

Tomaž Zadnikar, Ljubljana

MOJSTER BOLFGANG NA GORNJEM PORENJU: NEKATERI NOVI VIRI ZA SLIKO KRISTUSOVEGA ROJSTVA V CRNGROBU

V okviru raznolike zapuščine srednjeveškega stenskega slikarstva v Sloveniji zavzema opus Mojstra Bolfganga in njegovih naslednikov zaradi svoje izstopajoče kakovosti posebej odlično mesto. To je poleg razmeroma velikega števila ohranjenih spomenikov tudi glavni razlog za njegovo stalno prisotnost v raziskovanju domače umetnostne zgodovine.¹

V strokovni literaturi se je tako od prvih omemb in slogovnih umestitev pred drugo svetovno vojno preko nadaljnega raziskovanja po njej ter nekaterih najnovejših sintez² in novih metodoloških pristopov³ v devetdesetih letih prejšnjega stoletja izoblikovala precej jasna podoba njegovega delovanja in umetnostnega nasledstva. Posebno pozornost je že kmalu pritegnila Bolfgangova odvisnost od grafičnih listov Mojstra E. S.,⁴ katerega izjemen vpliv na slikarstvo Bolfgangove

Pričujoči članek povzema in nadgrajuje vsebino seminarske naloge pod mentorstvom red. prof. dr. Janeza Höflerja, ki je sam že dalj časa opozarjal na poseben položaj crngrobskih fresk v našem spomeniškem gradivu. Naj se mu ob tej priložnosti tudi zahvalim za nekatera dragocena opozorila ter pomoč pri iskanju likovnega gradiva.

¹ Za uvod v problematiko cf. Janez HÖFLER, *Mojster Bolfgang in njegov krog, Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, 1. 6.–1. 10. 1995, ed. Janez Höfler) Ljubljana 1995, pp. 273–280, z navedeno literaturo, ter ustrezna gesla v: Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji, I. knjiga, Gorenjska*, Ljubljana 1996, ter ID., *Srednjeveške freske v Sloveniji, III. knjiga, Okolica Ljubljane z Notranjske, Dolenjsko in Belo krajino*, Ljubljana 2001.

² Janez HÖFLER, O Mojstru Bolfgangu in nekaterih pogledih na srednjeveško stensko slikarstvo v Sloveniji, *Raziskovanje kulturne ustvarjalnosti na Slovenskem. Šumijev zbornik*, Ljubljana 1999, pp. 343–364.

³ Alenka VODNIK, *Tekstilni vzorci v srednjeveškem stenskem slikarstvu na Slovenskem*, Ljubljana 1998.

⁴ France STELE, Vplivi Mojstra E. S. v slovenskih freskah 2. polovice 15. stol., *Šišićev zbornik*, Zagreb 1929, pp. 267–274.

skupine je bil naposled ob popisu ugotovljenih grafičnih predlog tudi sistematično evidentiran.⁵

Prepričljivih dokazov za potovanje Mojstra Bolfganga na Gornje Porenje v poznih petdesetih letih 15. stoletja, kjer bi se oskrbel z listi Mojstra E. S., je vsekakor dovolj,⁶ možnost njegovega zgodnejšega potovanja v te kraje okoli leta 1450 pa je do sedaj ostala le v okviru domnev.⁷ V nadaljevanju bi rad ob podrobnejši analizi slike *Kristusovega rojstva* Mojstra Bolfganga iz leta 1453 v Crngrobu opozoril na nekaj likovnih in vsebinskih elementov, ki bi tako domnevo tudi potrdili.

Danes žal le deloma ohranjena freska *Kristusovega rojstva* v glavnih potezah sledi tipu Marijinega čaščenja deteta, kot ga je po svojih vizijah zapisala leta 1391 kanonizirana Brigita Švedska.⁸ Klečeca Marija je odeta v bel plašč, na rame se ji spuščajo dolgi svetli lasje, desno od nje pa sta vidna fragmenta žarkov, ki so obdajali višje pred Marijo ležeče dete, ter enega ali več angelov, ki so zbrani okoli knjige peli. Od Brigitinega besedila tako bistveno odstopa le Jožef, ki tu Mariji ne pri naša sveče, ampak mu, sedečemu na pručki za njo, v ponvi prekipeva močnik. Gre za v našem spomeniškem gradivu osamljen primer, ki je bil dolgo interpretiran kot znak deloma še v starejši tradiciji konzervativno zasnovanega prizora,⁹ postavljali pa so ga tudi v odvisnost od severozahodnega nemškega umetnostnega prostora in njegove ljudske dramatike ter iskali vsebinske vire zanj v romanjih na Severno Porenje.¹⁰

⁵ Janez HÖFLER, *Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem. Dodatek, Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom*, Ljubljana 1995, pp. 340–346.

⁶ HÖFLER 1999, cit. n. 2, pp. 350–351.

⁷ HÖFLER 1999, cit. n. 2, p. 350.

⁸ Podrobneje o ikonografiji rojstva po vizijah Brigite Švedske: Johan Henrik CORNELL, *The Ikonography of the Nativity of Christ*, Uppsala 1924, in Gertrud SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst. I. Inkarnation, Leben und Wirken Christi*, Gütersloh 1966, pp. 88–89.

⁹ Janez HÖFLER, *Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašc*, Ljubljana 1985, p. 66.

¹⁰ Emilijan CEVC, Ikonografski problem freske Rojstva v Crngrobu, *Loški razgledi*, XXX, 1983, pp. 35–41. Nazadnje o tej problematiki: Rüdiger GRIMKOWSKI, Die Typisierung des hl. Joseph in den geistlichen Schauspielen und in der Kunst des späten Mittelalters, *Das Münster*, LVI/1, 2003, pp. 37–46. V ozadju podobnih raziskovanj stoji verjetno vedno znova načenjano in do zdaj še ne dokončno razrešeno vprašanje o ljudskem momentu kot samo-

Ikonografski motiv sv. Jožefa, ki se ukvarja s pripravljanjem hrane, se v okviru srednjeveškega slikarstva prvič dokumentirano¹¹ pojavi v prizoru *Poklona svetih treh kraljev* na spodnji tabli levega krila oltarja z gradu Tirol, ki je prvotno stal v drugem nadstropju tamkajšnje kapele sv. Pankracija in se ga da prepričljivo povezati z letom 1370 sklenjeno delitvijo oblasti nad Tirolsko med bratoma Albrehtom III. in Leopoldom III. Habsburškima.¹²

Ikonografija oltarja, ki ima hkrati vlogo relikviarija¹³ in ki naj opominja na pomemben dogodek neke vladarske družine, gotovo ni bila poljubno izbrana. Opraviti imamo z jasnim namigom na odgovorno skrbniško vlogo vladarja, ki so mu bili posest, mesta in ljudje od Boga podarjeni v varstvo in razvoj. Sv. Jožef je tu ponazorjen kot »nutritor domini«¹⁴, Kristusov krušni oče. To je vloga, ki so mu jo namenili že Beda Venerabilis¹⁵ in v nemškem prostoru kako stoletje pozneje

stojno ustvarjalnem ali zgolj posnemovalnem, privzemajočem principu v umetnosti nasploh. Zaradi obširnosti tematike, ki presega zadane okvire tega članka, naj opozorim le na pojav ikonotropije kot enega izmed jasnih argumentov, ki tezo o ljudskem izročilu kot viru za nove likovne rešitve odločno zavračajo. O tem na kratko: Leopold KRETZENBACHER, Ikonotropie nach mißverstandenen Attributen, zumal bei den sogenannten »Volksheiligen« St. Agatha, Florian und Leonhard, *Festschrift Gerhard Pferschy, Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark*, XLII, Graz 2000, pp. 155–170.

¹¹ Pred kratkim je bilo opozorjeno na možnost, da je ta motiv še malo starejši: Rüdiger GRIMKOWSKI, Nutritor Domini – Fidelis servus et prudens. Aspekte spätmittelalterlicher Josepikonographie, *Das Münster*, LV/4, 2002, p. 300, op. 5. Ker pa gre pri tem za razliko le nekaj let, naj do temeljitejše obravnave novo pritegnjenega gradiva obveljajo dosedanja spoznanja.

¹² Erich EGG, *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre*, Innsbruck 1985, pp. 51–53, cf. tudi: Irma TRATTNER, Altar von Schloß Tirol, *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Band 2. Gotik*, München – London – New York 2000, p. 540, z navedeno starejšo literaturo.

¹³ Harald KELLER, Der Flügelaltar als Reliquienschrein, *Studien zur Geschichte der Europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller*, München 1965, p. 130.

¹⁴ Najtemeljitejši tekst o ikonografiji sv. Jožefa, Gospodovega krušnega očeta: Brigitte HEUBLEIN, *Der verkaante Joseph. Zur mittelalterlichen Ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum*, Weimar 1998, pp. 110–125.

¹⁵ »Oportet ergo beatam Mariam habere virum qui et testis integritatis eius certissimus et nati ex ea domini ac salvatoris nostri esset nutritus fidissimus...« (GRIMKOWSKI 2002, cit. n. 11, p. 302, n. 28).

Reichenauski martiriologiji;¹⁶ in kot je bilo ugotovljeno, se ta motiv v likovni umetnosti najprej pojavlja v upodobitvah, namenjenih ekskluzivnemu krogu duhovščine in pobožnostim najvišjih družbenih slojev.¹⁷ Poleg že omenjenega oltarja z gradu Tirol lahko v ta kontekst uvrstimo še upodobitev *Kristusovega rojstva* na levem krilu oltarja nekdanje samostanske cerkve cistercijank v kraju Netze iz okoli 1380¹⁸, inicialo s prizorom *Rojstva* v horariju iz Bruggeja iz okoli 1400–1415 (London, British Library, Add. Ms. 18213, fol. 34)¹⁹ in kot enega najpomembnejših, a doslej v literaturi prezrtih primerov, prizor *Poklona svetih treh kraljev* z enega od dveh krilnih oltarjev Jacquesa de Baerze za kartuzijo Champmol pri Dijonu iz zadnjih let 14. stoletja, zdaj Dijon, Musée des Beaux-Arts²⁰. Z ustanovitvijo tega samostana 15. marca 1384, največjim in najpomembnejšim umetnostnim projektom takratne Burgundije, je hotel Filip Drzni, prvi vojvoda iz hiše Valois, sebi in svoji rodbini postaviti nov, prestižnejši kraj pokopa in posmrtnega spomina.²¹ Ikonografija teh oltarjev igra v tem primeru vsaj tako pomembno vlogo kot pri oltarju z gradu Tirol. Filip Drzni je bil z umetnikovimi predlogami za obe deli predhodno najverjetneje že seznanjen,²² tako da lahko

¹⁶ »... Betlehem sancti Joseph nutritoris Domini ...« (GRIMKOWSKI 2002, cit. n. 11, p. 302, n. 29).

¹⁷ »... Kindlbreiszene ... die eindeutig der Frömmigkeit der höchsten Gesellschaftsschichten gewidmet sind. Keine Spur von Volkskunst, sondern bildhafter Hinweis der Kunst für Könige und Fürsten auf die dienende Rolle des Nährvaters Christi.« (Leopold SCHMIDT, »St. Joseph kocht ein Müselein«. Zur Kindlbreiszene in der Weihnachtskunst des Mittelalters, *Europäische Sachkultur des Mittelalters*, Wien 1980, p. 165). Žal ni jasno, zakaj teh izsledkov v svojem članku ni omenil že Cevc (CEVC 1983, cit. n. 10), saj se v besedilu večkrat vrača prav k zgoraj citiranemu Schmidtovemu prispevku. Da lahko likovna umetnost tudi samoiniciativno izoblikuje nekakšen kanon likovnih in vsebinskih rešitev, je bilo pred nekaj leti že nazorno predstavljeno na podlagi problematike Lepih Madon: Janez HöFLER, Milostna podoba med znakom in fascinacijo, *Poligrafi*, 19–20 [Religija in umetnost podobe], 2000, pp. 51–66.

¹⁸ GRIMKOWSKI 2003, cit. n. 10, p. 40, fig. 5.

¹⁹ Maurits SMEYERS, *Flemish Miniatures. From the 8th to the mid 16th Century. The Medieval World on Parchment*, Leuven 1999, p. 199, fig. 33.

²⁰ Jan BIALOSTOCKI, *Propyläen Kunstgeschichte. Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Berlin 1990, fig. 195.

²¹ Hermann KAMP, *Stiftungen – Gedächtnis, Frömmigkeit und Repräsentation, Die Kunst der burgundischen Niederlande*, Berlin 1997, pp. 29–44.

²² Oba oltarja sta bila narejena po vzoru dveh izgubljenih del istega umetnika iz opatiije Bijloke v Gentu in iz kapele gradu Dendermonde; cf.

upravičeno domnevamo, da gre tudi pri Jožefu s *Poklona svetih treh kraljev* iz kartuzije Champmol za ikonografski motiv »nutritor domini« in opomin k skrbnemu upravljanju in varovanju družinskih posesti.²³

Kako zelo se je na prvotno dvorno tradicijo upodabljanja Jožefa, krušnega očeta, naslonil Mojster Bolfgang, priča tudi zanimiva podrobnost, da v nasprotju z večino sočasnega in poznejšega likovnega gradiva iz podobnih, skromnejših okolij njegov Jožef ne sedi, nerodno čepi ali kleči na tleh,²⁴ temveč je predstavljen dovolj dostojanstveno, sedeč na pručki. Pri freski v Crngrobu tako ni nobenega sledu o žanrski predstavitvi Marijinega moža kot sicer ustrežljivega, a nerodnega in že malo senilnega starčka.²⁵ Ob precej pogostem pojavljanju motiva »nutritor domini« v prvi polovici 15. stoletja²⁶ lahko tako ugotovimo, da je Bolfgangova vsebinska predstavitev Kristusovega rojstva še aktualna, vprašati pa se je treba, od kod mu – glede na popolno pomanjkanje takih upodobitev na naših tleh – likovni vir za crngrobsko fresko, predvsem pa, ali se je s tako upodobitvijo lahko srečal na svojem domnevem prvem potovanju na Gornje Porenje okoli leta 1450.

Hartmut KROHM, Die Bildhauerkunst des späten Mittelalters in den burgundischen Niederlanden, *Die Kunst der burgundischen Niederlande*, Berlin 1997, p. 195. Prav možno je, da je bil motiv Jožefa, ki kuha, upodobljen že na enem od teh dveh oltarjev.

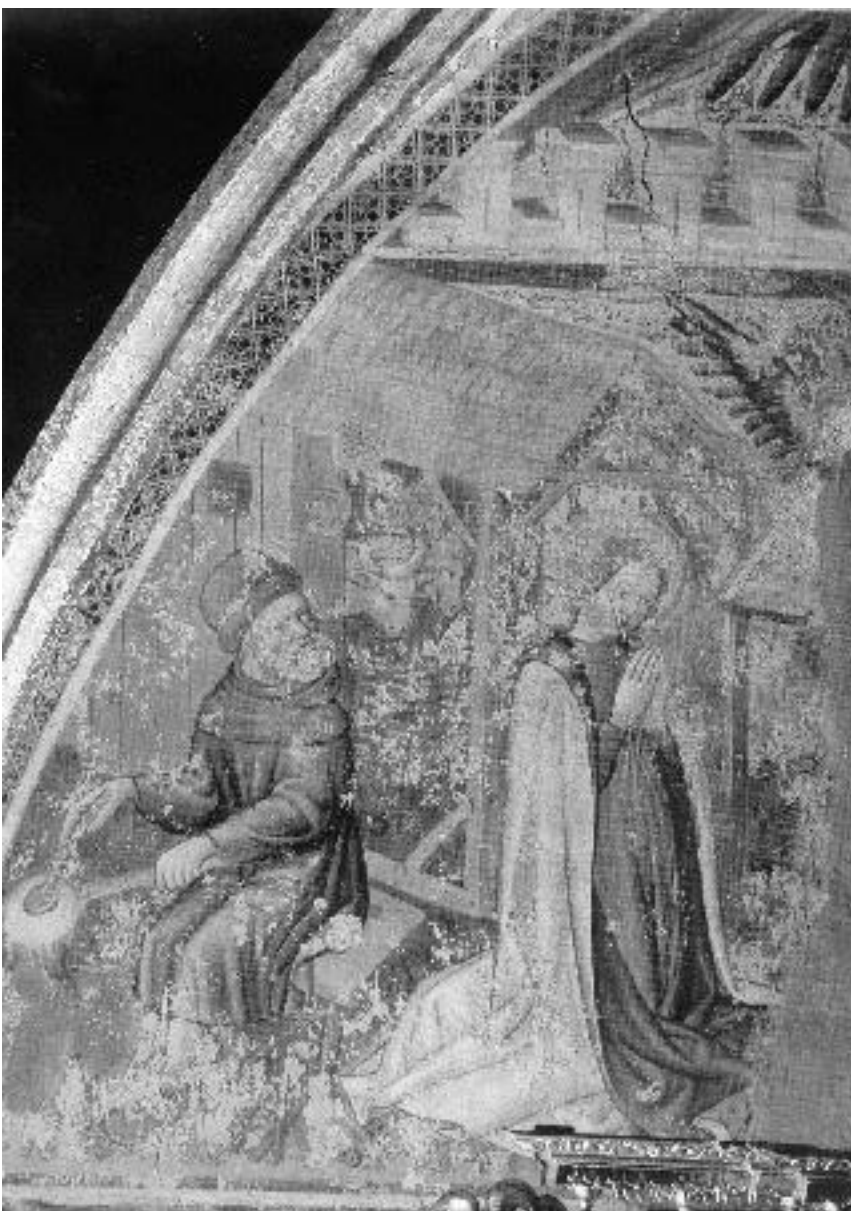
²³ Motiv za tak opomin bi prav lahko bilo za zgodovino tega kulturnega prostora odločilno povečanje ozemlja burgundskih vojvod v letu ustanovitve samostana Champmol. Leta 1384 se je Filip Drzni poročil z Margareto, dedinjo flandrskih grofov; cf. Wim BLOCKMANS, Institutionelle Rahmenbedingungen der Kunstproduktion in den burgundischen Niederlanden, *Die Kunst der burgundischen Niederlande*, Berlin 1997, p. 12.

²⁴ Kot npr. v *Rojstvu* Mojstra iz St. Sigismunda iz ok. 1430; cf. Irmgard HILLER – Horst VEY, *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1500*, Köln 1969 (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums), pp. 91–92, fig. 102.

²⁵ HEUBLEIN 1998, cit. n. 14, p. 114.

²⁶ Naj poleg do sedaj že omenjenih naštejemo le še nekaj najbolj znanih: Hans Multscher, *Poklon svetih treh kraljev*, Wurzaški oltar, 1437, zdaj Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (GRIMKOWSKI 2002, cit. n. 11, p. 296, fig. 8), Konrad von Soest, *Kristusovo rojstvo*, Wildunški krilni oltar, 1403 (ibid., p. 299, fig. 13), *Kristusovo rojstvo* Mojstra Bertrama z velikega oltarja za cerkev sv. Petra v Hamburgu, zdaj v Hamburger Kunsthalle (ibid., p. 295, fig. 7) ter *Počitek na begu v Egipt* iz okoli 1410, lesorez v dunajski Albertini (Arthur M. HIND, *An Introduction to a History of Woodcut*, New York 1963, p. 98, fig. 39).

R A Z P R A V E



1. Mojster Bolfgang, *Kristusovo rojstvo*, 1453, Crngrob, romarska cerkev



2. *Poklon svetih treh kraljev*, spodnja tabla levega krila oltarja z gradu Tirol, okoli 1370, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum



3. Jacques de Baerze, *Poklon svetih treh kraljev*, krilni oltar za kartuzijo Champmol pri Dijonu, 1390–1399, Dijon, Musée des Beaux-Arts

Najprej je treba omeniti, da je obstajala močna tradicija motiva »nutritor domini« tudi v pisnem gradivu tega prostora. Srečamo ga tako v baselskih kot v strasbourških martiriologijih 14. in 15. stoletja, za 19. marec pa se nam je ohranil zapis v nekem brevirju baselske dieceze iz leta 1515: »Joseph nutritor domini«²⁷; vse to priča o dolgem, živem izročilu Jožefa kot krušnega očeta na prostoru med Baslom in Strasbourgom. V nadaljevanju bi rad v obravnavo pritegnil še tri dela, ki bodo pokazala, da je bil ta specifični ikonografski motiv prisoten tudi v tamkajšnjem likovnem ustvarjanju.

V prvem primeru gre za vitraž v obliki tonda neke strasbourške delavnice iz okoli 1480, zdaj Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum Berlin²⁸. Upodobitev se giblje v okviru tradicionalnih vzorcev svoje dobe. V ospredju kleči Marija, ki časti Dete, položeno na iztegnjeni konec njenega plašča, levo za njo sedi Jožef ob kuhi. Nad njima se pne razpadajoča arhitektura na dveh stebrih s kockastima kapiteloma; ob njo je na desni strani postavljen hlevček z obema živalma za pleteno ograjo. Ozadje se na desni strani odpira v pokrajino in odprto nebo, nad Marijo lebdi skupina angelov in poje iz svitka. Čeprav je tako kot v drugih večjih umetnostnih središčih strasbourško in gornjerensko vitražno slikarstvo nasploh svoj vrhunec doživelo v 13. stoletju,²⁹ se je ponovno pomembno razcvetelo prav v drugi polovici 15. stoletja, ko se je na veliko oprijelo grafičnih predlog Mojstra E. S. in Martina Schongauerja.³⁰ Dejstvo, da se je ob tako bogatih likovnih in vsebinskih impulzih obdržal tudi motiv »nutritor domini«, govori po eni strani o njegovi prisotnosti v zavesti in oblikovni tradiciji umetnikov in po drugi o njegovi aktualnosti.

Drugo delo, ki to potrjuje, se časovno sicer že precej odmi-ka od crngrobskih fresk, a je zaradi svoje zvrsti še vedno relevantno za obravnavo situacije okoli leta 1450. Gre za gornjerensko tapiserijo s pri-

²⁷ HEUBLEIN 1998, cit. n. 14, p. 125, n. 45.

²⁸ GRIMKOWSKI 2003, cit. n. 10, p. 39, fig. 3.

²⁹ LOUIS GRODECKI – Catherine BRISAC, *Le vitrail gothique au XIIIe siecle*, Fribourg 1984, p. 195.

³⁰ Posebej rada je po predlogah obeh grafikov posegala delavnica Petra Hemmla v Strasbourg, njen vpliv pa je segal od Bavarske do Andaluzije, cf. LOUIS GRODECKI, *Glasmalerei, Propyläen Kunstgeschichte. Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Berlin 1990, p. 244, predvsem pa PAUL FRANKL, *Peter Hemmel, Glasmaler von Andlau*, Berlin 1956.

zorom Marijinega čaščenja deteta in poklona pastirjev³¹, z datacijo 1501³² in izjemno narativno vsebino. Poleg osrednje skupine v ospredju z Jožefom, ki kuha in ki kot tak spet nastopa v vlogi krušnega očeta, sta na levi uprizorjena in po napisih razpoznavna še Jeruzalem z dodatno skupino pastirjev pred njim, na desni pa Betlehem z vzhodnjaško oblečenim parom. V levem in desnem spodnjem kotu sta z grbi upodobljena donatorja, freiburški mestni svetnik Peter Sprung in njegova žena Elizabeth Zahnderin. Čeprav gornjerenska umetnost v tapiseriji ni dosegla takšne kakovosti, kakor jo je nizozemska v svoji bruseljski produkciji druge polovice 15. stoletja,³³ ko je bila v veliki meri odvisna od predlog prvih generacij nizozemskih slikarjev, predvsem Rogierja van der Weydna³⁴, se je tudi tu uspela uveljaviti kot pomembna umetnostna panoga, namenjena predvsem premožnejšim naročnikom; bila je tudi precej podobno organizirana. Kartoni, narejeni po slikarskih ali grafičnih predlogah³⁵, so bili skrbno varovana last vsake delavnice in so prehajali iz roda v rod.³⁶ Tako so z variiranjem vsakokratnih modnih zahtev umetnostnega trga iste kartone uporabljali tudi več desetletij, kar opravičuje pritegnitev tapiserije iz Freiburga v obravnavo precej starejše freske Mojstra Bolfganga.

Tretje delo, ki ga bomo omenili, pa je poleg svoje ikonografije pomembno predvsem zaradi let svojega nastanka. Gre za ilustracijo *Rojstva* iz vrste upodobitev, ki spremljajo štiri liturgične in hagiografske

³¹ Eva ZIMMERMAN, Zur spätgotischen Wirkerei und Stickerei am Oberrhein, *Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530*, Karlsruhe 1970, cat. 253, fig. 227, zdaj Augustinermuseum Freiburg, na posodo iz katedralne zakladnice nadškofijskega muzeja v Freiburgu.

³² Letnico nam sporoča napis v obliki hišne tablice na hlevčku.

³³ O njenem razvoju in vsebinah cf. Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN, Un nouveau regard sur les origines et le développement de la tapisserie bruxelloise du XIV^e siècle à la pré-Renaissance, *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, Bruxelles 1976, pp. 161–191.

³⁴ Birgit FRANKE, Tapisserie – »portable grandeur« und medium der Erzählkunst, *Die Kunst der burgundischen Niederlande*, Berlin 1997, p. 130.

³⁵ Po Mojstru E. S. sta npr. povzeti tudi baselska tapiserija iz okoli 1470 z *Oznanjenjem*, *Križanjem* in *Noli me tangere*, zdaj Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, ter *Poklon svetih treh kraljev* iz uršulinskega samostana v Villingenu, zdaj v tamkajšnjem mestnem muzeju: ZIMMERMAN 1970, cit. n. 31, pp. 283, 295.

³⁶ ZIMMERMAN 1970, cit. n. 31, p. 279.

tekste cistercijanke Regule iz samostana Lichtenthal.³⁷ Sv. Jožef je na tej ilustraciji upodobljen skoraj tako, kot nam ga predstavi Mojster Bolfgang. Sedi na nizki pručki, z eno nogo skrčeno, oblečen je v rjavo dvodelno obleko s kapuco, ima kratko brado in na odprtem ognju pred seboj v ponvici kuha kašo. Na podlagi vodnih znakov se da rokopis datirati med leta 1450 in 1452, v neposredno bližino nastanka crngrobskega *Rojstva*.

Ugotovimo torej lahko, da je Mojster Bolfgang motiv Jožefa – »nutritor domini« – prav lahko srečal na svojem domnevnem potovanju na Gornje Porenje okoli 1450. Na to se bomo spomnili v nadaljevanju članka, ko bomo skušali dokazati, da se je na tem potovanju že soočil tudi z grafično produkcijo v njegovem poznejšem opusu tako pomembnega Mojstra E. S. Naj zato kot zanimivost omenim tudi motiv Deteta, ležečega na iztegnjenem koncu Marijinega plašča, ki je skupen prvima dvema zgoraj obravnavanima deloma gornjerenske umetnosti in ki ga je v svoji grafični produkciji prvi formuliral in sistematično uporabljal prav Mojster E. S.³⁸

Vsaj toliko, kolikor je Jožef, »nutritor domini«, za našo temo zanimiv kot ikonografski »unikum«³⁹ v zapuščini srednjeveškega sten-

³⁷ Cf. Dietmar LÜDKE, in: *Spätmittelalter am Oberrhein. Große Landesausstellung Baden-Württemberg. Teil 1: Maler und Werkstätten 1450–1525* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 29. 9. 2001–3. 2. 2002), Karlsruhe 2002, p. 364, fig. 204.

³⁸ Misel, da bi pri tem lahko šlo za parafrazo neke izgubljene grafike mojstra E. S., ki bi poleg motiva Deteta na Marijinem plašču vsebovala tudi motiv »nutritor domini«, je sicer mikavna, a je zaradi časovne razlike, s katero imamo opraviti, neposrede naslon obeh del gornjerenske umetnosti na isti grafični vir bolj malo verjeten. Uporaba močno popularnega motiva Deteta na Marijinem plašču se namreč v drugi polovici in proti koncu 15. stoletja zelo zgosti, in seže celo v Italijo: najdemo ga npr. na sliki *Poklona pastirjev* Andrea Mantegna iz okoli 1453, New York, Metropolitan Museum of Art, na sliki Pierra della Francesca iz okoli 1475, London, National Gallery, in na oltarni sliki Domenica Ghirlandaia iz 1485, Firenze, S. Trinita, kapela Sassetti.

³⁹ Naj na tem mestu vendarle opozorim še na detalj v desnem spodnjem kotu prizora *Rojstva* Mojstra Leonarda na Krtini pri Dobu iz okoli 1495–1500 (Höfler 1996, cit. n. 1, p. 117, fig. 70). Čeprav gre morda za ponvico na odprtem ognju, moramo biti pri obravnavi tega detajla precej previdni. V vseh primerih ikonografskega motiva »nutritor domini«, ki smo jih do sedaj omenili, je Jožef prikazan aktivno, pri kuhanju, in na nekaterih upodobitvah ga to opravilo celo popolnoma prevzame. Edina izjema je *Rojstvo* Mojstra Bertrama z oltarja za cerkev sv. Petra v Hamburgu iz leta

skega slikarstva na Slovenskem, je neki drug motiv s freske *Rojstva* v Crngrobu pomemben kot njen sicer obroben, a oblikovno izjemno dojet poudarek. Zidec z obrambnimi cinami, potekajoč nad slemenom hlevčka, deli poslikavo, ki se nam je ohranila, na dve različno veliki polji. Manjše zgornje je sodeč po fragmentu velikih barvitih kril najverjetneje v celoti zavzemal angel z napisnim trakom Glorije, spodnje je morda dopolnjevala skupina pastirjev. V strokovni literaturi ta neverjetno domiselno izvedeni arhitekturni element še ni bil primerno ovrednoten ne kot redkost v našem stenskem slikarstvu ne zaradi njegove estetske enkratnosti.

Oblikovno podobno zasnovanega Rojstva v našem umetnostnem patrimoniju ne zasledimo. Slikovno polje je, ali popolnoma izpolnjeno s hlevčkom, kot pri Mojstru Leonardu na Krtini, ali pa se odpira v pokrajino in nam prinaša pogled na mesto v daljavi, kot pri Mojstru poslikave p. c. Marijinega vnebovzetja na blejskem otoku. Še bolj pa pritegne skrbna členjenost cin vzdolž celega zidca. Tako pri naslednikih in učencih Mojstra Bolfganga⁴⁰ kot pri nekaterih drugih delih stenskega slikarstva pri nas⁴¹ lahko v drugi polovici 15. stoletja sicer naletimo na precej zavzeto podajanje arhitekturnih elementov, vendar pa bogate profiliranosti zidca v Crngrobu nihče ni dosegel.⁴² Ker neposrednih vzpodbud za tak zidec in njegovo zapleteno izvedbo ne najdemo v domači likovni tradiciji, jih bomo v smislu naloge doka-

1383, kjer pa je Jožef še kako aktiven, saj izroča Mariji novorojeno Dete. V nasprotju s tem sedi Jožef na krtinski freski precej pasivno na svojem stolu, v rokah drži popotno palico in zgolj opazuje čaščenje Deteta, ki se dogaja pred njim. Vprašanje je torej, če je šlo Mojstru Leonardu za predstavitev neke ikonografske celote, ali pa je zgolj povzel motiv kuhanja iz slikovnega gradiva prvih korakov delavnice, ki jo je nasledil. Naj bo tako ali drugače, za bistvene izsledke tega članka to ni večjega pomena.

⁴⁰ Maški mojster, Mače nad Preddvorom, p. c. sv. Nikolaja, *Mučeništvo sv. Uršule in njenih tovarišic*; Mojster sv. Jakoba iz Ribnega, Ribno pri Bledu, poslikava prezbiterija tamkajšnje ž. c.; Mojster Leonard, Krtina pri Dobu, p. c. sv. Lenarta, *Poslednja sodba* ...

⁴¹ Mojster Srednje vasi pri Šenčurju, p. c. sv. Radegunde, *Prihod sv. treh kraljev v Jeruzalem in pomor nedolžnih otročičev*; Velikovški slikar pod beljaškim vplivom, Šentjanž nad Dravčami, p. c. sv. Janeza Krstnika, *Rabelj privede sv. Janeza Krstnika* ...

⁴² Še najbolj se mu je približal avtor poslikave p. c. sv. Petra na Vrhju nad Želimljami, ki pa se je tudi drugače precej zadržal pri podajanju arhitekturnih elementov in ki kaže celo »... smisel za iluzionistično obravnavo realnih arhitekturnih členov.« HÖFLER 2001, cit. n. 1, p. 217.

R A Z P R A V E



4. Straßburška delavnica, ilustracija *Kristusovega rojstva*, 1450–1452, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Sign. L 70



5. Straßburški risar, *Marija časti dete*, pred 1480, Bayonne, Musée Bonnat



6. Gornje Porenje, *Kristusovo rojstvo*, po 1450, Freiburg im Breisgau, Augustiner-museum



7. Mojster E. S., *Kristusovo rojstvo* (L. 22)



8. Jost Haller, *Sv. Jurij rešuje devico pred zmajem*, predela iz Bergheima, 1445–1450, Colmar, Unterlindenmuseum

zati pot Mojstra Bolfganga na Gornje Porenje okoli leta 1450 odšli iskat med Strasbourg, Basel in Freiburg.

Prizori Rojstva, ki kombinirajo lesen hlevček in zidano arhitekturo v obliki bolj ali manj členjenega zidu, so tudi v umetnosti zahodno od nas v 15. stoletju precej redkejši od običajnih prizorov s hribčkom in pastirji ali z mestom v ozadju, zato pa prihajajo kar trije z območja, ki nas zanima. Prvi tak primer je že omenjeni tondo strasbourške delavnice iz okoli 1480, kjer pa je hlevček premaknjen na levo in je zidec za njim del večje arhitekture. Bolj se naši upodobitvi približata naslednji dve, v tem članku še neomenjeni deli.

Kristusovo rojstvo v obliki Marija časti dete strasbourškega risarja iz tretje četrtine 15. stoletja, zdaj Bayonne, Musée Bonnat⁴³, nam prinaša isto temo. V ospredju pred Detetom klečeča Marija, ki bo za nas zaradi svoje drže v nadaljevanju še izrednega pomena, levo za njo lesena lopa, ki se v ozadju odpira v biforo, del neke druge arhitekture in na desni visok zid z vrati, skozi katera se zgrinjajo angeli, da bi počastili Dete.⁴⁴ Drugo sliko hrani Avguštinski muzej v Freiburgu⁴⁵, ikonografska vsebina je ista, datacija tudi. Leseni hlevček na levi, pod katerim kleči Marija, se na desno polovico slike nadaljuje s kamnitim zidcem. Angeli so se premaknili v ostrešje hlevčka in na nebo, v ospredju na desni jih je zamenjala figura Jožefa z razprtimi rokami. Prav možno je torej, da je Mojster Bolfgang na motiv kombiniranja lesenega hlevčka in kamnitega zidu, ki ga je sicer uspel tudi po svoje oblikovati, naletel na svojem potovanju na Gornje Porenje. Prvi veliki vzor za uporabo zidu kot prostorske ločnice lahko ob zavesti o odločilni vlogi zgodnjega nizozemskega slikarstva na večino gornjerenske produkcije sredi 15. stoletja poiščemo na levem krilu oltarja družine Mérode Mojstra iz

⁴³ Michael Roth, »... haben nie veracht oder sich nie geschembt, yr vorältern kunst vor sich zu nemen und daruß zu lernen«: Vorlage und Komposition in der Straßburger Glasmalerei, *Bilder aus Licht und Farbe: Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. »Straßburger Fenster« in Ulm und ihr künstlerischer Umfeld* (Ulm, Ulmer Museum, 1995, edd. Brigitte Reinhard – Michael Roth), Ulm 1995, pp. 27–41 (p. 37, fig. 9).

⁴⁴ Zaradi prevelikega uničenja fresk v Crngrobu je nemogoče ugotoviti, ali ni morda tudi Mojster Bolfgang problem desne polovice svoje slike uravnotežil na ta način.

⁴⁵ Gre za tablo Rojstva krilnega oltarja dominikancev, cf. *Augustinermuseum. Gemälde bis 1800*, Freiburg im Breisgau 1990, p. 34.

Flémalla. Žal s tem ne moremo rešiti problema tako nenavadno bogato profiliranih cin. Najprej se moramo zato vprašati, ali ne gre pri tem morda celo za mojstrovo lastno, samostojno invencijo. Če bi bilo tako, bi lahko upravičeno pričakovali, da bi se bolj zasidrala v likovnem besednjaku njegove delavnice in njenih naslednikov ter da bi jih vsaj v obliki nekega odvoda srečali še kje, pa jih ne.⁴⁶ Nenavadno bi tudi bilo, ko bi Mojster Bolfgang kar na samem začetku svoje kariere pokazal že tako domiselno, zapleteno, a vendar jasno izdelano pojmovanje neke arhitekturne prvine. Vire vzpodbud bomo morali tokrat iskati precej širše, saj tudi v ožjem krogu slikarstva gornjega porenja kakšnih neposrednih vzorov ne bomo našli, vsi do sedaj obravnavani primeri nam namreč ne prinašajo nobene podobne likovne misli. Omejili se bomo torej na to, da bomo našli le nekaj umetniških del, ki kažejo podobno visoko stopnjo členjenja obrambnih zidov in ki bi jih Mojster Bolfgang morebiti lahko spoznal preko parafraz ali dobesečnih citatov v risbah in grafikah slikarskih delavnic na Gornjem Porenju.

Vlogo enega ključnih virov za oblikovanje vsebin, motivov in likovnega jezika evropskega slikarstva prve polovice 15. stoletja je umetnostna zgodovina namenila miniaturam bratov Limbourg v Si-jajnem horariju vojvode Berryškega, iz let 1412–1416, zdaj Chantilly, Musée Condé. Na tem mestu je za nas zelo povedna miniatura Kristusovih skušnjav v puščavi, katere osrednje mesto zavzema izjemna upodobitev gradu Mehun-sur-Yèvre.⁴⁷ Obrambni nadzidki mostu in vseh stolpov so zelo blizu cinam Bolfgangovega zidca, manjkajo jim le strelne niše. V istem rokopisu pa se v upodobitvah mesecev srečamo s sicer poznejšimi, a po predlogah bratov Limbourg upodobljenimi arhitekturami, med katerimi naj opozorim na Louvre meseca oktobra, kjer enako profilirane cine, kot jih najdemo v Kristusovih skušnjavah, umetnik kombinira tudi s strelnimi nišami. V sočasnem tabelnem slikarstvu tako finih izpeljav obrambne arhitekture ne najdemo, saj je v glavnem še vedno razumljena v svoji prvotni nalogi in ne kot dekorativni ele-

⁴⁶ Le Mojster Leonard je zidec obzidja Nebeškega Jeruzalema z blaženimi bolj izdelal, pri čemer pa gre v nasprotju z Bolfgangovimi čistimi oblikami za skupek različnih arhitekturnih detajlov.

⁴⁷ Po izročilu vojvodov najljubši grad, ki ga hudič Kristusu pokaže kot primer oblasti nad svetom: Millard MEISS, *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry, Musée Condé, Chantilly*, New York 1969, f. 161 v.

ment,⁴⁸ proti sredi stoletja pa postanejo taki detajli pogostejši in dosežejo enega svojih vrhuncev v osrednji tabli z *Rojstvom* Rogierjevega Bladelinovega oltarja iz okoli 1445–1450. Posebej zanimivo je, da se taki in podobni arhitekturni detajli v obliki umetelno profiliranih cin, ki jih je kastelologija že v svojih začetkih razumela kot pomemben obrambni in oblikovni element grajske arhitekture⁴⁹, dejansko pojavljajo na velikih sočasnih gradbiščih. V vseh pogledih že enako razvite, a še zelo strogo izvedene obrambne nadzidke srečamo že v pozni drugi polovici 14. stoletja na Nizozemskem, pri utrdbi Muiden, že popolnoma dekorativni značaj pa kažejo nadzidki gradu Pierrefonds, ki ga je med leti 1390–1420 gradil Filip Drzni, vojvoda Valois.⁵⁰ Bogato izvedenim Bolfgangovim cinam pa so predvsem zaradi svojih značilnih vitkih proporcev presenetljivo podobni dobro dokumentirani obrambni nadzidki na vratih sv. Pavla v Baslu iz let okoli 1500⁵¹. Ti sami gotovo ne morejo biti neposreden zgled freski v Crngrobu, zelo verjetno pa se naslanjajo na starejše vzorce iz istega okolja, s katerimi bi mojster Bolfgang že prav lahko prišel v stik.

Če smo na začetku pokazali, da je Mojster Bolfgang do motiva Jožefa – »nutritor domini« lahko prišel na svojem domnevnem potovanju na Gornje Porenje okoli leta 1450, in smo nato ugotovili, da je na likovne vzpodbude za kombinacijo lesenega hlevčka in kamnitega obzidja ter bogato profilirane cine prav tako lahko naletel na tem istem potovanju, bomo ob sledeči analizi Marije s crngrobske freske *Rojstva* dokazali, da je na takem potovanju zares moral biti, še več, da se je že okoli leta 1450 soočil z najzgodnejšo grafično produkcijo Mojstra E. S. in ga v Crngrobu tudi citiral.

Med izredno raznoliko umetnostno zapuščino srednjeveškega stenskega slikarstva na Slovenskem lahko ob freskah Mojstra Bolfanga v Crngrobu izpostavimo bolj malo del, ki bi nas s svojo

⁴⁸ Lep primer je Barbarin oltar Mojstra Franckeja iz okoli 1415, zdaj Hel-sinki, Kansallismuseo; pri sliki s čudežno vzniklim obzidjem je umetnik dekorativnost jasno žrtvoval monumentalnosti in obrambnemu videzu.

⁴⁹ Otto PIPER, *Burgenkunde. Bauwesen und Geschichte der Burgen zunächst des Deutschen Sprachgebietes*, München 1912, pp. 319–334.

⁵⁰ Armin TUULSE, *Burgen des Abendlandes*, Wien 1958, p. 179: fig. 190, p. 102: fig. 109.

⁵¹ Viollet LE DUC, *Encyclopedie Medievale. Tome I. Architecture*, Tours 1999, p. 372: fig. 16.

likovno kakovostjo zares nagovorila. Poleg npr. poldrugo stoletje starejšega para *Nes pametnih devic* z zahodne empore proštjske in mestne ž. c. sv. Jurija na Ptuju, skupine angelov muzikantov s *Poslednje sodbe* furlanskih slikarjev iz okoli 1400 na fasadi p. c. sv. Nikolaja v Godešiču ter *Pohoda in Poklona sv. Treh Kraljev* mojstra Kranjskega oltarja v sv. Primožu nad Kamnikom, lahko v isto skupino uvrstimo le še serijo apostolskih mučeništev iz ž. c. Marijinega vnebovzeta v Vremskem Britofu ter poslikave Bolfgangovih učencev v Mačah nad Preddvorom in na Blejskem otoku; podobno močne figure, kot je njegova Marija s prizora *Rojstva*, pa ne najdemo nikjer. Če jo je starejša umetnostna zgodovina še označevala bolj z vidika njene vsečnosti kot »ljubko«⁵², so jo poznejše raziskave jasno opredelile kot pomembno oblikovno novost in kvaliteto⁵³. V najnovejšem pregledu Bolfgangovega ustvarjanja je bila ob njej in ob nekaterih drugih momentih upodobitve *Rojstva* iz Crngroba že povsem izdelana tudi domneva o mojstrovem potovanju na Gornje Porenje okoli 1450 in o njegovem naslonu na grafike Mojstra E. S.⁵⁴, naša naloga pa ostaja, da ob pritegnitvi konkretnih predlog to tudi dokažemo.

Na prejšnjih straneh smo ob motivu »nutritor domini« in bogato profiliranem zidcu s cinami pokazali, da gre za aktualno slikarsko problematiko, za figuro Marije pa moramo ugotoviti, da je naravnost moderna. Nova je njena drža, oblikovanje njene draperije, pri dveh detajlih njenega plašča pa gre za neposreden citat iz najzgodnejših grafik Mojstra E. S.

Marija pred detetom kleči, dlani ima sklenjene v čaščenju in je rahlo usločena nazaj. Slednja značilnost prinaša podobno kvaliteto, kot jo ima kontrapost v kiparstvu. Figura dobi za ustrezno funkcioniranje v prostoru potreben vtis teže, z nagibom nazaj pa stopi v aktiven odnos s praznim prostorom za seboj, ga tako poveže s tistim pred seboj in ga artikulira kot del celote, s tem pa soustvarja prostor vse slike in se spopade s problemom aplikacije globine na dvodimenzionalnem umetniškem mediju. Rahlo nazaj, nad svoje noge nagnjena Marija spada tako rekoč med kanonske rešitve gornjerenske umetnosti sredine 15. stoletja; z njo

⁵² France STELÈ, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, p. 191.

⁵³ HÖFLER 1985, cit. n. 9, p. 66.

⁵⁴ HÖFLER 1999, cit. n. 2

R A Z P R A V E



9. Mojster igrálnih kart, *Cvetlični kralj* (L. 50)



10. Švicarski slikar pod vplivom Konrada Witz, *Marija z detetom*, okoli 1470, Sion, freska na steni »sobe s kaminom« v utrdbi La Valère



11. Mojster E. S., *Oznanjenje* (L. 10)



12. Mojster E. S., *Križanje* (L. 32)



13. Mojster E. S., *Veliki Hortus Conclusus* (L. 83)



14. Mojster E. S., *Marija z detetom* (L. 80)

R A Z P R A V E



15. Mojster Bolfgang, *Sv. Jožef*, detajl Poklona svetih treh kraljev, Crngrob, romarska cerkev (uničeno)

se je Mojster Bolfgang lahko srečal na vsakem koraku svojega potovanja. Najdemo jo na že omenjeni strasbourški risbi s prizorom Marija časti dete v Bayonnu, ter pri celi vrsti male plastike s tega območja.⁵⁵ V isti drži je podana Marija kot Tempeljska devica na tabli gornjerenskega mojstra iz okoli 1440, zdaj Strasbourg, Musée de l'Œuvre de Notre-Dame⁵⁶, Marija Oznanjenja gornjerenskega mojstra iz okoli 1460, zdaj Basel, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum⁵⁷, in Marija *Rojstva* Mojstra E. S. (L. 22), mojstrova prva grafika iz okoli 1440⁵⁸. Tudi to figuro je gornjerenskemu slikarstvu najverjetneje posredovalo zgodnje nizozemsko slikarstvo 15. stoletja; srečamo jo na primer v devici, ki jo sv. Jurij rešuje pred zmajem, okoli 1432, Washington, National Gallery of Art, morda Rogier van der Weyden, kopira pa jo Jost Haller v istem prizoru predele iz Bergheima, 1445–1450, zdaj Colmar, Unterlindenmuseum.⁵⁹ Očitno je Mojster Bolfgang pravilno razumel oblikovno novost in kvaliteto tako upodobljene Marije in je leta 1453 v Crngrobu sledil tako tuji modi kot lastnemu likovnemu posluhu.

Druga kvaliteta, ki jo v okolje slovenskega srednjeveškega stenskega slikarstva prinaša Bolfgangova Marija, je že v novem, po nizozemskem slikarstvu zgledujočem se načinu obravnavanja draperije. Doslej je veljalo, da gre za stilno stopnjo, ki ji pripada Mojster igralnih kart in ki temelji v slikarstvu Konrada Witza, zdaj pa moramo to idejo zavreči.⁶⁰ Čeprav gre pri Gornjem Porenju med Strasbourgom in Bas-

⁵⁵ Na veliki strasbourški reliefni skupini *Rojstva* iz okoli 1450, z glavnega oltarja tamkajšnje kartuzije, zdaj prav tam, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, na skupini *Rojstva* iz okoli 1470, zdaj Amsterdam, Rijksmuseum, alzaška rezbarska delavnica, ter na strasbourškem kipcu *Marije* iz skupine *Rojstva*, okoli 1470, zdaj Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung. Za vse cf. temeljno delo: Roland RECHT, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg – 1460–1525*, Strasbourg 1987, figg. 99, 134, 135.

⁵⁶ Dietmar LÜDKE, in: *Spätmittelalter am Oberrhein ...* 2002, cit. n. 37, p. 57: fig. 3.

⁵⁷ Dietmar LÜDKE, in: *Spätmittelalter am Oberrhein ...* 2002, cit. n. 37, p. 117: fig. 41.

⁵⁸ Ta in vse nadaljne datacije grafik Mojstra E. S. so povzete po rokopisu monografije o Mojstru E. S. prof. dr. Janeza Höflerja.

⁵⁹ Dietmar LÜDKE, in: *Spätmittelalter am Oberrhein ...* 2002, cit. n. 37, p. 99.

⁶⁰ Na to je na podlagi svojega študija grafičnega opusa Mojstra E. S. prvi opozoril in svojo novo tezo na predavanjih seminarja 2000/01 tudi dokazal profesor dr. Janez Höfler. Avtor članka na tem mestu povzema njegove izsledke.

lom sicer res za dokaj enovit kulturni prostor⁶¹, bomo spoznali, da sta se v njem konec 1. polovice 15. stoletja razvili dve nasprotni si slikarski šoli. Prvo predstavlja iz tradicije Mojstra Rajskega vrtička⁶² izhajajoči Mojster igralnih kart, drugo pa Konrad Witz in njegovo nasledstvo. Pred časom je bil Mojster igralnih kart uspešno povezan z ustvarjalcem t. i. Staufenskega⁶³ oltarja.⁶⁴ Gre za slikarja, ki se bolj kot z oblikovanjem figure kot v prostor postavljenim telesom osredotoča na videz, vtis, ki ga pusti na gledalcu z izrazito ljubkostjo obrazov in gest. Mojster igralnih kart je v svojih grafikah sicer začel preoblikovati tudi draperijo, a do stilne stopnje zmečkanih gub, ki z njihovim podajanjem teže in snovnosti predstavljajo bistveno kvaliteto zgodnjega nizozemskega slikarstva 15. stoletja, ni prišel. To se jasno vidi na njegovem *Cvetličnem kralju* (L. 50), ko na mestu, kjer bi se morala draperija zalomljena gubati glede na spodnji rob prestola, do pravega stika med njima sploh ne pride. Oblikovanje ostaja zgolj površinsko, občutka materialnosti ni; slikarjev likovni jezik nam ne glede na njegov namen ne more posredovati pravih informacij o fizični prezenci motiva, saj za to nima potrebnih sredstev. O dejstvu, da se Mojster igralnih kart res še ni dokopal do novosti, ki jih je prineslo nizozemsko slikarstvo, nam nenazadnje po svoje izpričuje tudi opažanje, da so po njem v glavnem kopirali likovne elemente okrasnih funkcij in da je sam pred tem počel

⁶¹ Albert CHATELET, Die Malerei des Oberrheins im 15. Jahrhundert, *Der Hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer*, Colmar 1991, p. 55.

⁶² Pred leti se ga je poskušalo identificirati s Hansom Tiefentalom, slikarjem iz Schlettstadta: Robert SUCKALE, Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental. L'«ars nova» en Haute Rhénanie au Xve siècle, *Revue de L'Art*, CXXI/2, 1998, pp. 58–67.

⁶³ Zaradi provenience bi se moral pravzaprav imenovati oltar iz Tenenbacha, cf. Daniel HESS, Der sogenannte Staufener Altar und seine Nachfolge. Zur Oberrheinischen Malerei um 1450, *Begegnungen mit Alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand*, Nürnberg 2000 (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum, 17), pp. 77–88.

⁶⁴ Martha WOLFF, Observations on the Master of the Playing Cards and Upper Rhenish Painting, *Essays in Northern European Art. Presented to Egbert Haverkamp-Begemann*, Doornspijk 1983, pp. 299–302. Avtorica sama obeh umetnikov ni dokončno poistovetila, zato ostajamo pri poimenovanju Mojster igralnih kart.

isto.⁶⁵ V zvezi z Mojstrom Bolfgangom ga tako ne moremo več nekritično omenjati, saj je njegova Marija iz Crngroba v tem pogledu precej naprednejša. Plašč ji v vsej svoji teži pada k nogam in se že dokaj zapleteno, predvsem pa prepričljivo guba, tako da ga lahko postavimo na stilno stopnjo slikarstva Witzovih naslednikov, ki so njegov stil malce trših gub omehčali ob neposrednem stiku s prvimi generacijami nizozemskih slikarjev. V to skupino lahko uvrstimo *Kristusovo rojstvo* in *Sv. Krištofa*, oboje Basel, Öffentliche Kunstsammlung, ter zaradi svoje nedokončanosti posebej zgovorno fresko Marije z detetom iz reprezentativne »sobe s kaminom« utrdbe ob cerkvi na griču La Valère v švicarskem Sionu.⁶⁶ Na odlično ohranjenih šrafurah pripravljalne risbe lahko dobro vidimo, kako drugačen je bil način dela slikarjev, izučenih v Witzovem krogu, od razvojno slepe stopnje grafik in tabelnih slik Mojstra igralnih kart. Ob rob zgornji primerjavi naj še omenim, da Konrada Witza od grafika, s katerim so ga primerjali, ne ločuje le naprednejši stil, ampak tudi poseganje po tehtnejših vsebinah, ob katerih se lahko srečamo že s pravim programskim simbolizmom.⁶⁷

Mojster Bolfgang vzpodbud za svoj novi slog pač ni bil mogel najti nikjer drugje, kot na Gornjem Porenju, v umetniških krogih, ki so se že soočali in spoprijemali z likovnim izrazoslovjem kakega Flémalca ali van Eyckov; v figuri Marije iz Crngroba pa je neposredno že citiral tudi Mojstra E. S. Poleg Marijine značilne drže, ki jo Mojster E. S. uporabi že na svojem prvem *Rojstvu* (L. 22) iz okoli 1440, in njegov naslon na stilno stopnjo gubanja, ki jo v Gornje Porenje uvede krog Konrada Witza, dokazljivo povežeta Mojstra Bolfganga z njegovo grafično produkcijo predvsem dva pomembna detajla v oblikovanju in razumevanju funkcije Marijinega plašča in spodnjega dela njene obleke.

Čeprav je crngrobska freska *Rojstva* le delno ohranjena, se da z nje dovolj dobro razbrati, kako je v spodnji partiji oblikovan in

⁶⁵ Martha WOLFF, Some Manuscript Sources for the Playing-Card Master's Number Cards, *The Art Bulletin*, LXIV/4, 1982, pp. 587–600.

⁶⁶ Gaëtan CASSINA – Théo-Antoine HERMANÈS, *La Peinture murale à Sion*, Sion 1978, pp. 76–77. Dodatno je ta kraj zanimiv zaradi velike tabelne slike *Pohoda in poklona sv. Treh Kraljev* iz prezbitarija iste cerkve, ki pa je izrazit primer slikarstva iz kroga Mojstra igralnih kart in celo dobesedno citira nekatere njegove figure.

⁶⁷ Molly Teasdale SMITH, Conrad Witz's Miraculous Draught of Fishes and the Council of Basel, *The Art Bulletin*, LII/2, 1970, pp. 150–156.

razumljen plašč, ki ga ima Marija ogrnjenega preko ramen. Sicer belo ogrinjalo se na tleh na Marijini levi in desni zaviha in pokaže svojo rdeče obarvano notranjo stran, pri čemer se oba razprta konca pred Marijo srečata in pokrijeta, tako da jo na ta način nekako »zapreta«. Gre za potezo, ki še poudarja prostorsko kvaliteto figure, doseženo z njenim nagibom nazaj, saj s takim »zaprtjem« umetnik dodatno definira zaokroženost prostora, ki ga njegova figura zavzema. Hkrati poudari njeno izoliranost od okolja, in pri naši Mariji, ki časti Dete, stopnjuje vtis njene zamaknenosti. Ta oblikovni motiv je prvi začel sistematično uporabljati Mojster E. S., npr. pri Mariji iz *Oznanjenja* (L. 10) iz okoli 1450, drugje pa ga prej ne srečamo.

Drugi dokaz, ki Bolfgangovo Marijo nesporno povezuje z Mojstrom E. S., pa se skriva v detajlu njenega spodnjega oblačila. Marija je v životu opasana, in sicer tako, da se obleka ne guba preko njenega pasu, ampak se na sredi stisne. Od tu padajo gube vzporedno k tlom, nad pasom pa se ustvari značilen »šopek« kratkih gub, ki so enakomerno razvrščene in usmerjene na vse strani. Tako oblikovane gube v pasu so redke⁶⁸, in kadar jih kje zasledimo, gre ponavadi za dela, nastala pod vplivom grafik Mojstra E. S.⁶⁹ Razlikovati moramo namreč med preprostim, nesimetričnim »nabiranjem« obleke v pasu in med likovnim domislekom, ki je kot tak tudi razumljen in ponovno uporabljen zaradi svoje posebne oblikovne vrednosti in učinka; tako je npr. ženskost neke figure še poudarjena, saj s pomočjo stiliziranega gubanja diskretno opozarja na napeto oprsje in mladosten, vitek pas. Mojster E. S. je tako gubanje izredno pogosto uporabljal (pri Mariji *Križanja*, L. 32, iz okoli 1450–1455, pri sv. Katarini, *Veliki Hortus Conclusus*, L. 83, iz okoli 1445–1450), najlepše pa pride do izraza pri

⁶⁸ V taki čisti obliki jih pred Mojstrom E. S. ni uporabljal nihče, z edino izjemo Jana van Eycka. Pri njemu jih srečamo pri *Mariji Oznanjenja* iz okoli 1435, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, kjer zaradi tehnike grisaila pridejo še bolj do izraza, v njegovem krogu pa pri *Sv. Barbari*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten. Morda je Mojster E. S. prišel v stik z risbami po kakšni van Eyckovi sliki.

⁶⁹ Pri nas npr. serija *Pametnih in nespametnih devic*, krog Mojstra Bolfganga, Goropeč nad Ihanom, p. c. sv. Miklavža, že rahlo shematizirane pa jih srečamo v grafiki *Petih ženskih svetnic* iz Schongauerjevega kroga (cf. *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel I*, Basel – Stuttgart 1979, tab. 20, fig. 57).

stoječi Mariji z Jezuščkom v naročju, ki mu angel podaja vrtnico (L. 80), iz okoli 1445–1450. Ker gre, kot smo že povedali, za zavestno oblikovan, gubanje bistveno določujoči element, lahko tako dokazljivo zapišemo, da je Mojster Bolfgang v Mariji iz Crngroba povzel značilnosti grafik Mojstra E. S., in to tiste, ki jih je ta umetnik na novo definiral ter jih sam tudi najpogosteje in sistematično uporabljal.

Čeprav se nam je Bolfgangova poslikava romarske cerkve v Crngrobu ohranila le fragmentarno, nam, kot kaže, ponuja vrsto zanimivih vprašanj in problemov, med njimi najpomembnejša pa je domneva, da je moral mojster na Gornje Porenje potovati že pred letom 1453 in da se je že v crngrobskih freskah neposredno naslonil na grafično produkcijo Mojstra E. S. Ker lahko zaradi večplastne narave obravnavanega dela pri dokazovanju te teze hitro izgubimo pregled nad pritegnjenim primerjalnim gradivom, bomo na tem mestu poskušali strniti ter dodatno osvetliti dosedanje ugotovitve.

Precej dolgo smo se zadržali pri obravnavi zidca s cinami, ki zapolnjuje velik del zgornjega polja Bolfgangove freske *Rojstva*. Medtem ko smo se prej osredotočili predvsem na njegovo izstopajočo risarsko izvedbo, lahko zdaj dodamo, da omogoča tako premišljeno obravnavanje likovnih detajlov tudi domnevo, da stoji »za« tem zidcem tudi nek temeljitejši razmislek o njegovi sporočilnosti. Ker se nam ni ohranil v celoti, moramo njegovo nadaljno ikonografsko analizo opustiti, lahko pa ob rob zapišemo, da je vsebinska govorica take arhitekture večkrat bogatejša, kot bi to lahko pričakovali.⁷⁰

Nekoliko hitreje in na prvi pogled precej radikalno smo se lotili obravnave stilne stopnje, ki jo kaže gubanje Marijinega plašča. Res je, da je v svoji novi »zmečkanosti« naprednejše od draperij Mojstra igralnih kart, ne moremo pa trditi, da velja to v enaki meri za vso Bolfgangovo poslikavo v Crngrobu. Treba je priznati, da – kot je že bilo ugo-

⁷⁰ Zanimiv je npr. pojav lepih, polkrožno zaključenih vrat v takem zidu, skozi katera prihajajo angeli častit Dete. Srečamo jih na že večkrat omenjeni risbi iz muzeja Bonnat v mestu Bayonne, ter na reliefu *Rojstva* gornje madžarskega mojstra iz cerkve sv. Egidija v Bardejovu, nastalem okoli 1480 do 1490 (BIAŁOSTOCKI 1990, cit. n. 20, fig. 238a). Predlog, da naj bi šlo za marijansko simboliko, za »Porta coeli«, skozi katera se nam razodeva skrivnost učlovečenja, je vabljev. Cf. Dominik BARTL, Eine kurze Heilsgeschichte: Zur Narration des Heidnischwerks mit der sakralen Einhornjagd von 1480, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, LX/3, 2003, pp. 233–256.

tovljeno⁷¹ – na liste Mojstra igralnih kart npr. še spominja gubanje spodnjega dela oblačila sv. Barbare. Pa zato ta stilna neenotnost na kakršenkoli način relativizira naša dognanja o tako zgodnji odvisnosti mojstra Bolfganga od Mojstra E. S.? Prej nasprotno. Jasno je, da je na svoje prvo potovanje moral oditi z nekim predznanjem, ki si ga je pridobil v domačih delavnicah; odšel pa je na področje, kjer sta dolgo sobivala dva sloga: slog Mojstra igralnih kart, ki ga lahko preko Mojstra Frankfurtskega rožnega vrtička povežemo z mednarodnim mehkim slogom ter slog Witzovih naslednikov, ki so obšli svojega učitelja in se neposredno navezali na prvo generacijo nizozemskih slikarjev, na slikarstvo Van Eyckov⁷². Njegova Marija z *Rojstva* pa bi ne mogla tako »zaživeti«, če ne bi zanjo spoznal konkretnih predlog. Kot eden osrednjih protagonistov takratne umetnosti je postala Marija pač tudi eden glavnih nosilcev novih likovnih idej. Preučevanju njene podobe se je mladi umetnik verjetno temeljito posvetil, in bil, navsezadnje tudi zaradi svoje nadarjenosti, dovzetnejši za vsako novost. Vse, kar smo na njej opazovali: drža, gubanje v pasu in križanje koncev plašča ter zmečkana draperija, govori za neposreden citat grafik Mojstra E. S.

Dokončno pa postavi crngrobske freske v neposredno odvisnost od produkcije Mojstra E. S. detajl Jožefa na odstranjeni sliki *Poklona sv. treh kraljev pod Rojstvom*; tu ga srečamo s pločevinasto svetilko v roki⁷³. Prejšnja literatura je ta motiv še razlagala z vplivi zgodnjega nizozemskega slikarstva⁷⁴, zdaj pa velja, da gre pri tem za domislek samega mojstra E. S.⁷⁵ Z njegovim prvim *Oznanjenjem* (L. 22) postane tudi množično kopiran.

⁷¹ Höfler 1996, cit. n. 1, p. 89.

⁷² Tako sobivanje slogov je v tem času tudi drugje precej prisotno. Zanimiv primer je Mojster Madone votivne slike opata Wolfharta Strauša iz okoli 1440, zdaj Regensburg, bazilika sv. Emerama. Na sliki, po kateri nosi zasilno ime, je Marijin plašč prepričljivo zmečkano guban, obroblja pa ga tipičen eyckovski vzorec dragih kamnov. Njegovo oltarno krilo s sv. Katarino iz istega obdobja, zdaj München, Bayerisches Nationalmuseum, pa kaže tipične obrazne poteze, značilne za krog slikarjev okoli Mojstra igralnih kart. Cf. *Regensburg im Mittelalter. Beiträge zur Stadtgeschichte vom frühen Mittelalter bis zum Beginn der Neuzeit*, Regensburg 1998, p. 346: fig. 23, p. 435: fig. 144.

⁷³ Na to je že bilo opozorjeno: Höfler 1985, cit. n. 9, p. 66.

⁷⁴ Höfler 1996, cit. n. 1.

⁷⁵ Höfler, rokopis monografije o Mojstru E. S.

Ob koncu naj opozorim še na dve značilnosti Bolfgangove freske *Rojstva*. Hlevček z živalma za Marijo kaže s tesarsko popolnoma izdelanim okvirjem vplive znamenite slike *Rojstva* Mojstra iz Flémalla v Dijonu, in sicer tako, kot jih kaže tudi večina že omenjenih sočasnih del gornjerenske umetnosti; na področju Gornjega Porenja pa lahko poiščemo vire tudi za upodobitev zdaj sicer uničenih angelov, ki so peli iz knjige. Ta motiv je bil v takratni likovni umetnosti sila redek, saj se je angele, med drugim tudi zaradi zgleda *Rojstva* Mojstra iz Flémalla, večinoma podajalo z napisnimi trakovi ali le v adoraciji. Srečamo ga spet na Gornjem Porenju, in sicer na zgoraj citirani gornjerenski tabli Marije kot tempeljske device iz okoli 1440–1450 v Strasbourg. Tudi ta motiv lahko torej povežemo s prvim potovanjem Mojstra Bolfganga.

Likovna formacija Mojstra Bolfganga⁷⁶ je, tako upam, s to analizo njegovih prvih fresk dovolj dobro predstavljena še z nekaterih do sedaj neupoštevanih vidikov. Estetske izkušnje, ki si jih je okoli leta 1450 nabral na svojem potovanju po Gornjem Porenju, so botrovale enemu vsebinsko in likovno najbolj privlačnih del srednjeveškega stenskega slikarstva na Slovenskem. Z izpričano letnico 1453 postaja ta del slovenske umetnostne zapuščine še bolj zanimiv tudi za širšo strokovno javnost.

Zaključil bi rad z ugotovitvijo, da Marija s freske *Rojstva* v Crngrobu nikakor ni »ljubka«. Njen izrazito lepotno poudarjen obraz jo dela sicer zanimivo za pogled, zato pa njeni novi oblikovni poudarki ustvarjajo vtis elegance, ki vsečnost daleč presega. Če se bomo kot slovenski umetnostni zgodovinarji doma kdaj srečali z lepim, potem gotovo tu.

⁷⁶ Njegov izvor ostaja vprašanje. Freske iz podružnične cerkve sv. Jurija v Gornji vasi pri Žvabeku (Oberdorf bei Schwabegg), ob katerih se lahko spomnimo na Bolfgangov obrazni tip, so bile pred kratkim predstavljene tudi v zvezi s slovenskim gradivom, cf. Alenka VODNIK, Freske v Šentjanžu nad Dravčami in njihova povezava s podjanskimi spomeniki, *Acta Historiae Artis Slovenica*, V, 2000, pp. 5–11. Umestitev Mojstra Bolfganga na Koroško je mikavna tudi zaradi dejstva, da lahko, v nasprotju z domačim patrimonijem, ikonografski motiv »nutritor domini« v avstrijskem prostoru zasledimo dokaj pogosto, med drugim tudi Bolfgangu časovno blizu, na sliki *Poklona sv. treh kraljev* na južni steni Friderikove kapele stolnice v Gradcu iz okoli 1449, cf. Elga LANZ, *Die Mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, Tafelband*, Wien 2002, fig. 141. Avtor tega članka se s to tematiko še namerava ukvarjati.

DER MEISTER BOLFGANGUS AM OBERRHEIN: NEUE QUELLEN FÜR DAS GEBURT-JESU-FRESKO IN CRNGROB

Das Thema des vorliegenden Beitrags ist das leider nur etwa zur Hälfte erhaltene Fresko der Geburt Jesu in Form der Anbetung Mariens, das sich innerhalb der 1453 datierten und signierten Wandmalereien des Meisters Bolfgangus in der Wallfahrtskirche von Crngrob bei Škofja Loka befindet. Dank der hervorragenden Qualität und sonstiger kunstgeschichtlicher Bedeutung für die Erforschung der mittelalterlichen Wandmalerei in Slowenien ist das Fresko im Fachschrifttum bereits oft angesprochen und behandelt worden, in diesem Beitrag wird aber versucht, es anhand neuer ikonographischer und stilistischer Beobachtungen aufs Neue auszuwerten und ihm einen Platz im weiteren Rahmen der Kunstentwicklung zwischen dem Oberrhein und den Ostalpen zuzuweisen.

Die stilbildende Rolle, welche die Blätter des oberrheinischen Kupferstechers Meister E. S. im Werk des Bolfgangus sowie seiner Mitarbeiter und Nachfolger gespielt haben, ist schon lange her festgestellt worden. Bisher nahm man an, dass die Malerein in Crngrob, die früheste auf uns gekommene Arbeit des Meisters, noch keinen Einfluss von der Seite des Kupferstechers zeigen und dass die dort anzutreffenden Ansätze des neuen Knitterfaltenstils auf die Einwirkung der älteren druckgraphischen Produktion eines Spielkartenmeisters und, durch deren Vermittlung, des Konrad Witz zurückzuführen sind. Die neuen Erwägungen der kunstgeschichtlichen Position, welche die beiden Träger der frühen deutschen Druckgraphik in der Malerei Oberrheins eingenommen haben, machen es nun nicht mehr möglich, die stilistischen Neuerungen in Crngrob mit dem Meister der Spielkarten in Verbindung zu bringen. Durch eine eingehende Analyse des angesprochenen Wandbilds wird klar, dass Bolfgangus bereits in diesem frühen Werk die Stilstufe des Spielkartenmeisters überholt und sich in der z. T. auch im weiteren Kontext recht modernen Figur Mariens bereits an den Meister E. S. angelehnt hat.

Was die Einzelheiten der durchaus frischen und in Form außerordentlich ausgearbeiteten Bolfgangischen Bilderzählung betrifft, sticht zunächst die Figur Josephs beim Kochen hervor. Es handelt sich um das ikonographische Motiv des Nährvaters des Herrn („nutritor domini“), das sich durch Anspielung auf die vom Gott gegebenen Verpflichtungen eines guten Herrschers gegenüber seinem Volk in den höchsten Gesellschaftsschichten entwickelt hat und nicht mehr, wie bisher, als Element des volkstümlichen Erzählguts zu deuten ist. Die Entwicklung dieses Motivs und dessen Vorkommen in der oberrheinischen Malerei legen es nahe, anzunehmen, dass Bolfgangus die Anregungen dafür eben dort fand.

Davon, dass Bolfgangus bereits vor der Entstehung der Crngrober Wandmalereien, also um 1450, zum Oberrhein gereist sein muss, zeugen neben einigen Details, wie der zinnenbekrönten Mauer im Hintergrund, der Holzkonstruktion des Stalls und den Engeln, die darüber aus einem Chorbuch singen (diese leider weitgehend vernichtet), in erster Linie die elegante Figur der knienden Maria. Ihre nach hinten neigende Haltung des Oberkörpers, charakteristische Gestaltung des Mantels, dessen seitliche Zipfel am Boden zusammen geschlossen sind, radial angeordneten feinen Falten am Untergewand über den Gürtel und die Wiedergabe der Draperie allgemein verbinden sie mit dem frühen Formgut des Meisters E. S. Ihre Modernität bestätigen auch entsprechende Vergleiche aus der zeitgenössischen und späteren oberrheinischen Malerei und Handzeichnung. Im Jahre 1453 entstanden, hebt sich diese Figur auch weit über das sonstige Niveau der Malerei in den Ostalpen dieser Zeit und verdient dadurch allseitige Beachtung.

Die Bedeutung des Meisters Bolfgangus und seines Kreises in der Geschichte der Rezeption der frühen deutschen Druckgraphik wird durch die Berücksichtigung der Fresken in der Wallfahrtskirche von Crngrob dank ihrer frühen Entstehung noch größer. Zugleich öffnen sie erneut die Fragen nach dem künstlerischen Horizont des Meisters und seinen malerischen Qualitäten.

Abbildungen:

1. Meister Bolfgangus, *Geburt Jesu*, 1453, Crngrob, Wallfahrtskirche
2. *Anbetung der Könige*, die untere Tafel des linken Flügels des sog. Altars von Schloss Tirol, um 1370, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
3. Jacques de Baerze, *Anbetung der Könige*, Retabel für die Kartause Champmol bei Dijon, 1390–1399, Dijon, Musée des Beaux-Arts
4. Strassburger Werkstätte, *Geburt Jesu*, 1450–1452, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Sign. L 70
5. Strassburger Zeichner, *Anbetung Mariens*, vor 1480, Bayonne, Musée Bonnat
6. *Geburt Jesu*, nach 1450, Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum
7. Meister E. S., *Geburt Jesu* (L. 22)
8. Jost Haller, *Hl. Georg zu Pferd*, die sog. Bergheimer-Predella, um 1445–1450, Colmar, Unterlindenmuseum
9. Meister der Spielkarten, *Blumenkönig* (L. 50)
10. Schweizer Maler unter dem Einfluss von Konrad Witz, *Maria mit Kind*, um 1470, Sion (Sitten), Wandgemälde des »Kaminsaals« der Festung La Valère
11. Meister E. S., *Marienverkündigung* (L. 10)
12. Meister E. S., *Die große Kreuzigung* (L. 32)
13. Meister E. S., *Der große Hortus Conclusus* (L. 83)
14. Meister E. S., *Maria mit Kind* (L. 80)
15. Meister Bolfgangus, *Hl. Joseph*, Ausschnitt aus der Anbetung der Könige, 1453, Crngrob, Wallfahrtskirche (vernichtet)