

Buzási Enikő

FRANZ CHRISTOPH JANNECK MŰVEINEK NYOMÁBAN

*Két atelier-kompozíció Christian Ludwig von Hagedorn
egykori gyűjteményében*

A Janneck-életmű tán legtöbbet hivatkozott, legnevezetesebb alkotásai közé azok a kosztümös, historizáló modorban kivitelezett zsánerjelenetek tartoznak, amelyeket a festő 1745-ben, illetve 1748-ban Christian Ludwig von Hagedorn megrendelésére készített.¹ A festő- és szobrászműtermet, valamint egy mulató és egy zenélő társaságot ábrázoló négy képet a gyűjtő drezdai „Kunstkabinett”-jének más darabjaihoz hasonlóan ma már csak adatból, főként Hagedorn levelezésének és művészeti értekezésének leírásából, említéseiből ismerjük.² Ennek oka, hogy a kultúrtörténeti szempontból kiemelkedő jelentőségű, igen sokrétű hagyaték több száz festményt, rajzot és metszetet tartalmazó képzőművészeti gyűjteménye az 1780-ban elhunyt gyűjtő végakarata ellenére – amely a képtár és a nemkülönben jelentős könyvtár általános örököséként a wittenbergi egyetemet jelölte meg – hosszadalmas, több ponton kifogásolható eljárással lefolytatott per után 1794-ben egy magát jogos örököséként igazolt távoli rokonhoz, Andreas Tamdrup Rachlou dán lelkészhez került, és 1806. november 14-ére virradóra a dániai Snoldelöv melletti Nyegaard udvarházban tűz áldozata lett. Az első hivatalos vizsgálat szerint az eredetileg 313 művet számláló képtárból, valamint a grafikai gyűjteményből, amely 333 rajzból és több mint 700 leltári tételt kitevő metszetanyagból állt, csupán 34 festmény és 8 metszet maradt meg, amelyek azon az éjszakán egy másik épületben voltak elhelyezve.³ A gyűjtemény pusztulására és a művek sorsára nézve a tényeket tekintve egészen a közelmúltig lényegében ennyi ismeret állt rendelkezésre, azzal az irodalomban felvetett gyanúval kísérve, hogy a tűz oka gyújtogatás volt, a tulajdonos javára elkövetett biztosítási csalás részeként.

A körülmények tisztázása és a feltételezés megalapozottságának vizsgálata volt a célja néhány évvel ezelőtt Rolf Wiecker kutatásainak, aki ennek kapcsán olyan, a Hagedorn-gyűjtemény irodalmában addig nem szereplő dokumentumokat és összefüggéseket tárt fel, amelyek egyfelől új szempontokkal vitték tovább a műtárgyegyüttes sorsának vizsgálatát, másfelől pedig – mint majd látni fogjuk – az egyes darabokra vonatkozóan is támpontot jelentenek.⁴ A tényeket és eseményeket példászerű alapossággal nyomon követő szerző elsősorban dán források alapján vette sorra azokat a dokumentált mozzanatokat, amelyek az új tulajdonos gyűjteménnyel kapcsolatos szándékairól, s ezzel együtt a már sejthető végkifejletről tájékoztatnak. Rachlou, aki a gyűjtemény megszerzéséből kezdettől fogva komoly anyagi haszonra

számított, 1796-ban kísérletet tett arra, hogy az időközben Koppenhágába szállított műveket (pontosabban egy részüket) árverésre bocsássa. Herman Treschow koppenhágai gyűjtővel egy katalógust állíttatott össze, amely jóllehet címében és előszavában a licitre bocsátott 276 mű provenienciájaként a Hagedorn-tulajdont jelölte meg, Wiecker szerint az eddig tudottakkal ellentétben a festmények mintegy harmadát tekintve, nem a drezdai gyűjtő hagyatékát tartalmazta.⁵ Az aukció, amely a jelentősen felhígított anyag „en block”-eladására irányult, sikertelen volt, a gyűjtemény a lelkész akkori lakóhelyére, Snoldelöwbe került.⁶ Az 1796-os árverési kísérletnek annyiban volt súlya a gyűjtemény és az egyes képek további sorsát illetően, hogy Rachlou belátta, a műveket nem fogja tudni a remélt haszonnal eladni.⁷ Az ezt követő és 1806. november 14-ének éjszakájával záródó események mondhatni, már a kriminalisztika körébe tartoznak. A lelkész anyagi problémái megoldására egyre súlyosabb kötelezettségű pénzügyi tranzakciókba kezdett: 1805 októberében egy biztosítási alaphoz csatlakozott, és 1806 márciusáig több intézménynek, illetve magánszemélynek írt alá záloglevelet.⁸ Valamennyi zálogadósságának fedezetét a teljes ingatlanvagyon és az 1800-ban vett nyegaardi ház képezte, amiből egyébként 1806. október 26-án kiköltözött.⁹ Az első fizetési határidő 1806. december 11-én, azaz a tüzesetet követő hónapban volt esedékes.

E pénzügyi kötelezettség-vállalásoknak köszönhető a műveknek az a jegyzéke, amelyet a biztosítótársaság követelt meg, a fedezetként megjelölt ingóság ellenőrzésére.¹⁰ Az 1805 novemberét megelőzően összeállított, és 274 tételben 312 képet tartalmazó jegyzéket Wiecker teljes terjedelmében közli, emellett az egyes tételeknél idézi a kiadott forrásokat, illetve mindazt, ami az 1796-os árverési katalógusban a műről szerepel.¹¹ A jegyzék a Hagedorn-hagyatéki akták pusztulása óta¹² a képanyag legteljesebb dokumentuma. Adatai jelentették a támpontot Rolf Wiecker számára abban is, hogy az egykori gyűjtemény egyes darabjait olyan képekben azonosítsa, amelyek évekkel későbbi, 19. századi árveréseken bukkantak fel. Ezekből az esetekből levont következtetése, miszerint a tüzeset utáni vizsgálatban rögzített műveken felül a gyűjteményből még néhány további kép is kimutathatóan túlélte a pusztulást, kutatásainak másik, nem kis jelentőségű hozadéka. Megállapítása szerint a később felbukkanó képek közül több még a tűz éjszakáját megelőzően került el a gyűjteményből, s útjuk (ahogyan a tudottan megmenekült daraboké is) még néhány évtizedig különböző aukciókon nyomon követhető.¹³ Valamennyi utóbb előkerült mű Hans Rudolf Saabye államtancsos gyűjteményére, illetve 1819-ben, Koppenhágában elárverezett hagyatékára volt visszavezethető, aki Rachlou lelkésztől mind a tüzesetet megelőzően, mind azt követően is több művet vásárolt.¹⁴ Az előbbieik közé tartozik Jannecknek az a két atelier-képe is, amelyről e tanulmány szól.

Christian Ludwig von Hagedorn, a 18. századi német művészetelméleti irodalom elismert, sokat idézett alakja, a drezdai Művészeti Akadémia és

Királyi Galéria 1764-től kinevezett igazgatója a német polgári műgyűjtés egyik legjelentősebb festészeti gyűjteményét hozta létre. Gyűjteményének rangja, érdekessége abban állt, hogy a régi (főként 17. századi holland) mesterek alkotásai mellett akkor egyedülálló módon nagy számú kortárs anyagot is tartalmazott. Képtárának gyarapításában, valamint gyűjtőszemléletének alakulásában nem kevés szerepe volt külügyi pályafutásának, nevezetesen a drezdai udvar megbízottjaként tizenöt éven át tartó diplomáciai szolgálatnak, amelynek során előbb Bécsben, majd a kulturális élet neves helyszíneit jelentő német udvarokban látta el hivatalát. A műértővé-gyűjtővé válás folyamatának több szempontból is legfontosabb állomása mégis Bécs volt, ahol 1737 és 1740 között tartózkodott. Voltaképp ekkor vetette meg gyűjteménye alapjait – Bécsből való távozásakor már 42, részben műkereskedelem útján szerzett festmény volt a tulajdonában¹⁵ –, emellett pedig olyan művészekkel került ekkor közelebbi kapcsolatba, némelyekkel több évtizedig tartó barátságba, akik befolyásoló szereppel voltak gyűjtői szempontjai és ízlése alakulására, s akik közül egyesek műtárgyvásárlásai során a későbbiekben is tanácsadóként és közvetítőként voltak a segítségére. Az általa igen sokra becsült August Querfurt, Christian Hilfgott Brand, főként azonban Joseph Orient és Franz Christoph Janneck társasága, barátsága volt e tekintetben meghatározó,¹⁶ de ismeretséget kötött Janneck sógorával, Johann Gabriel Canton festővel is, aki Orient tájképeit olykor staffázsalakokkal egészítette ki.¹⁷ A szakértőként is elismert, műkereskedéssel is foglalkozó Orient, aki 1747-ben bekövetkezett haláláig egyik legfontosabb műtárgybeszerzője volt Hagedornnak,¹⁸ műértőként abszolút tekintélyt jelentett a gyűjtő számára – „az ő szemével kell látnom”, írta egyik levelében bátyjának¹⁹ –, míg Janneck, akinek közvetítésével ugyancsak több alkalommal vásárolt műveket,²⁰ a gyűjteményét és gyűjtői preferenciáit esszészerűen bemutató „Lettre à un Amateur de la Peinture ...” című munka összeállításában volt a segítségére; az ott szereplő életrajzok adataiban Hagedorn részben Janneck információira támaszkodott ugyanis.²¹ E kapcsolatok természetesen elsősorban azt eredményezték, hogy az említett művészek több más bécsi, illetve osztrák mesterrel együtt, tekintélyes számú művel voltak képviselve Hagedorn gyűjteményében, amelynek ennél fogva a több mint félszáz darabot jelentő „Vindobonensia” elismerően egyik komoly erősségét jelentette.²²

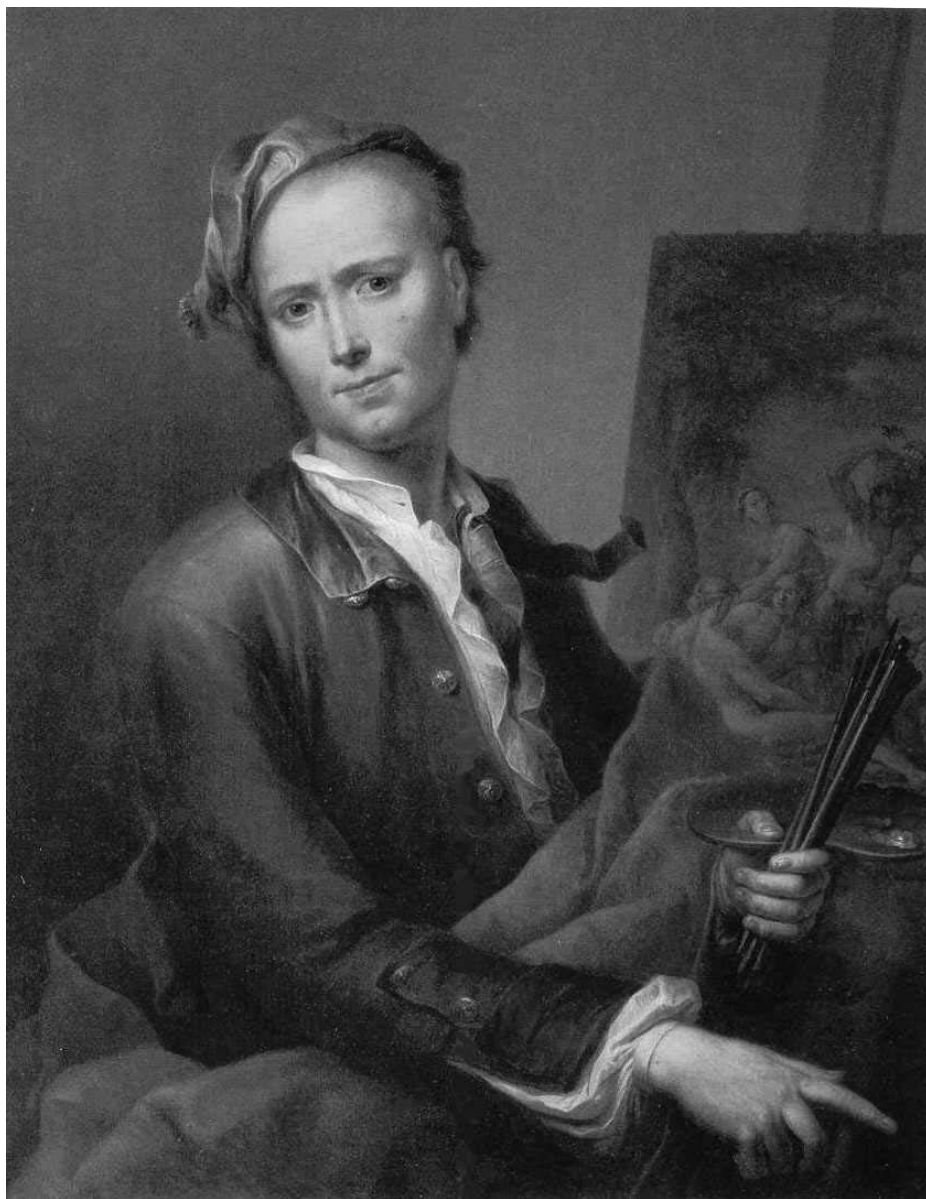
Hagedornnak kezdettől fogva szándéka volt, hogy gyűjteményéről egy olyan katalógust állítson össze, amely tartalmazza a művészek és a művek adatait, a képek leírását és méreteit, továbbá közli vételi és eladási árakat is.²³ Az elképzelés háttérében az állt, hogy 1741-től kezdve komolyan foglalkozott gyűjteménye eladásának gondolatával,²⁴ aminek valóra váltását romló anyagi helyzete 1749-től egyre sürgetőbbé tette.²⁵ Ez okból, a képei iránti érdeklődést elősegítendő készítette el a címe szerint „Lettre” formájában megírt, 1755-ben kiadott művet is, amelyet lényegében képtára ismertetésének szánt.²⁶ A célnak köszönhetően több helyütt bocsátkozik benne műleírásokba, elemzésekbe,



1. Franz Christoph Janneck: Festőműterem, 1748-1750 körül. Brno, Moravská galerie



2. Franz Christoph Janneck: Szobrászműterem, 1748-1750 körül. Brno, Moravská galerie



3. Franz Christoph Janneck: Önarckép, 1740 körül. Wien, Wien Museum

amelyek alkalmasint esztétikai nézeteinek kifejtésére is lehetőséget adtak.²⁷ Az egyik legalaposabb e leírások közül Janneck festő-, valamint szobrászműtermet ábrázoló zsánereiről szól; szempontjai szinte már a múzeumi műtárgykartonok szabályainak felelnek meg. Hagedorn elmondása szerint a helyszíneket egyfajta gyűjteménybelsőként kell elképzelnünk, a situációt pedig olyan társasági jelenetként, amelyben gyűjtőkkel és műértőkkel körülvéve a művészek, maga Janneck, valamint bécsi művészbarátai is megjelennek. Mivel a szöveg szinte láttató pontossággal adja vissza a műveket, elegendő információval akár a kompozíció azonosításához is, érdemes mindkét leírást teljes terjedelmében idéznünk.

A Festőműhely bemutatásakor a szerző nemcsak a képek adatait közli, de szinte minden festői és kompozíciós részletről alapos jellemzést ad: „[A kép] rézre lettek festve [jegyzetben: 1748-ban...], egy láb négy hüvelyk magasak és egy láb nyolc hüvelyk szélesek,²⁸ az alakok 8 és 9 hüvelyk méretűek. A fő csoport a festő műtermében öt alakos, középen maga a festő áll, felismerhető a palettájáról és a kéztámasztóról. Úgy látszik, mintha társalogna egy fiatal nővel, aki egész alakban, profilból látható, fejét a festő felé fordítja, és egy miniatúrát szemlél. Tartása és öltözéke választékos. Egészen közel hozzá egy fiatal fiú látható, aki azzal játszik, hogy egy agarat a nyakörvénel fogva állít meg. Ő zárja balról azt a csoportot, amelyet a másik oldalról egy szép nő [alakja] ellensúlyoz, akinek a feje háromnegyed részben látható. Ül, fehérbe öltözött, kitéve a fő fénynek, amelyet egy kép előtt helyet foglaló, a kép előtt tűnődő férfi ruhájának lokális színe ellensúlyoz. Ez [a kép] Nagy Sándor és Diogenész történetét ábrázolja. Egy növendék, aki a jobb kezében tartja a képet, amely egy perzsaszőnyeggel letakart asztalon helyezkedik el – amely megoldásban megtörnek a színek – jobb felől egy mellékcsoportot képez. Megkülönböztetett figyelmük, amely irányulhat akár a fiatal férfira, aki a [kép] tárgya iránt érdeklődik, akár a nép gyermekére, arra szolgál, hogy igazolja egy Szerző elveit a »költői valóságosságáról«.²⁹ Egy portré, J. G. Cantoné, az asztalhoz és egy gipszmodellt tartó másikhoz van támasztva, s részben eltakar néhány más képet, amelyek az árnyékot összekötik a megvilágított résszel, amelyben a portré megjelenik. Balra néhány kép van, némelyik befejezett, mások félig felvázolva, illetve félig megrajzolva, egyfajta talapzathoz támasztva, amelynek aljánál egy rajzkarton van, a festmény felső részén pedig egy girlandszerűen összefogott, fölemelt barna függöny látható, amely létrehozza a kihangsúlyozott, erős árnyékkal a fő ellentétet a képen. Egy távolabbi síkban, ugyancsak félárnyékban, egy másik jelenetet látunk, ez arra szolgál, hogy egyfajta egyensúlyt képezzen a festményen. Egy fiatalember tűnik fel, aki egy székkal közeledik az álló hölgyhöz, azért, hogy az kényelmesebben szemlélhessen egy másik képet (Paris ítélete), ami egy festőállványra van helyezve, a kép fölötté elhelyezett rajzával együtt. Egy rajzoló fiú s egy mozgásban lévő másik bontakozik ki a festmény sarkában, amely modellekkel, egy bábúval és képekkel van megtöltve, melyeken árnyék dominál, ez



4. Franz Christoph Janneck: Festőműterem. Angol magántulajdonban



5. Franz Christoph Janneck: Szobrászműterem. Angol magántulajdonban

akadályozza meg, hogy ezt tekintsük fő témának. Az ellenkező sarokban, egy bemélyedésben két férfit látunk, akik egy tájképről beszélgetnek. Az egyik az ujjával rámutat, és egy műkedvelő különös ismertetőjelét hordozza. A terem tele van számos, különböző mesterek ízlését mutató képpel. A nyitott ajtón keresztül, kitekintésként, a szomszéd szoba mélyébe látunk, amit olyan fény világít meg, amelyet a közbeeső levegő meggyengít, ez arra is szolgál, hogy kibontsa a félhomályban lévő figurákat. Ugyanakkor láthatunk még egy bort hozó cselédet is, aki a szobalánnyal cseveg.”³⁰

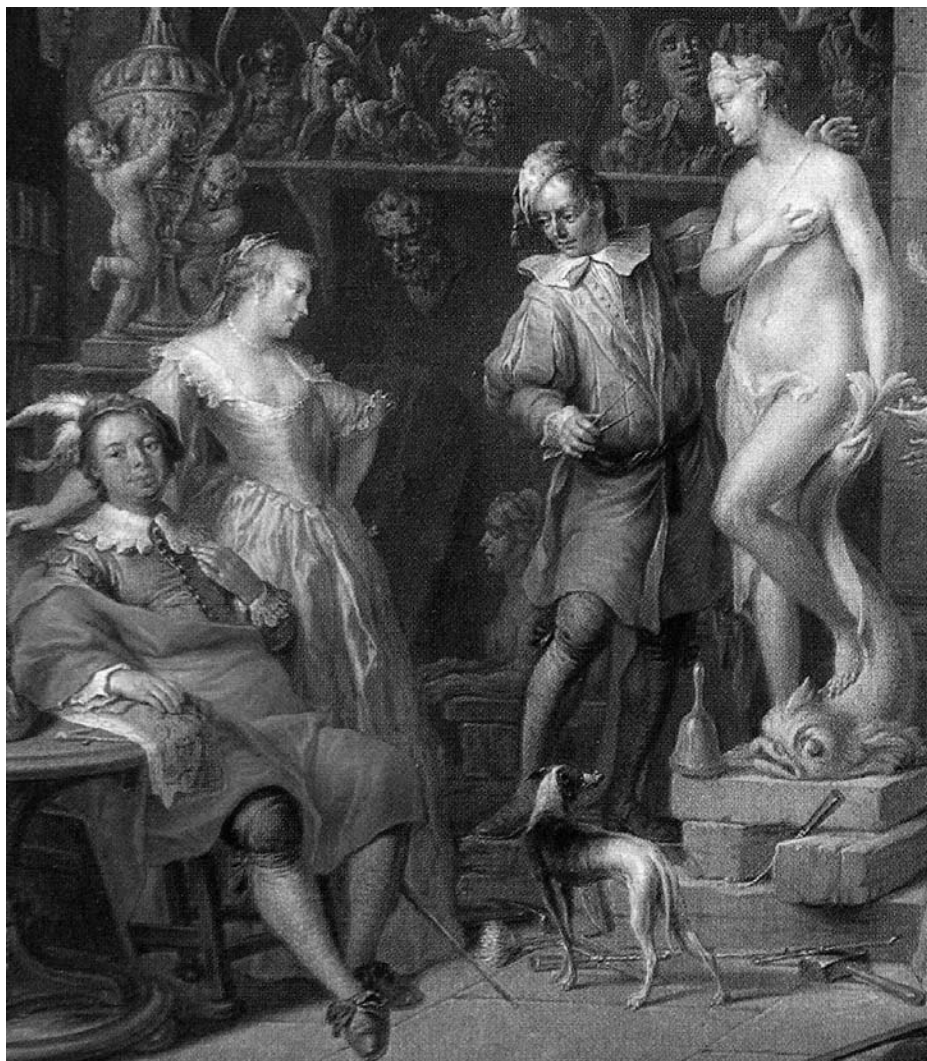
Némiképp rövidebben, de nem kevesebb konkrétummal írja le a másik festményt, a Szobrászműtermet is: „Ez a kép egy nagy termet mutat, közepén egy felemelt nagy függönnyel díszített oszloppal, az egész szobrokkal, modellekkel és vázákkal van díszítve, s talán valamelyest kevésbé familiáris, vagy jobban historizáló ízlésű, mint a Festőműterem. De azért nem fogunk itt megállni. Kitalálhatják uraim, hogy a mellékcsoporthoz nagyon változatosak és kellemesen tagoltak (pl. a hölgyekkel beszélgető férfiak vagy a gyűjtő, aki egy mintázó növendékkel társalog), s nem mondanak ellen a témának, hogy úgy mondjam, a kép lényegi pontjának. Ez Apolló szobra, amelyet vésőjével egy növendék kifejezett óvatossággal tesz jobbá. A fő csoport többi része balra portrékat mutat. Egy bélelt köpenyű férfi közeledik, bal kezében egy kis modellel. Ő Gunst, a bécsi szobrász. A legközelebbi szomszédja feltűnő tollas sapkában, árnyékba, a két főalak közé helyezve, Maximilien Schinnagel tájképfestő arcát mutatja. A legjobban kiemelt alak ebben a csoportban az a férfi, aki az asztal mellett ülve a szobron elmélkedik. Ő ugyanúgy természet után van festve. Mondhatnám azt is, hogy néhány változtatással önök egy művész vonásait ismerhetik fel [benne] [jegyzetben: Canton. Portréja szándékosan el van torzítva], ha egy hűségesebb portré nem lett volna már megemlítve a Festőműhelyt ábrázoló képnél.”³¹

Az 1745-ben megrendelt festményeket Janneck csak 1750-ben szállította le a gyűjtőnek. Ez alkalomból íródott az a levél, amely a művek másik fontos forrását jelenti.³² Hagedorn részletesen beszámol benne bátyjának a képekről, lényegében azokra a motívumokra helyezve a hangsúlyt, amelyek a „Lettre” pár évvel későbbi leírásának is főbb pontjait adják. A műveket a Festészet és a Szobrászat allegóriáinak tekinti, az ábrázolt helyszíneket pedig egyszerre mondja műteremnek és „Kunstkabinett”-nek, a falakon festmények tömegével, aminek célját abban látja, hogy Janneck festői bravúrja, ügyessége e részletek által is jobban érvényre jusson. Elismeréssel említ olyan megoldásokat, mint a Festőműhely jobb sarkában véletlenszerűen elhelyezett portré, amelynek modelljét akkor még nem tudja megnevezni, vagy a terem hátsó falára akasztott nagy festmény (előtte a képre mutató figurával), amelyben Hagedornnak szóló figyelmességgel Janneck a gyűjtemény egyik elsőként vásárolt tájképét örököltette meg. A másik műről, a Szobrászműteremről pedig kifejezett lelkesedéssel ír: a legelegánsabb darabnak tartja, amit a festőtől valaha látott. Itt is megnevezi a jelenet három valós szereplőjét – ahogyan a Festőműteremnél is utalt

a képen megjelenő Janneckre –, az általa nagyra tartott Maximilian Schinnagl tájképfestőt,³³ valamint Janneck sógorát (Johann Gabriel Cantont), akit úgy jellemez, hogy olyan „festői feje van”, amelyet keveset látott. Megemlíti a csoport harmadik tagját, Michael Ignaz Gunst bécsi szobrászt, (Johann) Stannetti³⁴ tanítványát is, akit a kép modellel a kezében ábrázol.

A két ismertetés lényegében a művekkel egykorú, mi több, a kommentár, a képkészítő elemekre vonatkozó információkkal első kézből, magától a megrendelőtől és tulajdonostól való. A művek harmadik, az eddigieknél rövidebb leírása, amely tartalmaz az előbbieken nem szereplő részleteket is, a Saabyehagyaték 1819-es árverését előkészítő összeírásban maradt fenn.³⁵ A festőműtermet ábrázoló kompozíció kapcsán itt is szó esik Janneckről, akiről megtudhatjuk, hogy háziköntöst visel, és Madame Rambaldival épp Ismael Mengs egy miniatúrportréja fölött társalog. A leírás szerint rajtuk kívül más mesterek között feltűnik még Franz de Paula Ferg tájképfestő, továbbá Balthasar Denner portréfestő is.³⁶ A szobrászműterem ábrázolásáról ennél lényegesen szűkszavúbb a közlés, s az eddig tudottakhoz képest csupán anynyi információval szolgál, hogy a szobron munkálkodó növendéket figyelő személy egy támlás karosszékben foglal helyet.³⁷ Mindazonáltal a leírtakból valószínűleg csak a kompozíció részleteit pontosító adatok tekinthetők hitelesnek és vehetőek igazán figyelembe, tehát azok, amelyek a jegyzék készítésekor leolvashatók voltak magukról a képekről. A korábban nem említett személyek kilétére vonatkozó többi megállapítás az információ eredetének bizonytalansága, valamint az akkor már jelentős időbeli távlat miatt óvatossággal kezelendő.

Mindezek után, s főként ez újabb részletek ismeretében, bátran kimondhatjuk, hogy a Hagedorn-gyűjtemény atelier-képeiről szóló leírások ráillenek Jannecknek arra a két, műterembelső ábrázoló festményére, amelyek a 20. század közepe óta a brünni Moravská galerie gyűjteményében található.³⁸ Maguk a kompozíciók minden jellemzőjükben megegyeznek a Hagedorn-féle közléssel, és a további leírásokban szereplő, azonosításra alkalmas részletek is sorra megtalálhatók a brünni képeken. A Hagedorn által elmondottak és a múzeumi darabokon ábrázolt jelenetek között az egyetlen megfogható részletkülönbség a Festőműterem egyik munkában lévő képének témája: a közepén álló festőállványra nem egy Paris ítélete van helyezve, hanem egy Cephalus és Procris-kompozíció, s talán a hozzá kapcsolódó szituáció sem teljesen egyezik a „Lettre”-ben leírttal. Azonban nem ez a legfontosabb eltérés, ami kizárja, hogy a Brünnben őrzött műveket a 18 századi gyűjteményből elszármazott daraboknak tekintsük – jöllehet a Hagedorn-féle képek 1860-ig, illetve 1886-ig követhető története³⁹ erre akár lehetőséget is adna. Az elsődleges különbség maga a hordozó, amit Hagedorn és valamennyi forrás⁴⁰ részleteznek mond, míg a meglévő festmények vászonra készültek. S noha minden összefüggés ellenére most már bizonyos, hogy sem a gyűjtéstörténet, sem a Hagedorn-kutatás nem lett gazdagabb két elveszettnek hitt



6. Franz Christoph Janneck: Szobrászműterem. Angol magántulajdonban (részlet)



7. Paul Troger: Georg Raphael Donner, 1728 körül. Bratislava, Galéria Mesta Bratislavy

művel, biztosan nem lesz hiábavaló és eredmény nélküli, ha utánajárunk az esetleges további megfeleléseknek, ezúttal a brünni múzeum két festménye felől közelítve a kérdést.

Valamennyi leírás egyik legfontosabb közlendője az, hogy valós szereplőkkel játszódó jelenetekről beszél, amelyek a társaság tagjaiként Jannecket és barátait örökítik meg. Ebből születtek azok a következtetések, hogy maga a helyszín is mindkét esetben konkrét műterem: a festő-atelier Janneck sajátja, míg a másik enteriőr mintáját Gunst műterme szolgáltatta.⁴¹ A feltevésnek azonban további bizonyítékok nélkül is ellene mondhatunk, éspe-dig Janneck két másik, ugyancsak műteremben játszódó társasági jelenete alapján. A képpáron, amely 1971-ben egy londoni árverésen bukkant fel,⁴² hasonlóképp komponált, festményekkel és szobrokkal telezsúfolt, valamint oszlopokkal és drapériákkal változatosan tagolt többterű belsőben helyezte el a művész-zsánereket. Nemcsak a kompozíció fő motívumai hasonlók a brünni példányokéhoz, de a műterembelső karaktere is. Ám csak hasonló, de nem azonos, ami esetleg okot adhatna arra, hogy valós műtermi helyszí-nek tekintsük őket. Ha pedig emellett a képekkel és tárgyakkal teli „Kunst-kabinett”-ábrázolások 17. század óta toposzként ható példáira gondolunk, egyértelműen elmondhatjuk, hogy valamennyi kép szcenírozásában a festő-és szobrász-atelier-k ideáltípusa, nem pedig konkrét enteriőr jelenik meg.

Amennyiben hihetünk abban, hogy a brünni párdarabokban ténylegesen a Hagedorn-gyűjtemény Janneck-képeinek kompozícióira, vagyis azoknak részletekben is egyező változataira ismerhetünk, akkor a Festészetet ábrázoló jelenet középső figurájában magát a festőt lehet azonosítanunk. Alátá-masztja ezt 1740 körüli Önarcképe is, amely hasonló tartásban és a brünni változat portréjának vonásaival örökíti meg őt.⁴³ A többi szereplő kilétének bizonyításában azonban e ponton kimerültek a lehetőségek, legalábbis ami az analógiákat illeti: sem Cantonról, sem Gunstról, sem Schinnaglról nem ismerünk hiteles portrét. Ám ha a morva múzeum festményei valóban a Hage-dorn-leírásban megadott személyeket mutatják, akkor érdemes vizsgálat alá vennünk a másik atelier-páron megjelenteket, főként a szobrászműterem-ben lévőket: e képek két-két szereplőjének arcvonásaiban ugyanis elgondol-kodtató a hasonlóság. Az a figura, aki a brünni képen egy kis modellt tart, ugyanaz, mint aki a másikon munkaeszközzel a kezében áll alkotása, egy egész alakos márvány Vénusz mellett. A festmények egyező szituációban mutatják őt, az illető tehát szobrász, ami megerősíti, hogy személyében való-ban Gunst jelenik meg az atelier-kép mindkét változatán. A másik szereplő-vel kapcsolatban nem áll rendelkezésre ilyen egyértelmű attribútum, azon-ban bizonyos, hogy a brünni festményen a szobrászinas munkáját figyelő és Hagedorn szavait kölcsönvéve „festői fejjel” megformált személy megegyezik azzal, aki a londoni szobrászműteremben egy fehér ruhás, háttal álló hölgy-gyel társalog. Fején tollas kalap, a művészek ekkorra már ikonográfiai köz-helynek számító azonosítója, így a brünni kép ábrázolta, illetve Hagedorn

érzékletes megfogalmazása szerint ő Canton, Janneck sógora. A londoni képek van azonban még egy szereplője, aki ugyan nincs rajta a brünni változaton, de akinek azonosítása ebben a logikai összefüggésben hitelessé teheti valamennyi ábrázolt kilétének igazolását. Balra, a szobrokkal megrakott asztal mellett, amely részlet már a brünni képről ismerős, egy kerek arcú, testes férfi ül, aki művész voltának bizonyítékeként ugyancsak tollal díszített baretet visel. A nézőre tekint, egyébként a kompozícióban egyedülként, balját pedig a művészképmások hagyományos mozdulatával jelentőségteljesen a melle elé emeli. Úgy gondolom, hogy az ily módon egyértelművé tett művészportréban Paul Troger egy kétségtelenül hiteles ábrázolása alapján Georg Raphael Donner szobrász arcmását feltételezhetjük.⁴⁴ A hasonlóság Troger 1728 körüli portréja és a londoni ábrázolás között mind a széles arcformában, mind a főbb vonásokban, így például a telt ajkakban, jól megfigyelhető. A londoni párdarabok nincsenek datálva, megfestésük csupán valószínűsíthető a brünni képek készítése (1748–1750) körüli időre, mindenesetre nem kizárt, hogy az ábrázolás Donner halála (1741) utáni. Talán erre történik utalás a kép többi szereplőjétől eltérő viselkedésében, a szobában zajló jelenettől való elkülönülésében is. Ám hogy a jelenet tartalmilag mégiscsak az ő személye köré szerveződik, az abból is követhető, hogy a Vénusz-szobor alkotója őfelé fordul, és széles gesztusával az ő figyelmét próbálja meg felhívni a készülő munkára. S végtére is, ebben az összefüggésben nyer értelmet a szobor látványos delfin-motívuma is, ami kompozíciós elhelyezését és arányait tekintve jól felismerhető adaptációja Donner egyik 1738/39 körüli, ugyancsak Vénuszt ábrázoló kispasztikáján alkalmazott megoldásának.⁴⁵

A Hagedorn-gyűjtemény Janneck-festményei⁴⁶ közül a gyűjtő által leginkább kedvelt és legtöbbször tartott⁴⁷ atelier-képek tehát végül is nem kerültek elő, pedig, mint tudjuk, nem osztoztak a hagyaték – fentiek alapján ítélve korántsem egyértelmű – sorsában. Felbukkanásuknak így van némi matematika valószínűsége. Mindenesetre az, hogy a gyűjteményből ez idáig csupán egyetlen „túlélőről”, Dominicus van der Smissennek Hagedorn bátyjáról festett képmásáról tudunk,⁴⁸ tán addig is felértékeli a „Lettre” leírásával olyan yira egyező saját kezű brünni változatok jelentőségét.

JEGYZETEK

¹ FÜSSL, Johann Rudolph: Allgemeines Künstlerlexikon, oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher etc. Zürich, 1779, 330; THIEME, Ulrich-Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig (18) 1925, 391; PREISS, Pavel: Österreichische Barock-

maler aus der Nationalgalerie in Prag. Ausstellung, Wien, Österreichische Galerie. Wien, 1977, 70–71; BAUM, Elfriede: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien. Wien-München, 1980, I. 253; PUCHER, Christina: Notizen zur Biographie Franz Christoph Jannecks. In: Reich mir die

Hand, mein Leben. Einladung zu einem barocken Fest mit Bildern von Johann Georg Platzer und Franz Christoph Janneck. Ausstellung, Residenzgalerie, Salzburg, 1996, 11, 12. Christina Pucher Janneckről írt kiadatlan disszertációja (Franz Christoph Janneck, 1703–1761. Karl-Franzens-Universität, Graz, 1966) a kézirat leadásáig nem volt számomra hozzáférhető. Franz Christoph Janneck (1703 Graz–1761 Wien) rövid, nem dokumentált grazi tanulmányok után 1721-ben tűnt fel Bécsben, első ismert munkája egy tájkép, 1723-ból. Nincs rá adat, hogy beiratkozott volna az 1726-ban újból megnyitlt bécsi képzőművészeti akadémiára; képzése 1728-tól délnémet területen tett tanulmányút formájában és elsősorban Frankfurt am Mainban zajlott, ahol több más bécsi festővel (Karl Aigen, Christian Hilfgott Brand) Joseph Orient műhelyében dolgozott, akinek hatására ekkor tájképeket festett. Nem tudni, hogy mikor tért vissza Bécsbe, de 1736-ban már ott házasodott. Johann Gabriel Canton húgát vette el, egyik tanúja pedig Orient volt, aki ekkortól ismét Bécsben élt. 1737-ben ismerkedett meg a Bécsbe delegált Hagedornnal, akivel ezt követően rendszeres kapcsolatban állt, s akitől életrajzi adatainak jó része is származik. 1741-ben Cantonnal és Orienttel a bécsi akadémián megalakuló „Freykompagnie” alapító tagja lett. 1745-től tűnik fel neve különböző akadémiai tisztségek viselőjeként, emellett részt vesz az oktatásban, 1751-ben pedig Paul Troger mellett az akadémia tiszteletbeli tagjává választják. Az akadémiai oktatás mellett 1752–1758 között „Assessor”, hivatala leteltét követően haláláig a közélettől visszavonultan él. Néhány vallásos tárgyú kép mellett működése fő területét a mitológiai és „antik” jelenetek, s főként a kosztümös, holland modorban historizáló társasági zsánerek jelentették, többnyire réze festett, kisméretű ábrázolások formájában. Ld. PUCHER 1996, 9–14.

² HAGEDORN, Christian Ludwig von: Lettre à un Amateur de la Peinture avec des éclaircissemens historiques sur un Cabinet et les auteurs des Tableaux qui le composent.

Dresde, 1755, 312–315, 319–321; BADEN, Torkel (Hrsg.) Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von HAGEDORN. Leipzig, 1797, 94, Hagedorn a képekről, bátyjához, Friedrich Hagedornhoz 1750. október 29-én írott levelében; STÜBEL, Moritz: Christian Ludwig von Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1912, 24, az előbbi levélrészlet idézete.

³ CREMER, Claudia Susannah: Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkenner-schaft in Deutschland im 18. Jahrhundert. Dissertation, Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Bonn, 1989, 101, a szerző a megmaradt művek számára nézve az 1806. december 4-én felvett kihallgatási jegyzőkönyvben szereplő adatra támaszkodik. A tűztől megmenekült művek száma ezzel együtt igen eltérő az irodalomban, maga Cremer is figyelmeztet arra, hogy a jegyzőkönyv a fenti szám ellenére csak 17 művet tüntet fel név szerint. Ezzel szemben Rolf WIECKER alábbi jegyzetben hivatkozott munkája (128) az akkori tulajdonos 1806. november 17-én tett nyilatkozata alapján 24 db, tételesen megnevezett műről beszél. Lásd még erre vonatkozóan STÜBEL közlését (1912, 181), aki pedig csupán 13 képről tesz említést. A teljes képgyűjtemény a gyűjtő halálát követően felvett hagyatéki jegyzék szerint 313 darabot számlált (ld. WIECKER alább idézett műve 125), a rajzok és a rézmetszetek mennyiségére ld. STÜBEL 1912, 165–167. Stübel adatai a II. világháborúban minden valószínűség szerint elpusztult Hagedorn-hagyatéki aktákra hagyatkoznak; egykori lelőhelyüket a Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden fondjaiban a 158. oldalon közli. A hagyatéki akták háborús sorsára vonatkozó kutatásai eredményét Rolf WIECKER alábbi munkája 161/16. jegyzetében összegzi.

⁴ WIECKER, Rolf: Das Schicksal der Hagedornschen Gemäldesammlung. Dissertation, Universität Hamburg. Kopenhagen 1993.

⁵ A nyomtatott katalógus egyetlen fennmaradt példánya a koppenhágai Királyi Könyvtárban található: „Catalogue d'un

- très beau et précieux Cabinet de Tableaux des plus célèbres Peintres des Ecoles Italienne, Flammande, Française, etc. et d'une Collection très considerable d'Estampes anciennes et modernes, qui ont été delaissés par feu Monsieur de Hagedorn ... A Copenhague 1796." V. ö. még CREMER 1989. 358/300. jegyzet. Wiecker szerint az itt árverésre bocsátott, de nem Hagedorn gyűjtéséből származó művek eredetileg részben a katalógust összeállító és gyűjtőként elismert Treschow, részben pedig maga Rachlou tulajdonát képezték, aki már az örökség megszerzése előtt is vásárolt képeket. WIECKER 125–127.
- ⁶ WIECKER 127.
- ⁷ WIECKER 127, 159.
- ⁸ WIECKER 53–57, 63.
- ⁹ WIECKER 64.
- ¹⁰ V. ö. WIECKER 156. A jegyzék minden bizonnyal 1805. november 6. előtt készült, mivel a biztosítótársaság azon a napon ellenőrizte a gyűjtemény alapján a benne foglaltak hitelességét.
- ¹¹ WIECKER 70–124.
- ¹² Erre nézve ld. a 3. jegyzetben írottakat.
- ¹³ WIECKER 128–131.
- ¹⁴ Wiecker 57 darab, Hagedorn tulajdonából származó mű adatait, árverési és egyéb gyűjteményi előfordulását összesíti és követi nyomon, gyakran a 19. század második feléig, abban az összeállításban, amelynek alapját Hans Rudolf Saabye hagyatékának 1819-es koppenhágai árverésén szereplő művek teszik ki. (WIECKER 132–155.) Közülük 3 kép nem található meg az 1819-es árverési katalógusban, de kimutathatóan Saabye gyűjteményéből jutott későbbi tulajdonosához, Claus Christian Bang dán gyűjtőhöz. A Saabye-gyűjtemény katalógusában előforduló legtöbb kép Izaak Schmidt amszterdami gyűjteményébe került, amelyet 1820-ban árvereztek el. WIECKER 131, 156–157.
- ¹⁵ STÜBEL 1912, 24; CREMER 1989, 24.
- ¹⁶ CREMER 1989, 21. Joseph Orienthez (1677–1747) ld. PREISS 1977, 111; BAUM 1980, II. 462–463.
- ¹⁷ HAGEDORN 1755, 223–224; CREMER 1989, 22; valamint lásd erre nézve Hagedorn fentebb hivatkozott levelét (BADEN 1797, 94), amelyben Janneck sógorát, Cantont személyes ismeretség alapján írja le. Johann Gabriel Cantonra (1710–1753) ld. Saur – Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 16. München–Leipzig 1997, 193.
- ¹⁸ V. ö. HAGEDORN 1755, 218–219; STÜBEL 1912, 24; CREMER 1989, 24, 26, 56, 57, 71, 72, valamint PUCHER 1996, 12, Orient műtárgyközvetítő szerepéről a gyűjtemény egy-egy darabja kapcsán.
- ¹⁹ HAGEDORN i. h.; STÜBEL 1912, 19; CREMER 1989, 20, Hagedorn 1741. március 8-án írott leveléből idézve, valamint 57, 183.
- ²⁰ STÜBEL 1912, 24, 89; CREMER 1989, 83, 84, 93, 94.
- ²¹ THIEME–BECKER (18) 1925, 391; PUCHER 1996, 12–13.
- ²² STÜBEL 1912, 22–25; a gyűjtemény Rolf Wiecker munkájában közölt 1806-os jegyzéke (1993, 70–124.) alapján a bécsi festők közül August Querfurttól 16, Joseph Orienttől 8, Christian Hilfgott Brandtól és Franz Christoph Jannecktől 7–7, Franz de Paula Fergtől 4, Franz Werner Tammtól 3, Christian Seyboldtól, Anton Faistenberger-től, valamint Johann Franz Nepomuk Lauterertől 2–2 festmény volt a gyűjteményben.
- ²³ CREMER 1989, 24.
- ²⁴ WIECKER 18.
- ²⁵ CREMER 1989, 89–98; WIECKER 19–20.
- ²⁶ CREMER 1989, 159 skk; WIECKER 20–21.
- ²⁷ Ennek tipikus példája Mányoki műveinek, festői elveinek és módszereinek az ismertetése a kötetben, HAGEDORN 1755, 254–274.
- ²⁸ Ez kb. 43,3×54,1 cm-es képméretnek felel meg.
- ²⁹ Itt jegyzetben Jean-Baptiste Dubos francia esztéta művészetfelfogására utal, hivatkozva az 1719-ben megjelent „Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique” című művében megfogalmazott esztétikai nézetekre és kategóriákra.
- ³⁰ HAGEDORN 1755, 312–315: „... ils sont peints* [*] En 1748. ...], sur cuivre, hauts d'un pied, quatre pouces, larges d'un pied, huit pouces, les figures dans la proportion de 8. à 9. pouces. Le groupe principal dans l'Atelier du Peintre est de cinq figures, celle du Peintre au milieu, reconnoissable à

la palette & à l'apui-main. Il paroît s'entretenir avec une jeune femme, qui est en pied, vûë de profil, la tête dirigée vers celle du Peintre, & considérant une mignature. L'attitude & l'habillement de cette femme sont des mieux choisis. Tout proche d'elle un jeune garçon s'amuse à arrêter un levrier par le colier. Il acheve le groupe de la gauche soutenu du côté opposé par une belle femme, dont la tête est vûë de trois quarts. Elle est assise, vêtue de blanc & exposée à la lumière principale qui est contrastée par la couleur locale de l'habillement d'un homme placé devant un tableau, sur lequel il paroît raisonner. C'est l'histoire d'Alexandre & de Diogene. Un Elève qui tient de la main droite ce tableau, qui porte sur une table couverte d'un tapis de Perse, & un manoeuvre qui broye des couleurs, forment un groupe épisodique à la droite. Leur attention aussi différente qu'elle doit l'être entre un jeune homme qui s'intéresse au sujet, & entre un homme du peuple, sert à vérifier les principes d'un Auteur sur la *vraisemblance poétique*.* [*] ... Du Bos Refl. crit. T.I. Sect. 30.] Un Portrait, c'est celui de J. G. Canton, apuyé contre cette table & contre une autre, qui soutient un modele de plâtre, cache en partie quelque autre tableau qui lie les ombres au grand jour dont ce Portrait participe. Du côté gauche quelques sujets de Peinture, les uns finis, les autres, moitié ébauchés & moitié crayonnés, adossés contre une espece de pied-d'estal, avec un carton de desseins au bas, & un rideau brun relevé en festons au haut du Tableau, composent par des ombres fortes, mais bien entendues, le repoussoir principal dans cette Peinture. Sur un plan plus éloigné, elle vous présente, autant dans le demi-jour, que dans l'ombre, une seconde épisode, qui sert en quelque maniere d'équilibre au Tableau. Un jeune homme paroît vouloir avancer une chaise pour la Dame qui est debout, afin qu'elle observe plus commodément un autre tabelau, (le Jugement de Paris) placé sur le chevalet avec le dessein du même tableau attaché au dessus. Un garçon qui dessine, & un autre qui paroît ambulante, se sont distinguer

dans le coin du Tableau, tout rempli de modeles, d'un manequin & de tableaux, que les ombres qui y dominant, empêchent de prendre sur l'objet principal. Du côté opposé & dans l'enfoncement, on voit deux hommes qui s'entretiennent au sujet d'un Paysage, que l'un d'eux montre du doigt, & qui porte une marque étrangere, celle d'une gravûre d'un Amateur. La Sale est remplie de nombre de Tableaux, où l'on reconnoit le goût de divers Maîtres. La porte ouverte vous découvre un bout de la chambre voisine, en perspective, éclairée d'une lumière affoiblie par l'interposition de l'air, & servant encore à détacher les figures qui sont dans la demi-teinte. On y remarque cependant encore un domestique, qui apporte du vin & cause avec la soubrette."

³¹ HAGEDORN 1755, 319–321: „Ce Tableau ofrant une grande Sale, & au milieu un pilier orné d'un grand rideau levé, le tout orné de Statuës, de modeles & de vases, a peut-être quelque chose de moins familier ou un goût plus historique, que l'Atelier du Peintre. Cependant je ne m'y arrêterai pas. Vous devinez, Monsieur, que les groupes épisodiques bien variés & agréablement distribués, (p. e. des hommes en conversation avec des Dames, ou un Amateur qui cause avec un Elève occupé à modeler) ne démentent pas l'objet qui fait, pour ainsi dire, le point d'union du Tableau. C'est la Statuë d'Apollon, à laquelle un Elève applique le ciseau avec une précaution exprimée au mieux. Le reste du groupe principal à gauche, représente des portraits. Un homme en robe fourrée paroît avancer portant un petit modele dans la main gauche. C'est Gunst, Sculpteur à Vienne. Son plus proche voisin, remarquable à un plumet, placé entre les deux figures principales dans l'ombre, vous présente la physionomie de Maximilien Schinnagel, Paisagiste. La figure la plus distinguée dans ce groupe est celle d'un homme assis à une table, & réfléchissant sur la Statuë. Il est également peint d'après nature. Je dirois même qu'à quelque changement près vous y demêleriez les traits d'un Artiste* [*] Canton. C'est son Portrait chargé à

- dessein.], si un Portrait plus fidele n'eût déjà été mentionné dans le Tableau qui représente l'Atelier du Peintre." A fordításban nyújtott segítséget Dévényi Istvánnak és Jávor Annának köszönöm.
- ³² BADEN 1797, 94. 1750. október 29-én keletkezett levél (13. sz.).
- ³³ Maximilain Joseph Schinnagl tájképfestőre (1697–1762) ld. BAUM 1980, II. 598–599.
- ³⁴ Johann Stanetti (1665–1725) Michael Ignaz Gunst apjának, az ugyancsak szobrász Matthias Gunstnak (1642–1714) a kortársa volt. A Stanetti-szobrászcsalád tagjaként részletesen ír tevékenységéről JÁVOR Anna: Dionysius Stanetti szobrai a Magyar Nemzeti Galériában. Művészettörténeti Értesítő (30) 1981, 50; újabb osztrák irodalma egy kerti szoborsorozata kapcsán Ingeborg Schemper-Sparholtzól: LORENZ, Hellmut (Hrsg.) Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd. 4. Barock. München–London–New York, 1999, 502–503; bécsi művészkapcsolatait is érintve legújabbban JÁVOR Anna: Johann Lucas Kracker. Egy késő barokk festő Közép-Európában. Budapest, 2004, 22.
- ³⁵ WIECKER 130–131, a „Verzeichnis einer Gemälde- und Kupferstichsammlung [...] die dem verstorbenen Etatsrat, Ritter und General-Consul der Vereinigten Nordamerikanischen Staaten, Großhändler H. R. Saabye gehört hat...” címmel az árverés számára összeállított kézirat az 1819. február 2-án megtartott aukcióhoz kapcsolódóan, Koppenhágában dán nyelven megjelent. Ld. WIECKER 200. A szerző a Hagedorn-gyűjtemény képeivel kapcsolatos részleteket a Landesarchiv Seeland anyagában található, német nyelvű kéziratból közli: 132–155. Ld. ehhez még a 14. jegyzetben írottakat.
- ³⁶ WIECKER 153: „Abt. A. Nr. 8 Franz Christoph Janneck. Eine Malerstube mit mehreren Gemälden und konversierenden Männern und Frauen. Janneck in Schlafrock, eine Palette in der einen und einen Stock in der anderen Hand, unterhält sich mit Madame Rambaldi über ein Miniaturporträt von Ismael Mengs. Außerdem bemerkt man den Landschaftsmaler Ferg, den Porträtmaler Denner und viele andere Meister. Auf Kupfer. 16 Z. h. 20 Z. b.”
- ³⁷ WIECKER 154: „Abt. A. Nr. 9 Eine Bildhauer Werkstatt in der ein Bildhauer mit einer Statue arbeitet, während ihn eine in einem Lehnssessel sitzende Person betrachtet. Unter mehreren Gestalten auch eine mit einem Modell in der Hand. Auf Kupfer. 16 Z. h. 20 Z. b.”
- ³⁸ Brno, Moravská galerie. A Szobrászműterem adatai: ltsz. Z 2591, olaj, vászon, 46,5×59,7 cm, jelezve: „Janeck f.”, a Festőműterem adatai: ltsz. Z 2592, olaj, vászon, 46,5×59,8 cm, jelzés nélkül. Mindkettő 1949-es vétel. Ld. KRATINOVÁ, Vlasta: Barock in Mähren. Ausstellung, Österreichische Galerie Wien. Wien, 1988, 36, 14–15. katalógusszámok; Georg Raphael Donner 1693–1741. Ausstellung. Wien, Österreichische Galerie, Belvedere. Wien, 1993, 594, 179. katalógus szám.
- ³⁹ Rolf Wiecker a Hans Rudolf Saabye-gyűjtemény árverési jegyzéke alapján készült összesítésben mindkét képnél megemlíti, hogy szerepel Peter Saabye 1860. január 30-án megtartott árverésén is. A Festőműterem sorsáról további információi is vannak: 1886. február 25-én felbukkan J. W. Heyman államtanácsos hagyatékának aukcióján, s ekkor egy Petersen nevű ismeretlen műkereskedő vásárolja meg. A Szobrászműteremről csak annyit tud, hogy az 1860-as árveréskor egy Möller nevű udvari metszőhöz került. WIECKER 155–156.
- ⁴⁰ A már említett leírások mellett további forrás a Wiecker által közölt 1806-os jegyzék (ld. a 10, 11. jegyzeteket), amelyben a képek így szerepelnek: Nr. 1514. „Ein sehr fleißiges Gemählde von Janneck auf Kupfer gemahlt, eine Mahler Stube vorstellend, 1 Fuß 9 Zoll breit und 1 Fuß 4 Zoll hoch” 100 tallérra értékelve; Nr. 1515. „Eins dergleichen von eben demselben auf Kupfer die Bildhauer Werkstatt vorstellend, beyde mit dem Bildniß seiner Zeit, verwandter Freunde und Künstler, 1 Fuß 9 Zoll breit und 1 Fuß 4 Zoll hoch” 100 tallérra értékelve. A képek szerepelnek az 1796-os koppenhágai árverés katalógusában is. WIECKER 116–117.
- ⁴¹ THIEME–BECKER (18) 1925, 391; PREISS 1977, 71.
- ⁴² London, Sotheby's, 1971. november 24. 154. szám, X–XI. tábla. A képek rézlemezre

- vannak festve, méretük egyenként 39,5×51 cm. A Szobrászműterem fotója már Herner Wengraf tulajdonából közölve: *Connoisseur*, 1972. May. Vol. 180. No 723. 52.
- ⁴³ Wien, Wien Museum, olaj, vászon, 86,5×67 cm, ltsz.: 104.061. Ld.: *Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis*. Hrsg. TRNEK, Renate. Ausstellung. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste. Wien, 2004, 72. katalógusszám és kép.
- ⁴⁴ Bratislava, Galéria Mesta Bratislavy, olaj, vászon 78,2×64 cm, ltsz.: A 5694. A kutatás a háttérben ábrázolt Leopold Firmian-portré alapján az 1728 körüli évekre datálja a képet. Ld. a 38. jegyzetben idézett Donner-katalógus, 226, 1. katalógus szám.
- ⁴⁵ Wien, Österreichische Galerie, ólom és ón-öntvény, 39,5 cm, ltsz.: 2430. BAUM 1980, I. 121, 64. katalógusszám; legújabb: Donner-katalógus 1993, (ld. 38. jegyzet) 330, 49. katalógusszám.
- ⁴⁶ Jannecktól Hagedorn gyűjteményében még az alábbi képek voltak a Wiecker által közölt 1806-os jegyzék (ld. a 10, 11. jegyzeteket) alapján: Nr. 831. „Zwo vortreffliche äßerst fleißige auf Kupfer gemahlte Stücke von Jannick, die Ruhe der Diane und Venus, die den Adonis schmeichelt um ihn von der Jagd abzuhalten”. Kisméretű párdarabok, rézlemez, egyenként 10 3/4 hüvelyk magasak, 11 1/4 hüvelyk szélesek, 80 tallérra értékelve. A képek még felbukkantak Izaak Schmidt gyűjteményének amszterdami árverésén 1820-ban (WIECKER 83, 136); Nr. 1264. „Adam und Eva im Paradiese”, ez a kép az 1806-os katalógusban egy nem azonosítható töredékes névvel szerepel, Janneck neve az ott hivatkozott 1796-os árverési katalógusban olvasható, vászonkép, 1 láb 4 hüvelyk széles, 1 láb 8 hüvelyk magas, 45 tallérra értékelve (WIECKER 105); Nr. 1529. „Ein Gesellschafts Stück mit Sang und Concert von Franz Janneck”, rézlemez, 1 láb 9 hüvelyk széles, 1 láb 4 hüvelyk magas, 90 tallérra értékelve (WIECKER 119); Nr. 1530. „Eins dergleichen von eben demselben, beyde auf Kupfer gemahlt, auf dem letzten ist das Bildnis des Landschafts Mahlers Orient in ungarischer Kleidung und an einem Tafel sitzend das Bildnis des Künstlers der dieses Gemähldte gemahlt” rézlemez, 1 láb 9 hüvelyk széles, 1 láb 4 hüvelyk magas, 90 tallérra értékelve. Mindkét társasági jelenet szerepel az 1796-os koppenhágai árverés katalógusában is (WIECKER 117, 119–120).
- ⁴⁷ Erre néhány példa: 240 Dukátot fizetett a festőnek a két festőműteremért és a két társasági jelenetért, amely műveket a Hagedorn-hagyaték összeírói is a legmagasabbra értékelték a bécsi képek közül (CREMER 1989, 22, 338/17. jegyzet). Hagedorn így írt bátyjának a képek kapcsán: „Du kanst aus der Beschreibung des Orients urtheilen, daß Janneck sein Geld doppelt verdient hat...” (CREMER 1989, 72). Amikor az 1740-es évek végén gyűjteménye eladását tervezte, Georg Christian Schützcel rézkarcokban akarta sokszorosíttatni képeit, így egyik levele szerint az elsők közt a „fürchterlich reich componierten Jannecke”-ket (CREMER 1989, 89). A rézkarcok valószínűleg nem készültek el.
- ⁴⁸ CREMER 1989, 102; a kép (olaj, vászon 81×63,5 cm) ma a hamburgi Kunsthalle gyűjteményében található.