

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Jana Melicharová

Malířské dílo Antona Einsleho, Johanna Nepomuka Endera a Leopolda
Buchera

bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Jaroslav Sojka

2013

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne

Jana Melicharová.....

Bibliografická citace

Malířské dílo Antona Einsleho, Johanna Nepomuka Endera a Leopolda Buchera:
bakalářská práce / Jana Melicharová;
vedoucí práce: Jaroslav Sojka, Praha, 2013, 51 stran

Anotace

Základním smyslem bakalářské práce je bližší seznámení s malířskými díly u nás nepříliš doceněných umělců Antona Einsleho, Johanna Nepomuka Endera a Leopolda Buchera, které souvisejí s osobou Ferdinanda V. Jelikož se jedná, především u Antona Einsleho a Johanna Nepomuka Endera, o portrétní tvorbu, zaměřila jsem se na konkrétní ikonografii obrazů, zachycujících mj. duši a charakter portrétované osoby. Z důvodu, že jedna z maleb má historický námět (od malíře Leopolda Buchera), zaměřila jsem také na přiblížení souvislostí s poslední českou korunovaci.

Klíčová slova

Anton Einsle, Johann Nepomuk Ender and Leopold Bucher

Abstract

Painting work Anton Einsle, Johann Nepomuk Ender and Leopold Bucher

The main sense bachelor work is closer acquaintance with the art pieces with us not so unappreciated artists Anton Einsle, Johann Nepomuk Ender and Leopold Bucher, which related to the person of the Emperor Ferdinand V. As this especially in Anton Einsle and Johann Nepomuk Ender on portraits, I focused on a specific iconography of images, ia depicting the soul and character of the person portrayed. For the reason that one of the paintings a historical theme (from painter Leopold Bucher), I also focused on closer approximation relations with the Czech coronation.

Keywords

Anton Einsle, Johann Nepomuk Ender and Leopold Bucher

Počet znaků (včetně mezer): 15 922

Poděkování

Za pomoc při vedení bakalářské práce děkuji především Mgr. J. Sojkovi, kurátorovi uměleckých sbírek Správy Pražského hradu.

Obsah:

1. Základní vývoj malířství v biedermeieru.....	4
2. Tendence v portrétní malbě 19. století v Rakousku a nejvýznamnější portrétisté doby.....	10
3. Anton Einsle	
3.1. Životopisná fakta.....	15
3.2. Malířský styl Einsleho.....	16
3.3. Dílo Antona Einsleho.....	16
3.4. Malířská díla Antona Einsleho	
3.4.1. Ferdinand V. Dobrotivý	17
3.4.2. Marie Anna Carolina Pia Savojská.....	21
3.4.3. Karel hrabě Chotek.....	23
3.4.4. Vévodkyně Marie Carolina jako představená Ústavu šlechtičen PH.....	23
3.4.5. Marie Anna jako svatá Helena.....	25
4. Johann Nepomuk Ender	
4.1. Životopisná fakta.....	26
4.2. Malířský styl Endera.....	27
4.3. Dílo Johanna Nepomuka Endera.....	27
4.4. Malířská díla Johanna Nepomuka Endera	
4.4.1. Vévodkyně Marie Terezie Isabella jako představená Ústavu šlechtičen na Pražském Hradě.....	28
5. Tendence v obrazech historických námětů	31
6. Leopold Bucher	
6.1. Dílo Leopolda Buchera.....	36
6.2. Malířská díla Leopolda Buchera	
6.2.1. Korunovace Ferdinanda V. Dobrotivého v katedrále sv. Víta uskutečněné dne 7. září 1836.....	37
7. Závěr.....	43
8. Obrazová příloha.....	45
9. Použitá literatura.....	50
10. Seznam použitých zkratk.....	51

Základní vývoj malířství biedermeieru

Pojmem biedermeier označuje především krátké období relativního klidu před bouří – od 20. let 19. století do roku 1848. Domácí idyla – ústřední téma biedermeieru (zobrazující dětství, lásku, manželství, stáří a smrt), které vůbec nevypovídalo o politickém napětí těchto let, nýbrž vyjadřovalo občanskou touhu po návratu k morálním základním hodnotám vlastní existence. „Jednotlivci zůstala svoboda zaměstnávat se tím, co jej přitahuje, co mu dělá radost, ale vlastní studiem lidskosti je člověk.“¹ V pozadí scén ze všedního života stála vždy alegorie, která vštěpovala občanské cnosti. Nenápadnost zavrhuje veškerou dramatickost ve prospěch klidné intimity byla vždy na prvním místě. Vyhýbání se všem místně či dobově cizím prvků zůstávalo v dílech ukryto. Časté je tabuizování témat v období biedermeieru především témat z antiky (která byla tak důležitá v přecházejícím klasicismu) či témat biblických témat romantiků. Biedermeier se zásadně odvrátil od minulosti, což vedlo k vytvoření vlastních hranic krásy a monumentality.

Na začátku 20. století chtěli tento chráněný svět nazírat jako dobrovolně zvolené omezení před uměleckou kapitulací způsobenou Metternichových systémem: „Tato podvědomá buržoazní morálka související s bezpodmínečným respektem k právu a pořádku, tj. k vysoké vrchnosti jakékoliv formy. Malíř nesmí nikdy zapomenout, že také on sám a jakýkoliv poddaný jsou věrnými, a nepředpojatost vůči policejnímu státu je dalším hlavním znakem jeho umělecké tvorby.“²

Životní styl ovládal biedermeier, který je charakteristický zcivilněním každodenního života. Obdivovaná jednota biedermeieru v umělecké tvorbě, bydlení a oblečení související s vlastní pozicí vycházející z celkového díla. Tato jednota stírala všechny třídní rozdíly, že na stejných základech byly vybudovány místnosti císaře, ale i maloměšťana. Teprve později byla zpochybněna upřímnost císaře, který se oblékal jako každý jiný a plně se ukázalo nebezpečí vyplývající z tohoto sjednocení. Osvícenský mocnár František I., který sám sebe vnímal jako prvního služebníka státu, ustrnul v pocitu smyslu povinnosti k podřízeným. Občanská prostota Františka I. se stává vzorem pro šlechtu, ale zároveň odchýlení od rozhodující vrstvy ho dělá podezřelým pro celou společnost. Civilní jednota platila také v duchovním smyslu, který se nesl v občanském a puntičkářském duchu. Stinnou stránkou biedermeieru byla přizpůsobivá síla, která byla v období třetí pokládána za vzor jako umění

¹ GOETHE 1932 – Johann Wolfgang GOETHE: Aus Ottiliens Tagebuch: Gesammelte Blätter

(Z Ottilien. deníku) Weissbach 1932

² HEVESI 1903 – Ludwig HEVESI: Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, Leipzig 1903, 256

typicky německého natolik odlišného od tehdejších moderních uměleckých směrů. Skutečností je, že umění biedermeieru dosáhlo mezinárodního rozměru, ale velmi silný výraz nacházel především ve Vídni.

Vídeňské malířství končícího 18. století bylo mnohostranné, tajemné a těžko pochopitelné, které nebylo upraveno na základě pravidel, která by svým vpuštěním pravdy celek pouze rušila. Postupné pronikání pravdy můžeme spatřit v pozdních dílech Franze Antona Maulbertsche či Kremsera Schmidta. V tomto ohledu znamená přímý zlom přístupu ke skutečnosti až dílo Johanna Petera Kraffta: Na jedné straně reagoval v retrospektivě na Francii, především následoval Jacquese Loise Davida reprezentanta klasického monumentálního malířství a na druhou stranu skrz pozadí děje prosakovala reálnost těchto scén.³ (především ve scéně „Návrat císaře Františka I. z Bratislavy v listopadu 1809“ vytvořené v letech 1828 až 1832)⁴ Rovněž je také oceňována jeho rané dílo „Arcivévoda Karel s vlajkou regimentu v bitvě u Aspernu 1809“⁵ (1812) zobrazující první vítězství nad Napoleonem. Arcivévoda je zde zachycen na způsob „Napoleona překračujícího Alpy“ (1801)⁶ a rovněž prezentující odhodlání a bojovnost vévody. Ačkoliv v obraze „Návrat vojáka zeměbrany domů“⁷ (1817) je silně zdůrazněn vlastenecký aspekt, je to rovněž působivý příklad vnímané lidskosti. V obraze se zřetelně smíchává nazarénská naivita s vsakujícím naturalistickým obsahem. Druhá verze tohoto obrazu⁸ působí popisněji a přirozeněji, která se už obejde bez dramatického napětí typického pro biedermeierovskou malbu. „Rozloučení vojáka zeměbrany“⁹ má dvě tváře (neurčitou a pokoušející) jak zpozoroval Rudolf

³ Katalog výstavy: 109. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 1988 – Bürgersinn und Aufbegehren: Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848 /Kapitel 5 – Krapf 1988 – Michael Krapf: Das moralisierende Element in Wiener Sittenbild / Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1988, 148

⁴ KRAFFT 1828–1832 – Johann Peter KRAFFT: Návrat císaře Františka I. z Bratislavy v listopadu 1809, freska – Hofburg, Vídeň, 1828-1832

⁵ KRAFFT 1812 – Johann Peter KRAFFT: Vévoda Karel s vlajkou regimentu v bitvě u Aspernu 1809, olejomalba – Historické vojenské muzeum, Vídeň, 1812

⁶ DAVID 1800 – Jacques Louis DAVID: Napoleon překračuje Alpy, olejomalba – Chateau de Malmaison, Rueil Malmaison, Paříž, 1800

⁷ KRAFFT 1817 – Johann Peter KRAFFT: Návrat vojáka zeměbrany domů, olejomalba – Rakouská Galerie Belvedere, Vídeň, 1817

⁸ KRAFFT 1820 – Johann Peter KRAFFT: Návrat vojáka zeměbrany domů, olejomalba – Rakouská Galerie Belvedere, Vídeň, 1820

⁹ KRAFFT 1813 – Johann Peter KRAFFT: Rozloučení zeměbrance, olejomalba – Historické vojenské muzeum,

von Eitelberger „na moderní život se má pohlížet v duchu historické malby.“¹⁰ Obraz dokládá tendenci, že žánrový námět té doby může být hojně spojován s požadavky historické malby.

Ačkoliv pravá produkce vídeňského biedermeieru působí na první pohled jako plně jednotný styl, vývojově lze vysledovat dvě složky – barokní a klasicistní.¹¹ Barokní složka biedermeieru se soustředila při ústřední osobnosti Petera Fendiho vyznačující se malebnou jemnou formální řečí. Zatímco skupina navazující na předchozí styl klasicismu působící v okruhu Josefa Danhausera kladla spíše důraz na kresbu. Rozdílnost nespočívala pouze v malířském provedení, ale rovněž v polickém postoji, který byl ostřejší v klasicistním biedermeieru než v barokním. V klasicistním proudu biedermeieru obsahující požadavek na patetickou upřímnost, lze spatřit naznačený most mezi Francouzskou revolucí a událostmi z roku 1848. Spojující element obou dvou směrů biedermeieru spočívá v obrácení k intimitě od dřívější manifestace imperializmu a náboženské monumentalitu. „Obrazový svět městského člověka ztrácí univerzální rozsah. Ztrácí prostorovou a časovou nekonečnost baroka, onu věčnost uměleckého perspektivy, která překonávala veškeré hranice reálného života. (...) Ale toto obrovské omezení zvedlo poptávku v mocném tlaku: tuto viditelnou a současnou vlastní životní skutečnost pochopit a zvládnout.“¹²

Jak již bylo zmíněno, na barokní směr biedermeieru měla především vliv díla Petra Fendiho, nalézajícího témata především v žánrové malbě. Ačkoliv měl klasicistní akademické vzdělání a vazbu na dvorské a aristokratické mecenáše, byly pro jeho tvorbu rozhodující jiné vlivy – především lidová témata převzatá z benátského a nizozemského malířství. „Formy ledovců a starých pastvin studoval jsem v těchto několika málo příznivých dnech jak jen nejvíce je možné; což pro mě bylo nejvíce zajímavé, byli lidé, kteří na nich žili, jejich zvyky a obyčej.“¹³ Fendiho přenesení zásad holandského utváření prostoru do současnosti vedlo

Vídeň, 1813

¹⁰ Katalog výstavy: 109. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 1988

– Bürgersinn und Aufbegehren: Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848 (Kapitel 5 – Krapf 1988

– Michael Krapf: Das moralisierende Element in Wiener Sittenbild) Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1988 148 /odkaz Rudolf von Eitelberger – cit. Frodl Kat. 56/

¹¹ BISANZ – Hans BISANZ: Malerei und Aquarell: Die Entwicklung der Litographie als Medium zur Verbreitung der Idylle 58

¹² GRIMSCHITZ 1928 – Bruno GRIMSCHITZ: Die österreichische Zeitung im 19. Jahrhundert, Zürich-Wien-Leipzig 1928 33n

¹³ Katalog výstavy: 109. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 1988 – Bürgersinn

k vytvoření žánrového obrazu *biedermeieru*. Prvním odrazem těchto tendencí je „Dívka před loterií“ (1829).¹⁴ Základní posmutnělý a tragický tón pokračuje v tomto směru v jeho charakteristických soucitných obrazech, provedených v něžných monotónních barvách, jako je tomu např. na obrazech „Dívky s mlékem“, „Smutná zpráva“ či „Konfiskace“. Fendi se nesnažil ani tak o sociální kritiku, ale spíše o tiché upozornění. Přestože dominantní postavení u něj zabíraly žánrové obrazy, vytvářel i portréty dětí dvora či aristokracie, ačkoliv v jeho díle zaujímal pouze okrajovou pozici. *Biedermeierovská jemnost a muzikálnost vládla především v krajinomalbě Thomase Endera a Josefa Hogera (jasný, klidný a extrémně zdatný přednes a vkusné uspořádání)*.¹⁵ *Krajinomalba Thomase Endera a Josefa Högera prokazuje příbuznost k žánrovým obrazům Fendiho okruhu (především v akvarelech)*.

Oproti skupině barokních *biedermeierovských* malířů zdůrazňovala jiná umělecká skupina svůj původ od předcházejícího klasicismu. Následování klasicismu dodávalo dílům kresebnou hrubost. Z klasicismu byl také přejatý požadavek současných umělců, kterým bylo trvání na zjevné upřímnosti. Oni naopak, oproti neutrálnímu Fendiho okruhu, upadli do sporu: proti sobě působili na akademii dva mistři; Danhauser a Waldmüller. Pro umělce klasicistně orientované je možné jako vzor považovat díla Petra Johanna Kraffta, který ve svých obrazech proměnil antickou historii ve vlasteneckou. Tuto změnu ukazuje především obraz „Rozloučení zeměbrance“ (1813), prodchnutý patriotickou a současně plně rodinnou notou. Po této cestě pokračoval i Krafftův žák – Josef Danhauser. Jeho raná tvorba se svým patosem i dramatičností zdála ještě poplatnou klasicismu. Obrazy na počátku 19. století sklidily velký ohlas jako tomu bylo u malby „Marnotratník“¹⁶ (z roku 1836) nebo „Polévka v klášteře“¹⁷. Pozbývají ale vztah k antice kterou nahrazují současností. (De facto se stávají evangelickými paralelami k bohatému marnotratníkovi a chudému Lazarovi s poukazem na moderní dobu.) Danhauser v těchto obrazech posunul hranice náboženského tématu k moralizující kritice společnosti. V Danhauserových podobenstvích nacházíme koncentraci na hlavní a stručnou podstatu, které umožňují zřetelně poznat poučení plynoucí se z těchto dvou souvisejících

und Aufbegehren: *Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848* (Kapitel 5 – Bisanz 1988 – Hans Bisanz: Einführung in das Werk Peter Fendi) Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1988, 161

¹⁴ FENDI 1829 – Peter FENDI: *Dívka před loterií*, olejomalba – Rakouská galerie Belvedere, Vídeň, 1829

¹⁵ MÜLLER 1864 – Fridrich MÜLLER: *Die Künstler aller Zeiten und Völker – II. Band*, Stuttgart 1864, 389

¹⁶ DANHAUSER 1836 – Josef DANHAUSER: *Marnotratník*, olejomalba – Rakouská galerie Belvedere, Vídeň, 1836

¹⁷ DANHAUSER 1838 – Josef DANHAUSER: *Polévka v klášteře*, olejomalba – Rakouská galerie Belvedere, Vídeň, 1838

obrazů. Ten samý marnotratník sedí zchudlý v předsíni kláštera, zatímco je od žebráka (Lazara) obsluhován. V Danhauserově tvorbě nacházíme ještě vliv Davida Wilkieho, díky kterému bývá pozdějšími kritiky označován jako „Vídeňský Angličan“.¹⁸ Tématicky stáli v pozadí Danhauserovy tvorby Nizozemci 17. století, ale jejich příklad byl vnímán v jiném duchu než u Fendiho. Témata výslovně žánrového charakteru se objevují v Danhauserově tvorbě až v roce 1839 (deset let po Fendim), např. „Mateřská láska“.¹⁹ Vytvořil celou řadu domácích scén umožňující mu vyjádřit dětskou nenucenost a darebáctví.

Jen s výhradami lze k této klasicizující skupině přiřadit umělce Ferdinanda Georga Waldmüllera, ačkoliv často bývá s oblibou vnímán jako pravý malíř *biedermeieru*. Waldmüllerův výrok plně vypovídá o jeho přístupu k uměleckému dílu: „Úkol každého uměleckého úkonu nelze nikdy a jinak řešit než po cestě pravdy. Příroda ale ve své věčné pravdě, ve svých projevech a podobách nemá nic odporného. Jednání lidí jsou občas podlá, ale podoby, které jim příroda propůjčuje, ne.“²⁰ Tato dalece sahající populární charakteristika platí pro jeho raná díla, kterými jsou krajiny malých formátů a portréty. Máme na mysli poklidné krajiny Solné komory ze 30. let 19. století nebo intimní portréty jako je např. „František Josef v dětském věku“ (1832). Waldmüllerova díla jsou zrcadly doby, která ve 30. letech odrážela sociální situaci způsobenou prudkým průmyslovým rozvojem (např. obraz „Konfiskace“²¹, který ukazuje nespravedlivost osudu). Ve 40. letech dochází v jeho dílech ke zvyšování dramaturgie a monumentality.

Podobné tendence jako pro Waldmüllerovy portréty nacházíme i v podobiznách od Fridricha von Amerlinga, Josepha Kriehubeho nebo u Johanna Baptisty Reitera, kteří vycházeli vstříc velkoměšťánské potřebě reprezentace skrz překročení *biedermeierovské* skromnosti. Sociální kritiku nenacházíme pouze v dílech Waldmüllera, ale také u ostatních umělců *biedermeieru*. Zpočátku se sociální kritika držela morálních hranic jak dokazuje např. Krafftův obraz „Návrat polního vojáka domů“. Teprve ve druhé polovině 20. let se stává sociální soucit zřetelným, jako je tomu u Waldmüllerovy scény „Po požáru v Mariazellu“. (Katastrofické obrazy maloval i Petr Fendi.) Fendi upozornil na zřejmý sociální obsah, který

¹⁸ HEVESI 1903 – Ludwig HEVESI: Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, Lipsko 1903, 64

¹⁹ DANHAUSER 1839 – Josef DANHAUSER: Mateřská láska, olejomalba – Rakouská galerie Belvedere, Vídeň, 1839

²⁰ FRODL 1987 – Gerbert FRODL: Wiener Malerei der Bildermeierzeit, Rosenheimer 1987

²¹ WALDMÜLLER 1847 – Ferdinand Georg WALDMÜLLER: Konfiskace, olejomalba – Muzeum města Vídně, Vídeň, 1847

je zjevný v obraze „Prodavač preclíků u dominikánské bašty“ (1828).²² Dotýkání se sociální otázky stále častěji vyplouvalo na povrch. V tomto ohledu je zajímavý obraz Carla Schindlera „Poslední večer na smrt odsouzeného vojáka“²³, kde je do středu zájmu diváka dán moralistický element. Patetická kompozice obrazu navazuje na akademické dědictví obrazů Ukřižování. Na znázornění skutečné kritiky, vyplývající ze sociálních rozdílů před rokem 1848, používali umělci satiru. (Např. Danhauserova „Pší komedie“²⁴ nebo Ranftlova „Republika zvířat“.²⁵) Ale nelíčená sociální obžaloba společnosti se mohla uplatnit až po polovině 19. století.

Měšťanstvo, které zaujímalo v období biedermeieru rozhodující postavení, se často zrcadlilo v uměleckých dílech – obrazy se pak snadněji a nadčasověji staly svědectvím ducha a životního stylu doby.

²² FENDI 1828 – Peter FENDI: Prodavač preclíků u dominikánské bašty, olejomalba – Muzeum města Vídně, Vídeň, 1828

²³ SCHINDLER 1840 – Carl SCHINDLER: Poslední večer na smrt odsouzeného vojáka, olejomalba – Rakouská galerie Belvedere, Vídeň, 1840

²⁴ DANHAUSER 1841 – Josef DANHAUSER: Pší komedie, olejomalba – Muzeum města Vídně, Vídeň, 1841 (Akademie odmítla obraz vystavit a tak Danhauser abdikoval na své místo profesora na Akademii.)

²⁵ BAUERNFELD 1848 – Eduard von BAUERNFELD: Die Republik der Tiere, 1848

Tendence v portrétní malbě 19. století v Rakousku a nejvýznamnější portrétisté doby

Zpodobňování lidí v 19. století, tj. v epoše posilujícího významu měšťanstva, se projevovalo jejich sebeuvědomění stále více kladoucí důraz na vzhled a blahobyt. Portréty prezentovaly buď individuální postavu či skupinu; tzv. rodinné portréty nebo skupinové portréty. Tyto tendence v Rakousku vyvrcholily v třicátých letech 19. století. Cesta k biedermeierovskému portrétu je charakteristická podstatnou dualitou mezi realitou a ideálem a neztrácela při tom přímocnost a především jednostrannost.

Už od pozdního 18. století se vyskytuje touha po zobrazení portrétovaných osob s individuálními znaky, které vystihují skutečnost a charakter. Předpoklady nového způsobu vidění nenalezneme ve Vídni, nýbrž ve Francii. Duch francouzské revoluce vedl k novému, individuálnímu, sebeuvědomění. Kousky skutečné reality člověka zdůrazňovaly individualitu a jedinečnost portrétované osoby.

Za přímého zprostředkovatele francouzských myšlenek je považován Johann Peter Krafft, který se seznámil s vymoženostmi porevolučního portrétního francouzského malířství. V dílech, která Krafft vytvořil po svém návratu do Vídně je vidět zřetelný vliv Jacquese Louise Davida a to sice skrz pokus zobrazit individuální zvláštnosti obličeje bez přikrášení. Snaha zohlednění individua se netýkala pouze Kraffta, ale také např. Barbary Krafftové. „Podobizna Mozarta“(1819)²⁶ je sice v základě ještě konzervativní, ale v detailech se snaží zachytit individuální rysy obličeje.

Za prostředníka nových myšlenek nemůžeme označit „vídeňského uměleckého papeže té doby“²⁷ ředitele Akademie a Galerie Friedricha Heinricha Fügera. (Nepřijímá až tak vlivy z Francie, ale jeho portréty romantického charakteru jsou spíše ovlivněny tvorbou anglických portrétistů např. George Romneye.) Ačkoliv Föger zastával konzervativní stanovisko, vytvářel portréty, které skrz svou uměleckou sílu byly skvělými mnohostrannými dokumenty oficiálně vládnoucí umělecké politiky.

Důležité pro portrétní vídeňské malířství následujících let bylo mnoho návštěv význačných francouzských a anglických portrétistů. Mezi ně přínáležel dřívější dvorní malíř Napoleona Jean Baptiste Isabey, který ve zvěčnil v portrétních miniaturách celou řadu účastníků vídeňského kongresu. A také, asi nejslavnější portrétista té doby, sir Thomas

²⁶ KRAFFT 1819 – Barbara KRAFFT: Podobizna Wolfganga Amadea Mozarta, olejomalba – Společnost přátel hudby, Vídeň, 1819

²⁷ FRODL 1987 – Gerbert FRODL: Wiener Malerei der Bildermeierzeit, Rosenheimer, 12

Lawrence, který ve Vídni získal hojný počet objednávek, mj. „Podobiznu knížete Metternicha“.²⁸ Vystoupení Thomase Lawrence ve Vídni v roce 1818–1819 změnilo portrétní malířství.

Přijetí těchto tendencí – zdůrazňování vnějších individuálních rysů mohlo někdy vést až ke karikaturnímu zpodobnění portrétovaného.

Tradiční reprezentativní a iluzivní portréty tak charakteristické pro baroko ovšem existovaly i nadále např. jako prezentace moci. Nositelem tradicí byla především Akademie ve Vídni např. Johann Baptist Lampi, který vnášel zastaralou tradici daleko až do 19. století. Nejvíce zaměstnávaní umělci *biedermeieru* vycházeli z Lampiho školy, ale prahnuli po tom být soudobí měnícímu se desetiletí. Jsou to ocenění umělci: Johann Ender (1793–1754), který směl doprovázet později slavného politika knížete Stephana Széchenyi do Itálie a Řecka, dvorní císařský malíř Anton Einsle (1801–1871).²⁹ Důležitý fakt, který je třeba si uvědomit, že charakter portrétu dříve závisel především na účelu využití a společenském stavu objednatele. Přesto však lze se dopátrat mnoha portrétů císařské rodiny, kde je zdůrazněna civilnost a rodinnost a naopak mnoho portrétů z kruhů měšťanstva, kde je kladen akcent na reprezentaci.

Nejúspěšnější v oboru portrétního malířství byl Friedrich von Amerling, který obohatil svou tvorbu čerstvým výrazem převzatým z Anglie. Mezi další nejvýznačnější mistry rakouského portrétního malířství 19. století patřili Ferdinand Georg Waldmüller, Franz Eybl, Moritz Michael Daffinger, Peter Fendi, Josef Danhauser apod....

Často se malíři podobizen specializovali na jeden žánr nebo dva žánry – především portrét a žánr. (Např. Amerling, který maloval krajiny a portrét nebo Daffinger dávající přednost portrétu a malbě květin.)

Malířské dílo Moritze Michaela Daffingera přináší do vídeňského malířství nový smysl barvy jako novátorský kompoziční prvek. Ačkoliv vytvářel především miniatury, nezapře jeho dílo touhu po reprezentaci. Daffingerovy podobizny dívek se staly pozitivním vzorem *biedermeierovského* portrétního umění. (Přitom ale za zmínku stojí také Daffingerovy obrazy květin, které se řadí mezi nejvybranější vytvořené v tomto žánru.) Ve Vídni první poloviny 19. století se portrétu věnovala celá řada umělců, např. Emanuel Peter nebo Carl Agricola.

²⁸ LAWRENCE 1820–1825 – sir Thomas LAWRENCE: Podobizna knížete Metternicha, olejomalba – Umělecko-historické muzeum, Vídeň, 1820–1825

²⁹ HEVESI 1903 – Ludwig HEVESI: Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, Lipsko 1903, 23

Nejslavnějším, nejžádanějším a nejproduktivnějším vídeňským portrétistou byl Friedrich von Amerling, který v Londýně získal znalosti o velkém portrétním malířství. V tvorbě sira Thomase Lawrence lze nalézt silný virtuózní rukopis, ale také rovněž teatrální barevnost, které poskytly vídeňskému malířství nové podmínky k dalšímu rozvoji. Zdánlivá lehkost, jakoby proudící z jeho obrazů, nechává procítit silné kouzlo spontánnosti. Současníky byl Amerling obdivován především pro zdokonalení hry světla, kterou si získal náklonost publika. (Teprve malíř Franz Schrotzberg mu byl schopen, v roce 1840, přiměřené konkurence v daném ohledu.) V roce 1832 se stal prvním portrétistou ve Vídni, když díky uhrančivosti portrétů, získal od císaře zakázku, aby jej namaloval v celé figuře.³⁰ Obraz se stal místem, na kterém je zjevný rozdíl mezi ideálem panovníka a člověka působícího starostí a únavou. Jako žádný jiný z jeho současníků Amerling chápal nutnost přizpůsobení se objednavatelům, aniž by ztratil osobitost. Toto nadání je ještě zřetelnější v obraze „František I. v uniformě pruského vojáka“,³¹ který jako jediná reprezentační podobizna starého vídeňského malířství zůstal provedený na vysoké umělecké úrovni.³² K významným svědectvím přináleží rodinné portréty namalované Amerlingem, např. „Rudolf von Arthaber se svými dětmi.“³³ ; ve středu významů jsou stojí zodpovědnost a vážnost otce, podtržené podtržen půvaby dětí i dějem. (Jeden z charakteristických znaků skupinových obrazů *biedermeieru*.)

Rozhodující rozpor, snažící se na jedné straně zachytit pravdu přírody a na opačné straně všeobecná závaznost ideálnímu portrétu, jsou jedněmi z tendencí projevujících se v portrétní malbě 19. století. Za nešťastnější spojení těchto diferencí lze považovat portréty dětí (např. Peter Fendi, Friedrich von Amerling a Josef Danhauser aj.).

Jelikož žánrový obraz hraje v období *biedermeieru* centrální roli, dochází často v portrétní tvorbě ke stírání hranic mezi žánrem a portrétem. Umělec často zasazuje zobrazovanou postavu do vymyšleného nebo komponovaného okolí. Vznikají tzv. kostýmované portréty zobrazující dámy, např. jako loutnistky, které do Vídně přenesl

³⁰ AMERLING 1832 – Friedrich von AMERLING: Císař František II. v korunovačním rouchu, olejomalba

– Umělecko-historické muzeum, Vídeň, 1832

³¹ AMERLING 1834 – Friedrich von AMERLING: Císař František I. v uniformě pruského generála, olejomalba

– Rakouská galerie, Vídeň, 1834

³² GRIMSCHITZ 1961 – Bruno GRIMSCHITZ: Die Altwiener Maler 1961, 29

³³ AMERLING 1837 – Friedrich von AMERLING: Rudolf von Arthaber se svými dětmi, olejomalba

– Rakouská galerie Belvedere, Vídeň, 1837

Amerling³⁴ (jejichž obliba udržela až do pozdního 19. století.). V těchto obrazech je pozornost spíše upřena na mimiku a gesta než na kostýmy.

Ferdinand Georg Waldmüller ve svých obrazech kolem roku 1820 čerpá ze zdrojů francouzské malby, odvozené od J. L. Davida. Tento malíř zapůsobil v rakouském malířství téměř jako prorocký zjev, protože dokázal pracovat ve všech oborech a jeho práce působí vždy propracovaným způsobem podání. Waldmüller byl schopen skvělé reflexe na předcházející vývoj, jak dokazuje jeho obraz „Podobizna dívky“³⁵ (vinné listí obepínající okno zřetelně odkazuje na tvorbu nazarénů).³⁶ Waldmüllerem se začínala psát nová kapitola vídeňského malířství, kterou ostatní tvořiví umělci následovali. Waldmüller ve svých obrazech vizualizoval biedermeierovský životní pocit zahrnující spojitost člověka s přírodou. Např. v obraze „Rodiny Josefa Rittersa von Neuhaus“³⁷ nebo ještě zřetelněji se to projevuje v „Autoportrétu“.³⁸ Tato změna skupinové podobizny a vtáhnutí lidí do přírody jsou velkým skutkem Waldmüllera. Charakteristická pro Waldmüllerova díla ale také zůstala jistá míra niternosti, probleskující v jeho díle tu a tam dokonce v první linii.

V roce 1819 namaloval Ferdinand Georg Waldmüller portrét „Matky kapitána Stierle-Holzmeistera“³⁹, kde rezignoval na veškerou ozdobnost formy. Traduje se, že kapitán dal malíři zakázku s přáním namalovat matku „tak jak je“.⁴⁰ „Přes tvrdé, téměř vyrývané formy reprodukce, neztratila malba jemnost. Její vnější a charakteristická síla jsou podtrženy leskem, který rozjasňuje ošklivost a podobizně propůjčuje vášnivou touhu po „opravdovosti přírody.“⁴¹ Za vrchol Waldmüllerova portrétního umění jsou považována díla vzniklá ve 30. letech 19. století. Pro ně je charakteristické perfektní malířské vytváření zaměřené

³⁴ AMERLING 1838 – Friedrich von AMERLING: Loutnistka, olejomalba – Rakouská galerie Belvedere, Vídeň, 1838

³⁵ WALDMÜLLER 1821 – Ferdinand Georg WALDMÜLLER: Podobizna čtyřleté komtesy E. v okně obrostlém listovím vinné révy, olej na plátně Schweinfurt – sbírka G. Schäfera 1821

³⁶ OVERBECK 1810 – Johann Friedrich OVERBECK: Portrét Franze Pforra, olejomalba – Národní galerie, Berlín, 1810

³⁷ WALDMÜLLER 1827 – Ferdinand Georg WALDMÜLLER: Portrét rodina Josefa Rittersa von Neuhaus se svou ženou a dětmi, olejomalba – Neu Pinakothek, Mnichov, 1827

³⁸ WALDMÜLLER 1828 – Ferdinand Georg WALDMÜLLER: Autoportrét v 35 letech, olejomalba – Rakouská galerie Belvedere, Vídeň, 1828

³⁹ WALDMÜLLER 1819 – Ferdinand Georg WALDMÜLLER: Portrét matky kapitána Stierle-Holzmeistera, olejomalba – Stará národní galerie, Berlín, 1819

⁴⁰ FRODL 1987 – Gerbert FRODL: Wiener Malerei der Bildermeierzeit, Rosenheimer, 17

⁴¹ GRIMSCHITZ 1957 – Bruno GRIMSCHITZ: Ferdinand Georg Waldmüller, Salzburg 1957, 31

na jednotlivce ale také velkorysost a jistota kompozice. Jeho modely jsou buď v neutrálním prostředí nebo v popředí krajiny. Ačkoliv se Waldmüllerovy naskytovaly příležitosti ukázat své skvělé malířské umění (např. hravost světla v neposlušných záhybech hedvábné látky), nikdy neztratil ze zřetele vlastní obrazové téma; zkrátka neutopil své dílo v přemíře detailů. Waldmüllerovy portréty, ve kterých se vyvaroval veškerého přehánění, nenacházely ve Vídni 19. století dostatečnou konkurenci. Ačkoliv Waldmüller měl mnoho studentů nenalezl přímého následovníka. Své studenty naučil malovat, ale přesto díla jeho studentů postrádala kouzlo schopností učitele. Při ovlivňování nových malířů razil myšlenku, že krajina není pouze před očima, ale musí také vycházet ze srdce.

K technickému vrcholu dospěla díla malíře Franze Eybla, především jeho četné maloformátové obrazy vídeňských občanů s objektivně pojatým realismem přírody. Jeho díla patří mezi nejlepší svědectví času, která spojují ušlechtilou barevnou zdrženlivost s jemností technikou dokonalého malíře. Rozhodující roli v jeho malířské technice sehrála tradice staré nizozemské malby. Nejzajímavější z Eyblovi tvorby jsou žánrové výjevy v idealizované krajině, ve kterých se spíše jednalo o zobrazení obecného typu, než portrétované osoby, např. „Manželský pár v ateliéru“⁴², nadčasově promlouvající intimní atmosférou obrazu.

Portrétní malby *biedermeieru* ve Vídni vděčí za svou jedinečnou pozici Waldmüllerovi, který musel udělat dojem i na jiné malíře a zapůsobil především svým horlivým úsilím hledání pravdy. Tento dojem se projevil i v tvorbě jiných malířů *biedermeieru*; za vyzvednutí především stojí obraz „Hostinská Barbara Meyerová“⁴³ od Johanna Baptista Reitera.

Ve dvacátých letech dochází ke ztrátě náchylnosti k extrémům tzn. přehánění skutečného popisu... Z těchto úkolů extrémů, které vedly přímo k vrcholu, vzniklo nové stanovisko. Toto nové stanovisko bylo syntézou mezi pochopením skutečnosti a nově vznikajícím tlakem po ideálu. Naplňování tohoto stanoviska nenacházíme pouze v tvorbě Waldmüllera nebo Amerlinga, ale také např. u Eybla nebo Friedricha Liedera. Mnoho z tehdy vzniklých podobizen je ztělesněním nekomplikovanosti a vyrovnanosti – všechny vlastnosti, které člověk *biedermeierovské* doby tak rád popisuje.

⁴² EYBL 1834 – Franz EYBL: Vídeňský manželský pár v ateliéru, olejomalba Schweinfurt – sbírka G. Schäfera 1834

⁴³ REITER 1836 – Johann Baptist REITER: Portrét hostinské Barbary Meyerové, olejomalba – Rakouská galerie Belvedere, Vídeň, 1836

Portrétní císařské malířství bylo silně namířeno na rezidenční město. Zatímco dříve směřovaly talenty a umělecké síly dále na západ do Mnichova, později je dokázala svou atraktivitou přitáhnout i vídeňská akademie.

Za zlom lze považovat rok 1848, kdy styl biedermeieru ustupuje do pozadí a jeho formy jsou postupně nahrazovány historismem, jehož nástup souvisí se změnou generací.

Anton Einsle – životopisná fakta

Dvorní malíř Anton Einsle se narodil ve Vídni 30. ledna 1801. Zpočátku se na přání svého otce učil zlatnickému řemeslu. Brzy se ale u něj projevil umělecké sklony a touha stát se malířem. A tak ve velmi mladém věku nastoupil na vídeňskou školu výtvarných umění kde v roce 1817 získal první ocenění. Jako mnoho jiných umělců v období biedermeieru začínal i Anton Einsle svou uměleckou kariéru jako malíř miniatur. Zdrucující zprávou pro malíře byla informace o smrti otce, po které se vydal do Prahy a následně (v roce 1832) odcestoval do Budapešti. Častým námětem portrétů z jeho ruky se stala Beatrix Weninger,⁴⁴ pozdější malířova žena. Uherský palatýn Josef a jeho manželka Maria Dorothea si jej objednali, aby jim namaloval podobiznu jejich zemřelého syna Alexandra.⁴⁵ Tímto dílem si získal náklonost objednavatelů od představených kláštera až po různé zástupce veřejného života. Tehdejší kritika v jeho díle vyzdvihovala především výstižnou charakteristiku portrétovaných osob. V roce 1838 získal titul dvorního malíře. Udělením privilegia prvního malíře mu prokázal své velké sympatie František Josef za vynikající zpodobení jeho manželky Alžběty Bavorské. Později pro nesčetný počet objednávek ze strany dvora musel dokonce odmítat objednávky od vysoké šlechty či měšťanů. (Např. nemohl přijmout ani nabídku pozvání do carského Petrohradu). Pro nesmírné vytížení často využíval pomoci svých asistentů; především Eduard von Engertha.

⁴⁴ EINSLE 1841 – Anton EINSLE: Žena před zrcadlem, olejomalba – soukromá sbírka 1841

⁴⁵ EINSLE 1837 – Anton EINSLE: Vévoda Alexander Leopold – syn uherského vévody Josefa a Marie Dorothey 1837 (V roce 2005 obraz vydražen v Sothebyho aukci na zámku v Marienburgu za 35.000,- EUR)

Malířský styl Einsleho

Zpočátku působí malířský styl Einsleho dojmem porcelánové uhlazenosti. Anton Einsle se řadí mezi představitele biedermeierovského klasicismu, který je ovlivněný též anglickou malbou přenesenou do Vídně Daffingerem a Amerlingem. Vytváří však vlastní barevný a kresebný styl, působící na diváka směsicí realismu a půvabnosti a současně i silně vyzařující vznešenou strohost. Ve 40. letech 19. století převládá v jeho tvorbě jednoduché pozadí, užité např. u „Portrétu Ferdinanda V. Dobrotivého.“⁴⁶ Rovněž vytváří portréty s ideálně komponovanou krajinou, např. „Arcivévodkyně Marie Carolina jako představená ústavu šlechticů na Pražském Hradě.“⁴⁷ Pečlivě zvolený barevný tón dává vyniknout charakteru portrétované osoby. Nevšední plasticita a lesk postav je dodán extrémní prací se světlem. Jeho pozdější portréty, především mužské, svým klidem vypovídají o autorově starší osobnosti a snad, jistém formálním ustrnutí.

Dílo Antona Einsleho.

Portrétní dílo Antona Einsleho se nalézá především v rakouských nebo cizích soukromých sbírkách. Malba představující arcivévodu Alexandra Leopolda je jedno z jeho prvních děl, které si získalo uznání. Portrét zemřelého dvanáctiletého arcivévodu Alexandra Leopolda byl namalovaný v roce 1837 pro jeho zarmoucenou matku Marii Dorotheu. Mezi nejznámější obrazy ale přináší jiný portrét, císaře Františka Josefa I. ve věku dvaceti let⁴⁸, který byl hojně reprodukován a to včetně uznávaných malířů, jakými byli Eybl a Decker. Za svědectví obliby malíře u rakouského císaře lze považovat skutečnost, že získal tu čest, jako první namalovat portrét jeho manželky Alžběty Bavorské zvané Sissi. Alžbětu Bavorskou namaloval Einsle třemi různými způsoby – Císařovna v černém hedvábném šatu s růží⁴⁹, Císařovna v bílém šatu s květinou ve vlasech a Císařovna se širokým kloubkem svázaným hedvábným páskem. Z další tvorby pro vznešenou společnost lze dále uvést obraz Melanie Metternichové nebo Eleonory ze Schwarzenbergu. Namaloval také slavné vojevůdce, jakými byli polní maršál Radetzky a polní maršál baron Hess. Maloval ovšem i politiky, umělce

⁴⁶ EINSLE 1842 – Anton EINSLE: Portrét Ferdinanda V. Dobrotivého, olejomalba – sbírky Pražského hradu, Praha, 1842

⁴⁷ EINSLE 1845 – Anton EINSLE: Arcivévodkyně Marie Carolina jako představená ústavu šlechticů – sbírky Pražského hradu, Praha, 1845

⁴⁸ EINSLE 1850 – Anton EINSLE: František Josef I. – Umělecko-historické muzeum, Vídeň, 1850

⁴⁹ EINSLE 1865 – Anton EINSLE: Císařovna Alžběta v černém hedvábném šatu – soukromá sbírka 1865

a spisovatele (např. Gabora Dobrenteye, sochaře Josefa Kliebera aj.). Z obrazů od Antona Einsleho je v galerijních sbírkách v České republice možné shlédnout např. „Podobiznu pána z roku 1839“⁵⁰ „Podobiznu Josepha Petera Eichhoffer“⁵¹ či „Podobiznu ženy s růžovou šálou“.⁵²

Z portrétní tvorby zmíněného autora stojí především za vyzvednutí díla související s osobou Ferdinanda V. Dobrotivého.

Ferdinand V. Dobrotivý

Anton Einsle vytvořil podobiznu „Ferdinanda V. Dobrotivého“⁵³, která je v současné době ve Starém královském paláci Pražského hradu. Základní rozměry obrazu namalovaného na bolusovém podkladě jsou 165 x 115 cm. (Bolus⁵⁴ je hnědočervený pigment; zemité odrůda krevele.) V antice se z tohoto materiálu vyráběly nádoby. Od dob pozdní gotiky se bolusem připravoval tmavočervený poklad maleb, ale také červeně kreslicí rudky. Bolusový podklad je velmi výhodný pro šerosvitnou malbu. Vyžaduje techniku olejomalby, jejíž výhodou je především nesplývavost barev a nepotřeba čekání na zaschnutí jednotlivých barev. Doklad, svědčícím, že malba je autentickým dílem je signatura (vlevo dole *Anton Einsle / K. Und. Hof = Maler. / in Wien 842*).

Jak již bylo napsáno, hlavním námětem obrazu je Ferdinand V. Dobrotivý.⁵⁵ Dnešní hodnocení Ferdinanda je rozporuplné. V učebnicích dějepisu se o této osobnosti dějin mluví jako o loutce v rukách knížete Metternicha. Ale bylo tomu skutečně tak? Byl Ferdinand V. slabomyslný? Byla důvodem jeho abdikace neschopnost vládnout nebo k tomu více vedly dynastické důvody? Nehovoří za člověka ponejvíce činy než jen slova? Dokázal by slabomyslný člověk hovořit pěti jazyky, být nadšeným botanikem v době rozvoje vědních oborů či dokonce hrát na hudební nástroje? Opravdu nebyl schopen, kvůli své nemoci (epilepsii) vládnout? Když byl po třináct let císařem bez nejmenší námítky společnosti a dokázal úspěšně zvládnout ceremonie tří několika hodinových korunovacích, aniž by na sebe

⁵⁰ EINSLE 1839 – Anton EINSLE: Podobizna pána – Národní galerie, Praha, 1839

⁵¹ EINSLE 1841 – Anton EINSLE: Podobizna pána Josepha Petera Eichhoffer, Moravská galerie Brno, 1841

⁵² EINSLE 1837 – Anton EINSLE: Podobizna ženy s růžovou šálou, Moravská galerie Brno, 1837

⁵³ EINSLE 1842 – Anton EINSLE: Ferdinand V. Dobrotivý, sbírky Pražského hradu, Praha, 1842

⁵⁴ BLAŽÍČEK 1991 – Oldřich BLAŽÍČEK: Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění, Praha 1993

⁵⁵ HAMANNOVÁ 1996 – Brigitte HAMANNOVÁ: Habsburkové: životopisná encyklopedie, Praha 1996, 106–109

nějak nevhodně upozornil? Nenechávají se historikové často unést slovy společnosti, místo aby nechaly promluvit jeho činy? Jistě, Ferdinand V. se nezapsal do historie jako slavný bojovník a reformátor, ale není snad důkazem dobré vlády, že za jeho panování nebyla zbytečně prolita krev na válečných polích? V jeho době se do Rakouské monarchie šířily z Francie revoluční myšlenky; nebyla spíše jeho abdikace způsobem, jak zachránit monarchistický princip před agresivními dobovými trendy? Tento panovník vyvolává více otázek než odpovědí.

Ale podívejme se blíže na námi sledovaný obraz. Hlavním námětem malby je, jak už bylo řečeno Ferdinand V. Dobrotivý, sedící na trůně (pozicí může odkazovat na Krista Pantokrátora⁵⁶, tedy krále zastupujícího Krista na zemi ale též filozofa). Pohlédneme-li do obličeje Ferdinanda a porovnáme jej například s obličejem císaře Josefa II.⁵⁷, zjistíme že téměř zmizely welsko-lotrinské rysy, tolik utvářející habsburskou tvář⁵⁸ (malý kulatý obličej, dlouhý výrazný nos s úzkou špičkou, oči orámované vysokým klenutým obočím atd.) a převládly rysy falcko-neuburské (dlouhá lebka, která je po stranách silně zploštělá s příkře stoupajícím čelem s rovným nosem, který je dlouhý a dole zesílený, oči působící zastřeným a unaveným pohledem a horní ret je úzký, zato spodní nápadně zesílený); ostatně, tyto rysy je možné už zpozorovat u jeho otce Františka I.⁵⁹

Ferdinand V. Dobrotivý je oblečený do uniformy polního maršálka. Bílý kabátec se zlatými knoflíky, upozorňující nás, že se jedná o dragounský kabát (dragouni byli příslušníky jízdní pěchoty). Povšimněme si, že zde ještě chybí označení hodností na ramenou, které nám umožňují ověření datace obrazu. Označení hodností se začíná používat teprve od roku 1848.⁶⁰ Kabát je se zlatými rukávovými výložkami, upomínající na vysokou hodnost portrétované osoby, tzn. vysokého důstojníka. Ferdinand má na sobě řádovou stuhu Řádu Marie Terezie, která nese barvy rakouského erbu. Podle obrazu můžeme konstatovat,

⁵⁶ ROYT 2007 – Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2007, 123

⁵⁷ HICKEL 1776 – Joseph HICKEL: Portrét císaře Josefa II. , olejomalba Historicko-vojenské muzeum, Vídeň, 1776

⁵⁸ HOLLER1998 – Gerd HOLLER: Ferdinand I. – Poslední Habsburk na Pražském hradě – Spravedlnost pro císaře. Praha 1998, 13

⁵⁹ AMERLING 1832 – Friedrich von AMERLING: František I. v šatu řádu zlatého rouna, olejomalba Zámek Schönbrunn, 1832

⁶⁰ PERNES a kolektiv 2003 – Jiří PERNES: Pod císařským praporem, historie habsburské armády 1525–1918, Praha 2003

že Ferdinand byl také Velmistř řádu Zlatého rouna⁶¹ (na krku) – zavěšená zlatá beránčí kůže. Tento řád byl založený Filipem Dobrým v roce 1430. Po vymření burgundských vévodů přešel na rod Habsburků. Úkolem řádu bylo a je udržování katolické víry, ochrana církve a neposkvrněné rytířské cti.

Na Ferdinandově hrudi vidíme i další řády; řád Leopolda, řád železné koruny, vojenský řád Marie Terezie a Královský uherský řád svatého Štěpána. Řád Leopolda⁶² založil jeho otec císař František I. k počtě svého otce Leopolda II. a velmistrem řádu je vždy panovník. Jde o zlatý řecký kříž oboustranně červeně smaltovaný s bílým lemováním a zlatým okrajem a kruhem ležícím v jeho středu obkroužený zlatým věncem. Udělovaný byl za zásluhy ve prospěch vlasti. Na rubu medailonu je napsáno „pocitivity a zásluze“ a na rubu „na lásce poddaných spočívá moc panovníka.“ Řád železné koruny⁶³ založil rovněž František I. a měl tři třídy (a de facto byl pokračováním řádu založeného Napoleonem). Znakem medailonu je zlatá lombardská koruna s drahokamy a perlami z barevného smaltu. Podle hodnoty se liší orámování. Nejvyšší hodnota je osmicípá stříbrná hvězda. Vojenský řád Marie Terezie⁶⁴ je nejvyšší rakouský vojenský řád. Toto vyznamenání založila, jak z názvu vyplývá Marie Terezie v roce 1757 na oslavu vítězství rakouských vojsk u Kolína. Specifický tereziánský kříž, který má ve středu babenberský erb s ostružím v němž je napsáno „statečnost“ a je uzavřený do zlatého vavřínového věnce, byl udělován za neobvyklou odvahu v boji nebo za službu ve prospěch monarchie. Královský uherský řád svatého Štěpána⁶⁵ byl nejvyšším uherským řádem udělovaným za zásluhy. Založila jej panovnice Marie Terezie při korunovaci svého syna Josefa II. Ferdinand má pouze hvězdu, která se užívala při méně slavnostních příležitostech. Ve středu této hvězdy je uherský dvojitý kříž.

Kalhoty, které má Ferdinand na obraze oblečeny označujeme za pantalonky (jedná se o kalhoty nahoře širší, dole zúžené). Kalhoty na obraze mají být okrové barvy, ale jsou červené, což je nejspíše způsobeno bolusovým pokladem. Mají zlaté lampasy na bocích (též označující hodnota).

Součástí uniformy tvořil také klobouk. Dvourohý klobouk s péřovým chocholem je položený na polštáři vedle trůnu. Věnujeme-li pozornost lemům na klobouku, vytušíme,

⁶¹ KOLÁČNÝ 2006 – Ivan KOLÁČNÝ: řády a vyznamenání Habsburské monarchie., Praha 2006., 73–80

⁶² KOLÁČNÝ 2006 – Ivan KOLÁČNÝ: řády a vyznamenání Habsburské monarchie. Praha 2006, 101–111

⁶³ KOLÁČNÝ 2006 – Ivan KOLÁČNÝ: řády a vyznamenání Habsburské monarchie, Praha 2006, 111–120

⁶⁴ KOLÁČNÝ 2006 – Ivan KOLÁČNÝ: řády a vyznamenání Habsburské monarchie, Praha 2006, 86–93

⁶⁵ KOLÁČNÝ 2006 – Ivan KOLÁČNÝ: řády a vyznamenání Habsburské monarchie, Praha 2006, 93–100

že i ony označují hodnost (důstojníci a poddůstojníci). Uprostřed klobouku je mosazný emblém s iniciálami panovníka, na kterém by měl být zobrazen reliéf bojujícího lva vítězího nad hadem (mělo by symbolizovat heslo jeho vlády „Chránit práva“. Lev jako symbol spravedlnosti, had jako symbol přemožení zla). Podle tohoto nemůžeme určit, zda se jednalo o klobouk za vlády Ferdinand V. nebo jeho otce Františka I. Pod kloboukem jsou žluté rukavičky (nejspíše s manžetou) vypovídající opět o postavení zobrazovaného – důstojník.

Vyniknutí postavy je umožněno jednoduchým pozadím, které tvoří výhradně červený závěs a zeď.

V pozadí je také zobrazena antikizující busta jeho otce Františka I. Zobrazeného, zdánlivě v mramoru (ve skutečnosti v biskvitu z vídeňské porcelánové manufaktury) lze určit podle titulí na bustě. Busta je provedena s jasnými odkazy na antiku, ze které vychází, ale je nově zpracována. Busta může symbolizovat kult předků, kteří se se snažili ctít jeho skutky jako paměť a oběť zesnulého. Zobrazování předků souvisí s vírou člověka v možnou pomoc zesnulého – působí jako tzv. ochránce. Ovšem může také symbolizovat primogenituru, tedy nástupnictví prvorozeného a tak dosvědčovat právoplatnost vladařské moci (legitimitu).

Ferdinand drží ve své pravé ruce – dopis. Tento, de facto atribut, může odkazovat na úřední záležitosti, jelikož se kancelářské záležitosti vykonávali písemnou formou. Podle mého názoru je to odkaz na starostlivost a péči o poddané.

Marie Anna Savojská

Protějškový obraz k Ferdinandu V. tvoří jeho manželka Marie Anna Karolína Pia Savojská.⁶⁶ Technika malby a parametry díla se shodují s rozměry obrazu císaře Ferdinanda V. Dobrotivého. Signatura (*Wien 1842*) dokládá skutečnost, že se jedná o autentické dílo autora doplněné o místo a rok vytvoření podobizny císařovny Marie Anny.

Oddaná křesťanka Marie Anna⁶⁷ byla často vnímána jako klenot církevní zbožnosti a náboženské dobročinnosti. Manželství bylo uzavřeno v zastoupení 12. února 1831 v Turíně. V době sňatku nevěsta už oslavila sedmadvacáté narozeniny (což v 19. století bylo vnímáno jako biblický věk, ve kterém by se ve svém postavení nejspíše stala abatyší kláštera, kdyby se nestala uherskou královnou). 12. září 1836 byla korunována na českou královnou. Odhadujeme, že na obraze je zobrazena nejspíše ve věku třiceti devíti let. I přesným tvarováním ženského šatu Marie Anny můžeme určit přibližnou dobu vzniku díla. V pozdější době přibývají na dámských šatech ozdobné detaily, např. používání volánků. Tvarované rukávy, živůtek a pás, který je zdůrazněný mašlí. Císařovnin dekor je zakrytý. Také délka chemise (rukávy), je vypovídající o 50. letech 19. století. Krinolína, která se znovu začala užívat teprve od roku 1850 zde očividně chybí; soudíme tak z uvolněného držení těla císařovny. Ze světlého šatu císařovny vyzařuje poctivá řemeslná kvalita látky, která je zdobená broderií (výšivkou). V oblečení doby biedermeieru nesměl chybět typický klobouček provedený z modré látky s peříčkem. Tmavě modrý klobouček vytváří kontrast k světlému šatu císařovny.⁶⁸ Tmavé vlasy císařovny jsou sčesány do copů, které se stáčejí na uších (tzv. řecký účes). Další nedílnou součástí oděvu v 19. století tvoří rukavičky (byly vyžadovány společenskými pravidly, neboť dostavit se bez rukaviček bylo bráno jako společenský přestupek). Náramky z perel s podobiznou císaře na pravé ruce císařovny se drží dobových módních tendencí. (Mimo jiné mají perly svého nositele posilovat a chránit před nečistými myšlenkami.) Rovněž zdůrazňují charakter portrétované osoby, tj. cudnost a čistotu ducha. Z perel jsou vyrobeny i další šperkařské doplňky císařovny, např. náhrdelník z pěti řad perel či náušnice. Za nenápadný doplněk císařovny můžeme považovat vějíř. Přes ramena Marie Anny je namalován v té době ještě stále oblíbený šál.

⁶⁶ HAMANNOVÁ 1996 – Brigitte HAMANNOVÁ: Habsburkové: životopisná encyklopedie, Praha 1996, 278–279

⁶⁷ HOLLER1998 – Gerd HOLLER: Ferdinand I. – Poslední Habsburk na Pražském hradě – Spravedlnost pro císaře. Praha 1998, 89

⁶⁸ KYBALOVÁ 2004 – Ludmila KYBALOVÁ: Dějiny odívání: Od empíru k druhému rokoku. Lidové noviny 2004, 122

Postava císařovny Marie Anny je malířem posunuta do popředí zájmu diváka. Tento dojem je podpořen především volbou jednoduchého pozadí, tvořeného pouze zeleným závěsem. Kdyby obraz nebyl signován, bylo by možné ověřit dataci vytvoření malby také pomocí interiérového nábytku (konzolového stolu). Stolek je poplatný myšlenkám uměleckého směru druhého rokoka. Stoleček stojí na ozdobných nohách, které jsou jemně vyřezávané a pozlacené. O stolek se císařovna opírá pravou rukou. Na něm je postavený porcelánový květináč též v dobovém stylu. V květináči je pelargónie (rostlina, dovezená v 17. století z Jižní Afriky do Evropy), která může upozorňovat na postavení portrétované. I fialová barevnost rostliny odkazuje na postavení císařovny, především jako symbol vážnosti, rozvážnosti a věrnosti.

Stejného námětu je ve sbírkách Pražského hradu i olejomalba na porcelánu. Je na ní zobrazena Marie Anna Karolína Pia Savojská, ovšem v zjednodušených šatech, trochu jinými rozměry a jinou barevností. Rozměry obrázku jsou 36 x 26 cm. Jedná se nejspíše o repliku, kterou vytvořil samotný autor roku 1847. V tomto obraze můžeme obdivovat jeho dokonalou práci v malém formátu, která jistě je ovlivněna jeho zlatnickou přípravou.

Další variantu reprezentativního portrétů Ferdinanda V. Dobrotivého a jeho manželky Marie Anny nalezneme na státním zámku Zákupy.⁶⁹ Obrazy visí v současné době v někdejší příjmacím síle hofmistra Karla hraběte Bombellese. Po abdikaci císaře se stal častým místem pobytu císařského páru právě zámek Zákupy, nacházející se v severních Čechách. Ferdinand jej zdědil po své sestře Marii Louise. Nechal zámek a jeho zahrady zmodernizovat a interiéry navíc vytříbeně vyzdobit význačným malířem českého původu Josefem Navrátilem.

Poslední repliku obrazu Ferdinanda V. Dobrotivého⁷⁰ nalezneme na hlavním schodišti zámku Kynžvartu, kde se nachází kolekce historických portrétů z období kancléře Klementa Václava L. knížete Metternicha. Zámek byl ve vlastnictví muže, který vedl Vídeňský kongres po porážce Napoleona a rozhodoval o budoucnosti Evropy. Kancléř K. V. L. Metternich byl vlivný politik především v období vlády císaře Františka I., ale definitivní konec jeho politické kariery nastal teprve po abdikaci Ferdinanda V. Dobrotivého v revolučním roce 1848. Po svém návratu z dobrovolného exilu často až do své smrti v roce 1859 pobýval na Kynžvartu, kde nechal barokní zámek přestavět ve stylu vídeňského klasicismu v letech

⁶⁹ EINSLE 1842 – Anton EINSLE: Ferdinand V. Dobrotivý a Marie Anna, olejomalba zámek Zákupy (NPÚ), 1842

⁷⁰ EINSLE 1842 – Anton EINSLE: Ferdinand V. Dobrotivý, olejomalba zámek Kynžvart (NPÚ), 1842

1821–1839 architektem Petrem Nobilem. Samotný Ferdinand V. Dobrotivý navštívil zámek pouze v září roku 1835 po smrti svého otce Františka I. a před blížící se českou korunovaci.

Karel hrabě Chotek

Velmi blízko k těmto dvou portrétům má portrét Karla hraběte Chotka.⁷¹ Stejně jako v podobiznách císařského páru stojí hrabě Chotek opírající se o jednoduchý stoleček druhého rokoka před jednoduchým pozadím tvořeného pouze závěsem umožňující vyniknutí výjimečné osobnosti portrétovaného. Jedná se o reprezentativní portrét zobrazující Karla hraběte Chotka přibližně ve věku 60 let, stojícího ve vznešeném kontrapostu, oblečeného do saténového pláště se zlatým vyšíváním. Řádem zlatého rouna, který má hrabě Chotek zavěšený kolem krku, je zdůrazněno společenské postavení portrétovaného. Obraz je signován a datován (*ANT. EINSLE 846*). V obraze je zřetelný zájem malíře o detaily, což je patrné především na stříbrné váze, která je zobrazena v pozadí za hrabětem Chotkem. Precizní malířské provedení této kraterové vázy umožňuje dokonce předmět ztotožnit s vázou, kterou Karel hrabě Chotek dostal od českých stavů za zásluhy o rozvoj města Prahy (obdržel ji v roce 1843 k příležitosti svého odchodu do penze). Obraz, stejně jako většina prací malíře, je namalován technikou olejomalby. Základní rozměry obrazu jsou 127 x 106 cm. V současné době je možné obraz spatřit ve Velkém sále státního zámku ve Velkém Březně (NPÚ).

Arcivévodkyně Marie Carolina jako abatyše.

Obraz „Arcivévodkyně Marie Carolina jako abatyše“ představuje další podobiznu od malíře Antona Einsleho. Tento portrét byl vytvořený v roce 1845. Na patce sloupku ve fiktivním interiéru, ve kterém je zobrazená abatyše, při bližším pohledu objevíme signaturu a dataci obrazu. (*Anton Einsle 845*). Malba je provedena oblíbenou technikou olejomalby (při níž je barevný pigment pojen pomocí oleje). Velikost plátna je 228 x 151 cm. Celý obraz je zasazen do blondelovského vyřezávaného zlaceného rámu s nápisovou kartuší, na které je uvedeno jméno portrétované osoby – *Erzherzogin Maria Carolina 8/3 1843 – 16/1 1852*. (V roce 1953 byla tato malba zapůjčena na zámek Orlík, která byla navracena a znovu přijata do evidence Kanceláře prezidenta republiky v roce 1983.)

⁷¹ EINSLE 1846 – Anton EINSLE: Karel hrabě Chotek, olejomalba – zámek Velké Březno (NPÚ), 1846

Arcivévodkyně Marie Karolina Luisa Christina Rakouská⁷² byla dcerou těšínského arcivévody Karla Ludvíka Rakouského, který byl bratrem císaře Františka I., otce Ferdinanda V. Dobrotivého a manželkou arcivévody Rainera Rakouského. Arcivévodkyně Marie Karolina se narodila 10. září 1825 ve Vídni a zemřela v roce 1915 v Badenu u Vídně. V letech 1843–1852 byla abatyší Tereziánského ústavu šlechticů, založeného Marií Terezií v roce 1755. Být neprovdanou členkou pocházející z Habsburko-lotriského rodu bylo podmínkou, aby mohla zastávat úřad abatyše Pražského ústavu šlechticů.

Právo korunovat českou královnu získala abatyše Pražského ústavu šlechticů po zrušení kláštera sv. Jiří během josefínských reforem (1782). V letech, kdy Marie Karolina vedla Ústav šlechticů na Pražském hradě, se nekonala žádná česká korunovace. (Císař František Josef I. a jeho žena Alžběta Bavorská nebyli nikdy oficiálně korunováni na českého krále a královnu. Poslední českou korunovanou královnou tak zůstala Marie Anna Carolina Pia Savojská).

Na obraze vidíme Marii Karolínu zobrazenou v celé postavě. V černých abatyšských šatech s černým pláštěm podšíváním hermelínem. V obraze jsou patrné zřetelné reminiscence na klášter sv. Jiří na Pražském hradě – zlatá svatojiřská koruna abatyše Mlady a svatojiřská berla. Zlatá svatojiřská koruna je posázená drahokamy s červeně podšívanou knížecí korunkou, kterou má vévodkyně na hlavě. Svatojiřská berla stojí opřená o křeslo ve stylu druhého rokoka. Svatojiřskou korunu a svatojiřskou berlu obdržela kněžna Mlada od svatého otce Jana XIII., který ji povolil na Pražském hradě založit ženský klášter a ustanovil Mladu abatyší kláštera při kostele sv. Jiřího.⁷³ Patrona kláštera, svatého Jiří bojícího s drakem, můžeme spatřit v záhybu berly – berla je stříbrná, pozlacená a částečně posázená drahokamy. Portrétovaná postava má na sobě šerpu bílé barvy olemovanou zlatým okrajovým zdobením, tzv. dracounem, s tereziánskou medailí. Tereziánská medaile je oválný porcelánový medailonek zobrazující Neposkvrněné početí Panny Marie.⁷⁴ (Panna Marie stojí na zeměkouli obtáčené hadem prvotního hříchu). Orámování medailonu je provedeno zlatými hrotitými paprsky. Marie Karolína má kolem krku náhrdelník z pěti řad perel.

Arcivévodkyně Marie Karolína stojí v interiéru, který je poplatný umělecko-řemeslnému stylu druhého rokoka – pravou rukou se opírá o křeslo a stůl, který je, jak je pro toto období typické, zlacený. Na stolku je zvláštní značka *H. E. 876*. Na stolku se nachází

⁷² HAMANNOVÁ 1996 – Brigitte HAMANNOVÁ: Habsburkové: životopisná encyklopedie, Praha 1996, 292

⁷³ DLOUHÁ 1934 – Běla DLOUHÁ: Ctihodná Mlada Přemyslovna, Praha 1934, 31

⁷⁴ KOLÁČNÝ 2006 – Ivan KOLÁČNÝ: Řády a vyznamenání Habsburské monarchie, Praha 2006, 152–153

vázička ve stylu druhého rokoka, ve které jsou umístěny růže. Symbol růže může souviset s mariánskou symbolikou, vždyť je to symbol Neposkvrněného početí Panny Marie (a současně znamená Tereziánského ústavu šlechtičen nejen na Pražském hradě). Na stole je též znázorněna kniha v šedých deskách. Abatyše Marie Karolína stojí v otevřené terase s pravidelnou výdlažbou ornamentální povahy. Architektonický rámeček obrazu tvoří sloup a závěs. V pozadí lze spatřit siluetu katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha na Pražském hradě. Katedrála je znázorněna ze severovýchodní strany. Jedná se však de facto o tzv. capriccio (tj. ideálně a svobodně vymyšlenou krajinu). V některých případech dokonce bývá chybně označována jako katedrála sv. Štěpána ve Vídni (!).

Marie Anna Savojská jako sv. Helena

Většina malířů 19. století se specializovala pouze na jeden druh malířské činnosti – ani Anton Einsle nebyl výjimkou, ale nalezneme u něj ojediněle i díla z jiných oblastí než portrétní tvorby. Důkazem této výjimky je obraz „Marie Anna jako svatá Helena“ ze sbírek Pražského hradu.⁷⁵ Preciznost provedení svědčí o vysokých uměleckých kvalitách malíře. Obraz je oživen lazurní vrstvou, která mu dodává průzračného jasu. Rozměry obrazu jsou 168 x 115 cm.

Pozadí malby je odděleno částí drapérie a výhledem do krajiny. V popředí obrazu je zobrazena Marie Anna jako svatá Helena. Námět je volen nejspíše ve snaze povznesení morálních a duchovních hodnot, kterými císařovna Marie Anna Savojská vynikala. Vždyť svými současníky bývala označována za klenot církevní zbožnosti.

Zobrazení svaté Heleny se poprvé objevuje ve východním umění v 9. století aby na půdě západní Evropy zdomácněl teprve ve 12. století.⁷⁶ Námět svaté císařovny můžeme identifikovat podle císařské koruny (kterou Helena obdržela od svého syna Konstantina Velikého v roce 327 n. l.) a hřebů⁷⁷ (odkazujících na objevení Svatého Kříže v roce 326 n. l., na kterém byl ukřižován Ježíš Kristus). Sv. Helena stejně jako Anna Marie Savojská podporovala dobročinnost a byla silného náboženského založení. Císařovna Marie Anna je na obraze zachycena v mladém věku, který je odhadován nejspíše na dobu milánské nebo lombardské korunovace uskutečněné v roce 1830. Jedná se o ikonografický typ aristokratických podobizen se sloupem, který má blízkost ke klasicismu podobizen od Josefa

⁷⁵ EINSLE 1835 – Anton EINSLE: Marie Anna jako svatá Helena, olejomalba – sbírky Pražského hradu, Praha, 1835

⁷⁶ VRÁNA 2009 – Karel VRÁNA: V jednom společenství: Životní příběhy světců, Vyšehrad 2009

⁷⁷ HALL 2008 – James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 2008, 151

Berglera. Více postavový kompars, který lze vidět v pozadí, představuje Boha Otce s křížem a andělským chórem.

Johann Nepomuk Neder – životopisná fakta

Johann Nepomuk Ender se narodil 3. listopadu 1793 ve Vídni. Zemřel 16. března 1854 ve Vídni. V roce 1807 (někdy v literatuře uváděn i rok 1806) byl přijat jako student na Akademii ve Vídni ke studiu historické malby. Mezi nejvýznačnější učitele, kteří měli na mladého umělce vliv, lze počítat: Huberta Maurera (jehož výuka byla založena především na kresbě a studiu vrcholné italské renesance), Johanna Baptista Lampiho staršího (který byl ovlivněný tvorbou Tiepola), Franze Cauciga a Heinricha Fügera (malujícího ve stylu J. L. Davida). Už v průběhu studia získal mnoho cen za mytologické kompozice.

Následující rok podnikl cestu po Itálii, Řecku a blízkém Východě jako doprovod uherského hraběte Istvána Széchenyiho. V roce 1820 obdržel římské stipendium. A v rozmezí let 1820–1821 tvořil ve Florencii. Během podzimu roku 1821 pracoval se svým bratrem Thomasem Enderem v Římě. Během svého římského pobytu pilně studoval především renesanční díla Rafaela, která i kopíroval. Nevytvářel však pouze portréty, ale i historické kompozice a kompozice s náboženskými náměty. Před návratem do vlasti obdržel s akademickými poctami dne 22. května 1825 členství v Akademii di San Luca v Římě (prestižní členství na Akademii můžeme vnímat jako svědectví, že v té době již měl pověst dobrého malíře, o čemž svědčí např. malba „Judita s hlavou Holofernovou“). Po svém návratu do Vídně v roce 1826 očekával objednávky na historické kompozice, ale získával především zakázky na malbu podobizen. V roce 1829 se stal profesorem historické malby. Nastoupil po Leopoldovi Kupelwieserovi na akademii ve Vídni, což on sám vnímal za jistou formu zadostiučinění. Ačkoliv se osobně považoval spíše za malíře historických obrazů, byl objednavateli z vídeňského dvora a aristokracií vnímán spíše jako portrétista. V roce 1850 odešel na odpočinek. Zemřel během přípravných prací pro freskový cyklus vytvářený pro poutní kostel ve štyrském Mariazellu na jihovýchodě Rakouska.

Mezi význačné umělecké osobnosti doby *biedermeieru* počítáme i jeho bratra Thomase Endera, který byl uznávaným krajinářem a rytcem. Jeho krajiny byly ovlivněny především studiem krajin vlámského malíře Ruisdaela a Itala Claude Lorraina. V roce 1817 se mu naskytla příležitost zúčastnit se expedice do Brazílie. Upomínkou na tuto cestu je např.

„Pohled z Ria de Janeiro“.⁷⁸ Za hlavního „odběratele“ jeho prací patřil kancléř Metternich. Stejně jako jeho bratr, byl i on v roce 1836 jmenován akademickým profesorem. Thomas Ender nebyl malířem atmosférických krajin, přesto ale dokázal velmi věrně reprodukovat reálnou přírodu - především díky své technické zručnosti, kterou dosahoval pomocí svěžích barev a osobitým působením světla. Mnoho z jeho krajin bylo později kopírováno anglickými umělci – především jeho pohledy na Dunaj.

Dílo jeho syna Eduarda Endera pokračujícím ve stylu svého otce, ačkoliv ve své tvorbě nedosáhl kvalit Johanna Nepomuka Endera. Kritika mu často vyčítala především ztuhlost kompozice a nehybnost postav, přetížení zátiší rekvizitami a nepřirozený kolorit – jak o tom svědčí např. obraz historického námětu „Mladý Mozart je představen Marii Terezií“.⁷⁹

Umělecký styl Johanna Nepomuka Endera

Johann Nepomuk Ender byl bez zvláštnosti zastáncem vládnoucího akademického směru. Jeho portréty byly v období 19. století velmi ceněny z důvodu jejich podoby a živosti zobrazovaných osob. Ačkoliv se v jeho díle odráží akademické školení, tj. přísný klasicismus, který je nahrazen umírněným a sentimentálním tahem štětce. Sám své obrazy přirovnává k portrétům Jeana Baptista Isebaye. Italská renesance zanechala v jeho díle zřetelné stopy. Současně ale rozpoznáme hlubokou znalost umělecké tvorby jeho malířských současníků. Po svém návratu do Vídně se stal nejvyhledávanějším portrétním malířem ve Vídni. Mezi nejtypičtější námět, který užíval, přináležejí elegantní dámy pocházející z císařské rodiny nebo vysoké aristokracie, ať již zobrazované samotné či doprovázené svými dětmi (např. „Henriette von Nassau se svým nejstarším synem Albrechtem“).⁸⁰ Jedná se o idealizované portréty žen v moderních šatech a bohatě ozdobené šperky, pro které je charakteristické útlé držení těla s dlouhými prsty.

⁷⁸ ENDER 1817 – Thomas ENDER: Pohled na Rio de Janeiro, olejomalba, Akademie, Vídeň, 1817

⁷⁹ ENDER 1869 – Eduard ENDER: Mladý Mozart představený Marii Terezií, olejomalba – Schönbrunn, 1869

⁸⁰ ENDER 1821 – Johann Nepomuk ENDER: Henriette von Nassau se svým nejstarším synem Albrechtem, Albertina, Vídeň, 1821

Dílo Johanna Nepomuka Endera

Zpočátku své kariéry vytvářel především akvarely a miniatury. Z jeho římského období pochází význačná objednávka z okruhu uherské aristokracie – „Podobizna Ference Széchenyiho“⁸¹ (1823–1824), který je proveden v životní velikosti. Ze 30. let 19. století pocházejí reprezentativní portréty význačných osobností ze společnosti vídeňského dvora a aristokracie: „Arcivévoda Karel v kruhu své rodiny“⁸² (1832) a „Portrét kancléře Metternicha“ (1835).⁸³ Nejslavnější díla Johanna Nepomuka Endera byla často převáděna do grafiky význačnými rakouskými umělci např. Franzem Eyblem („Císař František a císařovna Carolina Augusta v loži divadla“ nebo „Císařská rodina přísahá věrnost před portrétem císaře Františka I.“). Za důkaz velmi úzkých vztahů s Uherskou zemí můžeme považovat metaforický obraz zakládajících členů Akademie věd – jako alegorii „maďarského“ akademického vědění „Po dešti přijde slunce“ (1831).⁸⁴

Arcivévodkyně Marie Terezie Isabella jako abatyše Tereziánského ústavu šlechticů na Pražském hradě.

Obraz „Arcivévodkyně Marie Terezie Isabelly“⁸⁵, stojící v reprezentativním postoji před gotizujícím oknem, které umožňuje výhled na nedostavěný chrám sv. Víta, se v současné době nachází zavěšený na chodbě v prvním podlaží Ústavu šlechticů na Pražském hradě (čp. 2). Obraz namalovaný na plátně o rozměrech 225 x 145 cm je provedený technikou olejomalby, převládající v té době v tvorbě Johanna Nepomuka Endera. Obraz je signován Enderem v pravém dolním rohu (*Joh. Ender Wien 1837*). Obraz je součástí reprezentačních podobizen kněžen abatyší Tereziánského ústavu šlechticů na Pražském hradě. Dle datace díla náleží obraz do období romantismu, který je historiky umění datován mezi léty 1815–

⁸¹ ENDER 1823-1824 – Johann Nepomuk ENDER: Portrét Ference Szecheneye, olejomalba – Maďarské Národní muzeum, Budapešť, 1823–1824

⁸² ENDER 1832 – Johann Nepomuk ENDER: Arcivévoda Karel Rakouský se svými dětmi, olejomalba – Vojenské historické muzeum, Vídeň, 1832

⁸³ ENDER 1835 – Johann Nepomuk ENDER: Portrét kancléře Metternicha, olejomalba – Rakouská galerie, Vídeň, 1835

⁸⁴ ENDER 1831 – Johann Nepomuk ENDER: Po dešti přijde slunce, olejomalba – Maďarská akademie věd, Budapešť, 1831

⁸⁵ ENDER 1837 – Johann Nepomuk ENDER: Arcivévodkyně Marie Terezie Isabella jako abatyše ústavu šlechticů v Praze, olejomalba – sbírky Pražského hradu, Praha, 1837

1848. Postava je umístěna do interiéru historizující architektury, se zřetelnými odkazy na gotické umění.

Hlavní motiv obrazu zobrazuje arcivévodkyni Marii Terezii Isabellu Rakouskou⁸⁶ nejstarší dceru Henrietty Nasavsko–Weilburské a arcivévody Karla (syna císaře Leopolda II. a bratra Františka I.). Arcivévoda Karel Ludvík Rakouský se zapsal do dějin jako první vítěz nad Napoleonem v bitvě, která se odehrála u Aspernu nedaleko Vídně v roce 1809, ale téhož roku byl opět poražen Napoleonem v bitvě u Wagramu. Marie Terezie Isabella Rakouská se narodila v roce 1816 na zámku Weliburg v blízkosti Badenu a zemřela v roce 1867 v Římě. Krátkou dobu zastávala úřad abatyše Tereziánského ústavu šlechticů. Abatyší byla ustanovena z důvodu korunovace královny Marie Anny 10. září 1836, ale následujícího roku se zasnoubila s Ferdinandem II. králem Obojí Sicílie a na svůj úřad v Praze abdikovala. Do úřadu nastoupila po dvaceti sedmileté přestávce, kdy ústav neměl abatyši (v letech 1808 až 1836). Čestný úkol korunovace královny přešel na abatyši Ústavu šlechticů po zrušení kláštera sv. Jiří na Pražském hradě v roce 1782 na základě reformy císaře Josefa II. Marie Z výše uvedeného vyplývá, že Terezie Isabella byla poslední abatyší Ústavu šlechticů, která korunovala českou královnu Marii Annu – manželku Ferdinanda V. Dobrotivého. K další korunovaci českého krále ani královny nedošlo, neboť císař František Josef I. nikdy nedostal svého slibu a nebyl korunován českým králem.

Marii Terezii Isabellu Rakouskou nezobrazoval malíř Johann Nepomuk Ender poprvé.⁸⁷ V roce 1832 vytvořil obraz „Arcivévoda Karel Rakouský v kruhu rodiny.“ Na tomto obraze je zobrazena Marie Terezie vedle otce jako šestnáctiletá dívka, obklopena svými bratry a sestrou Marií Carolinou. V obraze je mj. zdůrazněn kult předků – symbolizovaný bustou zemřelé matky Henrietty von Nassau. Zobrazené postavy jsou namalovány na zámku Weilburg, který nechal arcivévoda Karel Rakouský postavit v letech 1820–1823. Stavba byla provedena v klasicizujícím duchu u Badenu. V pozadí obrazu je možné rozpoznat ruiny Rainhesteinu a skály v Helenental (svědčící o vynikajících schopnostech zachytit skutečnost).

Symetrický kulatý obličej s nízkým čelem a uměřený nosík Marie Terezie Isabelly nevykazuje typické rysy falcko-neuburské linie (jako byla dlouhá lebka s příkrým čelem po strachách zploštělá a dlouhý rovný nos, dole rozšířený, které je možné spatřit u jejího otce

⁸⁶ HAMANNOVÁ 1996 – Brigitte HAMANNOVÁ: Habsburkové: životopisná encyklopedie, Praha 1996, 312–313

⁸⁷ ENDER 1832 – Johann Nepomuk ENDER: Arcivévoda Karel Rakouský v kruhu rodiny, olejomalba – Vojenské historické muzeum, Vídeň, 1832

arcivévody Karla Rakouského i jejího bratrance císaře Ferdinanda V. Dobrotivého). Při bližším pohledu do obličeje portrétované osoby nalezneme spíše rysy pocházející z linie rodu její matky Henrietty von Nassau (které byla velmi podobná).

V účesu Marie Terezie dochází ke zjednodušení. Vlasy jsou pouze po stranách spánků stočeny do kadeří. Oválný tvar obličeje portrétované osoby umožňoval účes z hladce sčesaných vlasů oddělených pěšinkou uprostřed s kadeřemi po stranách podle antických vzorů.

Portrétovaná osoba má na hlavě zřetelný odkaz na klášter sv. Jiří, kterým je zlatá svatojiřská koruna, kterou obdržela abatyše Mlada od svatého otce Jana XIII. Jak jsme již uvedli výše, koruna je zdobená drahokamy a podšita červenou knížecí korunkou. Cudnost a čistota očekávaná od představené Ústavu šlechticů v Praze je zde představována perlovými náušnicemi. Ze dvou řad perel je také tvořený náhrdelník na krku zobrazené arcivévodkyně.

Další insignií ústavu šlechticů je svatojiřská berla, potvrzující právo korunovat českou královnu. V zavnutí (kurvatuře) berly spatříme sv. Jiřího, bojujícího s drakem, což souviselo se zasvěcením kláštera sv. Jiří, která přešla na Ústav šlechticů v Praze.

Velký abatyšský žlutý prsten zdobený dvanácti brilianty je další insignií Ústavu šlechticů na Pražském hradě. Na bílé tzv. velkostuze se zlatým lemováním je zavěšený oválný porcelánový medailonek Hvězdokřížového řádu.⁸⁸ Řád byl založen dne 18. září 1668 na popud císařovny Eleonory, manželky Ferdinanda III. Tento řád byl určený výhradně ženským katolickým příslušníkům vysoké říšské šlechty. Řád se řídil velmi přísnými pravidly (např. členkou řádu mohla být pouze šlechtična, která doloží 16 šlechtických předků). Nošení řádu patřilo k povinnostem nositelky, pokud se dáma účastnila nějaké slavnosti v přítomnosti císařského páru. V čele řádu vždy stála choť císaře. Poznamenejme ještě, že se jedná o jediný ženský řád rakouské monarchie. Řádový odznak je tvořen dvouhlavým orlem nesoucí červený kříž a řádovým latinským heslem „Salus et Gloria“ (tj. čest a sláva). Na obraze však nejsou dodržena platná heraldická pravidla. Na obraze vidíme medailon (jinak tvarovaný typ dekorace) s terčem orámovaným černým okružím. V terči je zobrazena zlatá dvouhlavá orlice, která ovšem podle heraldických pravidel měla být černá (prohozené pořadí barev). Na orlici je umístěn černý řecký kříž, který však ve skutečnosti byl červený. Na vrchu medailonu je naznačena nápisová páska pro řádové heslo. Řád se podle stanových pravidel měl nosit na velké černé motýlkové mašli (zde je pouze malá).

⁸⁸ KOLÁČNÝ 2006 – Ivan KOLÁČNÝ: Řády a vyznamenání Habsburské monarchie. Praha: Elka Press 2006, 137–143

Marie Terezie oděna v černých abatyšských šatech přesného střihu s živůtkem zdůrazňující útlý pás a sukni dole se mírně rozšiřující (sukně není ještě tvořena krinolínou, která se uplatňuje až po roce 1840). Jednoduše tvarované rukávy začátku 19. století jsou zde už nahrazeny komplikovanějšími a náročnějšími rukávy (rukávy na konci zdobeny krajkou). Pás zobrazované osoby je zdůrazněn páskem. Součástí kompletu abatyšského oděvu tvoří černý plášť podšitý heraldickou kožešinou – hermelínem. Nedílnou součástí oděvu tvoří bílé rukavičky (které byly považovány za společenskou nutnost). Abatyše má obuty kotníčkové botky s nižším podpatkem a tupou lakovanou špičkou na konci (typická obuv pro 40. léta 19. století, která nahradila vázané boty na způsob řeckých sandálů).

O tehdejším dobovém vkusu vypovídá interiér, který je plně poplatný uměleckému názoru historismu. Rozetové okno v pozadí s listovo-bobulovitými hlavicemi sloupků zcela vypovídají o povaze romantického nazírání středověku.

Průhledem skrz rozetové okno vidíme katedrálu sv. Víta, Vojtěcha a Václava v pohledu směrem k jižní věži katedrály. Západní, tj. novogotická, část katedrály v té době ještě nebyla dostavěna. (Myšlenka na dostavění západní části katedrály nabyla konkrétní podoby teprve až se založením Jednoty na dostavbu katedrály u jejíhož vzniku stál kanovník Michael Pešina i císař Ferdinand V.). Kdybychom si chtěli dobu vzniku malby ověřit, jako jisté svědectví může posloužit skutečnost, že na obraze je zobrazena i kaple svatého Mořice, stojící vedle Starého probošství, která byla zbořena až při přestavbě Josefa Mockera v roce 1880.

Tendence v obrazech historických námětů

Povstání nacionalismu, které bylo požadováno v boj proti Napoleonovi I. bylo vlastně očekáváno i od malířů. Požadavek působit vlastenecky znamenal vytvářet vlastenecký obraz probouzející pocity vlastenectví a zpodobňování vlasteneckých témat. Bohužel Vídeň neměla k dispozici malíře takového formátu jakými byli Jacques Louis David nebo Francois Gerald, poskytující přiměřené podměty v historické malbě. I po tematické stránce nešly z počátku činy Rakouské armády srovnávat s úspěchy francouzského císařství. Z tohoto důvodů vycházejí nejrůznější výzvy od básníků, např. Matthause von Collina⁸⁹, po vytvoření národní formy umění. Zpočátku se tato snaha setkala pouze s malým úspěchem. Hlavním „dodavatelem“ vlasteneckých témat se stal historik Joseph Freiherr von Hormayer, vydavatel

⁸⁹ Von COLLIN 1808 – Matthaus von COLLIN: Belas Krieg mit dem Vater, Lübingen 1808

nejrůznějších publikací a periodik, jakými byl např.: „Archiv pro geografii, historii, politiku a válku“⁹⁰ (vycházejí od roku 1810 do roku 1828). V tomto úsilí se angažoval také vévoda Johann, bratr Františka I., který, společně s výše jmenovaným, byl autorem „Momentů z vlasteneckých dějin“,⁹¹ zabývajícím se tématy z historie od Rudolfa Habsburského až do bezprostřední současnosti. Všechna tato činnost měla podtrhnout národní uvědomění a zdůraznit víru v císařský dům. V této době se rozvíjela romantická láska ke středověku, pěstovaná především u císařovny Marie Ludoviky (manželky Františka I.) a také arcivévodě Johanna, s očividným zájmem o národní historii a podporování vlasteneckého cítění. Podstatnou roli v tomto vývoji sehrál také švýcarský historik Johannes von Miller, žijící ve Vídni v letech 1800 až 1804 a působící jako ředitel dvorské knihovny, který podnítil důkladné bádání německé historie⁹² (v intencích vlasteneckého smýšlení své doby). Historicko-romantické stanovisko bylo podporováno i přednáškami a publikacemi Augusta Wilhelma Schlegela.⁹³ Velcí představitelé vídeňské Akademie (jako např. Heinrich Füger, Hubert Mauer nebo Franz Caucig) vycházeli z jiných, většinou zprostředkovaných, podmětů.

Samotný Heinrich Füger reagoval na aktuální události otřásající společností, jako je tomu např. u „Alegorie míru z roku 1814“, ale jinak ztvárňoval mytologická témata, související s povahou malířů historických námětů jakými byli Caucig nebo Mauer. Mezi nejvíce doporučované náměty ke zpracování patřil námět „Rudolf Habsburský a kněz“, pocházející z raných dějin habsburského domu. Téma Rudolfa Habsburského s knězem mělo symbolizovat soudržnost císařského domu s katolickou církví, bylo narážkou na vztah oltáře a trůnu. Toto téma bylo ztvárněno nazarény, např. Franzem Pforrem⁹⁴ a Ludwigem Fernardem Schnorrem von Carolsfeld.⁹⁵ Spojení tématu s konzervativní krajinou je zřejmé v obraze od

⁹⁰ HORMAYER 1810–1828 – Joseph Freiherr von HORMAYER: Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, Vídeň 1810–1828

⁹¹ Frodl SCHNEEMANN 1811 – Frodl SCHNEEMANN: Über die nationale Wesenheit der Kunst, 1811, 24

⁹² Von MÜLLER 1786-1808 – Johannes von MÜLLER: Geschichte der Historiographie v. der Schweiz

⁹³ SCHLEGEL 1801-1802 – August Wilhelm SCHLEGEL: Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst 1801–1802

⁹⁴ PFORR 1810 – Franz PFORR: Rudolf Habsburský a kněz, olejomalba – Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/Main, 1810

⁹⁵ SCHNORR VON CAROLSFELD 1828 – Ludwig Ferdinand SCHORR VON CAROLSFELD: Rudolf Habsburský a kněz, olejomalba – Rakouská galerie Belvedere, Vídeň, 1828

Johanna Fischbacha.⁹⁶ Oblíbenou postavou ze starší historie Habsburského a Habsbursko-Lotrinského domu byla osoba císaře Maxmiliána I. Objednavatelem velké série historických velkoformátových obrazů pro zámek Thernberg, nacházející se v jižním Dolním Rakousku, byl už uvedený velký vlastenec arcivévoda Johann Habsburský. Arcivévoda nechal vybavit velký sál zámku malbami pamětihodných okamžiků historie Habsburského domu.⁹⁷

Všechny tyto snahy nepřinášely Rakousku pouze nacionálně orientované umění, ale také charakteristickou formu i charakteristický obsah, projevující se též jako knižní styl. Jistá „panáčkovitost“ postav postrádala napětí a kompozice tím pádem ztrácela na působivosti, která by mohla nadchnout publikum. Zájem o historii v historickém obraze neměl pouze představit scénu, nýbrž také představovanou událost prožít a přiměřeně zdůraznit zažívané pocity. Mírný realismus měl umožnit přístup divákovi k obrazu. Jediný umělec, kterému se podařilo překonat výše uvedené v rakouské historické malbě, byl Johann Peter Krafft. Johann Peter Krafft následoval výzvu ozývající se z Vídně. Odešel do Paříže v roce 1802, aby studoval u Gerarda a Davida moderní francouzskou historickou malbu. Fenomén francouzské historické malby na něj udělal silný dojem, který později přenesl jako první do Vídně. Toto přesazení nových idejí zpočátku rezonovalo pouze v jeho vlastních dílech (jen několik následujících let po jeho návratu do Vídně). První velké vítězství, které umožnilo konečně vytvořit vlastenecké téma z nejmladší historie, bylo vítězství arcivévody Karla nad Napoleonem v bitvě u Aspernu roku 1809. V postavě arcivévody Karla Ludvíka Rakousko-Těšínského, konečně našla monarchie hrdinu, kterého Hormayer postrádal a který byl zodpovědný z menší části za nedostatek historické tvorby. První velký obraz moderních historických událostí rakouského malířství 19. století vznikl na přelomu let 1811 až 1812 a nazývá se „Arcivévoda Karel s praporem regimentu v bitvě u Aspernu“.⁹⁸ Tento obraz byl velmi vzdálený tvorbě Fügerově či autorů jiných, současně vznikajících, obrazů stále setrvávajících v intencích barokní tvorby, ale svým pojetím byl blízko obrazu J. L. Davida „Napoleon přechází Alpy průsmykem sv. Bernharda“ z roku 1801. V roce 1813 byl na akademické výstavě prezentován obraz „Rozloučení zeměbrance“⁹⁹, který malíři

⁹⁶ FISCHBACH 1829 – Johann FISCHBACH: Rudolf Habsburský a kněz, olejomalba – soukromá sbírka Vídeň

⁹⁷ Frodl SCHNEEMANN 1811 – Frodl SCHNEEMANN: Über die nationale Wesenheit der Kunst, 1811, 25

⁹⁸ KRAFFT 1812 – Johann Peter KRAFFT: Vévoda Karel s vlajkou regimentu v bitvě u Aspernu 1809, olejomalba – Historické vojenské muzeum, Vídeň, 1812

⁹⁹ KRAFFT 1813 – Johann Peter KRAFFT: Rozloučení zeměbrance, olejomalba – Historické vojenské muzeum, Vídeň, 1813

Johannu Petru Krafftovi přinesl výjimečné uznání ze všech možných stran jako velkého všestranně chránícího vlasteneckého umělce. Peter Johann Krafft vytvořil dvě velké historické kompozice – „Zpráva o vítězství knížete Schwarzenberga v bitvě u Lipska v roce 1813 se spojeneckými vojsky“¹⁰⁰ a „Vévoda Karel se svým štábem v bitvě u Aspernu.“¹⁰¹ Obě plátna nepředstavují bitevní vřavy, nýbrž události na okraji, které vyzdvihují obětavost ve významu historické události. Mimo jiné naplňují i funkci skupinového obrazu. Kupříkladu v malbě „Zpráva o vítězství knížete ze Schwarzenberga...“ stojí v popředí pozornosti tři monarchové, kteří jsou zdůrazňováni jak kompozičně, tak obsahově coby Svata aliance. Tento nový trend vycházel ze zobrazování válečných událostí, mající východisko v dílech amerického umělce Benjamin Westa činného v Anglii a na kterou také navazovala historická malba Napoleonova císařství, působící ze vzdálené Francie na Rakouskou monarchii. Prahnutí po reprodukcích současných a aktuálních událostí bylo v budoucnu nepostradatelné. V německy hovořících oblastech zůstávaly Krafftovy obrazy ojedinělým jevem. Také Johann Nepomuk Hoechle, který pracoval na císařských zakázkách, vytvořil v letech 1815 až 1820 tradiční obraz „Přechod spojené armády přes Vogesen“.¹⁰² Po skončení Vídeňského kongresu upadl zájem o obrazy s válečnou tematikou. Malíři vytvářející historické obrazy se navrátili k námětům založeným na Hormayerových doporučeních. Nové obrazové náměty nevznikaly, ale zájem se naopak upřel na německé země ve středověku. Paradoxně odkazy na ideály středověku byly spíše revolucionářské než pro monarchii prospěšné. Přesto se však těmito tématy zabýval v té době ještě intenzivněji Karl Russ. Při výstavě Akademie v roce 1822 představil na třicet zobrazení z historie rakouského císařství. Jeho malířský styl se od roku 1810 sotva změnil; figury působily jako roztomile precizní bytosti s dramatickým napětím. Vnímání historické malby na vídeňské Akademii odpovídalo situaci, ve které byla už dlouhý čas považována za nejdůležitější obor malířství, což je udivující s ohledem na malý počet děl v ní vytvořených. Tento fakt souvisí s cenzurou a možná také s preferencí různých témat, která nemohl malíř žádným způsobem změnit. Ani velkoformátový obraz „Útok Turků na Lví

¹⁰⁰ KRAFFT 1839 – Johann Peter KRAFFT: Zpráva o vítězství v bitvě u Lipska v roce 1813, olejomalba Deutsches Historisches Museum, Berlín, 1839

¹⁰¹ KRAFFT 1817–1819 – Johann Peter KRAFFT: Vévoda Karel se svým štábem v bitvě u Aspernu, olejomalba – Historické vojenské muzeum, Vídeň, 1817–1819

¹⁰² HOECHLE 1815–1820 – Johann Nepomuk HOECHLE: Přechod spojené armády přes Vogesen, olejomalba – Historické vojenské muzeum, Vídeň, 1815–1820

baštu¹⁰³ od Leandera Russa nemohl poskytnout vídeňské historické malbě správný impuls. Mnohem lépe vypovídá o útoku Turků obrazová kniha s divadelně upořádanými snímky od Leandera Russa, který ji vytvořil pro Ferdinanda V. Ale tyto uhlazené puntičkářské obrázky, byť nepostrádající napětí, mají spíše charakter upomínkových obrazů než historických obrazů. A opět to byl Peter Krafft, který dal svým současníkům odpovídající historické obrazy z bezprostřední minulosti. Takovým byl mj. cyklus tří nástěnných obrazů, které vznikaly mezi léty 1828 až 1832 a představovali scény ze života císaře Františka I. Téma obrazu je odrazem skutečnosti, že bylo na historii státu bezprostředně nahlíženo jako na historii osoby panovníka. Kompozice dvou scén z cyklu byly vytvořeny už před několika lety: „Návrat císaře Františka I. z Bratislavy dne 27. listopadu 1809“ a „Příjezd Františka I. do Vídně po Pařížském míru 16. června 1814“.¹⁰⁴ Poslední scéna z cyklu po obdržení objednávky; „První vyjížďka císařského páru po těžké nemoci Františka I. dne 9. dubna 1826“, která se pevně držela událostí z nejmladší historie mohla být pro někoho ještě vzpomínkou, umožňující k ní navázat přímý vztah. Hlavním nositel kompozice ve všech třech obrazech je shromážděný dav. Dav, hledící se zbožným výrazem, na duchovní centrum obrazu císaře. Obraz zdůrazňuje pocity lidu, které císař přijímá zdrženlivě, klidně a upřímně. Reportážní charakter je podtržen množstvím davu, který má individuálně zdůrazněny rysy obličeje a různorodost rouch. Téma obrazu stojí na okraji – podstatou je kompozice, díky níž splývá s žánrovým obrazem. V literatuře bývá tento Hofburgský cyklus od Petera Johanna Kraffta často označován jako východisko pro vídeňskou žánrovou malbu. Bezprostřední předlohy pro toto mistrovské dílo musíme hledat ve Francii, a jako i jindy především v dílech Davidovy školy (např. Francois Gerard, Antoine Jean Gros...). Tam často slavnostní události, jakými byly nástupy po vítězství, byly často zachycovány jako odrazy samozřejmé a nefalšované radosti lidu. Mimo jiné byly také polickou manifestací prováděné politiky. Vlastenecký úkol malíře Kraffta spočíval ve vyzdvihnutí události a současně snaze vzdát hold otci monarchie i jeho blízkosti lidu. Obrazový cyklus byl určen pro audienční síň císaře v Hofburgu ve Vídni. Obraz současně reprezentuje smysl politické a programové jednoty ve své kompozici. Realistické malířství našlo v osobnosti malíře Petera Kraffta přesvědčivou spřízněnost s realitou, které ve Vídni nedosahoval žádný jiný malíř; ne pouze z uměleckých důvodů, ale také volbou témat.

¹⁰³ RUSS 1837 – Leander Russ: Útok Turků na Lví baštu, olejomalba – Rakouská galerie Belvedere, Vídeň, 1837

¹⁰⁴ KRAFFT 1828-1832 – Johann Peter KRAFFT: Hofburgský cyklus, fresky – Hofburg, Vídeň, 1828–1832

Stejnou problematikou jako Peter Krafft se zabýval i Peter Fendi, který v roce 1826 vytvořil nevelký obraz „Polní přehlídka na vnějším hradním nádvoří“¹⁰⁵. Obraz zobrazoval významnou událost jeho současnosti, kterou se pokusil zachytit prostředky tradiční veduty ale také s pomocí realistické krajinomalby. Zvláštního podržení reality dosáhl, že do popředí obrazu postavil sebe a svou matku. V tomto obraze jak už bylo řečeno, splývá žánrový obraz se zachycením skutečné události. Zakázky, které později vytvořil P. Fendi pro císařský dvůr jsou obohaceny též o element skutečného portrétu osob. Spíše než Fendiho tvorbu do oboru událostních obrazů můžeme zařadit práce Johanna Stephana Deckera, který namaloval slavný obraz „František I. u psacího stolu při práci“.¹⁰⁶ Tato olejomalba se díky rytinám a nesčetným reprodukcím stala jedním z nejznámějších zobrazení Františka I. v Rakouské monarchii. Téma obrazu představuje propagačním způsobem císaře jako otce národů (Pater patriae).

Ačkoliv malba historických námětů byla politicky motivována, zaznamenala v období klidného biedermeieru pokles poptávky po historických obrazech. Pouze samotnou uměleckou a lidskou autoritou malíře Petera Kraffta byla vídeňská historická malba uchráněna před stagnací a jistou mírou umělecké retardace.

Dílo Leopolda Buchera

Od malíře Leopolda Buchera je mnoho dokončených historických kompozic, mimo jiné jí je „Korunovace císařského majestátu Ferdinanda V. za krále českého 7. září 1836“¹⁰⁷, obraz zobrazující mnoho podobizen účastníků korunovace Ferdinanda V. Dobrotivého. V předsíni k Lothringerskému sálu vodního hradu Franzensburgu v Laxenburgu, který byl postavený v historizujícím slohu romantické novogotiky v letech 1801–1836 se nachází malba „Schůzka císaře Leopolda I. s polským králem Janem III. Sobieskim při tureckém obléhání Vídně roku 1683.“¹⁰⁸ Dále malba „Ferdinand korunovaný za krále uherského

¹⁰⁵ FENDI 1826 – Peter FENDI: Polní přehlídka na vnějším hradním nádvoří, olejomalba Rakouská galerie, Belvedere, Vídeň, 1826

¹⁰⁶ DECKER 1840 – Johann Stephan DECKER: Císař František I. při práci, olejomalba – Rakouská galerie Belvedere, Vídeň, 1840

¹⁰⁷ BUCHER 1847 – Leopold BUCHER: Korunovace císařského majestátu Ferdinanda V. za krále českého dne 7. září 1836, sbírky Pražského hradu

¹⁰⁸ BUCHER 1830 – Leopold BUCHER: Schůzka císaře Leopolda I. s polským králem Janem III. Sobieskim při obléhání Vídně v roce 1683, zámek Franzensburg u Vídně, 1830

na Bratislavském vršku“.¹⁰⁹ Známa je i jeho vlastní kompozice „Korunovace císařovny Karolíny Augusty na bratislavské vršku za uherskou královnu dne 25. září 1825.“¹¹⁰ Kromě historických obrazů namaloval Leopold Bucher také alegorické kompozice „Rakousko a cholera“ (který se nachází ve vídeňské galerii Belveder).

Korunovace Ferdinanda V. Dobrotivého v katedrále sv. Víta dne 7. září 1836

Součástí sbírek Pražského hradu je obraz „Korunovace Ferdinanda V. Dobrotivého v katedrále sv. Víta uskutečněná dne 7. září 1836.“¹¹¹ namalovaný Leopoldem Bucherem. Jedná se o plátno o rozměrech 232 x 290 cm. Malba je provedená oblíbenou technikou olejomalby, která umožňuje, že barvy nesplývají a zůstávají dlouho neměnné. Obraz je namalován podle akvarelu Eduarda Gurka¹¹², který vytvořil soubor pečlivě dokumentující pražskou korunovaci v roce 1836. Jde o zvětšení námětu samotné korunovace Ferdinanda, ale oproti Gurkovu akvarelu je potlačen důraz na architektonickou výzdobu katedrály a naopak zdůrazněna sochařská výzdoba. Obraz je přesným zrcadlem skutečnosti, neboť postavy na něm zobrazené je možné identifikovat. Dokonce můžeme rozpoznat hlavní oltář, na kterém je ještě zachycen starý oltářní obraz (křídlový otevřený oltář) od Jana Gossaerta nazývaného Mabuss; „Lukáš maluje madonu“¹¹³ z roku 1513. Tento obraz řadíme mezi obrazy zaalpské renesance, namalovaný významným představitelem renesančního malířství. Autor obrazu zde již značně pracoval s perspektivou.

Základním námětem obrazu je korunovace Ferdinanda V. Dobrotivého, uskutečněná dne 7. září v roce 1836. Jde se o poslední korunovaci českého krále, která může být považována za poslední velkou, téměř barokním způsobem pompézní podívanou v Čechách. Vlastní podstatou korunovace je slavnostní bohoslužba, během níž nový král přijme od pražského arcibiskupa svatováclavskou korunu a ostatní atributy moci a je pomazán

¹⁰⁹ BUCHER 1830 – Leopold BUCHER: Ferdinand korunovaný za krále uherského na Bratislavském korunovačním pahorku, Franzensburg, Vídeň, 1830

¹¹⁰ BUCHER (rok t.č. neznám)-Leopold BUCHER: Korunovace císařovny Carolíny Augusty na Bratislavském vršku za uherskou královnu dne 25. září 1825

¹¹¹ BUCHER 1845 – Leopold BUCHER: Korunovace Ferdinanda V. Dobrotivého v katedrále sv. Víta ze dne 7. září 1836, olejomalba – sbírky Pražského hradu, Praha, 1845

¹¹² GURK 1836 – Edvard GURK: Korunovace Ferdinanda V. Dobrotivého v katedrále sv. Víta ze dne 7. září 1836, akvarel Albertina, Vídeň, 1836

¹¹³ MABUSSE 1513 – Jan GOSSAERT – MABUSSE: Lukáš maluje madonu, olejomalba – Národní galerie, Praha, 1513

svěcenými oleji. Korunovace je tradičně vnímaná jako nejokázalejší známka státní svéprávnosti koruny České; korunování na krále království českého. Korunovace má několik důležitých významů státoprávních:¹¹⁴ 1. Panovník dosedá na trůn nikoliv pouze z pouhého práva dědičného, nýbrž současně se svolením národa. 2. Korunovací se zobrazuje i utvrzuje celistvost čili integrita „koruny České“. 3. Korunování na krále jest dále slavnou manifestací státní svrchovanosti čili suverenity „koruny České“. (Titul královský označoval ve středověku panovníka svrchovaného a království České stát svrchovaný.) 4. Král přijímajíc od země slib věrnosti a korunu, znak svrchovanosti, zároveň se zavazuje navzájem přísahou, že bude zachovávat privilegia čili základní zákony země. Jedná se vlastně o uzavření smlouvy mezi panovníkem a národem. Při bližším pohledu na hlavní oltář můžeme spatřit relikviáře sv. Bartoloměje, sv. Filipa, sv. Anny a sv. Barbory, které do katedrály přinesli čtyři biskupové ze čtyř nejstarších pražských kostelů.

Nastoupení na trůn se už od pradávna dělo okázalým způsobem.¹¹⁵ Během vlády Přemyslovců, kteří byli zpočátku pouhými vévody, se ukazovaly pověstné Přemyslovy lýčené střevice a na hlavu jim byla vkládána vévodská čapka. Spytihněvovi II. dokonce biskupská mitra, kterou obdržel od papeže. V roce 1085 byla poprvé panovníkovi Vratislavovi nasazena královská koruna, kterou získal od císaře Fridricha Barbarosy. Již od dob Přemysla Otakara II. se odehrávaly korunovace v chrámu svatého Víta na Pražském hradě. Vždy byli panovníci korunováni, až do Jana Lucemburského, mohučským arcibiskupem.

Karel IV. opatřil českému království novou královskou korunu, neboť dosavadní koruna se během panování Jana Lucemburského ztratila. Naznačení důležitosti nepřetržité tradice ustanovil Karel IV., aby nová královská koruna spočívala na lebce dědice české země sv. Václava v kapli sv. Václava. Korunu si králové mohli pouze půjčovat na obřady korunování nebo jiné slavnosti a ještě téhož dne ji měli na hlavu sv. Václava vrátit. Dokonce si vymohl k ochraně svatováclavské koruny od papeže Klimenta VI. bullu, která je datovaná dne 6. května 1346 v Avignonu a hrozila vyobcováním z církve tomu, kdo by svatováclavskou korunu jejímu patronu odcizil. Roku 1347 vydal také nový korunovační řád, který kodifikoval přesné pořadí i význam jednotlivých korunovačních kroků. Šlo především o modlitby, liturgickou část a popis úkonů, které se během korunovace prováděly. Korunovační řád platil do nejnovějších dob. Korunovační řád vydaný Karlem IV. vycházel

¹¹⁴ ADÁMEK 1890 – Karel ADÁMEK: Z paměti korunování českých králův, Jindřich Lorenz – Třebíč+Praha 1890

¹¹⁵ MUK 1933 – Jan MUK: Korunovace posledního českého krále roku 1836, Praha 1933

z francouzských korunovačních obřadů králů a německého korunovačního řádu. Právo korunování českých králů přenesl na arcibiskupy pražské. Po potvrzení přenesení práva korunovat české krále se nechal dne 2. září 1347 Karel IV. a jeho manželka Blanka z Valois korunovat arcibiskupem pražským Arnoštem z Pardubic. „Česká koruna“ se tedy stala společným korunovačním symbolem českého státu, k němuž patřily Čechy, Morava, celé Slezsko a obojí Lužice.

Když Ludvík Jagellonský v nešťastné bitvě u Moháče v roce 1526 zahynul (na český trůn nastupovali čeští králové jako dědiční panovníci nebo právem volebním) tak si nárok na českou korunu začali dělat Habsburkové, dovolávající se dědičné smlouvy uzavřené Vladislavem II. Avšak čeští stavové nechtěli tuto smlouvu nikterak uzнат. Odvolávající se na obdarování císaře Fridricha II. království českému z roku 1212. Stavové trvali na svobodné volbě krále podle svolení a výsad českému království daných. Stavové především dbali, aby nově zvolený král byl na Pražském hradě korunován a tak zpečetil přísahou svobody a práva stavů a země. Stavové se při své volbě obrátili k arciknížeti Ferdinandovi Rakouskému a bavorským vévodům Vilémovi a Ludvíkovi. Bylo ustanoveno čtyřia dvacet volitelů krále, po osmi z každého stavu (panského, rytířského a měšťanského stavu), aby byla nalezena nejvhodnější a nejzpůsobilější osoba. Za českého krále byl zemskými stavy zvolen arcivévoda Ferdinand Rakouský. Právě prostřednictvím Ferdinanda se Habsburkové dostali na český trůn. Nastoupením arciknížete Ferdinanda I. na český královský trůn byl položen základ pozdějšího habsburského císařství rakouského jako jedné z nejvýznamnějších evropských velmocí.

Podle obnoveného zřízení zemského, vydaného v roce 1627 Ferdinandem II., bylo formální přijetí za krále nezbytnou podmínkou právoplatného nastoupení na trůn. Obnovené zřízení zemské modifikovalo korunovační řád vydaný již zmíněným Karlem IV., byly odbourány některé středověké obřady, např. návštěva Vyšehradu. Holdovací směn byl přesunut několik dní před korunovaci. Králové se také už nepomazávala hlava a prsa, ale nyní pouze rameno a paže. Dále odpadl také arcibiskupův polibek míru. Ale v podstatné části zůstal korunovační řád zachován.

Po bitvě na Bílé Hoře se nechávali Habsburkové stále korunovat na české krále. Pouze Josef I. a Josef II. z habsburských panovníků korunování nebyli. Josef I. pro krátkost a obtíže své vlády. Josef II. z racionalistického pohrdání tradicemi a své smýšlení v duchu osvěcenského doby.

Pragmatickou sankcí z roku 1713 byl potvrzen dědičný nárok Habsburků na královský titul v zemích Koruny české. Marie Terezie v době válek o české dědictví v roce 1743 převezla korunovační klenoty českého království do císařské klenotnice ve Vídni. Čeští stavové požádali Leopolda II. o vrácení korunovačních klenotů a jejich žádosti bylo v roce 1790 vyhověno. Použití korunovačních klenotů při korunovaci Leopolda II. dne 6. září 1791 bylo vnímáno jako důkaz smíru koruny se stavovskou opozicí. Návrat koruny byl vnímán jako velká národní manifestace, kterou líčil též milčický rychtář F. J. Vavák ve svých „Pamětech“.¹¹⁶

Počátkem března roku 1792 zemřel Leopold II. a jeho nástupce byl korunován 9. srpna 1792 František I. Podle ústavních řádů převzal symbolicky vládu na jeden den nejvyšší český kancléř, neboť když král byl v zemi vlád z jeho moci nejvyšší úředník.

Doba mění hodnocení historických okamžiků, jež se nikdy neopakují a stávají se mezníky ve vývoji, ale přece mají v každé době odlišný význam. Ohlášení korunovace Ferdinanda V. přineslo do Čech 19. století všeobecnou radost a optimismus. Čeští vlastenci korunovací českého krále doufali v posílení státoprávního postavení českých zemí – především měli na mysli požadavek zrovnoprávnění češtiny s němčinou prosazovaný skupinou kolem Muzea v čele s Františkem Palackým. Za zajímavost můžeme považovat, že Palacký odmítl zařadit do oficiálního korunovačního sborníku báseň Karla Hynka Máchy „Na příchod krále“.¹¹⁷ František Palacký vnímal korunovaci Ferdinanda jako nástup období třetího rozkvětu (první je rozkvět království českého za vlády Karla IV. a druhé je vzepětí moci českého království za panování Rudolfa II.). Ferdinandova korunovace na českého krále měla také dosvědčit, že je schopen vykonávat státnické povinnosti a důstojně reprezentovat monarchii jako celek. V roce 1886¹¹⁸ byla korunovace vnímána především jako demonstrativní zdůraznění nedodržených slibů Františka Josefa I. Jako vzpomínka, která zdůrazňovala, že český stát nebyl odstraněn Bílou horou, ale existoval od raného středověku – symbolizovaný dvěma reprezentanty české státnosti – svatým Václavem a Karlem IV. Z důvodu nedodržení slibů Františka Josefa I. byl v českých zemích Ferdinand V. mnohem

¹¹⁶ VAVÁK 1907–1924 – František Jan VAVÁK: Paměti Františka J. Vaváka, souseda a rychtáře milčického z let 1770–1816, Praha 1907–1924

¹¹⁷ MÁCHA 1997 – Karel Hynek MÁCHA: Básně, Praha 1997

¹¹⁸ KALOUSEK 1886 – Josef KALOUSEK: Korunování na království české r. 1836, Osvěta 16, 198–203, 289–303, 385 a 398

více ceněn (především z důvodu, že v Budapešti František Josef I. byl korunován na uherského krále zatímco Čechům nevyšel vstříc v jejich tužbách).

Hlavní zásluhu na uskutečnění korunovace českého krále měl hrabě Karel Chotek, který působil ve funkci nejvyššího pražského purkrabího. Právě zajištění a organizaci korunovačních obřadů měl na starosti úřad nejvyššího purkrabího. Hrabě Karel Chotek byl synem Jana Rudolfa hraběte Chotka, který působil od roku 1802 ve funkci nejvyššího purkrabího. Rod Chotků přináležel k nejstarším šlechtickým rodům; hraběcí titul obdržel počátkem 18. století. Chotkové si byli plně vědomi sounáležitosti s českým královstvím a potřebou loajality k habsbursko-lotrinskému domu. Rodina Chotků patřila k tzv. první společnosti (společenské vrstvě přijímané u císařského dvora), ačkoliv nikdy nedosáhli rovnocenného postavení (o čemž jasně svědčí případ vnučky Karla hraběte Chotka Žofie, která se v roce 1900 provdala za Františka Ferdinanda d'Este a byla s ním zavražděna 28. června 1914 při atentátu v Sarajevu).¹¹⁹ Do úřadu nejvyššího pražského purkrabího byl dosazen v roce 1826. Hrabě si plně uvědomoval problémy města s dopravou, kanalizací a stavem veřejných prostranství. Pozval Františka Palackého na Pražský hrad, aby jemu a jeho synům dával hodiny češtiny. Češtinu hrabě Chotek chápal jako prostředek, kterým se mohl dorozumět s realizátory svých projektů. Kladl důraz na budování komunikací, které měly usnadnit rozvoj průmyslu a díky kterému česká metropole získala charakter průmyslového města. Bylo to v době, kdy v Čechách sílilo národní uvědomění; např. František Palacký vydal „Dějiny národa českého v Čechách“.¹²⁰

Korunovace měla být triumfem Karla hraběte Chotka, avšak smrt jeho bratra, olomouckého arcibiskupa a turnovského biskupa Ferdinanda Marii hraběte Chotka, na cholery¹²¹ (Ferdinand hrabě Chotek se zúčastnil ještě uvítání Ferdinanda V. v Brně při jeho korunovační cestě) a následný smutek v rodině mu zabránil v přímé účasti na korunovačních obřadech. Chotka zastupoval jeho největší rival a předchůdce v úřadu nejvyššího purkrabího František Antonín hrabě Libštejnský z Kolowrat. Povinnosti související s korunovací měly být poctou za práci nejvyššího purkrabího, ale Kolowrat zvítězil. Kolowrat se mimo jiné později také zasadil o Chotkovo odvolání z funkce purkrabího. František Antonín hrabě Libštejnský z Kolowrat podporoval především umění a vědy (např. nechal postavit novogotický pomník s jezdeckou sochou císaře Františka I., obecně známý pod názvem Hold

¹¹⁹ LISÁ 2008 – Eva LISÁ: Karel hrabě Chotek nejvyšší purkrabí Království Českého, Praha 2008, 14

¹²⁰ PALACKÝ 1836 – František PALACKÝ: Geschichte von Böhmen, Praha 1836

¹²¹ Lisá 2008 – Eva LISÁ: Karel hrabě Chotek nejvyšší purkrabí Království Českého, Praha 2008, 95

českých stavů...). Hrabě Chotek ale dával přednosti mnohem praktičtějším zájmům (např. postavení nové budovy pro potřeby Národního muzea).

Ústředním dějištěm české korunovace bylo posvátné místo českého království, tedy tehdy ještě nedostavěná katedrála sv. Víta (správněji sv. Víta, Václava a Vojtěcha) s ostatky zemských patronů a hroby českých biskupů, knížat, králů a římských císařů na Pražském hradě. (Pozn.: Jednota na dostavění chrámu sv. Víta byla založena až v roce 1844). Dominantu katedrály v té době tvořila vysoká jižní věž. Do katedrály ale korunovační průvod nevstupoval Zlatou branou s mozaikou Posledního soudu, protože ta byla tou dobou ještě zazděná (po poškození požárem 1541).

Korunovace se odehrávala v rámci katolické bohoslužby; byly při ní zachovány mešní části, ale byla doplněna o speciální ceremoniály. Císař přistoupil k oltáři, kde byl instalován korunovační trůn s baldachýnem (při tom jej doprovázeli budějovický a brněnský biskup, kteří byly v úloze arcibiskupových asistentů.) Představení krále arcibiskupovi se ujal budějovický biskup. Arcibiskup položil otázku biskupům, zda je novým panovník hoden. A při obdržení kladné odpovědi poučil arcibiskup o královském důstojenství a závažnosti a zodpovědnosti úřadu před Bohem. Připomněl, že král má býti zbožný a spravedlivý i dobrotivý ke všem poddaným.

Po modlitbě následovala mše svatá, během jejíhož průběhu nasadil nejvyšší hofmistr na císařovu hlavu „domácí korunu“ a císař se posadil na trůn. Poté nastal obřad vlastního nasazení české královské koruny. Ferdinand sestoupil z trůnu a stanul u oltářních stupňů. Poté poklekl na nejvyšším stupni u oltáře. Nejvyšší hofmistr mu sňal z hlavy domácí korunu a arcibiskup přijal od krále církevní přísahu. Ferdinand přísahal na rozevřenou knihu Evangelia. Po církevní přísaze následovala přísaha světská. Hrabě Kolovrat předstoupil před císaře a předříkával německy přísahu zemským stavům, kterou předepisovalo Obnovené zřízení zemské v roce 1627. Během posledních slov položil císař ruce na Evangelium a políbil korunovační kříž s ostatky svatých.

Obraz zobrazuje vyvrcholení celého aktu korunovace, tedy nasazení královské koruny jako nejvyššího znaku vznešenosti a nedotknutelnosti královského majestátu. Zástupce nejvyššího purkrabího, František Antonín hrabě Libštejnský z Kolowrat podal korunu arcibiskupovi Ankwiczovi, který ji požehnal. Nejvyšší komoří mezitím nasadil Ferdinandovi červenou atlasovou čapku a následně arcibiskup za pomoci Kolowrata Libštejnského vložili na hlavu nového krále korunu. Král se zvedl z pokleku a usedl na stolec, který byl po straně oltáře. Purkrabí pak přistoupil ke stolci, uklonil se a vyzval ke zvolání slávy nově

ustanovenému králi. Jako první pak učinil položením prstů na korunovační žezlo přísahu věrnosti novému králi.

Zajímavou postavou účastníci se aktu korunovace byl „královský český herold“ ve starobylém erbovním kroji a nápadným baretem. Stavové byli oblečeni do zvláštního předepsaného stejnokroje, který se skládal z červeného kabátu s bílým límcem, bílé vesty a bílých kalhot. Kabát byl zdoben stříbrným vyšíváním; na epoletách byl vyšit v červeném poli bílý lev, tj. znak českého království (lev byl rovněž na knoflicích). Oděv doplňoval klobouk ozdobený bílým peřím. Jednotlivé účastníky korunovace lze podle dobových pramenů přesvědčivě identifikovat.

Závěr

V dílech všech tří autorů jako by na povrch vyplouvala klidná atmosféra, tolik typická pro malířství v období biedermeieru. Pozorovatel může téměř na vlastní kůži pocítit život zachycený v obraze. Zobrazení člověka; člověka vědomého si sama sebe, s individuálními a specifickými rysy, podtrhující jeho skutečný charakter. Přístup umělce k zobrazenému tématu je zcela bezprostřední (jak jsme již na jiném místě naší práce poznamenali, tyto tendence nacházíme už od 18. století) a odhaluje skrytou pravdu, která je vlastní podstatou portrétované osoby.

Východisko výrazové síly portrétů A. Einsleho lze hledat především v kombinaci biedermeierovského půvabu s realistickým zachycením portrétované osoby. Pozorovatel má před sebou téměř bezprostřední dotek skutečného života, vycházející z císaře s jeho radostmi i starostmi. Dobové reálie, ať se už jedná o oblečení portrétových osob či pozadí, všechny akcentují životní pocit, plně ovládaný duchem biedermeieru.

Obraz Arcivévodkyně Marie Terezie Isabely je ještě odrazem klasicistní noty pozorovatelné v biedermeierském umění. Akademické školení J. N. Endera je zřetelné v nenápadné idealizaci postavy, např. v útlém držení těla. Postava stojící v historizujícím interiéru obsahuje narážky na zálibu v romantické novogotice. Vytváří souvislost s minulostí, zračí ale také oblibu malířství vedut, neutichající až do poloviny 19. století. Kontinuita moci v úřadu přestavené Tereziánského ústavu a současně únik do světa romantické představy. Skutečná členka habsbursko-lotrinského domu a přitom krásná dívka, která je představenou napůl světské a napůl církevní instituce. Setkání mládí a vitality s tíživostí tradice a chmurou povinností. To je kontrast, který z obrazu vyzařuje a zneklidňuje naše vnímání jeho technické dokonalosti.

I v tvorbě L. Buchera lze sledovat odraz individuality, uvědomění si sama sebe – máme na mysli především zachycení postav na obraze historického a oslavného charakteru a to nikoliv jako idealizované odosobněné postavy, ale jako maximálně konkrétní osobnosti s vlastním postojem a názorem. Scéna korunovace se neodehrává v univerzálním gotickém chrámu, ale v chrámu sv. Víta na Pražském hradě nad hroby patronů i králů, v jasně určeném okamžiku, v jasně určeném prostředí a v době zvýšeného nárůstu národního uvědomění tolik charakteristického pro celé 19. století v evropských dějinách. Je to předstupeň fotografie, momentky. Obraz se stává živým svědectvím o dávno ukončeném okamžiku.

J. N. Ender, A. Einsle a L. Bucher jsou dnes malíři skoro polozapomenutí; v Čechách určitě. V Rakousku a v německy mluvících zemích jsou jejich díla stále ceněná a dobře prodávána. U nás jsou spíše v depozitářích nebo méně známých sbírkách. Na Pražském hradě ale mají tito malíři své nezastupitelné místo. Shodou šťastných náhod jejich díla zůstala viset v prostorech, pro jejichž uživatele kdysi vznikla. Navíc v prostorech nejpřednějších – v místech státní reprezentace.

Téma své práce jsem si zvolila právě s ohledem na tuto, nedoceněnou, skutečnost. Věřím, že se mi podařilo malým dílem přispět k bližšímu poznání jejich díla. Mistrovství jejich tvůrců si to zaslouží.

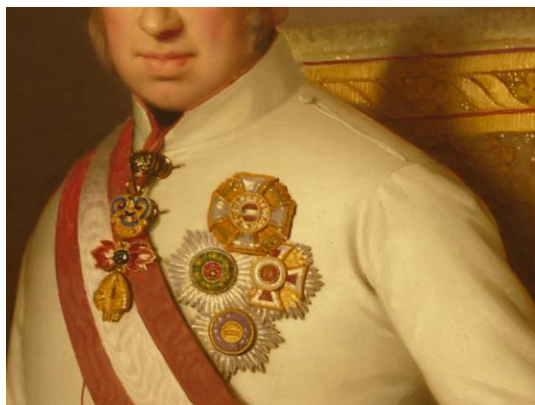
Obrazová příloha: *Ferdinand V. Dobrotivý*



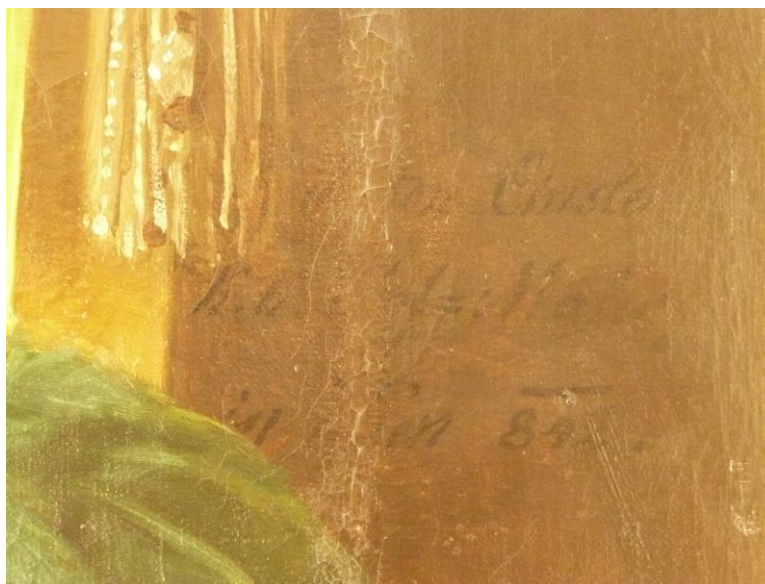
Obrázek: č. 1 Anton Einsle: Podobizna císaře Ferdinanda V. Dobrotivého, 1842, olej, 165 x 115 cm, sbírky Pražského hradu



Obrázek: č. 2 Anton Einsle: Podobizna císaře Ferdinanda V. Dobrotivého - detail obličeje, 1842, olej, 165 x 115 cm, sbírky Pražského hradu



Obrázek: č. 3 Anton Einsle: Podobizna císaře Ferdinanda V. Dobrotivého - ověření datace, 1842, olej, 165 x 115 cm, sbírky Pražského hradu



Obrázek: č. 4 Anton Einsle: Podobizna císaře Ferdinanda V. Dobrotivého - signatura autora, 1842, olej, 165 x 115 cm, sbírky Pražského hradu

Obrazová příloha: *Marie Anna Savojská*



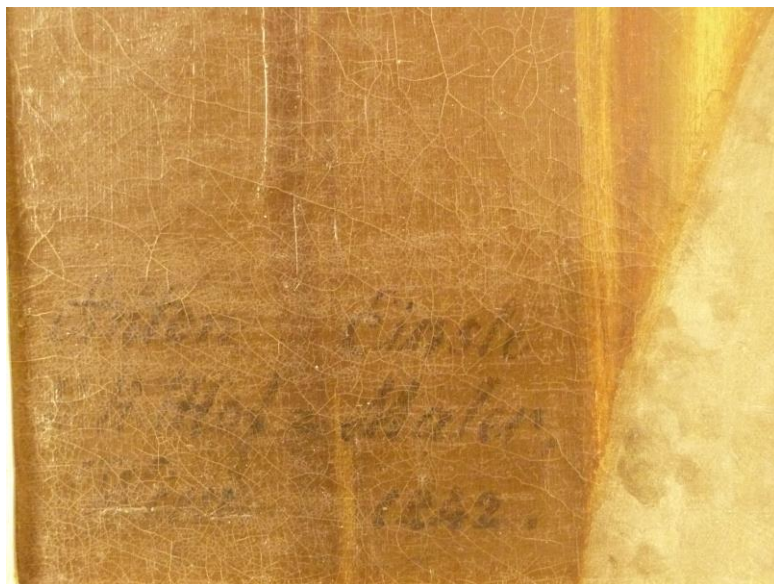
Obrázek: č. 5 Anton Einsle: Podobizna císařovny Marie Anny Savojské, 1842, olej, 165 x 115 cm, sbírky Pražského hradu



Obrázek: č. 6 Anton Einsle: Podobizna císařovny Marie Anny Savojské - ověření datace, 1842, olej, 165 x 115 cm, sbírky Pražského hradu



Obrázek: č. 8 Anton Einsle: Císařovna Marie Anna jako svatá Helena, 1835, olej, 168 x 115 cm, sbírky Pražského hradu



Obrázek: č. 7 Anton Einsle: Podobizna císařovny Marie Anny Savojské - signatura autora, 1842, olej, 165 x 115 cm, sbírky Pražského hradu

Obrazová příloha: Arcivévodkyně Marie Carolina jako abatyše a Karel hrabě Chotek



Obrázek: č. 9 Anton Einsle: Podobizna arcivévodkyně Marie Caroliny jako abatyše, 1845, olej, 228 x 115 cm, sbírky Pražského hradu



Obrázek: č. 10 Anton Einsle: Podobizna arcivévodkyně Marie Caroliny jako abatyše – ověření datace obrazu, 1845, olej, 228 x 115 cm, sbírky Pražského hradu



Obrázek: č. 11 Anton Einsle: Podobizna arcivévodkyně Marie Caroliny jako abatyše – signatura autora, 1845, olej, 228 x 115 cm, sbírky Pražského hradu

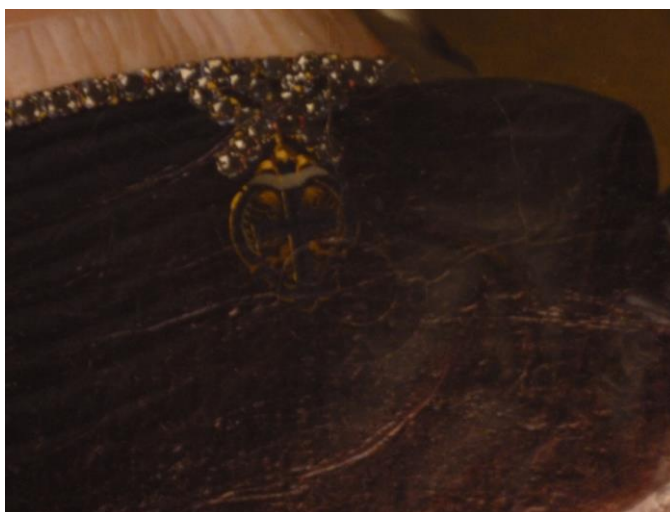


Obrázek: č. 12 Anton Einsle: Podobizna Karla hraběte Chotka, 1846, olej, 127 x 106 cm, NPÚ Velké Březno

Obrazová příloha: Arcivévodkyně Marie Terezie Isabella jako abatyše



Obrázek: č. 13 Johann Nepomuk Ender: Podobizna arcivévodkyně Marie Terezie jako abatyše, 1837, olej, 225 x 145 cm, sbírky Pražského hradu



Obrázek: č. 14 Johann Nepomuk Ender: Podobizna arcivévodkyně Marie Terezie jako abatyše – detail Hvězdokřížového řádu, 1837, olej, 225 x 145 cm, sbírky Pražského hradu



Obrázek: č. 15 Johann Nepomuk Ender: Podobizna arcivévodkyně Marie Terezie jako abatyše – ověření datace, 1837, olej, 225 x 145 cm, sbírky Pražského hradu



Obrázek: č. 16 Johann Nepomuk Ender: Podobizna arcivévodkyně Marie Terezie jako abatyše – signatura autora, 1837, olej, 225 x 145 cm, sbírky Pražského hradu

Obrazová příloha: *Korunovace Ferdinanda V. Dobrotivého v katedrále sv. Víta v roce 1836*



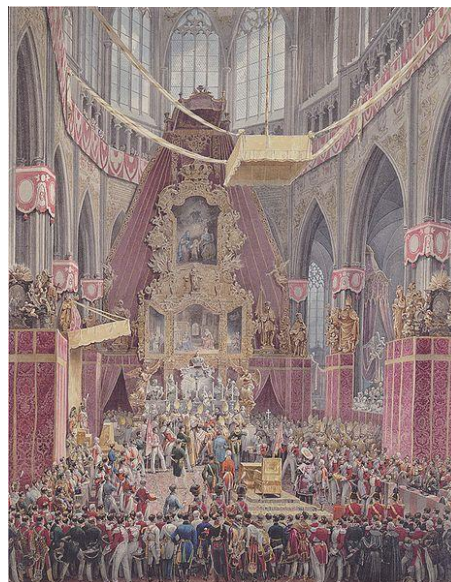
Obrázek: č. 17: Leopold Bucher: Korunovace Ferdinanda V. Dobrotivého v katedrále sv. Víta ze dne 7.zář 1836, 1845, olej, 232 x 290 cm, sbírky Pražského hradu



Obrázek: č. 18: Leopold Bucher: Korunovace Ferdinanda V. Dobrotivého v katedrále sv. Víta ze dne 7.zář 1836 – detail – ústřední scéna korunovace, 1845, olej, 232 x 290 cm, sbírky Pražského hradu



Obrázek: č. 19: Jan Gossaert: Svatý Lukáš kreslí Pannu Marii, kolem 1513, olej, 230 x 205 cm, Národní galerie v Praze (zapůjčeno Metropolitní kapitulou u sv. Víta v Praze)



Obrázek: č. 20: Eduard Gurk: Korunovace Ferdinanda V. Dobrotivého v katedrále sv. Víta ze dne 7. září 1836, 1838, akvarel, 59 x 46,6 cm, Galerie Albertina ve Vídni

Seznam literatury a pramenů - Použitá literatura.

Encyklopedie, Slovníky umělců, slovníky pojmů:

1. BLAŽÍČEK 1991 – Oldřich BLAŽÍČEK: Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění. Praha Odeon 1991
2. MÜLLER 1864 – Fridrich MÜLLER: Die Künstler aller Zeiten und Völker. Stuttgart 1864
3. THIEME 1914 – Ulrich THIEME: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler X. Leipzig 1914

Ikonografie

1. BECKER 2002 – Udo BECKER: Slovník symbolů. Praha Portál 2002
2. HALL 2008 – James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění Paseka Praha 2008
3. PRACNÝ 1994 – Petr PRACNÝ: Český kalendář světců. Praha 1994
4. ROYT 1998 – Jan ROYT: Slovník symbolů – kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii. Mladá Fronta 1998
5. ROYT 2007 – Jan Royt: Slovník biblické ikonografie – Nakladatelství Karolinum Praha 2007
6. VRÁNA 2009 – Karel VRÁNA: V jednom společenství: Životní příběhy světců. Vyšehrad 2009
7. SCHAUBER 1994 – Vera SCHAUBER: Rok se svatými. Karmelitánské nakladatelství 1994
8. TARZIA 2010 – Antonio TARZIA: Svatí na každý den/ historie, spiritualita, umění: červenec – srpen – září. Karmelitánské nakladatelství 2010

Biedermeier – monografie :

1. FRODL 2002 – Gerbert FRODL: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich – 19. Jahrhundert. Wien 2002
2. GRIMSCHITZ 1961 – Bruno GRIMSCHITZ: Die Altwiener Maler 1961
3. HEVESI 1903 – Ludwig HEVESI: Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1903
4. Frodl SCHNEEMANN 1811 – Frodl SCHNEEMANN: Über die nationale Wesenheit der Kunst, 1811

Historie – monografie:

1. ADÁMEK 1890 – Karel ADÁMEK: Z paměti korunování českých králův. Třebíč+ Praha 1890
2. DLOUHÁ 1934 – Běla DLOUHÁ: Ctihodná Mlada Přemyslovna. Praha 1934
3. GRIMSCHITZ 1928 – Bruno GRIMSCHITZ: Die österreichische Zeitung im 19. Jahrhundert, Zürich-Wien-Leipzig 1928
4. HAMANNOVÁ 1996 – Brigitte HAMANNOVÁ: Habsburkové: životopisná encyklopedie, Praha Brána 1996
5. HOLLER 1998 – Gerd HOLLER: Ferdinand I. – Poslední Habsburk na Pražském hradě – Spravedlnost pro císaře. Nakladatelství Brána 1998

6. KOLÁČNÝ 2006 – Ivan KOLÁČNÝ: Řády a vyznamenání Habsburské monarchie. Praha: Elka Press 2006
7. KÝBALOVÁ 2004 – Ludmila KÝBALOVÁ: Dějiny odívání: Od empíru k druhému rokoku. Nakladatelství Lidové noviny 2004
8. LISÁ 2008 – Eva LISÁ: Karel hrabě Chotek nejvyšší purkrabí Království Českého. Praha 2008
9. MILLER 2005 – Judith MILLER: Nábytek. Praha 2005
10. MUK 1933 – Jan MUK: Korunovace posledního českého krále roku 1836. Praha 1933
11. PERNES 2003 – Jiří PERNES: Pod císařským praporem, historie habsburské armády 1525–1918. Praha 2003

Monografie – nebo jejich části, články

12. BISANZ – Hans BISANZ: Malerei und Aquarell: Die Entwicklung der Litographie als Medium zur Verbreitung der Idylle
13. KALOUSEK 1886 – Josef KALOUSEK: Korunování na království české r. 1836 Osvěta 16 1886

Katalogy výstavy:

14. Katalog výstavy: 109. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 1988 – Bürgersinn und Aufbegehren: Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848 /Kapitel 5 – Krapf 1988 – Michael Krapf: Das moralisierende Element in Wiener Sittenbild/ Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien

Seznam použitých zkratek:

- aj. – a jiné
 apod. – a podobně
 atd. – a tak dále
 mj. – mimo jiné
 např. – například
 NPÚ – Národní památkový ústav
 sv. – svatý/ svatá...
 tj. – to je
 tzn. – to znamená