

Anabelle Križnar, Ljubljana

**VPLIV JUŽNOTIROLŠKE UMETNOSTI
NA DELA »GORNJEŠTAJERSKE
VOJVODSKE DELAVNICE«
V ST. RUPRECHTU IN V ST. LORENZNU
V DOLINI REKE MÜRZ
NA GORNJEM ŠTAJERSKEM¹**

Poslikava v koru podružnične cerkve sv. Ruperta v St. Ruprechtu na Gornjem Štajerskem sodi med najpomembnejša dela avstrijskega gotskega stenskega slikarstva, tako po velikosti kot po kakovosti. Predstavlja *Poslednjo sodbo* (sl. 1), ki zavzema celotno zahodno steno kora, na južni steni pa so upodobljeni še trije svetniki *Feliks*, *Regula in Eksuperancij*, trije zavetniki mesta Zürich, ter *napisna tabla*, ki sporoča datum razširitve kora, leto 1415, ter naročnika, Rüdigerja Ölhafna. Poslikava je pripisana »gornještajerski vojvodski delavnici«,² pomembne-

¹ Članek je nastal na osnovi avtoričinega magistrskega dela z naslovom *Takoimenovana »vojvodska delavnica« in stensko slikarstvo ok. 1400 v Vzhodnih Alpah* pod mentorstvom prof. dr. Janeza Höflerja. Termin »vojvodska delavnica« je širok pojem, ki ga je uvedla avstrijska umetnostna zgodovina za označbo skupine spomenikov, ki so ok. leta 1400 nastali po naročilu Habsburžanov in njim najbližjega plemstva. Ohranjena dela zaobjemajo skulpturo, vitraže, miniaturno in stensko slikarstvo, zato lahko na podlagi tega tudi opredelimo posamezne veje tega obsežnega ateljeja: »kiparska vojvodska delavnica« je v šestdesetih letih 14. stol. ustvarila kipe na cerkvi sv. Štefana na Dunaju, v osemdesetih letih nastopi »vitražna«, katere dela spremljamo vse do začetka 15. stoletja, ateljeju, ki se je ok. 1400 ukvarjal z iluminacijo, pripade ime »rokopisna«, skupino stenskih poslikav, ki so ohranjene na Gornjem Štajerskem, pa za razliko od prejšnjih del treh delavniških vej, ki so izvirale z Dunaja, pripišemo »gornještajerski vojvodski delavnici«.

² Prvi, ki je poskušal slogovno umestiti freske v St. Ruprechtu, je bil Karl Garzarolli-Thurnlack, ki pa jih je uvrstil v krog »daleč znane judenburške delavnice« in v bližino mojstra, ki je poslikal oltar za samostansko cerkev v St. Lambrechtu (Stiftergruftaltar). Karl GARZAROLLI-THURNLACK, *Der Meister des Brucker Freskos*, *Tagespost*, 18. januar 1938, p. 1; Karl GARZAROLLI-THURNLACK, *Die steierische Malerschulen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Bericht über den gegenwärtigen Stand der Kunstforschung, *Das Joanneum. Beiträge zur Naturkunde, Geschichte, Kunst und Wirtschaft des Ostalpenraumes*, IV, 1943, p. 204. Že naslednji avtor, ki se je ukvarjal z njimi, Ocherbauer (Ulrich OCHERBAUER, *Die Wandmalerei in Steiermark*

RAZPRAVE



1. St. Ruprecht, ž. c. sv. Ruperta, *Poslednja sodba*



2. St. Ruprecht, ž. c. sv. Ruperta, *Poslednja sodba*, zgornji del

mu slikarskemu ateljeju, ki je okrog leta 1400 delal po naročilu samih Habsburžanov in njim najbližjega plemstva. V krog del, ki so se ohranila, sodijo freske v nekdanji minoritski cerkvi v Brucku na Muri (*Pohod in poklon svetih treh kraljev, Ahacijev mučeništvo in mučeništvo desetisočev na gori Ararat, Obiskovanje*), pred kratkim odkrit prizor *Mučeništva dveh svetnikov* v koru tamkajšnje mestne župnijske cerkve Marijinega rojstva, nato pa so poslikave – poleg že omenjene v St. Ruprechtu – najdene še v St. Dionysnu (*Poklon sv. treh kraljev, Sv. Bolfgang*), v Utschu (*Križanje*) in v St. Lorenznu v dolini reke Mürz (*Pohod in poklon svetih treh kraljev, Sveta Nedelja, Sv. Erazem, Sv. Jurij ubija zmaja, Volto Santo/ Sv. Kümmernis*). Prvo skupino spomenikov, kamor sem uvrstila poslikave v minoritski cerkvi v Brucku, St. Dionysnu in Utschu, lahko postavimo v čas ok. 1390–95,³ ko delavnica tudi kaže najvišjo

im XIV. Jahrhunderts, Graz 1954 (doktorska disertacija), p. 101; Ulrich OCHERBAUER, Die Kreuzigung von Utsch, *Jahrbuch des Kunsthistorisches Institutes der Universität Graz*, II, 1966–1967, p. 13), jih je povezal s freskami iz Brucka, njegovo hipotezo so prevzeli tudi kasnejši avtorji: Heribert HUTTER, *Italienische Einflüsse auf die Wandmalerei in Österreich im 14. Jahrhundert*, Wien 1958 (doktorska disertacija), p. 107; Kurt WOISETSCHLÄGER, Peter KRENN, *Alte Steirische Herrlichkeiten. 800 Jahre Kunst Steiermark*, Graz – Wien – Köln 1968, p. 26; Kurt WOISETSCHLÄGER, Der Beitrag der Steiermark zur Malerei und Plastik: von der Romanik bis zum Ausklang des Barock, *800 Jahre Steiermark und Österreich: 1192–1992*, Graz 1992, p. 618; Margit STADTLOBER, *Gotik in Österreich*, Graz – Wien – Köln 1996, p. 92; Elga LANC, Zur gotischen Wandmalerei in der zweite Hälfte des 14. und im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, *Schatz und Schicksal: Steirische Landesausstellung*, Mariazell – Neuberg an der Mürz 1996, p. 263; Franz KIRCHWEGGER, Wandmalerei: Aspekte der Technik und Erhaltung, *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich: Gotik*, II, München – London – New York & Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2000, p. 460; Elga LANC, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, *Corpus der Mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs*, II, Wien 2002, v tisku.

³ V zgodnejši literaturi se pojavijo različne letnice, od ok. 1380 (Rudolf LIST, *Steirischer Kirchenführer*, 2, Graz – Wien – Köln 1972, p. 30) in 1385 (Walter FRODL, Italienisches und Böhmisches in der steirischen Trecentomalerei, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, V, 1951, p. 111; OCHERBAUER 1954, cit. n. 2, pp. 93, K7; WOISETSCHLÄGER, KRENN 1968, cit. n. 2, p. 25) do 1395 (HUTTER 1958, cit. n. 2, pp. 106–108), ki se naslanjajo predvsem na slogovno primerjavo teh fresk s češkim slikarstvom mojstra Teodorika in iluminatorjev Vencljeve biblije. V zadnjih letih se je uveljavila letnica nastanka okoli 1400, ki jo umetnostni zgodovinarji utemeljujejo s ploskovitostjo in dekorativnostjo same upodobitve

raven likovnega ustvarjanja. Po mojem mnenju sodi v ta krog tudi upodobitev *angela s kadilnico* iz St. Lorenzna, saj je slogovno bližje prvim delom te delavnice, predvsem poslikavi v nekdanji minoritski cerkvi v Brucku.⁴ V dunajsko predelanem prepletu češke, francoske in italijanske trecentistične umetnosti je delavnica ustvarila svoj jezik, ki se je zadržal še vse do zadnjega še ohranjenega dela v St. Lorenznu. Elementi, kot so obrazi z dolgim, lepo oblikovanim nosom, navzdol upognjenimi usti, visoko usločenimi obrvmi in s skodranimi pričeskami, so poleg plastično oblikovanih nimbov ena temeljnih značilnosti te delavnice. Slogovna stopnja kaže pripravljalo fazo mednarodne gotike, ki jo začutimo v eleganci figur, dvorskem vzdušju in v vse bogatejši draperiji, pod katero pa se še vedno čuti kompaktno telo, zaradi česar poslikav te delavnice še ne moremo uvrščati v lepi slog. V kasnejših poslikavah (predvsem v St. Lorenznu, v nekaterih elementih pa tudi že v St. Ruprechtu) se sčasoma okrepijo elementi mednarodne gotike, draperija postaja bolj trda, naškrobljena, pojavljajo se »torbaste« gube, skalnato pokrajino zamenjajo zeleni travniki, drobna drevesa in griči z vedutami mest v ozadju.

(Maria PROKOPP, *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe Particularly Hungary*, Budapest 1983, p. 115; WOISETSCHLÄGER 1992, cit. n. 2, p. 617; LANC 1996, cit. n. 2, p. 262, 445; KIRCHWEGER 2000, cit. n. 2, p. 456). Temu mnenju se je pridružila delno tudi Tanja Zimmermann, ki datacijo razširja na 1395–1400 (Tanja ZIMMERMANN, Nasledstvo štajerske »vojvodske« delavnice iz Brucka na Muri v Sv. Lovrencu v Dragomeru, *ZUZ*, n. s. XXXI–XXXII, 1995–96, p. 70; Tanja ZIMMERMANN, *Stensko slikarstvo poznega 13. in 14. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1996, doktorska disertacija, p. 119). V najnovejši knjigi o stenskem slikarstvu na Štajerskem pa je datacija zopet pomaknjena v čas ok. 1390–95 (LANC 2002, cit. n. 2, passim).

⁴ Angela je v zgodnejši čas kot ostale freske iz St. Lorenzna, ki se navezujejo na delo »gornještajerske vojvodske delavnice«, postavila tudi Dieplingerjeva (Irmgard DIEPLINGER, *Die Wandmalereien in der Pfarrkirche St. Lorenzen im Mürztal*, Graz 1992, diplomatska naloga, p. 61), in sicer v leta med 1395 in 1415, medtem ko se je Fraydenegg-Monzello odločil za datacijo ok. 1420 (Otto FRAYDENEGG-MONZELLO, *St. Lorenzen in Mürztal*, Salzburg 1994, (*Christliche Kunststätten Österreichs*, 258), p. 15. Lancova ga je povezala s poslikavo v St. Ruprechtu ter ga tako posredno datirala ok. 1415 (a izrecno angela ne postavlja v isti čas kot *Poslednjo sodbo*) (Elga LANC, *Bedeutende Funde mittelalterlicher Wandmalereien in der Steiermark*, *Österreichische Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLVII, 1993, p. 90). To mnenje je povzel tudi: KIRCHWEGER 2000, cit. n. 2, p. 460.

V minoritski cerkvi v Brucku opazimo dve roki, ki ju lahko pripišemo starejšemu, bolj tradicionalnemu, ter mlajšemu, bolj naprednemu in živahnejšemu mojstru,⁵ ki sta vodila obsežno delavnico. Starejšega odlikuje bolj prefinjena modelacija, svetlejši inkarnat, mirnost figur, drugi pa je razpoznaven po drastičnih pozah, vihrajočih laseh in manj prefinjenem senčenju. Če roki obeh še lahko zasledimo v naslednjem spomeniku, v St. Dionysnu, pa v Utschu, ki je časovno nastal kako leto kasneje, opazimo le še roko mlajšega mojstra. Starejši se je verjetno umaknil (morda umrl), delavnico pa prepustil mlajšemu. Ta je ohranil likovno govorico ateljeja, a jo hkrati posodobil, vse močnejše pa je čutiti tudi vpliv sodobne italijanske umetnosti. Po *Križanju* v Utschu za nekaj let izgubimo sled za delavnico, najdemo jo zopet v Brucku, v župnijski cerkvi, kjer se je ohranil prizor *Mučeništva dveh svetnikov*. Tu srečamo roko mlajšega mojstra, ki še vedno kaže jezik prve skupine spomenikov, hkrati pa opazimo tudi elemente, ki napovedujejo naslednje delo, poslikavo v St. Ruprechtu. Obe deli uvrščam v drugo skupino, ne le zaradi slogovnih novosti, pač pa tudi zaradi kasnejšega nastanka. Freske v St. Ruprechtu lahko datiramo v leto 1415/16 (datum posvetitve kora služi kot *terminus post quem*),⁶ prizor v Brucku je nekoliko zgodnejši, verjetno je nastal ok. 1410.⁷

⁵ OCHERBAUER 1954, cit. n. 2, p. 101; HUTTER 1958, cit. n. 2, p. 107; OCHERBAUER 1966/67, cit. n. 2, p. 13; WOISETSCHLÄGER, KRENN 1968, cit. n. 2, p. 26; WOISETSCHLÄGER 1992, cit. n. 2, p. 618; STADTLOBER 1996, cit. n. 2, p. 92; KIRCHWECER 2000, cit. n. 2, p. 460. Elga LANC je do pred kratkim menila, da sta v St. Ruprechtu delala oba mojstra iz minoritske cerkve (LANC 1996, cit. n. 2, p. 263), njena najnovejša hipoteza pa govori v prid enemu samemu mojstru, ki je delal na vseh lokacijah te delavnice (LANC 2002, cit. n. 2, v tisku).

⁶ Ob odkritju leta 1937 so freske datirali v čas med 1420–30 (Poročilo E. Andorferja kot deželnega konservatorja z dne 13. avgusta 1937 (arhiv BDA, Dunaj, št. dok. 899/11–1937), p. 3). V dvajseta leta jih je postavil še Feuchtenmüller (Rupert FEUCHTENMÜLLER, *Kunst in Österreich, Bd. 1, Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, Wien–Hannover–Basel 1972, p. 124), zdaj veljavno datacijo 1415/16 je povzela vsa strokovna literatura: OCHERBAUER 1954, cit. n. 2, pp. 102, K95; HUTTER 1958, cit. n. 2, p. 107; OCHERBAUER 1966/67, cit. n. 2, p. 13; WOISETSCHLÄGER, KRENN 1968, cit. n. 2, p. 26; ERNST BACHER, St. Dyonisen, *Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich: Originale, Kopien, Dokumentation*, (Wien, Oberen Belvedere), Wien 1970, p. 121; PROKOPP 1983, cit. n. 3, p. 116; STADTLOBER 1996, cit. n. 2, pp. 92–94; ZIMMERMANN 1995/96, cit. n. 3, p. 69; ZIMMERMANN 1996, cit. n. 3, p. 120; LANC 1996, cit. n. 2, pp. 263, 446; KIRCHWECER 2000, cit. n. 2, p. 459; LANC 2002, cit. n. 2, v tisku.

Poslednja sodba (sl. 1) že po sami kompoziciji spominja na prizor *Ahacijevega mučeništva* v nekdanji minoritski cerkvi v Brucku: zasnovana je popolnoma simetrično, tako vertikalno kot horizontalno. Vertikalno je razdeljena na dve enaki polovici, ki desno predstavljata preklete, levo blagoslovljene, horizontalno pa zgoraj Kristusa, pod njim vrsto apostolov med Marijo in Janezom Krstnikom, spodnji dve vrsti pa zasedata vstajenje iz grobov in razdelitev duš med Nebesa in Pekel, ki sta čisto na dnu. S freskami prve skupine pa tudi z vitraži »vojvodske delavnice« jo povezujejo še številni drugi elementi, kot so akantova bordura in plastično oblikovani nimbi, predvsem pa obrazni tipi z ovalnim obrisom, nekoliko podaljšano brado, lepo oblikovanim nosom majhnih nosnic, z natančno obdelanimi velikimi očmi, nad katerimi se dvigujejo visoke polkrožne obrvi, z usti, ki se v koticah značilno upognejo navzdol. Predel okoli oči je temneje senčen, prav tako lica in brada. Tudi v laseh in kratkih »vencljevskih« bradicah je nedvomna podobnost. Angeli nosijo pričesko, ki je identična angeloma v Brucku in v St. Lorenznu – lasje se prilegajo glavi, nato pa se v višini ušes zavijejo stran od nje in tako dajo košat videz. Daljši lasje (predvsem pri apostolih in nekaterih ženskih figurah) se v višini ušes zavijejo v neke vrste spiralo in padajo po ramenih navzdol, podobno se v dva kraka zavije tudi brada (to srečamo v srednji vrsti mučencev v Brucku). Nekaj reminiscenc je tudi v draperiji, predvsem v skledastih gubah na prsih, v večini primerov pa se skledaste gube pomnožijo, postanejo ožje – oblačilo se v dveh (kot črka W) ali treh navpično vzporednih gubah oblikuje na trupu, gube se končajo v pasu, od tod dol se obleka v tankih vzporednih gubah zvončasto razširi in sega do tal (elegantne gospe v Peklu; blagoslovljeni, ki hodijo proti vratom Raja), rokavi se podobno prepogibajo v komolcu ali se zavihajo ob zapestju. Tudi pokrivala se navezujejo na dela iz prve skupine. Prav v draperiji, ki se – kot smo videli – po eni strani navezuje še na forme prve skupine poslikav, pa srečamo nove elemente, ki kažejo, da je moral slikar stopiti v stik s sodobnejšimi umetniškimi tokovi, z lepim slogom. Ne gre še za visoki lepi slog, ampak bolj za njegovo zgodnjo fazo, saj je pod draperijo še čutiti samo telo, pa tudi značilnih kaskad, ki bi se spuščale s kolen proti tlam, še

⁷ Datacija na podlagi slogovne in barvne primerjave s poslikavo v St. Ruprechtu pri Brucku iz leta 1415/16. Edina do zdaj omenjena letnica v literaturi je 1410/15. LANC 2002, cit. n. 2, v tisku.

ni. Mednarodna gotika odmeva še v nekaterih skupinah figur, v katerih že zaznamo upogib telesa v S liniji, večjo eteričnost, lahkotnost, skoraj lebdenje.

Če natančno pogledamo vsa dela, vidimo, da je izdelava v St. Ruprechtu manj kvalitetna kot v delih prve skupine poslikav. Razlika najbolj pade v oči pri samih telesih, ki so na *Poslednji sodbi* čokata, širokih nog in nerazčlenjenega trupa, brez fine modelacije; delujejo lutkasto. Kjer se pod kožo čutijo kosti (leva skupina vstajajočih iz groba), so te naslikane mnogo bolj površno kot v Brucku. Na podlagi teh razlik v primerjavi s prvo skupino poslikav »gornještajerske vojvodske delavnice« lahko ugotovimo, da je v St. Ruprechtu delal le še mlajši mojster iz minoritske cerkve v Brucku, saj ga razpoznamo poleg temnejšega inkarnata tudi po značilnih obraznih tipih in elegantnih figurah. Hkrati pa opazimo tudi močnejši italijanski vpliv, kar kaže na to, da je mojster prišel v neposredni stik z italijansko umetnostjo.

Italija se odraža že na prvi pogled z barvo vijolično-rdečega ozadja, *caput mortuum*, ki je verjetno služila za podlago modremu nebesu. Ta način podslikovanja je bil značilno italijanski, medtem ko se je severno od Alp ustalila sivkasta podlaga. Drugi element, ki kaže na Italijo, je temnejši, rdečkast inkarnat, ki se vidi predvsem v telesih, pa tudi njihova lutkasta oblika z ostro začrtanimi dimljami je prej italijanska kot severnjaška. Kje iskati vzore za ta način slikanja? Ulrich Ocherbauer je videl povezave v severnoitalijanskem, predvsem furlanskem slikarstvu,⁸ njegovo mnenje sta povzela tudi Kurt Woisetschläger in Peter Krenn.⁹ Mislim, da je treba vzore iskati drugje. V pomoč pri analizi nam bodo zopet obrazi; poleg že opisanih, značilnih za mlajšega mojstra iz Brucka, se tu pojavi nov tip, tako pri moških kot pri ženskah. Pri moških gre za ostreje naslikan obraz, z ozkim dolgim nosom, s polkrožnimi obrvmi, ki so poudarjene z belo črto, stekajočo se v nosni koren, oblikovan v črki U. Čelo prečka še ena močna bela guba. Ličnice so močno osvetljene, lica temneje tonirana, ustnice bolj mesnate, glavni poudarek pa daje brada: razdeljena je v dva kraka, ki pa se ne ovijeta v dve spirali, kot to poznamo iz del »gornještajerske vojvodske delavnice«, pač pa sta poudarjena z belim cikcakastim nanosom, ki nakazuje kodranje. Nad zgornjo ustnico rastejo dolgi sršči brki. Lasje

⁸ OCHERBAUER 1954, cit. n. 2, p. 102.

⁹ WOISETSCHLÄGER, KRENN 1968, cit. n. 2, p. 26.

se v kodrih zvijejo h glavi ali pa se končajo že nad ušesi. Tak tip obraza imajo Janez Krstnik, nekateri apostoli, Kajfež, Pilat in Herod (sl. 2) ter še nekaj figur iz skupine prekletih, pa tudi skrajno levi svetnik na stranski freski. Ženski obrazi kažejo nov vpliv predvsem v sami obliki glave, ki postane širša, bolj okrogla, ne več tako podolgovata, značilen pa je mehko senčen prehod lic in brade v vrat, brez ostre razmejitve glave od vratu s konturo. Na tak način je upodobljena Marija (sl. 2) iz skupine *Deesis* (zanimiva je primerjava z Marijo iz *Kronanja*, ki kaže značilen tip obraza mlajšega mojstra iz Brucka) ter nekatere ženske figure iz *Vstajenja* in *Pekla*. Tak princip oblikovanja je slikar uporabil tudi pri nekaterih golobradih moških (skupina golih stoječih prekletih).

Najbližjo paralelo temu načinu upodabljanja najdemo na Južnem Tirolskem,¹⁰ in sicer v delih mojstra Venclja, ki je s prizori iz Stare in Nove zaveze v celoti poslikal pokopališko kapelo v Riffianu blizu Merana. Njegovo ime je znano, ker se je v kapeli podpisal in poslikavo datiral (1415) na napisnem traku, ki ga drži lev, naslikan nad vhodnimi vrati.¹¹ Gre za slikarja, ki je dokumentiran še s tremi poslikavami: s *šestimi viteškimi svetniki* (sl. 6) v samostanski cerkvi klaris v Meranu (danes na stopnišču v Sparkasse), z *votivno sliko* v podhodu stolpa mestne župnijske cerkve v Meranu ter z le fragmentarno ohranjenima upodobitvama *Križanja* in *sv. Krištofa* na zunanjsčini kora župnijske cerkve sv. Valentina v Traminu. Čeprav se je podpisal, o njem praktično ni znanega ničesar, razen da je bil leta 1425 že mrtev, kajti takrat iz arhivov izvemo, da je njegovo delavnico prevzela njegova vdova,¹² nato

¹⁰ S tirolskim slikarstvom je freske v St. Ruprechtu povezala že Tanja Zimmermann (ZIMMERMANN 1995/96, cit. n. 3, p. 71).

¹¹ »hoc opus pictavit magister venclaus« in »anno dni MCCCCXV iar quod illa pictura factum est«. Za ta čas je nenavadno že dejstvo, da je umetnik svoje delo podpisal, sploh na tako vidnem mestu, pa tudi napisni trakovi sami so redek pojav na Južnem Tirolskem v začetku 15. stoletja. Pisava je minuskula, ki so jo v prvem desetletju 15. stoletja uporabljali v Brixnu. Ellen HANIEL, *Meister Wenzlaus von Riffian*, München 1940, pp. 6–7; Nicolo RASMO, Note sui rapporti fra Verona e l'Alto Adige nella pittura del tardo trecento, *Cultura atesina*, VI, 1952, p. 52; Silva SPADA-PINTARELLI, *Fresken in Südtirol*, München 1997, p. 188.

¹² Nicolo RASMO, Venceslao da Trento e Venceslao da Merano, *Cultura atesina*, XI, 1957, p. 11; Erich EGG, *Kunst in Tirol; Malerei und Kunsthandwerk*, Innsbruck–Wien–München 1972, p. 44; Nicolo RASMO, *Kunst in Südtirol: Eine Auswahl der schönsten Werke*, Bozen 1975, p. 39.

pa naj bi atelje prešel v roke Kasparja Blabmirerja in Petra iz Merana, ki sta bila verjetno Vencljeva učenca.¹³ Nekateri avtorji¹⁴ so ga identificirali z mojstrom Vencljem, ki je za tridentinskega škofa Jurija Lichtensteinskega poslikal Orlovski stolp v Trentu (1407).¹⁵ Večina pa je to teorijo zavrnila zaradi pomanjkanja slogovnih povezav med obema spomenikoma.¹⁶ Tudi slikarjev izvor je problematičen. Na podlagi imena so predvsem italijanski umetnostni zgodovinarji takoj sklepali, da gre za umetnika češkega izvora,¹⁷ Morassi je celo trdil, da se je učil pri Třebonskem mojstru, Rasmu ga je postavil v bližino njegovega kroga,¹⁸ Stange pa je menil, da je moral umetnost tega češkega slikarja dobro poznati.¹⁹ Z nemške strani je bila ta hipoteza zavrnjena in predvsem Ellen Haniel²⁰ se je v svoji monografiji o mojstru Venclju trudila dokazati njegove južnotirolske korenine. Povezovala ga je predvsem s šolo v Brixnu, kjer so se najbolj očitno spajale poznogotske severnjaške in

¹³ Nicolo RASMO, Scoperte e restauri nella chiesa di S. Giovanni a Prato (Venosta), *Cultura atesina*, III, 1949, p. 89; Nicolo RASMO, *Affreschi medioevali atesini*, Venezia, 1971, p. 216; EGG 1972, cit. n. 12, p. 52; RASMO 1975, cit. n. 12, p. 39; Burgl UNTERTHURNER, Die Fresken in der Johanneskapelle von Schenna. Ein Werk der Meraner Schule, *Denkmalpflege in Südtirol*, Bozen 1985, p. 154.

¹⁴ Med prvimi Morassi (Antonio MORASSI, Come il Fogolino restaurò gli affreschi di Torre Aquila a Trento, *Bolletino d'Arte*, VIII, 1929, p. 367).

¹⁵ V knjigi bratovščine sv. Krištofa v Arlbergu je leta 1393 omenjen neki mojster Vencelj v službi tridentinskega škofa. Škof je bil v tem času Jurij Lichtensteinski, po rodu iz Moravske, pred prihodom v Trento kanonik na Dunaju. Svojega slikarja Venclja naj bi pripeljal s seboj iz Češke. Morda pa se zapis nanaša na Jurijevega naslednika na tem cerkvenem položaju, Aleksandra di Masovia, ki naj bi s seboj v Trent pripeljal slovanske umetnike. Josef WEINGARTNER, *Gotische Wandmalerei in Südtirol*, Wien 1948, p. 39; HUTTER 1958, cit. n. 2, p. 80; RASMO 1952, cit. n. 11, p. 54; RASMO 1957, cit. n. 12, p. 14.

¹⁶ HANIEL 1940, cit. n. 11, p. 38; RASMO 1952, cit. n. 11, p. 55; RASMO 1957, cit. n. 12, pp. 7–20; EGG 1972, cit. n. 12, p. 44; Weingartner (WEINGARTNER 1948, cit. n. 15, p. 41) in Stange (Alfred STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, X, Lichtenstein 1969, p. 139) pa menita, da je moral Vencelj freske iz Trenta dobro poznati, ni pa njihov avtor.

¹⁷ Antonio MORASSI, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, Roma 1934, p. 419; Edoardo ARSLAN, *Studi Trentini di scienze storiche*, Trento 1935, p. 147.

¹⁸ RASMO 1971, cit. n. 13, p. 216.

¹⁹ STANGE 1969, cit. n. 16, p. 139.

²⁰ HANIEL 1940, cit. n. 11.

R A Z P R A V E



3. Riffian, pokopališka kapela, primer obrazov

trecentistične italijanske forme, ter zanikala odločnejši vpliv češke ali avstrijske umetnosti. Danes velja, da je Vencelj skoraj gotovo prišel iz Češke,²¹ se verjetno nastanil v Meranu, domačo češko likovno govorico pa pod vplivom južnotirolskih in severnoitalijanskih šol, predvsem veroneške in padovanske umetnosti, ki je konec 14. stoletja začela prodirati v južnotirolsko slikarstvo, spremenil v enkratno likovno govorico. Riffian že na prvi pogled odraža spajanje italijanske in severnoalpske smeri: prva se vidi predvsem v arhitekturi, v dekoraciji in v plastični obdelavi obrazov, rok in teles, druga pa v duktusu figur, v njihovi eleganci, modnih oblačilih, ki niso tipična za Italijo, pa tudi v »venceljevskih« bradah in paževskih pričeskah, ki izvirajo iz praške umetnosti (sl. 3). V arhitekturi (sl. 4) se jasno odražajo italijanski trecentistični vplivi, predvsem pa altichierovski elementi, ki so se do tedaj že dobro

²¹ Češki izvor sta mu pripisala že Morassi (MORASSI 1934, cit. n. 17) in Arslan (ARSLAN 1935, cit. n. 17). Za njima so Venceljev slogovni razvoj utemeljili: WEINGARTNER 1948, cit. n. 15, p. 40; RASMO 1952, cit. n. 11, pp. 52–53; RASMO 1957, cit. n. 12, p. 15; HUTTER 1958, cit. n. 2, pp. 79–80; RASMO 1971, cit. n. 13, p. 216; SPADA-PINTARELLI 1997, cit. n. 11, p. 190.



4. Riffian, pokopališka kapela, primer arhitekture, obrazov

RAZPRAVE



5. Riffian, pokopališka kapela, primer oblikovanja telesa



6. Meran, stopnišče Sparkasse, *Šest viteških svetnikov*

uveljavili v južnotirolskem slikarstvu, predvsem v bozenskem krogu. Najbližje je poslikava delom Altichiera v kapelah San Felice in San Giorgio v Padovi.²² Mojster Vencelj se sicer z Altichierovim občutkom za perspektivo in za umeščanje figur v prostor ne more primerjati, saj njegovo delo kljub vsemu deluje precej ploskovito, toda sami arhitekturni elementi so dokaj kvalitetno upodobljeni. V figurah, ki so pogosto nagnetene v skupini, takoj vidimo, da je slikar večkrat uporabil isti tip obraza (sl. 3, 4): ali golobradega moškega z ostro zarisanimi potezami in s paževsko pričesko ali moškega z »venceljevsko« bradico ali pa starca z dolgo brado in brki, ki jih je poudaril z belimi cikcakastimi nanosi. Ženske so praviloma ogrnjene z oglavnico, obrazi so širokih ličnic, ostro izrisanega nosu in ust, ki so videti, kot bi jih narahlo šobile. Pri moških

²² Josef WEINGARTNER, Die Wandmalerei Deutschtirols am Ausgang des XIV. und zu Beginn des XV. Jahrhunderts, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, VI, 1912, pp. 7, 11, 50. Po njegovem naj bi se Vencelj šolal v Italiji ali pa vsaj potoval v Benetke in Padovo, kjer bi iz prve roke spoznal Altichierova dela. O primerjavi z Altichierom tudi HANIEL 1940, cit. n. 11, p. 23; WEINGARTNER 1948, cit. n. 15, p. 40; RASMO 1952, cit. n. 11, p. 53; STANGE 1969, cit. n. 16, p. 139; RASMO 1971, cit. n. 13, p. 216; EGG 1972, cit. n. 12, p. 44. O Altichierovih freskah v Padovi glej: Gian Lorenzo MELLINI, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano 1956.

je značilna bela črta, ki poudarja obrvi in se združuje v obliki črke U pri nosnem korenu, nad njo pa še ena ostra čelna guba. Spodnje veke so poudarjene, videti so kot zabuhle, ličnice so močno osvetljene, ostro izstopajo, lica pa so temno senčena. Ženskim glavam daje plastičnost predvsem senčenje lic in brade, ki mehko prehaja v vrat. Vse te značilnosti srečamo tudi v St. Ruprechtu, čeprav v nekoliko manj izdelani obliki. Vse kaže na to, da je v delavnico mlajšega mojstra iz Brucka vstopil kak sodelavec mojstra Venclja. Tudi časovno se ta hipoteza sklada: dela v Riffianu so se končala leta 1415, poslikava v St. Ruprechtu pa je nastala kmalu po razširitvi kora leta 1415/16. Torej bi bilo možno, da je kateri od pomočnikov (sam mojster gotovo ne, kajti freske ne kažejo njegove ostrine čopiča), ki je sodeloval z Vencljem, prišel v okolico Brucka. Kako? Verjetno ga je s seboj pripeljal sam naročnik, Rüdiger Ölhafen, mestni župnik v Brucku in stolni kanonik v Brixnu na Južnem Tirolskem.²³ Vencljeve poslikave v Riffianu so morale biti gotovo odmevne, tako je možno, da si je Ölhafen izbral prav nekoga iz njegovega kroga, ga vzel s seboj in ga predstavil tedaj najbolj uveljavljeni slikarski delavnici na Štajerskem, ki je delala za prestižni krog naročnikov.

Sodelovanje obeh mojstrov, štajerskega in južnotirolskega, je moralo biti zelo tesno, saj ponekod le s težavo razločimo obe roki. Zdi se celo, da je sam mojster iz Brucka prevzel nekatere forme južnotirolskega slikarja, na primer široko obliko ženske glave, v obrazu pa je ohranil svoj tip modelacije. Umetnika sta si na grobo razdelila poslikavo, štajerski je verjetno prevzel desno polovico z Marijo, angeli, blagoslovljenimi in Rajem, južnotirolski pa levo, na kar kažejo tako Janez Krstnik kot nekateri apostoli, skupina prekletih, pa tudi prizor peklenskega žrela, v nekaterih elementih pa je videti, kot da bi oba sodelovala celo pri izdelavi posameznih figur. Tudi spodnja vrsta elegantno oblečenih postav je verjetno nastala v sodelovanju obeh, prav tako trije züriški zavetniki.

Oba spomenika, štajerskega in južnotirolskega, veže tudi obdelava teles, čeprav imamo v Riffianu le en primer – v prizoru *Mojzes uniči zlato tele* (sl. 5). Tako tu kot v skupini prekletih lahko vidi-

²³ V Brucku je podpisani Ruogerus Olhafen von Thurego (Zürich) dokumentiran med leti 1378 in 1433. KIRCHWEGER 2000, cit. n. 2, p. 460; LANC 2002, cit. n. 2, v tisku.

mo podobno modelacijo telesa z nečlenjenim trupom in ostro začrtanimi dimljami, podoben je tudi rdečkast kolorit. Hkrati na *Poslednji sodbi* opazimo tudi razliko med golimi telesi na desni in levi polovici; desni vstajajoči so po obdelavi bližje mučenikom iz Brucka, levi prekleti pa tipu južnotirolskega in sploh italijanskega, bolj čokatega telesa. V Peklu so zanimiv element tudi hudiči, ki imajo dolg, špičast nos, kakršnega najdemo prav tako na Tirolskem, in sicer že na oboku kapele sv. Jurija v Schenni iz zadnje četrtine 14. stoletja, pa tudi v poslikavi 3. arkade v križnem hodniku samostana Neustift, ki jo je ok. 1480 naredil Friderich Pacher.²⁴ Na podlagi teh primerov lahko sklepamo, da so omenjeni motivi živeli v likovni tradiciji Južne Tirolske že prej, iz nje pa je črpal tudi mojster Vencelj.²⁵

V sami draperiji si poslikavi v Riffianu in St. Ruprechtu nista blizu. V pokopališki kapeli je Vencelj razvil zreli lepi slog bogate draperije, ki po eni strani izniči plastičnost teles, doseženo z modelacijo obrazov in rok, po drugi strani pa v linearni igri številnih gub zaživi svoje življenje. Teles pod njo ne čutimo, draperija deluje kot gmota gub, ki se ponekod razprostrejo po tleh. V St. Ruprechtu se draperija mnogo bolj naslanja na češke vzorce in na tradicijo »vojvodske delavnice«, pa tudi arhitektura, ki je zastopana le z baldahinom nad *Marijinim kronanjem*, ni v nobeni povezavi z Venceljevo altichierovsko. Vzor za tak baldahin in za Marijiino kronanje pod njim najdemo že v vitražni produkciji »vojvodske delavnice«, in sicer v oknih iz Vetrinja.²⁶ Korenine tega so že v Franciji, kamor je motiv prišel iz sienskega trecentističnega slikarstva.²⁷ Na podlagi vseh primerjav lahko sklepamo, da je glavno vlogo v »gornje-

²⁴ SPADA-PINTARELLI 1997, cit. n. 11, p. 149.

²⁵ Povezavo z Južno Tirolsko lahko najdemo tudi v zanimivem detajlu na *Poslednji sodbi*, v ženski, ki vstaja iz groba in si v obupu puli lase. Enak motiv srečamo namreč na Južnem Tirolskem, v sicer precej starejši poslikavi iz 13. stoletja, v cerkvi sv. Jakoba in Kastellaz v Traminu, v podobi golega Telamona, ki z naporom podpira svet. Cf. SPADA-PINTARELLI 1997, cit. n. 11, p. 85.

²⁶ Za primerjavo glej Walter FRODL, *Glasmalerei in Kärnten*, Klagenfurt – Wien 1950, fig. 91.

²⁷ Tudi nerealistična izpeljava baldahina v *St. Ruprechtu*, kjer sprednja dva stebra ne podpirata sprednjega roba baldahina, ampak se povezujeta z zadnjimi koti, je severnjaška, po vsej verjetnosti pa je prišla v »vojvodsko delavnico« s Češke. HUTTER 1958, cit. n. 2, p. 104.

RAZPRAVE



7. St. Lorenzen, ž. c. sv. Lovrenca, *Pohod sv. treh kraljev*



8. St. Lorenzen, ž. c. sv. Lovrenca, *Pohod sv. treh kraljev, kraljica iz Sabe*



9. Ženska figura – list 4b, češka skicirka iz ok. 1400, Muzej vojvode Ulricha, Braunschweig

štajerski delavnici« še vedno ohranil mlajši mojster iz Brucka, južnotirolski pa je z njim sodeloval kot pomočnik.

Povezavo »gornještajerske vojvodske delavnice« z južnotirolsko umetnostjo in predvsem z deli mojstra Venclja vidimo tudi v naslednjem in hkrati zadnjem ohranjenem delu tega ateljeja, v poslikavah v cerkvi sv. Lovrenca v St. Lorenznu v dolini reke Mürz (sl. 7, 8, 9), ki so nastale okrog leta 1420.²⁸ Številni elementi v St. Lorenznu dokazujejo, da gre za nadaljevanje slavnega »vojvodskega« ateljeja, razlike med deli prve in druge ter tretje skupine poslikav pa pričajo, da je prišlo do zamenjave glavnega mojstra in do razširitve same delavnice. Mlajši mojster iz Brucka se je moral kmalu po delu v St. Ruprechtu umakniti (morda je umrl) in prepustiti atelje mlajšim močem. Z deli iz starejše skupine fresk te poslikave povezuje bogata akantova bordura, plastično oblikovan nimb (le na prizoru *Svete Nedelje* (sl. 11)), vitke, elegantne figure, značilen obraz s polkrožnimi, visoko postavljenimi obrvmi, ozkimi nosovi in navzdol zapognjenimi usti, močnim senčenjem spodnjega dela lic in partije okrog oči. Kljub enakemu pristopu pa ne moremo več govoriti o isti roki kot v prvih dveh skupinah, opazna je bolj groba modelacija z manj finimi prehodi svetlih in senčenih delov, ki ne daje takega vtisa plastičnosti, kot ga je delavnica dosegala nekoč. Freske kažejo sodelovanje več rok, ki so med sabo težko ločljive, toda že zaradi obsega poslikav je morala tu delati močna delavnica s številnimi pomočniki. Kljub temu je delo enotno, tako slogovno kot oblikovno, videti je, kot da bi nad vsem bedel en sam, glavni mojster z močno umetniško osebnostjo. V primerjavi s prvima dvema skupinama je kolorit postal bolj živahen. Tudi sami lasje se spremenijo, le pri *Sv. Erazmu* (sl. 10) srečamo še tipično »vojvodsko« skodrano paževsko pričesko, pri nekaterih protagonistih pa se ta spremeni v svedre, ki se spuščajo ob glavi. Draperija nekaterih figur še spominja na starejša dela, predvsem na St. Ruprecht, opazimo pa tudi korak naprej – cevaste gube postanejo širše, bolj trde, »naškrobljene«, draperija kljub

²⁸ Prvo datiranje fresk kmalu po odkritju je bilo okoli 1420–1430. (LANC 1993, cit. n. 4, p. 88; ZIMMERMANN 1995/96, cit. n. 3, p. 69, ZIMMERMANN 1996, cit. n. 3, p. 120). V prvo četrletje 15. stoletja je freske datirala tudi Irmgard Dieplinger (DIEPLINGER 1992, cit. n. 4, p. 72). Nato se je letnica omejila na čas okoli 1420. (FRAYDENEGG-MONZELLO 1994, cit. n. 4, pp. 13, 17–19; LANC 1996, cit. n. 2, p. 263; KIRCHWEGER 2000, cit. n. 2, p. 460).

RAZPRAVE



10. St. Lorenzen, ž. c. sv. Lovrenca, *Sv. Erazem*



11. St. Lorenzen, ž. c. sv. Lovrenca, *Sveta Nedelja*



12. Riffian, pokopališka kapela, *Križanje*

belim svetlobnim nanosom ne deluje tako plastično, pojavi pa se tudi nova moda, za katero so značilni zvončasti naborki na rokavih. Tu pride lepi slog že popolnoma do izraza, kar se vidi tako v bogato nagubani tuniki *Sv. Erazma* kot v obleki Marjetice na prizoru *Sv. Jurij ubija zmaja*. Opaziti je uporabo predlog, predvsem v konjih (konja najmlajšega kralja in sv. Jurija imata identično upodobljene prednje noge) ter v elegantni ženski figuri na začetku *Pohoda svetih treh kraljev* (sl. 8), ki predstavlja kraljico iz Sabe. Nedvomno je morala nastati po predlogi ženske figure (sl. 9) iz slavne skicirke iz Braunschweiga, zbirke skic, ki so nastale ok. leta 1400 na Češkem.²⁹ To je še en dokaz,

²⁹ Gre za list 4b iz skicirke, ki jo hranijo v Muzeju vojvode Antona Ulricha v Braunschweigu. Poleg vzorčnih tablic iz Narodne knjižnice na Dunaju velja za najpomembnejše delo češke risarske umetnosti za časa kralja Vencelja. Zorislava DROBNA, *Die gotische Zeichnung in Böhmen*, Prag 1956, p. 48, fig. 91; Cf. Christian von HEUSINGER, *Die Handzeichnungssammlung. Von der Gotik zum Manierismus*, Tafelband I, Braunschweig 1992; Markus MÜLLER, *Beobachtungen zur ikonographischen Kanonbildung der höfischen Minne: Das Braunschweiger Musterbuch im Herzog Anton Ulrich-Museum, Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 35, 1996, pp. 43–68.

da je »vojvodska delavnica« črpala iz češke umetnosti. Zaklad predlog so starejši mojstri predali mlajšim generacijam, tako so se forme lahko ohranile še v tako pozni čas in jih srečamo še v dvajsetih letih 15. stoletja. Kljub temu je češka nota vse manj navzoča in v St. Lorenznu srečamo še močnejši italijanski vpliv kot v St. Ruprechtu.

Kombinacija tradicije in novih vplivov se vidi že v podslukavi, ki je na nekaterih prizorih narejena v *caput mortuum*, na nekaterih pa je siva, kot je bilo v navadi severno od Alp. Že *Pohod in poklon sv. treh kraljev* (sl. 7, 8) delujeta na prvi pogled močno italijansko, tako v živahnejših barvah kot v kompoziciji, v konjih in v arhitekturi. Arhitekturna kompozicija na skrajnem levem robu slike kaže vpliv severne Italije, tako po rožnati barvi kot po oblikovanju je še najbližje delom iz kroga Altichiera in Jacopa Avanza.³⁰ Natančnejše primerjave pa nas zopet pripeljejo na Južno Tirolsko.³¹ Pri tem se lahko najprej opremo na križno cikcakasto oblikovane bordure okrog *Svete Nedelje* (sl. 11), *Sv. Jurija* in *Volta Santa*. Enak motiv najdemo v Meranu, v cerkvi Maria Trost v Untermais, na poslikavah iz 13. stoletja.³² Čeprav je primer zgođen, lahko na podlagi tega sklepamo, da je prešel v splošno likovno govorico – če ne cele Južne Tirolske pa vsaj Merana in okolice. Nenavadna oblika opasice Kristusa na *Sveti Nedelji*, ki se iz vozla dviguje v zanko, krak draperije pa se spusti ob nogi navzdol, prav tako srečamo na Južnem Tirolskem, na primer v *Križanju* v cerkvi sv. Helene v Deutschnofnu, v cerkvi Maria Trost v Meranu, v kapeli sv. Jurija v Schenni ali v cerkvi sv. Katarine v Tiersu,³³ slednji pa je blizu tudi oblikovanje Kristusovega telesa s poudarjenim ovalnim trebušnim delom, z ožjimi boki in s celo nakazanimi žilami na rokah. Največ podobnosti pa vidim s poslikavami iz meranskega kroga, predvsem z deli že omenjenega mojstra Venclja.³⁴ Paralele srečamo – tako kot v St. Ruprechtu – predvsem v obraznih tipih, tako moških kot

³⁰ To je ugotovila že Elga Lanc (LANC 1993, cit. n. 4, p. 89). Za primerjave z Altichierom in Jacopom Avanzijem glej MELLINI 1956, cit. n. 22.

³¹ Fraydenegg-Monzello je z Južno Tirolsko povezal samo upodobitvi *Volto Santo* in *Sv. Jurij* ter ju datiral v čas med 1410–20. FRAYDENECC-MONZELLO 1994, cit. n. 4, p. 12. Močne povezave s to deželo pa je našla Irmgard Dieplinger. DIEPLINGER 1992, cit. n. 4, pp. 65–71.

³² SPADA-PINTARELLI 1997, cit. n. 11, p. 95.

³³ DIEPLINGER 1992, cit. n. 4, p. 66.

³⁴ Na povezave je opozorila že Irmgard Dieplinger (DIEPLINGER 1992, cit. n. 4, pp. 66–71).

ženskih, v načinu prekrivanja ženskih oglavnic, v moških pokrivalih, predvsem turbanih, v arhitekturi in v neprepričljivi postavitvi figur v prostor. Ženski obrazni tipi s širokimi ličnicami, ki jih srečamo že v St. Ruprechtu, so verjetno res prišli iz Vencljevega ateljeja, v moških obrazih pa vidimo predvsem en element iz Riffiana: brke, ki v ostro zarisani trikotniški obliki zapolnjujejo ves prostor med nosom in zgornjo ustnico. V Riffianu najdemo primerjavo za to predvsem na prizoru *Kristus nosi križ* (sl. 12), kjer je upodobljenih več takih moških. V St. Lorenznu ima take brke večina moških protagonistov. Za moška pokrivala najdemo vzore že na *Ahacijevem mučeništvu* v Brucku (biriči v zgornjem desnem kotu), morda je nov element res turban in pa moška oglavnica, kar prav tako najdemo v Riffianu na prizoru *Kristus nosi križ*. Zanimiva je povezava s *šestimi svetniki* (sl. 6), Vencljevim zgodnjim delom v Meranu, kjer ima sv. Gereon tako pričesko, kot jo vidimo na srednjem kralju na *Pohodu* in pri goslaču, v starejših delih »gornještajerske vojvodske delavnice« pa nimamo za to nobenega predhodnika. Gre za paževsko pričesko, pri kateri se lasje v svedrih spuščajo ob glavi, na kar sem opozorila že prej. Podoben motiv, ki povezuje Vencljevo delo s poslikavami v St. Lorenznu, pa je tudi zmaj pri obeh sv. Jurijih. Njuna glava je skoraj identično oblikovana, tudi rep se ovija okrog noge (sv. Jurija v Meranu in konja v St. Lorenznu). Morda so tudi drevesca na ozadju prizora *Sv. Jurij ubija zmaja* nastala pod vplivom Vencljevega dela, in sicer *votivne slike* v podhodu stolpa meranske župnijske cerkve. Arhitekturo smo že povezali z Altichierovim krogom, čigar dela je poznal tudi Venclj.

Poslikave v St. Lorenznu nedvomno kažejo nekatere povezave z deli mojstra Venclja. Tako kot pri St. Ruprechtu ne moremo govoriti o njegovem neposrednem vplivu, pač pa le o prenosu nekaterih elementov, ki so vplivali na dela »vojvodske delavnice«. Te vzorce je lahko s seboj prinesel že južnotiroolski slikar, ki je sodeloval v St. Ruprechtu, morda pa so v ta atelje tudi kasneje prihajali novi pomočniki iz kroga tega južnotiroolskega mojstra, ki so s seboj prinašali nove motive. Možno pa je tudi, da se je kdo iz kroga »vojvodske delavnice« šolal pri mojstru Venclju.³⁵ Prehod med Južno Tirolsko in dolino reke Mürz je bil ustaljen, saj je prav čez te kraje potekala srednjeveška pot, ki je preko

³⁵ To možnost postavlja že Irmgard Dieplinger (DIEPLINGER 1992, cit. n. 4, p. 74).

Neumarkta, Judenburga in doline reke Mürz povezovala Benetke z Dunajem. Povezava med Južno Tirolsko in Štajersko pa tudi zgodovinsko ni nič nenavadnega, saj sta obe deželi takrat že sodili pod Habsburžane. Oba tu omenjena primera, poslikava v St. Ruprechtu in v St. Lorenznu, izpričujeta povezanost ozemelj takratnega habsburškega ozemlja, ne le politično, pač pa predvsem kulturno in umetniško.

UDK 75.033.5(436.4)

**SÜDTIROLER EINFLUß AUF DIE ARBEITEN DER
OBERSTEIRISCHEN „HERZOGSWERKSTÄTTE“
IN ST. RUPRECHT BEI BRUCK A. D. MUR
UND ST. LORENZEN IM MÜRZTAL**

Im Rahmen der sogenannten „obersteirischen Herzogswerkstätte“, eines Malateliers, das um 1400 in der Umgebung von Bruck an der Mur im Auftrag der Habsburger und des Adels aus ihrer nächsten Umgebung arbeitete, sind zwei Malereien anzutreffen, die eine immer stärkere Verbindung mit der italienischen, oder besser Südtiroler Kunst dieser Zeit offenbaren. Es sind dies die Wandmalereien in der Filialkirche des hl. Rupert in St. Ruprecht bei Bruck von ca. 1415/16 und in der Pfarrkirche des hl. Laurentius in St. Lorenzen im Mürztal von ca. 1420. Jene in St. Ruprecht zählt sowohl dem Umfang als auch der Qualität nach zu den bedeutendsten Werken der österreichischen gotischen Wandmalerei und kann dem jüngeren von den zwei Meistern zugeschrieben werden, die in der Minoritenkirche von Bruck nachzuweisen sind. Sie stellt ein *Weltgericht* dar, das die innere Triumphbogenwand im Chor einnimmt, sowie die *hll. Felix, Regula und Exuperantius*, Schutzheilige der Stadt Zürich, an der angrenzenden Südwand. Dort ist noch eine *Inscripttafel* angebracht, die das Datum der Vergrößerung des Chors, das Jahr 1415, und den Auftraggeber, Rüdiger Ölhafen, mitteilt. Die Stilstufe entspricht einer Vorbereitungsphase der internationalen Gotik, die in der Eleganz der Figuren, der höfischen Stimmung und der immer reicheren Draperie zu spüren ist, die immer härter, so wie verstärkt wird, durch Ansätze von „Taschenfalten“ um den Rumpf. Die typischen Elemente der „obersteirischen Herzogswerkstätte“, wie Gesichter mit langen, schön gestalteten Nasen, nach unten gebogenen Mundwinkeln, hochgezogenen Augenbrauen und Kraushaaren sowie plastisch wiedergegebenen Nimben, verflechten sich mit neuen, die auf einen immer stärkeren italienischen Einfluß verweisen. Dieser spiegelt sich bereits in der violettroten Farbe des Hintergrunds – *caput mortuum* – wider, die in der ital-

ienischen Wandmalerei als Untergrund für die blaue Farbe diente, er zeigt sich ebenso in einem dunkleren, rötlichen Inkarnat, vor allem aber in neuen Gesichtstypen. Bei den männlichen handelt es sich um ein schärfer umrissenes Gesicht mit einer langen und schmalen Nase, mit halbkreisförmigen Augenbrauen, durch weiße Linien hervorgehoben, die in der Nasenwurzel in Form des Buchstabens U münden, ferner um eine dicke weiße Falte quer über die Stirn. Die Backenknochen sind stärker aufgehellert, die Wangen dunkler toniert, die Lippen fleischiger. Die Betonung liegt aber im Bart: Der Kinnbart ist in zwei durch zickzackartige Weißhöhlungen modellierte Schöpfe gespalten, über der Oberlippe ragt ein langer struppiger Schnurrbart. Bei den weiblichen Figuren zeigt sich der neue Typus vor allem in der Form des Kopfes, der breiter und runder wird, charakteristisch ist auch der weich schattierte Übergang der Wangen und des Bartes in den Hals. Auch die Körper sind weniger gegliedert, sogar puppenhaft modelliert.

Die nächste Parallele zu dieser Gestaltungsart findet sich in Südtirol, und zwar in den Werken des Meisters Wenzel in der Friedhofskapelle zu Riffian. Man hat es dabei mit einem Maler zu tun, von dem man sehr wenig kennt, der jedoch höchstwahrscheinlich aus Böhmen kam, sich in Meran niederließ und dort seinen Stil unter dem Südtiroler und norditalienischen Einfluß, insbesondere Veronas und Paduas am Ausgang des 14. Jahrhunderts, dem neuen Milieu anpaßte. Zugeschrieben werden ihm noch drei Malwerke: *Sechs ritterliche Heilige* in der ehemaligen Klarissinnenkirche zu Meran, *Votivfresko* im Durchgangsraum des Turms bei der Pfarrkirche daselbst, und bruchstückhaft erhaltene Darstellungen der *Kreuzigung Christi* und des *hl. Christophorus* am Choräußeren der Pfarrkirche des hl. Valentin in Tramin. Eine Konfrontation der Malereien in St. Ruprecht mit jenen in Riffian läßt die Annahme zu, daß die steirische Werkstätte des jüngeren Meisters von Bruck inzwischen um einen Südtiroler Mitarbeiter des Meisters Wenzel verstärkt worden war – der Gedanke an den Meister selbst entfällt, erreicht das Qualitätsniveau in St. Ruprecht doch nicht dasjenige in Riffian. Auch die Chronologie spricht dafür: Die Arbeiten in Riffian wurden 1415 beendet, die Malereien in St. Ruprecht müssen gleich nach der Chorvergrößerung 1415/1416 entstanden sein. Einen Maler aus der Wenzel-Werkstätte könnte der Auftraggeber Ölhafen selbst, der Brucker Stadtpfarrer und Domherr in Brixen, nach Obersteiermark mitgebracht haben.

Beziehungen zu der Kunst Südtirols und zu den Werken des Meisters Wenzel finden sich auch in den Fresken in St. Lorenzen, zugleich der letzten bisher registrierten Arbeit der steirischen „Herzogswerkstätte“. Dargestellt sind *Zug und Anbetung der Heiligen Drei Könige*, der sogenannte *Feiertagschristus*, der *hl. Erasmus* und der *hl. Georg* sowie die *hl. Kummernis (Volto santo)*. Zahlreiche Merkmale ordnen diese Fresken in die Fortsetzung des obersteirischen Ateliers ein, unübersehbare Differenzen gegenüber allen anderen

Werken des Ateliers zeigen jedoch, daß es zu einem Leitungswechsel in der Werkstatt und ihrer Erweiterung gekommen sein muß, allerdings ohne daß dadurch die Einheitlichkeit der Arbeitsweise eingebüßt worden wäre. Parallelen zu den Werken des Meisters Wenzel sind vor allem in den oben hervorgehobenen Gesichtstypen zu sehen, denen sich nun noch ein männlicher Typus mit dreieckig gestaltetem Schnurrbart zugesellt, welcher in der *Kreuztragung Christi* in Riffian anzutreffen ist. Es gibt aber auch Übereinstimmungen mit Wenzels früheren Werken. Bei den *Sechs Heiligen* in Meran etwa erblicken wir eine schraubenartige Haartracht, die auf dieser Seite erst in St. Lorenzen auftaucht, und auch die Drachen der beiden heiligen George ähneln einander stark.

Sowohl in St. Ruprecht als auch in St. Lorenzen kann wohl nicht von einem direkten Einfluß des Meisters Wenzel, sondern nur von einer Übertragung einzelner Elemente, die die Arbeitsweise der „Herzogswerkstätte“ beeinflusst haben, die Rede sein. Diese Muster könnten bereits durch den Südtiroler Maler mitgebracht worden sein, der sich in St. Ruprecht der Werkstatt angeschlossen hatte, wenn diese auch später keine neuen Gehilfen aus dem Umkreis des Südtiroler Meisters beschäftigte, die für die Erneuerung des Formenvorrats der Werkstatt sorgten. Es kann jedoch ebenso sein, daß auch jemand aus dem Umkreis der „Herzogswerkstätte“ nach Südtirol bei Meister Wenzel in die Schulung ging und bei seiner Rückkehr neue Motive mitbrachte. Wie immer auch, die beiden oben besprochenen Malwerke, die Fresken in St. Ruprecht und in St. Lorenzen, zeugen von den Beziehungen zwischen den habsburgischen Erbländern, die über den politischen Rahmen in die Kunstsphäre hinaus gingen.

Abbildungen:

1. St. Ruprecht, Pfarrkirche, *Weltgericht*
2. St. Ruprecht, Pfarrkirche, *Weltgericht*, oberer Teil
3. Riffian, Friedhofskapelle, Ausschnitt, Köpfe
4. Riffian, Friedhofskapelle, Ausschnitt, Architektur, Köpfe
5. Riffian, Friedhofskapelle, Ausschnitt, Körpermodellierung
6. Meran, Sparkasse, Treppe, *Sechs ritterliche Heilige*
7. St. Lorenzen, Pfarrkirche, *Zug und Anbetung der Heiligen Drei Könige*
8. St. Lorenzen, Pfarrkirche, *Zug und Anbetung der Heiligen Drei Könige*, Königin von Saba
9. Frauenfigur aus dem sog. Böhmisches Skizzenbuch, fol. 4b, um 1400, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig
10. St. Lorenzen, Pfarrkirche, *hl. Erasmus*
11. St. Lorenzen, Pfarrkirche, *Feiertagschristus*
12. Riffian, Friedhofskapelle, *Kreuzigung Christ*