

ČESKÁ VERZE RECENZE KNIHY JÖRGA OBERHAIDACHERA DIE WIENER TAFELMALEREI DER GOTIK UM 1400: WERKGRUPPEN – MALER – STILE, *UMĚNÍ* LXI, 2013, Č. 5, S. 462–467

**JAN KLÍPA**

NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE

Jörg Oberhaidacher

## **Die Wiener Tafelmalerei der Gotik um 1400**

Werkgruppen – Maler – Stile

Wien – Köln – Weimar, Böhlau Verlag 2012, 440 stran, čb. a bar. obr., 84 kat. č., bibliografie, rejstříky

Nakladatelství Böhlau vydalo v listopadu minulého roku výpravnou monografii, věnovanou zrodu a rozkvětu vídeňského deskového malířství na počátku 15. století. Autorem je Jörg Oberhaidacher, dlouholetý pracovník na poli německé a rakouské památkové péče a mezi léty 1975 a 2004 vedoucí fotooddělení při Ústavu dějin umění na Vídeňské univerzitě. Kniha je dlouho avizovanou syntézou shrnující autorovo mnohaleté intenzivní studium daného tématu. Je také zároveň odvážným pokusem přinejmenším o zásadní, ne-li o definitivní slovo k jednomu z nejnepřehlednějších problémů speciálního studia pozdně středověkého malířství ve střední Evropě – k datačním, atribučním a vývojovým otázkám slohově homogenní a kvantitativně bohaté produkce vídeňských malířských dílen v prvních čtyřech desetiletích 15. století.

Situace, do níž Oberhaidacherova kniha vstupuje, je formována odborným zájmem a četnými publikacemi několika generací především rakouských medievistů. Přehled dosavadního studia, byť by byl jen velmi stručný, mnohonásobně by přesáhl rozsah běžné recenze.<sup>1</sup> Jelikož stále platí varování vyslovené již před čtyřiceti lety: totiž, že každému, kdo se věnuje danému tématu, hrozí, že se „*udusí v houštině hypotetických chronologií a pomocných jmen jednotlivých mistrů*“<sup>2</sup> – je zapotřebí vyznačit alespoň hlavní mezníky, k nimž se všechna novější zpracování, Oberhaidacherovu koncepci nevyjímaje, nutně vztahují.

Badatelem, který poprvé vymezil skupinu maleb, jež dodnes zůstává jádrem dané problematiky, a lokalizoval ji do vévodské Vídně, byl tehdy pětadvacetiletý curyšský specialista na středověkou kresbu a grafiku Walter Hugelshofer.<sup>3</sup> Do centra vídeňské malířské produkce postavil nově interpretovanou desku z londýnské Národní galerie s tématem Trůnu milosti, kolem níž shromáždil dalších třináct děl či vícečetných celků, které s ústřední malbou spojil dílenskými vazbami.

---

<sup>1</sup> Srov. Jan Klípa, *Kapitoly z deskové malby krásného slohu* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze 2006, s. 122–178.

<sup>2</sup> Beate Rukschcio, Die Salzburger Tafel- und Glasmalerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: *Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400–1530*, Salzburg 1972, s. 37.

<sup>3</sup> Walter Hugelshofer, Eine Malerschule in Wien zu Anfang des XV. Jahrhunderts, in: Ernst Buchner – Karl Feuchtmayr (edd.), *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst. I. Band. Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit*, Augsburg 1924, s. 21–41.

Poukázal na to, že minimálně v destičce s Adorací Páně čerpá vídeňská malba podněty z pražského uměleckého prostředí, zdůraznil však úpadek pražského centra, počínající rokem 1400, a novou vedoucí roli Vídně ve středoevropském prostoru. Takto shromážděný materiál utřídil, anonymním mistrům připsal, relativně chronologicky systematizoval a o několik významných děl rozmnožil Wilhelm Suida.<sup>4</sup> S odvoláním na Votivní desku z benediktinského kláštera v St. Lambrechtu, kterou poprvé publikoval a která dala později jméno hlavnímu vídeňskému anonymovi sledovaného období, lokalizoval Suida téměř celý tehdy známý fond do Štýrska, respektive do štýrského správního centra ve Vídeňském Novém Městě. Živou debatu, která se odehrávala ve dvacátých letech,<sup>5</sup> završila dodnes podnětná syntéza z pera Otto Pächta.<sup>6</sup> Za využití metody vytríbené formální analýzy, které se učil u Maxe Dvořáka a Julia von Schlossera, dospěl k formulaci teze, podle níž lze sledovaný fond rozdělit autorsky na dva větší celky. Hlavní umělecké individuality pracovaly paralelně a v těsné kooperaci – a to nikoli ve Štýrsku, ale ve Vídni. Tuto myšlenku postupně znovu objevuje bádání od šedesátých let 20. století a její modifikace je jádrem, kolem něhož rozvinul svoji koncepci v předkládané monografii i Jörg Oberhaidacher. Dalším důležitým Pächtovým podnětem bylo upozornění na trvalý vztah k českému prostředí, který měl ve vrstvě Vídeňské Adorace podobu návaznosti na dílo Mistra třeboňského oltáře, zatímco v případě díla Mistra votivní desky ze St. Lambrechtu šlo o retrospektivní návrat k podnětům, čerpaným z vrstvy malířství theodorikovského.<sup>7</sup>

Milníkem ve studiu vídeňské malby internacionálního slohu je monografie Karla Oettingera z roku 1938.<sup>8</sup> Na základě interpretace marginálního nápisu „Iohan“ na jednom ze zkoumaných obrazů coby autorské signatury byl hlavní mistr dílny ztotožněn s Hansem von Tübingen.<sup>9</sup> Tento malíř je archivně doložen jako měšťan Vídeňského Nového Města mezi léty 1433 a 1462.<sup>10</sup> Základní vývojové schéma načrtl Oettinger tak, že na počátek vídeňské školy postavil tvorbu Mistra Adorace (1415–1430), z jehož dílny vyšly dvě hlavní individuality následujícího období – novoměstský Hans von Tübingen (dvacátá až padesátá léta) a vídeňský Mistr obětování v chrámu (třicátá léta). Oettingerova konstrukce byla však postupně následujícím bádáním demontována a posléze odmítnuta pro přílišný časový posun činnosti dílny až za polovinu století, což nijak neodpovídá stylovému vývoji vídeňské malby ovlivněné ve druhé třetině 15. století moderním nizozemským *ars nova*.

S radikální kritikou koncepce, která se formovala od dvacátých let, vyvrcholila v knize Oettingerově a v následujícím čtvrtstoletí ovlivňovala speciální studium, vystoupil v roce 1966 Gerhard Schmidt. V článku věnovaném destičce s Nesením kříže z Huntingtonovy knihovny v kalifornském San

<sup>4</sup> Wilhelm Suida, Die wiener Malerschule von 1420–1440, *Belvedere* II, 1925, s. 45–58. – Wilhelm Suida, *Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrecht II.*, Wien 1926.

<sup>5</sup> Vedle Wilhelma Suidy se jí svými publikacemi účastnili zejména Otto Benesch, E. Heinrich Zimmermann a Ludwig Baldass.

<sup>6</sup> Otto Pächt, *Österreichische Malerei der Gotik*, Augsburg 1929.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 9–11.

<sup>8</sup> Karl Oettinger, *Hans von Tübingen und seine Schule*, Berlin 1938.

<sup>9</sup> S podobnou interpretací tohoto nápisu přišel již dříve Karl Garzarolli-Thurnlackh, který však umělce ztotožnil se štýrským řezbářem a malířem Hansem von Judenburg. Karl Garzarolli-Thurnlackh, Zur Identität des Votivtafelmeisters von St. Lambrecht mit Hans von Judenburg, in: Karel Černožorský (red.), Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von E. W. Braun / Sborník k šedesátým narozeninám E. W. Brauna. *Anzeiger des Landesmuseums in Troppau / Věstník Zemského musea v Opavě* II, 1930, Augsburg 1931, s. 47–54.

<sup>10</sup> Tuto hypotézu se zdálo potvrdovat i lokalizace jediného díla celého souboru, které je přesně datováno a jehož donátor je znám – tedy Epitafu zlatníka Zikmunda Walocha z Vídeňského Nového Města z roku 1434, který byl na počátku třicátých let 20. století nalezen v zámecké kapli ve slezském Jindřichově a dnes se nachází ve sbírkách Národní galerie v Praze.

Marinu navrhl zcela jiný pohled zejména na ranou fázi činnosti dílny.<sup>11</sup> Nově zhodnocenou malbu postavil totiž na počátek vývoje celého dílenského okruhu a iniciační úlohy tak zprostředkoval česky orientované dílo Mistra vídeňské adorace, které datoval hluboko do dvacátých let. Tato změna optiky mu umožnila vysvětlit slohový charakter vídeňského malířského ateliéru přímo z trecenteských a západních vzorů. Schmidtův pohled je inovativní rovněž metodicky, neboť narušuje dosavadní dominanci stylové a formální analýzy a své závěry staví výrazněji na typologické a ikonografické komparaci.<sup>12</sup>

Poslední dvě desetiletí ovládá studium rakouské deskové malby první poloviny 15. století tendence, která vychází z publikace Schmidta a lze ji popsat jako snahu o potvrzení Vídně v roli vůdčího středoevropského centra a potvrzení jejího přímého styku se západním, případně italským uměním, a zároveň jako snahu o analýzu tehdejšího dílenského provozu a dělby práce v předpokládaném vídeňském velkoateliéru. Vedle novějšího příspěvku samého Gerharda Schmidta<sup>13</sup> a pokusů Lothara Schultese<sup>14</sup> o identifikaci malířů s pramenně doloženými jmény zasluhuje pozornosti zejména příspěvek Roberta Suckaleho.<sup>15</sup> Místo snahy připisovat konkrétní díla konkrétním umělcům doporučuje Suckale mít na paměti dílnu Mistra votivní desky jako větší celek a sledovat proces jeho stylového vývoje v průběhu dvou desetiletí. Dílna totiž podle všeho pracovala poměrně rutinním způsobem na větším množství zakázek a jednotlivé produkty, ač byly vědomě variovány dle přání objednavatele, čerpaly v podstatě z jednotných vzorů.

Do této fáze studia spadají i počátky Oberhaidacherova zájmu o danou problematiku, který vykrytalizoval v řadu důležitých časopiseckých studií, předznamenávajících témata i výsledky, s nimiž se setkáváme v recenzované publikaci. Základní linií je přitom odkrývání vztahů vídeňského uměleckého prostředí k jižní a západní Evropě. Významnou roli zde hraje nová interpretace díla Mistra z Heiligenkreuze, který byl dříve chápán coby francouzsky školený vakantní solitér, jehož činnost nezanechala ve Vídni výraznou stopu, Oberhaidacher mu nicméně přiřkl roli iniciátora, který napojil vídeňskou malbu na aktuální umělecké proudy a z jehož díla vyrůstá významná část pozdější produkce. Přestože potvrdil tezi o anonymově pařížském východisku, odmítl ho ztotožnit s malířem Andrém de Paris, který je ve Vídni archivně doložen v letech 1417–1434 a jehož považovala za autora Diptychu z Heiligenkreuze, většina předchozí literatury.<sup>16</sup> Podnětem mu bylo studium rukopisu *Concordantiae Caritatis*, který byl na konci sedmdesátých let 20. století nalezen v piaristické knihovně

<sup>11</sup> Gerhard Schmidt, Die Österreichische Kreuztragungstafel in der Huntington Library, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XX, 1966, s. 1–15.

<sup>12</sup> Koncepti Gerharda Schmidta, v jeho vlastním článku pouze naznačenou, aplikovala a na kompletně shromážděném materiálu vídeňské deskové malby první půle 15. století prověřila jeho žačka Elisabeth Vavra. Elisabeth Vavra, *Ein Kodex in Madrid, Bibl. Nat. Ms. B 19, Vit 25–7, Studien zur Wiener Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts* (disertační práce), Philosophischen Fakultät der Universität Wien 1975.

<sup>13</sup> Gerhard Schmidt, Die Malerei, in: Günter Brucher (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Gotik*, München – London – New York 2000, s. 466–489.

<sup>14</sup> Lothar Schultes, Prag und Wien um 1400, Plastik und Malerei, in: Ladislav Kesner (ed.), *Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik*, Wien – Prag 1990, s. 25–42, zvl. s. 36. – Lothar Schultes – Bernhard Prokisch (edd.), *Gotik Schätze Oberösterreich*, Linz – Weitra 2002, s. 263.

<sup>15</sup> Robert Suckale, Überlegungen zur spätgotischen Tafelmalerei in Oberösterreich, in: *ibidem*, s. 122–131.

<sup>16</sup> Jörg Oberhaidacher, Westliche Elemente in der Ikonographie der österreichischen Malerei um 1400, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XLIII, 1990, s. 67–88. – *Idem*, Der Beitrag des Meisters von Heiligenkreuz zur Entstehung des Wiener Stilbilds der Internationalen Gotik. Zur Stilsynthese in der Wiener Malerei um 1400, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XLVI–XLVII, 1993–1994, s. 533–539. – *Idem*, Zur kunstgeschichtlichen Herkunft und Bedeutung des Meisters von Heiligenkreuz, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LII, 1998, s. 501–517.

v Budapešti a dle kolofónu vznikl ve Vídni v roce 1413.<sup>17</sup> Některé ilustrace v díle, jehož význam pro počátky vídeňské malířské školy je důkladně zhodnocen teprve v recenzované publikaci, totiž podle Oberhaidachera předpokládají znalost kompozic Mistra z Heiligenkreuze – jeho identifikace s pařížským malířem je tedy z chronologických důvodů neudržitelná. Další impuls k novému promyšlení počátků vídeňského pozdně gotického malířství přinesl technologický průzkum destičky s Marií Gravidou v Maďarské národní galerii v Budapešti.<sup>18</sup> Datum 1409, které se dříve nacházelo na soklu Mariina trůnu, interpretoval Oberhaidacher jako potridentský opis data z nedochovaného původního nápisu vztahujícího se ke vzniku díla.<sup>19</sup> V poslední přípravné studii obrátil autor svoji pozornost ke zralé fázi vídeňského malířství internacionálního slohu a rozvedl výše zmíněné Schmidtovy a Suckaleho postřehy o povaze individuálního autorství v rámci tamní malířské velkodílny. Tu představil jako korporaci samostatných umělců, kteří se z ekonomických důvodů sdružili do skupiny, v níž ovšem vystupovali poměrně samostatně a jistě ne v tradičně chápaných vztazích mistr – pomocníci. Rezignovali přitom na vlastní umělecké preference a přijali jednotný stylový modus.<sup>20</sup> Ateliér od počátku pracoval nejen pro místní objednavatele, ale také na export – například pro benediktinský klášter v St. Lambrechtu. Tato konstrukce umožňuje Oberhaidacherovi do vídeňské dílny zařadit také díla, která byla doposud jednohlasně reklamována pro lokální štýrskou školu, stojící pod českým vlivem.

Výše představené výsledky speciálního studia se staly základními tezemi, na nichž je vystavěn obsah předkládané syntézy: V šesti kapitolách knihy předkládá Oberhaidacher své pojetí vzniku a vývoje vídeňského malířství mezi léty 1400–1440 se zaměřením na vlivy, které formovaly jeho ranou fázi, na způsob práce jednotlivých uměleckých individualit v rámci ateliéru, identifikaci jednotlivých rukou, definici konstitutivních prvků dvou větších autorských celků, jejich vzájemný vztah, poměr jednotlivých uměleckých druhů (desková malba, knižní malba, sklomalba, kresba a dřevoryt) v kontextu produkce zmíněných velkodílen a se stálým zřetelem ke stylovému vývoji jednotlivých individualit či okruhů.

Oberhaidacherova práce přináší množství nových komparací, postřehů a interpretací již známých skutečností, celkově však obraz vídeňské malby mezi léty 1410–1440, etablovaný postupně ve speciální literatuře posledních dvou desetiletí, spíše zpřesňuje, než by předkládala od základu inovativní koncepci. Za nejdůležitější posuny tak lze považovat definici dvou hlavních autorských okruhů, z nichž jeden se vyznačuje výrazně prozápadní slohovou orientací a lze předpokládat, že jej zčásti tvořili umělci, kteří do Vídně přišli z frankovlámské oblasti. Jejich projev se pak ve styku se starší domácí tradicí postupně proměňoval do podoby typického vídeňského malířského stylu. Hlavními osobnostmi byli Mistr z Heiligenkreuze, jehož dílo datuje Oberhaidacher před rok 1413, a Mistr misálu

<sup>17</sup> Srov. Anna Boreczky, *Imitation und Invention. Beobachtungen zur Entstehungsgeschichte der Budapester Concordantiae-Caritatis-Handschrift*, *Acta Historiae Artium* 1999–2000, s. 1–62. Výpravná faksimile rukopisu byla vydána rovněž v minulém roce: *Budapester Concordantiae Caritatis*, Szekszárd 2011.

<sup>18</sup> Jde o zlomek z původního ikonografického celku Pochybnost Josefova. Deska pochází ze západouherského Nemetújváru – dnes Güssing v rakouské spolkové zemi Burgenland.

<sup>19</sup> Jörg Oberhaidacher, *Zur Datierung der Güssinger Maria-gravida-Tafel in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest*, *Pantheon* LVII, 1999, s. 57–60. Srov. též Gyöngyi Török, *Neue Erkenntnisse durch Infrarot-Reflektographie zur Ikonographie der „Maria Gravida“ aus Güssing (Nemetujvár) in der Ungarischen Nationalgalerie*, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLVIII, 1994, s. 133–139.

<sup>20</sup> Jörg Oberhaidacher, *Die Linzer Kreuzigung als Beispiel für die Spätzeit der Tafelmalerei der internationalen Gotik in Wien*, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LVI, 2002, s. 226–238.

ze St. Pölten, podle něhož je nově konstruovaná dílna pomocně nazvána. Tohoto anonymního mistra lze pak s opatrností ztotožnit právě s malířem Andrém de Paris. Do *oeuvre* tohoto okruhu autor dále řadí poměrně nesourodou skupinu děl čítající diptych s Adorací Páně a Klaněním Tří králů, dva domácí oltářky ze sbírek musea v Clevelandu i známý diptych z Basileje, o němž se neopodstatněně domnívá, že jeho souvislost s dílem Mistra z Heiligenkreuze nebyla dosud v literatuře rozpoznána (s.133–137).<sup>21</sup> Druhou dílnu – tzv. Großatelier – tvoří zejména domácí malíři, jejichž znalost západních stylových fenoménů je nanejvýš zprostředkovaná. Tvorba tohoto okruhu zabírá tři desetiletí, přičemž v každém z nich lze identifikovat tvůrčí vrcholy. Ve druhém desetiletí 15. století je jím deska Nejsv. Trojice z londýnské Národní galerie a ve třetím vévodí produkci umělecká individualita Mistra obětování v chrámu. V jeho stínu dlouho stojí sám Mistr votivní desky ze St. Lambrechtu, přestože jeho eponymní dílo vzniklo již před polovinou dvacátých let a jeho umělecké počátky vidí Oberhaidacher dokonce v nově publikované desce se Zvěstováním Panně Marii z doby nepříliš vzdálené vzniku budapešťského rukopisu. (s. 74–76) Ve třicátých letech byl sice pro vídeňský ateliér určujícím epický projev Mistra votivní desky, typickým znakem však byla značná variabilita slohových modů v kombinaci s preferencí určitých ikonografických námětů (například Nesení kříže). Poslední fáze činnosti dílny je vyznačena pomocným jménem Mistra oltáře sv. Ondřeje.

Stejně jako generace jeho předchůdců i Oberhaidacher se při řešení otázek spojených s vídeňskou malířskou produkcí v první půli 15. století spolehl na metodu detailní slohové analýzy a na typologické a ikonografické komparace. Jak sociohistorické přístupy, zkoumající společenský kontext vzniku uměleckých děl, tak interpretační postupy vycházející ze zdůraznění jejich kultovních a komunikačních funkcí, narážejí totiž v případě studia počátků vídeňské malířské tradice na své limity. Ta jsou daná téměř dokonalou absencí jakýchkoli textů a kontextů, které lze k dochovaným dílům vztáhnout. Ve vídeňském prostředí sice nalézáme zprávy o působení jednotlivých malířů, ani jednu z nich se však nedaří spolehlivě spojit s nějakým ze zkoumaných obrazů.<sup>22</sup> Podobná situace platí i pro otázku objednavatelů – až na výjimky (díla vzniklá pro svatolambrechtický klášter či Epitaf Zikmunda Walocha) nelze ani z dochovaných zpráv ani ze samotných děl vyčíst, kdo byli zákazníci vídeňské velkodílny mezi léty 1410–1440. Autor sám se k situaci vyjadřuje lapidárně: „... *videňské malířství internacionálního slohu je třeba nahlížet optikou anonymních dějin umění, nikoli pohledem dějin umělců.*“ (s. 15) Tomuto postulátu, stejně jako vytýčeným problémům, které shrnuje podtitul publikace, odpovídá zvolená metoda: detailní analýza formální složky artefaktů, která – má-li dospět k diferenciaci jednotlivých uměleckých individualit, skrývajících se pod kolektivní identitou vídeňské velkodílny – musí na sebe vzít podobu morelliovské detektivní práce a musí se zabývat typologií i těch nejmenších detailů zkoumaných maleb. (s. 89) K řečené metodě lze poznamenat tolik, že je jistě jedinou relevantní ve vztahu k otázkám autorským, datačním a stylově genetickým – tedy těm, které

<sup>21</sup> Tento vztah však zmínil již ve dvacátých letech Buchner (Ernst Buchner, Eine Gruppe deutscher Tafelbilder vom Anfang des XV. Jahrhunderts, in: Ernst Buchner – Karl Feuchtmayr /edd./, *Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit / Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, I. Band*, Augsburg 1924, s. 5) a jedna linie speciálního studia jej opakovaně tematizovala (Marie Abt-Frössel, *Studien zum sogenannten Boehmischen Diptychon im Basler Kunstmuseum, Lizentiatsarbeit*, Basel 1979. – Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001, s. 132. – Jan Klípa, *ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1420*, Praha 2012, s. 150–151).

<sup>22</sup> Sov. Richard Perger, *Wiener Künstler des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit. Regesten*, Wien 2005.

stojí v centru autorova zájmu. Lze však nepochybně zvažovat, zda shromážděný materiál neklade před badatele i jiné, stejně důležité otazníky, jako je například smysl preference formátu diptychu v daném okruhu, problematika nápadné četnosti námětu Nesení Kříže či Olivetské hory, ikonologický výklad originálního tématu Christus in der Trauer<sup>23</sup> či význam a funkce tzv. Votivního obrazu ze St. Lambrechtu v kontextu liturgie a memorie pěstované v alpském benediktinském klášteře. Na druhou stranu jako zřejmý nedostatek zvoleného přístupu lze hodnotit rezignaci na technologický průzkum malířských postupů. V době, kdy je k dispozici široká škála nedestruktivních metod, které dokážou odhalit technologická i rukopisná specifika jednotlivých uměleckých individualit, nelze k řešení natolik složitých otázek, jako jsou minuciózní autorská připsání či průzkum organizace dílenské práce, přistupovat například bez detailní analýzy podkreseb. Toto desideratum je o to nápadnější, že již existují studie, které se konkrétně touto problematikou zabývají – v bibliografickém seznamu recenzované publikace bychom je však hledali marně.<sup>24</sup>

Dalším problematickým bodem jsou vysoce spekulativní interpretace postavené na výsledcích stylové analýzy, které není možno podložit argumenty z jiných typů pramenů. To se týká zejména tezí o fungování vídeňského velkoateliéru: Skupina malířů vytváří z ekonomických důvodů jakési výrobní družstvo, v jehož rámci se vzdávají části své umělecké identity výměnou za podnikatelskou jistotu, používají jednotný vokabulář typů i celých kompozic, aniž však pracují v rámci tradičně organizované dílny (což jim nebrání, podílet se hromadně na výzdobě jediného iluminovaného rukopisu – *Concordantiae caritatis*) a vzájemně si přenechávají zakázky dle svého uměleckého naturelu.<sup>25</sup> Konstruovat takový obraz pouze na základě formálních komparací dílčích komponent jednotlivých maleb – a to za situace, kdy prameny zmiňující vídeňské malíře první půle 15. století, postrádají jakýkoli náznak jejich vzájemné spolupráce či komplikovanější organizace tohoto řemesla, než byl vznik standardního cechovního spolku v roce 1410 (s. 14) – znamená podstupovat nemalé riziko, že bude předložená hypotéza usvědčena z ahistorické aplikace dnešních tržních modelů na situaci v mnoha ohledech velmi odlišnou.

Sledujeme-li vývoj názorů na problematiku vídeňské malby internacionálního slohu v dlouhém časovém horizontu, můžeme konstatovat, že v Oberhaidacherově koncepci vrcholí tendence započatá v šedesátých letech Gerhardem Schmidtem. Ta se snaží vídeňské prostředí oprostit od vlivů tak silného a blízkého centra internacionálního slohu, jakým byla Praha, a napojit jej přímo a nezprostředkovaně na italské a frankovlámské podněty. Tento obraz vyplývá z názoru, po generace tradovaném v německojazyčné literatuře, že Praha ztrácí svůj vliv v kulturní oblasti spolu s Václavovým neúspěchem v říšské politice roku 1400, nejpozději však v roce 1409 s odchodem německojazyčné elity z pražské univerzity, a její umění, uzavřeno do sebe, živoří do vypuknutí

<sup>23</sup> Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin.

<sup>24</sup> Tomáš Berger, Poznámky k restaurátorskému průzkumu středověkých deskových obrazů v moravských sbírkách / Comments on the Restoration Research of Medieval Panel Paintings in Moravian Collections, in: Kaliopi Chamonikola (ed.) *Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách / From Far and Near. Medieval Imports in Moravian and Silesian Collections*, Brno 2009, s. 22–32, 253–255. – Zsuzsa Urbach, Two Underdrawings by the Master of the St Andrew Altarpiece, in: Livia Varga – László Beke – Anna Jávor – Pál Lővei – Imre Takács (edd.), *In Bonum ut pulchrum: Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*, Budapest 2010, s. 273–280.

<sup>25</sup> Konzervativnější malíř přednostně plní zakázky, které do Vídně proudily ze St. Lambrechtu apod. (srov. například s. 329).

husitských válek, v jejichž víru pak zcela zaniká.<sup>26</sup> Oberhaidacher to formuluje dosti nedvojznačně: „Úpadek Prahy se jeví jako příznivá okolnost pro konstituování nové pozice Vídně z uměleckohistorického hlediska. Na počátku 15. století ztratily Čechy v rámci středoevropského umění svoji vedoucí roli, která tak připadla okolním oblastem.“ (s. 13) Tento apriorní názor, který nebere v úvahu výsledky českého dějepisu umění za posledních cca osmdesát let, pak vede k natolik udivujícím závěrům, jako je například zamlčení souvislostí mezi tvorbou Mistra třeboňského oltáře a dílem Mistra vídeňské adorace, které je bezprecedentně a neopodstatněně kladeno do těsné blízkosti Mistra z Heiligenkreuze (s. 123).<sup>27</sup> Na druhou stranu mnohé paralely mezi vídeňskou malbou a díly frankovlámského původu nepřesahují parametry obecně sdílené dobové konvence, případně vůbec není tematizována otázka, jak mohlo dojít k tomu, že se podněty z privátních luxusních rukopisů, jako jsou Přebohaté hodinky vévody z Berry či Hodinky maršála Boucicauta, v tak hojně míře uplatnily v tvorbě domácích vídeňských umělců (například Mistr obětování v chrámu).

Oberhaidacherova kniha již nyní – a právem – zaujala v historiografii studia vídeňské malby internacionálního slohu postavení milníku, srovnatelného s příspěvky Pächtovými či Schmidtovými. Pro budoucí práci na tomto poli se stane nepostradatelnou pomůckou díky komplexnímu zpracování problematiky, připojenému čtyřiaosmdesátipoložkovému kritickému katalogu a v neposlední řadě díky téměř vyčerpávající a z podstatné části barevné obrazové dokumentaci. Studium dané problematiky však ani nyní nelze považovat za vyčerpané a uzavřené. Čím větší sumu informací a poznatků se podařilo autorovi shromáždit, tím větší množství dalších otázek se zde otevírá – a půjde především o otázky, jejichž zpracování bude vyžadovat opuštění paradigmatu stylových dějin umění a nalezení interpretačního klíče, vhodného k uchopení tak specifického uměleckého materiálu, kterým vídeňské malířství první poloviny 15. století bezpochyby je.

---

<sup>26</sup> Srov. například Adolf Feulner, *Der Meister der Schönen Madonnen*, *Zeitschrift der deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* X, 1943, s. 47.

<sup>27</sup> K tomuto a dalším podobným příkladům uměleckých kontaktů mezi Vídní a Prahou viz Jan Klípa, *Prague and Vienna in the First Third of the 15<sup>th</sup> Century: Contacts and Parallels*, in: Markéta Jarošová – Jiří Kuthan – Stefan Scholz (edd.), *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437) / Prague and Great Cultural Centres of Europe in the Luxembourg Period (1310–1437)* (Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Historia et historia artium IX), Praha 2008, s. 375–393.