

NASLEDSTVO ŠTAJERSKE »VOJVODSKE« DELAVNICE IZ BRUCKA OB MURI V SV. LOVRENCU V DRAGOMERU

Tanja Zimmermann, München

Poslikava ladje podružnične cerkve sv. Lovrenca v Dragomeru pri Brezovici pomeni pomemben prispevek k podobi stenskega slikarstva 15. stoletja na Slovenskem.¹ Opozarja, da se je internacionalni gotski slog na slovenskem ozemlju izoblikoval ob še bolj kompleksnih pobudah, kakor je bilo do sedaj znano. Kaže nam štajersko komponento, ki je poleg furlanskih delavnic in koroško obarvanega slikarstva kot tretja ustvarjalna sila prispevala k izoblikovanju domače tradicije. Štajerski vpliv se v tem primeru ne omejuje le na osamljen import brez odmeva, kakor to velja za poslikavo Marijine kapele v Celju iz ok. 1420–30. Freske v Dragomeru nekoliko zakasnelo posredujejo slogovne težnje »mehkega« sloga iz kroga t. i. »vojvodske« delavnice v Brucku ob Muri (Bruck a. d. Mur) in njegove okolice na avstrijskem Štajerskem v slovensko poznogotsko slikarstvo. Njihov odmev pa je v rustificirani obliki zaznati v delavnici Mojstra bohinjkega prezbiterija.

Prizori Pohoda in poklona sv. treh kraljev (sl. 7) ter Kristusovega pasijona (sl. 1, 2, 4, 8, 9, 12), ki se razprostirajo po stenah ladje dragomerske cerkve, so delo delavnice, kjer je mogoče razlikovati več različno usposobljenih rok.² Prvi, šibkejši, lahko skoraj v celoti pripišemo Pohod in poklon kraljev

¹ V *KLS I: Zahodni del Slovenije*, Ljubljana 1968, p. 450 beremo, da je bila cerkev sv. Lovrenca, ki stoji vrh Cerkvnegega nad Dragomerom, pregrajena v letih 1840–1843. Prvotno je tu stala cerkev sv. Miklavža, posvečena leta 1631. Freske, odkrite leta 1979, ki jih lahko postavimo v trideseta leta 15. stoletja, dokazujejo, da cerkev v jedru izvira vsaj iz 15. stoletja.

² Doslej sta bili objavljeni le dve sličici – detajl Kristusa na Kronanju s trnovo krono in Herod z ženo Herodiado ob oknu – v okviru članka Izidorja Moleta, Poskus analize tehnologije gotskih fresk (I), *Varstvo spomenikov*, XXVI, 1984, p. 90 (sl. 25), p. 93 (sl. 26) kot delo neznanega srednjeveškega slikarja. Fotografije J. Gorjupa za Zavod republike Slovenije za varstvo naravne in kulturne dediščine iz 1979 ne kažejo končnega stanja po odkritju fresk, temveč v fazi odkrivanja. Zato se na tem mestu zahvaljujem družinama Čuden in Kocbek, ki sta me opozorili na dragoceno poslikavo v svojem kraju, me seznanili s potekom odkrivanja in opozorili na ogroženost ter hitro propadanje fresk zaradi vlage in svetlobe. Še posebej se zahvaljujem ing. Marjanu Kocbeku za barvne fotografije fresk.

(sl. 7) ter nekatere preprostejše figure na drugih prizorih. Po obraznem tipu in slogovnih značilnostih prepoznamo Mojstra bohinjaškega prezbiterija. Drugemu, kvalitetnejšemu slikarju pa pripadajo v celoti Kronanje s trnovo krono (sl. 1), Obešeni Judež (sl. 2) in bolj dinamične figure na ostalih prizorih pasijona.³ Njegovo izhodišče najdemo v štajerskem internacionalnem gotskem slogu konca 14. in prvih dveh desetletij 15. stoletja, obarvanem s češkimi in francoskimi elementi prek dunajskega posredništva, ki ga zastopajo stenske slikarije v Brucku in njegovi okolici. Te navezujejo na slikana okna t. i. »vojvodske« delavnice, razširjene konec 14. in v začetku 15. stoletja prek pretežnega dela habsburške dežele, od Spodnje Avstrije in Štajerske do Koroške in Tirolske.⁴

Tej obsežni delavnici s serijsko produkcijo, a kljub temu visoke kvalitete in obrtne spretnosti, je Eva Frodl-Kraft pripisala skupino vitražnega slikarstva s pričetkom ob koncu 14. stoletja na Dunaju v vojvodski oz. Jernejevi kapeli cerkve sv. Štefana in koru cerkve Maria am Gestade.⁵ Delavnica se je razširila po Spodnjem Avstrijskem z oknom z gradu v Wiener Neustadtu, vitraži dvorne kapele v Ebreichsdorfu in Freisinške kapele v Klosterneuburgu. Zajela pa je tudi Štajersko z vitraži župnijske cerkve St. Erhard in der Breitenau in segla celo na Koroško s slikanimi okni samostanske cerkve v Vetrinju (Viktring). Pripisuje se ji še vrsta vitražev, katerih proveniencije danes ni več mogoče ugotoviti. Delavnica je v začetku 15. stoletja že imela lokalne posnemovalce, npr. v Gratweinu in Leobnu na Štajerskem.

ŠTAJERSKA »VOJVODSKA« DELAVNICA IZ BRUCKA OB MURI

Štajerske stenske slikarije v Brucku ob Muri in njegovi okolici so visoke kvalitete in v precejšnji meri navezujejo na spomenike vitražnega slikarstva. V

³ Freske omenja Ida Maček Kranjc, Mojster bohinjaškega prezbiterija in suško-bodeško-prileška skupina, v: *Gotika v Sloveniji*, Ljubljana 1995, razstveni katalog, p. 265. Sodelavec je pri tem omenjen kot pomočnik in naslednik Mojstra bohinjaškega prezbiterija.

⁴ Termin »vojvodska« delavnica (Herzogswerkstatt) je v več pogledih problematičen. Že Eva Frodl-Kraft: *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien, Corpus vitrearum medii aevi, Österreich I: Wien, Graz-Wien-Köln* 1962, (od tod citirano Frodl-Kraft 1962), pp. XXV-XXIV je poudarila, da pojem, ki ga je Franz Kieslinger izpeljal iz kiparstva, ni enopomenski in natančneje določen. Kaže sicer ozko zvezo delavnice s Habsburžani in naročila visokega socialnega sloja, pri čemer pa ne gre v vsakem dvornem naročilu iskati tudi dvorne delavnice. Gerhard Schmidt, *Bildende Kunst: Malerei und Plastik, Die Zeit der frühen Habsburger*, razstveni katalog, Wiener Neustadt 1979, p. 89, govori o dveh različnih »vojvodskih« delavnicah, eni, ki je v šestdesetih letih 14. stoletja ustvarila rudolfinsko arhitekturno plastiko, in drugi, ki ji pripada vitražna produkcija zadnje četrtine 14. stoletja. Od tod se je termin prenesel na stensko slikarstvo v Brucku ob Muri in njegovi okolici, ki kaže vzore in izhodišče v vitražnem slikarstvu.

⁵ Frodl-Kraft 1962, p. XXV; id.: *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich I: Albrechtsberg und Klosterneuburg, Corpus vitrearum medii aevi, Österreich II: Niederösterreich, 1. Teil*, Wien-Köln-Graz 1972, p. XXXVII.

literaturi se jih je zato prav tako oprijel naziv »vojvodske« delavnice.⁶ Na začetek sodi ena najpomembnejših avstrijskih stenskih poslikav tega obdobja, nastala ok. 1395–1400, Ahačevo mučeništvo ali Mučeništvo desetisočernih Armencev na gori Ararat na južni (sl. 11, 13) ter Pohod, pravzaprav Srečanje in Poklon sv. treh kraljev na severni steni ladje nekdanje minoritske cerkve v Brucku. Ok. 1400–1410 sledijo Križanje na zunanji strani slavoločne stene podružnične cerkve sv. Ulrika v Utschu (sl. 3, 5, 14) ter Poklon sv. treh kraljev in sv. Dionizij na vzhodni zunanjščini prezbiterijske župnijske cerkve sv. Dionizija (St. Dionysen) pri Brucku (fragmenti sneti in shranjeni v Mestnem muzeju v Leobnu). Do pred kratkim zadnje znano delo te skupine je bila freska Poslednje sodbe na notranji strani slavoločne stene v podružnični cerkvi sv. Ruprehta (St. Ruprecht) pri Brucku, nastala ob posvetitvi kora 1415. Ob novem odkritju Pohoda in poklona sv. treh kraljev v župnijski cerkvi sv. Lovrenca v dolini reke Mürz iz 1420–1430, pa je postalo jasno, da je delavnica s svežimi močmi delovala še naprej.⁷ Prek dinastičnih zvez se je razširila celo na Južno Tirolsko s poslikavo podružnične cerkve sv. Jurija v Sceni (St. Georg in Schenna), nastale že konec 14. stoletja.⁸

Prvi je na zgled za slog poslikave minoritske cerkve v Brucku v dunajski »vojvodski« delavnici opozoril Walter Frodl.⁹ To zvezo je utemeljeval z Leopoldom III. Habsburškim. Mlajši vojvoda se je po delitvi dežele med brata leta 1379 in prestavitvi dela rezidence v Gradec (Graz), pa do svoje smrti leta 1386 pogosto zadrževal v tem kraju. Prav tako bi poslikava lahko nastala po naročilu visokega plemstva iz vojvodskega kroga, kot npr. družine grofov Montfort, ki so imeli v minoritski cerkvi svojo grobnico in bili donatorji starejše, ok. 1370–1380 nastale poslikave Marijinega oznanjenja v prezbitერიji izpod čopiča nekega potujočega tirolskega mojstra. Zaradi čeških elementov, ki kažejo slogovne značilnosti dveh obdobj, poslikave križnega hodnika v Emausu v Pragi in Vencljeve biblije, je poslikavo v minoritski cerkvi datiral ok. 1385 in jo razdelil med dva mojstra – glavnega, starejšega in bolj konvencionalnega, ki tesneje navezuje na češke vzore (sv. Ahac, stari kralj na Poho-

⁶ Frodl-Kraft 1962, pp. XXXI, XXXII; Walter Frodl: *Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich: Originale, Kopien, Dokumentation*, razstavni katalog, Wien 1970, pp. 117, 118, 121–123; F. Koreny, E. Lifsches-Harth, U. Ocherbauer, Steiermark, *ÖZKD*, XXIII/3–4, 1969: *Mittelalterliche Wandmalerei: Funde 1959–1969*, pp. 176–178; Skupno delo različnih avtorjev, *Entdeckungen und Restaurierungen mittelalterlicher Wandgemälde*, *ÖZKD*, XII/4, 1958, pp. 156–161; Ulrich Ocherbauer, *Wandmalerei, Gotik in der Steiermark*, razstavni katalog, St. Lambrecht 1978, pp. 94–102.

⁷ Elga Lanc, *Bedeutende Funde mittelalterlicher Wandmalereien in der Steiermark*, *Berichte zur Denkmalpflege*, *ÖZKD*, XLVII, 1993, (od tod citirano Lanc 1993), pp. 87–90.

⁸ Josef Weingartner: *Gotische Wandmalerei in Südtirol*, Wien 1948, pp. 42, 43, sl. 100–107; Nicolo Rasmus: *Affreschi medioevali atesini*, Venezia 1971, (od tod citirano Rasmus 1971), p. 216, sl. 242; Frodl-Kraft 1962, p. XXXI.

⁹ Walter Frodl, *Italienisches und Böhmisches in der steirischen Trecentomalerei*, *ÖZKD*, V, 1951, pp. 99–112.

du) in mlajšega, temperamentnejšega, z osebnim ekspresivnim slogom (mučenci, mlajši kralj na Pohodu). Heribert Hutter je zaradi slogovne oddaljenosti od čeških vzorov prestavil datacijo za deset let kasneje, ok. 1395.¹⁰ Tako je postal razumljivejši nastanek sorodnih, delavniško odvisnih fresk v Ruprechtovi cerkvi 1415.

Ulrich Ocherbauer se je natančneje lotil utemeljitve dunajskega značaja slikarij.¹¹ Naslonil se je na zbrane arhivske vire Karla Oettingerja, ki poroča o Leopoldovem »pictor ducis« Heinrichu Sternseherju. Ta je 1379 prodal svojo posest na Dunaju in sledil mlajšemu vojvodi v Gradec.¹² Tako je bila možnost o delitvi dunajske delavnice ali vsaj prihodu kakšnega dunajskega mojstra na Štajersko podkrepljena še z arhivskimi viri. »Vojvodski« značaj tega slikarstva je videl v plešočih drži in lebdanju vitkih figur, manieriranosti izraza obrazov z visoko v loku potegnjenimi obrvmi in naprej pomaknjenimi bradami, modelaciji s pretanjenimi potezami čopiča in izvrstnem koloritu z drznimi vijoličastimi, zelenimi, modrimi in rjavimi toni. Podobne manieristične pojave je opazal v dunajskem kiparstvu šestdesetih let 14. stoletja. Pri tem ni mislil na neposredno odvisnost, temveč na določen »vojvodski«, dvorni značaj delavnic, ki so prehajale z enega potomca habsburške družine na drugega.

Eva Frodl-Kraft, ki je težišče svoje raziskave usmerila na vitražno slikarstvo, je orisala visoko kvaliteten, a sčasoma vse bolj eklektičen značaj delavnice.¹³ Štajerskim slikarjem je pridružila poslikavo sv. Jurija v Sceni in tako povezala obe Leopoldovi deželi, Tirolsko in Štajersko. Ernst Bacher je v štajerskem vitražnem slikarstvu ugotovil uporabo istih predlog kakor v dunajskem miniaturnem slikarstvu Rationala Durandi in tako še dodatno podkrepil zvezo Štajerske z Dunajem.¹⁴ Opozoril je, da so tesne zveze z Dunajem obstajale že sredi 14. stoletja, ko so nastali vitraži v koru romarske cerkve v Strassenglu. Slogovnega značaja »vojvodske« delavnice pa ni izpeljeval zgolj iz češkega, temveč tudi frankoflamskega slikarstva tretje četrtine 14. stoletja.

Kljub vsem podobnostim z dunajskim vitražnim slikarstvom bi freske v Brucku in njegovi okolici težko označili za »dvorne« ali »vojvodske«. Ta na začetku nedvomno izjemno kvalitetna dela, ki so sprejela dunajske pobude,

¹⁰ Heribert Hutter: *Italienische Einflüsse auf die Wandmaleri in Österreich im 14. Jahrhundert*, Wien 1958, doktorska disertacija, pp. 106–108.

¹¹ Ulrich Ocherbauer, *Die Kreuzigung von Utsch: Zur Einordnung eines gotischen Wandgemäldes*, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, 2, 1966/67, pp. 94–102.

¹² Karl Oettinger, *Wiener Hofmaler um 1360–80: Zur Entstehung des ersten deutschen Porträts*, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, VI, 1952, pp. 137–154.

¹³ Frodl-Kraft 1962, p. XXXI.

¹⁴ Ernst Bacher: *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark, 1. Teil: Graz und Staßengel, Corpus viterarum medii aevi: Österreich II: Steiermark, 1. Teil*, Wien-Köln-Graz 1979, pp. XXXVII–XXXIX.

ne pa tudi umirjenega in uglajenega dvornega značaja, pripadajo drugemu temperamentu. Njihov »dvorni« značaj gre tako razumeti predvsem kot pripadnost internacionalni gotiki okoli leta 1400, saj njihova drastičnost, ekspresivnost in pripovednost gotovo niso ustrezali dvornemu miljeju. Prej gre za obsežno lokalno delavnico pod dunajskimi vplivi ali pa morda za dunajsko lokalno nasledstvo, ki kaže vitražemu slikarstvu sorodno rutiniranost in omogoča ponavljanje že preizkušenih formul. Število ohranjenih spomenikov, ki so nastali v kratkem časovnem razmiku, in način dela, govori za številne mojstre z dolgotrajnim nasledstvom. Na Štajerskem je mogoče zasledovati razvoj delavnice in njenega nasledstva, ki se naslanja na različne vzore.

Konec 14. stoletja kaže ta visoko kvalitetna delavnica poznavanje tako češkega kakor tudi francoskega slikarstva. češka nota odmeva predvsem v obraznem tipu poganskega kralja na Mučeništvu desetisočernih, francoska pa pri starem kralju na Pohodu, v samem motivu njihovega srečanja in pravljичno učinkujoči, hriboviti skalnati krajini, izza katere prihaja spremstvo.¹⁵ Po prelomu stoletja jo nadomesti mlajša, markantnejša, s številnimi manierizmi in prefinjenimi perspektivničnimi sredstvi, n. pr. v oblikovanju nimbov na Poklonu kraljev v sv. Dioniziju in okvirne obrobe Križanja v Utschu (sl. 14). Figure zaživijo v notranji napetosti. Opaziti je večjo ploskovitost in do skrajnosti prignano rutiniranost kot posledico prilagoditve risbe množični produkciji. Večje spremembe doživi delavnica v drugem desetletju 15. stoletja v sv. Ruprehtu. Opaziti je spajanje štajerskih z italijanskimi, tirolskimi elementi, ki se kažejo v profilu arhangela Mihaela, oblikovanju arhitekture nebeških vrat, modno oblečenih ženskih figurah, ki stopajo v Leviatanovo žrelo, in temnejšem toniranju obrazov. Prvotne delavniške značilnosti se postopoma izgubljajo. Delavnica kaže »utrujenost«, neinovativnost, izgubo manieriranosti in notranje napetosti figur ter sodelovanje šibkejših pomočnikov. Prizor se izgubi v prebogati pripovednosti in nadrobnostih. Draperija prične otrdevati in opaziti je zametke »torbastih« gub, npr. na prsih pri Kristusu v mandorli, Marijinem kronanju in rokavu Janeza Krstnika na Poslednji sodbi.

Narašča zanimanje za poglobljanje prostora s pomočjo arhitekturnega ambienta, ki kaže odvisnost od trecentističnih vzorov. S svojim italijanizirajočim značajem se freske približujejo poslikavi sv. Jurija v Sceni s konca 14. stoletja, katere slogovna usmeritev spaja poznotrecentistične tirolske elemente (San Vigilio al Virgolo)¹⁶ s štajerskimi (Utsch, St. Dyonisen). V tem konglomeratu prevladuje tirolska nota v oblikovanju arhitekturnega ambienta, dekorativni členitvi in figuraliki do take mere, da gre poslikavo prej pripi-

¹⁵ Na francoski motiv Srečanja sv. treh kraljev v starejši beljaški delavnici je opozoril Janez Höfler. Janez Höfler, Das Treffen der heiligen Drei Könige – ein verkanntes Thema der gotischen Wandmalerei der östlichen Alpenländer, *Carinthia I*, 169, 1979, pp. 111–141.

¹⁶ Rasmø 1971, p. 216.

sati tirolskemu mojstru, ki je uporabljal štajerske predloge iz »vojvodske« delavnice. Končno pa bi lahko v delavnici že konec 14. stoletja prišlo do razcepa in odhoda enega dela v bližino rezidence v Meranu, kjer se je prilagodila tamkajšnjemu poznorečentističnemu slikarstvu. Na Tirolskem se je sorodna, a kvalitetnejša spojitev poznorečentističnega arhitekturnega ambien- ta in izrazito češko obarvane figurallike obdržala še v prvi tretjini 15. stoletja s poslikavo pokopališke kapele v Rifianu (Riffian), ki jo je podpisal in datiral nek mojster Venčeslav (Wenclaus) 1415.¹⁷ Spoj čeških in italijanskih form kaže tesno povezanost Tirolske s Srednjo Evropo. Italijanizirajoče ele- mente v sv. Ruprehtu pa bi si potemtakem lahko razložili s stiki štajerske delavnice s tirolsko. Novo stopnjo v razvoju in pomemben preobrat prinese poslikava cerkve sv. Lovrenca v dolini reke Mürz 1420–1430. V plastičnem oblikovanju služabnikov in konj, njihovi postavitvi poševno v prostor ali z zadnjo stranjo proti gledalcu, prekrivanju figur, modni uglajenosti, bogati ar- hitekturi in komponiranju v geometrične skupine se poslikava približuje rea- lizmu Mojstra votivne table iz St. Lambrechta, le da se v sv. Lovrencu okre- pijo plastični elementi pozne internacionalne gotike.¹⁸

Odmev delavniških predlog ali pa vsaj slog časa tega prostora je najti tudi v štajerskem kiparstvu na izjemno kvalitetnem Oswaldovem doprskem relikviariju iz okolice Leobna ok. 1400–1410 (sl. 6), ki je videti kakor kopija centurija na Križanju v Utschu (sl. 5).¹⁹ Slikarstvo sorodne dunajsko-štajers- ke usmeritve odmeva na Slovenskem še v rotundi sv. Nikolaja v Selu v Prek- murju ok. 1400–1420. Pri bolj štajersko obarvanem mojstru pasijonskega cikla od dveh, ki sta izvedla poslikavo, je Denes Radocsay opazil v oblikova- nju priček in obraznih črtah poznavanje fresk v minoritski cerkvi v Brucku (sl. 10).²⁰ V to skupino je Janez Höfler uvrstil še domnevno kasneje presli- kano poslikavo Poklona kraljev v prezbiteriju opatijske cerkve v Celju, ki naj bi nastala po gotski prezidavi kora 1379.²¹ Ob novoodkritih freskah v župnij- ski cerkvi sv. Lovrenca v dolini reke Mürz iz 1420–1430, kjer so prav tako naslikani masivni konji in človeške figure s poznavanjem italijanskih pozno- rečentističnih pridobitev, pa jih lahko prej postavimo v prvo tretjino 15. sto- letja. Kako dolgotrajna je bila ta slikarska tradicija, bomo videli na drago-

¹⁷ Rasmø 1971, pp. 216, 247.

¹⁸ Lane 1993, p. 8, sl. 109, 110.

¹⁹ Karl Garzarolli-Thurnlack: *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941, p. 53, sl. 65.

²⁰ Denes Radocsay: *Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn*, Budapest 1977, pp. 28, 164–157, sl. 77.

²¹ Janez Höfler, Steiermark und Osteuropa zwischen Italien und Böhmen: Kunstgeograp- hisches zur Malerei des späten 14. Jahrhunderts, *Internationale Gotik in Mitteleuropa, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 24, Graz 1990, Hrsg. Götz Pochat, Brigitte Wagner, pp. 127–134.

Da je upodobljen Poklon kraljev in ne Pohod – vsi trije kraljevi konji so namreč brez jezdecev – je prva opozorila Marjeta Kambič v okviru še nedokončane diplomske na- loge o ikonografiji pohoda in poklona sv. treh kraljev.

merski poslikavi, ki navezuje na izročilo delavnice v Brucku in okolici. Opaziti je neposreden naslon na štajerske vzore brez posredništva in ožjih delavniških zvez s poslikavama v Prekmurju in Celju.

SLIKARSKI CIKEL V DRAGOMERU

Poslikava se prične na severni steni ladje, kjer se prek večjega dela površine razprostira **Pohod in poklon sv. treh kraljev**. Levo stoji stolpasta arhitektura oranžnorjave barve z dvojnimi, nelogičnim ostrešjem, ki ga podpirajo ponekod napačno postavljene konzole. Skozi polkrožni okenski odprtini gledata kralj Herod in njegova žena Herodiada (sl. 7). Poglobljanje prostora kaže nepravilno razumevanje »perspektivčnosti«. Ploskve so rahlo senčene, ne pa tudi arhitekturni členi, kot strešni korci, zobčasti zidec, konzole in ločni venec, ki so podani zgolj z risarskimi sredstvi ter služijo le kot ornamentalna aplikacija. Tudi pri obeh figurah so v ospredju risarska sredstva – ornamentalno izrisana krona in obrazne poteze z jajčastimi, dvojno obrobljenimi očmi, polkrožnimi obrvmi ter nos s poudarjenim nosnim krilom. Ohranjeni so tudi različni deli sprevoda, ki se vije iz imaginarnega ozadja s skupino vojakov s praporjem, ki ga krasi polmesec z zvezdo. Odeti so v običajno nošo poznega 14. in 15. stoletja – koničaste čelade, tunike z vzporednimi, plastično poudarjenimi gubami in visokimi ovratniki, ki pokrivajo spodnji del obraza. Pred njimi jezdi bradati belolasi stavec na belcu, ki je frontalno obrnjen proti gledalcu. Sprevod se pomika v desno z brkatim najmlajšim kraljem na rjavcu, odetim v ogrinjalo z rombastim vzorcem brez kakršnihkoli poskusov plastičnega podajanja. V ozadju je videti fragment črnske figure, običajne na pohodih od tretje četrtine 14. stoletja dalje.

Motiv ne sega niti v ikonografskih niti v oblikovalnih ambicijah prek 14. stoletja. Globinsko učinkovanje je minimalno, saj je sprevod podan brez krajinske kulise, figure pa so večinoma v tričetrtinski postavitvi in nespretno senčene. Le njihova nagnetenost in frontalna postavitev starca na belcu kažejo na 15. stoletje. Motiv slovesa od Heroda je podan v izrazito štajerski varianti druge polovice 14. stoletja, kjer se pojavi najprej v Elizabetini cerkvi v Oberzeiringu sredi 14. stoletja, nato pa v tretji četrtini stoletja se v sv. Ceciliji pri Murau (St. Cäcilien ob Murau) in Marii Pfarr na Salzburškem pod štajerskimi vplivi.²² Ta zasnova odmeva še v prvi četrtini 15. stoletja, n. pr. v sv. Egidiju v Zweinitzu na Koroškem in sv. Petru na Kammersbergu na Štajerskem, vendar že obogatena z bogato krajinsko veduto.²³ Značilna je tudi

²² Ulrich Ocherbauer, *Der Freskenzyklus in der Knappenkirche zu Oberzeiring*, *ÖZKD*, XI, 1957, pp. 62–69; Margarethe Witternigg, *Freskenfund in der Filialkirche St. Ruprecht in Weispriach und Wandmalereien im Chor der Pfarrkirche in Maria Pfarr im Lungau*, *ÖZKD*, II, 1948, pp. 25–37.

²³ Karl Garzarolli-Thurnlack, *Der Maler des Königszuges in Zweinitz und seine Werke in der heutigen Obersteiermark*, *Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag*, Graz 1956, pp. 68–78.

postavitev figure v vratno odprtino, v našem primeru del konjskega trupa. Obrazni tip figur kaže rokopolis delavnice Mojstra bohinjkega prezbiterja. V primerjavi s poslikavo kora Janezove cerkve ob Bohinjskem jezeru ok. 1440 (sv. Ožbolt, dopasne svetnice, apostoli) je risba las in obraznih potez v Dragomeru (Herod, Herodiada) preciznejša in manj shematična, globinsko učinkovanje (stolpasta aritektura) in plastično podajanje draperije (najmlajši kralj v ornamentiranem ogrinjalu) pa šibkejše. Linija poteka v Bohinju bolj tekoče, a hkrati tudi manj natančno, kot posledica delavniške rutiniranosti, tako da so obrazi še bolj brezizrazni. Opaziti je razlike med plastično podanimi svetnicami in apostoli, odetimi v mehka ogrinjala, »suh« podanimi oblačili sv. Ožbolta, Volbenka in Janeza Krstnika ter trdo oblikovanimi haljami angelov na oboku, kjer je tudi v obraznem tipu zaznati odmik od »bohinjkega« mojstra. Te razlike govorijo za večje število pomočnikov v delavnici, kjer se osebne poteze skrijejo za delavniškim izročilom.

Nad delom prizora s Herodom in njegovo ženo v Dragomeru se je ohranil del bordure, sestavljen iz rozet, obrobljenih s krogi, ki se izmenjujejo z zvezdami. Fragment sprevoda se nadaljuje naprej vzdolž severne stene. Ohranil se je del dveh vojakov, naslikanih v preprostem profilu, in srednji kralj v ogrinjalu z vzporednimi gubami, ki jezdi na belcu. Ob nogah konja teče lajajoč pes. V ozadju je opaziti obrise se večjega števila konj. Povsem na začetku sprevoda stoji bogato opravljen konj najstarejšega kralja, ki je že razjahal in se poklonil Mariji z detetom. Od prizora Poklona lahko razberemo le še fragment spodnjega dela Marijinega oblačila, ki je sede sprejela kralje. Za Marijo je stal Jožef, od katerega sta se ohranila pastirska palica in sodček s pijačo. Zasnova Pohoda in poklona kraljev tako sledi starejšemu ikonografskemu modelu, kjer sta srednji in najmlajši kralj še na poti, najstarejši pa je že prispel na cilj in se poklanja Mariji z detetom. Ta model se je obdržal v južnoavstrijskem in slovenskem prostoru do ok. 1440, ko ga je v St. Gandolfu na Koroškem med 1435–1440 izpodrinil nov, z vsemi tremi kralji naslikanimi najprej na pohodu in nato skupaj v poklonu.²⁴

Prizoru epifanije sledi v tipološkem smislu evharistija, povezava, ki jo pogosto srečujemo v srednjeveški umetnosti.²⁵ **Zadnja večerja** (sl. 8, 9) se v rokopolisu že oddaljuje od Mojstra bohinjkega prezbiterja. Pripisemo mu lahko le še skrajno levo figuro golobradega apostola z nimbom, kjer je v pričeski in oblikovanju draperije v dolgih vzporednih gubah opaziti podobnost z Janezom Krstnikom v Bohinju, le da na bohinjskih freskah učinkuje draperija še bolj »suh« in trše. Ovijanje plašča okoli apostolove roke je v Dragomeru nelogično zaradi napačnega razumevanja predloge. Poteka od spodaj navzgor, kakor da bi apostol skrival hlebec kruha pod plaščem in ne od zgo-

²⁴ Janez Höfler: *Die gotische Malerei Villachs, 1. Band, Neues aus Alt-Villach*, 18, Villach 1981, pp. 50–52.

²⁵ Ursula Nilgen, *The Epiphany and the Eucharistic motifs in medieval Epiphany scenes*, *Art Bulletin*, XLIX/4, December 1976, pp. 311–316.

raj navzol z navojem prek komolca. Na klopi poleg njega sedi še drugi apostol brez nimba, naslikan v profilu z velikim, rahlo privihanim nosom in strlečo brado (sl. 9). Ker sedi figura v spodnji vrsti, odsotnost nimba še ne pomeni, da je upodobljen Juda Iškarijot. V »grafičnem« oblikovanju las, ki padajo v strenah na ramena, in »češko« učinkujočem obraznem tipu, se figura približuje mučencem na južni steni ladje v minoritski cerkvi v Brucku na prizoru Mučeništva desettisočerih (sl. 11) in spodnji vrsti apostolov na Zadnji večerji v Selu (sl. 10). Sključena drža in gestika okrajšano upodobljenih rok ter oblikovanje prstov se ujema s sv. Petrom pred nebeškimi vrati v sv. Ruprehtu. Figura izraža preveč notranje energije in dinamike, da bi jo lahko pripisali Mojstru bohinskega prezbiterija. Prav tako pri njem nikoli kasneje ne srečujemo profilne postavitve figur in svobodnejše pričeske. Nedvomno pa kaže dragomerski apostol smer, ki je bila bohinskemu mojstru za izhodišče. Tudi ikonografski tip Zadnje večerje prihaja po vsej verjetnosti iz štajerskega umetnostnega prostora, saj je sorodna predloga služila tudi štajersko obarvanemu mojstru na pasijonskem ciklu rotunde v Selu. Posebno lepo plastično z odtenki je oblikovana okrogla skleda z ribami sredi mize, ki učinkuje kot pravo tihožitje. Na mizi so stali še drugi predmeti, od katerih je mogoče razbrati le steklenico z vinom.

Cikel se je nadaljeval na južni steni nasproti Zadnje večerje v smeri od kora proti vhodu z neohranjenim prizorom, kjer je razbrati le še posvetilni križ. To mesto je bilo najverjetneje namenjeno **Judeževemu poljubu**.

Sledi manj kvaliteten prizor **Zaslišanja Kristusa pred Pilatom**, od katerega se je ohranil le na prestolu sedeč Pilat, oblečen v tuniko do kolen in s prekrizanimi nogami. Tudi tu motiv ne presega dosežkov 14. stoletja. Prestol se nerodno poglablja, saj stranice svojevoljno in brez usklajenega sistema uhajajo v globino. Oblikovanje, ki sledi italijanski trecentistični shemi, preneseni v severni slikarski jezik, močno spominja na nebeška vrata v sv. Ruprehtu.

Naslednji, le v obrisih ohranjeni pasijonski prizor **Bičanja** kaže Kristusa, oblečenega v ledveno opasico, ki stoji z rokami privezan ob stebru s podstavkom. Levo in desno stojita biriča, ki jima je odmerjen nekoliko globlji prostor. Figuri ga ne znata izrabiti in tako nemočno lebdita v zraku.

Sledi najkvalitetnejši in najbolje ohranjen prizor **Kronanja s trnovo krono** (sl. 1, 4), ki se odvija v skatlasto poglobljenem prostoru z ravnim stropom. Prvotno so ga zapirale tri stranice stene s podolgovatimi, polkrožnimi okenskimi odprtini, zgoraj obrobene z ločnim vencem. Zaradi kasneje dozidanega pilastra se je ohranil le še eden od prvotno dveh biričev. Ta polaga v razgibani drži s palico trnovo krono na glavo sedečega Kristusa. Njegovo nagnjeno obličje obdaja pričeska s poudarjeno risbo posameznih pramenov, ki padajo na prsi. Podolgovat obraz z visoko izbočeno krivuljo obrvi in spodaj senčeno partijo, poševno postavljenimi očmi s poudarjenimi vekami in dolgim ravnim nosom ima najbližjo paralelo pri centuriju v cerkvi sv. Ulrika v Utschu (sl. 3, 5) ter nekoliko bolj oddaljeni pri Mariji z detetom v

sv. Dioniziju in Kristusu kralju na Marijinem kronanju v sv. Ruprehtu. Okrogel biričev obraz, ki se brez jasnega prehoda nadaljuje v vrat, pa je soroden obrazu opazovalca pod križem v Utschu, pokritim s potlačnim, visečim pokrivalom (sl. 3). Način premikanja, oblikovanja nog in oblačila, ki se v krilnem delu od pasu navzdol razpira, je identičen kakor pri centuriju in Židu z napisnim trakom v Utschu. Neroden obrat, lebdenje figure in nelogična drža rok, ki se jim ne posreči prijati tudi druge palice, uhajajoče za biričevim hrbtom, kažejo na nespretno posnemanje kvalitetne predloge. Že pri mojstru v Utschu opazimo pomankljivost plastičnega in globinskega podajanja pri Židu z napisnim trakom, ki upira eno roko v bok, dragomerski mojster pa je v tem pogledu še bolj nespreten. Tudi sama predloga prihaja verjetno iz »vojvodske« delavnice. Sorodna je uporabljena na Kronanju s trnovo krono v Marii am Gestade na Dunaju, le da je tam figura biriča v identični drži obrnjena s hrbtom proti gledalcu. V primerjavi s štajerskimi freskami se v Dragomeru izgubi ostrina in manierirana nervoznost ter omili notranja napetost in temperament, kar lahko opazimo že na poslikavi v sv. Ruprehtu. Tudi v tršem gubanju draperije, »testastem« nabiranju v pasu pri biriču, »mokrem« lepljenju pri tleh in »torbastem« oblikovanju ob Kristusovem vznožju se kažejo znamenja poznega »mehkega« sloga in njegovega zamiranja ok. 1430–1435. Ni pa še znamenj novega »realizma« v obrazih, ki ga je na Štajersko zanesel z Dunaja ok. 1430 Mojster votivne table iz St. Lambrechta. Njegova obsežna delavnica z lokalnim nasledstvom se je do okoli 1440 že uveljavila na Štajerskem. Podoben način otrdevanja draperije kakor v Dragomeru srečujemo proti letu 1440 npr. na 18. oknu z Marijinim označenjem v Tamswegu na križišču Štajerske, Koroške in Salzburške, kjer so se starejši štajerski elementi že spojili z novimi, ki kažejo poznavanje Mojstra sanktlambrechtske votivne table.²⁶ Tudi za oblikovanje škatlastega prostora najdemo povsem identično ozadje na slikanih oknih dvorne kapele v Graffenegu na Spodnjem Avstrijskem iz ok. 1440 na prizorih Oljske gore, Kronanja s trnovo krono in Nošenja križa.²⁷ Ta je v tem času že stereotipen rekvizit, saj se je razvil že v drugi polovici 14. stoletja.

Številne slogovne elemente, ki se v Dragomeru šele nakazujejo, prevzame v popreproščeni obliki Mojster bohinskega prezbiterija v Janezovi cerkvi ok. leta 1440. Ohrani za ta čas že konservativne cevaste gube, poživljene tu in tam z ušescem, skledasto ali »torbasto« gubo. Koliko elementov »mehkega« sloga drugega desetletja 15. stoletja ohranja bohinski mojster, lahko vidimo ob primerjavi apostolov v Bohinju in velikega duhovna skrajno desno v Utschu (sl. 3), Marije zaščitnice s plaščem v Bohinju in Marijinega kronanja v sv. Ruprehtu. Ni pa prevzel drastične razgibanosti figur, saj ta ni ustrezala liričnemu značaju slikarstva na Slovenskem, ki je zraslo v tradiciji furlanskega in uveljavljajočega se koroškega slikarstva. Stojee svetniške figure »bohinske-

²⁶ Frodl-Kraft 1972, p. 82.

²⁷ Frodl-Kraft 1972, pp. 80–82. Njihov mojster kaže poznavanje vitražev v Wiener Neustadtu in Mojstra votivne table iz St. Lambrechta.

ga« mojstra, nanizane druga ob drugi, otrpnejo v trši, a vseeno harmonično oblikovani draperiji, obraz pa zajame brezizrazna idealizacija. Zadnji ostanek razgibanosti presenetljivo srečujemo na prizoru Kristusovega krsta pri Janezu Krstniku v Bohinju. Ta z odločnim korakom in plapolajočim plaščem, sorodno angelom v sv. Ruprehtu, stopa proti Kristusu, kar ne sodi v tradicijo tega prizora. Figure apostolov niso postavljene v prostor, temveč pred poglobljene niše z ravnim stropom in tremi stranicami stene, pri čemer zadnje skoraj povsem skrrije za figuro. Ornamentirano ozadje niš in njihova oblika spominjajo na dekoracijo ozadij v vitražnem slikarstvu, ki se je preneslo tudi v medij stenskega slikarstva. Tudi podstavek pri Mariji zaščitnici s plaščem v Bohinju srečujemo že od srede 14. stoletja, n. pr. na vitražih romarske cerkve v Strassenglu pri Gradcu, v 15. stoletju pa se ponovi na Marijinem kronanju v sv. Ruprehtu. Nad sv. Ožboltom in Volbenkom na spodnji strani slavoločne stene v Bohinju se dviguje arhitekturni nastavek s stolpičem in kupolicama, ponovno motivom, ki ga poznamo iz vitražnega slikarstva v Strassenglu. Pri tem ne gre na ožjo odvisnost bohinske delavnice od zgledov v vitražnem slikarstvu, temveč za določene arhitekturne detajle, katerih izvira ni potrebno iskati v italijanskem trecentističnem slikarstvu Furlanije. Ob tem se pokaže, da je delavnica Mojstra bohinskega prezbiterija tesno povezana s starejšo in mlajšo severno, predvsem štajersko tradicijo. Navezovanje delavnice na Dragomer se kaže končno tudi v šabloni, uporabljeni za dekoracijo Kristusovega oblačila, ki se ponovno pojavi pri angelu z lutnjo na oboku in sv. Juriju v boju z zmajem v Bohinju. Uporaba ornamenta je v Dragomeru še skopa. Šablona je uporabljena le za okrasitev Kristusovega plašča in bordure, ki obrobja zgornji pas prizorov, medtem ko je plašč najmlajšega kralja z rombastim vzorcem slikan »na roko«. V kasnejših delih delavnice Mojstra bohinskega prezbiterija se ornament pretirano razbohoti, verjetno po zgledu t. i. furlanskih delavnic pri nas, pri čemer je skoraj brez izjeme uporabljena šablona.

Kronanju s trnovo krono sledi **Obešeni Judež** (sl. 2), prizor, ki ga le redko srečujemo v okviru pasijonskih prizorov v monumentalnem slikarstvu.²⁸ Preseneča s svojo uvrstitvijo v dragomerski cikel, ki je že tako ali tako skrčen na najosnovnejše dogodke. Motiv sledi severni tradiciji z izvirov v francoskem miniaturnem slikarstvu, kjer je Judež upodobljen na samostojnem prizoru v okviru pasijona, in ne italijanski trecentistični, z začetkom pri Giotto, kjer visi v okviru Poslednje sodbe med drugimi pogubljenimi grešniki v peklju.²⁹ V Dragomeru visi z vrvo okoli vratu na drevesu, katerega veje se

²⁸ Da je prizor najti v okviru pasijonskega cikla tudi v furlanskem slikarstvu in njihovem nasledstvu v Sloveniji, npr. v sv. Lovrencu nad Škofjo Loko in sv. Klemenu v Tupaličah, sta me opozorila prof. dr. Janez Höfler in Adela Zeleznik. Kljub prisotnosti tega motiva v »furlanskem« slikarstvu se ta ni razvil v italijanskem trecentu, temveč je prišel s severa.

²⁹ Wilhelm Porte: *Judas Ischariot in der bildenden Kunst*, Jena 1883, doktorska disertacija, pp. 98, 105. Osamljena izjema je mrtev Obešeni Judež v okviru pasijonskega cikla pri Pietru Lorenzettiju v spodnji cerkvi v Assisiju iz ok. 1320 (cf. Chiara Frugoni: *Pietro und Ambrogio Lorezetti*, Milano 1994, p. 19, sl. 23).

upogibajo pod težo njegovega grešnega telesa. Upodobljen je še živ, z odprtimi očmi, navzdol ukrivljenimi usti, njegov bled obraz pa obrobljajo kontrastni rdečkastorjavi lasje. Ker spodnji del poslikave ni ohranjen zaradi kasneje dozidanih stopnic, ki vodijo na pevski kor, ne moremo razbrati, ali se je drobovje že vsulo iz telesa in če se figura s konicami prstov dotika tal. Vseeno pa vidimo, da prizor navezuje na dve različni francoski slikovni tradiciji poznega 13. in 14. stoletja. Po prvi, ki se je uveljavila v miniaturnem slikarstvu, se živi Judež, ki pa se je že razpočil, grabi za vrv, po drugi v okviru portalne plastike pa visi mrtev z omahlimi rokami.³⁰ Na ohranjenih vitražih »vojvodske« delavnice s pasijonskimi prizori v Marii am Gestade in St. Erhardu in der Breitenau tega prizora ni najti, kar pa še ne pomeni, da ga delavnica ni poznala. Prav freske v minoritski cerkvi v Brucku kažejo poznavanje številnih francoskih elementov. Če se mojster ni seznanil s tem ikonografskim motivom prek delavnice v Brucku, pa mu je bil ta lahko posredovan iz kakšnega drugega severnega vira. Prizor se je namreč že ok. 1330 pojavil v avstrijskem Lekcionarju iz Schaffhausna, Msc. Gen. 8 (Stadtbibliothek, Schaffhausen) in češkem Liber pictus, Cod. 370 (Nationalbibliothek, Dunaj),³¹ tako da je že v 14. stoletju postal del češko-avstrijske tradicije.

Od **Nošenja križa** na zahodni steni, ki se prav tako skriva za stopniščem, se je ohranila le poševno postavljena stolpasta arhitektura mesta Jeruzalema. Ob vratih stojita dve ženski figuri, Marija in verjetno Marija Magdalena, pokriti z oglavnima rutama. Dlje proti desni je videti fragmente množice vojakov s sulicami in Kristusove glave s trnovo krono, ki je kakor zvit kos blaga ovita okoli glave, tako kot pri Trpečem Kristusu v sv. Lovrencu v dolini reke Mürz.³² Pod tem fragmentom se skriva spodnja, še starejša plast, od katere je razbrati del ornamentirane bordure v obliki gotskega krogovičja.

Nekoliko bolje je ohranjeno **Križanje** (sl. 12), zadnji prizor dragomerskega cikla na stiku zahodne stene s severno. Ohranjeni fragmenti kažejo, da je bil križani Kristus upodobljen med razbojnikoma, Marijo in Janezom Evangelistom ob vznožju ter soncem in luno ob obličju. Danes lahko razberemo le še luno, del Kristusove roke, Janeza in levega, hudobnega razbojnika Gesto. Ta visi zvit od zadaj naprej prek križa v obliki črke T, iz ust pa mu uhaja duša, ki jo je pograbil hudič. Glava s štrnastimi lasmi je omahnila navzdol, roki in nogi sta oviti okoli križa. Njegova fizično nemogoča drža in oblikovanje pretirano dolgih udov se ujema s figurami na Mučeništvu desetisočerih v minoritski cerkvi v Brucku (sl. 11, 13) in levem razbojniku v Utschu (sl. 14), kjer ta visi podobno zvit prek križa s poudarjenim, izbočnim prsnim košem. Križanje v Dragomeru je v primerjavi s štajerskim poenostavljeno in konservativnejše, saj kombinira starejšo mistično interpretaci-

³⁰ Oswald Goetz, Hie hencktt Judas, *Festschrift Otto Schmidt: Form und Inhalt*, Stuttgart 1950, (od tod citirano Goetz 1950), pp. 105–137.

³¹ Goetz 1950, pp. 111, 112, op. 13.

³² Lanc 1993, p. 89, sl. 111.

jo z modernejšo, realistično-pripovedno »kalvarijsko« varianto. Tako je nastal hibriden tip, kjer zalujoča planeta ter osamljena Marija in Janez pod križem brez stranskih akterjev pripadata prvi, trpeče zvita razbojnika pa drugi varianti. Kalvarijski tip se je v avstrijskem slikarstvu zasidral sredi 14. stoletja z znamenitim Kaufmannovim Križanjem in odmeval tako v avstrijskem kakor tudi češkem slikarstvu zgodnjega 15. stoletja.³³ Oblikovanje uhlja hudobnega razbojnika v Dragomeru, ki je neanatomsko prilepljen na senca, kaže nevesče z gledovanje pri figurah Kristusa otroka v sv. Dioniziju, centurija in gledalca s potlačnim pokrivalom v Utschu (sl. 3) ter Kristusa kralja v sv. Ruprehtu. V delavnici Mojstra bohinjskega prezbiterija takšnega oblikovanja ušes ne srečujemo. Vseeno pa razbojnikov podolgovat obraz z visokim čelom, jajčastimi očmi, kratko, koničasto prstriženo brado in brki odmeva pri sv. Ožboltu in apostolih v Bohinju. Tudi kodrasta pričeska dragomerskega Janeza, ki jo v vitražnem slikarstvu »vojvodske« delavnice srečujemo zlasti pri angelih in mlajših osebah, se pojavlja tudi v bohinjski delavnici, npr. pri apostolu Jerneju.

POMEN POSLIKAVE SV. LOVRENCA ZA SLOVENSKO STENSKO SLIKARSTVO »MEHKEGA« SLOGA

Poslikava sv. Lovrenca v Dragomeru tako predstavlja pomembno pobudo v razvoju »mehkega« sloga na Slovenskem. Pokaže nam, da začetkov internacionalne gotike ne gre iskati zgolj v posredovanju koroško vplivanega slikarstva iz kroga starejše beljaške delavnice, ki se je uveljavila tostran Karavank v tridesetih letih 15. stoletja in odmevala še sredi stoletja pri Janezu Ljubljanskem, Mojstru Srednje vasi pri Šenčurju in Žirovniškem mojstru.³⁴ Prav tako je že v tridesetih letih 15. stoletja neki štajerski mojster iz nasledstva delavnice v Brucku zanesel tostran Alp v Dragomer štajersko različico »mehkega« sloga. Njegove razmeroma aktualne rešitve so izvedene poljudno in obrtno nevesče, a se vseeno lahko merijo z dosežki koroškega slikarstva pri nas. Čeprav štajerska usmeritev ni doživela tolikšnega odmeva kakor koroška, pa poslikava v Dragomeru vseeno kaže, da gre štajerskim vplivom pripisati pomembno vlogo ne samo na štajerskem ob posredovanju Celjskih grofov v svoji rezidenci ali v sosednjem Prekmurju, temveč tudi v osrednjem slovenskem prostoru.

Ok. 1440 odmevajo elementi pozne internacionalne gotike v poljudni delavnici Mojstra bohinjskega prezbiterija, ki predstavlja popreproščeno, zapozneno sintezo mehkega sloga pri nas. Na močno severno obarvanost mojstra in delavnice je opozoril že Janez Höfler, ki je elemente »mehkega« sloga,

³³ Gerhard Schmidt, Die Vehrdenner Kruzigung der Sammlung Hirsch und die Kölner Malerei, v: *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Malerei von 1300–1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums*, Köln 1974, Hrsg. Gerhard Bott, Köln 1977, pp. 11–27.

³⁴ Janez Höfler: *Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašc*, Ljubljana 1985, pp. 11–15.

kot npr. krajinski pejzaž in stoječe svetniške figure, povezoval s Koroško, kjer je njegovo roko na poslikavi dela prezbiterija župnijske cerkve sv. Jerneja v Reberci (Rechberg) prepoznala Ksenija Rozman.³⁵ Zveze s koroškim slikarstvom so pojasnjevale nekatere češke motive v delavniškem opusu, ki jih ni bilo mogoče izpeljevati iz furlanskega slikarstva, kakor npr. Marijino zadnje molitev v Šmartnem ob Paki in stoječe apostole v Bohinju. Zaradi sodelovanja »bohinskega« mojštra s štajerskim predstavnikom »mehkega« sloga ter odvisnosti tako od starejših kakor tudi mlajših štajerskih vzorov pa bi posredniška vloga lahko prav tako lahko pripadla Štajerski.

Prav pri stoječih apostolih v Bohinju je videti, kako majhen je pravzaprav delež furlanske dediščine. Figure resda učinkujejo monumentalno in plastično, a to ni furlanska kompaktnost telesa, kjer so le-te ujete v kubus, draperija pa razgibana na površini. Monumentalnost figur ustvarjajo plastično oblikovana, a vseeno harmonična oblačila, ki zaživijo v svojem lastnem ritmu, kar je značilnost severne pozne internacionalne gotike. Ne gre mu zanikati neke daljne »furlanske« podlage »tretje« generacije, na katero je opozoril že France Stelè.³⁶ Ta se kaže le še v preobilni uporabi ornamenta, ki se z obrobe razširi v arhitekturni prostor in preprostem shematizmu obraznih potez, ki označuje poljudna dela tako »furlanske« kako tudi koroške smeri. Že v prvih dveh desetletjih 15. stoletja se kaže v vrsti t. i. »furlanskih« spomenikov močna obarvanost s severnimi elementi štajerske internacionalne gotike, opuščanje mehkega »furlanskega« toniranja in zahtevnejšega prostorskega komponiranja, kot npr. v Bregu pri Preddvoru, Tupaličah, in Vrzdencu pri Horjulu. če te spomenike še lahko uvrščamo v pozno »furlansko« nasledstvo, pa to za delavnico Mojstra bohinskega prezbiterija ne velja več, saj je ta zveza postala preohlapna. Pri sprejemanju pobud se je bohinski mojster izkazal kot preprost eklektik. Različne slogovne usmeritve je združil v značilen slog slovenskega prostora, ki je široko odmeval v gorenjskem stenskem slikarstvu suško-bodeško-prileške skupine. Vsaj v času, ko je nastala poslikava v Dragomeru v tridesetih letih 15. stoletja, pa je bil zapisan prej severni kakor italijanski tradiciji.

³⁵ Ksenija Rozman, Delavnica Mojstra bohinskega prezbiterija, *ZUZ*, X, 1973, pp. 5–12; Janez Höfler, Nekaj opomb k Mojstru bohinskega prezbiterija, *ZUZ*, XVIII, 1982, pp. 9–16.

³⁶ France Stelè, Freske v Šmartnem ob Paki, *ČZN*, XXXII/1–4, Maribor 1937, pp. 61–74; id., Die friulanische Gruppe in der gotischen Wandmalerei Sloweniens, *Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959*, Wien–Wiesbaden 1959, pp. 265–272; id.: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, Ljubljana 1969, pp. 136, 137; id.: *Gotisko stensko slikarstvo*, *Ars Sloveniae*, Ljubljana 1972, pp. XI, XII; Janez Höfler, Die Wandmalerei der Gruppe Suha-Prilejsje und die künstlerischen Wechselbeziehungen zwischen Friaul und Slowenien im 15. Jahrhundert, *Cultura in Friuli: Omaggio a Giuseppe Marchetti*, Udine 1988, pp. 467–483.

DIE NACHFOLGE DER OBERSTEIRISCHEN "HERZOGSWERKSTATT" AUS BRUCK A.D. MUR IN DER WANDMALEREI VON ST. LORENZ IN DRAGOMER/SLOWENIEN

Stilistische Analysen erlauben es, die im Jahre 1979 entdeckten Fresken in der Filialkirche St. Lorenz in Dragomer westlich von Ljubljana teilweise einem obersteirischen Maler zuzuschreiben. Er stand in der Nachfolge der sogenannten "Herzogswerkstatt" mit Sitz in Bruck a.d. Mur, die ihrerseits der Wiener Glasmalerei verpflichtet war. Obersteirische Fresken in der Minoritenkirche und in St. Ruprecht in Bruck, in St. Ulrich in Utsch, in St. Dionysen in der Nähe von Bruck sowie in St. Lorenzen in Mürztal bezeugen die kontinuierliche Tätigkeit dieser Werkstatt, die über einen großen Zeitraum imstande war, bedeutende Zyklen zu realisieren.

Drei weitere malerische Ausstattungen in Slowenien dürfen mit dieser Schule in Verbindung gebracht werden, deren Wirkung auch in den Fresken in St. Georgen in Schenna/Tirol faßbar ist: der Passionzyklus in St. Nikolaus in Selo in Prekmurje, die Anbetung der Hl. drei Könige im Chor der Abteikirche in Celje und die Fresken im Schiff der Filialkirche in Dragomer. Von dem gut erhaltenen Zyklus in Dragomer konnten folgende Darstellungen freigelegt werden: der Zug und die Anbetung der Hl. drei Könige sowie das letzte Abendmahl an der Nordwand, Christus vor Pilatus, die Geißelung, die Dornenkrönung, der Selbstmord des Judas an der Südwand, schließlich der Einzug in Jerusalem und die Kreuzigung Christi zwischen den beiden Schächern mit der trauernden Maria und St. Johannes an der Westwand.

Nur die besonders herausragende Dornenkrönung und der Selbstmord des Judas können aufgrund der Stilmerkmale eindeutig einem zwischen 1430–40 tätigen obersteirischen Meister zugeschrieben werden. In anderen zonen zeigt sich der Duktus einer in Nordwestslowenien und in Kärnten (Rechberg) tätigen, volkstümlich-eklektizistischen Werkstatt des Meisters des Presbyteriums von Bohinj. Dieser Meister, dessen Tätigkeit bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts verfolgt werden kann, wurde wahlweise mit der Malerei der älteren Villacher Werkstatt und mit der sogenannten "friulanischen" bzw. Görzer Malerei in Verbindung gebracht. Nach der hier nachgezeichneten Entwicklungslinie scheint er eher der älteren, obersteirischen Tradition des 14. Jahrhunderts, letztlich vor allem der Brucker Werkstatt verpflichtet zu sein. Der Kontakt mit der obersteirischen Malerei, der eine Bereicherung der internationalen Gotik durch neues Formengut zu verdanken ist, ist hier jedoch nicht erstmals nachweisbar, vielmehr ging ihm eine frühere Einflußnahme voraus. Schon etwa zehn bis zwanzig Jahre ältere Fresken, die einer Spätgruppe der Görzer Malerei in Slowenien zugerechnet werden (Vrzdenc pri Horjulu, Tupaliče), wurden durch nördliche Elemente aus der selben Quelle bereichert. Im Ergebnis darf man resümieren, daß die Wandmalerei der recht spät einsetzenden internationalen Gotik in Slowenien nicht nur von Kärntner Vorbildern, sondern auch von fortschrittlicheren Anregungen aus der Obersteiermark ausging.