedosahuje najvyššej dokonalosti umenia a nemôže očakávať najvyššie počty. Aby ich dosahoval, musel by byť schopný prejsť od stvárňovania jedinej figúry k viacerým pospolu. Musí byť vyobrazená história a mýtus. Velké udalosti musia byť vyjadrené tak, akoby to robil historik alebo básnik.“

Volný preklad textu Andrého Félibiena, pozri: **Félibien 1669**, nestr. a prepis v **Duro 2007**, s. 96.

Dobový trh, definujúci ceny výtvarných diel, ponúka taktiež možnosť náhľadu na súdobú percepciu krajinomalieb v porovnaní s inými dielami. Krajinomalby rakúskych a uhorských maliarov boli predávané a dražené za rádovo nižšie ceny, než v prípade diel, vyobrazujúcich „vyššie“ námety. Napríklad dve krajiny z pozostalosti viedenského krajinára, Christiana Hilfgotta Branda (1695–1756), boli po jeho smrti vydražené za 5 guldenov, pričom päťica olejomalieb Paula Trogera (1698–1762) s hodnotnejšími kompozíciami nadobudla dobovú hodnotu až 1.500 guldenov. Cena za krajinomalby nebola pritom definovaná rakúskym trhom s vlastným umením, ale odvíjala sa od súdobého európskeho štandardu pre produkty nizozemských maliarov krajín.⁴⁷

⁴⁶ Viac k tomuto javu viď v štúdii Paula Dura: **Duro 2007**.

⁴⁷ **Herrmann-Fichtenau 1983**, s. 85.

Etablovanie viedenskej krajinarskej školy a Josef Orient

Prílev holandizmu:

Začiatky rakúskej a viedenskej krajinomalby

Udomácnenie krajinomalby a jej výučby prebiehalo v Rakúsku postupne a vo viacerých etapách. Už krátko po roku 1700 možno hovoriť o „škole“ v zmysle vzájomne sa ovplyvňujúceho okruhu umelcov, zabezpečujúceho kontinuálny prenos skúseností aj formou výučby, zastrešovanej súkromným ateliérom alebo štátnou inštitúciou. Rakúski krajinári ako Karl Ferdinand Fabritius (1637–1673), Hans Graf (1653–1710) či Franz Ignaz Flurer (1688–1708) fungovali v tomto odbore skôr solitérne.⁴⁸ Za rakúskych priekopníkov krajinomalby sú považovaní taktiež aj nevlastní bratia Anton (1663–1708) a Josef (1675–1724) Faistenbergerovci, pochádzajúci zo Salzburgu.⁴⁹

Štýlové koordináty novo sa etablujúcich maliarskych krajinných námetov boli silne ukotvené v nizozemskom maliarstve. V Rakúsku bola autorom pre ich inšpiráciu dostupná veľká množina týchto severských prác. Istú ich vzorku priviezli už v 17. storočí úradníci a vojaci habsburských provincií Nizozemska, ktoré počnúc rokom 1713 nadobudli názov Východné (resp. Rakúske) Nizozemsko.⁵⁰ Fenomén holandizmu bol v súdobých literárnych prameňoch posudzovaný prizmou „buržoázneho realizmu“ a až postupom času sa začali objavovať názory, že toto umenie skrýva alegorické a morálne interpretačné úrovne, odvíjajúce sa aj v závislosti od literatúry.⁵¹ Napríklad Johann Georg Sulzer sa v závere 18. storočia vyjadril k umelcom predmetnej maliarskej školy, že ich tvorba sa zdanlivo neodvíja od iných pravidiel, než je použitie farieb a kresby na čo najvernejšie napodobenie rázu vecí. Títo umelci sa podľa neho nezaujímalí o vnútornú hodnotu a silu obsahu, avšak, na druhej strane, ich diela dosahujú najvyšší vrchol maliarskej mechanickej zručnosti.⁵²

⁴⁸ Hofstätter 1973, s. 12.

⁴⁹ K Faistenbergerovcom pozri dizertačnú prácu Ilse Friesen-Strnad: **Strnad 1964** (dostupné aj v xerokópii, Praha NK, sg. D1825).

⁵⁰ Goede-Broug 2013, s. 159.

⁵¹ Herrmann-Fichtenau 1983, s. 28–29.

⁵² Sulzer 1792, zv. 2, s. 633.

Holandizmus, prejavujúci sa širokospektrálne v portrétnom, historickom, batailnom, zátišovom i animálnom maliarstve, bol v strednej Európe najcitelnejší práve v malbe krajín. Typickou pre tento fenomén sa stala práca s kompozičnými schémami a figuratívnymi elementmi, ktoré rakúskym maliarom poskytovali široké možnosti krajinárskej produkcie vďaka ich voľnému variovaniu. S nizozemskými vzormi navyše mohli byť kombinované aj flámske a talianske prvky. Na začiatku vývoja rakúskej krajinomalby je dokonca taliansky kompozičný model najmä vďaka Antonovi Faistenbergerovi v popredí. Holandizmus sa totiž v tvorbe tohto umelca naplno prejavil až v jeho neskoršom tvorivom období, kedy začal ustupovať od vzorov Gasparda Dugheta (1615–1675), Clauda Lorraina (1600–1682) a Salvatora Rosu (1615–1673).

Naprieč ďalším vývojom sa v Rakúsku aj naďalej vyskytovali príklady južanskej krajiny, rozvinutej práve zaalpskými umelcami. Typické pre tieto práce je oslnenie krajiny mäkkým svetlom a dopĺňanie pastorálnych štafážových motívov.⁵³ Jednými z významných protagonistov italizujúcej nizozemskej krajinomalby boli napríklad Nicolaes Berchem (1620–1683) z Haarlemu a Karel Dujardin (1622–1678) z Amsterdamu. Obaja autori pracovali so špecifickým typom figurálnych doplnkov. Možno ich charakterizovať vysokým záujmom o animálne prvky – často dobytok s pastiermi alebo pútnikmi, rozdielny voči druhému prúdu, primkynajúcemu sa k mnohosti a minucióznosti v stvárňovaní miniatúrnych postáv a zvierat.⁵⁴ Rýdzu kontinuitu tejto nizozemskej štafážovej typologickej línie možno vysledovať v tvorbe Christiana Hilfgotta a jeho syna, Johanna Christiana Branda (1722–1795).

⁵³ Herrmann–Fichtenau 1983, s. 85–91.

⁵⁴ K Nicolaesovi Berchemovi pozri Biesboer (ed.) 2006. Catalogue raisonné k Dujardinovej tvorbe vypracovala Jennifer Kilian: Kilian 2005.

Josef Orient

(1677 Purbach – 1747 Viedeň)

Burgenlandský umelec Josef Orient (obr. 2) bol vôbec prvým známym maliarom krajín, pochádzajúcim z Uhorska.⁵⁵ Orientovi sa dostalo pozornosti zo strany historikov umenia najmä kvôli jeho otáznemu akademickému pôsobeniu, keďže najmä v staršej literatúre kolovala informácia o tom, že zastával miesto zástupcu riaditeľa na viedenskej Akadémii.⁵⁶ Čo sa ale týka Orientových maliarskych prác, tie boli prezentované najmä ako „súčiastky“ v širších vývojových súvislostiach rakúskeho a uhorského umenia, a ako reflexia holandizmu.⁵⁷ V záujme uchopenia celkovej umelcovej tvorby je potrebné dívať sa na jeho dielo viacerými prizmami.



Josef Orient

2. Anonym, *Josef Orient*,
18. st., grafický list, Viedeň, ÖNB.

Josef Orient si na rozdiel od zvyšku svojej tesárskej rodiny zvolil kariéru maliara v neďalekej Viedni. Bol žiakom Antona Faistenbergera a práve ten bol kľúčovým inšpirátorom jeho ideálnych krajinomalieb, posúvajúc Orienta k holandizujúcemu prúdu. Podľa Horsta Gersona mal umelec dokonca podstúpiť štúdium priamo v Nizozemsku, avšak autor tejto zmienky sa pri svojom tvrdení neodvolal na žiaden informačný zdroj.⁵⁸ Už zo súdobých prameňov sa vďaka Hagedornovi dozvedáme o nizozemských maliarskych schémach, ktoré Orient využíval. Tie tkveli predovšetkým v dielach Hermana Saftlevena ml. (1609–1685) a Jana Griffiera st. (ca. 1652–1718). Symptomatickou pre oboch autorov a neskôr aj pre samotného Orienta bola juxtapozícia horského a rurálneho krajinného celku, ktoré pretínala diagonála v podobe klukatej rieky, valiacej sa údolím. Podobnosť s oboma autormi možno demonštrovať na príklade pendantov

⁵⁵ Goede-Broug 2013, s. 159. Josef Orient sa narodil v mestečku Purbach am Neusiedler See, nachádzajúcom sa dnes v Dolnom Rakúsku. V minulosti bola obec známa pod maďarským názvom Feketeváros a spolu s územím Burgenlandu patrila Uhorsku. Josef bol najmladším synom Martina Orienta, člena tesárskeho cechu. Tejto profesii sa venovali aj umelcovi starší bratia: Johann, Leopold a Friedrich. Z dostupných prameňov je známe, že Orientov otec zomrel v roku 1680 a jeho ovdovená matka sa opäť vydala za Geoga Glirkha, majstra z rovnakého cechu. – Neďaleko od Orientovho rodiska sa narodil aj ďalší významný maliar, krajinár Wolfgang Köpp – pozri kapitolu 4.2.

⁵⁶ Müller – Klunzinger – Seubert 1864, ZV. 3, s. 211.

⁵⁷ Herrmann-Fichtenau 1983, s. 85–91.

⁵⁸ V tomto prípade som pracoval len s interpretáciou zdroja: Goede-Broug 2013, s. 159.

z pražskej Národnej galérie (kat. **9–10**). Saftlevenovi a najmä ním aplikovanému koloritu, je značne príbuzná Orientova práca z Ostravy (kat. **8**). Nizozemský maliar sa vo vrcholnej fáze svojej kariéry zameril práve na kompozície riečnych krajín, ktoré sa toho času tešili mimoriadnemu dopytu. Azda v záujme zvýšenia vlastného profitu si nehodlal Saftleven vytvárať konkurenciu v podobe učňov. Až od 80-tych rokov 17. storočia prevzala jeho kompozičnú schému časť nemeckých výtvarníkov, ku ktorým sa neskôr pridali aj Josef Orient.⁵⁹

V tejto súvislosti je tiež namieste zdôraznenie jednej z interpretačných rovín Orientových prác. Po vzore Ursuli de Goede-Broug možno súbor umelcových ideálnych krajín chápať ako reakciu na neutíchajúci dopyt stredoeurópskych recipientov po nizozemských krajinomalbách. Napriek ustavičnému chreniu krajinomalieb zo severu nestíhali títo umelci plne reflektovať európsky záujem, ktorý využili maliari ako Orient.⁶⁰ V jeho prípade nejde o výlučné kopírovanie cudzích vzorov, ale skôr o analytický a analogický prístup. Teda najskôr bolo pre Orienta dôležité zodpovedanie otázky, čo robí z nizozemskej krajinomalby osobitý výtvarný prejav. Okrem obľúbených rurálnych a horských tém, či ich prípadnej juxtapozície, je ich dôležitou súčasťou taktiež špecifická figurálna štafáž. Jej symptomatické prevedenie si zakladá na mnohosti a minucióznosti, a pracuje s vidieckou tematikou. Formálne prevedenie vlastných Orientových kreácií štafáže možno len ťažko zhodnotiť. Vo väčšine jeho diel totiž figurálnu a animálnu zložku dotvorili umelci jeho okruhu, najčastejšie zrejme jeho žiak a blízky spolupracovník Franz Christoph Janneck (1703–1761), s ktorým dokonca v roku 1733 podstúpil cestu do Frankfurtu nad Mohanom.⁶¹ Okrem toho, že Janneck bol zručným figuralistom, taktiež vytváral po vzore svojho učiteľa aj krajinomalby.⁶² K významným umelcovým žiakom sa tiež radia Franz de Paula Ferg (1689–1740) a Maximilian Joseph Schinnagl (1697–1762).⁶³ Práve u Schinnagla je Orientov vplyv mimoriadne výrazný a v niektorých prípadoch možno ich diela len ťažko vzájomne odlišiť. Schinnagl pokračoval v šírení holandizmu, prejavujúceho sa záujmom o vidiecke a horské prostredie. Od Orienta prevzal jeho výtvarnú polohu, pracujúcu s limitovanou farebnou škálou a zastrenou svetelnosťou, ktoré sugestívne navodzujú klastrofóbnu atmosféru hustého lesa.

Spomedzi všetkých umelcových ideálnych krajinomalieb vyčnieva najviac trojica horských krajín, blízka tvorbe Roelanta Saveryho (1576–1639) či Lucasa van Valckenborcha st. (ca. 1535–1597). Najznámejšou z nich je nesignovaná *Horská krajina s hradom a vodopádom* zo zbierok Brukenthalovho múzea v transylvánskom meste Sibiu (kat. **13**). Umelec opäť využíva diagonálny predel plánov a razantnú vzdušnú perspektívu v nehostinnom prostredí

⁵⁹ *Ibidem*, s. 161.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 174.

⁶¹ Mojzer 1984, kat. 143.

⁶² Pozri napríklad Baum 1980, s. 252–259.

⁶³ *Ibidem*, s. 163–165.

zašpicatených hôr a skál. Dielo upriamuje divácky pohľad do pravej, farebne výraznejšej časti, kde je situovaná klukatá horská cesta s pútnikmi, smerujúcimi k centrálne umiestnenému hradu. Spracovanie figurálnej štafáže je indiferentné voči prístupu Jannecka a jeho okruhu.⁶⁴ S uvedeným prístupom sa možno stretnúť v umelcovej *Hornatej krajine*, ktorá sa stala viacnásobným dražobným artiklom (kat. 47).⁶⁵ Kompozičný prístup a stvárnenie krajiny s ostrými vrcholmi vertikálne sa ťahajúcich hôr sú analogické k transylvánskej práci. V nedávnej minulosti sa tiež objavili kuloárne úvahy odborníkov nad tým, či Orient nevytvoril aj takzvanú *Horskú krajinu s jaskyňou* (kat. 14), pôvodne pripisovanú Lucasovi van Valckenborchovi st.⁶⁶ Malba využíva rozdielnu vzdušnú perspektívu v porovnaní s Valckenborchom a odklon od tejto pôvodnej atribúcie je na mieste. Avšak dôležité je zdôrazniť aj to, že v prípade Orienta sa tento námet vyskytuje len raritne a bližšie mu boli skôr Saftlevenove a Griffierove schémy. Ani rukopis a farebné prevedenie nepatrí medzi typickú autorovu polohu. Domnienka o Orientovom autorstve vyplynula pravdepodobne z takmer identických rozmerov v porovnaní s jeho možným pendantom zo Sibiu, vyobrazujúcim zhodné prírodné motívy (kat. 13). Samozrejme, pri atribučnom procese sa nestačí spoliehať na štatistiku a teóriu pravdepodobnosti. Primalá je aj samotná vzorka autorových známych prác. Tie sa z veľkej časti nachádzajú zrejme v súkromných kolekciami alebo časom vstúpili do anonymity. Napriek zdanlivej monotematickosti Orientovej tvorby sa v nej objavili aj práce, ktoré sa značne vyčlúňajú z typických príkladov jeho ťvuvru (kat. 60). Bez autopsie predmetného diela je azda zbytočné vydávať konečné súdy o jeho autorstve a nateraz možno zatiaľ hovoriť skôr o visiacom otázniku nad touto malbou, než objektívne prehlásiť, že ide o špecifickú Orientovu výtvarnú polohu.

Celková tvorba Josefa Orienta nebola závislá len na replikovaní nizozemských schém ideálnych krajín. Oveľa invenčnejšie sa tento umelec prejavil vo svojom záujme o zachytenie pohľadu na reálne krajinné výseky. Práce, ktoré z Orienta urobili v dejinách rakúskeho maliarstva priekopníka a zabezpečili mu čestné miesto v procese formulovania viedenskej maliarskej veduty, sú svojim počtom skromné. Napriek tomu si ale našli svoje analógie, najcitelnejšie v prácach Johanna Christiana Branda.⁶⁷ Ojedinelý námet loveckej veduty je zachytený v dvoch Orientových dielach. Obe sú spodobením prírody v okolí zámku Laxenburg, pričom jedna z nich vyobrazuje hon na vysokú zver (kat. 23) a druhá sokoliarske poľovanie volaviek (kat. 24). Prevedenie pendantov je diametrálne odlišné voči umelcovým fiktívnym panoramatickým vyhliadkam z veľkej výšky na komponované lokality s údoliami,

⁶⁴ Úsudok vychádza len z fotografie a následnej komparácie s ďalšími dielami.

⁶⁵ Kat. München 1962, kat. 889.

⁶⁶ Ide o dosiaľ nepublikovaný názor experta na nizozemskú malbu, Jana de Maere. K nemu sa tiež prikláňa Dr. Alexandru Sonoc, ktorému vďačím za sprostredkovanie informácie a digitálne reprodukcie.

⁶⁷ Analógie si všimla a prvýkrát komplexnejšie spracovala Sylvia Hofstätter – Hofstätter 1973, s. 38.

vytvárajúcimi dojem hĺbky. Tento raz sa Orientovi nestačilo spoliehať na zaručenú atraktivnosť riečnych kompozícií z pohľadu dobového recipienta. Musel sa oprostíť od konštruovanej monumentality a miesto nej zachytiť skutočnú krajinu pri Laxenburgu, neponúkajúcu žiadne nevšedné prírodné vyhlídky. Prím hrá v malbách predovšetkým štafáž, sprostredkujúca divákovi príbehovú zložku. S totožným námetom polovačky v Laxenburgu sa tiež možno stretnúť u Branda, ktorý vytvoril štvoricu vedút, previazaných s touto témou.⁶⁸ Najcitelnejším posunom v Brandovom prístupe je novátorské chápanie svetla a z toho vyplývajúce podanie vzdušnej perspektívy. Pri komparácii jeho vedút s Orientovými pendantmi je citelná inklinácia staršieho výtvarníka k tmavšej holandizujúcej farebnosti.⁶⁹ Na rozdiel od schematicky podanej perspektívy zo súboru ideálnych krajinomalieb, pracujúcich s odstupňovaním plánov, v laxemburskej dvojici vytvára Orient súvislejší farebný gradient, smerujúci v úzadí k modrastým, svetlejším odtieňom. Detailnejší pohľad na pendanty prezrádza zriedkavú maliarsku polohu autora, smerujúcu ku kresliarskemu rázu. Tento postup je charakteristický aj pre ďalšiu dvojicu autorových diel, taktiež namalovaných na kovovej platni (kat. 30–31) a vyobrazujúcich zalesnené krajiny s pocestnými. Tieto malby, dražené v Antverpách, boli s najväčšou pravdepodobnosťou vytvorené s malým časovým odstupom od Orientovho záznamu Laxenburgu.

Orientov *Pohľad na Klosterneuburg* (kat. 6), namalovaný okolo roku 1725, vychádza z kompozícií, typických pre grafické veduty.⁷⁰ Maliar sa však zameral na prírodnú zložku a vyjadrenie malebnej situácie mesta v krajinnom rámci kopcov a dunajských nív. Nešlo mu o sprostredkovanie mapy mesta a aj preto pri komponovaní zvolil len mierny nadhľad. Na druhej strane je namieste otázka, či bolo dielo od základu koncipované s požiadavkou na vyjadrenie malebnosti prírody pri Klosterneuburgu alebo išlo o postup, ktorý bol pre Orienta „bezpečnejší,“ keďže s topografickým mapovaním urbánnych štruktúr nemal toľko skúseností ako s malbou prírody. Pôsobivá malba patrí medzi zriedkavé realizácie svojho druhu v Rakúsku, predchádzajúce tvorbe Johanna Christiana Branda.⁷¹

K ďalším známym umelcovým vedutám patrí dvojica pôsobivých akvarelových štúdií z Albertiny (kat. 19–20), vytvorených pravdepodobne okolo roku 1740.⁷² *Okolie Neulerchenfeldu a Hernalsu a Pohľad na zámok Schönbrunn a viedenské predmestie Meidling* predstavujú v známej

⁶⁸ Pozri kapitolu 3.3.

⁶⁹ Krapf 1984, s. 4. Brandov pokročilý názor na farebnosť vyplynul z korešpondencie s Johannom Georgom Willem.

⁷⁰ V Uhorsku tento typ maliarskej veduty prežíval ešte v prvej tretine 19. storočia, hoci v tom čase išlo už o retardovaný prejav. Vid' Petrová-Pleskotová 1983, s. 99.

⁷¹ Pötschner 1978, s. 45. Kojedinelým príkladom maliarskej veduty Rakúska spred polovice 18. storočia patrí realizácia flámskeho maliara Fransa Geffelsa (1624–1694), *Oslobodenie Kahlenbergu 12. septembra 1683*, ca. 1685, 183 × 273 cm, signované „Fraco Geffels“, Viedeň, HMW [40.132]. – Pozri aj porovnanie Orientovho *Pohľadu na Klosterneuburg* s *Krajinou s Devínom pri ústí rieky Moravy do Dunaja* (kat. 66) od Johanna Christiana Branda v kapitole 3.2.

⁷² Orientove akvarely ako prvý datoval na obdobie okolo roku 1740 Peter Pötschner. Vid' *ibidem*, s. 47.

ukážke Orientovho  uvru jedine n  príklady bezprostrednej autopsie skutočnej krajiny. Skôr než o dokumenta ciu mestských štruktúr a významných stavieb išlo v tomto prípade umelcovi o zachytenie prírody. Technick  prevedenie diela a zaznamenanie perspektívy sved i o umelcovej naivite, ale aj o r dzom záujme o okolit  prostredie.⁷³ Autor urbánne prvky marginalizoval, čo bol postup symptomatick  pre druhú polovicu a najmä záver 18. storočia.⁷⁴ Práve tieto dva akvarely sú považované za počiatok v tvornej genézy, smerujúcej k viedenskej biedermeierovskej krajinomalbe.⁷⁵

Tvorba Josefa Orienta bola v 18. storo i zatiernen  jeho nadanými pokračovateľmi, najmä však vedutov mi maľbami Branda. Napriek tomu ale v rakúskych a uhorských dejinách umenia v chnieva osoba tohto v tvornika ako prvého m lniku pri zrode rakúskej maliarskej veduty s nateraz stále ot znymi interakciami v rámci jeho okruhu. Konštatovanie o autorovej invenčnosti už ale neplatí pri jeho ideálnych krajinách. Na jednej strane išlo o d le it  osobnosť raného štúdia vo vývoji viedenskej krajinomalby. V stredoeurópskom a širšom kontexte sa ale Orient pridal v rámci tohto námetového okruhu k plej de redistrib torov holandizmu. Nizozemsk ch autorov dokázal napodobit  tak verne, že dokonca variáciu jeho signatúry „J. Vrientt“ chápali historici umenia ako podpis nepreb dan ho severana.⁷⁶ Orientovo dielo sved i o značnej oblube nizozemskej krajinomalby aj v Rakúsku a nasledujúci vývoj s progresom v náraste počtu jej napodobiteľov dokladá neutíchajúci záujem jej recipientov. Ako už v minulosti naznačila rakúska bádatelka Elisabeth Herrmann-Fichtenau, velk m problémom pri poznan  diel krajinárov Orientovho okruhu je zna n  podobnosť ich tvorby.⁷⁷ V záujme korektnej prezentácie a interpretácie týchto diel je nevyhnutným predstupn m pokračovanie v inak zanedbanej heuristickej práci a následnej katalogiz cii.

⁷³ Koschatzky 1973, s. 198, kat. 2.

⁷⁴ Andraschek-Holzer 2012, s. 29.

⁷⁵ P tschner 1964, s. 69. – Okrem spomínaných realizácií skutočných krajin vytvoril Orient dalšie, dnes už nezvestn  (resp. pravdepodobne zni en ) maľby: *Alpsk  krajinu pri Salzburgu*, *Juhonemeck  krajinu* a *Hornat  krajinu* (kat. 63–65). V prípade tretej menovanej práce išlo o reálnu krajinu len hypoteticky, keďže bola pendantom k predchádzajúcemu menovanému dielu. Po zániku spravujúcej inštitúcie prevzalo jej kolekcie N rodn  múzeum vo Vroclave a N rodn  múzeum vo Varšave. Menovan  diela sa nepodarilo pracovníkom múzea dohľadať ani podľa autorstva a ani podľa starého evidenčného  isla. Za pomoc ďakujem riaditeľovi vroclavsk ho Národného múzea, Piotrovi Oszczanowskemu.

⁷⁶ Goede-Broug 2013, s. 163–164. Signat ry pr tomn  v kat. 30, 41.

⁷⁷ Herrmann-Fichtenau 1996, s. 662.

Výučba maľby krajín na Akadémii pred zjednotením viedenských výtvarných škôl

Ako už bolo naznačené, v súvislosti s osobou Josefa Orienta býva stotožňovaný aj post učiteľa na kráľovskej a cisárskej Akadémii, ba dokonca aj miesto zástupcu riaditeľa – tzv. *Vizedirektora*. Otázna je ale aj samotná forma a účel výučby maľby krajín na tejto škole. Presadenie inštitucionálnej výučby krajinomalby bolo v Rakúsku pozvoľné a narážalo na prekážku v podobe hierarchie námetových okruhov, zakorenenej v internej politike Akadémie, reorganizovanej roku 1726.⁷⁸ Krajina síce bola vnímaná ako nízky námet, ale na druhej strane predsa len existovala potreba vyškoliť portrétistov a maliarov historických scén s dobrou znalosťou krajinných súčastí, vytvárajúcich eventuálne kulisy ich výjavov. Týmto smerom orientovanú výučbu možno očakávať práve aj od Orienta, ktorého meno medzi členmi Akadémie uvádza aj Carl von Lützwow.⁷⁹ Tam však jeho akademická kariéra s najväčšou pravdepodobnosťou aj vrcholila. Hoci sa stretáme so zmienkami o získaní postu zástupcu riaditeľa, s najväčšou pravdepodobnosťou ide o tradovanú nepravdu.⁸⁰ Nejestvuje totiž jediná známa archívnia, ktorá by to potvrdzovala.⁸¹ Okrem toho svedčí proti tejto domnienke fakt, že k umelcovej práci zastávala Akadémia principiálne pohrdavý postoj. Orient bol len jej bežným členom a na dôvažok možno dodať, že v tomto čase sa dožíval pokročilého veku.

Okolo roku 1750 bol zrejme učiteľom subordinovane poňatej maľby krajín a krajinárskych prvkov olomoucký rodák, Karl Josef Aigen (1685–1762), vyučujúci počas dvoch alebo troch akademických triéní.⁸² Umelca v jeho rodisku zaškolil Dominik Mayer (ca. 1653–

⁷⁸ Pötschner 1978, s. 17. Kým v roku 1689 zriadil Peter Strudel (ca. 1660–1714) vo vlastnom dome pri Währinger Gasse vo Viedni takzvanú *Akademie der Mallery-, Bildthawer-, Fortification-, Prospectiv- und Architectur-Kunst*, v meste už existoval cech Maliarov bratstva sv. Lukáša. Napriek tomu však bolo rýdze viedenské umenie v tomto období skôr zriedkavé a miestnu tvorbu realizovali najmä prisťahovalci. To platilo až do prvých decénii 18. storočia. Taktiež ani Strudelova akadémia nebola riešením tejto situácie. Od tradičnej dielne sa veľmi nelíšila smrť jej zakladateľa znamenala koniec jej činnosti. 22. júna 1726 bola napokon reorganizáciou Strudelovho pôvodného projektu zriadená cisárska Akadémia výtvarných umení a za jej prvého riaditeľa bol menovaný Jakob van Schuppen (1670–1751), inšpirovaný parížskym vzorom.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 17, s. 286. – Podľa Carla von Lützwowa mal byť Josef Orient bežným členom Akadémie od roku 1741, kedy už bol v pokročilom veku. Vid' Lützwow 1877, s. 146.

⁸⁰ Müller – Klunzinger – Seubert 1864, zv. 3, s. 211.

⁸¹ Žiadne zmienky o autorovi neuvádza ani Walter Wagner vo svojej monografii k dejinám kráľovskej a cisárskej Akadémie výtvarných umení – Wagner 1967.

⁸² Pötschner 1978, s. 17, s. 286. Peter Pötschner uvádza, že Karl Josef Aigen bol od roku 1728 študentom na viedenskej Akadémii. V roku 1751 sa stal jej profesorom a o tri roky na to (po krátkej prestávke fungovania Akadémie) figuroval ako jeden z jej členov. Petr Arijčuk však poslednú informáciu mierne koriguje a uvádza, že riadnemu členstvu sa Aigenovi dostalo až roku 1755 – po tom, čo na jar predchádzajúceho roku predložil svoj tzv. *Aufnahmewerk*. Išlo o dnes už nezachovaný obraz *Kázanie sv. Jána Krstiteľa*. Vid' Arijčuk 2008, s. 91.

1715). Po pobyte vo Frankfurte nad Mohanom sa v roku 1720 permanentne usadil vo Viedni, kde objavil svojho nového učiteľa a priateľa, Josefa Orienta. Aigen, rovnako ako Orient či Faistenbergerovci, produkoval nizozemsky orientované krajinomalby. Ku včasnejším ukázkam Aigenovej tvorby patrí aj *Zimná krajina s korčuliarmi*, podobná prácam Aerta van der Neer (1603–1677) či viedenským malbám, vychádzajúcim z obdobnej tvorby (napríklad kat. 45).⁸³ Toto dielo, reprezentujúce pre umelca ojedinelý, prílišne intenzívny príklon k nizozemskej malbe, sa stalo pochybným argumentom pre hypotézu o jeho aktivite na Červenom Kameni. Ním má byť podobnosť diela s malbami na tamojšom paraváne.⁸⁴ Ďalšie, pre umelca typickejšie práce, možno nájsť napríklad vo viedenskom Belvederi.⁸⁵

⁸³ **Togner 2011**, s. 22–23. Karl Josef Aigen, *Zimná krajina s korčuliarmi*, 20-te roky 18. st., olej, plátno, 70 × 47,5 cm, signované vpravo dole „Carl. Aigen. Fec.“, Olomouc, MUO [O 201].

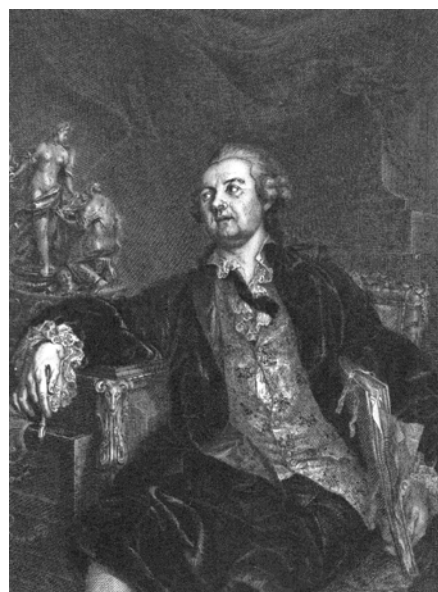
⁸⁴ Hypotézu o Aigenovom autorstve predstavil Ján Papco (**Papco 2003**, zv. 1, s. 330). Následne ju však presvedčivo poprel Milan Togner (**Togner 2011**, s. 23).

⁸⁵ Karl Josef Aigen, *Jarmok pred mestskou bránou*, nedatované, olej, plátno, 38,5 × 44 cm, Viedeň, Belvedere [4085]. – Idem, *Odpust*, nedatované, olej, plátno, 38,5 × 44 cm, Viedeň, Belvedere [4086]. – Umeľcov ťevre netvorili len krajinomalby, ale zahŕňal aj náboženské námety. Aigenov málo pokrokový výtvarný prejav v rámci tohto odvetvia mu pravdepodobne dopomohol k akademickej kariére, ale na druhej strane práve aj tento „bezpečný“ prístup vyústil k postupnej anonymite jeho prác. Takýmito realizáciami, navyše dokladajúcimi Aigenovo opätovné pôsobenie na Morave, sú aj jeho obrazy z dominikánskeho kostola sv. Michala v Brne a z kaplnky sv. Anny v Náměšti nad Oslavou. Aigenovej sakrálnej tvorbe na Morave sa v samostatnej štúdii venuje Petr Arijčuk, prinášajúci nové zistenia o umelcovi. Pozri: **Arijčuk 2008**.

Johann Christian Brand a výučba krajinárstva od roku 1766

Založenie Schmutzerovej Ryteckej akadémie a triedy krajinárskeho kreslenia

Na rozdiel od prístupu Akadémie, takmer opovrhujúcej maľbou krajín, Rytecká akadémia Jakoba Matthiasa Schmutzera (1733–1811, obr. 3), špecializujúca sa na vyučovanie kreslenia a reprografických techník, umožnila v Rakúsku prvýkrát systematickú výučbu krajinárstva ako autonómneho umeleckého záujmu.⁸⁶ Vďaka finančnej podpore cisárovnej mohol Schmutzer po absolvovaní viedenskej Akadémie študovať v Paríži rytectvo u Johanna Georga Willeho (1715–1808) a navštevovať tamojšiu nemeckú školu kreslenia. Krátko po svojom návrate založil v roku 1766 vlastnú akadémiu kresby a grafiky, konkurujúcu cisárskej a kráľovskej Akadémii. Kresba, ako to umelec uviedol v žiadosti o schválenie zriadenia školy, je podľa neho „*dušou všetkých umení a jednou z najdôležitejších zručností.*“⁸⁷ Jedným z primárnych cieľov tohto vyučovania bolo kreslenie podľa prírody, po vzore Schmutzerovho



3. Louis Jacoby, *Jacob Schmutzer*, 1793, mezotinta, papier, Viedeň, ÖNB.

⁸⁶ Schuster-Hofstätter 2017, s. 87.

⁸⁷ Sabine Grabner, *Die Akademie und die Landschaftsmalerei*, in: Grabner – Wöhrer (edd.) 2001, s. 97. – Pôvodná žiadosť je dnes v internom archíve viedenskej Akadémie. Pozri: ABK, AA, VA 1766–1771, *Konzept zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherschule*, fol. 1–3. – Čiastočný prepis Schmutzerovho sprievodného textu k žiadosti uvádza napríklad Ekkehard Mai. Pozri: Mai 2010, s. 51: „*Da das Zeichnen die Seele von allen Künsten, ja von den wichtigsten handwerken ist, so bin ich Willens, in Wien, wie ich bereits 2 ½ Jahre zu Paris gethan habe, eine Schule zu eröffnen, welche einem jeden, wieder dessen Aufführung ich nichts werde zu sagen haben, zu besuchen erlaubt seyn soll. Hier wird alle jeden, wieder dessen Aufführung ich nichts werde zu sagen haben, zu besuchen erlaubt seyn soll. Hier wird alle Tage nach Endigung der k. k. Akademie zwey Stunden gezeichnet werden. Man wird den Schülern Modell von beyden Geschlechtern stellen. Man wird sie zum Erfinden und Gruppieren anführen. Man wird sie durch eine leichte Lehrart anweisen, Geschmack und Effect in ihre Arbeiten zu bringen.*“

parížskeho učiteľa, Willeho.⁸⁸ V tomto duchu sa rátalo najmä so zaznamenávaním slnečných svetelných efektov v prírode. Výtvarné zvládnutie svetla a tieňa hralo v akadémii prím, vzhľadom na predpoklad, že dobrý rytec musí byť schopný kvalitnej práce, zaznamenananej výlučne prostredníctvom dvoch farieb.⁸⁹ Podľa Schmutzera bolo štúdium krajiny z autopsie potrebným tréningom aj pre všetkých ostatných výtvarníkov. Školské exkurzie mali trvať niekoľko dní až týždňov a mali byť organizované dva až trikrát mesačne. Vyhliadky tohto zámeru skomplikovala smrť cisára Františka Štefana († 1765) a zo strachu z následnej špionáže vyplývajúce obmedzenie slobody pohybu v habsburskej monarchii. Schmutzerovi a jeho študentom bol preto pridelený špeciálny pas, umožňujúci vychádzky aj mimo mesto. Väčšinu z účastníkov prvých študijných ciest tvorili už vyškolení maliari a grafici.⁹⁰

Záštitu nad exkurziami z veľkej časti prebral ďalší Willeho žiak, Franz Edmund Weirötter (1733–1771, obr. 4), vyučujúci krajinársku kresbu počnúc rokom 1767.⁹¹ Umelec uprednostnil ryteckú školu svojho priateľa Schmutzera pred kariérou v drážďanskej Akadémii a naďalej pokračoval v systéme výučby, prebranom od Willeho. Weirötter so študentmi počas svojho krátkeho pôsobenia navštívil viaceré rakúske lokality, vrátane vodopádov pri Gamingu, Neuhause (obr. 5) a Seehofe.⁹² Popri



4. Jakob Matthias Schmutzer,
Portrét Franza Edmunda Weiröttera,
1775, 27,3 × 18,7 cm, medirytina, papier,
Wolfenbüttel, HAB.



5. Franz Edmund Weirötter,
Vodopád pri Neuhause, ca. 1767, 45,5 × 37,7 cm,
červená hlinka, papier, Viedeň, Albertina.

⁸⁸ Sabine Grabner, *Die Akademie und die Landschaftsmalerei*, in: Grabner – Wöhrer (edd.) 2001, s. 97.

⁸⁹ Schuster-Hofstätter 2017, s. 87.

⁹⁰ Zmölnig 2008, s. 47–48.

⁹¹ *Ibidem*, s. 55. Schmutzer údajne zažiadal o ročný plat pre Weiröttera v hodnote 1000 fl. Rýchla odozva štátnej pokladnice však túto čiastku zredukovala na polovicu. Porovnaj s Pötschner 1987, s. 21. Peter Pötschner udáva ročnú penziu 600 fl. a k tomu preplatenie nájmu v sume 200 fl.

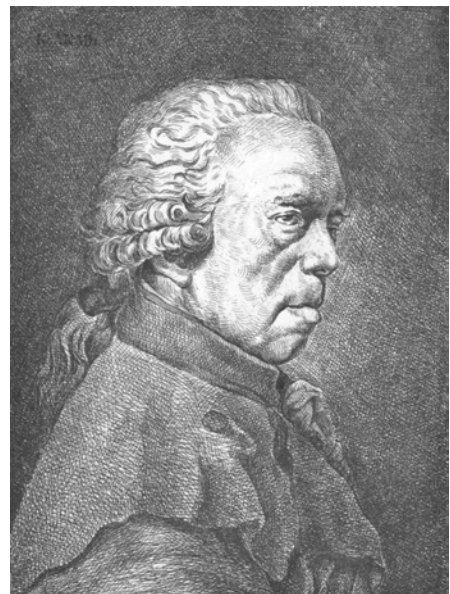
⁹² Pötschner 1987, s. 21–22. – Ukážku Weirötterovej študijnej kresby možno nájsť vo viedenskej Albertine. V spravujúcej inštitúcii síce nie je datovaná, ale približný rok jej vzniku vymedzuje umelcov začiatok pôsobenia v Schmutzerovej akadémii a získanie dokladov pre voľný pohyb. Franz Edmund Weirötter, *Vodopád pri Neuhause*, ca. 1767, červená hlinka, papier, 45,5 × 37,7 cm, Viedeň, Albertina [44051].

štúdiu tamojšej prírody sa skupina dostala do pozornosti predsedu krajinskej vlády, grófa Auersperga, ktorý voči účastníkom exkurzie vzniesol vážne podozrenie zo špionáže. Práve tento incident bol dôvodom vybavenia už zmieňovaných pasov.⁹³ Schmutzerova a Weirotterova snaha o kresbu podľa prírody sa však v prvých rokoch fungovania školy obmedzila skôr na študijné kresby stromov a kameňov, než na výtvarné uchopenie krajiny ako celku. Rok po Weirotterovej predčasnej smrti zaujal jeho miesto toho času už renomovaný viedenský maliar, Johann Christian Brand (1722 Viedeň – 1795 tamtiež, obr. 6).⁹⁴ Jeho novátorský výtvarný prístup k vedute a pedagogické pôsobenie otvorilo novú kapitolu rakúskej krajinomalby. Brandova činnosť bola priamo spätá aj s územím Uhorska a definovala nové trendy tamojšieho krajinárstva. Preto si zaslúži osobitú pozornosť.

3.2

Brandovo bratislavské obdobie: „protopitoreskné“ tendencie

Johann Christian Brand získal prvé krajinárske školenie u svojho otca, Christiana Hilfgotta (1695–1756), a ďalej ho rozvíjal na viedenskej Akadémii. Vo Viedni pôsobiaci rodák z Nemecka inšpiroval svojho syna k tvorbe nizozemsky orientovanej krajinomalby a figurálnej štafáže. Raná tvorba Johanna Christiana Branda patrí k takmer nepoznaným kapitolám umelcovho ťvuvru.⁹⁵ Zmienky o Brandovej tvorbe spreď 50-tych rokov 18. storočia v odbornej literatúre prakticky neexistujú a za východiskový bod jeho skorej tvorby je tradične považované „bratislavské obdobie.“ V kolekcii Moravskej galérie však možno nájsť súbor dvanástich autorových prác, ktorých



6. Adam Bartsch, *Portrét J. Ch. Branda*, 1793, čierna krieda, papier, Viedeň, ÖNB.

⁹³ Schuster-Hofstätter 2017, s. 87.

⁹⁴ Sabine Grabner, *Die Akademie und die Landschaftsmalerei*, in: Grabner – Wöhler (edd.) 2001, s. 97

⁹⁵ Hofstätter 1973, s. 15–16, s. 41. Identifikácia predmetnej skupiny diel, ako to nepriamo uvádza Sylvia Schuster-Hofstätter vo svojej dizertačnej práci, je výrazne sťažená predpokladom ich nožnej štýlovej príbuznosti s Josefom Orientom a Franzom Christophom Janneckom (1703–1761). Obaja počas Brandovho štúdia, archívne doloženého v rokoch 1736, 1740 a 1742, pôsobili na Akadémii.

prevedenie naznačuje málo skúsenú ruku.⁹⁶ Jednotiacou témou tohto cyklu maloformátových lavírovaných kresieb je prírodná atmosféra každého mesiaca v roku, spravidla v rurálnej krajine. Holandizujúca štafáž s vidiečanmi sa stala častým prvkom aj v neskoršej umelcovej tvorbe.⁹⁷ Kvalitatívne prevedenie figurálnych prvkov, vegetácie, svetelnej modelácie, zachytenia vzdušnej a lineárnej perspektívy, a celkového kompozičného pôsobenia, je Brandovým, zatiaľ ešte neskúseným výtvarným vyjadrením. Rozdiel kvalitatívnej úrovne spracovania týchto diel je v porovnaní s hŕstkou ďalších známych prác z Brandovho raného tvorivého obdobia priam závratný.

Začiatky profesionálnej umeleckej kariéry Johanna Christiana Branda boli späté s tajným radcom Uhorskej kancelárie, Mikulášom VIII. Pálffym (1710–1774).⁹⁸ V roku 1751 bol tento mladý umelec povolaný službou u grófa Pálffyho. Brand teda musel byť už v tom čase považovaný za talentovaného výtvarníka a od série predchádzajúcich zmieňovaných prác muselo dôjsť k výraznému posunu, ktorý stále nie je možné rekonštruovať. Novým dočasným bydliskom umelca sa na päť rokov stala Bratislava. Logicky možno predpokladať viaceré jeho pracovné cesty za Pálffyho pozemkami a rezidenciami, zahŕňajúcimi okrem Bratislavy a Devína aj ďalšie lokality, vrátane Malaciek, Bátorových Kosihov, Marcheggu, Ostrihomu, Plaveckého hradu, či dolnorakúskeho hradu Heidenreichstein pri obci Gmünd.⁹⁹ Brand v Pálffyho službách zotrval až do roku 1756, kedy sa kvôli ťažkému ochoreniu svojho otca vrátil do Viedne.¹⁰⁰ O tomto Brandovom tvorivom období sa zachovali len už zmienené, veľmi kusé informácie. Kvôli nedostatku prameňov a znalosti produkovaných diel, nemožno objektívne a komplexne analyzovať maliarovo bratislavské tvorivé obdobie ako celok. Štýlový a ideový prístup umelca však možno sčasti načrtnúť vďaka *Krajine s Devínom pri ústí rieky Moravy do Dunaja* (kat. **66**, obr. **20**).¹⁰¹

Rozmerná krajinomalba je jediným známym Brandovým dielom, ktoré možno s určitou asociovať s grófom Pálffym – a to jednak na základe značenia na diele „*Brand Junior*

⁹⁶ Johann Christian Brand, *Január – December* (12 diel), všetky pred 1750, lavírovaná kresba uhlíkom, papier, ca. 10,5 × 8,5 cm, Brno, MG [inventárne číslo zhodne s poradím mesiaca: B1201 – B1212].

⁹⁷ Hofstätter 1973, s. 15–16.

⁹⁸ Meusel 1789, heslo Brand (J. C.), s. 19. – Jedlicska 1910, s. 604. Mikuláš VIII. Pálffy bol od roku 1732 kráľovským komorníkom a následne, o dva roky, postúpil na funkciu kráľovského dvorného majstra. Medzi rokmi 1739–1746 vykonával funkciu radcu Uhorskej kancelárie, ale až roku 1746 bol Máriou Teréziou vymenovaný za skutočného tajného radcu. Úloha uhorského kancelára mu bola zverená na obdobie v rozmedzí rokov 1758–1762. Svoju kariéru zavŕšil povolaním krajinárskeho sudcu, ktorým bol od roku 1765. – K rodu Pálffy v 18. storočí pozri tiež Fundárková 2012. – K zberateľstvu a mecenátu iných príslušníkov rodu Pálffy pozri štúdiu Ingrid Štibranej, napríklad Štibraná 2004. – Štibraná 2011.

⁹⁹ Hofstätter 1973, s. 25. Sylvia Hofstätter uvádza Bratislavu, Devín, Malacky, Ostrihom a Heidenreichstein. Ďalšie lokality menuje Pál Jedlicska a naňho odkazujúca Anna Fundárková. Pozri Jedlicska 1910, s. 604. – Jedlicska 1910, ref. 8, s. 49.

¹⁰⁰ Hagedorn 1755, s. 230. Nemecký kritik umenia Christian Ludwig von Hagedorn vo svojej krátkej stati k Hilfgottovi Brandovi pridáva aj zmienku o jeho synovi. Uvádza, že Brand junior si toho času „užíva ročnej penzie 400 fl.“ od svojho mecena – poľného maršala, grófa Karola Pálffyho. – Porovnaj s Nicolai – Mendelssohn 1757, s. 283. Friedrich Nicolai a Moses Mendelssohn uvádzajú mecenát u Mikuláša Pálffyho. Navyše spomínajú dva jeho obrazy v „berlínskom kabinete“.

¹⁰¹ Hofstätter 1973, s. 25.

f. 175“, ale tiež vďaka samotnému námetu. Krajinný výsek so zníženým horizontom je zachytený z vtáčej perspektívy a dopĺňa ho mimoriadne bohatá a detailná, miniatúrne poňatá holandizujúca štafáž. Dominantou panorámy je malokarpatský vrch Devínska Kobyla, týčiaci sa nad neďalekým sútokom Moravy a Dunaja. Brand reálny krajinný výsek idealizoval vertikálnym natiahnutím kopca (obr. 21–22) a zvolil imaginárny nadhľad smerom od okolia Markthofu (obr. 23). Z hradu Devína, pýchy Pálffyho majetkov, sa v Brandom zvolenej kompozícii stáva jeden z orientačných bodov pre identifikáciu krajinného výseku, ktorý mu dodáva romantický nádych. Malebnosť devínskej prírody a snaha o umelecké vyjadrenie krajinného rázu v tomto diele prevážila nad dobovým štandardom rakúskej a uhorskej vedutovej tvorby, snažiacej sa o čo najobširnejšiu faktografickú výpoveď, zameranú na mestské štruktúry a význačné budovy. Rozdiel je sugestívny najmä pri porovnaní Brandovej veduty s ďalšími pohľadmi na Devín z 18. storočia. Súdobý grafický list Friedricha Bernharda Wenera (1690–1776) a dokonca aj kresba Michaela Marquarta (?–?), vytvorená takmer o polstoročie neskôr, sú oproti Brandovej práci skôr schematickými záznamami, mapujúcimi geografickú situáciu hradu a uhorských hraníc, než dielami, navodzujúcimi senzúálne vnímanie krajiny.¹⁰² Devínsku panorámu preto možno považovať za jeden z mílnikov vo vývoji krajinomalby v rámci habsburskej monarchie. Mimoriadne miesto v dejinách stredoeurópskeho umenia jej pripisuje aj Pavel Preiss. Navyše zdôrazňuje, že typ malebného záberu na reálnu krajinu bol Brandom aplikovaný dávno pred jeho teoretickou formuláciou.¹⁰³ Tendencie v maliarstve časovo predchádzajúce, ale predsa blízke štýlu *picturesque*, bývajú v odbornej literatúre označované ako *protopitoreskné*.¹⁰⁴ Práve k tejto nekoherentnej línii možno zaradiť aj Brandovu ranú prácu, ktorá je na jednej strane predzvestou výtvarnej emancipácie reálnej krajiny, ale na druhej strane nie je časovo stotožniteľná s pitoreskným prúdom, definovaným v závere storočia.¹⁰⁵ Ďalším dôležitým rozdielom je fakt, že ešte stále ide o takzvanú *Herrschaftsvedute*, teda krajinu viac v službách aristokracie a vládneho aparátu, než v zmysle vlastného estetického záujmu umelca, selektujúceho realizované krajinné zábery podľa ľubovôle.¹⁰⁶

Okrem devínskej panorámy sa však stretáme s ďalšími Brandovými dielami, ktoré svojou provenienciou spadajú do oblasti dnešného Slovenska. Podľa dostupných písomných prameňov patrí medzi takéto malby aj takzvaná *Slovenská krajina s rybníkom* (kat. 73), ďalšie diela

¹⁰² Friedrich Bernhard Werner, Pohľad na hrad Devín, 1750, 18,5 × 30,2 cm, grafický list, Bratislava, GMB [C 13663]. – Michael Marquart, *Pohľad na uhorské hranice pri Devíne*, 1791, 28,9 × 45,5 cm, pero, lavírovanie, papier, Bratislava, GMB [C 7583].

¹⁰³ Preiss 1984, s. 224.

¹⁰⁴ Napr. Ingersoll 2004, s. 12.

¹⁰⁵ Langdon 1996, s. 711. Ide predovšetkým o postuláty o novom estetickom ideáli *picturesque*, ktorý bol na pomedzí vznešena a krásna. Ich autormi boli William Gilpin (1724–1804) a Uvedale Price (1747–1829).

¹⁰⁶ S pojmom *Herrschaftsvedute* a jeho náprotivkom *Landschaftsportrait* pracuje Michael Krapf – Krapf 1983, s. 2–19.

v nasledujúcej podkapitole).¹⁰⁷ Hoci býva územný kontext malby akceptovaný v slovenskej aj českej spisbe o histórii umenia, a z tohto dôvodu býva dielo spájané s autorovým bratislavským obdobím, zváženie hodnovernosti asociácie so Slovenskom je namieste z dvoch dôvodov, ku ktorým možno vzápätí vysloviť aj protiargumenty.¹⁰⁸ Prvým z problematických aspektov je výtvarná koncepcia diela. Malba je totiž svojím námetom a jeho prevedením len ťažko diferencovateľná voči početným vyobraziam fiktívnej rurálnej krajiny, nadväzujúcej na nizozemskú tradíciu. Krajiny s jednoduchými dedinskými usadlosťami, postavenými pri jazerách a doplnenými o figurálnu štafáž sa stali opakujúcou sa témou Johanna Christiana Branda. Východiskom preňho bolo nepochybne aj školenie jeho otca.¹⁰⁹ S takto koncipovanými dielami, viažucimi sa ku skutočným obciam, sa stretáme najmä v podobe skíc. V prípade vedutových krajinomalieb s rurálnymi témami, spodobujúcimi skutočné dediny alebo mestá, boli častým kompozičným prvkom ich architektonické alebo prírodné dominanty, odlišujúce ich od fiktívnych žánrových či krajinných námetov a identifikujúce ich spomedzi iných lokalít.

Ďalšia otázka tkvie v súvislosti so samotným názvom malby. Označenie *Slowakische Dörfchen* sa síce objavuje už v najstaršom známom prameni k dielu, z polovice 19. storočia, ale jeho interpretácia nie je jednoznačná. Prívlastok *slowakische* nemôže byť chápaný ako geografické vymedzenie neznámej dediny z oblasti dnešného Slovenska už len z dôvodu konštituovania autonómneho územia Slovákov až v nasledujúcom storočí. Ak však naozaj ide o vymedzenie proveniencie, do úvahy pripadá moravský región Slovácko, respektíve Mährische Slowakei.¹¹⁰ Protiargumentom voči spochybneniu českého a slovenského ekvivalentu názvu diela môže byť interpretácia pojmu ako národnostného vymedzenia predmetnej usadlosti. V obdobných prípadoch síce vyvstáva spôsob interpretácie diela z konsenzu historikov umenia, avšak vzhľadom na súčasnú limitovanú znalosť o jeho histórii a metodický prístup bádateľov, ktorí sa mu venovali, možno o vyobrazení krajiny Slovákov hovoriť len ako o hypotéze.

Na základe formálnej analýzy a komparácie možno priamo s bratislavským obdobím časovo stotožniť aj iné Brandove práce. Sylvia Schuster-Hofstätter ešte počas svojho doktorandského výskumu identifikovala päťicu diel, z ktorých tri sú dnes známe výlučne z autopsie a fotografií tejto rakúskej bádatelky (kat. **67–69**). Malby sú technickým spracovaním veľmi blízke devínskej panoráme. Preto možno predpokladať malý časový odstup v rámci datácie tejto skupiny diel v porovnaní s pálfyovskou vedutou. Dvojica krajinomalieb, v minulosti uložených v innsbruckom Ferdinandeu (kat. **67–68**), patrí k už v 17. storočí mimoriadne obľúbeným realizáciám poriečnych krajín. V porovnaní so zvyškom

¹⁰⁷ Hoser 1846, s. 36, 192. Opäť išlo o súčasť kolekcie diel Josefa Hosera, ktorú nadobudla Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění.

¹⁰⁸ Preiss 1978, s. 44–45, kat. 32. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 99. – Keleti 1989, s. 11–12, kat. 4.

¹⁰⁹ Hofstätter 1973, s. 15–16.

¹¹⁰ Ekvivalent v českém jazyku v podobe *Slovácká krajina* možno nájsť aj v galerijnej evidenčnej karte diela.

umelcovej tvorby je hlavným rozdielom svetelnosť, príbuzná predovšetkým s nizozemskými prácami predchádzajúceho storočia. Podobne sú koncipované aj ďalšie dve práce (kat. 69–70). Malba s názvom *Chatrč pri rybníku* (kat. 70) zo zbierky Národnej galérie v Prahe predstavuje síce už mierne odlišný prístup s impresionisticky ladeným rukopisom, ale predsa ostáva Sylviou Schuster-Hofstätter zaradená do skupiny autorových raných prác.¹¹¹ Ani prípadná správnosť datácie predmetných diel nestačí na ich úplne presvedčivé stotožnenie s Uhorskom. Brand totiž nebol počas pôsobenia u Pálffyho nepretržite v jeho blízkosti, ale ako to dokladá textové značenie na *Portréte dôstojníka* približne z roku 1753, minimálne raz sa počas tohto obdobia vrátil do rodnej Viedne.¹¹²

3.3

Brand ako dvorný umelec a výtvarný pedagóg

Politická situácia Rakúska umožnila po aachenskom mieri (1748) organizovanie veľkolepých slávností a ďalších možností rozptýlenia, vrátane lovu. Zámok Laxenburg bol toho času obľúbeným miestom sokoliarov, poľujúcich na volavky. Vytvorením vedutových malieb pre tento zámok bol poverený práve starší syn presláveného viedenského krajinára, Hilfgotta Branda, ktorý sa osvedčil už v službách Mikuláša VIII. Pálffyho. Laxenburská lovecká scenéria bola pre Branda juniora novou veľkou výzvou, ktorej sa mu dostalo dva roky po jeho návrate do rodného mesta.¹¹³ V období realizácie zákazky výrazne ovplyvnila maliara korešpondencia s francúzskym kresliarom a grafikom, Johannom Georgom Willem, v rámci ktorej zaznela kritika farebnosti súdobých krajinomalieb.¹¹⁴ Séria laxenburských loveckých vedút zachytáva panorámy s rôznym smerovaním pohľadu a v odlišných fázach dňa. Brand zvolil fiktívny pohľad z vtáčej perspektívy a so zvýšeným horizontom. V porovnaní s inými barokovými loveckými vedutami prináša Brandov súbor nové piktorálne kvality v rámci námetového okruhu. Odľahčené a vzdušné pôsobenie vedút bolo dosiahnuté využitím vzdušnej perspektívy,

¹¹¹ Hofstätter 1973, s. 40–43.

¹¹² *Ibidem*, s. 42, ref. 50. Johann Christian Brand, *Portrét dôstojníka*, ca. 1753, olej, železný plech, 29,9×22,8 cm, značené „Brand 17.“ – „factum Vienna“, Graz, Joanneum [552].

¹¹³ Schuster-Hofstätter 2017, s. 85–86. – Johann Christian Brand, *Laxenburg od besiedky na hanáckej lúke, pohľad smerom k Mödlingu*, 1758, 97×138 cm, olej, plátno, Viedeň, Belvedere [2577]. – Idem, *Laxenburg z pohľadu od haydskej besiedky k Maria Lanzendorf*, ca. 1758, 87,9×126,7 cm, olej, plátno, Viedeň, Belvedere [2574]. – Idem, *Laxenburg od münkendorfskej besiedky smerom na juhozápad*, ca. 1758, 88×127,9 cm, olej, plátno, Viedeň, Belvedere [2575]. – Idem, *Laxenburg od Schneiderau ku Guntramsdorfu a Mödlingu*, 1759, 97×138 cm, olej, plátno, Viedeň, Belvedere [2576]. – Malíková 1990, s. 156, 166–167. Vďaka výskumu Márie Pötzl-Malíkovej sa zistilo, že séria laxenburských poľovníckych vedút sa krátko po svojom vzniku stala dočasne súčasťou výzdoby Bratislavského hradu, rovnako ako i Brandov iný významný obraz, *Bitka pri Hochkirchu*, ktorý je dnes rovnako v zbierkach Belvederu [4638].

¹¹⁴ Krapf 1984, s. 4.

vychádzajúcej z novátorského chápania svetla a tieňa v otvorenej krajine, navyše posilnené efektom ľahkého oparu v zadnom pláne. Napriek tomu, že Brandom zvolený kolorit ostáva nerealistický, jeho krajiny začínajú „dýchať“ novou sviežosťou a sugestívnejšie reflektujú atmosférické pôsobenie.¹¹⁵

Dôležitý posun v Brandovej kariére mu zabezpečila jeho séria krajinných scenérií pre laxenburský Blauer Hof v takzvanej „miestnosti červených pastelov.“ Umelec medzi rokmi 1765 a 1766 vytvoril dvadsať veľkoformátových pastelových prác v kolorite camaïeu. Ich prevedenie je v silnom kontraste voči rokokovým nástenným dekoráciám z „miestnosti modrých pastelov“ od excelentného francúzskeho maliara, Jean-Baptistu Pillement, čo mohlo byť zámerom objednávateľa.¹¹⁶ Za svoje služby cisárskemu dvoru bol Brand v roku dokončenia laxenburských pastelových prác vyznamenaný titulom dvorného maliara: „*kaiserlich-königlicher Kammermaler*.“¹¹⁷

Od roku 1771 začal Brand učiť na Schmutzerovej ryteckej akadémii. Najskôr začínal ako suplujúci učiteľ, ale už v nasledujúcom roku prebral po predčasne zosnulom Franzovi Edmundovi Weirrotterovi miesto učiteľa krajinárskej kresby.¹¹⁸ V tom čase došlo vo Viedni k rozsiahlej reštrukturalizácii výtvarných pedagogických inštitúcií. Od roku 1772 boli umelecké školy, vrátane Schmutzerovej akadémie, integrované do zjednotenej cisárskej a kráľovskej Akadémie výtvarných umení.¹¹⁹ Tamojšia výučba maliarstva bola realizovaná v dvoch oddeleniach: v triede historickej maľby a v triede krajinomalby, zastrešovanej Johannom Christianom Brandom.¹²⁰ Umelec pokračoval v metodike výučby, inšpirovanej Willem. Počas teplejších období vychádzal so študentmi do prírody. Výsledkom výtvarných exkurzií po lokalitách v relatívnej blízkosti Viedne bolo množstvo skíc, ktoré sa z nemalej časti zachovali v grafickej zbierke Akadémie výtvarných umení.¹²¹ Jedna z týchto študijných ciest smerovala v roku 1774 vďaka podpore Márie Terézie na územie dnešného Slovenska.¹²² Brand so

¹¹⁵ Schuster-Hofstätter 2017, s. 86.

¹¹⁶ Ibidem. K realizáciám Jean-Baptistu Pillement pozri Gordon-Smith 2004, s. 187–213.

¹¹⁷ Schuster-Hofstätter 2017, s. 86.

¹¹⁸ Ibidem, s. 87.

¹¹⁹ Wagner 1967, s. 42–43. – V tejto súvislosti sa uvádza okrem roku 1772 aj rok 1773. Obe možnosti sú legitímne. V prvom prípade išlo konkrétne o dátum 20. november 1772, kedy protektor viedenskej Akadémie, Václav Antonín z Kounic a Rietbergu (1711–1794), informoval Máriu Teréziu o dokončení procesu integrácie. Druhý rok sa viaže k prvému oficiálnemu zasadnutiu akademickej rady 16. januára 1773, ako to uvádza Carl von Lützow – Lützow 1877, s. 55.

¹²⁰ Sabine Grabner, *Die Akademie und die Landschaftsmalerei*, in: Grabner – Wöhler (edd.) 2001, s. 98. – Wagner 1967, s. 43. Riaditeľom sekcie historickej maľby bol Josef Hauzinger (1728–1786).

¹²¹ Schuster-Hofstätter 2017, s. 87.

¹²² Pötzl-Malíková 2013, s. 265. – Za zmienku tiež stojí trojtýždňová študijná exkurzia na Moravu a zámok Slavkov. Dlhú nezvestnú krajinomalbu, zachytávajúca vyhladku s týmto zámkom sa v nedávnej minulosti objavila na aukcii pražskej pobočky spoločnosti Dorotheum. (22. máj 2010, lot. 3.) Malba bola znalcom mylne datovaná na rok 1754, čo je v rozpore s faktom, že Brand dielo signoval už s titulom profesor. Dovtedy bolo dielo v odbornej literatúre známe len zo zmienky z katalógu viedenskej Akadémie z roku 1777. Pozri Kat. Viedeň 1777, kat.46. – Hofstätter 1973, s. 67, ref. 90, kat. 149.

študentmi na dva týždne navštívil Devín a jeho okolie.¹²³ V Akadémii sa dokonca zachovali minimálne dve kresbové štúdie Sandbergu na Devínskej Kobyle (kat. 75–77, obr. 7) – umelcom spodobenej už v jeho *Krajine s Devínom pri ústí rieky Moravy do Dunaja* (kat. 66, obr. 20).¹²⁴ Brand obe štúdie tohto významného paleontologického náleziska pretavil do dvoch vedutových olejomalieb (kat. 74, 76). *Pohľad od Sandbergu v Devínskej Kobyle na zámok Hof* (kat. 74) pritom podľa Sylvie Schuster-Hofstätter predstavuje absolútny vrchol nielen v rámci Brandovho ťvru, ale aj v medziach celej nemeckej krajinomalby 18. storočia.¹²⁵ Tak ako u Pálffyho veduty s devínskym hradom, aj v tomto prípade je zámok Hof marginalizovaný na záchytný bod, pomáhajúci identifikovať reálny krajinný výsek. Novozískaný zámok Márie Terézie ponechal umelec v ďalekom horizonte a miesto dvorskej architektúry sa radšej upäl na pieskový lom. Neľahkú výzvu, ktorou bolo zvládnutie svetelnej modelácie obzvlášť členitého terénu, sa Brandovi podarilo majstrovsky zvládnuť. Oproti študijnému náčrtu bol záber olejom maľovanej kompozície laterálne rozšírený a horizont bol navyše značne znížený.¹²⁶ Drobnopisnou aplikáciou rôznych farebných tónov a ich tieňovaním dosiahol Brand efekt príbuzný spracovaniu textílie. Rokokovo ladená práca so svetlom a farebná schéma pripomína niektoré realizácie Fragonarda a Bouchera.¹²⁷ Príbuzné tendencie v smerovaní k rokokovej svetelnosti možno identifikovať aj na *Pobrežnej krajine s pútnikmi z viedenského Belvederu*.¹²⁸

Záver Brandovej tvorby so sebou prináša aj jednu z prvých stredoeurópskych krajinomalieb, naznačujúcich spontánnu impresiu. *Pohľad od Bisambergu k Viedni* bol s veľkou pravdepodobnosťou prevedený v plenéri a mohol byť študijnou maľbou k doposiaľ neznámemu alebo ani nerealizovanému dielu. Maľba zachytáva atmosféru v podvečernej reálnej krajine a úplne ignoruje figurálnu štafáž.¹²⁹ Zdanlivý význam diela, vychádzajúci z jeho chápania ako impresionistického vyjadrenia, je spochybnený práve tým, že s najväčšou pravdepodobnosťou nešlo o manifest požiadavky na nový spôsob zaznamenania krajiny. Skôr než prvým náznakom impresionistického maliarstva v plenéri, predznamenávajúcim trendy 19. storočia, je maľba odrazom snahy o výtvarné uchopenie konkrétnej reálnej krajiny, ktorá podmienila vznik

¹²³ Pötzl-Malíková 2013, s. 265.

¹²⁴ Sandberg je jedným z najdôležitejších slovenských paleontologických nálezísk a jeho význam presahuje hranice kontinentu. Pozostatok pláže praoceánu Tethys v sebe uchováva veľké množstvo fosílií, z ktorých časť možno nájsť v Prírodovednom múzeu SNM v Bratislave. V čase vzniku veduty Johanna Christiana Branda nebol Sandberg v očiach obyvateľa Prešporku zrejme nič viac než bizare vyzerajúca kopa piesku. Ťažba stavebného materiálu v tejto dnes už prísne chránenej lokalite mala za následok jej rýchlu premenu.

¹²⁵ Schuster-Hofstätter 2017, s. 88–89. Sylvia Schuster-Hofstätter v tomto prípade aplikuje pojem deutsch / German [nemecký] v širšom etnickom chápaní, platnom v 18. storočí. V dnešnej spoločenskej situácii v Európe toto označenie pre ľubovolné nemecky hovoriace etniká stráca legitimitu.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Hofstätter 1973, s. 63.

¹²⁸ Johann Christian Brand, *Pobrežná krajina s pútnikmi*, 1771, 27 × 37 cm, olej, drevo, značené vpravo dole „Brand 1771“, Viedeň, Belvedere [4081].

¹²⁹ Schuster-Hofstätter 2017, s. 89.

nového typu maliarskej veduty, šíreného naprieč Brandovým okruhom. To bolo v konečnom dôsledku predstupňom k chápaniu krajiny v nasledujúcom storočí, nie rakúskym manifestom prichádzajúceho umeleckého smeru. Poslednou veľkou umelcovou realizáciou bol *Pohľad na Klosterneuburg od Bisambergu* z roku 1792. Dielo reflektuje všetky typické výtvarné princípy, aplikované Brandom. Je pohľadom na reálny krajinný výsek, zvolený vo veľkej vzdialenosti voči zobrazovanému mestu – priamo v rozpore s miestopisnými prácami grafickej veduty. Atmosférická perspektíva a úmerné zmenšovanie kompozičných súčastí je príbuzné štvorici laxenburských loveckých vedút. Umelec uplatňuje svoj oblúbený repusoárový doplnok, ktorým sú veľké stromy, týčiace sa na malom vršku.¹³⁰

Johann Christian Brand počas štyroch desaťročí svojej maliarskej činnosti dopomohol k novému smerovaniu krajinomalby, ktorá v jeho chápaní povyšuje vedutu na umelecké dielo dosiaľ nepoznaných kvalít. Z námetu, realizovaného najmä za účelom sprostredkovania topografickej informácie, širenej pomocou grafického média, sa stal produkt nového estetického chápania prírody. Brand sa stal inšpiratívnym zdrojom novej generácie stredoeurópskych krajinárov. V priebehu svojho akademického pôsobenia vychoval množstvo maliarov a grafikov, z ktorých sa na výtvarnej scéne presadili najmä Lovro Janša (1749–1812), Martin von Molitor (1759–1812), Josef Mösmer (1780–1845) a Karol Filip Schallhas (1767–1797).¹³¹ Po umelcovej smrti († 1795) prevzal miesto profesora krajinomalby jeho mladší brat, Friedrich August (1735–1806), pôsobiaci na Akadémii spoločne s dvoma korektormi (resp. odbornými asistentmi), Janšom a Schallhasom.¹³²



7. Johann Christian Brand, *Štúdia prírody: Krajina s pieskoviskom*, 1774, 44,1 × 59,3 cm, čierna krieda, papier, Viedeň, ABK, KK.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 89–90.

¹³¹ *Ibidem*, s. 86.

¹³² Sabine Grabner, *Die Akademie und die Landschaftsmalerei*, in: Grabner – Wöhrer (edd.) 2001, s. 101. Friedrich August Brand plnil dovtedy na Akadémii funkciu odborného asistenta.

Brand verzus Bellotto

*Niekoľko poznámok k tvorbe Bernarda Bellotta
vo svetle jej uhorských kontextov*

Krátko po vytvorení Brandovej krajinej panorámy ústia Moravy do Dunaja, zavítal na Devín aj renomovaný vedutista Bernardo Bellotto, zvaný Canaletto (1722–1780). Umelcova tvorba bola naprieč Európou mnohonásobne odborne študovaná a popularizovaná sériami výstav.¹³³ O význame a prestíži autora svedčia aj dobové pramene a jeho pláca.¹³⁴ Bernardo Bellotto bol synovcom, žiakom a pokračovateľom Antonia Canala, zvaného Canaletto (1697–1768). Jednou z jeho významných výtvarných etáp je aj jeho takzvané viedenské obdobie. Autor do habsburskej monarchie zavítal priamo na pozvanie cisárovnej a pobýval tu medzi rokmi 1758–1760.¹³⁵

Na základe objednávky viedenského dvora vytvoril umelec sériu pohľadov z prostredia Viedne, Schloßhofu a Devína (kat. **78–90**). Pre účely komparácie s Brandovými vedutovými prácami sú obzvlášť pre slovenských bádateľov relevantné najmä diela z pohraničnej lokality dnešného Slovenska a Rakúska (kat. **87–90**, obr. **24–30**). V prípade pohľadu na časť Devínskeho hradu (kat. **90**, obr. **24**) išlo maliarovi predovšetkým o vyjadrenie jeho blízkosti k zámku Hof. Recipročne badať tento záujem aj u dvoch pohľadov, smerujúcich od zmieňovaného rakúskeho zámku (kat. **87–89**), kde sa v úzadí rysuje Devínska Kobyla a pristožiaci hrad. Veduta s názvom *Ruiny Devína na rieke Morava* zachytáva fragment stredného a horného hradu. Maliar zvolil vyhladku od juhovýchodu, z dolného nádvorja. Atypickým je v tomto prípade podanie rozmernej figurálnej štafáže, dokumentujúcej typický výzor prostého domáceho obyvateľstva.



8. Bernardo Bellotto,
Detail na capriccio: autopořet,
ca. 1765, olej, plátuo.

¹³³ Významným písomným prameňom, ponúkajúcim nové zistenia o autorovi, je dokument zvaný *Catalogo*. Bellottom spísaná listina vyratúva finančnú ujmu, ktorej sa mu dostalo počas bombardovania Drážďan v sedemročnej vojne, a ktorá je vyčíslená na 50.000 saských toliarov. Archiváliu, dnes spravovanú litovskou Akadémiou vied, spracovala Ewa Manikowska – pozri Manikowska 2012.

¹³⁴ Manikowska 2012, s. 33. V Sasku dostával Bellotto ročný plat 1.750 saských toliarov. Ide o vôbec najvyššiu zaznamenanú mzdu pre tamojšieho dvorného maliara.

¹³⁵ Seipel 2006, s. 101.

Maliarske podanie dobytky vychádza z nizozemských vzorov, šírených grafickými listami. V tomto prípade je jasná nadväznosť na Nicolaesa Berchemu a predovšetkým Francesca Zuccarelliho (1702–1788, obr. 9).¹³⁶

Bellottov cyklus pohľadov na rakúske krajinné výseky a Devín sa dokonca krátko po svojom vytvorení dostal na Bratislavský hrad. Dvanásť diel série bolo vystavených v takzvanej „biliardovej izbe.“ Trináste dielo viselo vo veľkej predsieni na druhom poschodí hradu.¹³⁷ Prepychové panovnícke sídlo sa však postupne premenilo na teologický seminár a neskôr na kasáreň.¹³⁸ Umelecké diela,



9. Joseph Wagner podľa Francesca Zuccarelliho, *Pastoralna krajina*, lept, papier, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum.

patriace Habsburgovcom, boli aj vrátane Bellottových prác prenesené do prvej „modernej“ cisárskej galérie. Cyklus sa dodnes nachádza vo Viedni, v zbierkach Umeleckohistorického múzea a zvyšné práce z Bellottovho viedenského obdobia sú dnes spravované v Budapešti.¹³⁹

Pohľady Bernarda Bellotta, vrátane jeho devínskeho krajinného výseku, možno po koncepcnej stránke charakterizovať ako zábery plynúce zo záujmu o zachytenie faktografie. Od súdobej grafickej veduty sa jeho práce líšia významnými piktorialnými kvalitami, povyšujúcimi ich na vrchol európskej veduty. Dokonca aj v porovnaní s Antoniom Canalom vykazujú Bellottove maľby väčší záujem o malebnosť a menšiu snahu analyzovať priestor.¹⁴⁰ Minuciózna technická bravúra, podporená technológiou camery obscury, realistické podanie farieb a v konečnom dôsledku vytvorenie maľovanej „fotografie“ sú všeobecnými rysmi autorovej

¹³⁶ *Ibidem*, s. 42–43.

¹³⁷ *Malíková 1990*, s. 155–156.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 150–152. Degradácia sa začala rokom 1780. Po smrti Františka Lotrinského boli Albert Sasko-Tešínsky a Mária Kristína vymenovaní za guvernérov Rakúskeho Nizozemska. Krátko po smrti Márie Terézie († 1780) zbral budúcnosť bratislavských zbierok do svojich rúk Jozef II. Už od roku 1776 sa do Horného Belvederu začali sťahovať najlepšie diela z habsburských rezidencií, vrátane viedenského Stallburgu, Ambrasu pri Innsbrucku či Pražského hradu. Tento osud stihol aj bratislavskú kolekciu a za účelom presunu bol v roku 1781 vyhotovený inventár, ktorý je dnes jedným z kľúčových prameňov pri poznani zašlého lesku Bratislavského hradu.

¹³⁹ *Ibidem*, s. 156.

¹⁴⁰ *Paulson 1975*, s. 338.

maliarskej tvorby.¹⁴¹ Na rozdiel od Branda, Bellottovi nešlo o vnímanie a vyobrazovanie prírody, ale prím uňho hrali urbánne štruktúry a architektúra, spodobené čo najexaktnjšie. Porovnanie týchto dvoch autorov ešte viac zvýrazňuje ambivalentnosť pojmu veduta. V oboch prípadoch je aplikácia termínu striktnie viazaná na výseky reálnej krajiny. Čo sa ale v prístupoch oboch autorov rôzni, je práve záujem o exaktnosť a voľba vyhlíadky. Bellottove zábery sú najmä detailným opisom človekom pretvorenej krajiny, podávaným z vizuálne čo najatraktívnejšieho a najracionálnejšieho stanoviska. Brandov prístup naproti tomu predznamenáva a neskôr sa aj stotožňuje so štýlom *picturesque*. Svojou svetelnosťou a farebnosťou odkazuje autor na rokokové trendy. Vzhľadom na prikrátky čas Bellotta, strávený v službách cisárovnej, sa ani napriek jeho rangu nenašli výraznejšie ohlasy na jeho tvorbu – ani v Rakúsku, ani v Uhorsku.¹⁴² Bol to práve Johann Christian Brand, kto ďalej určoval smerovanie rakúskej a uhorskej maliarskej veduty a ideálnej krajinomalby.¹⁴³

¹⁴¹ K úvahe nad „fotografickým“ prístupom vedutistov, využívajúcich *camera obscura* pozri **Liedtke 1975–1976**, s. 145–166. Autor upozorňuje aj na to, že umelci ako Saendredam, Houckgeest, Vliet či De Witte umelo manipulovali s východiskovým smerovaním pohľadu (najmä jeho nadvihnutím) za účelom vizuálne príťažlivejšej kompozície. – *Camera obscura* je v literatúre interpretovaná aj ako nástroj, spätý najmä so severským umením a vedou, ktorý je vo fundamentálnej opozícii voči „talianskemu“ prístupu, využívajúcemu vlastné poňatie lineárnej perspektívy. Viď **Alpers 1983**. Svetlane Alpers ale oponuje jej recenzent – Kim Veltman, upozorňujúci, že prvé náčrty *camera obscura* pochádzajú z ruky Leonarda da Vinci a jedným z jej najslávnejších používateľov bol práve Talian, Bernardo Bellotto. Na druhej strane, aj „taliansky“ prístup k lineárnej perspektíve prvýkrát uverejnil Albrecht Dürer v podobe jeho tzv. perspektívneho okna. Pozri **Veltman 1986**, s. 264–265.

¹⁴² Na dôvažok možno spomenúť kópiu Bellottovej devínskej práce z Galérie mesta Bratislavy: Neznámy maliar, *Devín*, 19. st., 52 × 80 cm, olej, plátno, Bratislava, GMB [A 365].

¹⁴³ **Schuster-Hofstätter 2017**, s. 89.

Maliari viedenskej Akadémie

4.1

Adam Friedrich Oeser

(1717 Bratislava – 1799 Lipsko)

K prvým maliarom krajín, pochádzajúcim z územia dnešného Slovenska, patrí aj Bratislavčan, Adam Friedrich Oeser. Zo širokospektrálnej umeleckej činnosti Oesera vyvstali i mnohé dekoratívne, portrétné či sochárske práce a za obzvlášť významnú je považovaná jeho pedagogická činnosť. Nič z toho by sa ale nestalo realitou, ak by sa Oeser nerozhodol opustiť svoju plánovanú profesiu cukrára.¹⁴⁴ Jeho prvým učiteľom bol v Bratislave počas dvoch rokov Ernst Friedrich Kamauf (1725–1793). Potom sa maliar presťahoval na ďalšie dva roky do Viedne, odkiaľ sa roku 1732 vrátil do rodného mesta, kde sa dostal do kontaktu s Georgom Rafaelom Donnerom (1693–1741), ktorý mladému umelcovi sprostredkoval problematiku antického umenia.¹⁴⁵ Ďalšie cesty priviedli Oesera do Drážďan, kde pobýval v rokoch 1739–1759 a kde sa dokonca spriatelil s antikvárom, Johannom Joachimom Winckelmannom (1717–1768). V tejto životnej a tvorivej fáze bol umelec činný prevažne ako portrétista a dekoratér, kým neodcestoval do Lipska. Z Oesera sa tam stal dvorný maliar a od roku 1764 riaditeľ nedávno založenej Akadémie. Umelec bol významným výtvarným pedagógom, zameraným na výučbu kresby. Jedným z jeho žiakov bol dokonca aj Wolfgang Goethe (1749–1832), v ktorom sa práve Oeserovi podarilo vzbudiť záujem o antiku. Niektoré detaily ich vzájomnej interakcie sú dnes známe vďaka zachovanej korešpondencii.¹⁴⁶ Pre Oesera znamenalo umenie antiky rýdzu dokonalosť, prejavujúcu sa kompozičnou čistotou a jednoduchosťou.¹⁴⁷



7. Carl Otto Berger, *Adam Friedrich Oeser*, 1858, 35,9 × 27,6 cm (list), medirytina, papier, Stendal, WM.

¹⁴⁴ John 1999, s. 229.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ John 1999, s. 102–127.

¹⁴⁷ Krall 1996, s. 358.

Ideálne krajiny Adama Friedricha Oesera boli ovplyvnené obľubou idylickej literatúry Theokrita a Vergília.¹⁴⁸ Tento záujem bol reflektovaný tiež v autorových mytologických maľbách a kresbách, kde je krajina voči figurálnej časti subordinovaná. V druhej polovici storočia vyústila popularita tohto literárneho žánru k tvorbe novej idylickej prózy. Jej popredným súdobým protagonistom bol švajčiarsky literát a výtvarník Salomon Gessner.¹⁴⁹ Príkladom tohto vplyvu je napríklad *Pastierska scéna* z roku 1779.¹⁵⁰ Krajina je v tomto diele subordinovaná voči figurálnej zložke. Pastiersky motív s prvkami antickej architektúry je badateľný napríklad v akvareli s názvom *Al Campo Vaccino* (kat. 111).¹⁵¹ Jedným zo špecifik autorových idýl je integrácia smrti do pastorálnych výjavov situovaných v rajskom prostredí, čo je evidentné v maľbe *Et in Arcadia Ego*.¹⁵² Dielo je obsahovo koncipované podobne ako dvojica prác *Pastieri z Arkádie* od Nicolasa Poussina.¹⁵³ Samotný nápis a názov „*Et in Arcadia ego*“ je možné interpretovať dvojako.¹⁵⁴ Tento problém vo svojej štúdiu analyzoval aj Erwin Panofsky.¹⁵⁵ Preklad nápisu je podľa prvého spôsobu interpretácie chápaný ako prehovor zosobnenej smrti a znel by: „*Ja, Smrť, som aj v Arkádii*.“¹⁵⁶ Druhá variácia však nie je mementom mori, ale skôr kontempláciou nad prežitým životom a slovenský ekvivalent frázy podľa tejto interpretácie by znel: „*Aj ja som žil v Arkádii*.“¹⁵⁷

Ďalšiu skupinu Oeserových diel tvoria alpské a iné horské krajiny, kde sa maliar zrejme inšpiroval švajčiarskym krajinárom Felixom Meyerom (1653–1713) a Franzom Schützmom (1751–1781), školeným vo Švajčiarsku.¹⁵⁸ Do tejto skupiny patrí *Noclaháreň pri jazere Grimselsee* (kat. 92) a *Krajina so skalami a vodopádom* (kat. 93), obe zo zbierok Galérie mesta Bratislavy. Charakter dvoch zmieňovaných krajín je už na prvý pohľad rôzny. *Noclaháreň pri jazere Grimselsee* vyobrazuje malú usadlosť, nachádzajúcu sa pod mohutnými horami so zašpicatými vrcholmi, hneď vedľa jazera. Výjav je doplnený o figurálnu štafáž s pastierskym motívom a v pravej dolnej časti je taktiež možné nájsť postavu sediacu pri jazierku, ktorá je len načrtnutá ceruzou. Dielo je nesignované a Oeserovo autorstvo je len pripísané a ďalej tradované. Žiadny z formálnych aspektov tejto maľby však nenasvedčuje opak. Maľby sú v oboch

¹⁴⁸ Hüttel 2008, s. 114.

¹⁴⁹ Príklad Gessnerovej tvorby pozri na strane 55.

¹⁵⁰ Hüttel 2008, s. 114.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 90.

¹⁵² Adam Friedrich Oeser, *Et in Arcadia ego (Pastieri z Arkádie)*, pred 1760, 38,5 × 46 cm, olej, plátno, Hannover, Landesgalerie [258].

¹⁵³ Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego / Pastieri z Arkádie* (prvá verzia), pred 1627, 101 × 82 cm, olej, plátno, Chatsworth, Devonshire Collection. – Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego / Pastieri z Arkádie* (finálna verzia), pred 1637–1638, 87 × 120 cm, olej, plátno, Paríž, Louvre [7300].

¹⁵⁴ John 1999, s. 112.

¹⁵⁵ Publikované tiež aj ako súčasť antológie: Panofsky 1998.

¹⁵⁶ *Ibidem*, s. 257.

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 258.

¹⁵⁸ John 1999, s. 117.

prípadoch prevedené kombinovaním akvarelu, gvašu a kresby ceruzou na kartónoch s podobnými rozmermi. V prípade *Krajiny so skalami a vodopádom* nejde o umelcovu vlastnú krajinársku koncepciu, ale o kópiu alebo voľnejšiu interpretáciu diela rokokového krajinára Jeana-Baptistu Pillement, o čom napovedá aj nápis „*Pillement*“, nachádzajúci sa na malbe vľavo dole. Podobnou prácou je napríklad *Horská krajina s dvoma visutými mostami a cestovateľmi*.¹⁵⁹ Malba sa na Oeserovu prácu podobá ešte viac po zrkadlovom prevrátení.

Poslednú skupinu Oeserových krajín tvoria diela reflektujúce holandský realizmus a zábery reálnej lokálnej krajiny. Podľa krajiny Aerta van der Neera vytvoril Oeser skicu s názvom *Holandská krajina s vodným kanálom* (kat. 52).¹⁶⁰ Rustikálne motívy nachádzame v *Krajine s chatrčami* (kat. 103) zo zbierok Galérie mesta Bratislavy. Počas svojho ďalšieho vývoja opustil Oeser idyllické, alpské, talianske aj holandské krajinky a smeroval k vyjadreniu vlastnej predstavivosti a intuície. Oeser začal zachytávať výjavy späté s náročným životom obyčajného dedičana, ktoré boli v protiklade voči noblesne pôsobiacim idylám z jeho skoršieho obdobia. Oeser vytvoril taktiež aj kresbu *Pútnik v hmle* (kat. 142),¹⁶¹ ktorej tendencie Timo John označil za preromantické. Dielo nie je tradičným krajinným záberom s plynulo odstupňovanou vzdušnou perspektívou, nakoľko krajinná súčasť kresby sa náhle mení na hmlistý opar, do ktorého zostupuje pútnik.¹⁶²

Krajinárske diela Adama Friedricha Oesera sú malbami a kresbami, ktorých kontext s územím dnešného Slovenska predstavuje len autorov pôvod a pretrvávajúca väzba na Uhorsko, prípadne ich správa v rámci slovenských zbierkových inštitúcií. Diela tohto umelca sú u nás zastúpené len oklieštenou vzorkou, ktorú okrem spomínaných prác zastupuje napríklad malba *Rozlúčka Hektora s Andromachou* a oltárny obraz *Kristus v Emauzoch* v bratislavskom Veľkom evanjelickom kostole.¹⁶³ Oeserova pedagogická činnosť na uhorskými umelcami málo vyhľadávanej akadémii v Lipsku a ani jeho tvorba nehrali v kontexte vývoja uhorského umenia významnejšiu úlohu. Rozhodujúcim centrom podnecujúcim klasicistické tendencie bola totiž pre naše územie Viedeň.¹⁶⁴ Doteraz zhromaždené umelcove kresby krajín svedčia navzdor predchádzajúcim tvrdeniam, že jeho záujem o tento námet bol len

¹⁵⁹ Jean-Baptiste Pillement, *Horská krajina s dvoma visutými mostami a cestovateľmi*, 1790, 61 × 85,7 cm, olej, plátno, vľavo dole „*Jean Pillement 1790*“, súkromná zbierka.

¹⁶⁰ Hüttel 2008, s. 94.

¹⁶¹ John 1999, s. 129.

¹⁶² *Ibidem*, s. 121-125.

¹⁶³ Adam Friedrich Oeser (Petrová-Pleskotová 1983, s. 41. – Keleti 1994, kat. 92. – Papco 2003, s. 902) / Ján Jakub Stunder (Papco 2003, s. 902), *Rozlúčka Hektora s Andromachou / Paris a Helena*, 18. st., olej, plátno, Bratislava, SNG [O 274]. Kompozícia diela sa opiera o grafickú reprodukciu diela Gerarda Hoeta (1648–1733) s názvom *Venuša a Adonis*. – Adam Friedrich Oeser, *Kristus v Emauzoch*, 1778, 250 × 110 cm, olej, plátno, Obraz hlavného oltára vo Veľkom evanjelickom kostole na Panenskej ulici v Bratislave. Číslo NKP: 174/1. Číslo ÚZPF: 38/2.

¹⁶⁴ Petrová-Pleskotová 1983, s. 41.

epizodický.¹⁶⁵ Krajina totiž v Oeserovom ťevri zastáva dôležité miesto a ak bolo v tejto súvislosti niečo okrajové, bol to skôr záujem historikov umenia o komplexné prebádanie tejto problematiky.

4.2

Wolfgang Köpp

(1738 Eisenstadt – 1807 Viedeň)

Okrem Josefa Orienta pochádzal z oblasti Burgenlandu aj Wolfgang Köpp (v maďarskej odbornej literatúre nazývaný Köpp Farkas).¹⁶⁶ Umelec, rovnako ako Orient, vyrastal v rodine s tesárskou tradíciou. Köppov otec Christian bol činný ako maliar a architekt u Pavla Esterházyho. Po jeho vzore sa aj mladý Wolfgang vydal na výtvarnú dráhu, ktorú mu sprostredkovala neďaleká Viedeň. Počnúc rokom 1774 sa stal Köpp členom viedenskej Akadémie a o ďalších jedenásť rokov členom a profesorom na Akadémii vo Florencii.¹⁶⁷

Hoci bol Köpp činný aj ako maliar fresiek, jeho dôležitosť pre stredoeurópske dejiny umenia spočíva najmä v jeho využívaní techniky scaglioly. V tejto súvislosti sa dokonca o Köppovi hovorí ako o jednom z prvých Nemcov, špecializujúcich sa na daný druh výtvarného prejavu.¹⁶⁸ V literatúre možno nájsť neisté tvrdenia o autorovej technike, podľa ktorých sú jeho diela vytvorené nanášaním vodových farieb na kamenný podklad. V niektorých prípadoch síce umelec využil aj kombináciu techník, avšak najtypickejším preňho ostáva aplikácia vrstiev umelého mramoru. Práve snahy o *skeumorfizmus* (nápodobu materiálu), podnietili v histórii rozvoj scaglioly. Köpp mohol



11. Johann Böhm, *Portrét Wolfganga Köppa*, 1798, medirytina, papier, Viedeň, ÖNB.

¹⁶⁵ Herucová 2012, s. 34.

¹⁶⁶ Rodina Köppovcov žila po niekoľko generácií v burgenlandskom meste Eisenstadt, toho času nazývanom Kismarton. Mesto prináležalo k panstvu Esterházyovcov. Dospelaj najucelenejšou štúdiou k autorovi je text Adolfa Duschaneka, ktorý vychádza z jeho vlastnej diplomovej práce – Duschanek 1995–1996. Okrem neho možno tiež stručné zmienky o autorovi nájsť v maďarských prehľadových prácach, napríklad Géza Galavics, *A Tajkép*, in: Szabolcsi – Galavics 1980, s. 48, kat. 343–344.

¹⁶⁷ *Vaterländische Blätter* 1814, Wien 19. marec, s. 133.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

zvolenou technikou dosiahnuť vo svojich figuratívnych vyobrazeniach nevídaných farebných kvalít s atypickým leskom. Kvality podobného rázu by len ťažko mohli byť dosiahnuteľné využitím štetcov.¹⁶⁹

Známe ukážky Köppových scagliol dnes možno hľadať v rakúskom meste Eisenstadt a v Národnej galérii v Budapešti. Skôr než špecifickou kompozičnou prácou s krajinným námetom vyčnievajú umelcove obdobné diela práve svojou technikou. Köpp opakovane využíval predlohové práce, napríklad od svojho súčasníka, Weirottera (kat. **153–154**), ktorý s obľubou vytváral fiktívne pohľady na prírodné prostredie, doplnené o rurálnu tematiku alebo zrúcaniny dávnych stavieb. Taktiež je známy prípad využitia grafickej predlohy pre stvárnenie inak v rámci geografického kontextu nie často sa vyskytujúcej krajiny s náboženským motívom, v tomto prípade so stigmatizáciou sv. Františka (kat. **166**). Zaujímavým je aj neskoršie využitie tejto scaglioly ako súčasti stola zo začiatku 19. storočia.¹⁷⁰

4.3

Johann Jakob Meyer

(1749 Zürich – 1828 tamtiež)

Nová fáza objavovanie krajiny bratislavskou societou 18. storočia

Bratislava (resp. v minulosti Prešporok) – hlavné, snemovné a korunovačné mesto Uhorska aj vďaka novonadobudnutému geopolitickému významu zaznamenalo pozitívne zmeny v kultúrnych sférach. Jedným z týchto ukazovateľov je aj kultúrna emancipácia krajiny v druhej polovici a najmä v závere storočia. Okrem tradičnej formy sprostredkovania krajiny formou kartograficky orientovaných grafických vedút sa možno v Bratislave stretnúť s dosiaľ nepoznaným výtvarným záujmom o krajinu. Naprieč obdobím baroka sa v Európe dostávalo krajine pozornosti v záhradníctve, filozofii, literatúre, ale tiež vo výtvarnom umení. Smerom k jeho sklonku bolo obyvateľstvo čoraz



12. Johann Heinrich Lipps, *Johann Jakob Meyer*, 1779, grafický list.

¹⁶⁹ Duschanek 1995–1996, s. 194–195.

¹⁷⁰ Kat. Wien 2017b, s. 52–53, kat. 543.



13. Johann Jakob Meyer, *Pohľad na Bratislavu*, 3. tretina 18. st., grafický list.

otvorenejšie záujmu o svoje prírodné okolie.¹⁷¹

Za prvopočiatočný prejav záujmu bratislavskej society o krajinárske umelecké diela možno považovať najskôr zberateľské aktivity, ktoré boli v 50-tych rokoch doplnené o činnosť Johanna Christiana Branda. Priekopníkom krajinárstva v Bratislave bol okrem neho aj jeho žiak, Johann Jakob Meyer, ktorého činnosť spadá do novej etapy bratislavského



14. Johann Jakob Meyer, *Starý mlyn*, 1783, olej, plátno, Viedeň, ÖNB.

krajinárstva, rámcovo datovaného do poslednej tretiny storočia.¹⁷² Švajčiari sa za tri roky štúdia vo Viedni vyprofilovali ako maliari ideálnych krajín a vedutisti. Ešte počas jeho študentských čias sa mu dostalo príležitosti zúčastniť sa obidvoch Brandom vedených exkurzií za hranice Rakúska.¹⁷³ Počas svojho pobytu v strednej Európe sa Meyer dostal do kontaktu s uhorským inžinierom, Jozefom Kissom, pre ktorého kreslil krajinné prospekty.¹⁷⁴ Známe sú tiež jeho dve

¹⁷¹ Čičo 2017, s. 111–112.

¹⁷² Životu a dielu švajčiarskeho krajinára Johanna Jakoba Meyera sa doposiaľ najpodrobnejšie venovala slovenská profesorka Mária Pötzl-Malíková. Bádateľka sa zaujímala o Meyera a jeho krajana a priateľa Johanna Rudolfa Füssliho v súvislosti s ich vzťahmi s Franzom Xaverom Messerschmidtom (1736–1783). Pozri Pötzl-Malíková 2013. – Pötzl-Malíková 2015, s. 64, 96–97, 109–111, 146. Na tieto bádania reagoval Martin Čičo, preberajúci zistenia o Meyerovi, zasadzujúci ich do širšieho kontextu rozvoja bratislavského (resp. v autorovej terminológii *prešporského*) krajinárstva. Vid Čičo 2016, s. 119–120, 123.

¹⁷³ Exkurzie financovala Mária Terézia. Brand so svojimi žiakmi zavítal do Bratislavy a na Moravu. Pozri kapitolu 3.3.

¹⁷⁴ Pötzl-Malíková 2013, s. 259–291.

veduty s Bratislavským hradom, údajne zakúpené Albertom Tešínskym (obr. 15).¹⁷⁵

Podľa dostupných prameňov realizoval umelec množstvo ideálnych krajinomalieb pre uhorskú šľachtu. Jeho klientom bol napríklad aj prezident Uhorskej dvorskej komory Johann Nepomuk Erdődy. V Bratislave mal byť Meyer počas celého leta činný dokonca aj ako nástenný maliar.¹⁷⁶



15. Johann Jakob Meyer, *Vodopád pri Bratislave*, 3. tretina 18. st., 17 × 22,3 cm, kresba, sivé lavírovanie, papier, Zürich, KS, GS.

Freskovú výzdobu svojho vidieckeho domu krajinomalbami si mal objednať istý „Kempeli“ a pravdepodobne išlo o Wolfganga von Kempelena.¹⁷⁷ Žiadne z uhorských ideálnych prác sa však nezachovali, prípadne sú v súkromných zbierkach alebo časom vstúpili do anonymity. Raritnou ukážkou Meyerovej ideálnej krajinomalby je maľba s názvom *Starý mlyn*, zachovaná vo viedenskej Národnej knižnici. Práca ale nie je svojou datáciou stotožniteľná s uhorským obdobím umelca. Vyobrazuje rurálnu krajinu, obohatenú o animálnu a figurálnu štafáž s vidiečanmi. Konceptne nadväzuje maľba na Viedňou sprostredkovaný holandizmus, symptomatický pre Meyerovho učiteľa z Akadémie – Johanna Christiana Branda.

Meyerove ideálne krajinomalby vo Švajčiarsku po jeho návrate splynuli so súdobým priemerom a takmer upadli do zabudnutia.¹⁷⁸ Z umelcových raritných diel, stvárnajúcich výseky skutočných krajín, sa zachoval menší počet skíc bratislavskej prírody (kat. 172–177) a jeden náčrt z Budína (kat. 178). Súbor pitoreskných prác pritom nevyčnieva ani tak kresliarskou bravúrou jej autora, ako svojou koncepciou. V terminológii Michaela Krapfa už ide o takzvaný *Landschaftsporträt*.¹⁷⁹ Meyerove diela totiž už neboli nositeľmi účelových reprezentatívnych kvalít, ale boli bezprostrednou reflexiou autorovho záujmu o krajinu. Spoločne s Johannom Christianom Brandom a jeho pohľadmi z devínskeho Sandbergu (kat. 74–77) ide v 18. storočí o unikátny prístup v rámci oblasti dnešného západného Slovenska.¹⁸⁰

¹⁷⁵ Petrová-Pleskotová 1983, s. 100.

¹⁷⁶ Jediným zachovaným bratislavským interiérom z 18. storočia, vyzdobeným freskami krajín, je meštiansky dom na Michalskej ulici č. 10. Považovať Meyera automaticky za autora týchto diel by bolo *post hoc ergo propter hoc*. Pozri kapitolu 5.3.

¹⁷⁷ Čičo 2017, s. 119–120.

¹⁷⁸ Petrová-Pleskotová 1983, s. 100.

¹⁷⁹ Krapf 1983, s. 2–19.

¹⁸⁰ Na východnom Slovensku treba v tomto kontexte spomenúť Stunderovo nezachované krajinárske dielo (eventuálne viaceré diela), ktoré malo vyplývať z umelcovej autopsie Tatier. Na sklonku storočia navštívil a výtvarne zdokumentoval Tatry a ďalšie lokality východu taktiež Erasmus Schrött. Pozri kapitolu 4.7.

Karol Filip Schallhas

(1767 Bratislava – 1797 Viedeň)

Jedným z Brandových nadaných študentov a priamych nasledovníkov bol aj bratislavský rodák, Karol Filip Schallhas. Autorovi sa dostalo význačného miesta v dejinách umenia na Slovensku predovšetkým vďaka faktu, že išlo o vôbec prvého špecialistu na krajinomalbu, pochádzajúceho z tohto územia.¹⁸¹ Odborná literatúra reflektuje život a dielo tohto umelca rozporuplne. Výnimkou nie je ani rudimentárna faktografia, vrátane údaju o autorovom narodení.¹⁸² Karol Filip sa narodil radcovi dvorskej komisie, Leopoldovi Schallhasovi.¹⁸³ V rodnej Bratislave však strávil len obdobie svojej ranej mladosti, pretože už ako štrnásťročný sa zúčastňoval Brandovej krajinárskej výučby na vtedy už Zjednotenej akadémii výtvarných umení.¹⁸⁴



16. Andreas Geiger, *Portrét K. F. Schallhasa*, pred 1797, 24,1 × 17,2 cm, grafický list, Koburg, KVC.

Mladému umelcovi sa vo Viedni mimoriadne darilo. Jedným z jeho najvýznamnejších úspechov bolo získanie veľkej ceny Akadémie za rok 1786. Víťazstvo mu priniesla krajinomalba, inšpirovaná idylou švajčiarskeho literáta a výtvarníka, Salomona Gessnera (1730–1788). Krajinári dostali za úlohu vytvoriť olejomalbu s pastierom Amyntom, práve z Gessnerovej

¹⁸¹ Petrová-Pleskotová 1983, s. 100.

¹⁸² Rok 1767 uvádzajú rakúski bádatelia: Aurenhammer 1961, s. 12. – Koschatzky 1978, s. 158. – Pötschner 1978, s. 52. – Grabner 1997, s. 40. Srokom 1769 sa stotožňujú maďarskí a slovenskí výskumníci. Pri zvažovaní chronológie išlo pravdepodobne o kontinuálne preberaný omyl prvej menovanej bádatelky. Vid' Garas 1955, s. 138. – Galavics 1980, s. 121. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 100. – Keletí 1989, s. 27. – Herucová 2007, s. 129. – Herucová 2012, s. 34.

¹⁸³ Aurenhammer 1961, s. 15.

¹⁸⁴ *Ibidem*, s. 15, ref. 4. Skutočnosť, že Schallhas študoval u Johanna Christiana Branda už od roku 1785 vypátral Hans Aurenhammer vďaka Brandovmu zoznamu študentov krajinárskej kresby, pričom k Schallhasovi priradil poznámku „bey mir zu Hause.“

rovnomennej idyly. V Schallhasovom diele Amyntas zachraňuje mladý dub, obmývaný riekou (kat. 191). Čestné uznanie vo výtvarnej súťaži získal Anton Troger (1755–1828).¹⁸⁵ Symbolickou veľkou cenou, ktorú si Schallhas prevzal začiatkom nasledujúceho roka, bola pamätná medaila od kremnického rodáka, Ignáca Donnera (1752–1803).¹⁸⁶

Schallhas bol už v roku 1790 vymenovaný za člena Akadémie výtvarných umení vo Viedni. Slovenskí a maďarskí bádatelia jeho ďalšie akademické pôsobenie často mylne interpretovali ako vedúce profesorské miesto v triede krajinomalby, získané po Johannovi Christianovi Brandovi.¹⁸⁷ Z dobových prameňov je pritom známe, že toto miesto zaujal Brandov brat, Friedrich August. Karol Filip Schallhas bol, rovnako ako Lovro Janša, zamestnaný ako *korektor* od roku 1795.¹⁸⁸ Išlo o pomenovanie pozície, predtým skôr známej ako *asistujúci*, resp. *pomocný profesor*.¹⁸⁹

Hoci ocenená umelcova maľba, vyobrazujúca námet z Gessnerovej idyly, je dnes nezvestná, inšpirácia antickou kultúrou ostala citeľná aj v iných Schallhasových prácach. Jedným z jeho najvýznamnejších zachovaných diel je práve

Salomon Gessner:

AMYNTAS

Early one morning came poor Amyntas out of the thick wood with an axe in his right hand; he had been cutting stakes for his hedge, and was carrying them home on his shoulder.

Then he saw a young oak-tree beside a rushing brook, and the wild stream had washed the earth from its roots, and laid them bare, and the tree stood drooping and threatening to sink down. *It were a pity*, said he, *that yon tree should be carried away by the waters; no, your boughs shall not fall into the flood.*

Now he took the strongest of his stakes (*I can fetch other stakes*, thought he,) and began to weave a dam round the roots of the oak, and filled it with fresh earth. When he had finished, he replaced the axe on his shoulder, and, standing under the shade of the tree he had secured, surveyed his work contented and smiling.

He was going back to the wood to cut other staves, when the Dryad called to him with sweet voice from within the oak: *Shall I let thee depart unrewarded, good shepherd, tell me what thou desirest: I know thou art poor and hast only five sheep on the common pasture. If thou allowest me to pray to thee, kind nymph*, said the shepherd, *know that my neighbour Palemon has ever since harvest been ill of a fever, let him be made well.*

Thus prayed the worthy Amyntas, and Palemon recovered. But the good shepherd also felt the blessing of the wood-nymph on his flock, and in his fields. They produced abundantly, and he became rich.

Prepis anglického prekladu z Taylor 1830, zv. 1, s. 208.

¹⁸⁵ Magyar Musa 1787, Wien 17. január, s. 38. – Wiener Zeitung 1787, Wien 10. január, s. 54–55. – Správu tiež sprostredkoval Johann Georg Meusel, viď Meusel 1787, zv. 30, s. 362: „Den Landschaftmalern wurde aufgegeben, aus Gessners Idyllen, den Hirten Amyntas, wie er einen jungen Eichbaum vom Einsturze zu retten bemühet ist, in Oel zu malen. Der Preis wurde Hrn. Karl Schallhas, und das Acceßit Hrn. Anton Troger, beyde Wiener ertheilt.“ Z latinčiny prevzaté slovo *Acceßit*, resp. *accessit* je označením pre čestné uznanie, resp. čestné miesto. Anton Troger teda nezdieľal cenu so Schallhasom, ako uvádzajú niektoré zdroje. – Prepis anglického prekladu viď vyššie. Aj z tohto príkladu Gessnerovej literárnej tvorby je citeľný autorov silný príklon ku krajine, ktorý bol prameňom inšpirácie pre mnohých ďalších výtvarníkov z obdobia osvietenstva a klasicizmu, vrátane Adama Friedricha Oesera.

¹⁸⁶ Jedna z Donnerových medailí z roku 1786 pre Akadémiu sa objavila na aukčnom trhu v Novom Zélande. Priemer: 4,6 cm. Vyobrazuje okridleného génia, ukazujúceho gestom na chrám Minervy. Génia obklopujú traja putti, alegorizujúci architektúru, maliarstvo a sochárstvo. Dražba prebehla online, prostredníctvom spoločnosti Trade Me, <https://goo.gl/CUo4dn> (17. marec 2018) – číslo aukcie: 1543269029, uzavreté 18. februára 2018 ako nepredané.

¹⁸⁷ Herucová 2012, s. 35.

¹⁸⁸ Sabine Grabner, *Die Akademie und die Landschaftsmalerei*, in: Grabner – Wöhrer (edd.) 2001, s. 101.

¹⁸⁹ *Ibidem*. Zjednodušenie označení *asistujúci* či *pomocný profesor* prinieslo do slovenskej a maďarskej umeleckohistorickej spisby často tradovaný omyl. Pre bádateľov bola domnienka o uhorskom, resp. bratislavskom vedúcom profesorovi na Akadémii nepochybne atraktívna.

klasicisticky ladená olejomalba *Arkadická krajina* zo zbierok viedenského Belvederu (kat. **187**). Konceptia tejto práce vychádza z ideálnych heroických krajín Nicolasa Poussina (1594–1665) a klasicistne orientovaných prác Clauda Lorraina (1600–1682). Ruiny dávnej architektúry sa stávajú upomienkou na zašlú veľkosť regiónu, naplňajúcu niekdajšiu túžbu intelektuálneho diváka po vyvolávaní reminiscencie. Zeleňou prekypujúcu pahorkatú krajinu rozdelil Schallhas juxtapozícou na tienistú lesnatú časť, prevedenú tmavšími odtieňmi, s pocestnými a prameňom, interpretovateľným ako žriedlo života. Kontrastujúca, svetlom prekypujúca pravá časť kompozície, je obohatená o pastiersky výjav a štýlovo rôznorodú architektonickú štafáž.¹⁹⁰ Jednou z významových rovín Schallhasovej *Arkadickej krajiny* je azda aj zdôraznenie malosti človeka v porovnaní s prírodou, pohlcujúcou aj jeho veľkolepé výtvary. Malba stojí podľa Hansa Aurenhammera v závere tradičného typu ideálnej krajiny, ktorá je „oknom do zašlého sveta antiky.“ Súdobý odev figurálnej štafáže naznačuje skôr záujem o italizujúcu idylu, situovanú v ruinách starovekého osídlenia, než snívanie o dávnych mýtoch a bohoch.¹⁹¹ Prítomná reminiscencia starovekej kultúry, ktorá je postupne pohlcovaná prírodou môže byť vnímaná aj ako upozornenie na *mors immortalis* – smrť, večne hroziacu každému človekom stanovenému poriadku, skôr či neskôr podliehajúcej prírode ako entropickému činiteľu.

Druhú, oveľa frekventovanejšiu výtvarnú líniu umelca, tvoria taliansky a nizozemsky orientované pastorálne krajiny. Ich typickým príkladom je dvojica diel z Maďarskej národnej galérie (kat. **181–182**). Malby sa vyznačujú príbuzným koloritom a ich rozmery sú temer totožné. Schallhasova *Krajina s brodom* (kat. **181**) je blízka tvorbe Karla Dujardina, Nicolaesa Berchema st. či Abrahama Begeyna (ca. 1637–1697) a dokladá obľubu tohto námetového typu aj na sklonku 18. storočia. Schallhas sa mohol s tvorbou zmieňovaných výtvarníkov zoznámiť okrem priamej autopsie aj prostredníctvom početných grafických reprodukcí. Poloha italizujúceho holandizmu sa veľmi citelne prejavuje po komparácii s *Brodom* od Abrahama Begeyna.¹⁹² Malby sa vzájomne podobajú nielen námetom a kompozíciou, ale aj svojím koloritom. Schallhas svoju kompozíciu obohatil o drevenú lávku s chodcom. Charakteristickou pre umelca je jeho drobná figurálna a animálna štafáž, ktorú si po vzore svojho učiteľa – nadaného žánrového maliara, vytváral sám. Ďalší rozdiel spočíva v umiestnení horizontu. Znížený horizont, polohovaný na jednotnú úroveň je symptomatickým znakom Schallhasovej tvorby, ktorý možno nájsť vo väčšine jeho diel, pričom výnimkou nie sú ani pastorálne scény.

Azda najznámejšou umelcovou prácou je v rámci maďarskej spisby o histórii umenia takzvaná *Krajina pred búrkou* (kat. **183**). Opäť ide o krajinomalbu s bukolickým námetom. Jej prevedenie je ale v porovnaní s predchádzajúcimi prácami odlišné svojím farebným podaním

¹⁹⁰ Grabner 1997, s. 40.

¹⁹¹ Aurenhammer 1961, s. 14.

¹⁹² Abraham Begeyn, *Brod*. 1650–1680, 41,9×56,7 cm, olej, plátno, Bratislava, SNG [O 1088].

so sviežimi tónmi zelene. Autor sa v snahe o maliarske vyjadrenie vzdušnej perspektívy zameral na pôsobivé striedanie zaostrených a rozostrených krajinných úsekov – prejav typický pre Brandovu školu a do istej miery porovnateľný s laxenburskými loveckými vedutami. Sublimácia tvarov týmto spôsobom vymedzila ťažiskový úsek na ľavú časť výjavu s ruinou obrastenou vegetáciou. Figurálna a animálna štafáž s pastierom vedúcim stádo je akcentovaná svetlým prachovým vírom. Sublimujúca krajina v úzadí s vodnou plochou a mestom využíva rozdielnu svetelnú modeláciu v inak takmer zhodnej farebnej škále. Autor týmto spôsobom vytvoril juxtapozíciu dvoch primárnych plánov a využil laterálne smerujúci dynamický progres. Divák tak pri čítaní diela smerom doprava smeruje k pohľadu na búrkové mračná, vznášajúce sa nad krajinou, rozostrenou ľahkou tvarovou sublimáciou vďaka aplikácii kolmých dotykov hrubého suchého štetca.

Pastierskej téme sa tiež autor venoval v *Krajine s riekou a mostom, ktorým prechádza stádo* (kat. **185**). Dielo sa v nedávnej minulosti stalo aukčným objektom v Zürichu. V zníženom horizonte je zachytená scéna vedenia dobytku po moste nad potokom. Schallhas v diele navodzuje atmosféru zapadajúceho slnka. Maliarske prevedenie s vysokým citom pre vnímanie prechodu zlatistých slnečných lúčov korunami listnatých stromov svedčí o tom, že časom vzniku sa dielo pravdepodobne výrazne nelíši od *Arkadickej krajiny* z kolekcie viedenského Belvederu, vytvorenej v roku 1796. Z limitovanej vzorky známych bukolických olejomalieb možno usúdiť autorov progres v chápaní svetelného pôsobenia na farebnosť výjavu. Od nizozemských vzorov, formálne asociovateľných najmä so 17. a začiatkom 18. storočia, sa autor presunul k rokokovému chápaniu presvetlenej krajiny. Tento posunul pritom nemusel vychádzať ani tak z obluby tých ktorých štýlových prístupov ako z postupného zdokonaľovania formálnej stránky maliarskeho prejavu.

Unikátnou námetovou realizáciou autora je *Krajina s riekou* (kat. **180**), vyobrazujúca melancholicky podfarbený pohľad na poriečne prostredie s rybárskou tematikou. Hoci motív rieky je v Schallhasovej tvorbe častý, vo všetkých prácach okrem tejto plní rieka či potok čisto doplnkovú funkciu. Z možných inšpiračných prameňov z predchádzajúceho storočia treba zmieniť predovšetkým riečne krajiny Jacoba von Ruisdaela (1629–1682). Tie aj prostredníctvom svojho otca Hilfgotta reflektoval Johann Christian Brand.

Ďalším námetovo unikátnym Schallhasovým dielom je *Pobrežná krajina* (kat. **181**). Po kompozičnej stránke je malba podobná *Krajine pred búrkou*. Výtvarník v nej totiž opäť v prvom pláne využil klesajúcu diagonálu terénu a do zadného plánu situoval rovinatú oblasť. Pobrežná krajina je jedinou umelcovou krajinkou, vyobrazujúcou prímorské prostredie. Táto tematika je veľmi zriedkavá aj v celkovom rámci hornouhorskej krajinomalby z rozpätia rokov 1770 – 1828. Motívom lodí na rozbúrenom mori sa dielo približuje marínam. Kľúčovým aspektom *Pobrežnej krajiny* je, skôr než aranžovanie ideálneho prímorského prostredia, vyjadrenie atmosférických podmienok. Zamračená obloha nad morom opäť naznačuje blížiacu sa búrku. Smerom doprava využíva autor čoraz tmavšie odtiene, vytvárajúc tak laterálny gradient, akcentujúci zamračenú

oblohu v pravej časti obrazu. Silný vietor vejúci smerom k búrkovým mračnám je okrem vydutých plachiet lodí, hojdajúcich sa na veľkých vlnách, vyjadrený aj rozvratým kabátom muža na skale, ktorý si navyše pod jeho náporom musí pridržovať klobúk.

Významnú časť umelcovho diela tvorili grafické práce, vytvorené podľa jeho vlastných nákresov a akvarelových malieb. Grafické listy sprostredkovali recipientom veduty i detailnejšie zákutia lokalít, nachádzajúcich sa väčšinou v Dolnom Rakúsku. V Schallhasovom prejave sa plne odráža záujem o prírodnú zložku krajiny a vo viedenskom prostredí sa autor stáva jedným z priekopníkov v rámci produkcie takzvaných malebných albumov. Z rozsiahlejších autorových počinov ide o *Krajiny namalované a vyleptané podľa prírody* (kat. 203–224) a tiež autorov druhý cyklus: *XII výhladov z rôznych regiónov Rakúska, nakreslených podľa prírody a vyleptaných v medi* (kat. 225–239).

Predčasne ukončená tvorba Karola Filipa Schallhasa stihla obsiahnuť širokú škálu krajinárskych námetov, varírujúcich cez ideálne pastorálne olejomalby a gvaše, náladovo ladenú poriečnu krajinu, unikátnu prímorskú krajinu, klasicistne koncipované krajinky až po zábery z reálneho prostredia – prírodných zákutí či panoramatických alebo perspektívnych vedutových pohľadov. V umelcových dielach možno nájsť barokové aj klasicistické tendencie a odzrkadľovanie mnohých umeleckých trendov. Schallhas predstavuje v kontexte dejín umenia na Slovensku autora, ktorý síce bol bratislavským rodákom, ale obnovenie jeho väzieb na Uhorsko nebolo po jeho odchode do Viedne zaznamenané a tak ako ďalšie podrobnosti o jeho živote, ostáva jeho vzťah s rodiskom stále nezodpovedanou otázkou. Titul prvého krajinára pochádzajúceho z územia dnešného Slovenska mu však naďalej právom patrí.

4.5

Jozef Lippert

(1764 Neuburg an der Donau – ca. 1812 Bratislava)

Život a tvorba nemeckého maliara Jozefa Lipperta patrí medzi málo prebádané témy slovenských a maďarských dejín umenia. Podľa dostupných zdrojov mal Lippert študovať na akadémiách v Berlíne a vo Viedni. Od roku 1799 mal sídlieť v Bratislave. V encyklopedickej literatúre je Lippert označovaný ako portrétista, hoci od neho nie je známa jediná práca tohto druhu.¹⁹³ V kontexte rozvoja uhorskej veduty sú význačné jeho gvaše, zachytávajúce prírodu, mestá a stavby dnešného západného Slovenska.

¹⁹³ Pozri heslá: *Lippert (Joseph)*, in: *Meusel 1808*, zv. 1, s. 573 a *Lippert, Joseph, Porträtmaler*, in: *Thieme-Becker 1929*, zv. 23, s. 267.

Pri pohľade na *Kaštieľ Planinka v Malých Karpatoch* (kat. 313) a *Vedutu hradu Dobrá Voda* (kat. 315) si možno vybaviť postup Josefa Orienta, zvolený pri realizácii *Pohľadu na Klosterneuburg* (kat. 6). Lippert využil podobným spôsobom ako Orient vyhlídku z relatívne mierneho nadhľadu a zameral sa na zachytenie okolitej prírody. Zvolená koncepcia odráža súdobú požiadavku na vnímanie prírody a tiež trend v marginalizácii človekom vytvorených krajinných prvkov, vrátane architektúry. Umelcova schopnosť vyjadrenia perspektívy a malebnosti krajiny sa však nevyrovná súdobej rakúskej tvorbe (napríklad vedutám Schallhasa alebo Janschu). V porovnaní s ňou vyznieva Lippertov maliarsky prejav o čosi strnulejšie.

V hĺstke umelcových známych diel vyčnieva predovšetkým panoramatická gvašová kompozitná maľba *Považie z vyhlídky nad Hlohoveckým zámkom* (kat. 314). Horizontálne rozlahlá veduta je zachytená na štvorici hárkov.¹⁹⁴ Pozornosť je opäť upriamená na výtvarné sprostredkovanie celkového krajinného rázu považskej oblasti, sugestívne dotváraného aj jeho obyvateľstvom. Bohatá a detailne prevedená štafáž reflektuje sociálne diferencovanú spoločnosť od vidiečanov po zámožných obyvateľov. Podobnú ideu a formálne prevedenie možno v rámci rakúskeho maliarstva hľadať u Friedricha Augusta Branda, napríklad v jeho *Panoráme podunajskej krajiny medzi hradom Kreuzenstein a Leopoldsbergom*.¹⁹⁵ Podobný prístup možno tiež nájsť v *Pohľade od Kahlenbergu* od toho istého autora.¹⁹⁶ Vzhľadom na informáciu o školení Lipperta aj na viedenskej Akadémii a rovnaký záujem Friedricha Augusta Branda o panoramatické práce, možno o najmladšom krajinárovi z rodiny Brandovcov uvažovať ako o pravdepodobnom Lippertovom učiteľovi. Aj táto raritná ukážka autorovej tvorby svedčí o záujme umelca o prírodné prostredie. Napriek tomu sa však ešte stále nedá hovoriť o plnom vyznení pitoreskného prúdu, šíreného z Anglicka. Lippert totiž ešte stále lavíruje medzi malebnosťou a účelovou topografickou exaktnosťou.

¹⁹⁴ Dielo je dnes súčasťou stálej expozície Vlastivedného múzea v Hlohovci, ale divákovi nie je prezentované v kompletnej podobe. Štvrté dielo (pôvodne prvý hárok zľava) je dnes súčasťou zbierok v Častej. Pozri kat. 314.

¹⁹⁵ Friedrich August Brand, *Panoráma podunajskej krajiny medzi hradom Kreuzenstein a Leopoldsbergom*, ca. 1785, 30,3 × 349,5 cm, krieda, papier, Viedeň, Albertina [15.440]. K dielu pozri **Pötschner 1978**, s. 58, 288, skladací list I. – V spravujúcej inštitúcii je dielo evidované ako práca Johanna Christiana Branda.

¹⁹⁶ Friedrich August Brand, *Pohľad od Kahlenbergu*, ca. 1800, kolorovaný grafický list, Viedeň, Albertina [DG1936/537].

Aristokracia ako primárny recipient uhorskej krajinomalby?

Krajinomalba v službách šľachty:

*Krátka úvaha nad reprezentačnými
účelmi krajinomalby a ich využívaním v 18. storočí*

V slovenskej spisbe o histórii umenia je rozvoj profánnych maliarskych tém v období baroka dávaný do paralely s meštianstvom a jeho postupným vzostupom.¹⁹⁷ Je však namieste prebrať túto tézu a vzťahovať ju aj na krajinomalbu? Minimálne z už prezentovaných príkladov je zrejmé, že práve aristokracia a dokonca samotný viedenský dvor využívali veduty ako jeden zo spôsobov sebareprezentácie – pripomínania svojho bohatstva, zahŕňajúceho vyobrazované nehnuteľnosti, finančne nákladné urbánne štruktúry a v neposlednom rade aj prírodné zákutia s novonadobudnutou súdobou estetickou hodnotou.

Vôbec prvé známe krajinomalby, vyprodukované na území Uhorska, vznikli na objednávku šľachtica Mikuláša VIII. Pálffyho, rukou jeho osobného maliara, Johanna Christiana Branda. Malebne stvárnené krajinné výseky, zahŕňajúce pohľad na Devín (kat. 66) boli pritom ešte len začiatkom dobového záujmu aristokracie o krajinu. Nie viac ako sedem rokov po vzniku prvých zachovaných realizácií tohto druhu na Slovensku, vyslal na tú istú lokalitu Bernarda Bellotta priamo viedenský dvor. Účel vyobrazených mestských a otvorených krajinných zákutí tkvel opäť v reprezentácii. Samotné zamestnávanie prestížneho a drahého vedutistu, pospolu s maliarskym zachytením významných častí Viedne a malebného pohraničia s Uhorskom, boli odkazom, že vládny aparát a vysoká šľachta má na podobný typ realizácie dosť prostriedkov, a navyše oplýva umeleckým vkusom. Súdobý návštevník, dívajúci sa v sieňach Bratislavského hradu na vystavený cyklus Bellottových malieb si takýmto spôsobom mohol vizuálne sprostredkovať stavby a pohľady na Viedeň, ktoré sú už sami o sebe odkazom na bohatstvo monarchie. Mária Terézia sa dokonca postarala aj o finančnú záštitu výtvarných exkurzov na Devín a Moravu, vďaka ktorým mohli okrem iného vzniknúť aj ďalšie malby Johanna Christiana Branda, tentokrát vyobrazujúce aj rakúsky zámok Hof, hoci vizuálne subordinovaný voči devínskej prírodnej krajinnej zložke (kat. 74).

¹⁹⁷ Petrová-Pleskotová 1983, s. 99.

Maliari krajín v službách Esterházyovcov:

Basilus Grundmann

(1726 Weimar – 1798 Fertőd)

V 18. storočí sa na rozvoji krajinomalby na území niekdajšieho Uhorska citeľne podieľal aj rod Esterházy, zamestnávajúci krajinárov vo Fertőd a v Csákvári. Unikátna bola v tomto kontexte tiež objednávka veľkoformátových rokokových olejomalieb pre zámok v Réde (kat. **344–351**). Prvým z nepriamo zmieňovaných umelcov je všestranný maliar Johann Basilus Grundmann (1726–1798), pochádzajúci z Weimaru. V tomto meste zaúčal mladého Grundmanna Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774).¹⁹⁸ Dietricha v jeho tvorbe do veľkej miery inšpirovali Nicolaes Berchem a Allaert van Everdingen (1621–1675), čo sa čiastočne odrazilo aj v názorovej orientácii jeho uča.¹⁹⁹ Umelcova činnosť pred jeho odchodom do Uhorska predstavuje len málo známu kapitolu jeho ťvorbv. Prevažná časť dnes známej tvorby autora vznikla v období jeho pôsobenia v habsburskej monarchii.

V roku 1762 sa stal Basilus Grundmann dvorným maliarom grófa Mikuláša Esterházyho na jeho zámku v meste Fertőd (resp. v Esterháze na Nezidérskom jazere). Ukážka Grundmannovej krajinárskej tvorby z tohto obdobia sa zachovala v stredoeurópskych zbierkach a nezriedka sa tiež stala artiklom v obchode s umeleckými predmetmi. Jeho krajinomalby sú spravidla vytvorené v drobnom formáte a vo väčšine známych prípadov ide o ideálne kompozície. Na Slovensku sa v Galérii mesta Bratislavy nachádzajú dve Grundmannove krajiny (kat. **316–317**). Prvá z nich, *Krajina so stromami*, je myľne pripisovaná Norbertovi Grundovi (1717–1767). Mýľka vzišla zo zle rozpoznáneho roku (1738 miesto 1788) vedľa značenia „Gr“. Okrem Grundmannovho špecifického textového rukopisu je rozhodujúcim argumentom aj rok Grundovej smrti. Podobne ladené dielo, koncipované ako otvorená, mierne zalesnená krajina s výhľadom na dolinu, je aj nedávno vydražená *Vysoká zver v lese* (kat. **326**). Druhé z bratislavských diel, s názvom *Vodopád*, je umelcovi atribuované na základe formálnej

¹⁹⁸ Michel 1984, s. 36. Winkelmann v zachovanej korešpondencii nazýva Dietricha priateľom a dokonca Raffaelom v oblasti krajinomalby: „Der einzige Raphael in Deutschland, außer dem in Wien, ist von seiner ersten Manier und auf Leinwand, kommt also nicht in Vergleich. Dieser ist zu Dreßden. Herrn Dietrich in Dreßden kenne ich sehr genau: es ist der Raphael unserer und aller Zeiten in Landschaften.“ – Chválou na Dietrichovu tvorbu nešetřil ani Johann Georg Meusel, ktorý ho považoval za najlepšieho súdobého krajinára. Viď Meusel 1780, s. 48.

¹⁹⁹ Meusel 1780, s. 48. Autor tiež v tejto súvislosti spomína Cornelisa Poelenburgha (1594–1667) a Clauda Lorraina (1600–1683).

príbuznosti. Grundmannova ruka je čitateľná nielen výberom formátu a samotným námetom, ale tiež podaním vegetácie a figurálnej štafáže.

Významná časť niekdajšej esterházyovskej kolekcie z Fertőd sa stala súčasťou budapeštianskych zbierok. Szépművészeti Múzeum spravuje štvoricu umelcových prác, interpretovaných ako cyklus ročných období (kat. **318–321**). Domnienku o cykle však spochybňuje nedostatočná vizuálna asociácia s pripisovaným výkladom.²⁰⁰ Krajiny miniatúrneho formátu sú vyobrazené so zníženým horizontom. *Jar* zachytáva polia blízko roľníckych usadlostí, obklopených stromami. *Leto* je jednou z dvoch Grundmannových známych marín. V žiadnom prípade nejde o odkaz na ročné obdobie, ale o snahu vyobraziť k pevnine sa blížiacu búrku, sprevádzanú mohutnými vlnami. Vnetom spopularizovaná juxtapozícia pevniny a mora vedľa búrky a oblohy bez mrakov, sa stala súčasťou mnohých krajinárskych prác s morskou tematikou. Krajina s tradičným názvom *Jeseň* zachytáva rurálne prostredie s vidieckou usadlosťou, s rybármi a člnmi, posadenými na pokojnú vodnú plochu. Posledné z tejto skupiny diel vyobrazuje zimnú krajinu so zamrznutým potokom, nad ktorým stojí drevená lávka a v pozadí sa črtajú budovy blízkej dediny. Staršie vzory podobne prevedených zimných krajín pochádzajú najmä z ruky Joosa de Mompera (1564–1635) či Jacoba van Ruisdaela (ca. 1629–1682). Grundmannovmu prevedeniu s uhladenými, starostlivo modelovanými formami je mimoriadne blízka tvorba rímskeho špecialistu na tento námet a jeho súčasníka, rokokového maliara Francesca Foschiho (1710–1780).²⁰¹ Tak ako v prípade zvyšku Grundmannovej tvorby, aj v menovaných umelcových dielach sa prejavuje práca so svetlom, blízka rokoku. Dôsledná drobnospisná práca s obrysmi vyobrazených objektov umožňuje ľahšie čítanie námetu a jeho vyniknutie aj v miniatúrnom formáte.

Opakujúcou sa témou v autorovej tvorbe je horiace mesto, vyobrazené na obidvoch dielach z pražskej (kat. **323–324**) a na maľbe z budapeštianskej Národnej galérie (kat. **322**). Zriedkavý, veľmi dramatický maliarsky námet plameňov zachvacujúcich mesto sa stal príznačným napríklad pre menej známeho severského maliara, Egberta van der Poela (1621–1664). V dejinách staršieho umenia je námet často spätý s historickými udalosťami. V súvislosti s Grundmannom je na mieste otázka, či ide aspoň v časti prípadov o vizuálne sprostredkovanie skutočných udalostí alebo snahu o námetové a vizuálne obohatenie jeho ťuovru.

Oblúbenosť rurálnej tematiky je u autora evidentná aj na príklade *Krajiny s domom a dúhou* (kat. **325**) a tiež v idylickej práci *Pastieri s kravou* (kat. **328**). Druhá menovaná maľba vychádza z tvorby Berchema a v rámci diel uhorského kontextu je blízka predovšetkým Karolovi Filipovi Schallhasovi.²⁰² Grundmannov výjav zachytáva scénu s pastiermi pri

²⁰⁰ Ember – Takács 2003, s. 60.

²⁰¹ K Francescovi Foschimu pozri Vinci–Corsini 2002.

²⁰² Porovnaj napr. s dielami Karola Filipa Schallhasa, napr. kat. 177–178.

odpočinku, pričom veľký dôraz je kladený aj na animálnu štafáž, obklopujúcu postavy. Maliar využil odstupňovanie kompozície na tri krajinné plány, pričom ústrednú scénu spodobil v najbližšom z nich. Opäť sa opakuje tendenčnosť vo výhlade na zostupujúci terén, ktorým autor navádza k dojmu priestorovosti aj v obrazoch malých rozmerov.

V archívnych spisoch z Esterházyho zámku sa síce vedľa Grundmannovho mena uvádza, že bol maliarom kabinetných obrazov, avšak ďalšie zmienky o autorovi dokladajú aj jeho aktivity v nástennom maliarstve. V Esterházyho paláci maliarsky vyzdobil strop hlavnej sály.²⁰³ Ďalším odklonom od jeho štandardnej komornej tvorby, ktorým si v literatúre vyslúžil značnú pozornosť, bol portrét slávneho skladateľa, Josepha Haydna (1732–1809).²⁰⁴ Dielo sa ale kvôli vyčinianiu Rusov v roku 1945 nezachovalo a jeho podobu sprostredkujú len textové záznamy a čiernobiela fotografia.²⁰⁵

5.2.2

Pietro Rivetti

(ca. 1769 Verona – 1827 Gherla)

Na sklonku storočia sa do služieb Esterházyovcov dostal aj taliansky maliar Pietro Rivetti, pôsobiaci v maďarskom Csákvári okolo roku 1795.²⁰⁶ Spočiatku bol zamestnaný celkovou realizáciou a dekoratívnym vybavením zámockého divadla, ale pravdepodobne sa podieľal aj na plánovaní parku.²⁰⁷ K jeho výtvorom však patrila aj napodobenina bankovky, kvôli ktorej sa dostal do väzenia v rumunskom meste Gherla (toho času Szamosújvár), kde napokon zahynul.²⁰⁸ Historikom umenia je dnes známy len malý fragment jeho tvorby, ktorá sa s výnimkou pohľadov z parku Esterházyho kaštieľa v Csákvári nezachovala (kat. **330–338**).

²⁰³ Kaufmann 2005, 37. Pozri tiež Rácz 1972, s. 16–17.

²⁰⁴ Pozri napr. Robbins Landon 1976, s. 30, 87.

²⁰⁵ Robbins Landon 1976, s. 87, ref. 1. Malbu popísal Dr. János Harich, vďaka ktorému sa zachovala informácia, že Haydnova uniforma bola modrá. To umožnilo malbu datovať medzi roky 1761 (hudobníkov príchod na Esterházyho zámok) a 1764, kedy začali muzikanti nosiť sivé uniformy.

²⁰⁶ Fatsar 2007, s. 10. Rivetti sa z Verony odsťahoval ako 22-ročný a po dobu niekoľkých mesiacov pracoval v Terste. Odtiaľ sa neskôr presídlil do rakúskeho Grazu a Viedne, kde spoznal svojho nového zamestnávateľa, Jánosa Esterházyho. – Pietrovi Rivettimu sa odborná verejnosť venovala takmer výlučne v súvislosti s problematikou Esterházyho zámku a prilahlého parku v Csákvári. Jeho album bol umeleckohistoricky spracovaný Kristóфом Fatsarom v samostatnej štúdii – *ibidem*. K dejinám zámku pozri napríklad výskumy Józsefa Sisú – Sisa 1997a, ktorý sa v samostatnom článku v totožnom periodiku rovnakého čísla venoval aj tamojšiemu parku – viď Sisa 1997b. Zo starších bádání tej istej problematiky treba zmieniť prácu Pétera Kovácsa – Kovács 1969.

²⁰⁷ Fatsar 2007, s. 8.

²⁰⁸ *ibidem*, s. 9.

Rivettiho séria gvašov z interiéru parku patrí medzi najpôsobivejšie maliarske doklady histórie uhorských záhrad a parkov. Vďaka informácii, že ešte v roku 1799 pracoval umelec na nástenných malbách kostola v susednej dedine Vérteskozma a v nasledujúcom roku sa presťahoval do Pešti, možno jeho gvaše datovať do rozmedzia posledných piatich rokov 18. storočia.²⁰⁹ Rivettiho súbor dokumentuje záver ranej fázy takzvaných krajinných záhrad. Csákvársky park spájal barokový a anglický typ. Geometrický princíp, aplikovaný v časti parku kontrastoval so záujmom o estetiku nespútanej prírody. V nasledujúcom storočí malé architektúry csákvárskej záhrady postupne zanikli a dnes už jestvujú len ruiny parkovej pyramídy a tureckého domu.²¹⁰

Medzi rokmi 1878 a 1890 boli listy Rivettiho série zviazané do albumu, ktorý bol neskôr odcudzený počas rabovania zámku Červenou armádou a miestnymi vidiečanmi. Kým sa dostal do správy miestneho múzea, už z neho chýbala päťica vytrhnutých prác.²¹¹ Výtvarné zachytenie zákutí parkov a záhrad sa v Uhorsku stalo samostatným fenoménom, odrážajúcim sa aj v ranom diele Jána Rombauera (1782–1849). Levočský maliar zachytil v roku 1803 záhradu v Hodkovciach v 24 pohľadových výsekoch. Výsledkom bola olejomalba, segmentovaná rastrom štvorcov s jednotlivými pohľadmi.²¹²

²⁰⁹ **Ibidem.** Medzi Rivettiho významné neskoršie objednávky patrila realizácia stropnej výzdoby pre Národnú knižnicu v Pešti z roku 1803. Malby boli však roku 1970 zničené.

²¹⁰ **Géza Galavics**, *A Tajkép*, in: **Szabolcsi – Galavics 1980**, kat. 345–346.

²¹¹ **Fatsar 2007**, s. 13. Podľa Kristófa Fatsara mali chýbajúce listy dokumentovať bránu, pamätník z roku 1796, parkovú grottu a monument, zasvätený Svätej Trojici.

²¹² Ján Rombauer, *Záhrada v Hodkovciach*, 1803, 54 × 81,5 cm, olej, plátno, Budapešť, MNM [2068]. – **Galavics 2010**, s. 39, 41, 46–47. Rombauerov typ je analógiou *Série detailov arcibiskupskej záhrady vo Freudenhaine* od Johanna Friedricha Karla podľa Elisabeth Karl, 1790–1800, ca. 20 × 33 cm, grafický list, Berlín, OSS [3350].

Maliarska výzdoba na Michalskej ulici č. 10 v Bratislave:

Príklad realizácie malby krajín z iniciatívy meštianstva

Ďalšie doklady uhorského krajinárstva sa zhodou okolností nachádzajú práve v rodnom meštianskom dome Adama Friedricha Oesera, na Michalskej ulici v Bratislave (kat. **339–343**).²¹³ Priestory, patriace v súčasnosti Hudobnému centru, zahŕňajú aj miestnosť na druhom poschodí s maliarskymi prácami, ktoré sú v slovenskom a maďarskom kontexte považované za unikáty. Ústredným námetom týchto realizácií sú súdobé variácie ideálnej krajiny, prevedené v samostatných obrazových poliach. Jednotlivé krajinné rámce sú radené na protilahlých stenách vo dvojiciach. Piata, zvisle orientovaná krajinomalba je umiestnená hneď pri vstupe a jej formát vyplýva aj z umiestnenia vykurovacieho telesa. Všetky z týchto obrazových polí sú umiestnené na iluzívnych sokloch a rámujú ich maľovaný rastlinný dekór v limitovanej farebnej škále s využitím okrových tónov a beloby. Tieňovanie iluzívnych elementov vychádza z prirodzeného osvetlenia miestnosti.²¹⁴

Všetky vyobrazené krajiny spája jednotiacia kompozícia, využívajúca znížený horizont. Všetky malby prešli intenzívnym reštaurátorským zásahom a aj ten mohol poznačiť pôvodné vyjadrenie perspektívy, ktoré je v súčasnosti obmedzené skôr na vyjadrenie proporčných zákonitostí, než presvedčivú zmenu farebnosti smerom k ustupujúcim motívom. Severný pár krajinomalieb tvoria poriečne romantické námety. Výjav vľavo vyobrazuje *Krajinu s hradom*, rámovanú skalami a vegetáciou (kat. **339**). V úzadí sa tiež črtá zapadajúce slnko a rybárske lode na vodnej hladine. Napravo možno nájsť jednu z početných súdobých variácií idealizujúceho pohľadu na talianske mesto Tivoli, rozpoznateľné vďaka centrálne koncipovanému chrámu Vesty s kruhovým pôdorysom (kat. **340**). Výjav je preťatý diagonálne sa valiacou riekou, ktorá je smerom k úzadiu premostená.

Opäť rozdielna je aj protilahlá dvojica južných obrazových polí. Napravo možno nájsť analógiu nizozemských rurálnych krajín s dedinami alebo menšími sídlami, prilahlými

²¹³ Číslo ÚZPF stavby: 109/1. Radový prejazdový dom vznikol v 16. storočí a výraznejšími úpravami prešiel v 18.–20. storočí. Informácie prevzaté z AIS OP PÚ SR. – Majiteľom domu bol od roku 1781 Ján Adam Zechmeister, obchodník so železiarskym tovarom. Po jeho smrti prevzal obchod jeho syn, Ján Juraj. Pozri Smoláková 1988, s. 231. – Prítomnosť nástenných malieb v náterových vrstvách priestorov budovy bola zistená v roku 1975 počas architektonického sondážneho prieskumu. Už o dva roky naň nadviazali reštaurátorské práce, realizované Vysokou školou výtvarných umení v Bratislave. Správu o náleze prvýkrát publikovala Mária Smoláková – Smoláková 1987 a neskôr nález pretavila do samostatnej štúdie – Smoláková 1988. O existencii malieb sa stručne zmienila aj Marta Herucová v kontexte otázky rozvoja domáceho a stredoeurópskeho krajinárstva. Viď Herucová 2012, s. 35.

²¹⁴ Smoláková 1988, s. 231.

k vodnej ploche, na ktorej sa navyše plavia rybárske člny (kat. 341). K početným šíritelom tejto holandizujúcej polohy sa v stredoeurópskom kontexte pridala predovšetkým dvojica Rakúšanov: Christian Hilfgott Brand a jeho syn Johann Christian. Párový obrazový rámec zachytáva diametrálne odlišnú krajinu, vychádzajúcu z inak neznámeho diela francúzskeho rokokového krajinára, Jean-Baptistu Pillement, ktoré graficky reprodukoval Ferdinand Landerer (kat. 324, obr. 17).²¹⁵ Nástenný maliar sa verne pridržiaval tejto grafickej predlohe. Výrazný rozdiel spočíva len v zmene formátu a nutnému vertikálnemu natiahnutiu vzorovej kompozície. Pohľad do fiktívnej krajiny je rámovaný skalnými prevismi. V zadnom pláne sa nachádza mesto talianskeho rázu, postavené na kopci. Pillement v kompozícii nevynechal ani svoj obľúbený prvok – lávku, stojacu nad riečkou. Výjav je obohatený o figurálnu zložku s expresívnou gestikuláciou.

Poslednou krajinnou prácou v danej miestnosti je vertikálne orientovaný záber na obec s vysokými stromami, vyplňajúcimi veľkú časť výjavu. Obrazový rámec sa od zvyšku nástenných malieb líši svojím rukopisom. Rozdiel je evidentný predovšetkým v stvárňovaní architektonických detailov a pri prevedení prvkov vegetácie. Kým vo zvyšku malieb maľoval umelec listy stromov tenkými oblúčkami, v poslednom zmieňovanom prípade sú využité krátke a výrazné ťahy štetca. Dielo, ladené inak v súladnej obrazovej škále, napovedá o tom, že na celkovej freskovej výmaľbe sa podieľali minimálne dvaja maliari.²¹⁶

Na základe formálnej analýzy a znalosti jednej z predlohových grafických prác možno výmaľbu datovať na obdobie okolo roku 1800. Predmetné výtvarné práce nemajú v uhorskom umení medzi zachovanými pamiatkami obdoby. Uniformne pôsobiaci krajinný dekór bol použitý tiež napríklad v Esterházyho zámku v Réde, hoci v danom prípade boli maľby prevedené na plátne a tematicky balansovali medzi žánrom a krajinomalbou (kat. 344–351).²¹⁷ Čo sa týka stredoeurópskych realizácií, príbuzných bratislavským nástenným maľbám, zmieniť treba predovšetkým české realizácie. Patria k nim napríklad zámky v mestách Hořín (tzv. Kamenné izby. 1760–1763) a Ražďalovice (ca. 1770), a hrad v obci Strakonice (záver 18. storočia).²¹⁸ Zaujímavým prístupom v rámci bratislavských malieb je samotná voľba krajinných námetov, reflektujúca dobovú tematickú pluralitu. Jednotiacim prvkom je voľba štafáže s vidiečanmi, ktorých životy súznie s prírodou a ktorí sú oprostení od starostí vyššej triedy a intelektuálnych problémov. Okrem dekoratívneho aspektu navádza táto interpretácia k chápaniu vyobrazených krajín ako istej formy súdobého eskapizmu. Stále nesplnenou úlohou

²¹⁵ **Ibidem**, s. 226. Ide o zistenie Márie Smolákovej. – Ferdinand Landerer (grafik) a Jean-Baptiste Pillement (autor predlohy), *Krajina*, ca. 1790–1792, 30 × 40 cm, 35 × 47,5 cm (list), medirytina, papier, Bratislava, GMB [C 7074]. Tiež v Brne, MG [SDR 949]. Podľa textového značenia „Dedié A Son ... Marie Louise“ možno určiť dedikáciu infantke Márii Lujze.

²¹⁶ **Ibidem**, s. 225.

²¹⁷ **Mojzer 1982**, s. 29–30.

²¹⁸ **Smoláková 1988**, s. 235, ref. 7.

historikov umenia je identifikácia zvyšných predlôh, ktoré boli s najväčšou pravdepodobnosťou šírené grafickým médiom. V celkovom ohľade treba realizáciu chápať práve aj ako prejav emancipácie meštianstva a snahu o jeho reprezentáciu. Na druhej strane je však, aspoň podľa doterajšieho bádania, vplyv buržoázie na produkciu krajinomalby oproti šľachte marginálny.



17. Ferdinand Landerer podľa Jean-Baptistu Pillement, *Krajina*,
ca. 1817, 54,7 × 74,2 cm, gvaš, papier, Bratislava, SNG.

Krajinárstvo na východe Slovenska a objavovanie Tatier

Erazmus Schrött

(1755 / 1758 Kbely – 1804 Košice)

Vysoké Tatry sa stali jedným z emblematických motívov slovenského (z aktuálneho geografického hľadiska) krajinárstva 19. storočia, čo malo súvis najmä s novonadobudnutým záujmom o turizmus a s dobovým romantizmom. O prvé stvárnenia Tatier sa zaslúžili inžinieri a kartografi, ako bol napríklad Andreas Petrich. Vedecký záujem o poznanie a zaznamenanie tatranského prostredia možno badať aj u Roberta Townsona (1762–1827).²¹⁹ Za prvého umelca, ktorý sa svojvoľne vybral stvárniť tatranskú prírodu, je tradične považovaný Johann Jakob Stunder (1759–1818).²²⁰ Nanešťastie, žiadne dielo z tohto Stunderovho výtvarného exkurzu sa nezachovalo, respektíve nie je odborníkom známe. To ale neplatí o prácach pôvodcom českého výtvarníka, Erazma Schrötta, sídliaceho od 70-tych rokov 18. storočia v oblasti východu dnešného Slovenska.²²¹ Schrött mal podľa dostupných zdrojov študovať na viedenskej Ryteckej akadémii, zahŕňajúcej aj triedu



18. Johann Ziegler podľa Erazma Schrötta,
Vodopád Studeného potoka v Tatrách,
1799, 40,9 × 27 cm, lept, akvarel, papier, Budapešť MNM.

²¹⁹ Beňová 2016, s. 894.

²²⁰ Martin Čičo – Katarína Beňová, *Tatranská krajina*, in: Čičo (ed.) 2014, s. 141–142.

²²¹ Kataníková 2014, s. 13–14.

krajinárskeho kreslenia.²²² Práve aj tamojšie kresliarske exkurzy mali podľa všetkého vplyv na neskoršiu umelcovu tvorbu. Erazmus Schrött sa do dejín uhorského umenia zapísal najmä ako nástenný maliar neskorého baroka. K významným zákazkám tohto druhu patrí napríklad výmalba radnice v Košiciach a predovšetkým iluzívne fresky v miestnom Premonštrátskom kostole. Pred smrťou tiež pracoval ako maliarsky reštaurátor kláštorného kostola v Jasove a počnúc rokom 1790 pôsobil ako pedagóg košickej reálnej kresliarskej školy.²²³

Oveľa invenčnejšie než v barokových freskách sa autor prejavil v oblasti krajinárstva. Na sklonku storočia totiž zaznamenal prírodu Tatier a prostredie Slovenského raja, pričom grafické reprodukcie týchto prác sa stali súčasťou albumu *Malebné pohľady z Uhorska*. Súbor grafických prác sa odlišoval od starších kartograficko-dokumentaristických vedút.²²⁴ Na druhej strane je však preň ešte stále príznačná emočná chladnosť a strnulý linearizmus, spätý s klasicizmom.²²⁵ Ústredná otázka, ovplyvňujúca interpretáciu a ideovú pokročilosť Schröttových prác, tkvie v tom, či sa autor dané lokality vybral dokumentovať svojvoľne a z vlastného zaujatia alebo na základe objednávky.²²⁶ Ak by boli diela vytvorené špeciálne na zákazku ako súčasť grafického albumu, znamenali by len ideový import z viedenskej krajinárskej školy.²²⁷ Čo sa týka samotnej dvojice prác z tatranského prostredia, autor si zvolil pohľady z „interiéru“ veľhôr na miestne vodopády. *Vodopád Studeného potoka v Tatrách* (kat. 352) je, vzhľadom na zvolený námet, komponovaný vo vertikálnom formáte a snaží sa o vyjadrenie monumentality vybraného prírodného zákutia. Kolorovaný grafický list vyryl podľa Schröttovej predlohy Johann Ziegler. V práci dominuje kaskádovito stekajúci vodopád, obklopený vysokými ihličnanmi, valiaci sa po svetlosivých skalách. Vrchnej polovici dominujú masívne horské štíty. Pri vodopáde sa nachádza päť mužov, z ktorých traja budia dojem zaujatých pozorovateľov. Figurálna štafáž v diele funguje aj ako mierka k inak predimenzovanému vodopádu. *Vodopád vo Veľickej doline* (kat. 354) je komponovaný horizontálne a opäť obsahuje gestikulujúcu figurálnu štafáž s dvoma chlapmi, všímajúcimi si neďalekých medveďov. Rytec výjavu nie je známy, ale vzhľadom na autorovo školenie si mohol grafickú maticu vyrobiť aj sám. Dielo po formálne stránke nepatrí medzi ohurujúce príklady uhorského krajinárstva. Autor buď nebol dostatočne poučený početnými vzormi alpskej, respektíve inej horskej krajinomalby alebo si cielene zvolil strohý pohľad dokumentaristu. V dielach s podobnými skalnými motívmi je mimoriadne dôležité zvládnutie svetla a tieňa, a modelačná bravúra,

²²² Lyka 1981, s. 418. – K Schmutzerovej RYTECKEJ AKADEMII pozri príslušnú kapitolu v diplomovej práci.

²²³ Kataniková 2014, s. 15–16.

²²⁴ Haaková 2000, s. 10.

²²⁵ Martin Čičo – Katarína Beňová, *Tatranská krajina*, in: Čičo (ed.) 2014, s. 142.

²²⁶ Haaková 2000, s. 10.

²²⁷ Martin Čičo – Katarína Beňová, *Tatranská krajina*, in: Čičo (ed.) 2014, s. 142.

majstrovsky ovládaná napríklad Johannom Christianom Brandom (kat. 74), ale i Franzom Edmundom Weirötterom (obr. 5), ktorý mohol byť jedným zo Schröttových učiteľov.

Umelec stvárnil tiež dva pohľady na krajinu Slovenského raja. *Prvý pohľad na Lapis refugii* (kat. 355) zachytáva pozostatky kartuziánskeho kláštora, ktoré v čase ich dokumentácie ešte nepatrili k bežným turistickým destináciám. Schröttovi išlo hlavne o zachytenie krajinného rámca, ktorého súčasťou boli stredoveké ruiny, nie o záznam pozostatkov kultúrneho dedičstva. Námet je symptomatický pre krajinárstvo v štýle *picturesque*, zaujímavým sa aj o integráciu ruín v prírodnom prostredí. Umelecove emočne chladné práce, poznačené navyše aj klasicistickým linearizmom, sú kvôli svojej formálnej strnulosti skôr prvopočiatocným pokusom o napodobenie ideí Angličanov o malebnosti krajiny, než ich plnou manifestáciou. Prvá krajina z vyobrazení Skaly útočiska spodobuje ihličnanmi obrastenú gotickú ruinu. Prítomná figurálna štafáž pripomína s jej strojeným postojom skôr „obhliadkovú komisiu,“ než dovtedajšie časté príklady pocestných alebo idylické vyobrazenia bezstarostných pastierov.²²⁸ Autor do kompozície zapracoval aj podobu samého seba vo forme kresliara v pravom dolnom rohu výjavu. *Druhý pohľad na Lapis refugii* (kat. 353) zaznamenáva iný pohľad na totožné ruiny. V tomto prípade využil aj repusoárovú kulisu v podobe listnatého stromu. Súčasťou diela je opäť figurálna štafáž, tentokrát aj s pastierom a stádom. V ľavej spodnej časti možno znova nájsť trojicu zhovárajúcich sa mužov.²²⁹

Súčasťou celkového Schröttovho diela sú aj dva panoramatické zábery na Prešov a Košice.²³⁰ V tomto prípade už nešlo o pokusy o malebné pohľady ako v predchádzajúcich prácach, ale o tradičnú formy grafickej mestskej veduty. Pri zobrazení Košíc, ktoré je súčasťou príležitostnej mestskej listiny, bol autor o čosi schematickejší, než v druhom prípade. Autorstvo košickej veduty je Schröttovi pripisované tradovaním a formálne prevedenie nasvedčuje, že práca mohla byť vytvorená pred rokom 1800. Tento typ grafickej veduty prestával byť toho času aktuálny a v nasledujúcich decéniách prežíval najmä v záhlaviach mestských listín.²³¹

Okolnosti Schröttových krajinárskych realizácií ostávajú neznáme, čo mierne sťažuje ich interpretáciu. V konečnom dôsledku predsa len jeho krajiny zastávajú svojou koncepciou dôležité miesto v uhorských dejinách umenia, nezáležiac na tom, či ich idea bola definovaná samotným autorom alebo objednávateľom. Záujmom o krajinu východného Slovenska postavil

²²⁸ Prirovnanie k obhliadkovej komisii použil ako prvý Martin Čičo. Viď *ibidem*, s. 149.

²²⁹ Anna Petrová-Pleskotová sa zmienila aj o ďalšej Schröttovej krajinárskej práci, *Herlianskom gejzíre*, vyrytom údajne Franzom Assnerom (1746–1814). K informácii sa mala dopátrať v budapeštianskom Umeleckohistorickom dokumentačnom stredisku. Pozri *Petrová-Pleskotová 1966*, s. 69, ref. 92. Herlianský gejzír bol však aktivovaný ľudskou činnosťou až v roku 1870. Uvedené dielo bolo vytvorené buď iným autorom alebo zobrazuje iný námet (napríklad v 18. storočí už existujúce miestne kúpele). V čase výskumu nebolo možné overiť informačný prameň, na ktorý sa odkazovala bádatelka. Ku gejzíru pozri napríklad webové stránky UNESCO, <https://goo.gl/jwjZTD> (8. máj 2018).

²³⁰ *Kataniková 2014*, s. 37.

²³¹ *Martin Čičo, Krajina v meste*, in: *Čičo (ed.) 2014*, s. 69.

Schrött nový mílnik vo vývoji uhorského umenia a predznamenáva nové tendencie aj v geografickom aspekte krajinárskej genézy. Ťažisko tohto výtvarného vývoja sa totiž v záverečnom období umelcovej tvorby presúva práve na východ, najmä k mestu Levoča.

6.2

Epilóg:

Etablovanie levočskej krajinárskej školy v začiatkoch 19. storočia

Kým všetky predchádzajúce zmieňované výtvarné prejavy v Uhorsku nepochybne znamenali začiatky tamojšieho krajinárstva, o formovaní krajinárskej školy neexistovala naprieč 18. storočím na území Slovenska ani Maďarska žiadna zmienka. Vplyv pedagógov Johanna Christiana Branda a jeho brata Friedricha Augusta bol spravidla sústredený okolo viedenskej Akadémie a jej študentov. Sprostredkovaný dosah týchto členov Akadémie bol však citeľný aj na východe Slovenska, kde sa na prelome storočí začínali objavovať dodnes zachované gvašové krajinomalby od Levočana, Jána Jakuba Müllera (1780–1828, kat. **356–358**).²³²

Pre Spiš bol v prvých decéniách „dlhého storočia“ príznačný rapidný rozvoj výtvarnej kultúry, o ktorý sa zaslúžila jednak výrazná tradícia barokového umenia a jednak tiež josefínske reformy, modernizácia a aktivity slobodomurárskych lóží. Do oblasti prichádzali zahraniční umelci, vrátane Jána Jakoba Stundera, ktorý sa na Spiši usadil a výrazne formoval vývoj miestneho výtvarného umenia. Müllerovi k jeho výtvarnej dráhe dopomohol obchodník Ján Pertzian, ktorý mu poskytol prostriedky na štúdium vo Viedni. Za prejav vplyvu rakúskeho umeleckého centra na levočského maliara je tradične považovaná jeho malba *Talianska sopka Vezuv*, vytvorená okolo roku 1817 (obr. **19**) a inšpirovaná pravdepodobne Michaelom Wutkym (1739–1822).²³³ Umelca tiež podnietil nový dobový záujem o malebnosť, ktorý mal dve polohy. Jednak tomu bolo v rámci komponovanej krajiny, vznikajúcej na motívy Clauda Lorraina. Druhou polohou bol záujem o prirodzenú estetiku prírodného prostredia, ktoré sa Müller musel naučiť zaznamenať.²³⁴

²³² K autorovi pozri katalógy jeho diel: **Beňová – Herucová 2012**. – **Farkaš 2016**, kat. 100–161. – Katarína Beňová nepovažuje vplyv Viedne na Müllera za samozrejmosť, ale skôr za otvorenú otázku – vid' **Beňová 2016**, s. 985–896.

²³³ **Beňová 2016**, s. 985–896. – Ján Jakub Müller, *Talianska sopka Vezuv*, ca. 1817, 54,7 × 74,2 cm, gvaš, papier, Bratislava, SNG [K 7411].

²³⁴ **Herucová 2012**, s. 32.



19. Ján Jakub Müller, *Talianska sopka Vezuv*,
ca. 1817, 54,7 × 74,2 cm, gvaš, papier, Bratislava, SNG.

Jánovi Jakobovi Müllerovi patrí v dejinách umenia na Slovensku vďaka jeho krajinám dôležité miesto. Pri uvážení geografického a dobového kontextu je Müllerova tvorba, navzdory jej diferencovanej kvalite, vzácna už len svojou existenciou. Výtvarník navyše ovplyvnil aj iné osobnosti svojho okruhu a pozitívne sa tým zapísal k rozvoju domáceho krajinárstva. Predovšetkým išlo o tvorbu Karola Marka st. (1793–1860) – Müllerovho žiaka, ktorý svojho učiteľa v ranom období spočiatku verne kopíroval, ale už čoskoro ho kvalitatívne prerástol. Autorov plný potenciál mohol byť rozvinutý najmä počas jeho pôsobenia v Taliansku.²³⁵ Práve aj vďaka Müllerovi a Markovi sa z Levoče postupne mohlo stať nové centrum uhorskej produkcie krajinomalieb.

²³⁵ Szabó 1985, s. 88, kat. 23. – Beňová 2012, s. 83.

Záver

Malby a kresby krajín uhorského kontextu z obdobia baroka vznikali v silnej nadväznosti na Viedeň a tvorbu tamojších výtvarníkov. Avšak tento fenomén, symptomatický pre širokospektrálne umelecké prejavy 18. storočia v Uhorsku, nestačí na vysvetlenie štýlového a ideového importu. Viedeň totiž fungovala až do polovice storočia skôr ako redistribútor v Nizozemsku a v Taliansku definovaných krajinárskych výtvarných schém a ideí. Práve holandizujúca krajinomalba sa stala významným artiklom tamojšieho umeleckého trhu. Jej súdobí recipienti, dobre oboznámení s obdobnými prácami aj vďaka importu z rakúskych provincií Nizozemska, ponúkali uplatnenie výtvarníkom, ako bol napríklad Josef Orient. Vôbec prvý uhorský krajinár tak mohol využiť priestor na trhu, ktorý nestíhalo plne reflektovať ani ustavičné chrlenie krajinomalieb zo strany Nizozemcov. Práve vďaka tomuto uhorskému výtvarníkovi však začala aj genéza špecifickej viedenskej krajinomalby, vrcholiaca až do takzvanej *biedermeierovskej* reálnej krajiny. Orientove prvé pokusy o stvárnenie takýchto prác sa zrejme stali základom vedutových maliieb najvýznamnejšieho rakúskeho krajinára, Johanna Christiana Branda, ktorého profesionálna kariéra začala na území Slovenska. Preformulovaný Brandov pohľad na reálnu krajinu, marginalizujúci urbánne štruktúry a architektúru, možno označiť za *protopitoreskný*. Tento krajinársky typus sa vďaka Brandovej ruke na západnom Slovensku objavil ešte pred jeho teoretickým zadefinovaním, ku ktorému došlo o niekoľko decénií neskôr. Inšpiratívne výtvarné a pedagogické pôsobenie tohto výtvarníka bolo vzorom aj pre bratislavského rodáka, Karola Filipa Schallhasa a tiež Švajčiara, Johanna Jakoba Meyera, pôsobiaceho na západnom Slovensku a v Transylvánii. V úplnom závere storočia sa ťažisko krajinárstva presúva zo západnej oblasti na východ Slovenska a sprevádzajú ho prvé zachované malebné pohľady na Tatry, vytvorené Erazmom Schröttem.

Výsledkom bádania o uhorskej krajinomalbe 18. storočia je doposiaľ najrozsiahlejšia prehľadová práca, venujúca sa danej problematike. Pod malý záujem o túto tému sa zo strany slovenských a maďarských bádateľov podpísal zrejme značný rozptyl predmetných diel v európskych a dokonca aj zaoceánskych zbierkach. Z toho prameniaca potreba zhromažďovania poznatkov o ich existencii vyústila do tvorby katalógu. Samozrejme, tento záujem nevyplýval len z prvoplánovej snahy o zhromažďovanie vzoriek, ale snaží sa byť odozvou na jeden z najväčších problémov rakúskej a uhorskej krajinomalby 18. storočia, ktorým je mimoriadne blízka výtvarná poloha autorov v ich špecifických tvorivých fázach, najmä v rámci okruhu Josefa Orienta. Veľká suma nesignovaných prác tak často skončila len s rámcovou atribúciou rakúskemu či nemeckému umelcovi a naďalej ostáva neľahkou výzvou pre historikov umenia.

Predchádzajúce snahy o uchopenie problematiky z pohľadu štýlového vývoja sa spoločne s tézou o vývoji krajinomalby od fiktívnych vyobrazení po reálne krajinné výseky stávajú prekonanými. Skôr než vývojová lineárnosť vystihuje predmetnú tvorbu autorov nekoherentnosť a heterogenita. Zo známych ukážok je zrejmé, že reálna krajina sa v tvorbe uhorského kontextu hlásila už v úplných začiatkoch fenoménu produkcie krajinomalby. K istému progresu však dochádza a to nielen po vizuálnej stránke, ale najmä v rámci širšieho kultúrneho kontextu a ideového posunu, keďže na sklonku storočia sa vo výtvarníkoch a súdobých recipientoch začína pestovať obdiv voči prírode a snaha o spoznanie atraktívnych zákutí vlasti alebo cudzích krajov.

Predmetné práce uhorského kontextu sa odvíjali okrem iného aj od požiadaviek aristokracie, vyplývajúcich buď zo záujmu o súdobú holandizujúcu a italizujúcu tvorbu, prípadne súviseli s fenoménom takzvanej *Herrschaftsvedute* – teda výtvarne stvárneným krajinným výsekom, poplatným záujmom objednávateľa. V tomto kontexte sa najviac prejavili umelci, pracujúci pre rodinu Esterházy (Basilius Grundmann, Pietro Rivetti) a tiež výtvarníci, ktorí boli platení priamo zo štátnej pokladnice (Bernardo Bellotto, Johann Christian Brand). Len zriedkavé dôkazy, akým je napríklad výmalba na Michalskej ulici č. 10 (prípadne aj predaj malebných albumov), svedčia o rozvoji tohto fenoménu prostredníctvom zákaziek buržoáznej vrstvy obyvateľstva. Lepší prehľad v tejto problematike však ostáva pretrvávajúcou výzvou pre nasledujúci výskum. Ten by mohol napríklad odhaliť okolnosti pôsobenia Branda na západnom Slovensku či podrobnosti o bratislavských objednávkach Johanna Jakoba Meyera.

Zoznam skratiek a symbolov

ABK, AA	Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Wien	MNB	Muzeul Național Brukenthal, Sibiu	SZM	Szépművészeti Múzeum, Budapest
ABK, KK	Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien	MNG	Magyar Nemzeti Galéria, Budapest	ŠG	Šarišská galéria, Prešov
ABK, GM	Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien	MNM	Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest	ÚZPF	Ústředný zoznam pamiatkového fondu
AIS OP	Aktualizačný systém ochrany pamiatkového fondu	MNW	Muzeum Narodowe we Wroclawiu	VA	Verwaltungsakten [správne akty]
BM	The Bowes Museum, Barnard Castle	MUO	Muzeum umění Olomouc	VHM	Von der Heydt-Museum, Wuppertal
BVKM	Nacional'nij muzej mistectv imeni Bogdana ta Varvari Hanenkiv, Kyjiv	MWM	Martin von Wagner Museum der Universität, Würzburg	VM	Vlastivedné múzeum, Hlohovec
CAM	Crocker Art Museum, Sacramento	NK	Národní knihovna, Praha	VSG	Východoslovenská galéria, Košice
CEMUZ	Centrálny katalóg múzejných zbierok	NG	Národní galerie, Praha	VSM	Východoslovenské múzeum, Košice
ČKDK	Čaplovičova knižnica, Dolný Kubín	NGA	National Gallery of Art, Washington D.C.	WGA	Web Gallery of Art
DBG	Deutsche Barockgalerie, Augsburg	NKP	Národná kultúrna pamiatka	WM	Winckelmann-Museum, Stendal
FAM	Fine Arts Museums of San Francisco	OGD	Oravská galéria v Dolnom Kubíne	č.	Číslo
FiF UK	Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave	ÖL	Österreichische Landesbibliothek, St. Pölten	fl.	Gulden (zlatý)
FMS	Fondazione Musei Senesi, Siena	ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek, Wien	kat.	Katalógové číslo / katalóg
GMB	Galéria mesta Bratislavy	OSS	Ornamentstichsammlung, Berlin	lot.	Číslo draženého objektu
GN	Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg	PCMC	Palazzo di Capodimonte – Museo di Capodimonte, Napoli	ml.	Mladší
GNZ	Galéria umenia Ernesta Zmetáka, Nové Zámky	PM	Podtatranské múzeum, Poprad	obr.	Číslo obrázka / obrázok
GVUO	Galerie výtvarného umění v Ostravě	PÚ SR	Pamiatkový úrad Slovenskej republiky, Bratislava	ös	Rakúsky šiling
HAB	Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel	SGM	Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig	ref.	Číslo referencie / poznámky
HC	Hudobné centrum, Bratislava	SKD, KK	Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden	sg.	Signatúra
HMW	Historisches Museum der Stadt Wien	SMB	Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica	st.	Starší
IKM	Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár	SMFM	Städel Museum, Frankfurt am Main	A	Údaje o dražbe diela
KHM	Kunsthistorisches Museum, Wien	SMK	Stiftungsmuseum Klosterneuburg	F	Autor fotografie
KS	Klassik Stiftung, Weimar	SML	Spišské múzeum v Levoči	R	Zdroj reprodukcie
KZ, GS	Grafische Sammlung, Kunsthaus Zürich	SMSP	Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych, Wrocław	S	Správa diela
LC, ZR	The Lobkowitz Collections, Zámek Roudnice, Roudnice nad Labem	SNG	Slovenská národná galéria, Bratislava	Z	Text a iné značenia na diele
LME	Landesmuseum, Eisenstadt	SNM-ČK	Slovenské národné múzeum – Múzeum Červený Kameň v Častej	*	Údaj o narodení
LSM	Liechtenstein Museum, Wien	SNM-MB	Slovenské národné múzeum – Múzeum Bojnice v Bojniciach	~	Údaj o krste
MBK	Museum für bildenden Künste, Leipzig	SNM-SM	Slovenská národné múzeum – Spišské múzeum v Levoči	†	Údaj o smrti
MG	Moravská galérie, Brno	STG	Staatgalerie, Stuttgart		

Obsah bibliografie

Literárne pramene:

A	79	H	84	R	91
B	80	CH	85	S	92
C	81	J	85	Š	93
Č	81	K	86	T	94
D	81	L	87	V	94
E	82	M	88	W	94
F	82	N	89	Y	95
G	82	P	89	Z	95

Periodiká bez autorstva 95

Katalógy bez autorstva 95

Virtuálne pramene 96

Bibliografia

A

- Alpers 1983** Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.
- Alpers 2007** Svetlana Alpers, The mapping impulse in Dutch art, in: David Woodward (ed.), *Art and Cartography: Six Historical Essays*, London 2007, s. 51–96.
- Andraschek-Holzer 2001** Ralph Andraschek-Holzer (kat. výst.), *Die Bezirke Lilienfeld und Scheibbs. Alte Ansichten und Bücher*, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten 2012.
- Andraschek-Holzer 2008** Ralph Andraschek-Holzer (kat. výst.), *Topographische Ansichten als Landschaftsbilder: Architektur und Natur in Niederösterreich 1650–1850*, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten 2012.
- Andraschek-Holzer 2012** Ralph Andraschek-Holzer (kat. výst.), *Gesetz der Serie? Ansichtenfolgen aus vier Jahrhunderten*, Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten 2012.
- Andrews 1989** Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*, Stanford 1989.
- Andrews 1999** Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford 1999.
- Ariječuk 2008** Petr Ariječuk, Dominikáni a hrabě Kuefstein. K zakázkám malíře Karla Aigena na Moravě, *Opuscula historiae Artium* LVII, 2008, č. 52, s. 89–110.
- Aurenhammer 1959** Hans Aurenhammer, Johann Christian Brand und die Entdeckung der Wiener Landschaft, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* III, 1959, č. 34–36, s. 12–23.
- Aurenhammer 1960a** Hans Aurenhammer, Johann Christian Brand (1722–1795) und die Entdeckung der Wiener Landschaft, *Alte und moderne Kunst* V, 1960, č. 3, s. 10–15.
- Aurenhammer 1960b** Hans Aurenhammer, Johann Christians Brands Ansicht von Schloss Rosegg im Drautal, *Carinthia* CL, 1960, č. 1, s. 835–840.
- Aurenhammer 1961** Hans Aurenhammer, Eine Landschaft der Goethezeit von Carl Philipp Schallhas, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* V, 1961, č. 49, s. 11–17.

- Bajkay 1991** Éva Bajkay (kat. výst.), *Id. Markó Károly*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1991.
- Baum 1980** Elfriede Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, Wien 1980.
- Beňová 2010** Katarína Beňová (ed. – kat. výst.), *Ján Rombauer (1782 – 1849). Levoča – Petrohrad – Prešov*, Slovenská národná galéria, Bratislava 2010.
- Beňová 2011** Katarína Beňová, Idősebb Markó Károly és a Felvidék, in: **Gábor Bellák – Zoltán Dragon – Orsolya Hessky** (kat. výst.), *Markó Károly és köre. Mítosztól a képig*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2011, s. 9–23.
- Beňová 2012** Katarína Beňová, Karol Marko st. a Slovensko. Rané roky jeho tvorby, *Acta Musei Scepusiensis*, 2012, s. 70–85.
- Beňová 2016** Katarína Beňová, Umenie 19. storočia na Spiši portrét a krajinomalba spišských maliarov, in: **Martin Homza – Stanislav Sroka** (edd.), *Historia Scepusii*, 2016, zv. 2, s. 876–916.
- Beňová – Herucová 2012** Katarína Beňová – Marta Herucová, Katalóg diel Jána Jakuba Müllera, *Acta Musei Scepusiensis*, 2012, s. 52–69.
- Beskid 1996** Vladimír Beskid (kat. výst.), *Polčas krajiny. Zrod krajinárskeho myslenia na Slovensku 1810–1870*, Východoslovenské múzeum, Košice 1996.
- Biesboer 2007** Pieter Briesboer, *Nicolaes Berchem. In the Light of Italy*, Zürich 2007.
- Blažíček – Kropáček 1991** Oldřich Blažíček – Jiří Kropáček (edd.), *Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha 1991.
- Blažíčková-Horová 2005** Naděžda Blažíčková-Horová, *Krajina v českém umění 17.–20. století*, Praha 2005.
- Boda 2015** Zsuzsanna Boda, A Lőcsei Baumerth Festő-Fivérekéről, *Művészettörténeti Értesítő* LXIV, 2015, č. 1, s. 217–221.
- Boland 2013** Mary Jane Boland, A troublesome 'genre'? Histories, definitions and perceptions of paintings of everyday life from early nineteenth-century Ireland, *Journal of Art Historiography*, č. 4, 2013, s. 1–17.
- Bořutová – Beňová 2007** Dana Bořutová – Katarína Beňová (edd.), *Osobnosti a súvislosti umenia 19. storočia na Slovensku. K problematike výskumu dejín umenia 19. storočia*, Bratislava 2007.

- Brook 2011** Iris Brook, Reinterpreting the Picturesque in the Experience of Landscape, in: **Jeff Malpas** (ed.), *The Place of Landscape. Concepts, Contexts, Studies*, London 2011, s. 165–181.
- Buci-Glucksmann 1996** Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris 1996.
- Busch 1993** Werner Busch, *Das sentimentalische Bild: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- Bushart 2003** Bruno Bushart (kat. výst.), *Die Entdeckung der Wirklichkeit. Deutsche Malerei und Zeichnung 1765–1815*, Museum Georg Schäfer Schweinfurt, Leipzig 2003.
- C**
- Bussagli – Reiche 2009** Marco Bussagli – Mattia Reiche, *Baroque & Rococo*, New York 2009.
- Büttner 2006** Nils Büttner, *Landscape Painting*, London 2006.
- Camesasca 1974** Ettore Camesasca, *L'Opera Completa Del Bellotto*, Mailand 1974.
- Campbell 2011** Katie Campbell, Framing the Landscape: The Anglo-Florentine View, in: **Jeff Malpas** (ed.), *The Place of Landscape. Concepts, Contexts, Studies*, London 2011, s. 257–272.
- Cerroni 1807** Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und österreichischen Schlesien* (nepublikovaný rukopis), Moravský zemský archiv v Brně, fond G-12, Brünn 1807, zv. 1–3.
- Clark 1962** Kenneth Clark, *Landschaft wird Kunst*, Köln 1962.
- Copley 1994** Stephen Copley, *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*, Cambridge 1994.
- Č**
- Čičo 2014** Martin Čičo (ed. – kat. výst.), *Dve krajiny. Obraz Slovenska: 19. storočie × súčasnosť*, Slovenská národná galéria, Bratislava 2014.
- Čičo 2016** Martin Čičo, Oddychové a výletné miesta Prešporka koncom 18. a v prvej polovici 19. storočia v kontexte rozvoja krajinárstva, *Forum historiae X*, 2016, č. 2, s. 111–137.
- D**
- Dózsa – Sz. Dománszky 2001** Katalin Dózsa – Gabriella Szvoboda Dománszky (edd.), *A budavári királyi palota évszázadai*, Budapest 2001.
- Dvořák – Matějka 1907** Max Dvořák – Bohumil Matějka, *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století*, Praha 1907, zv. XXVII/II.
- Duro 2007** Paul Duro, Imitation and Authority: The Creation of the Academic

- Canon in French Art, in: **Anna Brzyski** (ed.), *Partisan Canons*, London 2007, s. 95–113.
- Duschanek 1994–1995** **Adolf Duschanek**, Der Maler und Mosaist Wolfgang Köpp (1738–1807), *Acta Historiae Artium* XXXVII 1994–1995, s. 175–225.
- E Eiermann 1996** **Wolf Eiermann**, Temi e immagini pittoriche tra il XVII e il XVIII secolo, in: Gerhard Boot (ed.), *La Pittura tedesca*, zv. I, Mailand 1996, s. 273–330.
- F Farkaš 2016** **Patrik Farkaš**, *Začiatky krajinomalby na Slovensku* (bakalárska diplomová práca), Katedra dejín výtvarného umenia FiF UK, Bratislava 2016.
- Ferino-Pagden et al. 1991** **Sylvia Ferino-Pagden – Wolfgang Prohaska – Karl Schutz** (kat. výst.), *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museum in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Kunsthistorisches Museum, Wien 1991.
- Feuchtmüller 1955** **Rupert Feuchtmüller**, Ein unbekanntes Gemälde Johann Christian Brands von Schlosshof, *Unserer Heimat. Monatsblatt des Vereins für Landeskunde von Nordösterreich und Wien* XXVII, 1955, s. 29–33.
- Fundárková 2012** **Anna Fundárková**, “Kto myslí len na svoj osoh, tomu nepatrí meno Pálffy...” Narušenie harmónie a dobrého spolužitia v rode Pálffyovcov v 18. storočí, *Forum historiae* VI, 2012, č. 1, s. 48–61.
- Fundárková – Pálffy 2003** **Anna Fundárková – Géza Pálffy** (edd.), *Pálffyovci v novoveku. Vzostup významného uhorského šľachtického rodu*, Bratislava 2003.
- Frimmel 1901** **Theodor von Frimmel**, *Geschichte der Wiener Gemäldeausstellungen*, Leipzig 1901.
- Frodl – Telesko 2002** **Gerbert Frodl – Werner Telesko** (edd.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert*, München 2002.
- Fuseli 1820** **Johann Heinrich Fuseli**, *Lectures on Painting*, London 1820.
- Füssli 1813** **Johann Rudolf Füssli**, *Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider u.u.; nebst angehängten Verzeichnissen*, Zürich 1813.
- G Galavics 2000** **Géza Galavics**, Eszterháza 18. századi ábrázolásai – a kép mint művészettörténeti forrás, *Ars Hungarica* XXVIII, 2000, č. 1, s. 37–71.
- Galavics 2010** **Géza Galavics**, Záhrada v Hodkovciach a rodina Csáky, in: **Katarína Beňová** (ed. – kat. výst.), *Ján Rombauer (1782 – 1849). Levoča – Petrohrad – Prešov*, Slovenská národná galéria, Bratislava 2010.

- Garas 1955** Klára Garas, *Magyarországi festészet a XVIII. században*, Budapest 1955.
- Garas 1980** Klára Garas, *Deutsche und österreichische Zeichnungen des 18. Jahrhunderts*, Budapest 1980.
- Garas 1985** Klára Garas, *Das Museum der Bildenden Künste in Budapest*, Budapest 1985.
- Genthon et al. 1958** István Genthon – Lajos Németh – Lajos Végvári – Anna Zádor, *A Magyarországi művészet történet II. Magyar művészet 1800–1945*, Budapest 1958.
- Gerstenberg 1923** Kurt Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Halle 1923.
- Gessner 1756** Salomon Gessner, *Idyllen*, Zürich 1756.
- Goede-Broug 2013** Ursula de Goede-Broug, De Hongaars-Oostenrijkse landschapsschilder Josef Orient (1677-1747). Meer dan slechts een epigoon van Saftleven en Griffier, in: **Charles Dumas – Jan Kosten – Eric Jan Sluijter** et al., *Liber Amicorum Marijke de Kinkelder. Collegiale bijdragen over landschappen, marines en architectuur*, Den Haag 2013, s. 159–174.
- Goering 1940** Max Goering, *Deutsche Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Von den Manieristen bis zum Klassizismus*, Berlin 1940.
- Gombrich 1987** Ernst Hans Gombrich (rec.), *Reflections on the History of Art: Views and Reviews*, in: **Richard Woorfield (ed.)**, *Reflections on the History of Art: Views and Reviews*, Los Angeles 1987, s. 179–185.
- Gordon-Smith 2004** Maria Gordon-Smith, Jean Pillement at the Imperial Court of Maria Theresa and Francis I in Vienna (1763 to 1765), *Artibus et Historiae* XXV, 2004, č. 50, s. 187–213.
- Gosztonyi – Veszprémi 2007** Ferenc Gosztonyi – Nóra Veszprémi (edd.), *A Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményei*, Budapest 2007.
- Gotheim 1914** Marie Luise Gotheim, *Geschichte der Gartenkunst*, München 1914.
- Gottas 2012** Friedrich Gottas, Die Zips – Geschichte, Kultur, Besonderheiten, in: **István Fazekas – Karl Schwarz – Csaba Szabó** (edd.), *Eine Kulturgeschichtliche Region im 19. Jahrhundert. Leben und Werk von Johann Generisch (1761–1823)*, Wien 2012.
- Gottliebová 1983** Eva Gottliebová (kat. výst.), *Krajina 19. storočia*, Východoslovenská galéria, Košice 1983.

- Grabner 1997** Sabine Grabner, *Romantik – Klassizismus – Biedermeier (in der Österreichischen Galerie Belvedere)*, Wien 1997.
- Grabner – Wöhrer (edd.) 2001** Sabine Grabner – Claudia Wöhrer (edd.), *Italienische Reisen: Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler, 1770-1850*, Österreichischen Galerie Belvedere, Wien 2001.
- Grajciarová 1990** Želmíra Grajciarová, Karol Filip Schallhas: Krajina s potokom a pasúćim sa dobytkom, in: Milan Jankovský (ed.), *Galéria mesta Bratislavy. Výber zo zbierok 1*, Bratislava 1990, kat. 37, s. 78.
- Grajciarová – Davidson 2011** Želmíra Grajciarová – Barbara Davidson, Je to Carl Marko? (Spolupráca historičky umenia s reštaurátorkou), in: **Zsófia Kiss-Szemán** (ed.), *50 rokov GMB. Zborník príspevkov z vedeckého sympózia k 50. výročiu založenia GMB*, Bratislava 2011.
- Großmann 2001** Ulrich Großmann (ed. – kat. výst.), *Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2001.
- Güntherová-Mayerová 1955** Anna Güntherová-Mayerová, Barokové umenie na Slovensku, in: *Pamiatky a múzeá*, 1955, č. 4, s. 145–166.
- H** **Haaková 2000** Jitka Haaková (kat. výst.), *Obraz Tatier*, Tatranská galéria, Poprad 2000.
- Hagedorn 1755** Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre ä un amateur de la peinture*, Dresden 1755.
- Hajós 1992** Géza Hajós, Picture and Poetry in Austrian Gardens of the Late Eighteenth Century, in: **John Dixon Hunt**, *Garden History. Issues, Approaches, Methods*, Dumbarton Oaks 1992, s. 203–218.
- Hájek 2003** Pavel Hájek, *Česká krajina a baroko*, Praha 2003.
- Hempel 1965** Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, London 1965.
- Herrmann-Fichtenau 1983** Elisabeth Herrmann-Fichtenau, *Der Einfluss Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts*, Wien 1983.
- Herrmann-Fichtenau 1996** Elisabeth Herrmann-Fichtenau, heslo Brand. Austrian family of painters. (1) Christian Hilfgott [Hülfgott] Brand, in: **Jane Turner** (ed.), *The Dictionary of Art*, New York 1996, zv. IV, s. 662–663.
- Herucová 2007** Marta Herucová, Storočie romantizmu. 1780–1914, in: **Zuzana Bartošová – Ivan Gerát – Marta Herucová et al.**, *Umenie na Slovensku. Stručné dejiny obrazov*, Bratislava 2007, s. 126–173.

- Herucová 2012** Marta Herucová, Krajinky Jána Jakuba Müllera (1780–1828) v európskych paralelách, *Acta Musei Scepusiensis*, Levoča 2012, s. 32–51.
- Herucová 2015** Marta Herucová, Jos. Czauczik pinxit: sakrálne diela Jozefa Caucika, *Pamiatky a múzeá* LXIV, 2015, č. 1, s. 19–26.
- Herucová – Novotná 2008** Marta Herucová – Mária Novotná, *Mytologické a kresťanské príbehy v umení 19. storočia zo zbierok Slovenského národného múzea*, Bratislava 2008.
- Hess – Hirschfelder 2010** Daniel Hess – Dagmar Hirschfelder (kat. výst.), *Renaissance. Barock. Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2010.
- Hessky 2009** Orsolya Hessky, *Id. Markó Károly – A Magyar Festészet Mesterei sorozat 13*, Budapest 2009.
- Hofman 1930** Jan Hofman, *Staré umění na Slovensku*, Praha 1930.
- Hofman 1938** Jan Hofman, *Umění XIX. století*, Praha 1938.
- Hofstätter 1973** Sylvia Hofstätter, *Johann Christian Brand 1722–1795* (Dizertačná práca), Institut für Kunstgeschichte UNIVIE, Wien 1973.
- Hoser 1846** Josef Karl Eduard Hoser, *Catalogue raisonné oder beschreibendes Verzeichniss der im Galleriegebäude der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag aufgestellten Hoser'schen Gemälde-Sammlung*, Prag 1846.
- Hussey 1927** Christopher Hussey, *The Picturesque*, London 1927.
- Hüttel 2008** Richard Hüttel (kat. výst.), *Das Evangelium des Schönen. Die Zeichnungen von Adam Friedrich Oeser (1717–1799)*, Museum der bildenden Künste Leipzig, München 2008.
- CH** **Chalupecký 2012** Ivan Chalupecký, Die Zips in der Zweiten Hälfte des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts, in: **István Fazekas – Karl Schwarz – Csaba Szabó**, *Eine Kulturgeschichtliche Region im 19. Jahrhundert. Leben und Werk von Johann Generisch (1761–1823)*, Wien 2012, s. 21–34.
- Chmelinová 2017** Katarína Chmelinová (ed. – kat. výst.), *Skarby baroku. Między Bratysławą a Krakowem: Treasures of the Baroque*, Muzeum narodowe w Krakowie, Krakow 2017.
- I** **Ingersoll 2004** Richard Ingersoll, *The Critical Picturesque*, Hamburg 2004.
- J** **Jedlicska 1910** Pál Jedlicska, *Eredeti részletek gróf Pálffy-család okmánytárához (1401–1653) s gróf Pálffyak életrajzi vázlatai*, Budapest 1910.

- Jeffares 1973** Bo Jeffares, *Landscape Painting*, Paris 1973.
- John 1999** Timo John, *Adam Friedrich Oeser 1717–1799. Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit*, Stuttgart 1999.
- K** **Kataniková 2014** Dana Kataniková, *Erazmus Schrött a východoslovenská malba obdobia baroka* (bakalárska diplomová práca), Katedra dejín výtvarného umenia FiF UK, Bratislava 2014.
- Kaufmann 2004** Thomas DaCosta Kaufmann, *Central European drawings in the collection of the Crocker Art Museum*, Turnhout 2004.
- Keleti 1981** Magda Keleti, *Slovenské barokové umenie v zbierkach SNG. Prírastkový katalóg 1970–1980*, Bratislava 1981.
- Keleti 1983** Magda Keleti, *Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG. Fontes II*, Bratislava 1983.
- Keleti 1988** Magda Keleti (kat. výst.), *Il Barocco in Slovacchia*, Premio Nazionale Letterario Stabile Nicola Stefanelli, Caserta 1988.
- Keleti 1989** Magda Keleti (kat. výst.), *Barock in der Slowakei*, Kunsthaus Ostbayern, Viechtach 1989.
- Keleti 1998** Magda Keleti, Zátiešie, krajina, žáner, in: Ivan Rusina (ed.) *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*, Bratislava 1998, s. 68–69, 486–487.
- Keresztúry 1988** Dezső Keresztúry, *A Thousand Years of Hungarian Masterpieces*, Budapest 1988.
- Ketelsen – Stockhausen 2002** Thomas Ketelsen – Tilmann von Stockhausen, *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, München 2002.
- Kilian 2005** Jennifer Kilian, *The paintings of Karel Du Jardin, 1626-1678: catalogue raisonné*, Amsterdam 2005.
- Kolbiarz Chmelinová 2018** Katarína Kolbiarz Chmelinová, *Za Márie Terézie: kapitoly z dejín barokového maliarstva a sochárstva*, Bratislava 2018.
- Koschatzky 1969** Walter Koschatzky (kat. výst.), *200 Jahre Albertina: Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seine Kunstsammlung*, Albertina, Wien 1969.
- Koschatzky 1973** Walter Koschatzky (kat. výst.), *Das Jahrhundert des Wiener Aquarells 1780–1880*, Albertina, Wien 1969.
- Kotalík 1984** Jiří Kotalík, *Národní galerie v Praze*, Praha 1984, zv. 1.

- Kőszeghy 1928** Elemér Kőszeghy (kat. výst.), *Die Zipser Landschaft, ihre Darstellung in der Malerei und Graphik des XVIII. – XX. Jahrhunderts*, Zipser Historischen Gesellschaft, Kežmarok 1928.
- Kőszeghy 1933** Elemér Kőszeghy (kat. výst.), *Bildnismalerei in der Zips*, Zipser Historischen Gesellschaft, Kežmarok 1933.
- Kozakiewicz 1972** Stefan Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto genannt Canaletto*, Recklinghausen 1972, zv. 1–2.
- Krall 1996** Rotraut Krall, heslo Oeser, Adam Friedrich, in: **Jane Turner** (ed.), *The Dictionary of Art*, New York 1996, zv. 23, s. 358–359.
- Krapf 1983** Michael Krapf, Johann Christian Brand: von der Herrschaftsvedute zum Landschaftsportrait, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* (mimoriadne vydanie), 1983, s. 2–19.
- Králik 2015** Lubor Králik, *Stručný etymologický slovník slovenčiny*, Bratislava 2015.
- Kredatusová et al. 2001** Alena Kredatusová – Helena Liptáková – František Žifčák – et al. (kat. výst.), *Jozef Czaučzik, Ján Jakub Müller a Probstnerovci*, Spišské múzeum, Levoča 2001.
- Kretschmann 1998** Elisabeth Kretschmann, *Lorenz Janscha (1749–1812), Vedutenmaler in Wien* (magisterská diplomová práca), Universität Salzburg, Salzburg 1998.
- Krickel 1831** Adalbert Joseph Krickel, *Wanderung von Wien über Preßburg und Tyrnau in die Bergstädte Schemnitz, Kremnitz und Neusohl, und von da in die Turoß und das Waagthal*, Wien 1831.
- Kroupa 1986** Jiří Kroupa, *Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost*, Brno 1986.
- L** **Lajta 1954** Edit Lajta, Schallhas Károly művészetéről, *Művészettörténeti tanulmányok. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve*, Budapest 1954, s. 497–506.
- Langdon 1996** Helen Langdon, heslo Landscape Painting, in: **Jane Turner** (ed.), *The Dictionary of Art*, New York 1996, zv. 18, s. 701–720.
- Lechner – Rollig 2017** Georg Lechner – Stella Rollig (edd. – kat. výst.), *Maria Theresia und die Kunst*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2017.
- Liedtke 1975–1976** Walter Liedtke, "The New Church in Haarlem Series: Saendredam's Sketching Style in Relation to Perspective", *Simiolus* VIII, 1975–1976, s. 145–166.

- Líbal 1991** Dobroslav Líbal, Baroko a česká krajina, in: *Barokní umění a jeho význam v české kultuře*, Praha 1991, s. 134–136.
- Líbal 2001** Dobroslav Líbal, Krajina České republiky, svědectví tisíciletého kulturního vývoje, in: *Tvář naší země. Umělecká reflexe krajiny*, Lomnice nad Popelkou 2001, s. 30–33.
- Ludiková 2016** Zuzana Ludiková (kat. výst.), *Nizozemská malba*, Slovenská národná galéria, Bratislava 2016.
- Luková 2017** Jana Luková (kat. výst.), *Adam Friedrich Oeser*, Galéria mesta Bratislavy, Bratislava 2017.
- Luková – Vyskupová 2011** Jana Luková – Martina Vyskupová, Historik umenia a zberateľ Eduard Šafařík a jeho zbierka v GMB, in: **Zsófia Kiss-Szemán** (ed.), *50 rokov GMB. Zborník príspevkov z vedeckého sympózia k 50. výročiu založenia GMB*, Bratislava 2011, s. 22–37.
- Lutze 1934a** Eberhard Lutze (ed.), *Katalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg*, Nürnberg 1934.
- Lutze 1934b** Eberhard Lutze, *Malerei des deutschen Barock und Rokoko*, Nürnberg 1934.
- Lützwow 1877** Carl von Lützwow, *Geschichte Der Kais Kön. Akademie Der Bildenden Künste*, Wien 1877.
- Lyka 1981** Károly Lyka, *A táblabíró világ művészete. Magyar művészet 1800–1850*, Budapest 1981.
- M** **Mai 2010** Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert: Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln 2010.
- May 1965** Alfred May, *Wien in alten Ansichten*, Salzburg 1965.
- Malíková 1990** Mária Malíková, Nové poznatky o zariadení Bratislavského hradu v rokoch 1766–1784, *Zborník Slovenského národného múzea – História* LXXXIV, 1990, č. 30, s. 149–173.
- Malpas 2011** Jeff Malpas, Place and the Problem of Landscape, in: **Idem** (ed.), *The Place of Landscape. Concepts, Contexts, Studies*, London 2011, s. 3–26.
- Manikowska 2012** Ewa Manikowska, The rediscovery of Bernardo Bellotto's inventory, *The Burlington Magazine* CLIV, č. 1306, s. 32–36..
- Medvecký 1967** Ludovít Medvecký, Zo zbierok MG, *Večerník* XII, 21. 1. 1967, č. 18.

- Melzer 1832** Jakob Melzer, *Biographieen berühmter Zipser*, Kaschau 1832.
- Mešša 1964** Viliam Mešša (kat. výst.), *Ján Rombauer 1782-1849 a jeho prešovskí súčasníci*, Galéria výtvarného umenia, Prešov 1964.
- Meusel 1789** Johann Georg Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon, oder Verzeichniß der jetzt lebenden teutschen Künstler*, Lemgo 1789, zv. 2.
- Meusel 1780, 1787, 1797-1798** Johann Georg Meusel, *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, 1780, zv. 5, 1787, zv. 30, 1797, č. 6, 1798, č. 8.
- Michel 1984** Petra Michel, *Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774) und die Problematik des Eklektizismus*, München 1984.
- Milani 2009** Raffaele Milani (ed.), *The Art of the Landscape*, New York 2009.
- Mojzer 1982** Miklós Mojzer (kat. výst.), *A Magyar Nemzeti Galéria késő reneszánsz és barokk kiállítása*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1982.
- Mojzer 1984** Miklós Mojzer (kat. výst.), *A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1984.
- Mozhnik 1848** Franz Mozhnik, *Lehrbuch des gesammten Rechnens*, Graz 1848.
- Müller – Klunzinger – Seubert 1864** Friedrich Müller – Karl Klunzinger – Adolf Seubert, *Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1864, zv. 3.
- N**
- Nebehay – Wagner 1984** Ingo Nebehay – Robert Wagner, *Bibliographie Altösterreichischer Ansichten Werke aus fünf Jahrhunderten*, Graz 1984, zv. 1-6.
- Novoty 1978** Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, Harmondsworth 1978.
- P**
- Paden 2015** Roger Paden, Picturesque Landscape Painting and Environmental Aesthetics, *The Journal of Aesthetic Education* XLIX, 2015, č. 2.
- Pagani 2001** Catherine Pagani, "Eastern Magnificence & European Ingenuity": *Clocks of Late Imperial China*, Ann Arbor 2001.
- Pannewitz 1985** Otto Pannewitz (ed. – kat. výst.), *Deutsche Landschaftszeichnungen des 18. Jahrhunderts aus der Graphischen Sammlung Staatsgalerie Stuttgart*, Staatsgalerie, Stuttgart 1985.
- Panofsky 1998** Erwin Panofsky, 'Et in Arcadia Ego': Poussin and the Elegiac Tradition, in: Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford 1998.

- Papco 1987a** Ján Papco, Niekoľko nových nálezov a atribúcií maliarskych diel na Slovensku z druhej polovice 18. storočia, in: *Problémy umenia 16.–18. storočia*, Bratislava 1987, s. 202–211.
- Papco 1987b** Ján Papco, Objavy v depozitári bojnického múzea, *Výtvarný život* XXXII, 1987, s. 16–19.
- Papco 2003** Ján Papco, *Rakúsky barok a Slovensko*, Bojnice 2003, zv. 1–2.
- Papco 2012** Ján Papco, *Palkovské štúdie I. – Čo s Františkom Antonom Palkom (1717–1766) na Morave*, Bojnice 2012.
- Parris 1973** Leslie Parris (kat. výst.), *Landscape in Britain, c. 1750-1850*, Tate, London 1973.
- Paulson 1975** Ronald Paulson, Types of Demarcation: Townscape and Landscape Painting, *Eighteenth-Century Studies* VIII, 1975, č. 3.
- Pellová 2006** Lenka Pellová, *Česká barokní krajina a její proměny. Různé přístupy ke krajině v barokním období* (magisterská diplomová práce), Seminář dějin umění FF MUNI, Brno 2006.
- Pešina 1940** Jaroslav Pešina (kat. výst.), *Seznam obrazů a soch vystavených Národní galerií v Praze v odbočce na Zbraslavi*, Národní galerie, Praha 1940.
- Petrová-Pleskotová 1961** Anna Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve: Jozef Czuczík a jeho okruh*, Bratislava 1961.
- Petrová-Pleskotová 1966** Anna Petrová-Pleskotová, *Slovenské výtvarné umenie obdobia národného obrodzenia. Zrod slovenskej národnej školy výtvarnej*, Bratislava 1966.
- Petrová-Pleskotová 1967** Anna Petrová-Pleskotová, K životu a dielu maliara Jána Jakuba Stundera, *Ars* I, 1967, č. 1, s. 35–68.
- Petrová-Pleskotová 1968** Anna Petrová-Pleskotová, Die Entwicklungsaspekte des Schaffens Johann Rombauers, *Ars* II, 1968, č. 1, s. 31–66.
- Petrová-Pleskotová 1970** Anna Petrová-Pleskotová, Bratislavskí výtvarní umelci a remeselníci 18. storočia, *Ars* IV, 1970, č. 1–2, s. 287–299.
- Petrová-Pleskotová 1983** Anna Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, Bratislava 1983.
- Petrová-Pleskotová 1990** Anna Petrová-Pleskotová, Maliarstvo 18. storočia na Slovensku v kontextoch stredoeurópskeho umenia, *Ars* XXIII, 1990, č. 1, s. 85–107.

- Petrová-Pleskotová 1993** Anna Petrová-Pleskotová, K činnosti rakúskej maliarskej školy na Slovensku v 18. storočí, *Ars* XXVI, 1993, č. 2, s. 84–90.
- Pochat 1973** Götz Pochat, *Figur und Landschaft: Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin 1973.
- Polák 1930** Josef Polák, *Sprievodca po Krásnej Hôrke*, Košice 1930.
- Polák 1933** Josef Polák, Das Porträt in der Zips, *Prager Presse* CLXXIX, 1933, č. 13.
- Pötschner 1964** Peter Pötschner, *Genesis der Wiener Biedermeierlandschaft*, Wien 1964.
- Pötschner 1978** Peter Pötschner, *Wien und die Wiener Landschaft: spätbarocke und biedermeierliche Landschaftskunst in Wien*, Salzburg 1978.
- Pötzl-Malíková 2013** Mária Pötzl-Malíková, Von Messerschmidt, seinen Schweizer Freunden und einem „Holzbein“, *Ars* XLVI, 2013, č. 2, s. 259–291.
- Pötzl-Malíková 2015** Mária Pötzl-Malíková, *Franz Xaver Messerschmidt*, Wien 2015.
- Prahl 2000** Roman Prahl, *Prag 1780–1830 – Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*, Praha 2000.
- Preiss 1965** Pavel Preiss, *Rakouské umění 18. století: ve sbírkách Národní galerie v Praze*, Praha 1965.
- Preiss 1977** Pavel Preiss (kat. výst.), *Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1977.
- Preiss 1978** Pavel Preiss (kat. výst.), *Rakouské barokní umění ve sbírkách Národní galerie v Praze*, Národní galerie, Praha 1978.
- Preiss 1984** Pavel Preiss, Krajina s hradem Děvínem při ústí Moravy do Dunaje, in: Jiří Kotalík (ed.), *Národní galerie v Praze*, Praha 1984, zv. 1, s. 224.
- Prohaska 1999** Wolfgang Prohaska, Gemälde, in: Hellmut Lorenz (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Barock*, Wien 1999.
- Rizzi 1996** Alberto Rizzi, *Bernardo Bellotto: Dresda, Vienna, Monaco (1747-1766)*, Venedig 1996.
- Riegl 1929** Alois Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, Augsburg 1929.
- Robbins Landon 1976** Howard Chandler Robbins Landon, *Haydn. Chronicle of Works II: Haydn at Eszterhaza 1766–1790*, London 1976.

- Rosenberg 1964** Jakob Rosenberg, *On Quality in Art. Criteria of Excellence in Past and Present*, London 1964.
- Rousová 2010** Andrea Rousová, *Žánrová malba 17. a počátku 18. století v Čechách* (dizertačná práca), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2010.
- Rózsa 1963** György Rózsa, *Budapest régi látképei 1493–1800*, Budapest 1963.
- Rusina (ed.) 1971** Ivan Rusina, *Motív krajiny vo výtvarnom umení. (Typológia krajiny v umení 15. - 16. storočia s prihliadnutím na Slovensko.)* (magisterská diplomová práca), Katedra dejín výtvarného umenia FiF UK, Bratislava 1971.
- Rusina 1998** Ivan Rusina (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*, Bratislava 1998.
- Rusina 2006** Ivan Rusina, *Majstrovské diela nizozemského umenia na Slovensku*, Bratislava 2006.
- Ryšavá 1972** Marta Ryšavá (kat. výst.), *Krajinomalba 18. a 19. storočia zo zbierok Galérie hlavného mesta SSR Bratislavy*, Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy, Bratislava 1972.
- S** **Sádlo – Hájek 2004** Jiří Sádlo – Pavel Hájek, Česká barokní krajina: Co to vlastně je?, *Dějiny a současnost XXVI*, 2004, č. 3–4, s. 30–34, 46–50,
- Sarapik – Tüür 2003** Vivre Sarapik – Kadri Tüür (edd.), *Koht ja paik / Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III*, Tallinn 2003.
- Seipel 1996** Wilfried Seipel, *Bellotto. Wien vom Belvedere aus gesehen*, Mailand 1996.
- Seipel 2006** Wilfried Seipel (kat. výst.), *Bernardo Bellotto genannt Canaletto: europäische Veduten*, Kunsthistorisches Museum, Wien 1996.
- Schuster–Hofstätter 1996** Sylvia Schuster-Hofstätter, heslo Brand. Austrian family of painters. (2) Johann Christian Brand, in: **Jane Turner** (ed.), *The Dictionary of Art*, New York 1996, zv. 4, s. 663.
- Schuster-Hofstätter 2017** Sylvia Schuster-Hofstätter, The Viennese Landscape Painter Johann Christian Brand during the Reign of Maria Theresa, in: **Stella Rollig – Georg Lechner** (edd. – kat. výst.), *Maria Theresa and the Arts*, Belvedere, Wien 2017, s. 85–114.
- Smoláková 1988** Mária Smoláková, Nástenné malby v dome č. 10 na Michalskej ulici v Bratislave, in: *Pamiatky a príroda Bratislavy. Mestská správa*

pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave. Zborník 10, Bratislava 1988, s. 220–235.

- Stechow – Comer 1975-1976** Wolfgang Stechow – Christopher Comer, The History of the Term Genre, *Allen Memorial Art Museum Bulletin XXXIII 1975–1976*, s. 89–94.
- Steiner 2011** Reinhard Steiner, “All foreground without distance”: The Rise of Landscape in Late Medieval Painting, in: Jeff Malpas (ed.), *The Place of Landscape. Concepts, Contexts, Studies*, London 2011, s. 205–226.
- Stibral 2008a** Karel Stibral, Josef Durdík: estetika a příroda, *Aluze VII*, 2008, č. 1, s. 123–131.
- Stibral 2008b** Karel Stibral, Odkdy jsou příroda a krajina krásné? K historii estetického vnímání přírody v Evropě I, *Živa LVI*, 2008, č. 1, nestr.
- Strieder – Wilckens 1977** Peter Strieder – Leonie von Wilckens (edd.), *Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen*, München 1977.
- Strnadt 1964** Ilse Strnadt, *Anton und Josef Faistenberger* (Dizertačná práca), Leopold-Franzes-Universität, Innsbruck 1964.
- Sulzer 1792** Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, zv. 1–2, Leipzig 1792.
- Szabolcsi – Galavics 1980** Hedvig Szabolcsi – Géza Galavics (edd. – kat. výst.), *Művészet Magyarországon 1780–1830*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1980.
- Szabó 1985** Júlia Szabó, *Painting in Nineteenth Century Hungary*, Budapest 1985.
- Szabó 2000** Júlia Szabó, *A mitikus és a történeti táj*, Budapest 2000.
- Szana 1890** Tamás Szana, *A magyar művészet századunkban*, Budapest 1890.
- Szinyei Merse 1994** Anna Szinyei Merse, *A magyar tájfestészet aranykora*, Budapest 1994.
- Šafaříková 2009** Radana Šafaříková, „Čítanie”, alebo interpretácia? Obraz v rukách semiotika, *Filozofia LXIV*, 2009, č. 5, s. 470–473.
- Šourek 1937** Karel Šourek (kat. výst.), *Staré umění na Slovensku*, Pražský hrad, Praha 1937.
- Štibraná 2004** Ingrid Štibraná, Pálffyovci ako mecenáši umenia, *Pamiatky a múzeá LIII*, 2004, č. 2, s. 24–29.
- Štibraná 2011** Ingrid Štibraná, Pálffyovské katalógy zbierok a inventáre ako

T

pramenek poznaniu umeleckého zariadenia rezidencie Červený Kameň v polovici 18. storočia, *Theatrum historiae* II, 2011, č. 9, s. 491–507.

Thieme – Becker 1907–1950

Ulrich Thieme – Felix Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1907–1950, zv. 1–37.

Tibenský 1971

Ján Tibenský, *Slovensko 1 – Dejiny*, Bratislava 1971.

Togner 2011

Milan Togner, heslo Karl Josef Aigen, in: Martina Kostelníčková (ed.), *Olomoucká obrazárna III*, Olomouc 2008, s. 22–23.

V

Vaculík 1955

Karol Vaculík, *Umenie 19. a 20. storočia. Stopäťdesiat rokov slovenského výtvarného prejavu*, Bratislava 1955.

Vaculík 1956

Karol Vaculík, *Maliarstvo 19. storočia na Slovensku*, Bratislava 1956.

Veltman 1986

Kim Veltman, *Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art*, München 1986.

Vlnas 2001

Vít Vlnas, *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Praha 2001.

W

Wagner 1930

Vladimír Wagner, *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*, Trnava 1930.

Wagner 1948

Vladimír Wagner, *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava 1948.

Wagner 1967

Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967.

Weber 1901

Samuel Weber, *Ehrenhalle verdienstvoller Zipser des XIX. Jahrhunderts*, Igló 1901.

Weinkopf 1783

Anton Weinkopf, *Beschreibung der Kaiserl. Königl. Akademie der Bildenden Künste*, Wien 1783.

Weinkopf 1875

Anton Weinkopf, *Beschreibung der K. k. Akademie der Bildenden Künste in Wien. 1783 und 1790*, Wien 1875.

Wilton-Ely 1996

John Wilton-Ely, heslo Veduta, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, New York 1996, zv. 32, s. 110–114.

Wöhler 2000

Claudia Wöhler (ed. – kat. výst.), *Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2000, zv. IV.

- Wurzbach 1868** Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, Wien 1868, zv. 18.
- Y**
- Yonan 2007** Michael Yonan (rec.), Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800 by Thomas Ketelsen, Tilmann von Stockhausen, *Eighteenth-Century Studies* XL, 2007, č. 2, s. 247–350.
- Z**
- Zádor 1928** Anna Zádor, Az erdőábrázolás a Magyar festészetben, *Magyar Művészet* IV, 1928, č. 4, s. 609–627.
- Závadová 1974** Katarína Závadová, *Verný a pravý obraz slovenských miest a hradov ako ich znázornili rytci a ilustrátori v XVI., XVII, a XVIII. storočí*, Bratislava 1974.
- Zmetáková 1976** Danica Zmetáková, *Kresba 19. storočia na Slovensku*, Bratislava 1976.
- Zmölnig 2008** Brigitte Zmölnig, *Jakob Matthias Schmutzer (1733–1811) – Die Landschaftszeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien* (Magisterská diplomová práca), Institut für Kunstgeschichte UNIVIE, Wien 2008.

Periodiká bez uvedeného autorstva

- Magyar Musa 1787** *Magyar Musa*, Wien 17. január 1787.
- Vaterländische Blätter 1814** *Vaterländische Blätter*, Wien 19. marec 1814.
- Wiener Zeitung 1787** *Wiener Zeitung*, Wien 10. január 1787.

Katalógy bez uvedeného autorstva

- Kat. Berlin 1939** *Gemälde – Möbel – Tapisserien aus dem Besitz Baron F. von Stumm und aus anderem Besitz*, Berlin 30. marec 1939.
- Kat. Berne 2017** *Dobiaschofsky. Internationale Kunst*, Berne 12. máj 2017.
- Kat. München 1965** *Auktionskatalog Weinmüller*, München 1965, č. 88.
- Kat. München 2013** *Hempel Fine Art Auctions Munich. Gemälde 16.–18. Jahrhundert*, München 30. jún 2013.

- Kat. Paris 2017** *Millon. Collections & Successions. Tableaux anciens, mobilier et objets d'art du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris 22. marec 2017.
- Kat. Wien 1930** *Dorotheum Wien. Versteigerungsanstalt Allgemeine Abteilung. 81. grosse Auktion*, Wien 10.–12. apríl 1930.
- Kat. Wien 2002** *Dorotheum. Old Master Paintings*, Wien 5. jún 2002.
- Kat. Wien 2008** *Dorotheum. Old Master Paintings*, Wien 11. december 2008.
- Kat. Wien 2017a** *Dorotheum. Selected by Philip Hohenlohe*, Wien 2. marec 2017.
- Kat. Wien 2017b** *Dorotheum. Antiquitäten und Möbel*, Wien 18. október 2017.
- Zürich 2013** *Koller Auktionen West. Varia, Skulpturen, Gemälde, Alte Graphik*, Zürich 18. marec 2013.

*Skrátená adresa URL
(s výnimkou intranetu)*

Virtuálne zdroje bez charakteru vedeckej publikácie

intranet PÚ SR AIS OP

<https://goo.gl/CUo4dn> Trade Me → Listing #1543269029 (vyhľadane 17. marec 2018).

<https://goo.gl/jwjZTD> UNESCO → Geysir in Herlany (vyhľadane 8. mája 2018).

Josef ORIENT

(1677–1747)



1 Josef ORIENT:
Krajina s ruinou zámku

Pred 1747; 26,5 × 35,5 cm, olej, drevo.

S: Augsburg, DBG [6523]

Z: neznačené

L: Knorre 1970, zv. 2, s. 148. – Krämer 1984, zv. 2, s. 192–193. – Goede-Broug 2013, s. 165, kat. 1.

R: Goede-Broug 2013, s. 165, kat. 1.



2 Josef ORIENT (krajina) a Josef Georg PLATZER (figurálna štafáž):
Krajina s Paridovým súdom

Pred 1747; 44,1 × 65 cm, olej, drevo.

S: Barnard Castle, BM [B.M.198]

Z: neznačené

L: Goede-Broug 2013, s. 165, kat. 2.

R: The Bowes Museum Collections Search

V galérii datované rámcovo do 18. storočia. Modelácia s intenzívnym využitím beloby je tiež v rámci okruhu Josefa Orienta blízka Maximilianovi Josephovi Schinnaglovi.



3 Josef ORIENT alebo Maximilian JOSEPH SCHINNAGL:
Horská krajina s vodopádom a figurálnou štafážou

18. st.; 73 × 93 cm, olej, plátno.

S: Bratislava, GMB [A 2154]

Z: neznačené

L: Papco 2003, zv. 1, s. 302–303. – Papco 2016, s. 12–13.

R: © archív GMB / webumenia.sk

V galérii evidované ako dielo stredoeurópskeho maliara z prvej polovice 18. storočia. Ján Papco autorstvo diela pripísal Maximilianovi Josephovi Schinnaglovi. Orientov nasledovateľ naďalej pokračoval v nizozemskom type horskej krajinomalby s diagonálne predelenou juxtapozíciou plánov. Maliarska práca je však blízka aj druhému menovanému.



4 Josef ORIENT:
Krajina s vodným mlynom

Pred 1747; 60,5 × 75,5 cm, olej, plátno.

S: Budapešť, MNG [3925]

Z: neznačené

L: Térey 1931, s. 84. – Mojzer 1982, s. 33, kat. 410. – Goede-Broug 2013, s. 165, kat. 3.

R: MNG Online



5 Josef ORIENT:
Krajina

Pred 1747; 60 × 75,5 cm, olej, plátno.

S: Budapešť, MNG [3926]

Z: neznačené

L: Térey 1931, s. 84. – Mányoky 1957, s. 10. – Mojzer 1982, s. 33, kat. 409. – Mojzer 1984, kat. 143. – Goede-Broug 2013, s. 165, kat. 4.

R: MNG Online



6 Josef ORIENT:
Pohľad na Klosterneuburg

Ca. 1725; 43 × 59 cm, olej, plátno.

S: Klosterneuburg, SMK [G 360]

Z: neznačené

L: Röhrig 1973, s. 16. – Pötschner 1978, s. 45, 299, obr. T26. – Kovarik 2011, obr. 31, s. 7. –

Goede-Broug 2013, s. 166, kat. 6.

R: © Stiftsmuseum

Reprodukované v roku 1844 Theodorom Fektorazzom technikou akvatinty.



7 Josef ORIENT:
Riečna krajina

Pred 1747; 18 × 26 cm, olej, drevo.

S: Kyjev, BVKM [334 ŽK]

Z: neznačené

L: Goede-Broug 2013, s. 165, kat. 5.

R: © Museum of Western and Oriental Art, Kiev



8 Josef ORIENT:
Horská krajina s hradom

Pred 1747; 92 × 110 cm, olej, plátno.

S: Ostrava, GVOU [O 1335]

Z: neznačené

R: © GVOU



9 Josef ORIENT (krajina) a Franz Christoph JANNECK (figurálna štafáž):
Hornatá krajina s riekou a prístavom

1736; 54,3 × 76 cm, olej, drevo.

S: Praha, NG [O 190]

Z: vľavo dole „Josephus Orienti / A 1736“

L: Parthey 1864, zv. 2, s. 201, kat. 8/9. – Bergner

1912, s. 155, kat. 467. – Pötschner 1978, s. 18,

299, obr. A9. – Goede-Broug 2013, s. 165, kat. 7.

R: © Národní galerie v Praze 2018

Pendant k dielu č. 10.



10 Josef ORIENT (krajina) a Franz Christoph JANNECK (figurálna štafáž):
Hornatá krajina s riekou a štafážou

Pred 1736; 54,3 × 76 cm, olej, drevo.

S: Praha, NG [O 217]

Z: vľavo dole „Josephus Orientt / 1736“

L: Parthey 1864, zv. 2, s. 201, kat. 8/9. – Bergner 1912, s. 155–156, kat. 468. – Goede-Broug 2013, s. 166, kat. 8.

R: © Národní galerie v Praze 2018

Pendant k dielu č. 9.



11 Josef ORIENT:
Krajina

Pred 1747; 31 × 45 cm, olej, medený plát.

S: Roudnice nad Labem, LC, ZR [LR 5381]

Z: neznačené

L: Dvořák – Matějka 1907, s. 112, kat. 406.

R: © The Lobkowicz Collections

Pendant k dielu č. 12.



12 Josef ORIENT:
Krajina

Pred 1747; 31 × 45 cm, olej, medený plát.

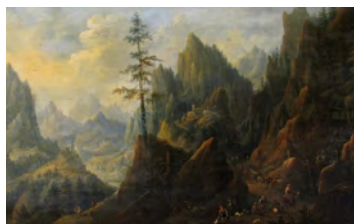
S: Roudnice nad Labem, LC, ZR [LR 5663]

Z: neznačené

L: Dvořák – Matějka 1907, s. 112, kat. 405.

R: © The Lobkowicz Collections

Pendant k dielu č. 11.



13 Josef ORIENT:
Horská krajina s hradom a vodopádom

Pred 1747; 32 × 50,5 cm, olej, drevo.

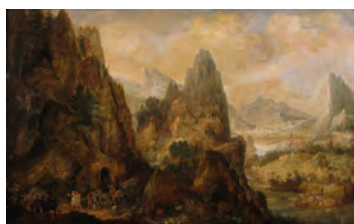
S: Sibiu, MNB [862]

Z: neznačené

L: Csaki 1909, s. 256, kat. 862. – Murešan 2007, s. 122–123, kat. 70. – Goede-Broug 2013, s. 166, kat. 9.

R: © Brukenthal National Museum

Pendant k dielu č. 14 (?).



14 Josef ORIENT (?):
Horská krajina s jaskyňou

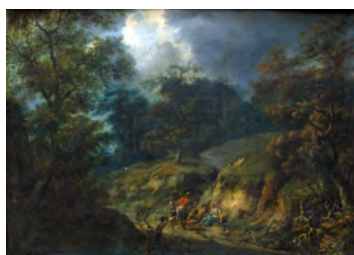
Pred 1747 (?); 31,6 × 50,5 cm, olej, drevo.

S: Sibiu, MNB [1191]

Z: neznačené

R: © Brukenthal National Museum

Podľa experta na nizozemskú malbu, Dr. Jana de Maere, je dielo analógiou alebo rovno pendantom k predchádzajúcej malbe katalógu (13). Malba bola pôvodne pripisovaná Lucasovi van Valckenborchovi st. Na základe námetovej podobnosti považuje de Maere malbu za dielo Josefa Orienta. K Maeremu sa neisto prikláňa aj Dr. Alexandru Sonoc, ktorý mi informáciu sprostredkoval. Táto poloha Orientovej tvorby je však veľmi vzácna a v jej nateraz známych ukázkach možno hovoriť o jedinom ekvivalente k dvojici, ktorým je, krajina, známa len z reprodukcií v aukčných katalógoch – č. 47.



15 Josef ORIENT:
Lesná krajina s počestnými pri odpočinku

Pred 1747; 49 × 66 cm, olej, plátno.

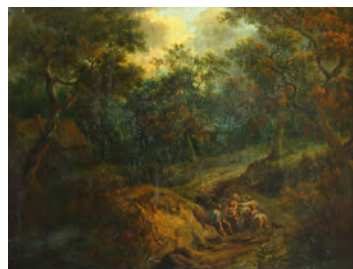
S: Sibiu, MNB [863]

Z: neznačené

L: Csaki 1909, s. 256, kat. 863. – Goede-Broug 2013, s. 166, kat. 10.

R: © Brukenthal National Museum

Pendant k dielu č. 16.



16 Josef ORIENT:
Lesná krajina s počestnými a jazdcom

Pred 1747; 49 × 66 cm, olej, plátno.

S: Sibiu, MNB [864]

Z: neznačené

L: Csaki 1909, s. 257, kat. 864. – Goede-Broug 2013, s. 167, kat. 11.

R: © Brukenthal National Museum

Pendant k dielu č. 15.



17 Josef ORIENT:
Hornatá krajina

Pred 1747; 29 × 35 cm, olej, bukové drevo.

S: Stuttgart, STG [541]

Z: neznačené

L: Parthey 1864, zv. 2, s. 201, kat. 10. – Lange – Tübingen 1907, s. 118, kat. 223. – Baudissin 1931, s. 114, kat. 541. – Goede-Broug 2013, s. 167, kat. 12.

R: Staatsgalerie, Sammlung Digital

Pendant k dielu č. 18.



18 Josef ORIENT:
Hornatá krajina

Pred 1747; 29 × 36 cm, olej, dubové drevo.

S: Stuttgart, STG [542]

Z: neznačené

L: Parthey 1864, zv. 2, s. 201, kat. 14. – Lange – Tübingen 1907, s. 118, kat. 224. – Baudissin 1931, s. 114, kat. 542. – Goede-Broug 2013, s. 167, kat. 13.

R: Staatsgalerie, Sammlung Digital

Pendant k dielu č. 17.



19 Josef ORIENT:
*Pohľad na zámok Schönbrunn
a viedenské predmestie Meidling*

Ca. 1740; 21,2 × 37,4 cm, akvarel, pero, papier.
S: Viedeň, Albertina [6111]
Z: neznačené
L: Pötschner 1964, s. 69. – May 1965, kat. 22, obr. 22. – Koschatzky 1973, s. 134–135, 198, kat. 1. – Pötschner 1978, s. 47, 299, obr. T24.
R: © Albertina, Vienna
Pendant k dielu č. 20. V strede pravej polovice veduty sa nachádza palácová budova Schönbrunnu s parkom.



20 Josef ORIENT:
Okolie Neulerchenfeldu a Hernalsu

Ca. 1740; 21,5 × 37,6 cm, akvarel, pero, papier.
S: Viedeň, Albertina [6110]
Z: neznačené
L: Pötschner 1964, s. 69. – Koschatzky 1973, s. 134–135, 198, kat. 2. – Pötschner 1978, s. 47, 299, obr. T25.
R: © Albertina, Vienna
Pendant k dielu č. 19.



21 Josef ORIENT:
Ideálna krajina s farmármí

Pred 1747; 55 × 97 cm, olej, plátno.
S: Viedeň, Belvedere [5122]
Z: neznačené
L: Parthey 1864, zv. 2, s. 201, kat. 3. – Baum 1980, zv. 2, s. 462–464. – Husslein-Arco 2008, s. 266, kat. 124. – De Goede-Broug 2013, s. 168, kat. 17.
R: © Belvedere, Wien
Pendant k dielu kat. č. 22. Do roku 1781 súčasť cisárskej obrazovej zbierky. 1956 – akvizícia diela z KHM vo Viedni.



22 Josef ORIENT:
Horská krajina

Pred 1747; 56 × 96 cm, olej, plátno.
S: Viedeň, Belvedere [7763]
Z: neznačené
L: Parthey 1864, zv. 2, s. 201, kat. 4. – Baum 1980, zv. 2, s. 464, kat. 307. – Goede-Broug 2013, s. 167, kat. 14.
R: © Belvedere, Wien
Pendant k dielu kat. č. 21. Do roku 1781 súčasť cisárskej obrazovej zbierky. 1987 – akvizícia diela z KHM vo Viedni.



23 Josef ORIENT:
*Polovačka na jelene
v Laxenburgu pri Viedni*

Pred 1747; 24 × 31 cm, olej, železná platňa.
S: Viedeň, LSM [GE 667]
Z: neznačené
L: Parthey 1864, zv. 2, s. 201, kat. 16. – Kat. LSM 2008, kat. 47. – Goede-Broug 2013, s. 167, kat. 15.
R: © The Princely Collections, Vienna
Pendant k dielu č. 24.



24 Josef ORIENT:
*Sokoliarsky lov volaviek
v Laxenburgu pri Viedni*

Pred 1747; 24 × 31 cm, olej, železná platňa.
S: Viedeň, LSM [GE 673]
Z: neznačené
L: Parthey 1864, zv. 2, s. 201, kat. 1. – Kat. LSM 2008, kat. 48. – Goede-Broug 2013, kat. 16, s. 168.
R: © The Princely Collections, Vienna
Pendant k dielu č. 23.



25 Josef ORIENT:
Horská krajina s pútníkmi

Ca. 1710; 46 × 49,4 cm, olej, plátno.
S: Vroclav, MNW [MNW-VIII-753]
Z: neznačené
L: Lejman 2012, s. 24.
R: © Muzeum Narodowe we Wroclawiu
Pendant k dielu č. 26.



26 Josef ORIENT:
Horská krajina s cestou pri potoku

Ca. 1710; 46 × 49,4 cm, olej, plátno.
S: Vroclav, MNW [MNW-VIII-760]
Z: neznačené
L: Lejman 2012, s. 23.
R: © Muzeum Narodowe we Wroclawiu
Pendant k dielu č. 25.



27 Josef ORIENT:
Krajina s pútníkmi

Pred 1747; 41,5 × 54,5 cm, olej, drevo.
S: Wuppertal, VHM [G 0950]
Z: neznačené
L: Goede-Broug 2013, s. 167, kat. 21.
R: © Von der Heydt-Museum



28 Josef ORIENT:
Hornatá krajina s riekou

Pred 1747; 33,5 × 48,1 cm, olej, drevo.
S: súkromný vlastník; predtým Praha, NG [O 7836 – vrátené po reštítúcii v roku 1991]
Z: neznačené
R: © Národní galerie v Praze 2018 – evidenčná karta v minulosti spravovaného diela. Porovnaj s dielom č. 39, ktoré má zhodné rozmery a podobné výtvarné prevedenie (pravdepodobne pendant).



29 Josef ORIENT (krajina) a Franz de Paula FERG (figurálna štafáž):
Krajina s pocerstnými a vodopádom

Pred 1747; 38,1 × 55,8 cm, olej, plátno.
A: Amsterdam, Christie's [16. november 2005; lot. 171; dosiahnutá cena 8.400 €]
Z: neznačené
L: Goede-Broug 2013, s. 172, kat. 45.
R: © 2018 Artnet



30 Josef ORIENT:
Pocerstní v zalesnenej krajine s mestom v úzadí

Pred 1747; 30,6 × 45,4 cm, olej, medená platňa.
A: Antverpy, Bernaerts [27.–28. máj 2002; lot. 151; nepredané. – 1. december 2014; lot. 527; odhadovaná cena: 15.000–20.000 €]
Z: vľavo dole „Josephus Vriemtt. f.“
L: Goede-Broug 2013, s. 171, kat. 42.
R: © Metropress Ltd.
Pendant k dielu č. 31.



31 Josef ORIENT:
Pocerstní v kopcovitej krajine s kúpajúcimi sa v rieke a s mestom v úzadí

Pred 1747; 30,6 × 45,4 cm, olej, medená platňa.
A: Antverpy, Bernaerts [27.–28. máj 2002; lot. 151; nepredané. – 1. december 2014; lot. 528; odhadovaná cena: 15.000–20.000 €]
Z: neznačené
L: Goede-Broug 2013, s. 172, kat. 43.
R: © Metropress Ltd.
Pendant k dielu č. 30.



32 Josef ORIENT (krajina) a Franz Christoph JANNECK (figurálna štafáž):
Hornatá krajina

Pred 1747; 54 × 81 cm, olej, plátno.
A: Berlín, Hans W. Lange; dražba malieb, nábytku a tapisérií z majetku baróna von Stumm [30. marec 1939; lot. 991]
L: Kat. Berlín 1939, s. 10, kat. 991, obr. T 4.
R: Ibidem, obr. T 4.



33 Josef ORIENT:
Horská krajina s dreveným mostom a zámkom napravo

Pred 1747; 17 × 25 cm, olej, drevo.
A: Berlín, Spik [28. november 1963; lot. 157a]
L: Goede-Broug 2013, s. 169, kat. 25.
R: Ibidem.
Pendant k dielu č. 34.



34 Josef ORIENT:
Horská krajina s vlečkou sena a údolím vľavo

Pred 1747; 17 × 25 cm, olej, drevo.
A: Berlín, Spik [28. november 1963; lot. 167b]
L: Goede-Broug 2013, s. 169, kat. 26.
R: Ibidem.
Pendant k dielu č. 33.



35 Josef ORIENT:
Horská krajina s riečnym údolím a zámkom napravo

Pred 1747; 16 × 22 cm, olej, drevo.
A: Berlín, Spik [12. marec 1964; lot. 134a]
L: Goede-Broug 2013, s. 169, kat. 27.
R: Ibidem.
Pendant k dielu č. 36.



36 Josef ORIENT:
Horská krajina s riečnym údolím a zámkom napravo

Pred 1747; 16 × 22 cm, olej, drevo.
A: Berlín, Spik [12. marec 1964; lot. 134b]
L: Goede-Broug 2013, s. 169, kat. 28.
R: Ibidem.
Pendant k dielu č. 35.



37 Josef ORIENT alebo okruh:
*Riečna krajina s mostom
a jazdcami pri odpočinku*

Pred 1747; 31 × 36,5 cm, olej, plátno.

A: Bern, Dobiaschofsky [A124 – 12. máj 2017; lot. 362; odhadovaná cena: 2.000 CHF; dosiahnutá cena: 1.600 CHF]

L: Kat. Berne 2017, s. 38, kat. 362.

R: © Dobiaschofsky Auktionen AG 2018
Malbu atribuovala Ellis Dullaart.



38 Josef ORIENT (?; krajina) a Franz de Paula FERG (?; figurálna štafáž):
Pohľad na dedinu s jej obyvateľov

Pred 1747; 35,5 × 45 cm, olej, plátno.

A: Kolín nad Rýnom, Van Ham [15. máj 2009; lot. 117]

Z: na nepohľadovej strane vosková pečat' zbierky Esterházy

L: Goede-Broug 2013, kat. 46, s. 172.

R: © 2018 Artnet



39 Josef ORIENT:
Riečna krajina s horami

20-te roky 18. st. (?); 33,5 × 48 cm, olej, drevo.

A: Kolín nad Rýnom, Van Ham [13. november 2015; lot. 577]. – Viedeň, Dorotheum [2. marec 2017; lot. 195; odhadovaná cena: 4.000–6.000 €; dosiahnutá cena: 5.625 €]

Z: vzadu rukopis pripisovaný Janovi Griffierovi

L: Kat. Wien 2017a, s. 201, kat. 195.

R: © Van Ham, Köln

Dielo atribuovala a datovala Marijke de Kinkelder z Holandského inštitútu pre dejiny umenia v Haagu pre spoločnosť Van Ham.



40 Josef ORIENT:
*Horská krajina s figurálnou štafážou
na brehu a stodolou*

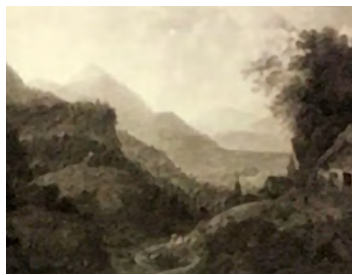
Pred 1747; 54,6 × 74 cm, olej, drevo.

A: Londýn, Christie's [30. jún 1950; lot. 159]

Z: signované „Joseph Orient“

L: Goede-Broug 2013, s. 169, kat. 23.

R: Ibidem, s. 160, obr. 1.



41 Josef ORIENT:
*Riečna krajina so stodolou
a brehom napravo*

1717; 23,5 × 31 cm, olej, medená platňa.

A: Londýn, Sotheby's [28. marec 1979; lot. 87]

Z: signované a datované vzadu

„Joseph Vriend[?]| 1717“

L: Goede-Broug 2013, s. 170, kat. 29.

R: Ibidem.



42 Josef ORIENT:
Riečna krajina s povesnými a rybármi

Pred 1747; 43 × 53 cm, olej, medená platňa.

A: Londýn, Sotheby's [dražené ako pár s č. 42;

5. júl 2012; lot. 223; odhadovaná cena:

£ 20.000–50.000]

Z: neznačené

L: Goede-Broug 2013, kat. 48, s. 172.

R: © Sotheby's

Pendant k dielu č. 43. Okolo roku 1960 dielo vlastnil Edward Speelman. Od neho ho kúpili starí rodičia vlastníka, dávajúceho dielo do dražby. Atribuované Dr. Georgom Lechnerom na základe fotografickej dokumentácie.



43 Josef ORIENT:
*Riečna krajina s poddanými,
odpočívajúcimi na brehu pri ruinách
budovy*

Pred 1747; 43,5 × 54 cm, olej, medená platňa.

A: Londýn, Sotheby's [dražené ako pár s č. 41;

5. júl 2012; lot. 223; odhadovaná cena:

£ 20.000–50.000]

Z: neznačené

L: Goede-Broug 2013, kat. 49, s. 173.

R: © Sotheby's

Pendant k dielu č. 42. Okolo roku 1960 dielo vlastnil Edward Speelman. Od neho ho kúpili starí rodičia vlastníka, dávajúceho dielo do dražby. Atribuované Dr. Georgom Lechnerom na základe fotografickej dokumentácie.



44 Josef ORIENT:
*Hornatá ideálna krajina s riekou,
loďami, domami, zámkom a bohatou
figurálnou štafážou*

1701; 34,5 × 47 cm, olej, dubové drevo.

A: Salzburg, Dorotheum [11. apríl 2017;

lot. 43; odhadovaná cena 6.000–7.000 €;

dosiahnutá cena 15.000 €]

Z: vpravo dole „J. Orient 1701“

L: Kat. Salzburg 2017, kat. 43.

R: Dorotheum



45 Josef ORIENT / okruh (?):
*Zimná krajina s korčuľarmi
na zamrzutej rieke*

Pred 1747; 20 × 34 cm, olej, drevo.

A: Sydney, Shapiro [22. august 2012; lot. 77;

odhadovaná cena: \$ 4000–6000; nepredané]. –

Sydney, Theodor Bruce [2. december 2012; lot.

39; odhadovaná cena \$ 2.000–4.000; nepredané]

Z: zradu na ráme „Orient Josef 1677-1747“
L: Goede-Broug 2013, s. 173, kat. 50.
R: Shapiro Online



46 Josef ORIENT:
Hornatá krajina

Pred 1747; 33,5 × 49 cm, olej, bukové drevo.
A: Mnichov, Auktionshaus Weinmüller [1962; lot. 888]
L: Kat. München 1962, kat. 888. – Goede-Broug 2013, s. 169, kat. 24.
R: © Bildarchiv Foto Marburg



47 Josef ORIENT:
Hornatá krajina

Pred 1747; 33,6 × 48,8 cm, olej, drevo.
A: Mnichov, Auktionshaus Weinmüller [1962; lot. 889]. – Londýn, Philips [11. december 1990; lot. 64]
Z: neznačené
L: Kat. München 1962, kat. 889. – Goede-Broug 2013, s. 170, kat. 33.
R: © Bildarchiv Foto Marburg



48 Josef ORIENT:
Riečna krajina

Pred 1747; 71 × 87 cm, olej, plátno.
A: Mnichov, Hampel [30. jún 2013; lot. 834; predpokladaná cena: 3.500-4.500 €]
Z: neznačené
L: Kat. München 2013, kat. 834.
R: © HAMPEL Fine Art Auctions Munich



49 Josef ORIENT:
Horská krajina s jazerom a hostincom vľavo

1741; 16,5 × 21 cm, olej, drevo.
A: Mnichov, Neumeister [14.-15. marec 1984; lot. 1224]
Z: vpravo dole „JO 1741“
L: Goede-Broug 2013, s. 170, kat. 31.
R: Ibidem.
Pendant k dielu č. 50.



50 Josef ORIENT:
Horská krajina s jazerom a hostincom napravo

1741; 16,5 × 21 cm, olej, drevo.
A: Mnichov, Neumeister [14.-15. marec 1984; lot. 1225]
Z: vpravo dole „JO 1741“
L: Goede-Broug 2013, s. 170, kat. 32.
R: Ibidem.
Pendant k dielu č. 49.



51 Josef ORIENT:
Riečna krajina s klenutým mostom

Pred 1747; 91 × 140 cm, olej, plátno.
A: Mnichov, Neumeister [26. jún 1996; lot. 481]
Z: neznačené
L: Goede-Broug 2013, s. 171, kat. 37.
R: Ibidem.
Pendant k dielu č. 52.



52 Josef ORIENT:
Riečna krajina s dvoma pútníkmi na ceste

Pred 1747; 91 × 140 cm, olej, plátno.
A: Mnichov, Neumeister [26. jún 1996; lot. 482]
Z: neznačené
L: Goede-Broug 2013, s. 171, kat. 38.
R: Ibidem.
Pendant k dielu č. 51.



53 Josef ORIENT:
Horská krajina s riekou a pútníkmi

Pred 1747; 22 × 30,5 cm, olej, drevo.
A: Mnichov, Neumeister [22. september 2004; lot. 480]. – Viedeň, Dorotheum [14. apríl 2005; lot. 256]
Z: na nepohľadovej strane „Orient“
L: Goede-Broug 2013, s. 172, kat. 44.
R: © 2018 Artnet



54 Josef ORIENT:
Riečna krajina so zámkom a figurálnou štafážou na brehu

Pred 1747; 54 × 74 cm, olej, drevo.
A: Viedeň, Dorotheum [11. november 1925; lot. 337]
Z: neznačené
L: Goede-Broug 2013, s. 169, kat. 22.
R: Ibidem.



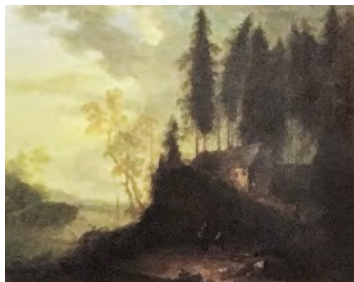
55 Josef ORIENT:
*Hornatá krajina s riečnym údolím
a zámkom napravo*

Pred 1747; 45 × 59 cm, olej, drevo.
A: Viedeň, Dorotheum [10.–14. november 1980;
lot. 362]. – [18.–25. jún 1985; lot. 656]
Z: neznáčené
L: Goede-Broug 2013, s. 170, kat. 30.
R: Ibidem.



56 Josef ORIENT (krajina) a Franz
Christoph JANNECK (figurálna štafáž):
Riečna krajina s obydlím vľavo

Pred 1747; 37 × 49 cm, olej, plátno.
A: Viedeň, Dorotheum [6. jún 1991; lot. 195].
Z: neznáčené
L: Goede-Broug 2013, s. 170, kat. 34.
R: Ibidem.
Pendant k dielu č. 57.



57 Josef ORIENT (krajina) a Franz
Christoph JANNECK (figurálna štafáž):
Riečna krajina s obydlím napravo

Pred 1747; 37 × 49 cm, olej, plátno.
A: Viedeň, Dorotheum [6. jún 1991; lot. 196].
Z: neznáčené
L: Goede-Broug 2013, s. 170, kat. 35.
R: Ibidem.
Pendant k dielu č. 56.



58 Josef ORIENT:
*Horská krajina s počestnými pri
odpočinku*

Pred 1747; 26 × 21 cm, olej, drevo.
A: Viedeň, Dorotheum [7. október 1998;
lot. 402]
Z: neznáčené
L: Goede-Broug 2013, s. 171, kat. 39.
R: © 2018 Artnet



59 Josef ORIENT:
*Horská krajina s odpočívajúcimi
počestnými*

Pred 1747; 30 × 35 cm, olej, drevo.
A: Viedeň, Dorotheum [4. október 2000;
lot. 322]
Z: neznáčené
L: Goede-Broug 2013, s. 171, kat. 40.
R: © 2018 Artnet



60 Josef ORIENT:
*Zimná krajina s korčuliarmi
na zamrzutej rieke*

Pred 1747; 38 × 47,5 cm, olej, drevo.
A: Viedeň, Dorotheum [4. október 2000;
lot. 323]
Z: signované v strede na stodole (?)
L: Goede-Broug 2013, s. 171, kat. 41.
R: © 2018 Artnet



61 Josef ORIENT:
Horská krajina s pútnikmi

Pred 1747; 65,5 × 52 cm, olej, plátno.
A: Viedeň, im Kinski [8. november 2011;
lot. 60]
Z: neznáčené
L: Goede-Broug 2013, s. 172, kat. 47.
R: © 2018 Artnet



62 Josef ORIENT:
Hornatá riečna krajina s obydlím naľavo

Pred 1747; 58 × 80 cm, olej, drevo.
A: Zürich, Koller Auktionen [8.–10. september
1993; lot. 28]
Z: neznáčené
L: Goede-Broug 2013, s. 171, kat. 36.
R: Ibidem.

63 Josef ORIENT:
Alpská krajina pri Salzburgu

1731; 100 × 122 cm, olej, plátno.
S: (?); predtým Vroclav, SMSP [216]
Z: vpravo dole „Joseph Orient f. Anno 1731“
L: Parthey 1864, zv. 2, s. 201, kat. 2. – Semrau
1898, s. 93–94. – Goede-Broug 2013, s. 168,
kat. 18.

Spravujúce múzeum prestalo koncom II. svetovej
vojny existovať. Časť zdecimovanej kolekcie
získalo Národné múzeum vo Vroclave
a najvýznamnejšie exponáty sa dostali do
varšavského Národného múzea.

64 Josef ORIENT:
Juhonemecká krajina

Pred 1747; 27 × 30 cm, olej, drevo.
S: (?); predtým Vroclav, SMSP [356]
Z: neznáčené
L: Parthey 1864, zv. 2, s. 202, kat. 23/24. –
Semrau 1898, s. 94. – Goede-Broug 2013,
s. 168, kat. 19.
Pendant k dielu č. 65. Spravujúce múzeum
prestalo koncom II. svetovej vojny existovať. Časť

zdecimovanej kolekcie získalo Národné múzeum vo Vroclave a najvýznamnejšie exponáty sa dostali do varšavského Národného múzea.

65 Josef ORIENT:
Hornatá krajina

Pred 1747; ca. 27 × 30 cm, olej, drevo.

S: (?); predtým Vroclav, SMSP [357]

Z: neznačené

L: Parthey 1864, zv. 2, s. 202, kat. 23/24. – Semrau 1898, s. 94. – Goede-Broug 2013, s. 168, kat. 20.

Pendant k dielu č. 64. Spravujúce múzeum prestalo koncom II. svetovej vojny existovať. Časť zdecimovanej kolekcie získalo Národné múzeum vo Vroclave a najvýznamnejšie exponáty sa dostali do varšavského Národného múzea.

Johann Christian BRAND

(1722–1795)

*Diela vytvorené okolo roku 1750
a práce s námetmi z prostredia Uhorska*



66 Johann Christian BRAND:
Krajina s Devinom pri ústí rieky Moravy do Dunaja

1752–1753; 78 × 127,5 cm, olej, plátno.

S: Praha, NG [O 223]

Z: v strede dole „Brand Junior f. 175.“

L: Hoser 1846, s. 34. – Frimmel 1913, s. 425. – Aurenhammer 1959, kat. 44–46. – Novotný 1959, obr. 65. – Aurenhammer 1964, s. 163. – Preiss 1965, s. 58–59. – Hofstätter 1973, s. 39–41, 62–66, kat. 1. – Pötschner 1978, s. 37. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 99. – Kotalík 1984. – Keleti 1989, s. 11–12, 39, kat. 3. – Kolbiarz Chmelinová 2018, s. 18–19.

R: © Národní galerie v Praze 2016

67 Johann Christian BRAND:
Riečna krajina s rybárskymi člmi

Ca. 1750; 40,8 × 58,9 cm, olej, plátno.

S: súkromná zbierka (?)

Z: neznačené

L: Hofstätter 1973, s. 40–43, kat. 2.

Pendant k dielu č. 68. Malbu získalo innsbrucké Ferdinandum v roku 1856 z kolekcie Josefa Tschagera. Roku 1980 ho do vlastníctva získal miestny obchodník s umením, Walter Kathrein. (Za informáciu ďakujem Mag. Christine Zenz.)

68 Johann Christian BRAND:
Pobrežná krajina s vežou a loďami

Ca. 1750; 40,8 × 58,9 cm, olej, plátno.

S: súkromná zbierka (?)

Z: neznačené

L: Hofstätter 1973, kat. 3, s. 40–43.

Pendant k dielu kat. č. 67. Údaj o obchode s maľbou je rovnaký ako v č. 67.

69 Johann Christian BRAND:
Riečna krajina

Ca. 1750; 32 × 43,5 cm, olej, plátno.

S: Würzburg, MWM [F 538 / K 258]

Z: neznačené

L: Hofstätter 1973, kat. 5, s. 43–45.

Predchádzajúci majiteľ: Fröhlich. V literatúre tiež pripisované Christianovi Hilfgottovi Brandovi.



70 Johann Christian BRAND:
Poriečna krajina

Ca. 1750; 19,9 × 22,9 cm, olej, drevo.

S: súkromná zbierka (p. Jan Steinský-Sehnoutek); predtým Praha, NG

[DO 5476 – vrátené po reštitúcii v roku 1991]

Z: neznačené

L: Pešina 1940, s. VII. – Hofstätter 1973, s. 43–45, kat. 6.

R: © Národní galerie v Praze 2018 – evidenčná karta v minulosti spravovaného diela – negatív 23.084/3



71 Johann Christian BRAND:
Chatrč pri rybníku

Ca. 1750; 46,3 × 57,2 cm, olej, dubové drevo.

S: Praha, NG [O 308]

Z: Brand junior f.

L: Hoser 1846, s. 36. – Hofstätter 1973, s. 43–45, kat. 7.

R: © Národní galerie v Praze 2016
Pôvodne v zbierke J. Hosera.



72 Johann Christian BRAND:
Bitka pri Belehrade

1750–1760; 46,3 × 57,2 cm, olej, plátno.

S: Norimberg, GN [Gm 1410]

R: Objektkatalog der Sammlungen des GN



73 Johann Christian BRAND:
Slovenská dedina s rybníkom

2. pol. 18. st.; 49 × 69 cm, olej, plátno.

S: Praha, NG [O 230]

Z: vpravo dole „Brand“

L: Hoser 1846, s. 36. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 99. – Keleti 1989, s. 11–12, 40, kat. 4.

R: © Národní galerie v Praze 2016
Pôvodne v zbierke J. Hosera.



74 Johann Christian BRAND:
Pohľad od Sandbergu v Devinskej Kobyle na zámok Hof

1774; 63,5 × 115,3 cm, olej, plátno.

S: Norimberg, GN [Gm 1196]

Z: vpravo dole „Brand“

L: Lutze 1934a, obr. 95. – Lutze 1934b, s. 9–10. – Feuchtmüller 1955, s. 29–33. – Aurenhammer 1959, s. 18–19. – Aurenhammer 1960a, s. 12–13. – Strieder 1964, s. 19–20. – Hofstätter 1973, s. 62–64, kat. 76. – Strieder – Wilckens 1977, kat. 329. – Pötschner 1978, s. 37–40. – Eiermann 1996, s. 304. – Großmann 2001, s. 155. – Bushart 2003, s. 26, kat. 5. – Hess – Hirschfelder 2010, s. 334–335. – Schuster-Hofstätter 2017, s. 88–89, 102.

R: Objektkatalog der Sammlungen des GN



75 Johann Christian BRAND:
*Štúdia prírody: Krajina
s pieskoviskom – skica k dielu č. 74*

1774; 44,1 × 59,3 cm, čierna krieda, papier.
S: Viedeň, ABK, KK [9842]
Z: vpravo dole „Brand“
L: Hofstätter 1973, kat. 76 s. 62-64. – Schuster-Hofstätter 2017, s. 88-89, 103.
R: Schuster-Hofstätter 2017, s. 103.



76 Johann Christian BRAND:
Pohľad na Sandberg

1776; 66 × 116 cm, olej, plátno.
S: Norimberg, GN [Gm 1340]
Z: „Brand 1776“
L: Aurenhammer 1959, s. 18-19. – Aurenhammer 1960a, s. 12-13. – Aurenhammer 1960b, s. 836. – Hofstätter 1973, kat. 77 s. 64-66. – Pötschner 1978, s. 37-40. – Hess – Hirschfelder 2010, s. 334-335, 467.
R: Objektkatalog der Sammlungen des GN

77 Johann Christian BRAND:
Pohľad na Sandberg – skica k dielu č. 76

1776; 43,8 × 58,4 cm, čierna krieda, papier.
S: Viedeň, ABK, KK [9843]
Z: neznačené
L: Aurenhammer 1959, s. 18. – Hofstätter 1973, kat. 77 s. 64-66.

Bernardo BELLOTTO (1722-1780)

Malby z Bratislavského hradu



78 Bernardo BELLOTTO:
Freyung vo Viedni
1759-1760; 116 × 152 cm, olej, plátno.

S: Viedeň, KHM [Gemäldegalerie, 1652]
L: Kat. Wien 1965, kat. 48. – Kozakiewicz 1972, kat. 262. – Camesasca 1974, kat. 146. – Malíková 1990, s. 155-156. – Rizzi 1996, kat. 90. – Seipel 2006, kat. 17. – Kolbiarz Chmelinová 2018, s. 18-19.
R: © KHM-Museumsverband
Do roku 1781 na Bratislavskom hrade.



79 Bernardo BELLOTTO:
*Pohľad na Freyung vo Viedni
od juhovýchodu*

1759-1760; 116 × 152 cm, olej, plátno.
S: Viedeň, KHM [Gemäldegalerie, 1654]
L: Kat. Wien 1965, kat. 47. – Kozakiewicz 1972, kat. 260. – Camesasca 1974, kat. 147. – Malíková 1990, s. 155-156. – Rizzi 1996, kat. 32. – Seipel 2006, kat. 19. – Kolbiarz Chmelinová 2018, s. 18-19.
R: Wikimedia Commons
Do roku 1781 na Bratislavskom hrade.



80 Bernardo BELLOTTO:
*Cisársky zámok Schönbrunn,
čestný dvor*

1759-1760; 135 × 235 cm, olej, plátno.
S: Viedeň, KHM [Gemäldegalerie, 1666]
L: Kat. Wien 1965, kat. 55. – Kozakiewicz 1972, kat. 119. – Camesasca 1974, kat. 154. – Malíková 1990, s. 155-156. – Rizzi 1996, kat. 102. – Seipel 2006, kat. 24. – Kolbiarz Chmelinová 2018, s. 18-19.
R: © KHM-Museumsverband
Do roku 1781 na Bratislavskom hrade.



81 Bernardo BELLOTTO:
Cisársky zámok Schönbrunn, záhrady

1759-1760; 134 × 238 cm, olej, plátno.
S: Viedeň, KHM [Gemäldegalerie, 1667]
L: Kat. Wien 1965, kat. 56. – Kozakiewicz 1972, kat. 281. – Camesasca 1974, kat. 155. – Malíková 1990, s. 155-156. – Rizzi 1996, kat. 103. – Seipel 2006, kat. 26. – Kolbiarz Chmelinová 2018,

s. 18-19.
R: © KHM-Museumsverband
Do roku 1781 na Bratislavskom hrade.



82 Bernardo BELLOTTO:
Mehlgruben vo Viedni

1759-1760; 116 × 155 cm, olej, plátno.
S: Viedeň, KHM [Gemäldegalerie, 1668]
L: Kat. Wien 1965, kat. 49. – Kozakiewicz 1972, kat. 263. – Camesasca 1974, kat. 161. – Malíková 1990, s. 155-156. – Rizzi 1996, kat. 91. – Seipel 2006, kat. 20. – Kolbiarz Chmelinová 2018, s. 18-19.
R: © KHM-Museumsverband
Do roku 1781 na Bratislavskom hrade.



83 Bernardo BELLOTTO:
*Vyhliadka z Horného Belvederu
na Viedni*

1759-1760; 135 × 213 cm, olej, plátno.
S: Viedeň, KHM [Gemäldegalerie, 1669]
L: Kat. Wien 1965, kat. 45. – Kozakiewicz 1972, kat. 248. – Camesasca 1974, kat. 145. – Malíková 1990, s. 155-156. – Rizzi 1996, kat. 84. – Seipel 2006, kat. 18. – Kolbiarz Chmelinová 2018, s. 18-19.
R: © KHM-Museumsverband
Do roku 1781 na Bratislavskom hrade.



84 Bernardo BELLOTTO:
Univerzitné námestie vo Viedni

1759-1760; 115,5 × 155,5 cm, olej, plátno.
S: Viedeň, KHM [Gemäldegalerie, 1670]
L: Kat. Wien 1965. – Kozakiewicz 1972. – Camesasca 1974. – Malíková 1990, s. 155-156. – Rizzi 1996. – Seipel 2006. – Kolbiarz Chmelinová 2018, s. 18-19.
R: © KHM-Museumsverband
Do roku 1781 na Bratislavskom hrade.



85 Bernardo BELLOTTO:
Lobkowitzplatz vo Viedni

1759–1760; 114,5 × 151 cm, olej, plátno.
S: Viedeň, KHM [Gemäldegalerie, 1671]
L: Kat. Wien 1965. – Kozakiewicz 1972. – Camesasca 1974. – Malíková 1990, s. 155–156. – Rizzi 1996. – Seipel 2006. – Kolbiarz Chmelinová 2018, s. 18–19.
R: © KHM-Museumsverband
Do roku 1781 na Bratislavskom hrade.



86 Bernardo BELLOTTO:
Dominikánsky kostol vo Viedni

1759–1760; 115 × 155,5 cm, olej, plátno.
S: Viedeň, KHM [Gemäldegalerie, 1672]
L: Kat. Wien 1965, kat. 52. – Kozakiewicz 1972, kat. 269. – Camesasca 1974, kat. 151. – Malíková 1990, s. 155–156. – Rizzi 1996, kat. 61. – Seipel 2006, kat. 23. – Kolbiarz Chmelinová 2018, s. 18–19.
R: © KHM-Museumsverband
Do roku 1781 na Bratislavskom hrade.



87 Bernardo BELLOTTO:
Cisársky letohrádok Hof, čestný dvor

1759–1760; 138 × 237 cm, olej, plátno.
S: Viedeň, KHM [Gemäldegalerie, 1673]
L: Kat. Wien 1965, kat. 57. – Kozakiewicz 1972, kat. 282. – Camesasca 1974, kat. 156. – Malíková 1990, s. 155–156. – Rizzi 1996, kat. 104. – Seipel 2006, kat. 26. – Kolbiarz Chmelinová 2018, s. 18–19.
R: © KHM-Museumsverband
Do roku 1781 na Bratislavskom hrade.



88 Bernardo BELLOTTO:
Cisársky letohrádok Hof, záhrady

1759–1760; 136 × 216 cm, olej, plátno.
S: Viedeň, KHM [Gemäldegalerie, 1674]
L: Kat. Wien 1965, kat. 58. – Kozakiewicz 1972, kat. 284. – Camesasca 1974, kat. 158. – Malíková 1990, s. 155–156. – Rizzi 1996, kat. 106. – Seipel 2006, kat. 27. – Kolbiarz Chmelinová 2018, s. 18–19.
R: © KHM-Museumsverband
Do roku 1781 na Bratislavskom hrade.



89 Bernardo BELLOTTO:
Cisársky letohrádok Hof, pohľad zo severu

1759–1760; 136 × 238 cm, olej, plátno.
S: Viedeň, KHM [Gemäldegalerie, 1675]
L: Kat. Wien 1965, kat. 59. – Kozakiewicz 1972, kat. 114. – Camesasca 1974, kat. 159. – Malíková 1990, s. 155–156. – Rizzi 1996, kat. 130. – Seipel 2006, kat. 28. – Kolbiarz Chmelinová 2018, s. 18–19.
R: © KHM-Museumsverband
Do roku 1781 na Bratislavskom hrade.



90 Bernardo BELLOTTO:
Ruiny Devína na rieke Morava

1759–1760; 136 × 214 cm, olej, plátno.
S: Viedeň, KHM [Gemäldegalerie, 1676]
L: Kat. Wien 1965, kat. 60. – Kozakiewicz 1972, kat. 286. – Camesasca 1974, kat. 160. – Malíková 1990, s. 155–156. – Rizzi 1996, kat. 108. – Seipel 2006, kat. 29. – Kolbiarz Chmelinová 2018, s. 18.
R: © KHM-Museumsverband
Do roku 1781 na Bratislavskom hrade.

Adam Friedrich OESER

(1722–1795)



91 Adam Friedrich OESER podľa Jean-Baptistu PILLEMENT:
Krajina so skalami a vodopádom

Záver 18. storočia; 32,8 × 46 cm, akvarel, gvaš, kartón.
S: Bratislava, GMB [A 661]
Z: vľavo dole „Pillement“; vpravo dole „A. F. Oeser del.“; vzadu vľavo dole atramentom „A. F. Oeser del.“; vzadu vpravo atramentom „spgg w.“
L: Ryšavá 1972, kat. 3. – Luková – Vyskupová 2011, s. 27. – John 2001, s. 116, obr. 40. – Herucová 2012, s. 34. – Luková – Vyskupová 2011, s. 27. – Luková 2017, s. 68–69, kat. V/III.
R: © archív GMB / webumenia.sk
Do roku 1940 v zbierke Dr. Eduarda Šafaříka. V roku 1960 prevzaté Galériou mesta Bratislavy z Múzea mesta Bratislavy [21947].



92 Adam Friedrich OESER (alebo Johann Friedrich OESER) podľa Franza SCHÜTZA:
Noclaháren pri jazere Grimselsee

Záver 18. storočia; 30,5 × 40,5 cm, akvarel, gvaš, ceruza, papier (nalepený na kartóne s kresleným rámmom).
S: Bratislava, GMB [A 1608]
Z: na zadnej strane ceruzou dole „Kohn“; podľa záznamov inventárnej knihy vpravo dole dnes už neexistujúci nápis „F. A. Oeser fecit 1717“.
L: Medvecký 1967, s. 6. – Keleti 1990, kat. 287, s. 487. – John 2001, s. 116, obr. 39. – Fröhlich 2002, s. 223, 431, obr. 177. – Luková – Vyskupová 2011, s. 27. – Herucová 2012, s. 34. – Luková 2017, s. 84–85, kat. VII/III.
R: © archív GMB / webumenia.sk
Do roku 1932 vlastnila dielo firma Kohn. V roku 1960 prevzaté Galériou mesta Bratislavy z Múzea mesta Bratislavy [14094]. Jana Luková pripisuje dielo na základe publikácie Anke Fröhlich Oeserovmu synovi, Johannovi Friedrichovi. Usudzuje tak na základe značnej podobnosti s obrázkom v knihe Fröhlichovej. Nemecká bádatelka krajinu podľa Franza Schütza (1751–1781) pripisuje práve Oeserovi mladšiemu. Predmetné dielo dnes spravuje Städtische Kunstsammlungen v Gorlitz. – Luková 2017, s. 85. – Fröhlich 2002, s. 223, 431, obr. 177.



93 Adam Friedrich OESER:
Krajina s chatrčami

Nedatované; 11,5 × 19,7 cm,
sépia, akvarel, papier.

S: Bratislava, GMB [C 5704]

Z: vpravo dole „A. F. Oeser“

L: Luková 2017, s. 66–67, kat. V/II.

R: © archív GMB

Do roku 1934 vlastnilo dielo Slovenské kníhkupectvo. V roku 1959 prevzaté Galériou mesta Bratislavy z Múzea mesta Bratislavy [17301 / 1216].



96 Adam Friedrich OESER:
Pohľad na mesto – Hamburg?

Nedatované; 24,8 × 34,8 cm, tuš, lavírovanie,
papier.

S: Drážďany, SKD, KK [C 1920-85]

Z: neznačené

L: John 2001, obr. 52.

R: SKD Online Collection



99 Adam Friedrich OESER:
Krajina s figurálnou skupinou na brehu jazera, stojacou pri herme

Nedatované; 15,1 × 31,9 cm, sivá a zelenkastá ceruza, lavírovanie, papier.

S: Drážďany, SKD, KK [C 1935-45]

Z: neznačené

L: John 2001, s. 101, obr. 27.

R: SKD Online Collection



94 Adam Friedrich OESER:
Lesný výjav

Nedatované; 16,2 × 20,9 cm, tuš, lavírovanie,
papier.

S: Drážďany, SKD, KK [C 1910-2]

Z: neznačené

R: SKD Online Collection



97 Adam Friedrich OESER:
Jazero v lese

1782; 35,9 × 52,2 cm, sivá a zelenkastá ceruza,
lavírovanie, papier.

S: Drážďany, SKD, KK [C 1930-27]

Z: neznačené

L: John 2001, obr. 30.

R: SKD Online Collection



100 Adam Friedrich OESER:
Vineta s domom so slamenou strechou

Nedatované; 9,9 × 5,7 cm, ceruza, hnedé
lavírovanie, papier.

S: Drážďany, SKD, KK [C 1935-47]

Z: neznačené

R: SKD Online Collection



95 Adam Friedrich OESER:
Schönburg pri Naumburgu

Nedatované; 28 × 39,6 cm, sivá a zelenkastá
ceruza, lavírovanie, papier.

S: Drážďany, SKD, KK [C 1920-84]

Z: neznačené

L: John 2001, s. 124, obr. 47.

R: SKD Online Collection



98 Adam Friedrich OESER:
*Japonský záhradný dom
v Reichenbacherovej záhrade v Lipsku*

Ca. 1767 (?); 18,8 × 21,7 cm, sivá a zelenkastá
ceruza, lavírovanie, papier.

S: Drážďany, SKD, KK [C 1930-1082]

Z: neznačené

R: SKD Online Collection

Súčasťou spodobenej záhrady bol aj panský (predtým záhradný) dom, ktorý nástennými malbami vyzdobil práve A. F. Oeser. Hypotetické datovanie kresby je odvodené práve od tejto objednávky, realizovanej roku 1767. (Becker 1828, s. 149–152.)



101 Adam Friedrich OESER:
Okolie Weimaru

1777 alebo skôr; 31,4 × 26 cm, ceruza, lavírovanie, papier.

S: Drážďany, SKD, KK [C 1949-133]

Z: signované vpravo dole „Oeser“

R: SKD Online Collection

V roku 1777 reprodukované Johannom Friedrichom BAUSEM formou grafického listu – dnes napr. vo Weimare, KS [DK 629/01].



104 Adam Friedrich OESER:
Capriccio podľa imitátora Giovanniho Paola Paniniho

Nedatované; 14,1 × 10,9 cm, ceruza, lavírovanie, papier.

S: Lipsko, MBK [NI 510]

Z: neznačené

L: Hüttel 2008, s. 92–93.

R: ibidem, s. 93.

Nedatované; 27,9 × 39,6 cm, hnedé lavírovanie, ceruza, papier.

S: Lipsko, MBK [NI 526]

Z: neznačené

L: Rost 1800, s. 125, kat. 1200. – John 2001, obr. 49.

R: John 2001, s. 125, obr. 49.



107 Adam Friedrich OESER:
Amor Lethaeus

Nedatované; 21,6 × 32,2 cm, hnedý akvarel, ceruza, papier.

S: Lipsko, MBK [NI 529]

Z: neznačené

L: Hüttel 2008, s. 54.

R: ibidem.



102 Adam Friedrich OESER podľa Giovanniho Battistu PIRANESIHO:
Vodopády pri Tivoli

Nedatované; 42 × 57,5 cm, akvarel, olovený plát.

S: Drážďany, SKD, KK [C 1963-1680]

Z: neznačené

L: John 2001, s. 120, obr. 43.

R: SKD Online Collection



105 Adam Friedrich OESER:
Čertov most nad riekou Reuß v roklíne Schöllenen pri dedine Andermatt

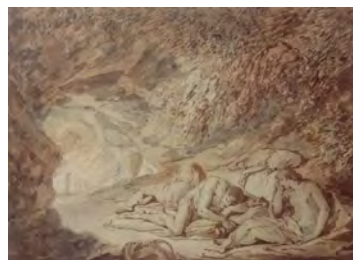
Nedatované; 40,4 × 30,5 cm, čierna krieda, tuš, lavírovanie, papier.

S: Lipsko, MBK [NI 525]

Z: neznačené

L: Perrig 1999, s. 87–88. – John 2001, s. 118. – Hüttel 2008, s. 104–105.

R: Hüttel 2008, s. 105.



108 Adam Friedrich OESER:
Lot a jeho dcéry – predloha grafiky

Nedatované; 16,5 × 22,6 cm, ceruza, lavírovanie, papier.

S: Lipsko, MBK [NI 534]

Z: vpravo dole „A. F. Oeser“ – neskorší zásah

L: Nestler 1926, s. 79. – Hüttel 2008, s. 70–71.

R: Hüttel 2008, s. 71.



103 Adam Friedrich OESER:
Holandská krajina s vodným kanálom

Nedatované; 21,3 × 35,5 cm, ceruza, hnedé lavírovanie, papier.

S: Lipsko, MBK [NI 504]

Z: neznačené

L: John 2001, s. 121. – Fröhlich 2007, s. 170–171. – Hüttel 2008, s. 96–97.

R: Hüttel 2008, s. 97.

Kópia podľa diela Aerta van der Neera (1603/04–1677) z drážďanskej Gemäldegalerie (ca. 1650).



106 Adam Friedrich OESER:
Okolie Hamburgu

109 Adam Friedrich OESER:
Scéna z Nových idýl Salomona Gessnera

Nedatované; 16,3 × 24,1 cm, akvarel, ceruza, papier.

S: Lipsko, MBK [NI 1954-73]

Z: neznačené

L: Gessner 1973, s. 245. – Schmid 1998, s. 245. – Fröhlich 2007, s. 198–199. – Hüttel 2008, s. 56.

R: Hüttel 2008, s. 56.



110 Adam Friedrich OESER:
Scéna z Nových idýl Salomona Gessnera

Nedatované; 19 × 27 cm, akvarel, sépia, papier.
S: Lipsko, MBK [NI 1963-12]
Z: vpravo dole „A. F. Oeser“
L: Gessner 1973, s. 244. – Hüttel 2008, s. 55.
R: Hüttel 2008, s. 55.



111 Adam Friedrich OESER:
Al Campo Vaccino – Pastier so stádom pri Vespasiánovom chráme na Kapitole

Nedatované; 46,2 × 36,6 cm, akvarel, ceruza, papier.
S: Lipsko, MBK [NI 6815]
Z: v strede dole „Der Rest vom Capitolio“; vpravo dole „Oeser sen. del.“
L: Coarelli 2000, s. 80. – Hüttel 2008, s. 90–91.
R: Hüttel 2008, s. 91.



112 Adam Friedrich OESER:
Krajina so skalami

Nedatované; 32 × 22,8 cm, krieda, beloba, hnedé lavírovanie, modrý papier.
S: Lipsko, MBK [NI 8214]
Z: neznačené
L: John 2001, s. 123, obr. 46.
R: Ibidem.



113 Adam Friedrich OESER:
Krajina s vodným mlynom

Nedatované; 21,3 × 27,8 cm, ceruza, lavírovanie, papier.
S: Lipsko, MBK [NI 8574]
Z: neznačené
L: John 2001, s. 122, obr. 45.
R: Ibidem.



114 Adam Friedrich OESER:
Abtinaudorf

Nedatované; 23,8 × 15,5 cm, akvarel, papier.
S: Lipsko, SGM [O 1/1]
Z: vpravo hore „Aus Abtinaudorf“
L: Vogel 2017, s. 29.
R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



115 Adam Friedrich OESER:
Dvojité skica stavieb

Nedatované; 23,8 × 15,5 cm, ceruza, papier.
S: Lipsko, SGM [O 1/2]
Z: neznačené
R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



116 Adam Friedrich OESER:
Štúdia stromu

Nedatované; 23,8 × 15,5 cm, ceruza, lavírovanie, papier.
S: Lipsko, SGM [O 1/8]
Z: neznačené
R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



117 Adam Friedrich OESER:
Veterný mlyn v Abtinaudorfe

Nedatované; 23,8 × 15,5 cm, ceruza, lavírovanie, papier.
S: Lipsko, SGM [O 1/9]
Z: vpravo hore „Abtinaudorf“
L: Vogel 2017, s. 29.
R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



118 Adam Friedrich OESER:
Krajina s pustovňou (Hohenstaedt)

Nedatované; 23,8 × 15,5 cm, ceruza, lavírovanie, papier.
S: Lipsko, SGM [O 1/10]
Z: v strede hore „Hohenstaedt“
R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



119 Adam Friedrich OESER:
Döben

Nedatované; 23,8×15,5 cm, ceruza, lavírovanie, papier.

S: Lipsko, SGM [O 1/12]

Z: vpravo hore „Doeben bey H.“

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



120 Adam Friedrich OESER:
Döben

Nedatované; 23,8×15,5 cm, ceruza, papier.

S: Lipsko, SGM [O 1/14]

Z: neznačené

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



121 Adam Friedrich OESER:
Krajina s pamätnikom

Nedatované; 23,8×15,5 cm, ceruza, papier.

S: Lipsko, SGM [O 1/15]

Z: neznačené

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



122 Adam Friedrich OESER:
Abtnaundorf

Nedatované; 23,8×15,5 cm, ceruza, papier.

S: Lipsko, SGM [O 1/18]

Z: vpravo hore „Abtnaundorf“

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



123 Adam Friedrich OESER:
Krajina s párom

Nedatované; 23,8×15,5 cm, akvarel, papier.

S: Lipsko, SGM [O 1/19]

Z: vpravo hore „Abtnaundorf“

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



124 Adam Friedrich OESER:
Eythra

Nedatované; 23,8×15,5 cm, ceruza, lavírovanie, papier.

S: Lipsko, SGM [O 1/20]

Z: vpravo hore „Eythra“

L: Vogel 2017, s. 30.

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



125 Adam Friedrich OESER:
Krajina s pamätnikom a stafážou

Nedatované; 23,8×15,5 cm, akvarel, papier.

S: Lipsko, SGM [O 1/21]

Z: neznačené

L: Oehler 1925, s. 79. – Hüttel 2008, s. 86–87. – Vogel 2017, s. 30.

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



126 Adam Friedrich OESER:
Panstvo v Abtnaundorfe

Nedatované; 23,8×15,5 cm, akvarel, papier.

S: Lipsko, SGM [O 1/23]

Z: vpravo hore „Abtnaundorf“

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



127 Adam Friedrich OESER:
Krajina s kostolom

Nedatované; 23,8×15,5 cm, krieda, lavírovanie, papier.

S: Lipsko, SGM [O 1/24]

Z: neznačené

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



128 Adam Friedrich OESER:
Starý most pri Weimare

Nedatované; 23,8×15,5 cm, akvarel, papier.

S: Lipsko, SGM [O 1/25]

Z: neznačené

L: Vogel 2017, s. 30.

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



129 Adam Friedrich OESER:
Krajina s riekou a mostom

Nedatované; 23,8×15,5 cm, vodové farby, papier.

S: Lipsko, SGM [O 1/26]

Z: neznačené

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



130 Adam Friedrich OESER:
Idylická krajina pri mesačnom svite

Nedatované; 35,8 × 49,3 cm, ceruza, lavírovanie, papier.

S: Lipsko, SGM [O 3/32]

Z: neznačené

L: John 2001, s. 46, obr. 9.

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



131 Adam Friedrich OESER:
Riečna krajina s ruinami

Nedatované; 27,6 × 39,5 cm, ceruza, lavírovanie, papier.

S: Lipsko, SGM [O 3/33]

Z: signované vpravo dole „A. F. Oeser“

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



132 Adam Friedrich OESER:
Krajina so stavbami pri vode

Nedatované; 26,1 × 20,7 cm, ceruza, hnedá perokresba, papier.

S: Lipsko, SGM [O 3/35]

Z: signované vpravo dole „A. F. Oeser“

L: John 2001, s. 128, obr. 54.

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



133 Adam Friedrich OESER (predloha)
a Johann Gottlieb GEYSER (rytina):
*Pamätník Gellerta a Sulzera v parku
vidieckeho domu Philippa Erasma
Reicha v Sellerhausene*

1782; 24 × 29 cm, grafický list.

S: Lipsko, SGM [O 3/95]

Z: vľavo dole „Oeser inv.“; vpravo dole „Geysler sc.“

L: John 2001, s. 153, obr. 63.

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



134 Adam Friedrich OESER:
Krajínár

Nedatované; 20,3 × 13,8 cm, grafický list.

S: Lipsko, SGM [O 3/98]

Z: neznačené

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



135 Adam Friedrich OESER:
Krajina s domom

Nedatované; 9,8 × 16 cm, hruška, papier.

S: Lipsko, SGM [O 43]

Z: signované vľavo dole „A. F. Oeser“

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



136 Adam Friedrich OESER:
Hornatá krajina s chodcami

Nedatované; 22 × 29,4 cm, hruška, papier.

S: Lipsko, SGM [O 44]

Z: signované vpravo dole „A. F. Oeser“

R: © 2018 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



137 Adam Friedrich OESER:
Teplý jar

Po 1785 (?); 43,2 × 54 cm, ceruza, uhlik, hnedé a svetlo-zelenkasté lavírovanie, papier.

S: Viedeň, Albertina [14642]

Z: na pasparte „Fehr d'apres Oeser“

R: © Albertina, Vienna



138 Adam Friedrich OESER:
Bukolícká krajina s Amorom a Psyché

1790 alebo skôr; 40,4 × 54 cm, ceruza, hnedé lavírovanie, papier.

S: Weimar, KS [AK 1837]

L: John 2001, s. 102, 105, obr. 29.

R: *Ibidem*, s. 102, obr. 29.

V roku 1790 reprodukované Christianom Gottliebom GEYSEROM formou grafického listu – dnes napr. v Lipsku, SGM [G 56b].



139 Adam Friedrich OESER:
Črieda pri skupine stromov

Nedatované; 33,2 × 20,7 cm, ceruza, beloba, sépia, lavírovanie, papier.
S: Weimar, KS [K 4065]
Z: vľavo dole „N. A. Peters“
L: John 2001, s. 101, obr. 28.
R: Ibidem.



140 Adam Friedrich OESER:
Arkadická krajina

Nedatované; 53,3 × 79,9 cm, ceruza, sivozelené lavírovanie, papier.
S: Weimar, KS [KK 258]
R: © Klassik Stiftung Weimar / Museen



141 Adam Friedrich OESER:
Marmorbruch pri Crottendorfe

Nedatované; 27,9 × 39,6 cm, hnedé lavírovanie, čierna krieda, papier.
S: Weimar, KS [KK 279]
Z: neznačené
L: John 2001, obr. 48.
R: Ibidem, s. 124, obr. 48.



142 Adam Friedrich OESER:
Pútnik v hmle

Záver 18. storočia; 20 × 33 cm, sépia, ceruza, papier.
S: Weimar, KS [KK 1506]
Z: neznačené
R: © Klassik Stiftung Weimar / Museen



143 Adam Friedrich OESER podľa Franza SCHÜTZA:
Sedliacka usadlosť

Nedatované; 33,4 × 41,6 cm, čierna krieda, beloba, svetlohnedo tónovaný papier.
S: Weimar, KS [KK 4053]
Z: neznačené
L: John 2001, s. 127, obr. 53.
R: Ibidem.



144 Adam Friedrich OESER:
Herzogswalde

Nedatované; 33,4 × 41,6 cm, uhlik, perokresba, hnedé lavírovanie, papier.
S: Weimar, KS [KK 4056]
Z: neznačené
L: John 2001, s. 125, obr. 50.
R: Ibidem.



145 Adam Friedrich OESER podľa Jamesa MOREA:
Vodopády rieky Velino pri Terni

Pred 1785/1786; 33,4 × 41,6 cm, ceruza, sépia, lavírovanie, papier.
S: Weimar, KS [KK 4058]
Z: popis „Cascata del Fiume Velino Vicino Terni. /1520. Palmi ist die ganze Höhe des Wasserfalles“
L: John 2001, s. 119, obr. 42.
R: Ibidem.



146 Adam Friedrich OESER:
Lesná krajina s urnou a figurálnou štafážou

Nedatované; 33,4 × 41,6 cm, ceruza, perokresba, akvarel, hnedé lavírovanie, papier.
S: Weimar, KS [KK 4071]
Z: neznačené
L: John 2001, s. 103, obr. 32.
R: Ibidem.



147 Adam Friedrich OESER:
Horská cesta popri potoku medzi vysokými skalnými stenami

2. pol. 18. st.; 41,8 × 30,6 cm, čierna krieda, hnedý akvarel, sivomodré lavírovanie, papier.
S: Weimar, KS [KK 4072]
R: © Klassik Stiftung Weimar / Museen



148 Adam Friedrich OESER:
Veža v Braunschweigu

Nedatované; 16,9 × 23,3 cm, uhlik, sépia, lavírovanie, papier.
S: Weimar, KS [KK 4082]
Z: neznačené
L: John 2001, s. 126, obr. 51.
R: Ibidem.



149 Adam Friedrich OESER:
Arkadická krajina

Neďatované; 32,1 × 44,2 cm, ceruza, lavírovanie, papier.

S: Weimar, KS [KK 4084]

Z: neznačené

L: John 2001, s. 103, obr. 31.

R: *Ibidem*.

Wolfgang Köpp

(1738–1807)



150 Wolfgang Köpp:
Zimná krajina

1774; 29 × 41,6 cm, scagliola.

S: Viedeň, KHM [Plastik u. Kunstgew., 3023]

Z: signované „W. Köpp fecit“

L: Wurzbach 1864, zv. XII, s. 235. – Neumann 1959, s. 153. – Garas 1980, s. 369. – Duschaneck 1995, s. 176, 187, 197, ref. 205.

R: Duschaneck 1995, s. 187.



151 Wolfgang Köpp:
Južanská krajina

1776; 28 × 41,5 cm, scagliola.

S: Viedeň, ABK, GM [148]

Z: signované „W. Köpp fecit“

L: Lützwow 1889, s. 149. – Tietze 1927, s. 171. – Neumann 1959, s. 153. – Cerny 1978, s. 26. – Garas 1980, s. 369. – Duschaneck 1995, s. 182, 187, 194, 197, 203, 205, 208, ref. 206.

R: Duschaneck 1995, s. 187.



152 Wolfgang Köpp:
Capriccio ruiny

1776; 36 × 50,5 cm, scagliola.

S: Viedeň, ABK, GM [149]

Z: neznačené

L: Lützwow 1889, s. 149. – Tietze 1927, s. 171. – Neumann 1959, s. 153. – Cerny 1978, s. 26. – Garas 1980, s. 369. – Duschaneck 1995, s. 197–198, ref. 207. – Jávor 2006, s. 51, obr. 2.

R: Jávor 2006, s. 51, obr. 2.



153 Wolfgang Köpp:
Ruiny veže a jazdci

Ca. 1780; 42 × 59 cm, scagliola.

S: Budapešť, MNG [3157]

Z: neznačené

L: Peregriny 1900, s. 379, kat. 34. – Tietze 1927, s. 171. – Garas 1955, s. 227. – Neumann 1959, s. 153. – Garas 1980, s. 369. – Duschaneck 1995, s. 198–199, ref. 210.

R: Duschaneck 1995, s. 198.

Vytvorené podľa predlohy E. Weirötera.



154 Wolfgang Köpp:
Ruiny veže pri vyschnutom strome

Ca. 1780; 42 × 58,5 cm, scagliola.

S: Budapešť, MNG [3160]

Z: neznačené

L: Peregriny 1900, s. 379. – Tietze 1927, s. 171. – Garas 1955, s. 227. – Neumann 1959, s. 153. – Garas 1980, s. 369. – Duschaneck 1995, s. 198–199, ref. 209.

R: Duschaneck 1995, s. 187.

Vytvorené podľa predlohy E. Weirötera.



155 Wolfgang Köpp:
Kopcovitá krajina s jazerom a rybármi

80-te roky 18. st. (?); 45,5 × 65 cm, vodové farby, atrament, scagliola, vápenec.

S: Budapešť, MNG [3158]

Z: neznačené

L: Peregriny 1900, s. 379, kat. 32. – Tietze 1927, s. 171. – Garas 1955, s. 227. – Neumann 1959, s. 153. – Garas 1980, s. 369. – Duschaneck 1995, s. 204–205, ref. 243.

R: MNG Online



156 Wolfgang Köpp:
Skalnatá krajina s ruinami

80-te roky 18. st. (?); 45,5 × 65,5 cm, scagliola.

S: Budapešť, MNG [3159]

Z: signované „W. Köpp“

L: Peregriny 1900, s. 379, kat. 33. – Tietze 1927, s. 171. – Garas 1955, s. 227. – Neumann 1959, s. 153. – Garas 1980, s. 369. – Duschaneck 1995, s. 204–205, ref. 239.

R: Duschaneck 1995, s. 204.



157 Wolfgang Köpp:
Kopcovitá krajina s jazerom a rybármi

80-te roky 18. st. (?); 57 × 83 cm, tuš, akvarel, scagliola.

S: Budapešť, MNG [3161]

Z: neznačené

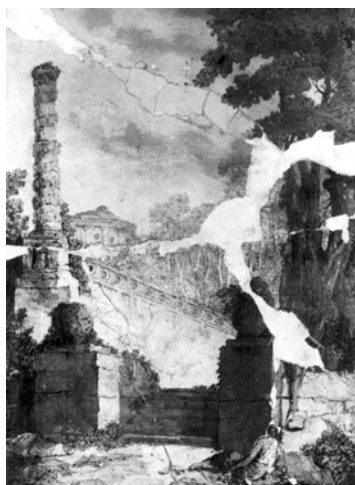
L: Peregriny 1900, s. 379, kat. 35. – Galavics 1980, s. 122. – Mojzer 1982, s. 73, kat. 524. – Mojzer 1984, kat. 208. – Duschaneck 1995, s. 205–208, ref. 245.

R: Mojzer 1982, s. 73.



158 Wolfgang KÖPP:
Grota s antickým pomníkom

90-te roky 18. st. (?); 27 × 34,5 cm, scagliola.
S: Eisenstadt, LME
Z: neznačené
L: Duschanek 1995, s. 195–196, 207, ref. 253.
R: Duschanek 1995, s. 207.



159 Wolfgang KÖPP:
Záhrady viľy Aldobrandini v Ríme

90-te roky 18. st. (?); 57 × 34 cm, scagliola.
S: Budapešť, MNG [3158]
Z: signované „Köpp“
L: Peregriny 1900, s. 379, kat. 30. – Tietze 1927, s. 171. – Garas 1955, s. 227. – Neumann 1959, s. 153. – Garas 1980, s. 369. – Duschanek 1995, s. 206–207, ref. 249.
R: Duschanek 1995, s. 207.



160 Wolfgang KÖPP:
Február

Nedatované; 23,3 × 31,5 cm, –.
S: Budapešť, MNG [79.12.M]
Z: neznačené
L: Buzási 2008, s. 179–181.
R: Ibidem.
 Dielo získané prostredníctvom obchodu s umením.

161 Wolfgang KÖPP:
April

Nedatované; 23 × 33 cm, –.
S: Budapešť, MNG [96.5.M]
Z: neznačené
L: Buzási 2008, s. 179–181.
 Dielo získané zo súkromnej zbierky.



162 Wolfgang KÖPP:
August

Nedatované; 25 × 32,5 cm, –.
S: Budapešť, MNG [2007.1.M]
Z: neznačené
L: Buzási 2008, s. 179–181, obr. VI.
R: Ibidem, obr. VI.
 Získané pre MNG prostredníctvom Štátneho úradu na ochranu maďarského kultúrneho dedičstva.



163 Wolfgang KÖPP:
Október

Nedatované; 23,3 × 31,5 cm, –.
S: Budapešť, MNG [96.6.M]
Z: neznačené
L: Buzási 2008, s. 179–181.
R: Ibidem, obr. 1.
 Dielo získané zo súkromnej zbierky.



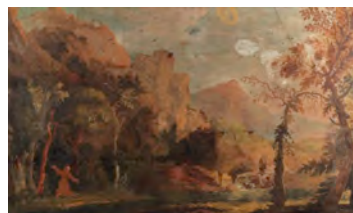
164 Wolfgang KÖPP:
December

Nedatované; 23,3 × 31,5 cm, –.
S: Budapešť, MNG [79.13.M]
Z: neznačené
L: Buzási 2008, s. 179–181.
R: Ibidem.
 Dielo získané prostredníctvom obchodu s umením.



165 Wolfgang KÖPP:
Rímske capriccio s ruinami a figurálnou štáfážou

1787; 34 × 47 cm, scagliola, vápenec.
A: Stuttgart, Nagel [10. október 2012; lot. 881]
Z: signované a datované vlavo
R: © 2018 Artnet



166 Wolfgang KÖPP:
Stigmatizácia sv. Františka

Ca. 1774–1800; 140,5 × 82 cm, scagliola vsadená do stola z čerešňového dreva (stól datovaný od zač. 19. st.).
A: Viedeň, Dorotheum [18. október 2017; lot. 543; odhadovaná cena: 10.000–15.000 €; nepredané]
Z: neznačené
L: Kat. Wien 2017b, s. 52–53 kat. 543.
R: Ibidem, s. 53.

Johann Jakob MEYER

(1749–1828)

Diela uhorského kontextu



167 Johann Jakob MEYER:
Vodopád pri Bratislave

3. 1/3 18. storočia; 17 × 22,3 cm, kresba, sivé lavírovanie, papier.
S: Zürich, KS, GS [A.B.2388]
Z: neznačené
L: Pötzl-Malíková 2013, s. 267–268, ref. 54.
R: Archív KS, GS



168 Johann Jakob MEYER:
*Malokarpatská krajina
pri Bratislave I*

3. ¹/₃ 18. storočia; 17,5 × 22,9 cm, perokresba,
ceruza, papier.

S: Zürich, KS, GS [A.B.2391]

Z: neznačené

L: Pötzl-Malíková 2013, s. 267-268, ref. 54.

R: Archív KZ, GS



170 Johann Jakob MEYER:
*Malokarpatská krajina pri
Bratislave III*

3. ¹/₃ 18. storočia; 17,8 × 11,1 cm, ceruza, hnedé
lavírovanie, papier.

S: Zürich, KS, GS [A.B.2392]

Z: neznačené

L: Pötzl-Malíková 2013, s. 267-268, ref. 54.

R: Archív KS, GS



169 Johann Jakob MEYER:
*Malokarpatská krajina pri
Bratislave II*

3. ¹/₃ 18. storočia; 17,8 × 10,8 cm, perokresba,
papier.

S: Zürich, KS, GS [A.B.2393]

Z: neznačené

L: Pötzl-Malíková 2013, s. 267-268, ref. 54.

R: Archív KS, GS



171 Johann Jakob MEYER:
*Hrob brátra Johanna na Kamzíku pri
Bratislave*

3. ¹/₃ 18. storočia; 16,6 × 22,2 cm, ceruza, hnedé
lavírovanie, papier.

S: Zürich, KS, GS [A.B.2387]

Z: neznačené

L: Pötzl-Malíková 2013, s. 267, 269, ref. 54.

R: Archív KZ-GS



172 Johann Jakob MEYER:
Pustovňa na Kamzíku pri Bratislave

3. ¹/₃ 18. storočia; 17,3 × 22,5 cm, ceruza, hnedé
lavírovanie, papier.

S: Zürich, KS, GS [A.B.2386]

Z: neznačené

L: Pötzl-Malíková 2013, s. 267, 269, ref. 54.

R: Archív KS, GS



173 Johann Jakob MEYER:
Budínsky kostol

3. ¹/₃ 18. storočia; 17,3 × 22,5 cm, ceruza, hnedé
lavírovanie, papier.

S: Zürich, KS, GS [A.B.2386]

Z: neznačené

R: Archív KS, GS

LOVRO JANŠA
(1749–1812)
a Johann Rudolf FÜSSL
(1737–1806)

*Dvojica kreslených pohľadov na
Bratislavský hrad*



174 Lovro JANŠA (krajina) a Johann
Rudolf FÜSSL (štáľáž):

Pohľad na Bratislavský hrad

3. ¹/₃ 18. storočia; 47,8 × 63 cm,
čierna krieda, papier.

S: Viedeň, Albertina [14714]

Z: neznačené

L: Kretschmann 1998, kat. 245. – Pötzl-
Malíková 2013, s. 262, ref. 18.

R: © Albertina, Vienna



175 Lovro JANŠA (krajina) a Johann
Rudolf FÜSSL (štáľáž):

Pohľad na Bratislavu

3. ¹/₃ 18. storočia; 46,6 × 62,9 cm,
čierna krieda, papier.

S: Viedeň, Albertina [14715]

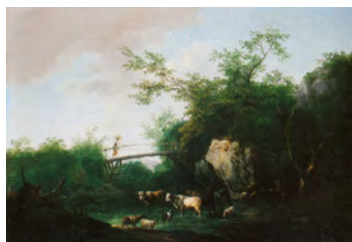
Z: neznačené

L: Kretschmann 1998, kat. 244. – Pötzl-
Malíková 2013, s. 262, ref. 18.

R: © Albertina, Vienna

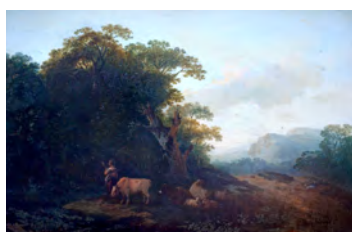
Karol Filip SCHALLHAS

(1767–1797)



176 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s brodom

1793; 35,5 × 51 cm, olej, drevo.
S: Budapešť, MNG [2204]
Z: vpravo dole „C. Schallhas ft. 1793“
L: Mojzer 1982, kat. 519, s. 72.
R: Ibidem.



177 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina so stádom

1794; 34 × 51 cm, olej, drevo.
S: Budapešť, MNG [2203]
Z: vpravo dole „C. Schallhas ft. 1794“
L: Mojzer 1982, kat. 518, s. 72.
R: Timotej Hudec, 26. 4. 2016



178 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina pred búrkou

Ca. 1790; 56,5 × 74 cm, olej, plátno.
S: Budapešť, MNG [2152]
Z: neznačené
L: Garas 1955, príloha XV. – Mojzer 1982, kat. 517, s. 72.
F: Timotej Hudec, 26. 4. 2016



179 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s riekou

Ca. 1795; 59 × 79,5 cm, olej, plátno.
S: Budapešť, MNG [21 54]
Z: vľavo dole na kameni „Schallhas.“
L: Zádor 1928, s. 610–611. – Lajta 1953, s. 500. – Garas 1955, príloha CXIV. – Galavics 1980, kat. 1, s. 121.
R: Zádor 1928, s. 611.



180 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s riekou

1790 – 1795; 59,5 × 79,3 cm, olej, plátno.
S: Budapešť, MNG [G. 96.13]
Z: neznačené
L: Nagy 1998.
F: Timotej Hudec, 26. 4. 2016



181 Karol Filip SCHALLHAS:
Pobrežná krajina

1796; 59 × 85 cm, olej, plátno.
S: Budapešť, MNG [98.5 M]
Z: vľavo dole „C. Schallhas 1796“
L: Boda 2007, s. 50.
F: Timotej Hudec, 26. 4. 2016



182 Karol Filip SCHALLHAS:
Arkadická krajina

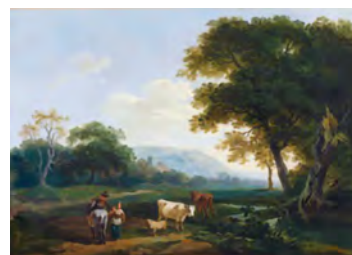
1796; 85 × 135 cm, olej, plátno.

S: Viedeň, Belvedere [5451]
Z: vľavo dole na kameni „P. Schallhas. 1796“
L: Aurenhammer 1961, s. 11–17. – Pötschner 1978, s. 55, obr. A41. – Grabner 1997, s. 40. – Stibral 2008, s. 4.
R: © Belvedere, Wien



183 Karol Filip SCHALLHAS:
Pastier s dobytkom pri odpočinku v krajine

Nedatované; 28,5 × 40 cm, olej, cínová platňa.
A: New York, Clarke Auction Gallery [22. júl 2013; lot. 45; odhadovaná cena: \$ 300–500; dosiahnutá cena: \$ 650]
Z: vľavo dole „C.S.“
R: © 2018 Clarke Auction Gallery
Možný pendant k dielu č. XY.



184 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s pastierkou, jazdcom a stádom

Nedatované; 28,5 × 40 cm, olej, kovová platňa.
A: Viedeň, Dorotheum [11. december 2008; lot. 197]
Z: vľavo dole „C. Schallhas“
L: Kat. Wien 2008, kat. 197.
R: © 2018 Artnet
Možný pendant k dielu č. XY.



185 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s riekou a mostom, ktorým prechádza stádo

Ca. 1796; 61,5 × 94 cm, olej, plátno.
A: Zürich, Koller Auktionen [20. marec 2013; lot. W236/6612]
Z: vľavo dole na kameni „Schallhas.“
R: © Koller Auctions, Zurich.

186 Karol Filip SCHALLHAS:

Krajina s Amyntom

1786; 55,3 × 71,1 cm, olej, plátno.

S: (?); predtým Viedeň, ABK

Z: signované a datované

L: Magyar Musa 1787, s. 38. – Wiener Zeitung

1787, s. 54–55. – Weinkopf 1875, s. 90. –

Frimmel 1901, s. 13, 115, kat. 137. –

Aurenhammer 1961, s. 13, ref. 4. – Pötschner

1978, s. 24.

Informácie o krajinomalbe sa zachovali z viacerých zdrojov vďaka tomu, že išlo o umelcovo víťazné dielo, za ktoré dostal veľkú cenu Akadémie výtvarných umení vo Viedni, v podobe medaily od Kremničana, Ignáca Donnera. Úlohou krajinárov bolo spodobenie scény z idyly Amyntas od Salomona Gessnera. Olejovými farbami malovaná krajina mala obsahovať štafáž s pastierom Amyntom, zachraňujúcim mladý dub, ktorého korene obmývala voda. Pastier vytvoril priehradu a obnažené korene zasypal pôdou. Stromová nymfa sa chcela Amyntovi odvdáčiť, ale ten ju radšej poprosil o uzdravenie jeho suseda, Palemona. Nymfa Palemona vyliečila a aj Amyntovi sa po tomto skutku začalo dariť. Jeho stáda sa rozmnožili, úroda sa znásobila a z chudobného pastiera sa stal bohatý muž. Dielo je dnes nezvestné. Podľa Theodora von Frimmela (Frimmel 1901, s. 115) malo ísť o *Aufnahmewerk*. Údaj o rozmere uvádza Weinkopf 1875, s. 90. Rozmery v stopách a palcoch (2' 3" × 1' 9") boli skonvertované do metrických jednotiek vďaka údajom z Mozhnik 1848, s. 67, 131. Dr. Franz Mozhnik uvádza, že 1 stopa bola rovná 12 palcom. Hodnotu stopy, zaužívanú vo Viedni, vypočítal na 0,316102 m.



187 Karol Filip SCHALLHAS:

Krajina s hadobijcom

Ca. 1790; 47 × 64,4 cm, akvarel, gvaš, kartón.

S: Bratislava, GMB [A 1371]

Z: na zadnej strane vľavo dole: „kép(tár) 1663.

Schallhas Károly szül Pozsony 1767 † Wien 1797 a stafázst tevő alak Albertól“

L: Ryšavá 1972, kat. 7. – Keleti 1998, kat. 286,

s. 486. – Herucová 2007, s. 129. – Herucová

2012, s. 39.

R: © archív GMB



188 Karol Filip SCHALLHAS:

Krajina so zrúcaninou

Ca. 1790; 19,5 × 26,5 cm, akvarel, pero, tuš, kartón.

S: Bratislava, GMB [A 2676]

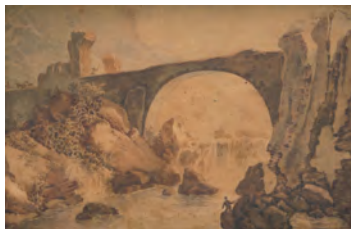
Z: vzađu dole: „el Schallhas tec.“

L: Wagnerová – Mayerová 1933, kat. 13, s. 18. –

Ryšavá 1972, kat. 6. – Grajciarová – Lohnert

1977, kat. 31. – Keleti 1998, kat. 53, s. 67.

R: © archív GMB



189 Karol Filip SCHALLHAS:

Krajina s mostom

Ca. 1790; 18,4 × 22,7 cm, gvaš, papier.

S: Nové Zámky, GNZ [M 91]

Z: ^N/_A

L: Keleti 1998, s. 68, kat. 54.

R: GNZ / webumenia.sk



190 Karol Filip SCHALLHAS:

Kostol v Simmeringu

1784; 46,5 × 70 cm, gvaš, papier.

S: Viedeň, Albertina [14594]

Z: vpredu vpravo dole: „P. Carl Schallhas. 1784.“;

vzađu vľavo dole: „Herzog Albert von Sachsen-Teschen (Lugt 174)“

L: Koschatzky 1973, s. 158, kat. 9. – Pötschner

1978, s. 52, obr. T80.

R: © Albertina, Vienna

Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



191 Karol Filip SCHALLHAS:

Horská krajina s riekou a dobytkom

Ca. 1790; 35 × 47,1 cm, gvaš, papier.

S: Viedeň, Albertina [4818]

Z: vzađu vľavo dole „Albert“

L: Aurenhammer 1961, s. 15, 17, ref. 22.

R: © Albertina, Vienna

Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



192 Karol Filip SCHALLHAS:

Ideálna krajina pretatá potokom

Ca. 1790; 34,9 × 47,2 cm, gvaš, papier.

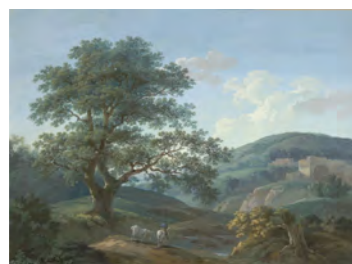
S: Viedeň, Albertina [4819]

Z: vzađu vľavo dole „Albert“

L: Aurenhammer 1961, s. 15, 17, ref. 22.

R: © Albertina, Vienna

Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



193 Karol Filip SCHALLHAS:

Krajina s veľkým stromom a jazdcom, ktorý popri ňom prechádza

Ca. 1790; 36,9 × 50,9 cm, gvaš, papier.

S: Viedeň, Albertina [4820]

Z: vzađu vľavo dole „Albert“

L: Aurenhammer 1961, s. 15, 17, ref. 22.

R: © Albertina, Vienna

Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



194 Karol Filip SCHALLHAS:

Horská krajina pretatá kaskádovitou riekou

Ca. 1790; 37 × 51 cm, gvaš, papier.

S: Viedeň, Albertina [4821]

Z: neznačené

L: Aurenhammer 1961, s. 15, 17, ref. 22.

R: © Albertina, Vienna

Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



195 Karol Filip SCHALLHAS:
Pohľad na lesnú krajinu s potokom a pastierom

Ca. 1790; 35,1 × 47,5 cm, gvaš, papier.

S: Viedeň, Albertina [4822]

Z: vpravo dole „C. Schallhas (...)“; vzadu vľavo „Albert“

L: Aurenhammer 1961, s. 15, 17, ref. 22.

R: © Albertina, Vienna

Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



196 Karol Filip SCHALLHAS:
Pohľad na bránu v Steine

Ca. 1784; 36,6 × 47,7 cm, gvaš, papier.

S: Viedeň, Albertina [14593]

Z: vzadu vľavo dole „Albert“

R: © Albertina, Vienna

Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.

Datované na základe formálnej príbuznosti s kat. č. 195.



197 Karol Filip SCHALLHAS:
Pohľad na mlyn

Ca. 1790; 14 × 20 cm, akvarel, perokresba, papier.

S: Viedeň, Albertina [4816]

Z: vzadu vľavo dole „Albert“

R: © Albertina, Vienna

Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



198 Karol Filip SCHALLHAS:
Kopcovitá krajina s kostolom a zámkom

Ca. 1790; 23,9 × 36,7 cm, akvarel, papier.

S: Viedeň, Albertina [4812]

Z: ¹⁸/A

R: © Albertina, Vienna



199 Karol Filip SCHALLHAS:
Jazero v hornatej krajine

Ca. 1790; 22,3 × 32,1 cm, akvarel, ceruza, velínový papier.

S: Frankfurt nad Mohanom, SMFM [1648]

Z: neznačené

R: © Städel Museum

Získané v roku 1817 zo zbierky Johanna Georga Grambsa.



200 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s potokom a drevenou lávkou

Ca. 1790; 18,6 × 24,2 cm, akvarel, ceruza, papier.

S: Frankfurt nad Mohanom, SMFM [1649]

Z: neznačené

R: © Städel Museum

Získané v roku 1817 zo zbierky Johanna Georga Grambsa.



201 Karol Filip SCHALLHAS:
Hornatá krajina s jazerom

Ca. 1790; 18,6 × 24,2 cm, akvarel, ceruza, velínový papier.

S: Frankfurt nad Mohanom, SMFM [1650]

Z: neznačené

R: © Städel Museum

Získané v roku 1817 zo zbierky Johanna Georga Grambsa.



202 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s pastierkou a stádom

1792; 19 × 28 cm, gvaš, papier, kovová platňa.

A: Viedeň, Dorotheum [5. jún 2002; lot. 126]

Z: signované a datované

L: Kat. Wien 2002, kat. 126.

R: © 2018 Artnet

Cyklus: *Landschaften, nach der Natur gemalt und geätzt*

[Krajiny namalované a vyleptané podľa prírody]

Bez názvu vydavateľstva a miesta vydania; ca. 1790, pravdepodobne vo Viedni. Pozdĺžne archy, obsahujúce legendu. Titulok svinetou, 18 kolorovaných medirytov.



203 Karol Filip SCHALLHAS:
Pastieri s dobytkom – titulný list

Ca. 1791; 5 × 8,5 cm, lept, papier.

S: Brno, MG [1403]

Z: v strede na skale „LANDSCHAFTEN, nach der Natur gemalt u. geätzt von C.P. SCHALLHAS. der k.k. Akademie der bildenden Künste Mitgliede“

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301, obr. A44. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/A.

R: Moravská galerie, sbírky online



204 Karol Filip SCHALLHAS:
Vodopády za Týrnitzom – I

Ca. 1791; 14,3 × 20,3 cm; 17,7 × 22,7 cm (list), medirytina, akvarel, papier.

S: St. Pölten, NL [7.632]

Z: vľavo dole „Schallhas“; legenda „Wasserfall hinter Týrnitz“

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/1. – Andraschek-Holzer 2001, s. 32, kat. 164.

R: Andraschek-Holzer 2001, kat. 164.



205 Karol Filip SCHALLHAS (autor predlohy) a Joseph Anton HERTZINGER (rytec):
Horský vodopád pri Lilienfelde – II

Ca. 1791; 14,2 × 20,2 cm; 16,5 × 22,2 cm (list), medirytina, akvarel, papier.

S: St. Pölten, NL [4.177]

Z: dole „C. Schallhas del / Herzinger sc“; legenda „Wasserfall bey Lilienfeld im Gebürge“

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/2.

R: Österreichische Nationalbibliothek



206 Karol Filip SCHALLHAS
Mesto a zámok Steyereck – III

Ca. 1791; 14,2 × 20,5 cm; 14,8 × 21 cm (list), medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, ÖNB [KAR0500594]

Z: vľavo dole „Nach der Natur gezeichnet und gestochen von C. Schallhas“; bez legendy

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/3.

R: Österreichische Nationalbibliothek



207 Karol Filip SCHALLHAS (autor predlohy) a Joseph Anton HERTZINGER (rytec):
Lilienfeld – IV

1796; 14,4 × 20,3 cm; 16,6 × 22,3 cm (list), medirytina, akvarel, papier.

S: St. Pölten, NL [4.142]

Z: vľavo dole „Schallhas del“; vpravo dole „1796 / Herzinger sc“; legenda „Stift Lilienfeld“

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/4. – Andraschek-Holzer 2008, s. 49–50, 66, kat. 52.

R: Österreichische Nationalbibliothek



208 Karol Filip SCHALLHAS:
Lilienfeld – predloha

Ca. 1791; 24 × 39,5 cm, akvarel, papier.

S: Viedeň, ÖNB [4810]

Z: dole „Schallhas“

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/4. – Andraschek-Holzer 2008, s. 49–50, 66, kat. 52.

R: © Albertina, Vienna



209 Karol Filip SCHALLHAS:
Hrobka poľného maršala Laudona – V

Ca. 1791; 14,3 × 20,5 cm; 15 × 21 cm (list), medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, ÖNB [KAR0500362]

Z: vpravo dole „fe. Schallhas.“; bez legendy

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301, obr. T85. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/5.

R: Österreichische Nationalbibliothek



210 Karol Filip SCHALLHAS:
Kobenzelberg – VI

Ca. 1791; 14,2 × 20,2 cm; 15 × 21 cm (list), medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, ÖNB [KAR0500333]

Z: vpravo dole „fe. Schallhas.“; bez legendy

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/6.

R: Österreichische Nationalbibliothek



211 Karol Filip SCHALLHAS:
Zámok Cobenzl – predloha (?)

Ca. 1791 / 1794 (?); 27 × 41 cm, akvarel.

S: Viedeň, HMW [47.754]

Z: vpravo dole „C. Schallhas f.“

L: Pötschner 1978, s. 57–58, 301, obr. T83.

R: Pötschner 1978, obr. T83.

212 Karol Filip SCHALLHAS:
Most za Gutensteinom – VII

Ca. 1791; medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, HMW [105.762/8]

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/7.

213 Karol Filip SCHALLHAS:
Vodopád za Puchbergom – VIII

Ca. 1791; medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, HMW [105.762/9]

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/8.

214 Karol Filip SCHALLHAS:
Zámok Stixenstein – IX

Ca. 1791; medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, HMW [105.762/10]

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/9.

215 Karol Filip SCHALLHAS:
Schneeberg – X

Ca. 1791; medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, HMW [105.762/11]

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/10.

216 Karol Filip SCHALLHAS:
Zámok Gutenstein – XI

Ca. 1791; 14,2 × 20 cm; 16 × 22,4 cm (list), medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, HMW [105.762/12]

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/11. – Andraschek-Holzer 2008, s. 49–50, kat. 51.

217 Karol Filip SCHALLHAS:
Frohsdorf – XII

Ca. 1791; medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, HMW [105.762/13]

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/12.

218 Karol Filip SCHALLHAS:
Mlyn pri obci St. Nikola an der Donau – XIII

Ca. 1791; medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, HMW [105.762/14]

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/13.

219 Karol Filip SCHALLHAS:
Emmersdorf an der Donau – XIV

Ca. 1791; medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, HMW [105.762/15]

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/14.

220 Karol Filip SCHALLHAS:
Zámok Persenbeug – XV

Ca. 1791; medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, HMW [105.762/16]

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/15.

221 Karol Filip SCHALLHAS:
Vodný vír na Dunaji – XVI

Ca. 1791; medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, HMW [105.762/17]

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/16.



222 Karol Filip SCHALLHAS:
Záhrada v Brigittenau – XVII

Ca. 1791; 14,1 × 19,9 cm, medirytina, lavírovanie, papier.

S: Viedeň, ABK, KK [10.473]

Z: neznačené

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301, obr. T.81. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/17.

R: Pötschner 1978, obr. T.81.



223 Karol Filip SCHALLHAS:
Letohrádok v Pratri – XVIII

Ca. 1791; 13,9 × 19,7 cm, medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, ABK, KK [10.472]

Z: neznačené

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301, obr. A44. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/18.

R: Pötschner 1978, obr. A44.



224 Karol Filip SCHALLHAS:
Letohrádok v Pratri – predloha

Ca. 1791; 14,7 × 20,7 cm, akvarel, pero, papier.

S: Viedeň, Albertina [4809]

Z: vzadu vľavo dole „Albert“

L: Aurenhammer 1961, s. 16. – Pötschner 1978, s. 57–58, 301, obr. A44. – Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 136, kat. 625/18.

R: © Albertina, Vienna

Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.

Cyklus: *XII Aussichten von verschiedenen Gegenden Oesterreichs, nach der Natur gezeichnet und in Kupfer geätzt*

[XII výhladov z rôznych regiónov Rakúska, nakreslených podľa prírody a vyleptaných v medí]

Vydané vo Viedni; F. X. Stöckl; ca. 1810. Pozdĺžne archy. 12 medirytov a titulný list.



225 Karol Filip SCHALLHAS:
Pohľad na zámok Aggstein – I

Ca. 1810; 18,5 × 25,2 cm; 22,5 × 27 cm (list), medirytina, akvarel, papier.

S: St. Pölten, NL [32]

Z: vľavo dole „Car. Schallhas del. et sc.“; legenda „Das alte Schloß Aggstein“

L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/1. – Andraschek-Holzer 2008, s. 49, kat. 50.

R: Österreichische Nationalbibliothek



226 Karol Filip SCHALLHAS:
Pohľad na zámok Aggstein – predloha

1792; 19,6 × 21 cm, medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, Albertina [4811]

Z: dole „Ruine Aggstein“

L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/1. – Andraschek-Holzer 2008, s. 49, kat. 50.

R: © Albertina, Vienna



227 Karol Filip SCHALLHAS:
Okolie Annabergu – II

Ca. 1810; 19 × 25,5 cm; 22,8 × 27,2 cm (list), medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, ÖNB [KAR0500298]

Z: vľavo dole „C. Schallhas. del. et sc.“;

legenda „Eine Gegend nächst dem Annaberg“

L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/2.
R: Österreichische Nationalbibliothek



228 Karol Filip SCHALLHAS:
Zrúcaniny hradu Dürrenstein – III

Ca. 1810; 19 × 25,5 cm; 27,5 × 32,5 cm (list), medirytina, akvarel, papier.
S: Viedeň, ÖNB [KARo500339]
Z: vľavo dole „*Car. Schallhas. del. et sc.*“; legenda: „*Das verfallene Schloss Dürrenstein*“
L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/3.
R: Österreichische Nationalbibliothek



229 Karol Filip SCHALLHAS:
Most pri Dürrenitz – IV

Ca. 1810; 18,8 × 25,5 cm; 26,8 × 33,1 cm (list), medirytina, akvarel, papier.
S: Viedeň, ÖNB [KARo500342]
Z: vľavo dole „*C. Schallhas. del. et sc.*“; legenda: „*Brücke zu Dürrenitz*“
L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/4.
R: Österreichische Nationalbibliothek



230 Karol Filip SCHALLHAS:
Pohľad na Schönbühel – V

Ca. 1810; 19,2 × 26 cm, 26,4 × 31 cm (list), medirytina, akvarel, papier.
S: Viedeň, ÖNB [+Z110393500]
Z: vľavo dole „*C. Schallhas. del. et sc.*“; legenda: „*Ansicht von Schönbühel*“
L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/5.
R: Österreichische Nationalbibliothek



231 Karol Filip SCHALLHAS:
Pohľad na Schönbühel – variant

Ca. 1810; 19 × 25,5 cm; 22,2 × 26,5 cm (list), medirytina, lavírovanie hnedou farbou, papier.
S: Viedeň, ÖNB [KARo500512]
Z: vľavo dole „*C. Schallhas. del. et sc.*“; legenda: „*Ansicht von Schönbühel*“
L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/5.
R: Österreichische Nationalbibliothek



232 Karol Filip SCHALLHAS:
Pohľad na Schönbühel – predloha

Ca. 1790; 19,9 × 26,8 cm, perokresba, sépia, papier.
S: Viedeň, Albertina [4817]
Z: vzadu vpravo dole „*Albert*“
L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/5.
R: © Albertina, Vienna
Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



233 Karol Filip SCHALLHAS:
Ruiny hradu Unterthaus pri obci Spitz – VI

Ca. 1810; 19,4 × 25,6 cm; 25,5 × 29,8 cm (list), medirytina, akvarel, papier.
S: Viedeň, ÖNB [KARo500381]
Z: dole „*Car. Schallhas. del. et sc.*“; legenda: „*Das verfallene Schloss Unterthaus zu Spitz*“
L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/6.
R: Österreichische Nationalbibliothek



234 Karol Filip SCHALLHAS:
Hámor pri Mariazelli – VII

Ca. 1810; 19,2 × 25,8 cm; 26 × 35 cm (list), medirytina, akvarel, papier.
S: Viedeň, ÖNB [KARo500971]
Z: vpravo dole „*C. Schallhas. del. et sc.*“
L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/7.
R: Österreichische Nationalbibliothek



235 Karol Filip SCHALLHAS:
Mlyn pri Neuhause v Štajersku – VIII

Ca. 1810; 19,2 × 26 cm; 27,1 × 36 cm (list), medirytina, akvarel, papier.
S: Viedeň, ÖNB [KARo500980]
Z: vľavo dole „*C. Schallhas. del. et sc.*“; legenda: „*Eine Mahlmühle zu Neuhaus in Steyermark*“
L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/8.
R: Österreichische Nationalbibliothek



236 Karol Filip SCHALLHAS:
Píla pri Neuhause v Štajersku – IX

Ca. 1810; 19,2 × 25,6 cm; 27 × 34,7 cm (list), medirytina, akvarel, papier.
S: Viedeň, ÖNB [KARo500981]
Z: vľavo dole „*C. Schallhas. del. et sc.*“; legenda: „*Eine Sägemühle zu Sarblingstein in Oberösterreich*“
L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/9.
R: Österreichische Nationalbibliothek



237 Karol Filip SCHALLHAS:
St. Nicolaus v Hornom Rakúsku – X

Ca. 1810; 19 × 25,5 cm; 25,6 × 30 cm (list), medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, ÖNB [KAR0500578]

Z: vľavo dole „C. Schallhas. del. et sc.“; legenda: „St. Nicolaus in Oberösterreich“

L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/10.

R: Österreichische Nationalbibliothek



238 Karol Filip SCHALLHAS:
Sarmingsteinská píla v Hornom Rakúsku – XI

Ca. 1810; 19,4 × 25,5 cm; 25 × 29,2 cm (list), medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, ÖNB [KAR0500583]

Z: vľavo dole „C. Schallhas. del. et sc.“; legenda: „Eine Sägmühle zu Sarblingstein in Oberösterreich“

L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/11.

R: Österreichische Nationalbibliothek



239 Karol Filip SCHALLHAS:
Struden a hrad Werfenstein – XII

Ca. 1810; 19,3 × 26,2 cm; 26,5 × 30,3 cm (list), medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, ÖNB [KAR0500597]

Z: vľavo dole „C. Schallhas. del. et sc.“; legenda: „Ansicht des Dorfes Struden und des Schlosses Werfenstein“

L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 137, kat. 626/12.

R: Österreichische Nationalbibliothek
Dielo reprodukované Johannom Zieglerom a vydané okolo roku 1810. Pozri č. XY.

Cyklus: **Eine Folge von Landschaften, geätzt von Carl Schallhas**

[Sled krajín, vyleptaných Karolom Schallhasom]

Vydané vo Viedni; F. X. Stöckl. Datovanie možno vymedziť na časové rozmedzie od datovania najmladšej predlohy: 1793 a publikovania prvej zmenky o cykle: 1795. Obsahuje titulok a 26 nekolorovaných grafických listov, vrátane štyroch prác podľa predlohy Johanna Geoga Wagnera (1744–1767, XY–XY). Kompletná séria sa dnes nachádza v Neapole, v Palazzo di Capodimonte. Niektoré súčasti súboru diel možno tiež nájsť v Moravskej galérii v Brne. K tamojšej nesprávne nazvanej skupine „Landschaften nach der Natur...“ sú mylne pridané aj nesúvisiace diela.



240 Karol Filip SCHALLHAS:
Horská krajina – titulný list

1793–1795; 22,8 × 23,5 cm, lept, papier.

S: Neapol, PCMC [00348693]

Z: v strede „EINE FOLGE VON LANDSCHAFTEN, geätzt von CARL SCHALLHAS. (...)“

L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.

R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčast kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



241 Karol Filip SCHALLHAS:
Horská krajina s vodopádom – I

1793–1795; 16,9 × 14,6 cm, lept, papier.

S: Neapol, PCMC [00348694]

Z: neznačené

L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.

R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčast kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



242 Karol Filip SCHALLHAS:
Horská krajina s vodopádom – II

1793–1795; 16,8 × 14,4 cm, lept, papier.

S: Neapol, PCMC [00348695]

Z: neznačené

L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.

R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčast kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



243 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s architektúrou a figurálnou štafážou – III

1793–1795; 10,5 × 14,5 cm, lept, papier.

S: Neapol, PCMC [00348696]

Z: neznačené

L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.

R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčast kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



244 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s loďami a stavbami – IV

1793–1795; 3,4 × 9,5 cm, lept, papier.

S: Neapol, PCMC [00348697]

Z: v strede „C.S.“

L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.

R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčast kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



245 Karol Filip SCHALLHAS:
*Krajina s potokom, figurálnou
a animálnou štafážou - V*

1793–1795; 11,3 × 15,1 cm, lept, papier.
S: Neapol, PCMC [00348698]
Z: neznačené
L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.
R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



246 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s potokom a zrúcaninami - VI

1793–1795; 7,1 × 10,5 cm, lept, papier.
S: Neapol, PCMC [00348699]
Z: neznačené
L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.
R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



247 Karol Filip SCHALLHAS:
Riečna krajina s člnom - VII

1793–1795; 7,5 × 10,3 cm, lept, papier.
S: Neapol, PCMC [00348700]
Z: neznačené
L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.
R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



248 Karol Filip SCHALLHAS:
Rurálna krajina - VIII

1793–1795; 7,1 × 10,5 cm, lept, papier.
S: Neapol, PCMC [00348701]
Z: neznačené

L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.
R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



249 Karol Filip SCHALLHAS:
*Krajina s figurálnou a animálnou
štafážou - IX*

1793–1795; 9,8 × 11,9 cm, lept, papier.
S: Neapol, PCMC [00348702]
Z: neznačené
L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.
R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



250 Karol Filip SCHALLHAS:
*Krajina s potokom a pastierskou
štafážou - X*

1793–1795; 7,7 × 13,6 cm, lept, papier.
S: Neapol, PCMC [00348703]
Z: v strede dole „C. Schallhas f. 750“
L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.
R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



251 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s riekou, pastierom a stádom - XI

1793–1795; 9,8 × 12,1 cm, lept, papier.
S: Neapol, PCMC [00348704]
Z: neznačené
L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.
R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



252 Johann Georg WAGNER (autor
predlohy) a Karol Filip SCHALLHAS (rytec):
Rurálna krajina s figurami - XII

1793–1795; 13,6 × 18,4 cm, lept, papier.
S: Neapol, PCMC [00348705]
Z: vľavo dole „Joh. Georg Wagner del.“; vpravo
dole „Car. Schallhas sc.“
L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.
R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].
Taktiež v Moravskej galérii v Brne [MM 1418].



253 Johann Georg WAGNER (autor
predlohy) a Karol Filip SCHALLHAS (rytec):
*Riečna krajina s pastierkou
a kravami - XIII*

1793–1795; 17,2 × 19,5 cm, lept, papier.
S: Neapol, PCMC [00348706]
Z: vľavo dole „Joh. Georg Wagner del.“; vpravo
dole „Car. Schallhas sc.“
L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.
R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].
Taktiež v Moravskej galérii v Brne [MM 1416].



254 Johann Georg WAGNER (autor
predlohy) a Karol Filip SCHALLHAS (rytec):
*Riečna krajina s pastierom
a stádom - XIV*

1793–1795; 13,7 × 18,3 cm, lept, papier.
S: Neapol, PCMC [00348707]
Z: vľavo dole „Joh. Georg Wagner del.“; vpravo
dole „Car. Schallhas sc.“
L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.
R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].
Taktiež v Moravskej galérii v Brne [MM 1417].



255 Johann Georg WAGNER (autor predlohy) a Karol Filip SCHALLHAS (rytec): *Rurálna krajina so stádom* – XV

1793–1795; 17,2 × 19,5 cm, lept, papier.

S: Neapol, PCMC [00348708]

Z: vľavo dole „Joh. Wagner del.“; vpravo dole „Car. Schallhas sc.“

L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.

R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].
Taktiež v Moravskej galérii v Brne [MM 1415].



257 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s ruinou – XVII

1793–1795; 9,7 × 7,2 cm, lept, papier.

S: Neapol, PCMC [00348710]

Z: neznačené

L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.

R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



260 Karol Filip SCHALLHAS:
Hornatá krajina s potokom – XX

1793–1795; 11,3 × 12,3 cm, lept, papier.

S: Neapol, PCMC [00348713]

Z: neznačené

L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.

R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



256 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s ruinou – XVI

1793–1795; 9,7 × 7 cm, lept, papier.

S: Neapol, PCMC [00348709]

Z: neznačené

L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.

R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



258 Karol Filip SCHALLHAS:
Príroda v Pratri – XVIII

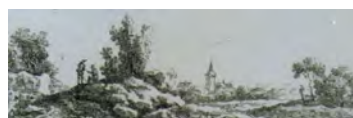
1793–1795; 17,5 × 22 cm, lept, papier.

S: Neapol, PCMC [00348711]

Z: v strede dole „Nach der Natur in Prater. 1793.
C. Schallhas. ft.“

L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.

R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



261 Karol Filip SCHALLHAS:
*Rurálna krajina s figurálnou
štafážou* – XXI

1793–1795; 3,4 × 9,6 cm, lept, papier.

S: Neapol, PCMC [00348714]

Z: neznačené

L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.

R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



262 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s dubom pri potoku – XXII

1793–1795; 11,3 × 12,3 cm, lept, papier.

S: Neapol, PCMC [00348715]

Z: vľavo hore „C. Schallhas. ft. 1793.“

L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.

R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].



259 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s potokom a počestným – XIX

1793–1795; 14,7 × 23 cm, lept, papier.

S: Neapol, PCMC [00348712]

Z: neznačené

L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.

R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].
Taktiež v Moravskej galérii v Brne [MM 1413].



263 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina za mesačného svitu – XXIII

1793–1795; 8,8 × 18,1 cm, lept, papier.

S: Neapol, PCMC [00348716]

Z: v strede dole „C. Schallhas, ft. 1790.“
L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.
R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
 Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].
 Taktiez v Moravskej galérii v Brne [ES 1897].



264 Karol Filip SCHALLHAS:
**Tirolský dedinčan
 pri svojom stáde** – XXIV

1793–1795; 21,8 × 17,2 cm, lept, papier.
S: Neapol, PCMC [00348717]
Z: vľavo dole „C. Schallhas, ft. 1792.“
L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.
R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
 Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].
 Taktiez v Moravskej galérii v Brne [ES 1899].



265 Karol Filip SCHALLHAS:
**Tirolský dedinčan
 pri svojom stáde** – predloha

1790; 27,5 × 23,2 cm, bister, lavírovanie, papier.
S: Viedeň, Albertina [4808]
Z: vpravo dole „CS, ft. 790.“; vzadu vľavo dole
 „Albert“
R: © Albertina, Vienna
 Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



266 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina na okraji lesa – XXV

1793–1795; 13,6 × 18 cm, lept, papier.
S: Neapol, PCMC [00348718]
Z: neznačené
L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.
R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
 Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].
 Taktiez v Moravskej galérii v Brne [XY].



267 Karol Filip SCHALLHAS:
Lesná krajina – XXVI

1793–1795; 13,6 × 18 cm, lept, papier.
S: Neapol, PCMC [00348719]
Z: neznačené
L: Kat. Wien 1795, s. 12, kat. 95.
R: Catalogo Generale dei Beni Culturali
 Súčasť kolekcie Carla Firmiana [vol. 201].

Cyklus: **Collection des vues de Vienne
 de ses Fauxbourgs et des environs les plus
 remarquable dessinées
 d'après nature**

[Kolekcia pohľadov na Viedeň, jej predmestia a okolie,
 znamenite stvárnené podľa prírody]

Vydané vo Viedni; Artaria; po 1800. Pozdĺžne
 archy. 95 kolorovaných leptov a titulný list.
 Prevažne diela Karla Schütza a Lovra Janšu.
 Obsahuje aj štyri práce Karola Filipa Schallhasa:



268 Karol Filip SCHALLHAS:
Okolie Klosterneuburgu – LXXX

Ca. 1810; 39,8 × 52,5 cm (list), lept,
 akvarel, papier.
S: Viedeň, Albertina [DG1936/583]
Z: vpravo dole „Carl Schallhas sculp.“; legenda
 „Ansicht der Stadt und des Stiftes Klosterneuburg
 / Vue de la Ville et de l'Abbaye de Klosterneuburg“
L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 192,
 kat. 671/80.

R: © Stiftsmuseum
 Tiež aj v ÖNB [Pb 207586-F.Por.]. Číslovanie
 grafických listov cyklu z ÖNB nezodpovedá
 zoznamom Inga Nebehaya a Waltera Wagnera.
 Číslo v cykle z ÖNB: 65.



269 Karol Filip SCHALLHAS:
Okolie Klosterneuburgu – predloha

Ca. 1790; 26,8 × 42,3 cm, akvarel, papier.
S: Viedeň, Albertina [6945]
Z: vzadu vľavo dole „Herzog Albert von Sachsen-
 Teschen (Lugt 174)“
L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 192,
 kat. 671/80.
R: © Albertina, Vienna
 Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



270 Karol Filip SCHALLHAS:
Ipps an der Donau – LXXXI

Ca. 1810; 26,7 × 41 cm; 35 × 48,6 cm (list),
 lept, akvarel, papier.
S: Viedeň, ÖNB [DG1950/500]
Z: vľavo dole „Nach der Natur gezeichnet und ge-
 stochen von C. Schallhas“; legenda „Ansicht von Ipps,
 an der Donau / Vue d'Ipps au Danube“
L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 192,
 kat. 671/81.
R: Österreichische Nationalbibliothek



271 Karol Filip SCHALLHAS:
Sarmingstein an der Donau – LXXXII

Ca. 1810; 39,8 × 52,5 cm (list), lept,
 akvarel, papier.
S: Viedeň, Albertina [DG1939/65]
Z: vľavo dole „Nach der Natur gezeichnet, und
 gestochen von C. Schallhas“; legenda „Aussicht von
 Sarmingstein an der Donau / Vue de Sarmingstein
 au Danube“
L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 192,
 kat. 671/82.
R: © Albertina, Vienna
 Nekolorovaný grafický list taktiez aj v ČKD K
 v Dolnom Kubine – inv. č. XII/514/94.



272 Karol Filip SCHALLHAS:
Sarmingstein an der Donau – predloha

Ca. 1790; 25,5 × 37,1 cm, akvarel, papier.

S: Viedeň, Albertina [6993]

Z: neznačené

L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 192, kat. 671/82.

R: © Albertina, Vienna



273 Karol Filip SCHALLHAS
Pohľad na obec Pöchlarn – LXXXIII

Ca. 1810; 39,8 × 52,5 cm (list), lept, akvarel, papier.

S: Viedeň, ÖNB [DG1950/498]

Z: vľavo dole „Nach der Natur gezeichnet, und gestochen von Carl Schallhas 1791“

L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 192, kat. 671/83.

R: Österreichische Nationalbibliothek
Číslovanie grafických listov cyklu z ÖNB nezodpovedá zoznamom Inga Nebehaya a Waltera Wagnera. Číslo v cykle z ÖNB: 60.



274 Karol Filip SCHALLHAS:
Pohľad na obec Pöchlarn – predloha

1791; 26,9 × 41,4 cm, akvarel, papier.

S: Viedeň, Albertina [6986]

Z: vpravo dole: „C Schallhas fe.“

L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 192, kat. 671/83.

R: © Albertina, Vienna



275 Karol Filip SCHALLHAS
Steyereck: pohľad na Dunaj

Ca. 1810; 39,8 × 52,5 cm (list), lept, akvarel, papier.

S: Viedeň, ÖNB [Pb 207586-F.Por.]

Z: legenda „Steyereck unter Linz an der Donau / Steyereck près de Linze sur le Danube / in Wien und Mainz bey Artaria Comp“

R: Österreichische Nationalbibliothek
Nie je uvedený v Nebehay – Wagner 1983. Číslovanie grafických listov cyklu z ÖNB nezodpovedá zoznamom Inga Nebehaya a Waltera Wagnera. Číslo v cykle z ÖNB: 60.

Cyklus: *Vues de différents Bourgs Villages et Villes de Autriche sup. et inf., de Stirie, de Carinthie. Suite de cent quatre-vingt estampes coloriées, gravées pour la plupart par J. Ziegler sur les dessins de Runk, L. Janscha et autres*

[Pohľady z rôznych dedín a miest v Rakúsku, zo Štajerska a Korutánska. Súbor stoosemdesiatich farebných výťahov, vyrytých poväčšine J. Zieglerom podľa kresieb Runka, L. Janscha a ďalších]

Vydané vo Viedni; F. X. Stöckl; ca. 1810. Pozdĺžne archy. 207 kolorovaných grafik a titulný list. Výťahy nie sú označené číslami. Cyklus obsahuje aj tri reprodukcie prác Karola Filipa Schallhasa:



276 Karol Filip SCHALLHAS (autor predlohy) a Johann ZIEGLER (rytec):
Struden a hrad Werfenstein – XXI

Ca. 1790; medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, Albertina [DG1936/677]

Z: vľavo dole „Schallhas del.“; vpravo dole „Ziegler sc.“

L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 80, kat. 577/21.

R: © Albertina, Vienna

Pôvodne vydané okolo roku 1790 a tlačené z medirytu Karola Filipa Schallhasa. Pozri č. XY.



277 Karol Filip SCHALLHAS (autor predlohy) a Johann ZIEGLER (rytec)
Druhý pohľad na mesto Krems – LV

Ca. 1810; 26,8 × 41,2 cm, medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, Albertina [6978]

Z: vľavo dole „Schallhas del.“; vpravo dole „Ziegler sc.“

L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 82, kat. 577/55.

R: © Albertina, Vienna



278 Karol Filip SCHALLHAS:
Pohľad na Krems – predloha

Ca. 1790; 26 × 37,1 cm, akvarel, papier.

S: Viedeň, Albertina [4813]

Z: dole „Krems ... (?)“

L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 82, kat. 577/55.

R: © Albertina, Vienna

Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



279 Karol Filip SCHALLHAS (autor predlohy) a Johann ZIEGLER (rytec):
Ruiny v zámočekj záhrade Schönbrunn – CXIX

Ca. 1790; 34,3 × 48,4 cm; 42,7 × 53,7 cm (list), medirytina, akvarel, papier.

S: Viedeň, Albertina [DG1948/9]

Z: vľavo dole „Schallhas del.“; vpravo dole „Ziegler sc.“; legenda „Der Ruin in dem K.K. Lust Schloss zu Schönbrunn“

L: Nebehay – Wagner 1983, zv. 3, s. 84, kat. 577/119.

R: © Albertina, Vienna



280 Karol Filip SCHALLHAS:
Stein a Mautern

Ca. 1790; kolorovaný grafický list.
S: Viedeň, Albertina [DG 1936/588]
Z: vľavo dole „Mautern“; vpravo dole „Stein“
R: © Albertina, Vienna



281 Karol Filip SCHALLHAS:
Stein a Mautern - predloha

Ca. 1790; 26,2 × 37,4 cm, akvarel, papier.
S: Viedeň, Albertina [6983]
Z: neznačené
R: © Albertina, Vienna



282 Karol Filip SCHALLHAS
Krajina s pastierom

Ca. 1790; grafický list.
S: Bojnice, SNM-MB [XI - 0870]
Z: vľavo dole „Schallhas“
R: CEMUZ



283 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina so stromom

Ca. 1790; 46 × 35 cm, tuš, akvarel, papier.
S: Bratislava, GMB [C 7115]
Z: vzadu vpravo dole „Schallhas“
R: © archív GMB



284 Karol Filip SCHALLHAS:
Žánrový motív

Ca. 1790; 19,8 × 27 cm, kresba ceruzkou, papier.
S: Bratislava, GMB [C 23374]
Z: vľavo hore „C Nro 353“
R: © archív GMB



285 Karol Filip SCHALLHAS:
Antická krajina s figurálnou štafážou

Ca. 1790; 33,9 × 51,6 cm, lavirovaná kresba, papier.
S: Brno, MG [B 2763]
Z: neznačené
R: Moravská galerie, sbírky online



286 Karol Filip SCHALLHAS
Štúdia stromov

1790; lept, papier.
S: Brno, MG [ES 1898]
Z: vpravo dole „C. Schallhas ft.“
R: Moravská galerie, sbírky online



287 Karol Filip SCHALLHAS:
Štúdia listnatého stromu

Ca. 1790; lept, papier.
S: Brno, MG [MM 1404]
Z: neznačené
R: Moravská galerie, sbírky online



288 Karol Filip SCHALLHAS:
Štúdia krajiny s kravou - II

Ca. 1790; lept, papier.
S: Brno, MG [MM 1405]
Z: neznačené
R: Moravská galerie, sbírky online



289 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s pastierom a ruinou

Ca. 1790; lept, papier.
S: Brno, MG [MM 1407]
Z: neznačené
R: Moravská galerie, sbírky online



292 Karol Filip SCHALLHAS:
Lesná krajina s pastiermi a dobytkom

Ca. 1790; lept, papier.
S: Brno, MG [MM 1411]
Z: neznačené
R: Moravská galerie, sbírky online



295 Karol Filip SCHALLHAS:
Búrka

1790; 23,6 × 31,5 cm, akvatinta, papier.
S: Londýn, BM [1998,0712.13]
Z: v strede dole „Der Sturm“; vpravo dole „P. C. Schallhas inv et sculp- 1790“.
R: © Trustees of the British Museum
Pendant k listu č. XY.



290 Karol Filip SCHALLHAS:
Horská krajina

Ca. 1790; lept, papier.
S: Brno, MG [MM 1408]
Z: neznačené
R: Moravská galerie, sbírky online



293 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s pastierom, vedúcim dobytok k potoku

Ca. 1790; lept, papier.
S: Brno, MG [MM 1412]
Z: vpravo hore „C. Schallhas ft.“
R: Moravská galerie, sbírky online



296 Karol Filip SCHALLHAS:
Večer

1790; 24,2 × 32,8 cm, akvatinta, papier.
S: Londýn, BM [1998,0712.14]
Z: v strede dole „Der Abend“; vpravo dole „P. C. Schallhas inv et sculp- 1790“.
R: © Trustees of the British Museum
Pendant k listu č. XY.



291 Karol Filip SCHALLHAS:
Štúdia krajiny s ovcami a baranom

Ca. 1790; lept, papier.
S: Brno, MG [MM 1409]
Z: neznačené
R: Moravská galerie, sbírky online



294 Karol Filip SCHALLHAS:
Potok v skalnatom údolí

1795; 21,9 × 31,1 cm, ceruza, pero, papier.
S: Frankfurt nad Mohanom, SMFM [1651]
Z: vpravo dole „C. Schallhas. ft. 1795.“
R: © Städel Museum
Získané v roku 1817 zo zbierky Johanna Georga Grambsa.



297 Karol Filip SCHALLHAS:
Cesta s chodcom pri rieke

Ca. 1790; 15,5 × 22,8 cm, ceruza, čierna krieda, hnedý a čierny tuš, stopy modrého pigmentu, papier.
S: Sacramento, CAM [1871.947]
Z: na zadnej strane: „Carl Schallhas del. à Vienne“, vpravo dole: „C. Schallhas“
L: Kaufmann 2004, s. 160–161.
R: Ibidem, s. 160



298 Karol Filip SCHALLHAS (?):
Farmárska scéna

Ca. 1790; 14,7 × 23,8 cm, čierna krieda, čierny tuš,
lavírovanie, papier.
S: San Francisco, FAM [1932.6.2]
Z: neznačené
R: © 2018 Fine Arts Museums of San Francisco

299 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s bukolickou scénou

1797; 45,5 × 60,5 cm, červená hlínka, papier.
S: Stuttgart, STG [754]
Z: vľavo hore „C. Schallhas f. 797“
L: Pannewitz 1985, s. 112, kat. 54, obr. P.113. –
Kaufmann 2004, s. 161, ref. 78.
R: © Staatsgalerie Stuttgart



300 Karol Filip SCHALLHAS:
Návrh na titulnú vinetu

Ca. 1790; 20,2 × 18 cm, ceruza, papier.
S: Viedeň, Albertina [4807r]
Z: vpravo dole „Carl Schallhas. fe“
L: Aurenhammer 1961, s. 11, 13, ref. 14, obr. 1.
R: © Albertina, Vienna
Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



301 Karol Filip SCHALLHAS:
Štúdia troch stromov

Ca. 1790; 17,7 × 19,4 cm, ceruza, papier.
S: Viedeň, Albertina [4807v]
Z: neznačené
R: © Albertina, Vienna
Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



302 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina s dvoma sediacimi roľníkmi

Ca. 1790; 21,2 × 29,1 cm, lavírovaná
perokresba, krieda, papier.
S: Viedeň, Albertina [4814]
Z: dole „C. Schallhas“
R: © Albertina, Vienna
Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



303 Karol Filip SCHALLHAS:
*Skalnatá krajina so zrúcaninou,
klenutým mostom a riekou*

Ca. 1790; 20,2 × 24 cm, perokresba, papier.
S: Viedeň, Albertina [4815]
Z: vzadu vľavo dole „Albert“
R: © Albertina, Vienna
Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



304 Karol Filip SCHALLHAS:
Jaskyňa

1795; 39,2 × 55,8 cm, bistrová kresba, papier.
S: Viedeň, Albertina [14595]
Z: vľavo dole „C. Schallhas. fe. 795.“; vzadu vľavo
dole „Herzog Albert von Sachsen-Teschen (Lugt 174)“
R: © Albertina, Vienna
Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



305 Karol Filip SCHALLHAS:
Kopcovitá krajina s ruinou

Ca. 1790; 39,5 × 52,1 cm, bistrová kresba,
lavírovanie, papier.
S: Viedeň, Albertina [14596]
Z: vpravo dole: „C. Schallhas fe.“; vzadu vľavo dole
„Herzog Albert von Sachsen-Teschen (Lugt 174)“
R: © Albertina, Vienna
Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



306 Karol Filip SCHALLHAS:
Lesná krajina

Ca. 1790; 37,7 × 54,6 cm, kresba, lavírovanie,
papier.
S: Viedeň, Albertina [14597]
Z: vzadu vľavo dole: „Herzog Albert von Sachsen-
Teschen (Lugt 174)“
R: © Albertina, Vienna
Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



307 Karol Filip SCHALLHAS:
Riečna krajina

1793; 40,2 × 51,9 cm, bistrová kresba,
lavírovanie, papier.
S: Viedeň, Albertina [14598]
Z: vpravo dole „1793 C. Schallhas. fe.“; vzadu
vľavo dole „Herzog Albert von Sachsen-Teschen
(Lugt 174)“
L: Aurenhammer 1961, s. 15, 17, ref. 22.
R: © Albertina, Vienna



308 Karol Filip SCHALLHAS:
Most nad potokom

1793; 40 × 51,6 cm, sépiová kresba, papier.
S: Viedeň, Albertina [14599]
Z: vpravo dole „P. C. Schallhas fe. 793“; vzađu vľavo dole „Herzog Albert von Sachsen-Teschen (Lugt 174)“
L: Aurenhammer 1961, s. 15, 17, ref. 22.
R: © Albertina, Vienna



309 Karol Filip SCHALLHAS:
Brodíaci sa voz

1795; 38,2 × 52,3 cm, perokresba, lavírovanie, papier.
S: Viedeň, Albertina [14600]
Z: vpravo dole „C. Schallhas. fe. 795.“; vzađu vľavo dole „Herzog Albert von Sachsen-Teschen (Lugt 174)“
R: © Albertina, Vienna
 Predtým v zbierke Alberta Sasko-Tešínskeho.



310 Karol Filip SCHALLHAS:
Roklina pri Mödlingu

Ca. 1790; 32,5 × 45,9 cm, lavírovaná kresba hnedou ceruzou, papier.
S: Viedeň, Albertina [30985]
Z: vpravo dole „Schallhas“
R: © Albertina, Vienna
 Predchádzajúci vlastník: Oswald Kutschera von Woborsky.



311 Karol Filip SCHALLHAS:
Krajina pri Mödlingu

Ca. 1790; 30,2 × 44 cm, lavírovaná kresba hnedou ceruzou, papier.
S: Viedeň, Albertina [30986]
Z: vpravo dole „Schallhas“
R: © Albertina, Vienna
 Predchádzajúci vlastník: Oswald Kutschera von Woborsky.



312 Karol Filip SCHALLHAS:
Pastorálna krajina s dávnovými stromami

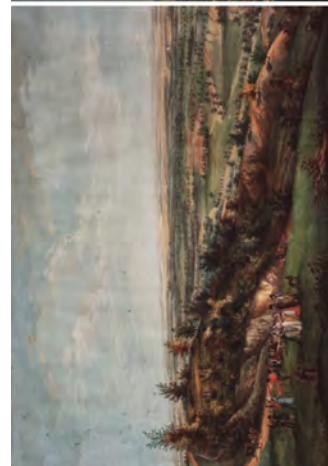
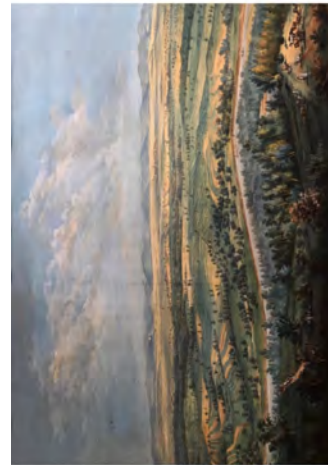
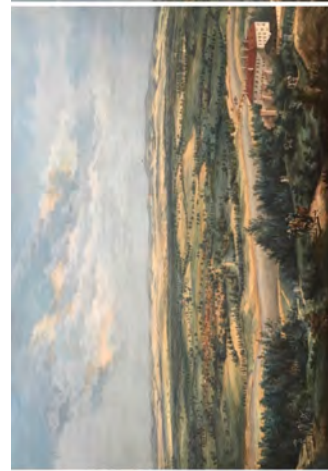
1790–1794; 44 × 36,8 cm, kresba červenou kriedou, velinový papier, stopy čiernej kriedy.
S: Washington D.C., NGA
Z: vpravo hore „C. Schallhas. ft.“
R: Artsy

Jozef LIPPERT
(1764–1812)



313 Jozef LIPPERT:
Kaštieľ Planinka v Malých Karpatoch

Ca. 1800; gvaš, papier.
S: Častá, SNM-ČK [O 0495]
L: Galavics 2000, s. 39. – Papco 2003, s. 990–991.
R: CEMUZ



314 Jozef LIPPERT:
Považie z vyhlíadky nad Hlohoveckým zámkom – kompilát

1797; akvarel, gvaš, štyri listy papiera.
S: Častá, SNM-ČK [prvá časť zľava – O 0834]; Hlohovec, VM [zvyšné súčasti]
Z: vpravo dole na poslednej časti „Lippert.97“
L: Papco 2003, s. 990–991.
R: CEMUZ (prvá časť zľava); Patrik Farkaš (zvyšné tri časti a kompilácia – 2. 6. 2016)

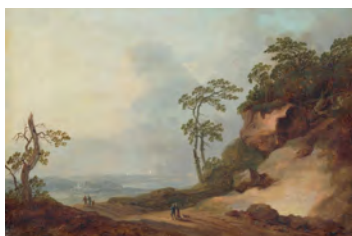


315 Jozef LIPPERT:
Veduta hradu Dobrá Voda

1797; gvaš, papier.
S: Častá, SNM-ČK [O 1113]
L: Papco 2003, s. 990–991.
R: CEMUZ

Basiliius GRUNDMANN
(1726–1798)

Krajinomalby vytvorené počas pôsobenia na Esterházyho zámku vo Fertőd



316 Basiliius GRUNDMANN:
Krajina so stromami

1788; 16 × 23 cm, olej, drevo.
S: Bratislava, GMB [A 439]
Z: vpravo dole „Gr 1788.“
R: © archív GMB / webumenia.sk
V galérii je mylne uvádzané značenie „Gr 1738“.



317 Basiliius GRUNDMANN:
Vodopád

2. pol. 18. st.; 16 × 23 cm, olej, drevo.
S: Bratislava, GMB [A 2216]
Z: neznačené
R: © archív GMB / webumenia.sk



318 Basiliius GRUNDMANN:
Jar

18. st.; 15,8 × 21,5 cm, olej, dubové drevo.
S: Budapešť, SZM [448]
Z: neznačené
L: Pigler 1967, s. 294–195. – Garas 1980, s. 110. – Kat. Eisenstadt 1982, s. 506. – Haraszti – Takács 1987, s. 274. – Kat. Budapest 1993, s. 198, kat. 39–42. – Ember – Takács 2003, s. 60.
R: SZM Gyűjtemény Online
Správnosť interpretácie štvorice diel č. 323–326 je na pováženie. Premena ročných období nie je dostatočne zjavná.



319 Basiliius GRUNDMANN:
Leto

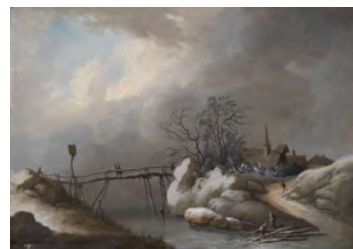
18. st.; 15,6 × 21,7 cm, olej, dubové drevo.
S: Budapešť, SZM [449]
Z: neznačené
L: Pigler 1967, s. 294–195. – Garas 1980, s. 110. – Kat. Eisenstadt 1982, s. 506. – Haraszti – Takács 1987, s. 274. – Kat. Budapest 1993, s. 198, kat. 39–42. – Ember – Takács 2003, s. 60.
R: SZM Gyűjtemény Online
Správnosť interpretácie štvorice diel č. 323–326 je na pováženie. Premena ročných období nie je dostatočne zjavná.



320 Basiliius GRUNDMANN:
Jeseň

18. st.; 15,5 × 22 cm, olej, dubové drevo.
S: Budapešť, SZM [446]
Z: neznačené
L: Pigler 1967, s. 294–195. – Garas 1980, s. 110. – Kat. Eisenstadt 1982, s. 506. – Haraszti – Takács 1987, s. 274. – Kat. Budapest 1993, s. 198, kat. 39–42. – Ember – Takács 2003, s. 60.
R: SZM Gyűjtemény Online

Správnosť interpretácie štvorice diel č. 323–326 je na pováženie. Premena ročných období nie je dostatočne zjavná.



321 Basiliius GRUNDMANN:
Zima

18. st.; 16,5 × 23 cm, olej, dubové drevo.
S: Budapešť, SZM [445]
Z: na zadnej strane starý text „Grundmann“
L: Pigler 1967, s. 294–195. – Garas 1980, s. 110. – Kat. Eisenstadt 1982, s. 506. – Haraszti – Takács 1987, s. 274. – Kat. Budapest 1993, s. 198, kat. 39–42. – Ember – Takács 2003, s. 60.
R: SZM Gyűjtemény Online
Správnosť interpretácie štvorice diel č. 323–326 je na pováženie. Premena ročných období nie je dostatočne zjavná.



322 Basiliius GRUNDMANN:
Požiar v meste s kaplnkou a krížom

Záver 18. st.; 23,4 × 31,2 cm, olej, medená platňa.
S: Budapešť, MNG [92.12M]
Z: neznačené
R: MNG Online

323 Basiliius GRUNDMANN:
Požiar v meste v lete

Záver 18. st.; 18 × 27 cm, olej, drevo.
S: Praha, NG [O 10030]
Z: neznačené
V zbierke je autor uvedený ako „D. Grundmann.“
Pendant k dielu č. 329 (?).



324 Basiliius GRUNDMANN:
Požiar v meste v zime

Záver 18. st.; 17 × 27 cm, olej, drevo.
S: Praha, NG [O 10033]
Z: neznačené

R: © Národní galerie v Praze 2018 – evidenčná karta diela, negatív č. 43506.
Pendant k dielu č. 328 (?).



325 Basilius GRUNDMANN:
Krajina s domom a dúhou

1788; 16,5 × 23,2 cm, olej, dubové drevo.
A: New York, Sotheby's [3. jún 2010; lot. 127; predpokladaná cena: \$ 5.000–7.000]
Z: vpravo dole „Gr 1788.“
R: © Sotheby's



326 Basilius GRUNDMANN:
Vysoká zver v lese

1790; 23,5 × 31 cm, olej, dubové drevo.
A: Paríž, Millon & Associates [22. marec 2017; lot. 29; odhadovaná cena 8.000–10.000 € – 18. september 2017; lot. 176; odhadovaná cena 4.000–6.000 €]
Z: vpravo dole „GRUNDMAN 1790.“
L: Kat. Paríž 2017, s. 25, kat. 29.
R: Millon & Associates



327 Basilius GRUNDMANN:
Marína

1788; 15,5 × 21,5 cm, olej, drevo.
A: dražené 2. decembra 1998 a 26. júna 1999.
R: © 2018 Artnet



328 Basilius GRUNDMANN:
Pastieri s kravou

1789; 23,5 × 31 cm, olej, drevo.
A: Saint-Germain-En-Laye, Enchères [1. október 2017; lot. 30; predpokladaná suma: 1.200–1.500 €.]
Z: signatúra a datácia
L: Kat. SGL 2017, s. 5, kat. 30.
R: SGL Enchères



329 Basilius GRUNDMANN:
Horiace mesto

Nedatované; ca. 23 × 31 cm, olej, drevo.
S: odcudzené dielo – register odcudzených umeleckých diel Maďarska [71874; evidované od 26. januára 2005]
Z: neznačené
R: Zoznam odcudzených umeleckých predmetov; Kancelária predsedu vlády Maďarskej republiky – oddelenie kultúrneho dedičstva

Pietro RIVETTI

(1774–1827)

Séria pohľadov zo záhrady Esterházyho kaštiela v maďarskom Csákvári

Medzi rokmi 1878 a 1890 bol tento cyklus gvašov zviazaný do albumu. Následne bol počas rabovania červenou armádou a dedinčanmi odcudzený. Do zbierok múzea v Székesfehérvári sa dostal v 60-tych rokoch 20. storočia, avšak bez piatich, stále chýbajúcich gvašov (č. I, V, IX, X, XII).



330 Pietro RIVETTI:
Kresba csákvárskej záhrady - II

1795–1797; gvaš, papier.
S: Székesfehérvár, IKM [67.34.1]
L: Fatsar 2007, s. 8–15, obr. 6. – Feró 2014, s. 57–58.
R: Fatsar 2007, s. 11, obr. 6.



331 Pietro RIVETTI:
Pustovňa - III

1795–1797; gvaš, papier.
S: Székesfehérvár, IKM [67.34.2]
L: Fatsar 2007, s. 8–15, obr. 7. – Feró 2014, s. 57–58.
R: Fatsar 2007, s. 12, obr. 7.



332 Pietro RIVETTI:
„Egyptská pyramída a dom“ v csákvárskej záhrade - IV

1795–1798; 34,9 × 46,1 cm, gvaš, papier.
S: Székesfehérvár, IKM [67.34.3]
Z: signované vpravo dole „Petrus Rivetti Delia et Pinx.“
L: Fatsar 2007, s. 8–15, obr. 8. – Feró 2014, s. 57–58, obr. 4.
R: Fatsar 2007, s. 12, obr. 8.



333 Pietro RIVETTI:
Apolónsky chrám - VI

1795–1797; gvaš, papier.
S: Székesfehérvár, IKM [67.34.4]
L: Fatsar 2007, s. 8–15, obr. 9. – Feró 2014, s. 57–58.
R: Fatsar 2007, s. 12, obr. 9.



334 Pietro RIVETTI:
Apolónske slávnosti v Csákvári - VII

1795-1798; gvaš, papier.

S: Székesfehérvár, IKM [67.34.5]

L: Fatsar 2007, s. 8-15, obr. 10. – Feró 2014, s. 57-58.

R: Fatsar 2007, s. 12, obr. 10.



335 Pietro RIVETTI:
Inácký dom - VIII

1795-1797; gvaš, papier.

S: Székesfehérvár, IKM [67.34.6]

L: Fatsar 2007, s. 8-15, obr. 11. – Feró 2014, s. 57-58.

R: Fatsar 2007, s. 13, obr. 11.



336 Pietro RIVETTI:
Čínsky altánok - XI

1795-1799; gvaš, papier.

S: Székesfehérvár, IKM [67.34.7]

L: Fatsar 2007, s. 8-15, obr. 12. – Feró 2014, s. 57-58.

R: Fatsar 2007, s. 13, obr. 12.



337 Pietro RIVETTI:
Branný stan - XIII

1795-1799; gvaš, papier.

S: Székesfehérvár, IKM [67.34.8]

L: Fatsar 2007, s. 8-15, obr. 13. – Feró 2014, s. 57-58.

R: Fatsar 2007, s. 13, obr. 13.



338 Pietro RIVETTI:
Turecká budova v Csákvári - XIV

1795-1797; gvaš, papier.

S: Székesfehérvár, IKM [67.34.9]

L: Fatsar 2007, s. 8-15, obr. 14. – Feró 2014, s. 57-58.

R: Fatsar 2007, s. 13, obr. 14.

Maliarska výzdoba meštianskeho domu na Michalskej ulici č. 10 v Bratislave



F: Patrik Farkaš, 13. 4. 2016



339 Neznámy maliar:
*Krajina s hradom - severné obrazové
pole vľavo*

Ca. 1800; šírka 271 cm, malba na stene.

S: Bratislava, HC

Z: neznačené

L: Smoláková 1988, s. 220-235. – Herucová 2012, s. 35.

F: Patrik Farkaš, 13. 4. 2016



340 Neznámy maliar:
*Pohľad na Tivoli - severné obrazové
pole vpravo*

Ca. 1800; šírka 272 cm, malba na stene.

S: Bratislava, HC

Z: neznačené

L: Smoláková 1988, s. 220-235. – Herucová 2012, s. 35.

F: Patrik Farkaš, 13. 4. 2016



341 Neznámy maliar:
*Krajina s chatrčami - južné obrazové
pole vpravo*

Ca. 1800; šírka 223 cm, malba na stene.

S: Bratislava, Hudobné centrum

Z: neznačené

L: Smoláková 1988, s. 220-235. – Herucová 2012, s. 35.

F: Patrik Farkaš, 13. 4. 2016



342 Neznámy maliar podľa grafického
listu Ferdinanda LANDERERA,
reprodukujúceho dielo Jean-Baptistu
PILLEMENTA:

*Krajina s mostom - južné obrazové
pole vľavo*

Ca. 1800; šírka 226 cm, malba na stene.

S: Bratislava, HC

Z: neznačené

L: Smoláková 1988, s. 220-235. – Herucová 2012, s. 35.

F: Patrik Farkaš, 13. 4. 2016



343 Neznámy maliar:
Krajina s dedinou – východné obrazové pole
Ca. 1800; šírka 142 cm, malba na stene.
S: Bratislava, HC
Z: neznačené
L: Smoláková 1988, s. 220–235. – Herucová 2012, s. 35.
F: Patrik Farkaš, 13. 4. 2016

Krajinárska maliarska výzdoba Esterházyho zámku v Réde

Zámok pred svojím spustošením uchovával viacero cenných malieb. Cyklus ôsmich krajinárskych výjavov z druhej polovice 18. storočia dokladá jediný zachovaný dekoratívny celok z jednej zo zámokých izieb. Obrazy sú v rámci svojej proveniencie jedinečné tematikou vidieckych radostí, ktoré si užíva aristokracia. (Pozri: Mojzer 1982, s. 29–30.)



F: Dr. Jenő Farkas, súkromný fotoarchív



344 Neznámy maliar:
Krajina s aristokratickým párom a mladým dôstojníkom – I
2. pol. 18. st.; 340 × 139 cm, olej, plátno.
S: Budapešť, MNG [L. 5.110]
Z: neznačené
L: Mojzer 1982, s. 29–30, kat. 377.
R: MNG



345 Neznámy maliar:
Krajina s dvoma sediacimi dámami a poľovníkom – II
2. pol. 18. st.; 340 × 139 cm, olej, plátno.
S: Budapešť, MNG [L. 5.111]
Z: neznačené

L: Mojzer 1982, s. 29–30, kat. 378.
F: Patrik Farkaš, 4. 6. 2016



346 Neznámy maliar:
Krajina s rybármi a nábrežným hradom – III
2. pol. 18. st.; 345 × 255 cm, olej, plátno.
S: Budapešť, MNG [L. 5.112]
Z: neznačené
L: Mojzer 1982, s. 29–30, kat. 379. – Mojzer 1984, kat. 190.
R: MNG



347 Neznámy maliar:
Krajina s rybármi, dvoma mladými ženami a nábrežným kláštorom – IV
2. pol. 18. st.; 340 × 139 cm, olej, plátno.
S: Budapešť, MNG [L. 5.113]
Z: neznačené
L: Mojzer 1982, s. 29–30, kat. 380.
R: MNG



348 Neznámy maliar:
Skalnatý útes pri mori s rybármi, mladými mužmi a dvoma mladými dámmami na vychádzke – V

2. pol. 18. st.; 340 × 139 cm, olej, plátno.
S: Budapešť, MNG [L. 5.114]
Z: neznáčené
L: Mojzer 1982, s. 29–30, kat. 381.
R: MNG



349 Neznámy maliar:
Nábřežie s rybármi, hradom a dvoma mladými ženami – VI

2. pol. 18. st.; 340 × 139 cm, olej, plátno.
S: Budapešť, MNG [L. 5.115]
Z: neznáčené
L: Mojzer 1982, s. 29–30, kat. 382.
R: MNG



350 Neznámy maliar:
Krajina s mladým šľachticom a poľovníkom – VII

2. pol. 18. st.; 340 × 139 cm, olej, plátno.
S: Budapešť, MNG [L. 5.116]
Z: neznáčené
L: Mojzer 1982, s. 29–30, kat. 383.
R: Ibidem.



351 Neznámy maliar:
Krajina s dvoma mladými ženami, batolatami a dvoma mladíkmi s klobúkmi – VIII

2. pol. 18. st.; 340 × 139 cm, olej, plátno.
S: Budapešť, MNG [L. 5.117]
Z: neznáčené
L: Mojzer 1982, s. 29–30, kat. 384.
R: Ibidem.

Erazmus SCHRÖTT
(1755 / 1758–1804)



352 Erazmus SCHRÖTT (autor predlohy) a Johann ZIEGLER (grafik):
Vodopád Studeného potoka v Tatrách

1799; 40,9 × 27 cm, lept, akvarel, papier.
S: Budapešť, MNM [MTKcs. 62.54]
Z: dole „Nach der Natur gezeichnet von Prof. Schröt. | Gestochen von J. Ziegler“; „Ansicht des Wasserfalls in der Kahlbach am Fuss des Capathus / Serenissimo Hungariae et Bohemiae Regio Hereditario Principi, Archid: Austr: Josepho / Hung: // Palatino. &.&.& / dedicatum ab obsequentissimo Cliente Erasmo Schröt.“; značenie vydavateľa dole: „Zu finden Wien Pest und Kaschau.“
L: Petrová-Pleskotová 1966, s. 32. – Haaková 2000, s. 7. – Čičo 2014, s. 148.
R: Čičo 2014, s. 148.



353 Erazmus SCHRÖTT (autor predlohy) a neznámy rytec:
Lapis refugii v Slovenskom raji – II

Ca. 1800; 27 × 40,9 cm, lept, akvarel, papier.
S: Košice, VSM [K 8903]
Z: dole „Nach der Natur gezeichnet von Prof. Schröt.“; „Zweyte Ansicht der Ruinen der alten Cartheuser Abtey Lapis refugij in Zipsen.“; de-dikácia: „Excellentissimo Illustriss: D. Ioanni é Comiti-tibus de Réva Episcopo Scepusiensi S.C. & R.A.M. Int: Stat: Consolidario et I. C. Thurociensis perpetuo Comiti &.&.& / dedicatum á humillimo Servo Erasmo Schröt.“; značenie vydavateľa: „Zu finden in Wien Pest Kaschau.“

L: Petrová-Pleskotová 1966, s. 32. – Haaková 2000, s. 7. – Čičo 2014, s. 149.
R: Čičo 2014, s. 149.



354 Erazmus SCHRÖTT (autor predlohy) a neznámy rytec:

Vodopád vo Velickej doline

1799; 21 × 47 cm, lept, akvarel, papier.

S: Poprad, PM

Z: dole „Nach der Natur gezeichnet von Prof. Schröt. Ansicht des Wasserfalls im Völkergrund in Carpathen. Illustrissimo Domino Emerico L. B. Fischer R. Cam. Administrationis Kassoviensis Assessori etc. dedicatum a humillimo Servo Erasmo Schröt. C. P. S. C. M. nicht nachzusteichen. Zu finden Wien Pest und Kaschau.“

L: Petrová-Pleskotová 1966, s. 32. – Haaková 2000, s. 7. – Herucová 2012, s. 35–36.

R: Haaková 2000, s. 7.



355 Erazmus SCHRÖTT (autor predlohy) a neznámy rytec:

Lapis refugii v Slovenskom raji – I

Ca. 1799; 32,5 × 42,5 cm, lept, papier.

S: Poprad, PM [4.121]

Z: dole „Nach der Natur gezeichnet von Prof. Schröt.“; „Erste Ansicht der Ruinen der alten Cartheuser Abtey Lapis refugij in Zipsen.“; „C. P. S. C. M. nicht nachzusteichen. Zu finden in Wien, Pest und Kaschau. Dedicatum a humillimo Servo Erasmo Schröt.“

L: Petrová-Pleskotová 1966, s. 32. – Haaková 2000, s. 7. – Čičo 2014, s. 149.

R: PM, Poprad

Ján Jakub MÜLLER

(1780–1828)

Ukážka najranejšej známej tvorby



356 Ján Jakub MÜLLER:
Pohľad na zámok Lichtensteinovcov vo Valticiach / Kaštieľ vo Felspergu

1795; 29 × 42 cm, tempera, papier.

S: Levoča, SNM-SM [SM-14]

Z: vpravo dole: „Müller 795“; dole: „Ansicht der Fürstl. Residenz Felsperg in Oesterreich“

L: Novotná 2001, s. 45; Herucová 2012, s. 40–42;

Beňová – Herucová 2012, kat. 1, s. 53.

R: CEMUZ



357 Ján Jakub MÜLLER:
Idylická krajina s postiliónom

1803; 45 × 62 cm, gvaš, papier.

S: Levoča, SNM-SM [11126]

Z: ^N/_A

L: Petrová-Pleskotová 1961, kat. 8 s. 47. – Novotná 2001, s. 7. – Herucová 2012, s. 43. – Beňová – Herucová 2012, kat. 53, s. 62.

R: Novotná 2001 (obálka).

V staršej literatúre je dielo mylne pripisované Jozefovi Czuczukovi. (Petrová-Pleskotová 1961, kat. 8 s. 47.)



358 Ján Jakub MÜLLER:
Idylická krajina s ruínami a vodopádom

1803; 40 × 62 cm, gvaš, papier.

S: Levoča, SNM-SM [11127]

Z: na rube „... Anno 1803 in Wien“

L: Petrová-Pleskotová 1961, kat. 7 s. 46. – Novotná 2001, s. 47. – Herucová 2012, s. 43. – Beňová – Herucová 2012, kat. 54, s. 62.

R: Novotná 2001, s. 47.

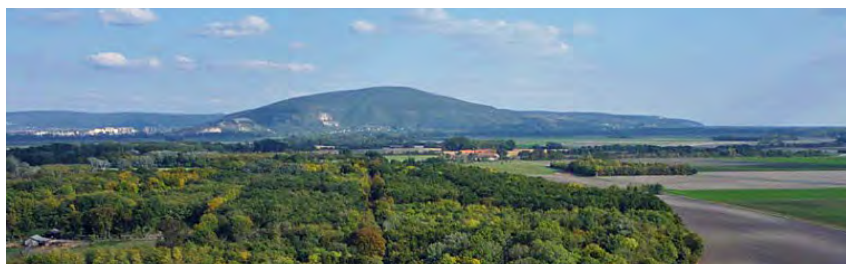
V staršej literatúre je dielo mylne pripisované Jozefovi Czuczukovi. Atribúciu porovnaj s Petrová-Pleskotová 1961, kat. 7 s. 46.

Zoznam reprodukcí

- 1.** Joseph Peacock, *Slávnosť svätého Kevina v údolí Glendalough*, 1813, 137 × 86 cm, olej, plátno, Belfast, Ulster Museum.
R: <http://goo.gl/nJMZXa>
- 2.** Anonym, *Josef Orient*, 18. st., grafický list, Viedeň, ÖNB.
R: ÖNB
- 3.** Louis Jacoby, *Jacob Schmutzer*, 1793, mezotinta, papier, Viedeň, ÖNB.
R: ÖNB
- 4.** Jakob Matthias Schmutzer, *Portrét Franza Edmunda Weirötera*, 1775, 27,3 × 18,7 cm, medirytina, papier, Wolfenbüttel, HAB.
R: Portraitindex
- 5.** Franz Edmund Weiröter, *Vodopád pri Neuhause*, ca. 1767, 45,5 × 37,7 cm, červená hlinka, papier, Viedeň, Albertina.
R: Albertina
- 6.** Adam Bartsch, *Portrét J. Ch. Branda*, 1793, čierna krieda, papier, Viedeň, ÖNB.
R: ÖNB
- 7.** Johann Christian Brand, *Štúdiá prírody: Krajina s pieskoviskom*, 1774, 44,1 × 59,3 cm, čierna krieda, papier, Viedeň, ABK, KK.
R: ABK
- 8.** Bernardo Bellotto, *Detail na capriccio: autoportrét*, ca. 1765, olej, plátno.
R: Wikimedia Commons
- 9.** Joseph Wagner podľa Francesca Zuccarelliho, *Pastorálna krajina*, lept, papier, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum.
R: Seipel 2006.
- 10.** Carl Otto Berger, *Adam Friedrich Oeser*, 1858, 35,9 × 27,6 cm (list), medirytina, papier, Stendal, WM.
R: Wikimedia Commons
- 11.** Johann Böhm, *Portrét Wolfganga Köppa*, 1798, medirytina, papier, Viedeň, ÖNB.
R: ÖNB
- 12.** Johann Heinrich Lipps, *Johann Jakob Meyer*, 1779, grafický list.
R: Pötzl-Malíková 2013, s. 266.
- 13.** Johann Jakob Meyer, *Pohľad na Bratislavu*, 3. tretina 18. st., grafický list.
R: archív autora
- 14.** Johann Jakob Meyer, *Starý mlyn*, 1783, olej, plátno, Viedeň, ÖNB.
R: ÖNB
- 15.** Johann Jakob Meyer, *Vodopád pri Bratislave*, 3. tretina 18. st., 17 × 22,3 cm, kresba, sivé lavírovanie, papier, Zürich, KS, GS.
R: Kunsthaus Zürich
- 16.** Andreas Geiger, *Portrét K. F. Schallhasa*, pred 1797, 24,1 × 17,2 cm, grafický list, Koburg, KVC.
R: Portraitindex
- 17.** Ferdinand Landerer podľa Jean-Baptistu Pillement, *Krajina*, ca. 1817, 54,7 × 74,2 cm, gvaš, papier, Bratislava, SNG.
R: SNG / Web umenia
- 18.** Johann Ziegler podľa Erazma Schrötta, *Vodopád Studeného potoka v Tatrách*, 1799, 40,9 × 27 cm, lept, akvarel, papier, Budapešť MNM.
R: Čičo 2016
- 19.** Ján Jakub Müller, *Talianska sopka Vezuv*, ca. 1817, 54,7 × 74,2 cm, gvaš, papier, Bratislava, SNG.
R: SNG / Web umenia
- 20.** Johann Christian Brand, *Krajina s Devínom pri ústí rieky Moravy do Dunaja*, 1752–1753, 78 × 127,5 cm, olej, plátno, Praha, Národní galerie.
R: Národní galerie
- 21.** Modelácia terénu s využitím efektu fragmentárnej sferizácie.
R: autor
- 22.** Vyhládka od rakúskeho zámku Niederweiden na Devínsku Kobylu.
R: Wikimedia Commons
- 23.** Satelitný záber na oblasť pri sútoku Moravy a Dunaja.
R: autor
- 24.** Bernardo Bellotto, *Ruiny Devína na rieke Morava*, 1759–1760, 136 × 214 cm, olej, plátno, Wien, KHM.
R: KHM
- 25.** Bernardo Bellotto, *Ruiny Devína na rieke Morava*, (detail na Schloß Hof), vid' obr. 24.
R: KHM
- 26.** Bernardo Bellotto, *Cisársky letohrádok Schloß Hof, záhrady*, 1759–1760, 136 × 216 cm, olej, plátno, Wien, KHM.
R: KHM
- 27.** Bernardo Bellotto, *Cisársky letohrádok Schloß Hof od severu*, 1759–1760, 136 × 238 cm, olej, plátno, Wien, KHM.
R: KHM
- 28.** Bernardo Bellotto, *Cisársky letohrádok Schloß Hof od severu*, (detail na Devín), vid' obr. 27.
R: KHM
- 29.** Bernardo Bellotto, *Cisársky letohrádok Schloß Hof, čestný dvor*, 1759–1760, 138 × 237 cm, olej, plátno, Wien, KHM.
R: KHM
- 30.** Bernardo Bellotto, *Cisársky letohrádok Schloß Hof, čestný dvor*, (detail na Devín), vid' obr. 29.

20. Johann Christian Brand,
Krajina s Devínom pri ústí rieky Moravy do Dunaja,
1752–1753, 78 × 127,5 cm, olej, plátno, Praha, Národní galerie.

21. Modelácia terénu s využitím efektu fragmentárnej sferizácie.
Legenda: 1 = Sandberg; 2 = vrch Devínska Kobyla; 3 = hrad Devín.
Patrik Farkaš; vstupné dáta: Google Earth.



22. Vyhliadka od rakúskeho
zámku Niederweiden
na Devínsku Kobylu.



23. Satelitný záber na oblasť pri sútoku Moravy a Dunaja.
Legenda: 1 = Schloßhof; 2 = Markthof; 3 = Sandberg; 4 = vrch Devínska Kobyla; 5 = hrad Devín;
6 = rieka Morava; 7 = Dunaj; asterisk = pravdepodobné miesto záberu veduty.





24. Bernardo BELLOTTO,
Ruiny Devína na rieke Morava,
1759–1760, 136 × 214 cm,
olej, plátno,
Wien, KHM.

25. Bernardo BELLOTTO,
*Ruiny Devína
na rieke Morava,*
(detail na Schloß Hof),
viď obr. 24.



26. Bernardo BELLOTTO,
*Cisársky letohrádok
Schloß Hof, záhrady,*
1759–1760, 136 × 216 cm,
olej, plátno,
Wien, KHM.





27. Bernardo BELLOTTO,
*Cisársky letohrádok
Schloß Hof od severu,*
1759–1760, 136 × 238 cm,
olej, plátno,
Wien, KHM.



28. Bernardo BELLOTTO,
*Cisársky letohrádok
Schloß Hof od severu,*
(detail na Devín),
viď obr. 27.



29. Bernardo BELLOTTO,
*Cisársky letohrádok
Schloß Hof, čestný dvor,*
1759–1760, 138 × 237 cm,
olej, plátno,
Wien, KHM.



30. Bernardo BELLOTTO,
*Cisársky letohrádok
Schloß Hof, čestný dvor,*
(detail na Devín),
viď obr. 29.

Anotácia

Meno a priezvisko: Bc. Patrik Farkaš

Odbor: Dějiny výtvarných umění

Inštitúcia: Katedra dějin umění, Filozofická fakulta,
Univerzita Palackého v Olomouci

Vedúci práce: doc. PhDr. Jana Zapletalová, Ph.D.

Rok: 2018

Názov práce: *Uhorská krajinomalba 18. storočia*

Názov práce v angličtine: *Hungarian Landscape Painting of the 18th Century*

Anotácia práce: Diplomová práca ponúka prehľad výskytu a vývoja krajinomalby uhorského kontextu, katalogizovanej v osobitom dodatku. Kľúčové osobnosti uhorského krajinárstva sú v práci predstavené v samostatných textových sekciách a na ich tvorbu sa prihliada z pohľadu interpiktorálnych súvislostí, riešiac najmä výtvarné východiská a eventuality vzájomný vplyv umelcov. Záverečná práca sa tiež snaží o sledovanie geografických súvislostí, ako aj nadväznosti fenoménu na výtvarnú akademickú výučbu vo Viedni.

Eng. – Annotation: The diploma thesis brings an overview of the occurrence and development of Hungarian landscape painting, catalogued in an individual section. The essential artists of Hungarian landscape art are introduced in respective chapters and their overall work is observed through its inter pictorial connections, while addressing mostly the stylistic and ideological origins and interactions of relevant artists. The diploma work also aims at the geographical context and the relation of researched phenomenon to the academical tuition of fine art in Vienna.

Kľúčové slová: maliarstvo, krajinomalba, veduty, 18. storočie, barok, klasicizmus, Uhorsko, Slovensko, Rakúsko, Brand, Köpp, Meyer, Oeser, Orient, Schallhas, Schrött

Eng. – Key words: painting, landscape painting, veduta, 18th century, baroque, classicism, Hungary, Slovakia, Austria, Brand, Köpp, Meyer, Oeser, Orient, Schallhas, Schrött

Celkový počet strán: 141

Počet znakov vrátane medzier: 263 714

Počet informačných prameňov: 271

Jazyk práce: slovenský jazyk