

Johann Christian Brand (1722–1795) a jeho uhorská tvorba v kontextoch akademickej výučby krajinomalby vo Viedni

Patrik Farkaš, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta,
Katedra dějin umění

KLÍČOVÉ SLOVÁ KEY WORDS

Johann Christian Brand – krajinomalba – veduta – akadémia – 18. storočie – Uhorsko – Viedeň

Johann Christian Brand – landscape painting – vedute – academy – 18th Century – Hungary – Vienna

JOHANN CHRISTIAN BRAND (1722–1795) AND HIS HUNGARIAN ARTWORKS IN THE CONTEXT OF THE VIENNESE ACADEMIC TUITION OF LANDSCAPE PAINTING

The Viennese Academy and its artists extensively shaped the fashion of the 18th-century Hungarian art. The landscape painting was no exception. The initially dismissive approach of the Royal and Imperial Academy to landscape as an autonomous pictorial theme was compensated with the constitution of J. M. Schmutzer's Academy of Engravers (1766), where lessons of landscape drawing were taught together with other disciplines. Soon after the establishment of such an innovative class, J. Ch. Brand engaged himself in working there as a teacher. As part of the tuition, students were also required to attend open-air drawing courses. Brand's teaching methods and œuvre gained recognition in the history of Central-European art. The beginnings of the painter's professional career and some of his most important works are associated with the western part of today's Slovakia, where an excursion of Brand's students of landscape drawing took place.

Publikácia bola podporená grantom IGA. Názov: Imagines agentes: Umělecká díla mezi formou, obsahem a kontextem.
Číslo: IGA_FF_2019_010.



Obr. 1. Adam Bartsch, *Portrét Johanna Christiana Branda, 1793, čierna krieda, papier, Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek*. Foto: © 2018 Foto Marburg.

Umenie 18. storočia na Slovensku bolo významnou mierou ovplyvnené viedenskými umelcami, združovanými okolo tamojšej Akadémie výtvarných umení, čo sa prejavilo najmä v druhom polstoročí.^[1] Výnimkou nebola ani krajinomalba, ktorá si až do 50. rokov na Slovensku nenašla výraznejšie uplatnenie.^[2] Dovtedajšie známe krajinárske realizácie boli späť najmä s miestopisnými grafickými záznamami a subordinovanými krajinnými doplnkami náboženských či mytologických scén.^[3] Začiatky krajinárstva na Slovensku sú previazané s kariérnym štartom Johanna Christiana Branda [obr. 1] – jedného z najvýznamnejších stredoeurópskych krajinárov obdobia baroka. Napriek nepochybnej zručnosti tohto mena sa slovenskí a maďarskí bádatelia obmedzili skôr na strohé konštatovanie o jeho činnosti na tomto území.^[4] Prístup rakúskych bádateľov, vrátane Hansa Aurenhammera či Sylvie Schuster-Hofstätter bol ale diametrálne odlišný a aj vďaka nim sa Brandovým uhorským vedutám dostalo adekvátnejšej pozornosti.^[5] Okrem umelcovho ťvru má pre strednú Európu mimoriadny význam taktiež aj jeho pedagogická aktivita. Akademická výučba krajinomalby a krajinárskeho kreslenia bola od svojich raných začiatkov spätá aj s Uhorskom a odtiaľ pochádzajúcimi umelcami.

1 | Anna Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku v kontextoch stredoeurópskeho umenia*, *Ars XXIII*, 1990, č. 1, s. 85.

2 | Téma krajinomalby 18. storočia na území dnešného Slovenska, Maďarska a Transylvánie som sa venoval vo svojej obhájenej diplomovej práci: *Uhorská krajinomalba 18. storočia*, pod vedením doc. PhDr. Jany Zapletalovej, Ph.D., Katedra dejín umení, FF UP, Olomouc 2018.

3 | Anna Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, Bratislava 1983, s. 99.

4 | Ibidem. Tiež pozri: Klára Garas, *Magyarországi festészet a XVIII. században*, Budapest 1955, s. 138.

5 | Hans Aurenhammer, Johann Christian Brand und die Entdeckung der Wiener Landschaft, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie III*, 1959, č. 34–36, s. 12–23. – Sylvia Hofstätter, *Johann Christian Brand 1722–1795* (Dizertačná práca), Institut für Kunstgeschichte UNIVIE, Wien 1973. – 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. – Okrem zmienených výstupov pozri k Brandovi napríklad aj Michael Krapf, Johann Christian Brand: von der Herrschaftsvedute zum Landschaftsportrait, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* (mimoriadne vydanie), 1983, s. 2–19.

Otázka výučby krajinomalby na viedenskej Akadémii pred rokom 1772

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 školskou 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.^[6] Za rakúskych priekopníkov krajinomalby sú považovaní taktiež aj nevlastní bratia Anton (1663–1708) a Josef (1675–1724) Faistenbergerovci, pochádzajúci zo Salzburgu.^[7]

Presadenie inštitucionálnej výučby krajinomalby bolo pozvoľné a narážalo na prekážku v podobe hierarchie námetových okruhov, zakorenenej v internej politike viedenskej Akadémie výtvarných umení, reorganizovanej roku 1726.^[8] Krajina síce bola vnímaná ako nízky námet, ale na druhej strane existovala citelná potreba vyškoľiť portrétistov a maliarov historických scén s dobrou znalosťou krajinných súčastí, vytvárajúcich eventuálne kulisy ich výjavov. Už v prvej polovici storočia bol na Akadémii činný rodák z uhorského Feketevárosu (dnes Purbach am Neusiedler See) a bývalý učeň Antona Faistenbergera, Josef Orient (1677–1747).^[9] O tomto burgenlandskom umelcovi sa tiež hovorí ako o zástupcovi riaditeľa.^[10] K tvrdeniu o Orientovom akademickom pôsobení ale treba jedným dychom dodať, že ho nepotvrdzujú žiadne archívne ale zrejme ide o tradovaný omyl. Okolo roku 1750 bol učiteľom subordinovane poňatej malby krajín a krajinárskych prvkov olomoucký rodák, Karl Josef Aigen (1685–1762), vyučujúci počas dvoch alebo troch akademických triéní.^[11] Umelca v jeho rodisku zaškolil Dominik Mayer (ca. 1653–1715). 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 práce. Ku včasnejším ukážkam Aigenovej tvorby patrí aj *Zimná krajina s korčuliarmi*, podobná prácam Aerta van der Neer (1603–1677) či viedenským malbám, vychádzajúcim z obdobnej tvorby.^[12] Toto dielo, reprezentujúce pre umelca ojedinelý, prílišne intenzívny príklon k nizozemskej malbe, sa stalo pochybným argumentom pre hypotézu o jeho aktivite vo Svätom Antone. Tento predpoklad bol založený na podobnosti diela s malbami na tamojšom paraváne.^[13] Ďalšie, pre umelca typickejšie práce, možno nájsť napríklad vo viedenskom Belvederi.^[14]

Rytecká akadémia Jakoba Matthiasa Schmutzera

Na rozdiel od prístupu Akadémie, takmer opovrhujúcej malbou krajín, Rytecká akadémia Jakoba Matthiasa Schmutzera (1733–1811), špecializujúca sa na vyučovanie kreslenia a reprografických techník, umožnila v Rakúsku prvýkrát systematickú výučbu krajinárstva ako autonómneho umeleckého záujmu.^[15] Vďaka finančnej podpore cisárovnjej mohol Schmutzer po absolvovaní viedenskej Akadémie študovať v Paríži rytecťvo u Johanna Georga Willeho (1808–1715) a navštevovať tamojšiu ne-

6 | Hofstätter (pozn. 5), s. 12.

7 | K Faistenbergerovcom pozri dizertačnú prácu: Ilse Strnad, Anton und Josef Faistenberger (Dizertačná práca), Leopold-Franzens-Universität, Innsbruck 1964.

8 | Peter Pötschner, *Wien und die Wiener Landschaft: spätbarocke und biedermeierliche Landschaftskunst in Wien*, Salzburg 1978, s. 17. Kým v roku 1689 zriadil Peter Strudel (ca. 1660–1714) vo vlastnom dome pri Währinger Gasse vo Viedni takzvanú *Akademie der Mallerer-, Bildthawer-, Fortification-, Prospectiv- und Architectur-Kunst*, v meste už existoval cech *Maliarov bratstva sv. Lukáša*. Ani Strudelova akadémia nebola adekvátnym riešením potreby miestnej veľkej výtvarnej školy. Smrť jej zakladateľa znamenala aj 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.

9 | Ibidem, s. 17.

10 | Napr. Walter Koschatzky (kat. výst.), *Das Jahrhundert des Wiener Aquarells 1780–1880*, Albertina, Wien 1969, s. 134.

11 | Pötschner (pozn. 8), 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 školy) 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*. Viď Petr Arijčuk, Dominikáni a hrabě Kuefstein. K zakázkám malíře Karla Aigena na Moravě, *Opuscula historiae Artium* LVII, 2008, č. 52, s. 91.

12 | Milan Togner, heslo Karl Josef Aigen, in: Martina Kostelníková (ed.), *Olomoucká obrazárna III*, Olomouc 2008, 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].

13 | Hypotézu o Aigenovom autorstve predstavil Ján Papco, *Rakúsky barok a Slovensko*, Bojnice 2003, zv. 1, s. 330. Následne ju však presvedčivo poprel Milan Togner (pozn. 12), s. 23.

14 | Karl Josef Aigen, *Jarmok pred mestskou bránou*, nedatované, olej, plátno, 38,5 × 44 cm, Viedeň, Belvedere [4085]. – Karl Josef Aigen, *Odpuť*, nedatované, olej, plátno, 38,5 × 44 cm, Viedeň, Belvedere [4086]. – Umelcov ťvorbu netvorili len krajinomalby, ale zahŕňal aj náboženské námety. Aigenovo málo pokrokový výtvarný prejav v rámci tohto odvetvia mu pravdepodobne dopomohol k akademickému kariéru, 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 (pozn. 11).

15 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 87.



Obr. 2. Franz Edmund Weirötter, *Vodopád pri Neuhauser*, ca. 1767, červená hlina, papier, 45,5 × 37,7 cm, Viedeň, Albertina. Foto: © 2013 / Albertina, Wien.

meckú 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*“.¹¹⁶ Jedným z primárnych cieľov tohto vzdelávania bolo kreslenie podľa prírody, po vzore Schmutzerovho parížskeho učiteľa, Willeho.¹¹⁷ 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 kvalitatívnej práce, zaznamenananej výlučne prostredníctvom dvoch farieb.¹¹⁸ Podľa Schmutzera bolo štúdium krajiny z autopsie potrebným tréningom aj pre všetkých ostatných výtvarníkov. Viacdnové školské exkurzie mali byť organizované dva až trikrát mesačne. Vyhladyky tohto zámeru však 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.¹¹⁹

Záštitu nad exkurziami z veľkej časti prebral ďalší Willeho žiak, Franz Edmund Weirötter (1733–1771), vyučujúci krajinársku kresbu počnúc rokom 1767.¹²⁰ 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 Gatingu, Neuhause [obr. 2] a Seehofe.¹²¹ Popri 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.¹²² Schmutzerova a Weirötterova 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 Weirötterovej predčasnej smrti zaujal jeho miesto toho času už renomovaný viedenský maliar, Johann Christian Brand.¹²³ 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.

Brandovo bratislavské obdobie: „*protopitoreskné*“ tendencie

Johann Christian Brand získal prvé výtvarné 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 holandsky orientovanej krajinomalby a figurálnej štafáže. Raná tvorba Johanna Christiana Branda patrí k takmer nepoznaným kapitolám umelcovho ťvurru.¹²⁴ Zmienky o jeho tvorbe spred 50. rokov 18. storočia v odbornej literatúre prakticky neexistujú a za východiskový bod umelcovej skorej tvorby je tradične považované „bratislavské obdobie.“ Začiatky profesionálnej umeleckej kariéry Johanna Christiana Branda boli späté s tajným radcom Uhorskej kancelárie, Mikulášom VIII.

16 | Sabine Grabner, Die Wiener Akademie und die Landschaftsmalerei, in: idem – Claudia Wöhler (ed. – kat. výst.) *Italianische Reisen. Landschaftsbilder österreichischer und ungarischer Maler 1770 bis 1850*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2001, s. 97. – Pôvodná žiadosť je dnes v internom archíve viedenskej Akadémie. Pozri: Wien, Archiv der Akademie der bildenden Künste, Verwaltungsakten [správne akty] 1766–1771, *Konzept zur Errichtung einer Zeichen- und Kupferstecherschule*, fol. 1–3. – Čiastočný prepis Schmutzerovho sprievodného textu k žiadosti uvádza napríklad Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert: Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*. Köln 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.“

17 | Grabner (pozn. 16), s. 97.

18 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 87.

19 | Brigitte Zmölzig, *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, s. 47–48.

20 | Ibidem, s. 55. Schmutzer údajne žiadal o ročný plat pre Weiröttera v hodnote 1000 fl. Rýchla odozva štátnej pokladnice však túto čiastku zredukovala na polovicu. Porovnaj s Pötschner (pozn. 8), s. 21. Peter Pötschner udáva ročnú penziu 600 fl. a k tomu preplatenie nájmu v sume 200 fl.

21 | Pötschner (pozn. 8), 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 [4405].

22 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 87.

23 | Grabner (pozn. 16), s. 97.

24 | Hofstätter (pozn. 5), 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 možnej štýlovej príbuznosti s Josefom Orientom a Franzom Christophom Janneckom (1703–1761). Oba počas Brandovho štúdia, archívne doloženého v rokoch 1736, 1740 a 1742, pôsobili na Akadémii.

Pálffy (1710–1774).^[25] V roku 1751 bol tento mladý umelec povolaný službou u grófa Pálffyho. Už v tom čase teda musel byť považovaný za talentovaného výtvarníka. 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 Kosiho, Marcheggu, Ostrihomu, Plaveckého hradu, či dolnorakúskeho hradu Heidenreichstein pri obci Gmünd.^[26] Brand v Pálffyho službách zotrval až do roku 1756, kedy sa kvôli ťažkému ochoreniu svojho otca vrátil do Viedne.^[27] 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* [obr. 3].^[28]

Rozmerná krajinomalba je jediným známym Brandovým dielom, ktoré možno s určitosťou asociovať s grófom Pálffy – a to jednak na základe značenia na diele „*Brand Junior f. 175*“, ale tiež vďaka samotnému námetu. Krajinný výsek so zníženým horizontom je zachytený z vtáčej perspektívy a dopĺňa ho mimoriadne bohatá a detailná, minuciózne 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. 4] a zvolil imaginárny nadhľad smerom od okolia Markthofu [obr. 5]. 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) [obr. 6] a dokonca aj kresba Michaela Marquarta [obr. 7], vytvorená takmer o polstoročie neskôr, sú oproti Brandovej práci skôr schematickými záznamami, mapujúcimi geografickú situáciu hradu a uhorských hraníc, než dielami, navodzujúcimi senzuálne vnímanie krajiny.^[29] Devínsku panorámu preto možno považovať, spoločne s Orientovým *Pohľadom na Klosterneuburg* [obr. 8], za jeden z mílnikov vo vývoji krajinomalby v rámci habsburskej monarchie.^[30] Naproti tomu, spôsob práce Bernarda Bellotta (1721–1780), taktiež spodobujúceho Devín, nenašiel v Rakúsku ani Uhorsku výraznejší ohlas a záväzným sa stal práve Brandov vzor [obr. 9].^[31] Mimoriadne miesto v dejinách stredoeurópskeho umenia pripisuje krajinomalbe s Devínom aj Pavel Preiss. Navyše zdôrazňuje, že typ malebného záberu na reálnu krajinu bol Brandom aplikovaný dávno pred jeho teoretickou formuláciou.^[32] Tendencie v maliarstve časovo predchádzajúce, ale predsa blízke štýlu *picturesque*, bývajú v odbornej literatúre označované ako *protopitoreskné*.^[33] Práve k tejto nekoherentnej línii možno zaradiť aj Brandovu ranú prácu, ktorá je na jednej strane predzvesťou výtvarnej emancipácie reálnej krajiny, ale na druhej strane nie je časovo stotožniteľná

25 | Johann Georg Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon, oder Verzeichniß der jetzt lebenden teutschen Künstler*, Lemgo 1789, zv. 2, s. 19. – Pál Jedlicska, *Eredeti részletek gróf Pálffy-család okmánytárához (1401–1653) s gróf Pálffyak életjárzi vázlatai*, Budapest 1910, s. 604. Mikuláš VIII. Pálffy bol od roku 1732 kráľovským komorníkom a následne, o dva roky, postúpil na funkciu kráľovského dvormajstra. 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 krajinského sudcu, ktorým bol od roku 1765. – K rodu Pálffy v 18. storočí pozri tiež Anna Fundárková, „Kto myslí len na svoj ošoh, tomu nepatrí meno Pálffy...“ Narušenie harmónie a dobrého spolužitia v rode Pálffyovcov v 18. storočí, *Forum historiae* VI, 2012, č. 1, s. 48–61. – K zberateľstvu a mecenátu iných príslušníkov rodu Pálffy pozri štúdie Ingrid Štibranovej, napríklad Ingrid Štibraná, Pálffyovci ako mecenáši umenia, *Pamiatky a múzeá* LIII, 2004, č. 2, s. 24–29.

26 | Hofstätter (pozn. 5), s. 25. Sylvia Hofstätter uvádza Bratislavu, Devín, Malacký, Ostrihom a Heidenreichstein. Ďalšie lokality menuje Pál Jedlicska a naňho odkazujúca Anna Fundárková. Pozri Jedlicska (pozn. 25), s. 604 a Fundárková (pozn. 25), ref. 8, s. 49.

27 | Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre à un amateur de la peinture*, Dresden 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 mecénya – poľného maršala, grófa Karola Pálffyho.

28 | Hofstätter (pozn. 5), s. 25. – Johann Christian Brand, *Krajina s Devínom pri ústí rieky Moravy do Dunaja*, 1752–1753, olej, plátno, 78 × 127,5 cm, Praha, Národní galerie [O 223].

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

30 | Josef Orient, *Pohľad na Klosterneuburg*, ca. 1725, olej, plátno, 43 × 59 cm, Klosterneuburg, Stiftsmuseum [G 360].

31 | Bernardo Bellotto, *Ruiny Devína na rieke Morava*, 1759–1760, olej, plátno, 136 × 214 cm, Viedeň, Kunsthistorisches Museum [GG 1676].

32 | Pavel Preiss, *Krajina s hradom Devínom pri ústí Moravy do Dunaje*, in: Jiří Kotlík (ed.), *Národní galerie v Praze*, Praha 1984, zv. 1, s. 224.

33 | Napr. Richard Ingersoll, *The Critical Picturesque*, Hamburg 2004, s. 12.



Obr. 3. Johann Christian Brand, *Krajina s Devínom pri ústí rieky Moravy do Dunaja*, 1752–1753, olej, plátno, 78 × 127,5 cm, Praha, Národní galerie.
Foto: © Národní galerie v Praze 2016 / sbirky.ngprague.cz.



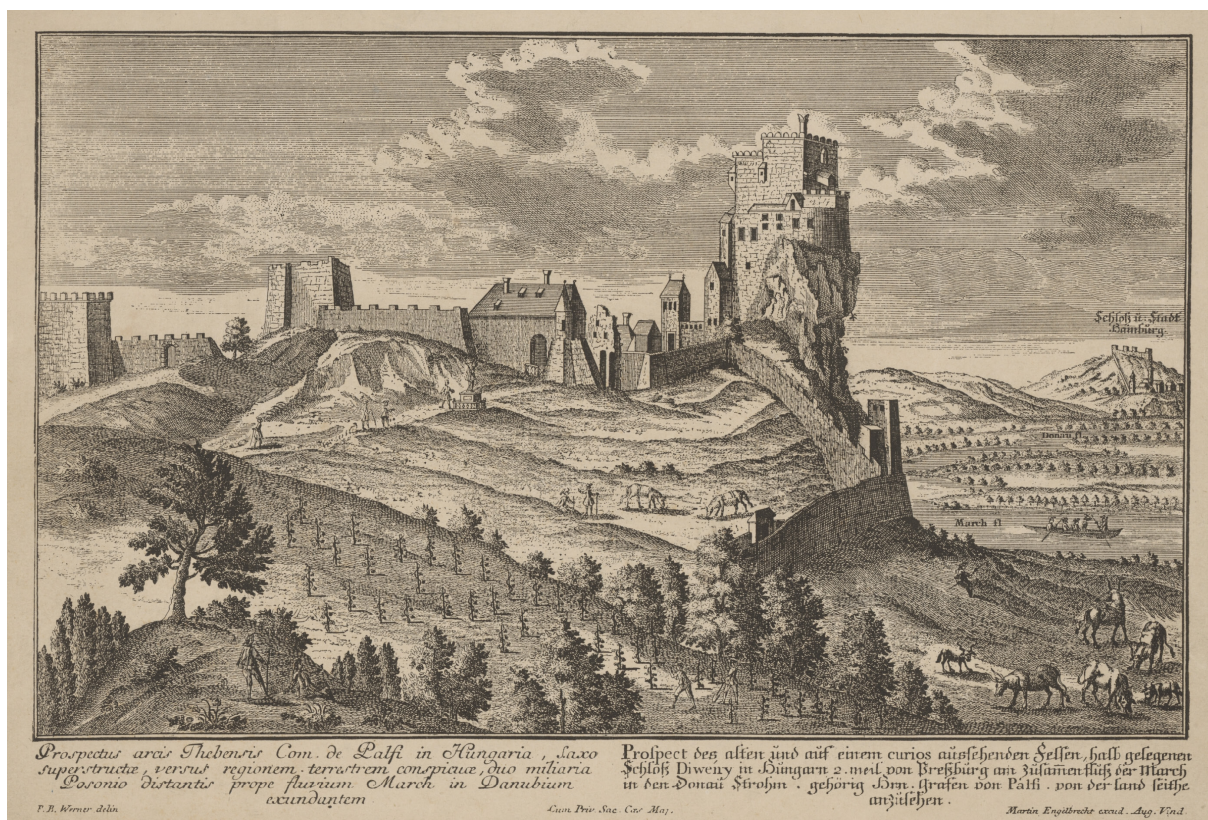
Obr. 4. Modelácia terénu s využitím fragmentárnej sferizácie. Legenda: 1 = Sandberg; 2 = vrch Devínska Kobyla; 3 = hrad Devín.
Patrik Farkaš; vstupné dáta: Google Earth.



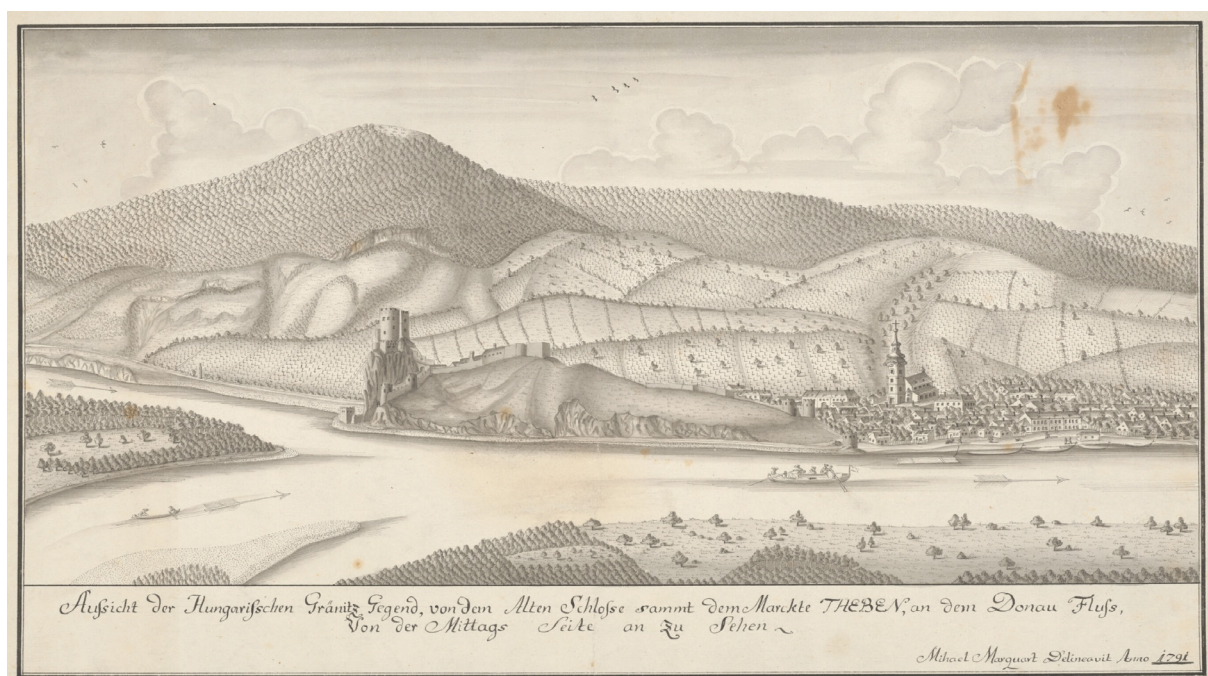
Obr. 5. Satelitný záber na oblasť pri sútoku Moravy a Dunaja.

Legenda:
1 = Schloßhof;
2 = Markthof;
3 = Sandberg;
4 = vrch Devínska Kobyla;
5 = hrad Devín;
6 = rieka Morava;
7 = Dunaj;
asterisk = pravdepodobné miesto záberu veduty.

Patrik Farkaš; vstupné dáta: Google Earth.



Obr. 6. Friedrich Bernhard Werner, Pohľad na hrad Devín, 1750, grafický list, 18,5 × 30,2 cm, Bratislava, Galéria mesta Bratislavy. Foto: © archív GMB / webumenia.sk.



Obr. 7. Michael Marquart, Pohľad na uhorské hranice pri Devíne, 1791, pero, lavírovanie, papier, 28,9 × 45,5 cm, Bratislava, Galéria mesta Bratislavy. Foto: © archív GMB / webumenia.sk.

s pitoreskným prúdom, definovaným v závere storočia.³⁴ 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 spodobované lokality podľa ľubovôle.³⁵

Okrem devínskej panorámy sa možno stretnúť aj s ďalšími Brandovými dielami, ktoré svojou provenienciou patria do oblasti dnešného Slovenska. Podľa dostupných písomných prameňov patrí medzi takéto maľby aj takzvaná *Slovenská dedina s rybníkom* [obr. 10].³⁶ Hoci býva územný kontext maľby 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.³⁷ Prvým z problematických aspektov je výtvarná koncepcia diela. Maľba je totiž svojím námetom a jeho prevedením len ťažko diferencovateľná voči početným vyobrazeniam 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.³⁸ 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,

34 | Helen Langdon, heslo *Landscape Painting*, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, New York 1996, zv. 18, 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).

35 | S pojmom *Herrschaftsvedute* a jeho náprotivkom *Landschaftsporträt* pracuje Michael Krapf (pozn. 5), s. 2–19.

36 | 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, s. 36, 192. Išlo o súčasť kolekcie diel Josefa Hosera, ktorú nadobudla Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění. – Johann Christian Brand, *Slovenská dedina s rybníkom*, 2. pol. 18. st., olej, plátno, 49 × 69 cm, Praha, Národní galerie [O 230].

37 | Stotožnenie krajiny s územím Slovenska vid' v publikáciách: Pavel Preiss (kat. výst.), *Rakouské barokní umění ve sbírkách Národní galerie v Praze*, Národní galerie, Praha 1978, s. 44–45, kat. 32. – Petrová-Plesková (pozn. 3), s. 99. – Magda Keleti (kat. výst.), *Barock in der Slowakei*, Kunsthau Ostbayern, Viechtach 1989, s. 11–12, kat. 4.

38 | Hofstätter (pozn. 5), s. 15–16.



Obr. 8. Josef Orient, *Pohľad na Klosterneuburg*, ca. 1725, olej, plátno, 43 × 59 cm, Klosterneuburg, Stiftsmuseum. Foto: © Stiftsmuseum.



Obr. 9. Bernardo Bellotto, *Ruiny Devína na rieke Morava*, 1759–1760, olej, plátno, 136 × 214 cm, Viedeň, Kunsthistorisches Museum.
Foto: © KHM-Museumsverband.

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 od datovania písomného prameňa. Ak však naozaj ide o vymedzenie proveniencie, do úvahy pripadá moravský región Slovákko, respektíve Mährische Slowakei.³⁹ Argumentom proti 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.⁴⁰ Malby sú technickým spracovaním veľmi blízke devínskej panoráme. Preto možno predpokladať malý časový odstup v rámci datácie tejto skupiny diel v porovnaní s pálfyovskou ve-

39 | Ekvivalent v českom jazyku v podobe *Slovácká krajina* možno nájsť aj v galerijnej evidenčnej karte diela.

40 | Johann Christian Brand, *Riečna krajina s rybárskymi člnmi*, ca. 1750, olej, plátno, 40,8 × 58,9 cm, nezvestné dielo. – Idem, *Pobrežná krajina s vežou a lodami*, ca. 1750, olej, plátno, 40,8 × 58,9 cm, nezvestné dielo. – Idem, *Riečna krajina*, ca. 1750, olej, plátno, 32 × 43,5 cm, Würzburg, Martin von Wagner Museum [F 538 / K 258]. – Idem, *Poriečna krajina*, ca. 1750, olej, drevo, 19,9 × 22,9 cm, Praha, súkromná zbierka (?). – Idem, *Chatrč pri rybníku*, ca. 1750, olej, dubové drevo, 46,3 × 57,2 cm, Praha, Národní galerie [O 308].



Obr. 10. Johann Christian Brand, *Slovenská dedina s rybníkom*, 2. pol. 18. st., olej, plátno, 49 × 69 cm, Praha, Národní galerie. Foto: © Národní galerie v Praze 2016.

dutou. Dvojica krajinomalieb, v minulosti uložených v innsbruckom Ferdinandeu, patrí k už v 17. storočí mimoriadne obľúbeným realizáciám poriečnych krajín. V porovnaní so zvyškom umelcovej tvorby je hlavným rozdielom svetelnosť, príbuzná predovšetkým s nizozemskými prácami predchádzajúceho storočia. Podobne sú koncipované aj ďalšie dve práce. Malba s názvom *Chatrč pri rybníku* zo zbierky Národnej galérie v Prahe predstavuje síce už mierne odlišný prístup s impresionisticky ladeným rukopisom, ale predsa ostáva Sylviu Schuster-Hofstätter zaradená do skupiny autorových raných prác.⁴¹ 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.⁴²

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 [obr. 11].⁴³ V období realizácie zákazky výrazne ovplyvnila maliara korešpondencia s Johannom Georgom Willem.⁴⁴ 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 prevzdušnené pôsobenie vedút bolo dosiahnuté využitím farebnej perspektívy, vychádzajúcej z novátorského chápania svetla a tieňa v otvorenej krajine, využívajúcej efekt ľahkého

41 | Hofstätter (pozn. 5), s. 40–43.

42 | 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].

43 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), 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]. – Mária Malíková, *Nové poznatky o zariadení Bratislavského hradu v rokoch 1766–1784*, *Zborník Slovenského národného múzea – História* LXXXIV, 1990, č. 30, 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 Brandov iný významný obraz, *Bitka pri Hochkirchu*, ktorý je dnes taktiež v zbierkach Belvederu [4638].

44 | Krapf (pozn. 5), s. 4.



Obr. 11. Johann Christian Brand, *Laxenburg od münkendorfskej besiedky smerom na juhozápad*, ca. 1758, 88 × 127,9 cm, olej, plátno, Viedeň, Belvedere. Foto: © Belvedere, Vienna.

oparu v zadnom pláne. Napriek tomu, že Brandom zvolený kolorit ostáva nerealistický, jeho krajiny začínajú „dýchať“ novou sviežosťou a sugestívnejšie reflektujú atmosférické pôsobenie.⁴⁵

Dôležitý kariérny posun zabezpečila výtvarníkovi 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 (1728–1808), čo mohlo byť zámerom objednávateľa.⁴⁶ Za svoje služby cisárskemu dvoru bol Brand v roku dokončenia laxenburských pastelových prác vyznamenaný titulom dvorného maliara: „kaiserlich-königlicher Kammermaler.“⁴⁷

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 Weirotterovi miesto učiteľa krajinárskej kresby.⁴⁸ 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.⁴⁹ Tamojšia výučba maliarstva bola realizovaná v dvoch oddeleniach: v triede historickej maľby a v triede krajinomalby, zastrešovanej Johannom Christianom Brandom.⁵⁰ Umelec pokračoval v pedagogickej metodike,

45 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 86.

46 | Ibidem. K realizáciám Jean-Baptistu Pillement pozri Maria Gordond-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.

47 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 86.

48 | Ibidem, s. 87.

49 | Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 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, *Geschichte Der Kais. Kön. Akademie Der Bildenden Künste*, Wien 1877, s. 55.

50 | Grabner (pozn. 16), s. 98. – Wagner (pozn. 49), s. 43. Riaditeľom sekcie historickej maľby bol Josef Hauzinger (1728–1786).

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.^[51] Jedna z týchto študijných ciest smerovala v roku 1774 vďaka podpore Márie Terézie na územie dnešného Slovenska.^[52] Brand so študentmi na dva týždne navštívil Devín a jeho okolie.^[53] V Akadémii sa dokonca zachovali minimálne dve kresbové štúdie Sandbergu na Devínskej Kobyle [obr. 12] – umelcom spodobenej už v jeho *Krajine s Devínom pri ústí rieky Moravy do Dunaja* [obr. 3].^[54] Brand obe štúdie tohto významného paleontologického náleziska pretavil do dvoch vedutových olejomalieb.^[55] *Pohľad od Sandbergu v Devínskej Kobyle na Schloss Hof* [obr. 13] pritom podľa Sylvie Schuster-Hofstätter predstavuje absolútny vrchol nielen v rámci Brandovho ťvorb, ale aj v medziach celej nemeckej krajinomalby 18. storočia.^[56] Tak ako u Pálffyho veduty s devínskym hradom, aj v tomto prípade je Schloss 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 upál 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.^[57] 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.^[58] Príbuzné tendencie v smerovaní k rokokovej svetelnej modelácii možno identifikovať aj na *Pobrežnej krajine s pútnikmi* z viedenského Belvederu [obr. 14].^[59]

Záver Brandovej tvorby so sebou prináša aj jednu z prvých stredo-európskych 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.^[60] 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 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 [obr. 12]. Umelec uplatňuje svoj obľúbený repusoárový doplnok, ktorým sú veľké stromy, týčiace sa na malom vršku.^[61]

51 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 87.

52 | Mária Pötl-Maliková, Von Messerschmidt, seinen Schweizer Freunden und einem „Holzbein“, *Ars XLVI*, 2013, č. 2, s. 265. – Za zmienku tiež stojí trojtýždňová študijná exkurzia na Moravu a zámok Slavkov. Dlho nezvestná krajinomalba, zachytávajúca vyhlídku s týmto zámkom sa v nedávnej minulosti objavila na aukcii pražskej pobočky spoločnosti Dorotheum. (22. máj 2010, lot. 3.) Maľba 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 *Ausstellung Katalog*, Akademie der bildenden Künste, Wien 1777, kat. 46 a Hofstätter (pozn. 5), s. 67, ref. 90, kat. 149.

53 | Pötl-Maliková (pozn. 52), s. 265.

54 | 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 bizarne vyzerajúca kopa piesku. Ťažba stavebného materiálu v tejto dnes už prísne chránenej lokalite mala za následok jej rýchlu premenu. – Johann Christian Brand, *Štúdiá prírody: Krajina s pieskoviskom*, 1774, čierna krieda, papier, 44,1 × 59,3 cm, Viedeň, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste [9842]. – Idem, *Pohľad na Sandberg*, 1776, čierna krieda, papier, 43,8 × 58,4 cm, Viedeň, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste [9843].

55 | Idem, *Pohľad od Sandbergu v Devínskej Kobyle na Schloss Hof*, 1774, olej, plátno, 63,5 × 115,3 cm, Norimberg, Germanisches Nationalmuseum [Gm 1196]. – Idem, *Pohľad na Sandberg*, 1776, olej, plátno, 66 × 116 cm, Norimberg, Germanisches Nationalmuseum [Gm 1340].

56 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 88–89. – Pojem *nemecký* je v tomto prípade aplikovaný v širšom etnickom chápaní, platnom v 18. storočí.

57 | Ibidem.

58 | Hofstätter (pozn. 5), s. 63.

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

60 | Schuster-Hofstätter (pozn. 5), s. 89.

61 | Ibidem, s. 89–90.



Obr. 12. **Johann Christian Brand**, *Štúdiá prírody: krajina s pieskoviskom*, 1774, čierna krieda, papier, 44,1 × 59,3 cm, Viedeň, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste. Reprofoto: Patrik Farkaš.



Obr. 13. **Johann Christian Brand**, *Pohľad od Sandbergu v Devinskej Kobyle na Schloss Hof*, 1774, olej, plátno, 63,5 × 115,3 cm, Norimberg, Germanisches Nationalmuseum. Foto: Objektkatalog der Sammlungen des Germanisches Nationalmuseum.



Obr. 14. **Johann Christian Brand, Pobrežná krajina s pútnikmi, 1771, olej, drevo, 27 x 37 cm, značené vpravo dole „Brand 1771“, Viedeň, Belvedere.**
Foto: © Belvedere, Vienna.

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 senzuálnych 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. Diela uhorského kontextu síce tvoria len malý zlomok jeho celkového diela, ale predsa ide o jedni z jeho najvýznamnejších prác. 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 (1812–1759), Josef Mösmer (1845–1780) a Karol Filip Schallhas (1797–1767).⁶² Po umelcovej smrti († 1795) prevzal miesto profesora krajinomalby jeho mladší brat, Friedrich August Brand plnil dovtedy na Akadémii funkciu odborného asistenta.⁶³

⁶² | Ibidem, s. 86. Karol Filip Schallhas býva v slovenskej spisbe o histórii umenia mylne považovaný za nástupcu Johanna Christiana Branda na jeho vedúcom profesorskom mieste. Archívne dokumenty a zachované popisy umelcových grafických cyklov však tento tradovaný omyl presvedčivo vyvracajú.

⁶³ | Grabner (pozn. 16), s. 101. Friedrich August Brand plnil dovtedy na Akadémii funkciu odborného asistenta.

SUMMARY

JOHANN CHRISTIAN BRAND (1722–1795) AND HIS HUNGARIAN ARTWORKS IN THE CONTEXT OF THE VIENNESE ACADEMIC TUITION OF LANDSCAPE PAINTING

Viennese artists concentrated around the Academy of Fine Arts significantly contributed to Slovakian painting. Landscape painting, which started to evolve in the country for the first time in the second half of the 18th century, was not an exception. The beginnings of landscape painting lessons were gradual and influenced highly by the politics of the Academy, which did not have much interest in focusing on inferior genres. At that time, landscape painters such as Josef Orient (1677–1747) or Karl Josef Aigen (1685–1762) worked as lecturers at the Academy, but their lessons were aimed at landscape painting in terms of the background scenery. Simultaneously, Johann Christian Brand (1722–1795) was studying at the Academy, who was influenced by his father, Christian Hilfgott (1695–1756) as well as by Josef Orient. The beginnings of Brand's career were connected with the city of Bratislava and Nicolaus VIII. Pálffy, who commissioned Brand to work for him. The landscape with Děvín Castle at the Outfall of the Morava into the Danube (1752–1753) is the first well-known landscape painting which was originally meant as an artistic landscape depiction of the scenery of today's Slovakia. At the same time, it is the oldest painting that can be dated reliably. The qualities of the depiction of the masterpiece lead us to interpret it as an originally painted vedute, which, together with Orient's View of Klosterneuburg (about 1725), stands at the very beginnings of Austrian vedute conceived as an artwork with great aesthetic perception. After his father's death, Brand returned to his birthplace, Vienna, where in 1766 he acquired the post of the court painter, after he carried out the commission at the Castle of Laxenburg. In the same year, the Academy of Engraving was founded by Jakob Matthias Schmutzer (1733–1811). Brand was offered the position of a teacher in an innovative landscape class after its former teacher Edmund Werotter (1733–1771) died. After a reorganisation process of schools of fine art in Vienna (1772), Brandt's landscape class was transferred to the Academy of Art. Brand organised excursions for his students, which were aimed at plain-air drawing. One of such trips led Brandt to the surroundings of Děvín, which became the subject matter of one of the most famous landscapes of the modern times: The View of the Schloss Hof Palace from Sandberg (1774). After Brand's death, his brother, Friedrich August Brand (1735–1806), took over the classes, together with two other lecturers, Karol Filip Schallhas (1767–1797) from Bratislava and Lovro Janša (1749–1812).