

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Mgr. Romana Meluzínová

**Čechy, Jižní Tyrolsko a tridentské
biskupství kolem roku 1400. Reflexe
krásného slohu v malířství.**

Disertační práce

Školitel: Prof. PhDr. Ing. Jan Royt, PhD., DSc.

Praha 2017

„Prohlašuji, že jsem předkládanou disertační práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.“

V Praze dne 26. 5. 2017

Mgr. Romana Meluzínová

Bibliografická citace: Čechy, Jižní Tyrolsko a tridentské biskupství kolem roku 1400. Reflexe krásného slohu v malířství: disertační práce / Romana Meluzinová ; vedoucí práce: Jan Royt. – Praha, 2017. --

Anotace:

Stěžejním tématem disertační práce je analýza vztahu krásnoslohé malby, zvláště bohemikální a malby Jižního Tyrolska kolem roku 1400. Jedná se o téma v literatuře mnohokrát zmiňované, dosud však nepodrobené pečlivé analýze.

Text je členěn do osmi hlavních kapitol. Po nastínění tématu následuje kapitola věnovaná dosavadnímu stavu bádání. Dále je zařazena kapitola ve stručnosti seznamující čtenáře s politickými dějinami oblasti a jejich vztahem k zemím Koruny české. Další tři kapitoly jsou věnovány nástěnné malbě, rozdělené podle místních škol a dílen. První z nich představuje dílo mistra Václava, v pramenech označovaného, mimo jiné, jako „Watzlab Kunstl von Behm“, jenž prošel s velkou pravděpodobností školením v Čechách během 70. let 14. století. Další kapitola je věnována tzv. bolzanské škole, charakteristické osobitou syntézou italské trecenteské malby s některými krásnoslohy podněty. Třetí část se zabývá nástěnnými malbami tzv. brixenské školy (malíři z Brunecku), v rámci níž působil i nejvýznamnější jihotyrolský malíř tohoto období Johannes z Brunecku, ale i řada malířů školených ve střední Evropě. Další kapitola je věnována deskovým obrazům relevantním pro dané téma. V závěrečné kapitole jsou představeny hlavní trasy a způsoby, jimiž krásnoslohé podněty do oblasti pronikaly a konkrétní díla, která našla v oblasti největší odezvu.

Klíčová slova: Krásný sloh, internacionální styl, nástěnná malba, desková malba, Jižní Tyrolsko.

Anglický název práce: Bohemia, South Tyrol and the bishopric of Trient around 1400. Reflection of beautiful style in paintings.

Abstract:

The main topic of the thesis is the analysis of the relationship between the beautiful-style paintings of Bohemian origin and the paintings of South Tyrol around 1400. The text is divided into eight main chapters. After the introduction of theme, follows a chapter devoted to the state of research. Next chapter introduces a political history of the area and its relationship with the Lands of the Bohemian Crown. The other three chapters are dedicated to mural paintings. The first one deals with the work of Master Wenceslas, "Watzlab Kunstl von Behm", as he is called in written sources. This painter was very likely trained in Bohemia during the 70s of the 14th century. Second one is devoted to the so-called Bolzano school of painting, characterized by the distinctive synthesis of Italian Trecento painting with some Beautiful-style motifs. The third part deals with the murals of so-called Brixen School (painters from Bruneck), which included the most significant South Tyrolean painter Johannes of Bruneck, as well as a number of painters trained in Central Europe. Next chapter is dedicated to the panel paintings relevant to the topic. In the summary there are recapitulated the most important findings of the thesis and they are engaged in the wider context.

Key words: Beautiful style, International gothic, mural paintings, panel paintings, South Tyrol.

Počet znaků (včetně mezer): 613 251.

Na tomto místě bych chtěla poděkovat prof. Janu Roytovi, který mě svými přednáškami nadchnul pro středověké umění, přivedl mě k tematice internacionálního slohu a při celém doktorském studiu mi byl velmi nápomocen jako školitel. Dále děkuji všem pracovníkům jihotyrolských institucí, kteří mi umožnili studium maleb v oblasti, zpřístupnili mi uzavřené kostely, poskytli restaurátorské zprávy, či vlastní názor během konzultací. Mé rodině pak děkuji za všestrannou podporu při studiu a zvláštní poděkování patří Jirkovi a Johance, kteří se mnou podstupovali veškeré strasti i slasti při badatelských cestách do Tyrol.

Obsah

I.	Úvod.....	8
II.	Dosavadní stav poznání.....	15
III.	Dějiny Tyrolska do počátku 15. století a jeho vztah k Čechám.....	34
III.1	Hrabata z Tyrol a vznik Tyrolska.....	38
III.2	Politické boje o tyrolské dědictví.....	41
III.3	Tyrolsko pod habsburskou nadvládou	44
III.4	Leopoldinská dynastie v Tyrolích.....	46
III.5	Jiří z Lichtenštejna a jeho episkopát	47
III.6	Fridrich IV. a Zikmund Lucemburský	51
IV.	Mistr Václav.....	54
IV.1	Trident: cyklus Měsíců v Orlí Věži hradu Buonconsiglio	54
IV.2	Riffian/Rifiano: kaple Panny Marie	70
IV.3	Merano: průchod věže farního kostela	77
IV.4	Pergine: kostel sv. Karla (sv. Mikuláše)	79
IV.5	Tramín/Termenno: farní kostel sv. Kvirika a Julity.....	83
IV.6	Autor cyklu Měsíců a Václav z Rifiana	84
V.	Bolzanská malířská škola.....	90
V.1	Sarntal/Sarentino: kostel sv. Cypriana	92
V.2	Terlano/Terlan: farní kostel Nanebevzetí Panny Marie	95
V.3	Hrad Runkelstein/Roncolo	100
V.4	Durnholz/Valdurna: kostel sv. Mikuláše.....	102
V.5	Kampill/Campiglio: kolstel sv. Martina.....	106
V.6	Völser Aicha/Aica di Fié: kostel sv. Kateřiny.....	112
V.7	Söll/Sela u Tramínu: kostel sv. Mořice.....	114
VI.	Brixenská škola a malíři z Brunecku.....	116
VI.1	Brixen/Bressanon: křížová chodba dómu	117
VI.1.1	IV. Pole	118
VI.1.2	Výzdoba severního křídla	121
VI.1.3	XIII. pole.....	128
VI.2	Novacella/Neustift u Brixenu.....	130
VI.2.1	Pole X. a XI.....	130
VI.2.2	IV. pole.....	132
VI.3	Kematen/Caminata: kostel sv. Mikuláše.....	135
VI.4	Sterzing/Vipiteno: kostel sv. Ducha.....	137
VI.5	Hall u Innsbrucku: kostel sv. Salvátora.....	141
VI.6	Fragmentární malby autora IV. pole v Brixenu	143

VI.7	Tramín/Termeno: kostel sv. Kvirika a Julity	144
VI.8	Deutschnofen/Nova Ponente: kostel sv. Heleny	151
VI.9	Dreikirchen/Tre Chiese u Barbiana: kostel sv. Gertrudy	158
VI.10	Gufidaun/Gudon: kostel sv. Martina	161
VI.11	Hans a Erasmus z Brunecku	165
VII.	Deskové obrazy	171
VII.1	Mariánský oltář z hradu Tirol	171
VII.2	Ukřižování z Novacella (87x120cm)	172
VII.3	Votivní obraz Hilpranda z Jauffenburgu	176
VII.4	Madona z městského muzea v Bolzanu	178
VII.5	Oboustranně malovaná deska z Freisingu	182
VII.6	Kristus na hoře Olivové z městského muzea v Bolzanu	184
VII.7	Pašijový diptych z hradu Chur/Coira	186
VII.8	Bolestný Kristus z Hall u Innsbrucku	191
VII.9	Oltář z kostela sv. Zikmunda v Pustertalu	192
VIII.	Shrnutí – Struktura krásnoslohých motivů a jejich původ	195
	Seznam použité literatury	205
	Seznam zkratk	224
	Obrazová příloha	225
	Seznam vyobrazení	377

I. Úvod

Téměř v každém kostele uprostřed alpské krajiny Jižních Tyrol nalezneme pozůstatky středověkých nástěnných maleb či pozdně gotický malovaný oltář. Z velkého množství dochovaných cyklů si v tomto textu představíme díla z období kolem roku 1400 a z první třetiny 15. století, vztahující se ke střeoevropskému krásnému slohu a zvláště k bohemikální malbě. Kolem roku 1400 a na počátku 15. století dosáhlo umění v Čechách jednoho ze svých absolutních vrcholů. Jeho význam tehdy sahal nejen za hranice Čech a Zemí Koruny české, ale i za hranice Svaté říše římské. Reflexe bohemikálního umění v takto vzdálené oblasti, jako jsou Jižní Tyroly, nejsou tedy ve sledované době výjimkou. Velmi výjimečné je však množství i stav dochovaných cyklů.

Krásný sloh ve střední Evropě je téma, diskutované v nespočetném množství studií zejména českých, německých a rakouských historiků umění.¹ Ze snah o definici tohoto fenoménu vyplynulo prozatím několik charakteristik, na nichž se většina badatelů shodne. Tímto stylem rozumíme sloh, jenž vznikl v Praze v osmdesátých letech 14. století jako místní varianta takzvané internacionální gotiky.² Od ostatních variant tohoto stylu se liší mimo jiné širokou základnou objednavatelů.³ Oproti západoevropským a italským variantám internacionálního stylu jsou pro krásný sloh charakteristické izolovaně pojednané postavy, což bývá kladeno do souvislosti s vůdčí rolí sochařského oboru.⁴ Osobitý je také neobyčejně vytríbený smysl pro formální krásu – zejména ženských postav –, tíhnoucí k zobrazení „*idealizovaného lidského zjevu*“.⁵ Vnější krása těchto postav byla ve své době chápána jako výraz krásy vnitřní v platónském významu. Tento obsah krásného slohu, který odpovídá jeho formě, úzce souvisí s dobovými filozofickými texty, velmi aktuálními v pražském dvorském prostředí. Jako osobnost nesmírného významu pro ideový základ tohoto slohu bývá zmiňován zejména pražský arcibiskup Jan z Jenštejna, který měl zásadní význam jak pro obsahovou, tak pro ikonografickou rovinu

¹ V německém prostředí je běžně užíván kromě Schöne Stil také pojem Weicher Stil. (Poprvé užívá PINDER 1940, 162.). V naprosté většině literatury je tento pojem chápán v podstatě jako ekvivalent k termínu Schöne Stil. Výjimkou je teze Dietera Großmana, který chápe Weicher Stil, jako střeoevropskou variantu internacionálního stylu, jejíž je krásný sloh pouze místní českou variantou. Viz GROßMANN 1980. Jelikož množství literatury a definic krásného slohu je obrovské, není možné zde čtenáře se všemi seznámit. Geneze termínu není námětem této práce. Dosud nejpodrobnější a zcela vyčerpávající zhodnocení literatury a výkladů tohoto fenoménu přináší však Jan Klípa v první části své disertační práce. Viz KLÍPA 2006, 36-113.

² Takto formuloval termín Albert Kotal (KOTAL 1962, 79), jehož chápání slohu se stalo východiskem i práce Jaromíra Homolky a skrze něj i patrně neucelenější syntézy k tématu, tedy výstavy Die Parler und der Schöne Stil (V úvodní kapitole se k této tezi hlásí A. Legner – LEGNER 1978, 18.). Podrobněji k vývoji pojmu krásný sloh a názorů jednotlivých badatelů odkazují opět na práci J. Klípy (KLÍPA 2006, 36-113).

³ Poprvé KOTAL 1962, 82sq.

⁴ KOTAL 1962, 82.

⁵ PEŠINA/HOMOLKA 1963, 162.

krásného slohu, mimo jiné pro příznačnou oblibu mariánské tematiky.⁶ Prameny formální geneze slohu leží v pražském parlérovském sochařství, z nějž čerpá krásnoslohé sochařství zejména plasticitu forem a plnost tvarů.⁷ Důležitou úlohu sehrála i domácí rezbářská tradice.⁸ V malířství připadla stejně důležitá role jako parlérovskému okruhu v sochařství dvorské dílně Mistra Theodorika, z níž převzal krásný sloh zejména měkkost modelace tvarů. Velký význam mělo také dílo Mistra Osvalda, jenž směřuje k odhmotnění postav.⁹ Mistr Třeboňského oltáře je chápán někdy jako předchůdce krásného slohu, jindy jako jeden ze zakladatelů a jeho největších představitelů.¹⁰ Jeho přínosem pro formální stránku stylu je zejména idealizace a produchovnění figur a tendence k jejich osamostatnění spolu s obnoveným zájmem o dekorativní hru kaligrafické linie.¹¹ Kromě domácích zdrojů přijímá krásný styl také podněty západoevropské a severoitalské.

Šíření krásného slohu po střední Evropě a později i do vzdálenějších oblastí je velmi obšírně diskutovaným tématem. Tento sloh se rychle dostal do mnoha německých a rakouských oblastí, kde od počátku 15. století vznikala jeho paralelní centra s vlastní genezí a odlišnými slohovými i technologickými postupy.¹² Stejně jako vznik, souvisí s parlérovskou hutí pravděpodobně i šíření tohoto stylu, zejména ve sféře sochařství a architektury. Téměř na všech místech, kde tato huť působila, zasela podnětné sémě, jež následně rozvíjeli místní umělci.¹³ Také v oblasti Tyrolska máme doloženou účast parlérovských žáků, a to při stavbě závěru bolzanského dómu. Zdejší chór s ochozem a

⁶ Významem Jana z Jenštejna pro krásný sloh se zabýval zejména Jaromír Homolka. HOMOLKA 1977. Janem z Jenštejna a jeho významem při formování krásného slohu se zabývá v kapitole nazvané „Duchovní zázemí Mistra Třeboňského oltáře“ také J. Royt ve své monografii věnované tomuto umělci. Viz ROYT 2013, 81-89.

⁷ Poprvé propojuje Parlérovský okruh s krásným slohem V. Kramář (KRAMÁŘ 1928, 209sq.). Soustavnému studiu vztahu parlérovské plastiky a krásného slohu se věnoval zejména A. Kutal (KUTAL 1962; 1970; 1972). Homolka rozvíjí dále A. Kutalem započaté bádání a zdůrazňuje podíl samotného Petra Parlěře ale i význam sochy sv. Václava z pražské katedrály, jakožto inkunábule krásného slohu (HOMOLKA 1977; 1983, 438). G. Schmidt zdůraznil pak význam Jindřicha Parlěře (SCHMIDT 1970). V reakci na Schmidtovi teze pak je nutno zmínit práce Ivo Hlobila (HLOBIL 1997; 1999)

⁸ HOMOLKA 1964, 60.

⁹ Přínosem Mistra Osvalda se zabýval opět zejména Jaromír Homolka, který tohoto malíře situuje do blízkosti Jana z Jenštejna a řadí jej do směru, jenž v sochařství zastupuje Jindřich Parlět, jehož malířským následovníkem je Mistr Třeboňského oltáře a který vyústil do umění krásného slohu. Viz HOMOLKA 1977, 131sq.

¹⁰ Klíčovou roli Mistra Třeboňského zdůraznil zejména A. Kutal, který v něm vidí jeden ze zdrojů krásného slohu, jež se střetnul s parlérovským proudem, franko-vlámskými vlivy a s motivy českého umění první půle 14. století. (KUTAL 1962, 79) Významem mistra Třeboňského pro krásný styl se zabýval také J. Pešina, který v tomto malíři vidí již vlastní základy krásného slohu a jedno z jeho nejvýznamnějších exponentů. (PEŠINA 1971, 167-190). Dle Jaromíra Homolky je přínosem tohoto malíře do krásného slohu také tendence k osamostatnění figury a směřování k devočnímu charakteru obrazů. (HOMOLKA 1979-1980; HOMOLKA 1983, 435-463). Mistru Třeboňského oltáře se naposledy věnoval Jan Royt. V této monografii je zařazena i kapitola věnovaná pohledu historiků umění na Mistra Třeboňského. Viz ROYT 2013, 202-229.

¹¹ HOMOLKA 1983.

¹² Například Salzburské sochařství je známé používáním litého kamene, jímž se liší od typicky pražské opuky z dolů na Bílé hoře.

¹³ Za hlavní nositele tohoto stylu bývají v literatuře uváděni tzv. Pražští panicové, patrně synové Petra Parlěře, Jan, Václav a jejich další příbuzný Petr (Petrlík). Viz KUTAL 1972, 123sq. Tematika Parlěřů a jejich role v rámci vzniku a geneze krásného slohu byla i námětem výstavy Die Parler und der Schöne Still. Viz katalog výstavy Die Parler.

věncem kaplí je proveden podle vzoru gmündského kostela sv. Kříže a byl vytvořen augsburskými parléřovskými žáky Martinem a Petrem Schiche. V takzvané „Leiter Törl“ na vnější straně severní stěny ochozu jsou umístěny jedny z nejstarších parléřovských soch v oblasti, na nichž lze sledovat nástup forem krásného slohu.¹⁴ Sochařství v tomto stylu je v Tyrolsku zastoupeno několika příklady. Z krásných Madon – typu stojící postavy – se nedochoval žádný exemplář, avšak trůnicí Madona nad portálem klášterního kostela v Marienberku je projevem stejné stylové vrstvy.¹⁵ Dochováno je velké množství krásných Piet. Nejstarší je patrně Pieta z Brunecku, následuje Pieta z Lienzu či Pieta z Rifiana.¹⁶ Významnou kapitolu sochařství krásného slohu v Tyrolích tvoří také přítomnost Hanse z Judenburgu v oblasti, která započíná datem 1421.¹⁷ Tento mistr je doložen zároveň jako sochař i malíř, avšak z jeho malířské produkce neznáme žádné určité dílo. Pramenně doložený je jako autor hlavního oltáře bolzanského dómu, z něž se dochovala řezbářská část.¹⁸

V případě malířství jsou to velmi často bohemikální díla či v Čechách školení umělci, kteří stojí na počátku místních krásnoslohých škol.¹⁹ Tyrolské krásnoslohé malby nejsou z tohoto hlediska dosud dostatečně probádány. Přítomnost v Čechách školeného umělce je v Tyrolsku spolehlivě doložena pouze v jediném případě, a to je Mistr Václav. U ostatních, zejména u tvůrců maleb bolzanské a brixenské školy, nemáme o původu krásnoslohých motivů jistotu. Zprostředkující úlohu zde mohla sehrát jak Praha a odtud odcházející umělci na počátku 15. století, tak rakouská a německá krásnoslohá centra, zejména Salzburg, Vídeň, Švábsko či Štýrsko a Korutany.

Některá díla v oblasti Tyrolska nereagují na rozvinutý krásný styl, nýbrž na předchozí tradici theodorikovské malby, která sama našla v celé střední Evropě mnoho následovníků.²⁰ Takovouto iniciační úlohu mohl v Jižním Tyrolsku sehrát oltář z hradu Tirol.²¹ S tímto oltářem souvisí jedna z teorií, vysvětlující proudění česko-rakousky

¹⁴ K tématu viz katalog Kunst in Tirol 2007, kat. heslo 146, str 238-9. Zejména postava Panny Marie přichází se schématem řešení draperie vzkříšeným právě parléřovskými sochami a hojně rozšířeným krásnými Madonami. Jedná se o schéma s krátkou zástěrou, která končí nad koleny, v oblasti boků vytváří dva mísovitě záhyby a po stranách spadá v kaskádách.

¹⁵ Viz Kunt in Tirol 2007, k.h. 146. Kromě stylové sounáležitosti nalezneme madona velmi těsné analogie s Madonou Krumlovskou. S touto sochou ji pojí zejména provedení hlavy, fyziognomických rysů i provedení vlasů.

¹⁶ V případě sochařských děl se většinou jedná o importy ze Salzburku. K tématu viz KREUZER-ECCER 1976.

¹⁷ Viz KREUZER-ECCER 1986.

¹⁸ Oltář měl malovaná křídla, která jsou bohužel ztracená. Řezbářská část se stylově řadí k pozdnímu krásnému slohu a k následovníkům salzburského Mistra z Großlobmingu. K dalším dílům v oblasti bývá řazena zejména Pieta z bolzanského dómu. Viz KREUZER-ECCER 1986.

¹⁹ Zejména v případě Vídně a Salzburku. K tématu naposled viz KLÍPA 2012. Zde také starší literatura k tématu.

²⁰ K tomuto tématu zejména katalog výstavy Karel IV. císař z Boží milosti. (FAJT 2006).

²¹ Podrobněji viz kapitola VII.1.

orientované malby do Tyrol politickými událostmi poslední třetiny 14. století, kdy se Tyroly dostaly pod nadvládu Habsburků. Habsburské dvorské umění, jak známo samo silně propojené s českým uměním, pak mělo sehrát významnou úlohu při nástupu krásného slohu i v Jižním Tyrolsku.

Ačkoliv Jižní Tyrolsko nebylo nikdy součástí zemí České koruny, šlo o oblast, která byla na konci 14. a počátku 15. století s Českým královstvím silně politicky propojena, což se samozřejmě odrazilo i v místním umění. Dějiny tohoto regionu a jejich vztah k Čechám budou tedy námětem samostatné kapitoly. Další oddíly budou již věnovány malířským památkám této oblasti.

Obrovské množství cyklů nástěnných maleb z doby kolem roku 1400 a z počátku 15. století je v porovnání s poněkud torzálně dochovaným fondem nástěnné malby v Čechách této doby mírně zarážející. Počet dochovaných cyklů v této oblasti naznačuje, že právě tento obor se zde kolem roku 1400 těšil největšímu rozkvětu a stal se hlavním médiem určujícím stylový vývoj. Oproti tomu ve většině západoevropských center v této době hrála nejdůležitější úlohu malba knižní či sochařství.²² Za svůj vznik vděčí tyto cykly nástěnných maleb mimo jiné příznivé ekonomické situaci, jež tehdy v Jižních Tyrolích panovala. I ty nejdlehlší horské kostelíky tak mohly získat finance pro svou výzdobu. Část maleb byla během pozdějších staletí zabílena a objevena až spolu se vzkrášením zájmu o středověk. Množství dochovaných celků však vděčí za své přežití především skutečnosti, že v následujících obdobích se již toto území nenacházelo v příliš dobré ekonomické situaci a zdejší kostely tedy nebyly renovovány a přestavovány v době barokní, jak tomu často bývalo v Čechách.

Z ikonografického hlediska jde velmi často o jakési „Biblia Pauperum“, ilustrujících zejména christologický a mariánský cyklus či cykly ze života světců, jimž byl kostel zasvěcen, nebo těm, kteří se těšili zvláštní úctě v této oblasti. Naprosto nejčastějšími náměty jsou výjevy z Kristových pašijí.²³ Toto téma bylo jedním

²² Již od 80. let v celé západní a střední Evropě pozorujeme odklon od monumentálních zakázek k dílům privátnějšího charakteru. V Čechách dobře ilustrováno dvorským uměním Karla IV. a jeho velkolepými realizacemi (typu Karlštejn, Emauzský klášter aj.) které je zcela odlišného charakteru od privátních objednávek Václava IV. (zejména rukopisy). V oblasti Jižních Tyrol však patrně tento posun nenastal. Jedním z důvodů odlišného charakteru zakázek je zejména odlišný typ donátorů a historická situace v oblasti. Dalším důležitým faktorem je jistě blízkost italského prostředí, tradičně upřednostňující monumentální malbu, z níž trecenteská malba zejména bolzanské oblasti nesporně vycházela. (viz SALVINI 1941, 108).

²³ Pašijové cykly nalezneme v kostele sv. Mikuláše v Durnholz, sv. Martina v Kampill, sv. Maurizia v Sella/Söll, sv. Cypriana v Sarentinu, sv. Kvirika a Julity v Traminu. Velké oblibě se potom těšily vybrané scény z tohoto cyklu, jako Kristus na Hoře Olivové, často přetomný jako devoční obraz typu epitař. Příkladem jsou malby v křížových chodbách kláštera Novacella a v brixenském dómu.

z nejčastějších i při výzdobě českých kostelů této doby.²⁴ Obliba pašijových témat tehdy souvisela s novou vlnou spirituality, takzvanou devotio moderna, jež nabádala věřící k osobní kontemplaci Kristova utrpení.²⁵ Velká část maleb byla určena prostým věřícím, kteří neuměli číst, jako zdroj jejich poučení. Toto své určení často odráží i stylová stránka maleb. Mnoho cyklů je provedeno v lokální zpopularizované verzi slohu. Nalezneme však i kostely, jejichž výzdoba náleží k těm nejkvalitnějším příkladům nástěnné malby tohoto období; většinou to byly zakázky spojené s náročnějším objednavatelem. Právě tyto celky nás budou zajímat nejvíce, neboť měly zpravidla určující význam pro přenos ikonografických i stylových novinek do oblasti.

Tradičně bývá malířství těchto regionů rozděleno do tří až čtyř lokálních „škol“. Tohoto členění se budeme přidržovat i v této knize. Je však nutno zdůraznit, že se jedná jen o jakési pomocné vodítko. Nejednalo se samozřejmě o od sebe oddělené malířské školy, nýbrž výrazně propojené dílny umělců, kteří cestovali, spolupracovali mezi sebou a zdaleka netvořili jen v regionech svého původu.²⁶ Ve vztahu k internacionálnímu stylu by jistě bylo zajímavé bližší seznámení s profánními cykly na zdejších hradech. Tyto malby, ač se mohou vázat i k českému prostředí, jsou však spíše projevem takzvaného dvorského stylu, který není primárním námětem této knihy.²⁷

Jako samostatná oblast bývá chápáno dnešní Tridentisko, tehdejší tridentské biskupství a knížectví. Z našeho pohledu sehrálo důležitou úlohu zejména za episkopátu Jiřího z Lichtenštejna, původem z moravské větve tohoto rodu. Na jeho dvoře působili umělci školení v Čechách v čele s mistrem Václavem, pravděpodobným autorem cyklu Měsíců v Orlí věži biskupského hradu. Malíř Václav je poté doložen v oblasti Merana, kde měli jeho následovníci vytvořit jakousi lokální školu. Merano bylo až do druhé čtvrtiny 15. století sídelním městem tyrolských hrabat a tedy jedním z nejbohatších regionů. S přeložením sídla vládnoucího rodu do Innsbrucku roku 1420 pak můžeme sledovat postupné chudnutí jižní části Tyrolska a naopak rozkvět severní oblasti. Malíři Václavovi bude věnována samostatná kapitola (IV.)

První opravdovou lokální školou, která je pro naše téma velmi zajímavá, je takzvaná bolzanská malířská škola (kapitola V.). Ta je v literatuře spojována s obrovským počtem malířských cyklů, avšak ne všechny jsou relevantní pro dané téma. V malbách

²⁴ Pašijové cykly z této doby nalezneme například v kostele sv. Klimenta v Levém Hradci, v Uhlířských Janovických, v kostele sv. Vavřince ve Stašicích, v presbytáři kostela v Hněvkovicích.

²⁵ Příkladem díla určeného k osobní kontempraci v oblasti je pašijový diptych z hradu Chur. Viz kapitola VII.7

²⁶ Viz také WEINGARTNER 1912, 13.

²⁷ Například malby hradu Runkelstein/Roncolo.

této školy se spojují podněty malířství italského trecenta s některými novinkami, které přišly ze severu a přibližovaly produkci těchto malířů krásnému slohu. Právě v dílech tohoto okruhu nalezneme velké množství cyklů druhé kategorie, vytvořených místními umělci, jež vstřebávají podněty krásného slohu z druhé či třetí ruky a které budou zmíněny pouze okrajově. K hlavním objednatelům v tomto kraji patřili zejména šlechta a bohatí měšťané. Často se setkáme se jmény šlechticů Vintler, Niedertor, Rottenburg, z řad měšťanstva pak Botsch a Anich.

Druhou lokální školou, jíž se budeme zabývat, je takzvaná brixenská (kapitola VI.). Svůj původ měla patrně v údolí Pustertal/Pusteria; umělecké centrum této oblasti leželo v Brunecku. Hlavními tamními duchovními středisky byly biskupský Brixen a augustiniánský klášter Neustift/Novacella. Některé cykly stojí na rozhraní škol bolzanské a brixenské, takže zařazení příslušných kostelů do kapitoly brixenské či bolzanská škola je pouze orientační. Jsou to zejména o malby v kostelech v Deutschnofen/Nova Ponente, Drei Kirchen/Tre Chiese, Tramínu/Termenno.²⁸

Další samostatná kapitola bude věnována deskové malbě (kapitola VII.). Deskových obrazů z tohoto období není v Jižním Tyrolsku dochováno mnoho, což ztěžuje snahu vytvořit si ucelenou představu o vývoji tohoto oboru ve sledované oblasti. Zaměříme se hlavně na možnosti atribuce maleb konkrétním umělcům a jejich včlenění do širšího kontextu zdejšího malířství. Dosavadní bádání prozatím dospělo k názoru, že v rámci dílen brixenského okruhu vznikaly i deskové obrazy. Naproti tomu bolzanská škola se patrně věnovala pouze oboru malby nástěnné. Některé deskové obrazy jsou díla osamocená, dosud nezařazená do širšího kontextu a bývají často v literatuře považována za importy ze severu nebo za práce umělců, kteří touto oblastí pouze projížděli.²⁹

Jde-li se o importy či díla vytvořená na místě je poměrně zásadní otázkou stávajícího bádání, avšak v případě deskové malby je to často problém nevyřešitelný. Velkou výhodou nástěnné malby je její nepřenositelný charakter, který dokládá s jistotou přítomnost konkrétního umělce v oblasti. Propojením autorů deskových obrazů s díly malby nástěnné můžeme tedy toto dilema z části zodpovědět, což by mohlo přinést poměrně důležité poznatky o itineráři konkrétních umělců.

Vzhledem ke stěžejnímu námětu této práce, jímž je snaha analyzovat bohemikální a krásnoslohé motivy a jejich původ v malířství této oblasti, bude pozornost zaměřena především na formálně-stylovou analýzu a komparaci s díly českými, případně

²⁸ Kapitoly VI.8; VI.9; VI.7.

²⁹ Například Ukřižování z Novacella (kapitola VII.2.).

středoevropskými. Tato metoda bude opřena o zjištění restaurátorských zpráv a technologických průzkumů. Zohledněny budou samozřejmě i relevantní písemné prameny. Jelikož to se jedná o téma v české literatuře poměrně nové, je podle mého názoru nutné nejprve představit dosavadní poznatky o těchto dílech, které přinášejí i poměrně jisté opěrné datační body. Následně je nutno včlenit tyto informace do současného stavu poznání bohemikálních děl krásného slohu. Teprve poté bude možné přistoupit ke kontextuálním interpretacím jednotlivých malířských celků.

II. Dosavadní stav poznání

Nejstarší literatura vážící se k malbám jihotyrolské oblasti a tridentského biskupství jsou práce konzervátorů centrální komise vídeňského institutu, které vznikaly od poloviny 19. století. Tyto studie jsou pro nás cenné zejména z toho důvodu, že vzbudily zájem o dochované malby, vedly k jejich restaurování, i když ne vždy zdařilému, a otevřely zásadní otázky ohledně datace maleb, jejich stylovém charakteru a školení malířů. V dnešní době většinou nejsou již platné zde navrhované závěry, avšak zevrubné popisy jednotlivých cyklů nám mohou přinést informace o podobě maleb před restaurátorskými úpravami a často také citují tehdy dochované nápisy, jež dnes není již možno rozluštit.

Tematiku tzv. Bolzanské školy otevírá Kal Atz ve své stati věnované výzdobě farního kostela v Terlanu.³⁰ Právě v tomto díle se dozvídáme o původní podobě maleb, které následně prošly restaurátorským zásahem, jež zcela pozměnil jejich charakter. Již zde autor rozlišil dvě etapy výzdoby kostela, starší malby v chóru a mladší v lodi. Poprvé také zmiňuje malíře Hanse Stotzingera, jakožto autora maleb v lodi, kterého považuje za vůdčí osobnost této školy.³¹ Karl Atz následně vytvořil své životní dílo, souhrnnou dvousvazkovou knihu, která se věnuje dějinám umění a architektury v celém dnešním regionu Trentino-Alto Adige a Vorarlberska.³² Tzv. Tyrolskou školu člení dále na lokální školy v Tridentu, Bolzanu/Meranu, Brixenu, Linzi, Innsbrucku, Wilten.³³ Od 14. století bylo dle jeho poznatků hlavním centrem Bolzano, které reaguje zejména na Veronskou a Padovskou školu.³⁴ Italské, zejména padovské a veronské podněty proudily dle tohoto badatele do oblasti více směry. Vlastními cestami proudili dle jeho názoru novinky do Brixenu, severní oblasti měli čerpat giotteskní ponaučení skrze školy v Augsburgu, Ulmu či Regensburgu.³⁵ V této knize se autor zabýval mimo jiné Hansem Stotzingerem, jemuž připisuje i malby v kostelích sv. Jana v Dorf/Villa, sv. Cypriana Sarnthein/Sarentino, sv. Helena v Deutschnofen/Nova Ponente.³⁶ Za pozdní články Bolzanské školy uvádí malby v kostele sv. Kateřiny ve Volser Aicha/Aica di Fie, u nichž našel dataci k roku 1484.

³⁰ ATZ 1873.

³¹ ATZ 1873, 108.

³² Atz 1909.

³³ Atz 1909, 649.

³⁴ Atz 1909, 647.

³⁵ Atz 1909, 649.

³⁶ Atz 1909, 649sq.

Dalším významným počinem tohoto počátečního období je práce Hanse Sempera.³⁷ Ve své stati věnované malbám v křížové chodbě brixenského dómu poprvé zmiňuje vliv giotteskních maleb na jihotyrolskou malbu přelomu 14. a 15. století. Zejména dekorativní řešení ráků, kompozice výjevů a barevnost je dle jeho názoru přímo odvoditelná z kaple Scrovegniů v Padově.³⁸ V reakci na tento Semperův příspěvek Hans Schmölzer zdůrazňuje naopak severský charakter maleb v Terlanu.³⁹ Malby v chóru farního kostela v Terlanu jsou dle jeho názoru prací umělce salzburského okruhu a italského původu zde mají být pouze bordury a dekorativní řešení stěn. Architektura použitá na výjevech je dle jeho názoru sice italizující, avšak transformována již severskými umělci.⁴⁰ Výjevy v lodi tohoto kostela nejsou, jak zdůrazňuje, z ruky jediného umělce, ačkoliv vznikly pravděpodobně v překrývajícím se časovém horizontu. Odlišné se mu jeví zejména v krajině zasazené výjevy Narození Krista a Jáchymova oběť, které jsou podle autora blíže „německo-gotickému“ slohu jenž se projevuje ve IV. a v XIII. arkádě v Brixenu.⁴¹ Malby v kostele sv. Jana v Dorf/Villa rozdělují na dva celky. Jedním je cyklus na severní stěně s výjevy ze života sv. Jana Evangelisty, který vykazuje bližší styk gioteskní malbou, druhým výjevy ze života sv. Jana Křitele na stěně jižní, které připisuje Hansi Stotzingerovi a jeho okruhu.⁴² Tyto malby datuje „jistě před rok 1407“.⁴³ Malby v kostele sv. Martina v Kematen se mu jeví jako stylově shodné s malbami na jižní stěně v kostele st. Johann im Dorf.⁴⁴ Malby na vítězném oblouku jsou dle jeho názoru z jiné ruky než pašijový cyklus na stěnách.⁴⁵

Bolzanskou školou se ve svém dalším díle zabýval opět Hans Semper.⁴⁶ Další prací obdobného charakteru je dílo Paula Clemena, který rozlišuje mezi severotyrolským okruhem, který dle jeho názoru spadá čistě do sféry vlivu německé malby, zatímco jihotyrolské malby se nacházejí na rozhraní obou vlivů, tedy německého a italského.⁴⁷ Podrobnější analýzu a konkrétní příklady však neuvádí.

Dalším významným příspěvkem je souhrnná stať Hanse Brauneho z roku 1906.⁴⁸ Zde se autor snaží vysvětlit vznik Bolzanské školy jako čistě německého umění, které až

³⁷ SEMPER 1887.

³⁸ SEMPER 1887.

³⁹ SCHMÖLZER 1888.

⁴⁰ SCHMÖLZER 1888, 22sq.

⁴¹ SCHMÖLZER 1888, 76.

⁴² SCHMÖLZER 1888, 29.

⁴³ SCHMÖLZER 1888, 47.

⁴⁴ SCHMÖLZER 1888, 45.

⁴⁵ SCHMÖLZER 1888, 46.

⁴⁶ SEMPER 1904, 205-282.

⁴⁷ CLEMEN 1889.

⁴⁸ BRAUNE 1906.

po roce 1400 vstřebává nové podněty přicházející z Itálie. Za nejstarší díla této školy považuje malby v Kampill, které datuje k roku 1375.⁴⁹ Jako druhé nejstarší chápe malby v kostele sv. Kateřiny ve Volserch Aicha, které jsou dle jeho názoru dílem nejdůležitější osobnosti bolzanské školy, jež odráží severský charakter zdejšího umění. Nástup přímého italského vlivu podle něj nastal až kolem roku 1400, kdy měly být vytvořeny malby v kostele st. Johann im Dorf a o několik let mladší malby ve sv. Valentinu v Siusi, podle Brauneho nejitalštější dílo v oblasti.⁵⁰ Malby lodi farního kostla v Terlanu, datované 1407 a podepsané Stotzingerem jsou pak jakousi sumou dosavadních vzorů, z nichž Stotzinger vytvořil syntézu.⁵¹ Stotzingera považuje za žáka autora maleb ve sv. Kateřině ve Völser Aicha.⁵² Novinkou v jeho díle má být pouze zájem o individualitu postav, reálné prostředí a detail.⁵³ Za vrchol tzv. Bolzanské školy považuje malby v kostele s. Heleny v Deutschnofen/Nova Ponente.⁵⁴

Souhrnnou prací zabývající se jak školou bolzanskou, tak malbami brixenského a meranského okruhu je stať Josefa Weingartnera z roku 1912.⁵⁵ První část se věnuje právě škole Bolzanské a v ní Weingartner neguje snahu svých předchůdců o prohlášení těchto maleb za čistě „německé“. Zdůrazňuje působení přímých italských vzorů zejména veronských následovníků Giotta.⁵⁶ Poprvé zpochybňuje také prvenství této školy, a to jak kvalitativní, tak chronologické. Nepravděpodobné se mu jeví, že by bolzanská škola ovlivnila brixenskou. Za nejstarší dílo Bolzanské školy považuje malby v chóru kostela v Terlanu. Malby v lodi tohoto kostela pak rozděluje na dvě skupiny – západní pole, vytvořené a podepsané Hanse Stotzingerem a pole východní, jehož autorem je mistr, zvaný podle hlavní scény tohoto pole „mistr výjevu Vraždění neviňátek“. Kolem těchto dvou malířů pak vytvořil dvě hlavní skupiny bolzanské školy. První spojená se Stotzingerem měla provést malby v Kampill a v kapli hradu Runkelstein, druhý malíř východního pole měl provést malby v kostel sv. Kateřiny ve Volser Aicha a část maleb v kostele sv. Heleny v Deutschnofen.⁵⁷ Skupina kolem maleb v kostele sv. Jana Dorf, sv. Vigilia ve Virgolo jsou dle jeho názoru prací spojitelnou spíše s malířem chóru terlanského kostela.

⁴⁹ BRAUNE 1906 61sq. Malby v Campiglio datuje 1375.

⁵⁰ BRAUNE 1906 malby v Johann im Dorf s. 77sq a v Siusi s. 87sq.

⁵¹ BRAUNE 1906, 91sq.

⁵² BRAUNE 1906, 99. Stotzingera považuje však za autora celé výzdoby lodi farního kostela v Terlanu (s výjimkou výjevu Narození Krista), tedy i malbe Vraždění Neviňátek, jež má být malbám ve sv. Kateřině nejbliže.

⁵³ BRAUNE 1906, 95sq.

⁵⁴ BRAUNE 1906, 103sq.

⁵⁵ WEINGARTNER 1912.

⁵⁶ WEINGARTNER 1912, 6sq.

⁵⁷ WEINGARTNER 1912, 27.

Fritz Burger opět řeší zejména otázku „severského“ či „italského“ charakteru maleb bolzanské školy. Dle jeho názoru nestojí zde giottovská a gotická složka maleb v protikladu, nýbrž i italské motivy jsou „zcela protkány sjednocujícím německým duchem“. Jihotyrolské malby chápe jako součást malby rakouské. Burger také zdůrazňuje významnou úlohu Pražské a hornorýnské-burgundské školy.⁵⁸

Nicolo Rasmò se na základě pečlivé analýzy jednotlivých malířských celků propracovává k upřesnění jejich datace a atribuce a následně k přepracování konceptu vzniku bolzanské školy. Upustil zejména od snahy vytvořit lineární představu vývoje bolzanské malby jako na sebe navazujících děl několika generací vzájemně provázaných dílen. Rozlišil mnoho vrstev a vícero dílen umělců školených přímo v Itálii pracujících současně s dílnami tzv. Bolzanské školy. Tyto dílny mnohdy spolupracovali na výzdobě jediného kostela. Maby v dominikánském kostele v Bolzanu, které ještě Weingartner považoval za dílo bolzanské školy par excellence, přiřadil nově k tvorbě čistě veronsky školených umělců, následovník Guarienta.⁵⁹ Dle jeho poznatků byla chronologie vzniku bolzanských děl následující: Malby v kostele sv. Jana v Dorf/Villa datuje kolem 1365, následně měly dle jeho názoru vznikat výzdoby v kostele sv. Magdaleny v Prazöll, sv. Vigilia ve Virgl/Virgolo (1367), sv. Cypriana v Sarthein/Sarentino. Současně s malíři v sv. Vigiliovi měli v Bolzanu pracovat čistě emiliánští umělci, kteří měli vytvořit výzdobu kapitulního sálu v klášteře dominikánském v Bolzanu. Jedním z tamějších mistrů je Rasmem vyčleněný „Mistr legendy papeže Urbana“. Tento malíř a jeho okruh měli pak stát za výzdobou chóru kostela v Terlanu a mnoho dalších maleb. Počátky vlastní bolzanské školy, která tvoří syntézu italské a severské malby, spatřuje v malbách na vnějšku kostela sv. Vigilia ve Virgono a v malbách uvnitř kostela san Cipriano v Sarentino.⁶⁰ Tyto malby podle něj přinášejí poprvé syntézu Veronských maleb stylu mladého Martina da Verona s novinkami, které sem měli přinést seversky/česky školení umělci. Nicolo Rasmò se snažil vysvětlit náhlou orientaci bolzanské školy na čistě severskou malbu (či reflexi starších místních italsky orientovaných maleb) historickými okolnostmi. Hlavní příčinu nalézá v dobytí Padovy a Verony Benáťany, což měl dle jeho názoru za následek uzavření hranic na jihu. Roku 1407 se Fridrich Tyrolský se chopil moci v Trentinu a hranice se uzavřela i na sever. Bolzano stojící odjakživa na cestě z Rakous do Verony se

⁵⁸ BURGER 1917.

⁵⁹ RASMO 1942a.

⁶⁰ RASMO 1942b; RASMO 1952;

uzavřelo a bylo nutné hledat jiné přístupy.⁶¹ Stejnými důvody vysvětluje Rasmu náhlý vzestup malířství v Bruniku/Brixenu. Jelikož cesta mezi Benátkami a severem skrze Bolzano byla uzavřena, začala na významu získávat cesta skrze údolí pustertalu a okolních oblastí.

Nicolo Rasmu se také zabýval dílem Hanse Stotzingera, k jehož dílu nově přiřadil malbu votivního výjevu Castelnovo, kterou datuje k roku 1407.⁶² Monograficky dále zpracovává vybrané kostely této školy.⁶³ V 70. a 80. letech vyšlo několik Rasmových prací syntetického charakteru, zpracovávající celek jihotyrolských nástěnných maleb.⁶⁴

Tyrolskou malbou a v rámci ní i bolzanským okruhem se ve svém souhrnném díle zabýval také A. Stange.⁶⁵ Malba konce 14. století je podle tohoto badatele pod silným italským vlivem, což vysvětluje kromě geografické blízkosti také přítomností italských kupců v Bolzanu, kteří stáli za mnoha nejkvalitnějšími malířskými zakázkami ve městě.⁶⁶ Hansi Stotzingerovi připisuje kromě maleb v Terlanu také výzdobu kostelů sv. Kateřiny ve Völser Aicha/Aica di Fie či malby v kostele sv. Martina v Kampill. Malíře považuje za umělce relativně skromného talentu, jehož projev je charakteristický těžkopádnými ztuhlými figurami s odměřeným výrazem.⁶⁷ Reflexi české malby shledává nejsilněji v deskových obrazech.⁶⁸ Bohemikální malba proudila dle Stangeho do oblasti z více stran. Nejsilněji je prý tato orientace přítomná v oblasti Merana, sídelního města tyrolského hraběte, kam se dostávala skrze propojení s rakouským dvorem.⁶⁹ Zároveň sem měli přicházet umělci přímo z Čech (Mistr Václav v Rifianu).⁷⁰ Ve stejné době se měli v oblasti pohybovat česky školení umělci z tzv. métského skriptoria.⁷¹

Malířstvím v Bolzanu v druhé polovině 14. století, a tedy i konstitucí tzv. Bolzanské školy se zabýval Tiziano Franco.⁷² Rozkvět malby v Bolzanu připisuje zejména příznivé situaci města jakožto obchodního uzlu, přesídlení bohatých rodin

⁶¹ RASMO 1987, 92. Jako příklad uvádí malby z kostela San Vigilio al Virgolo. Zde spolupracovali na výzdobě malíř italského a severského původu. Italský malíř se však v oblasti po roce 1400 nevyskytuje a nalézáme pouze díla jeho místních epigonů. Názorná je dle jeho mínění také výzdoba hradu Runkelstei/Roncolo. Zde na konci 14. století spolupracovali italští a místní malíři, avšak na výzdobě Letního domu nalezneme již pouze malíře školené na severu.

⁶² RASMO 1971s.p.

⁶³ RASMO 1942a, 61-63.

⁶⁴ RASMO 1971. RASMO 1949; RASMO 1982.

⁶⁵ STANGE 1969, 132sq.

⁶⁶ STANGE 1969, 134.

⁶⁷ STANGE 1969, 135.

⁶⁸ STANGE 1969, 138. Viz kapitola VII.

⁶⁹ STANGE 1969, 137.

⁷⁰ STANGE 1969, 139.

⁷¹ STANGE 1969, 40.

⁷² Počátkem italsky orientované malby se zabýval ve své stati FRANCO 2000, 149-165.

florentského původu Rossi/Botsch, kteří stáli za mnoha uměleckými podniky.⁷³ Předchůdce vlastní bolzanské školy kolem roku 1400 rozděluje do několika skupin. První tvoří Guariento a jeho následovníci, jež mají být autory výzdoby kostela sv. Jan v Dorf/Villa. Zdejší výzdobu měli provést dva umělci, z nichž jeden je dle Franca velmi blízký projevem Guarientovi, druhý z něj převzal pouze architektonické kulisy. Právě tento druhý mistr měl stát za rozšířením architektonických kulis v bolzanské škole a má být také autorem části výzdoby chóru farního kostela v Terlanu.⁷⁴ Mírně odlišné jsou pak de jeho názoru malby v kostele sv. Vigilia. Autor cyklu ze života patrona kostela je dle jeho názoru ovlivněn nejen Guarientem, ale také Giustem de Menabuoi.⁷⁵ Od 80. let spatřuje první průniky Altichierových novinek. Nejprve se jedná o jednotlivé příklady, typu votivní obraz Castelbarco s typicky Veronskou madonou na trůnu. Charakteristické je také altichierem inspirované dekorativně řešené rámování výjevů akantovým dekorem s postavami v polylobových rámech.⁷⁶ Na samém konci 14. století v oblasti rozpoznává nové podněty přicházející od čistě Veronsky školeného umělce post-Altichierovského projevu, jakým je autor maleb na vnějšku kostela sv. Valentina v Siusi.⁷⁷ Stejného malíře považuje za autora maleb v chóru kostela sv. Martina v Kampill, které jsou datovány 1403.⁷⁸

Andreas Besold se věnuje ve své stati vrcholnému období bolzanské školy, kdy došlo k propojení se seversky orientovanou malbou.⁷⁹ Ve shodě s dosavadním badáním (Rasmo) spatřuje stylistický posun směrem k budoucí Bolzanské škole v díle tzv. Mistra legendy papeže Urbana V.⁸⁰ Ke vzniku vlastní školy však podle Besolda dochází až kolem roku 1400, kdy měli vzniknout malby spojující elementy severské a italské. K hlavním dílům školy řadí malby v Terlanském farním kostele, na hradě Roncolo/Runkelstein, v Nova Ponente/Deutschnofen a ve sv. Kateřině u Volser Aicha/Aica di Fie.⁸¹

Vybranými kapitolami problematiky bolzanské školy se zabývá disertační práce Sigrida Poppa z roku 2003.⁸² Po detailní analýze dvou cyklů nástěnných maleb se věnuje

⁷³ FRANCO 2001, 150.

⁷⁴ FRANCO 2001, 156.

⁷⁵ Konkrétně uvádí Triptych z NG v Londýně z roku 1367.

⁷⁶ FRANCO 2001, 161.

⁷⁷ FRANCO 2001, 161.

⁷⁸ FRANCO 2001, 162.

⁷⁹ BESOLD 2001.

⁸⁰ Legenda ze života papeže Urbana V. umístěna v bolzanském dómu. Malíř formován v boloňské škole.

BESOLD 2001, 195.

⁸¹ BESOLD 2001, 196sq.

⁸² POPP 2003.

rozboru jednotlivých složek výjevů, jako je výstavba architektury, vztah k trecentšní italské malbě či k malbě severské.

Kofler Engl ve své studii považuje za nejkvalitnějšího malíře Bolzanské školy autora výjevu Vraždění nevinátek z farního kostela v Terlanu.⁸³ Stotzingera považuje za umělce průměrných kvalit, který čerpá z českých a jihoněmeckých vzorů lineární traktování draperie, z italské trecenteskní malby pak pojetí krajiny a architektury.⁸⁴ Za nejzdařilejší malby této školy pak považuje výzdobu kostela sv. Heleny v Deutschnofen/Novaponte.⁸⁵

Také nejstarší literatura zabývající se tzv. brixenskou školou a malíři z Bruneka jsou práce vzniklé v rámci vídeňské centrální komise.⁸⁶ Na počátku stojí několik studií zabývajících se výzdobou křížové chodby brixenského dómu. V těchto statích badatelé řeší zejména otázku národnostního původu umělců, dataci maleb a rozdělení jednotlivých dílenských okruhů. Nejstarší prací k tomuto tématu je stať Georga Tinkhausera, zabývající se malbami v brixenské křížové chodbě.⁸⁷ Již tento autor zdůraznil velmi nadprůměrnou kvalitu maleb IV. pole, které považuje za práci italského umělce a připisuje mu i malby v IX. Poli. Pole X., XI., a XII. pak má být prací jiné dílny.

Druhým významným příspěvkem k tématu je Walcheggerova monografie věnovaná opět výzdobě křížové chodby v Brixenu.⁸⁸ Na rozdíl od Tinkhausera se Walchegger přiklání k názoru, že autorem IV. pole byl umělec německého (severského) původu.⁸⁹ Výzdoba IX. pole a malby na stěnách VIII. pole (nikoliv klenba) jsou podle něj prací stejné dílny jako pole X-XII. Všechny tyto malby datuje ke konci 14. století a považuje je za vůbec nejstarší dochované malby tohoto celku.⁹⁰ Kromě italských (giotteských) motivů, spatřuje ve všech malbách severního křídla také ozvuky malby kolínské a pražské (Emauzy).⁹¹

Dalším počinem k tématu je stať Hanse Sempera, který naopak z celku severních polí vyčleňuje výzdobu pole XII., které je podle něj stylově blízké pražské malbě Theodorikova okruhu a výrazně se odlišuje od X. a XI. pole, jež mají reflektovat spíše giottovskou malbu.⁹² Nejdůležitější poznatek této stati je však propojení maleb IV. pole

⁸³ KOFLER ENGL 2007, 299, pozn. 54.

⁸⁴ KOFLER ENGL 2007, 301.

⁸⁵ KOFLER ENGL 2007, 301.

⁸⁶ TINKHAUSER 1856; SEMPER 1887; WALCHEGGER 1895.

⁸⁷ TINKHAUSER 1856.

⁸⁸ WALCHEGGER 1895.

⁸⁹ WALCHEGGER 1895, 74.

⁹⁰ WALCHEGGER 1895, 18.

⁹¹ WALCHEGGER 1895, 58.

⁹² SEMPER 1887, 14.

brixenu a maleb na klenbě v kostele sv. Jakuba v Kastels u Termena, které používají velmi podobný rozvrh výzdoby, dekorativní aparát i typiku postav, což považoval za důkaz o provedení sejným autorem.⁹³ [1,2]

Na tento postřeh navázal Karl Atz, který poprvé navrhuje konkrétní jméno autora IV. pole brixenské chodby, a to na základě čtení nápisu pod malbami v kostele sv. Jakuba v Kastels u Termena.⁹⁴ Zde autor maleb, malíř Ambrosius Gander, po dokončení výzdoby roku 1441 zanechal nápis, v němž zmiňuje jako svého učitele jakéhosi mistra „*Johannes Gihnig de Brauneck*“.⁹⁵ [3] Karl Atz tedy na základě stylové komparace ztotožňuje autora brixenských maleb s Johannesem z Bruneku. Tato teze se stala naprosto klíčovou v celém následujícím bádání a naprostá většina badatelů se s ní ztotožnila. Karl Atz dále na základě nálezu pramenných zmínek uvádí jako autory severních polí bratry Kryštofa a Erasma z Bruneku.

Antonio Morassi, ačkoliv akceptuje jméno Hanse z Brunecka, jako autora maleb na IV. poli brixenské chodby, vznáší určité pochybnosti nad touto všeobecně přijímanou teorií. Dle jeho názoru totiž zůstává otázkou, zda malíř Ambrosius, žák Hanse z Brunecka, nebyl po opuštění dílny svého mistra inspirován i jiným významným dobovým umělcem, tedy autorem IV. pole a nezůstal tak žákem Hanse z Bruneka pouze v rovině „fyzické“.⁹⁶

V téměř celém následujícím bádání se řešili zejména dvě otázky – zaprvé je to právě ztotožnění autora IV. pole s některým z v pramenech citovaných umělců a dále vztah autora IV. pole k ostatním polím brixenské chodby.

Otázce Brixenských maleb se věnoval také Josef Weingartner v jeho již zmiňovaném souhrnném díle.⁹⁷ kapitole věnované brixenskému okruhu se zabývá zejména datací jednotlivých polí brixenské křížové chodby a rozdělením jednotlivých dílen. Všechny pole severního křídla, tedy pole VIII.-XII. jsou dle jeho názoru prací jediné dílny. Stejná dílna pak měla vytvořit i malby v kostele sv. Cyrila v Tils, skupinu pěti světců a legendu sv. Erasma v kostele sv. Jana v Brixenu. V rámci výzdoby brixenské chodby vybočují dle jeho názoru pouze malby na XIII. a IV. poli, které jsou dílem nezávislých malířů. Autora IV. pole považuje ve shodě s dosavadními poznatky za vůbec

⁹³ SEMPER 1887, 24sq.

⁹⁴ ATZ 1909, 705.

⁹⁵ ATZ 1909, 705.

⁹⁶ MORASSI 1935, 432. „*Restarebbe soltanto da chiedersi, se quest` Ambrogio, magnificante l`arte di Giovanni da Brunico, fu discepolo artistico e non forse soltanto fisico di codesto Giovanni; se insomma pur essendo statto alla scuola di Giovanni, non seguisse un altro indirizzo*“.

⁹⁷ WEINGARTNER 1912.

nejvýznamnějšího malíře Brixenské školy a odmítá názory předchozích badatelů, že by tento malíř měl být Ital či severan.⁹⁸ Dle jeho názoru se jednalo o místního umělce, jelikož od zbytku brixenských maleb se neodlišuje nijak výrazně stylem, nýbrž pouze mnohem větším talentem a vysokou formální kvalitou maleb. K jeho pracím řadí malby v kostele v Gufidaun/Gudon, malby ve Villanders/Villandro, Špitální kostel ve Sterzingu/Vipiteno, ve farním kostele v Hall u Innsbrucku, malby na exteriéru kostela sv. Jiří u Brunecku malby ve špitálním kostele u Ampezzo (sv. Mikuláš a Kryštof). Ve svém pozdějším díle se Weingartner zabýval také vztahem autorů IV. a IX pole, přičemž přichází se dvěma podle něj možnými teoriemi: Buďto je výzdoba IX. arkády prací mladého autora IV. pole, nebo se jednalo o vztah žáka (IV. arkáda) a učitele (IX. arkáda), přičemž žák byl talentovanější, a proto stojí jeho dílo kvalitativně výš.⁹⁹

Na spojení IV. pole v Brixenu s malířem Johannesem z Brunecku trval i Nicolo Rasmio.¹⁰⁰ Stejně tak Josef Ringler se přiklání k tomuto autorovi a dále rozšiřuje s ním spojované malby o jedno dílo nalézající se v severním Tyrolsku – malby v kostele sv. Salvátora v Hall u Innsbrucku.¹⁰¹ Erich Egg opět autorství Hanse z Brunecku zpochybňuje. Na základě nálezu a rozboru některých písemných pramenů dochází k závěru, že autorem IV. pole není Hans, nýbrž Erasmus z Brunecku. V dlužním úpisu ze 14. 11. 1420 je citován „*Ein brief von Asm dem Maler von Prauneck umb 40 Mark*“, jako věřitel je uveden Konrád Öders.¹⁰² Tento Konrád Öders je s jistotou objednavatelem maleb na IV. poli ambitu kláštera Novacella.¹⁰³ Výzdoba tohoto pole je téměř jistě provedena stejným autorem jako pole IV. v Brixenu. Egg tedy na základě propojení malíře Erasma s objednavatelem maleb ve IV. poli v Novacella považuje tohoto malíře za autora maleb IV. pole v Novacella, a tedy i za autora maleb IV. pole v Brixenu.

Tento Erasmus je poprvé zmíněn spolu s bratrem Christophem v Brixenu roku 1398, a to jako svědek v listině kanovníka Enrica Surauera.¹⁰⁴ Erich Egg dále uvádí citaci z roku 1400 v knize bratrstva z Arlbergu: „*Asum, maler von Prawneck*“, kde je uveden i se svým erbem.¹⁰⁵

⁹⁸ WEINGARTNER 1912, 43.

⁹⁹ WEINGARTNER 1948, 43.

¹⁰⁰ RASMO 1952.

¹⁰¹ RINGLER 1952.

¹⁰² EGG 1967, 88, pozn. 5. Jahrbuch der Kunstsammlungen, Band XX, Regest 17.553; Urkunde 4554, Landesregierungsarchiv Innsbruck.

¹⁰³ Dříve byl od malbami čitelný nápis citující jméno donátora: „*Hanc pictura fecit... (fieri) Churad Oeder 1418*“.

Převzato z EGG 1967, 88.

¹⁰⁴ „*Erasmus et Cristofero fratribus pictoribus de Prawnecka*“ RASMO 1952, pozn 66., 77.

¹⁰⁵ EGG 1967, 88. Citace z Arlbergbruderschaftsbuch. Niederösterreichisches Landesarchiv, Cod 328 f. 121.

Jelikož podle teorie E. Egga by tedy byl autorem IV. arkády v Brixenu Erasmus z Brunecku, propojil Johannese z Brunecku s jinými malbami. V brixenských biskupských účtech z roku 1440 se nalézají další zmínky – „*So hat meister Hans maler von Breuneghen von mir empfangen 10 Mark 2 Pfund*“.¹⁰⁶ Tento účet spojuje Egg s platbou za oltář sv. Zikmunda v Pustertalu z roku 1440, jenž tedy má být podle jeho názoru dílem právě tohoto malíře.

Proti této teorii se postavil Nicolo RASMO, neboť existence listiny Konrada Öderse z roku 1420 podle jeho názoru nijak nedosvědčuje Erasmovo autorství maleb IV. pole v Novacella, ale právě naopak. Pokud by byl opravdu autorem tohoto díla, šlo by o splátku Erasmovy pohledávky, a nikoliv o vytvoření dlužního úpisu ve prospěch Öderse. Trvá tedy opět na autorství Hanse z Brunecku na základě komparační metody.¹⁰⁷ Argumentuje také existencí listiny z roku 1418, kde je citován „*Maler Hans, gesessen ze Vern*“, jenž je podle jeho názoru pravým autorem zmiňovaných maleb ve IV. poli v Novacella.¹⁰⁸ Malíři Erasmusovi z Brunecku připisuje RASMO tradičně výzdobu severního křídla chodby v Brixenu.

Trude Webhofer se věnovala monografickému zpracování života malíře Hanse z Brunecku, jeho časovému harmonogramu, stylovému rozboru všech maleb s ním spojovaných a na jeho základě dataci maleb. Dospěla také k nálezům mnoha kompozičních předloh a snesla řadu důkazů o jeho přímém kontaktu s padovskou a veronskou malbou Altichierova okruhu.¹⁰⁹

Roku 1995 byly při restaurátorských pracích nově odkryty malby v kostele sv. Mikuláše v Kematen/Caminata a pod nimi byl objeven nápis spolu se signaturou Erasma z Brunecku. [4] Na základě stylové komparace s těmito malbami následně Leo Andergassen opět zcela přehodnotil dosud všeobecně přijímanou teorii o přední roli malíře Hanse, na jehož místo dosazuje právě Erasma.¹¹⁰ Tato jeho domněnka však nebyla všeobecně přijata a již v katalogu *Kunst im Tirol* z roku 2007 je zrelativizována jeho snaha ztotožnit Erasma s autorem nejkvalitnějších maleb této školy. Zejména výzdoba IV. pole brixenské chodby svou elegancí i kvalitou malby v Kematen nesrovnatelně předčí. Celá situace okolo umělců z Brunecku se tedy opět zkomplikovala. Její řešení neusnadnil ani nález maleb v kostele sv. Ulricha v Laně, kde jsou dochovány pouze

¹⁰⁶ Regestensammlung K. Möser im Tiroler Landesmuseum. Převzato z EGG 1967, 89, POZN. 13.

¹⁰⁷ RASMO 1975, 182.

¹⁰⁸ Tuto listinu citoval v souvislosti s malbami v Novacella již RASMO 1947, 164.

¹⁰⁹ WEBHOFER 1982..

¹¹⁰ ANDERGASSEN 1998.

fragmenty maleb a signatura malíře „*Johannes de S(axonia) von Bravneck*“.¹¹¹ [5, 6] Podle těchto fragmentů však není možné ztotožnit tohoto malíře s malbami v brixenské křížové chodbě.¹¹²

Monumentálním počinem je dvousvazkový katalog *Kunst im Tirol* z roku 2007.¹¹³ Pro nás je stěžejní zejména studie Waltrauda Kofler Engla, zmiňovaná již v rámci děl věnovaných bolzanské škole.¹¹⁴ V této studii se autor opět zabývá tematikou vůdčí osobnosti brixenské školy, tedy autorem IV. pole v Brixenu a jeho ztotožněním s pramenně doloženými umělci Hansem či Erasmem z Brunecku. Odmítá Andergassenem navrhované ztotožnění autora IV. pole v Novacella a Erasma z Brunecku, podepsaného pod malbami v Kematen. Domnívá se, že malby v Kematen jsou na kvalitativně nižší úrovni.¹¹⁵ Pravděpodobné se mu jeví, že Erasmus z Brunecku prošel stejným školením jako autor IV. pole v Brixenu a v Novacella.

Leo Andergassen je autorem posledního monografického zpracování brixenské křížové chodby.¹¹⁶

Desková malba jižních Tyrol je zpracována částečně v souhrnných pracích citovaných výše.¹¹⁷ Samostatně se jí zabýval Otto Pächt v rámci svého díla věnovaného gotické rakouské deskové malbě. Tyrolsko představuje jako jednu z rakouských lokálních škol, která byla po celé 14. století jakousi místní variantou italské trecenteské malby. Tyrolská desková malba 15. století však dle jeho názoru náleží čistě k záalpské oblasti a je jednou z nejvýznamnějších škol německé pozdní gotiky.¹¹⁸ Stylové předstupně deskové malby 15. století nenalezneme, jak zdůrazňuje, v místní nástěnné malbě 14. století, nýbrž v české deskové malbě předchozího období, tak, jako je tomu i u všech ostatních rakouských místních škol.¹¹⁹ Ačkoliv pojednává dohromady severní i jižní Tyroly, zdůrazňuje, že od počátku šly tyto dva regiony poněkud odlišnými směry a každá oblast měla vlastní umělecké centrum.

Alfred Stange se zabýval také deskovou malbou Tyrolské oblasti, kterou dělí do třech okruhů. Prvním je okruh autora tzv. votivní desky Jauffenburg, druhým okruh autora desek z Freisingu, jenž zároveň měl spolupracovat na malbách v Dreikirchen a

¹¹¹ KOFLER ENGL 2007, 310, pozn. 68. Není ale nutno předpokládat, že tento Hans je totožný s Hansem z listiny z roku 1418.

¹¹² ANDERGASSEN/GUFLER/PLIEGER 1997

¹¹³ Kuns in Tirol 2007.

¹¹⁴ KOFLER ENGL 2007.

¹¹⁵ KOFLER ENGL 2007, 303.

¹¹⁶ ANDERGASSEN 2010.

¹¹⁷ ATZ 1909.

¹¹⁸ PÄCHT 1929, 39.

¹¹⁹ PÄCHT 1929, 39.

v Brixenu.¹²⁰ Třetí okruh, jež se váže k českému prostředí jsou malby autora oltáře ze sv. Zikmunda v Pustertalu.¹²¹ Ostatní deskové obrazy této oblasti člení k produkci salzburské školy.¹²² Leo Andergassen věnoval několik článků také vybraný dílům deskové malby.¹²³

Dalším okruhem, jemuž je věnováno velké množství literatury jsou nástěnné malby v Orlí věži Tridentského hradu Buonconsiglio a vztah těchto maleb k tzv. Mistru Václavovi, který je uváděn v dobových pramenech. Prvním dílem je práce Wözlůva, z roku 1898.¹²⁴ Tento badatel malby datoval do doby kolem roku 1530. Gino Fogolari ve své práci z roku 1905 zařadil malby již k počátku 15. století a stylová východiska autora hledal v okruhu veronské školy ze stejného období, zejména kostýmy postav podle něj ukazují na tuto provenienci.¹²⁵ Ikonografické motivy z dvorského prostředí chápal jako odvozené z rukopisů Tacuinum sanitatis, ale samotný námět měsíců podle něj sleduje spíše tradici severskou než italskou. Jako největší otázka se mu jeví to, zda byl malíř původem Ital či Němec.

Důležitou práci k tématu a první monografii o malbách v Orlí věži sepsala Betty Kurth roku 1911. Jejím velkým přínosem byla datace maleb na základě objevení erbu na malbě měsíce Ledna do období episkopátu Jiřího z Lichtenštejna (1390-1419) a stanovení roku 1407 jako datum *ante quem*, jelikož tohoto roku byla Orlí věž předána do rukou městské rady a vyjmuta z majetku spravovaného biskupem.

Na tuto práci navázal Giuseppe Gerola, který s autorem cyklu Měsíců spojil také návrhy liturgických výšivek, vyrobených na zakázku Jiřího z Lichtenštejna.¹²⁶ Pod jeho vedením proběhlo také ve 20. a 30. letech restaurování maleb.¹²⁷

Po tomto restaurátorském zásahu se začínají badatelé stále více přiklánět k českému školení autora cyklu Měsíců. Zásadním průlomem se stala práce Raimonda van Marleho nedlouho po restaurování maleb.¹²⁸ V cyklu nalézá ohlasy avignonských fresek se světskou tematikou v salala del Cervo papežského paláce. Zobrazení ploché krajiny s

¹²⁰ STANGE 1960, 146. Autor Klanění třech králů z Freisingu stojí dle Stangeho v blízkosti autora 9., 11. a 13. pole v Brixenu. Stejný malíř má být také autorem Madony z městského muzea v Bolzanu a maleb v kostele sv. Gertrudy v Dreikirchen u Barbian.

¹²¹ STANGE 1960, 146sq.

¹²² Ukřížování z Novacella.

¹²³ ANDERGASSEN 2004; ANDERGASSEN 2002b.

¹²⁴ WÖZL 1898.

¹²⁵ FOGOLARI 1905.

¹²⁶ GEROLA 1923.

¹²⁷ CASTELNUOVO 1987, 248, pozn. 13.

¹²⁸ VAN MARLE 1926, 266sq.

detailní vegetací je podle jeho názoru inspirováno zejména snahou o imitaci tapiserií, a to jak v Tridentu, tak v podjezdu věže farního kostela v Meranu. Oproti předchozím badatelům, kteří vysvětlovali některé prvky francouzskými vlivy, upozorňuje, že ty je možno vysvětlit spíše působením české malby, která sama byla velmi silně propojena s francouzským malířstvím internacionálního stylu. České předstupně nalézá zejména v provedení krajiny, která je podle něj srovnatelná s některými výjevy Emauzského cyklu, s Biblí Václava IV. a s pracemi Mistra Třeboňského oltáře.

V následujících letech se badatelé věnují také analýze dalších cyklů, které přiřazují k tvorbě stejného autora jako cyklus Měsíců. Carlo Inama, který se ve svém článku věnuje zejména malbám v podjezdu věže farního kostela v Meranu, spojil také malby poprvé s neznámým Mistrem Václavem.¹²⁹ Učinil tak jednak na základě komparace s malbami v Rifianu, které jsou signaturou označeny jako práce malíře Václava, jednak na základě zmínky v knize malířského bratrstva z Arlbergu, kde je uveden malíř Václav jako doprovod biskupa Jiřího z Lichtenštejna, objednavatele cyklu Měsíců v Tridentu. Z těchto dvou dokumentů vyvodil závěr, že fresky v rifianské hřbitovní kapli jsou prací stejného autora jako cyklus Měsíců v Orlí věži.

Josef Weingartner na základě stylové analýzy odmítá ztotožnění Václava podepsaného v Rifianu s autorem tridentských fresek.¹³⁰ Dle jeho názoru byl Václav z Rifiana malířem školeným ve Veroně, jelikož reflektuje Altichierovské kompozice tak silně, jako žádné jiné dílo v oblasti. Odmítá v něm spatřovat českého malíře jen na základě původu jména.¹³¹ K Václavovým pracím dále řadí malby v průchodu věže farního kostela v Meranu. Jeho pokračovatelé pak měli vytvořit regionální školu, která se liší od brixenské i bolzanské. Jejich pracemi jsou malby v st. Proklus v Naturns, v st. Rupert v Dorf Tirol.

S těmito dvěma pracemi se začaly odvíjet složité konstrukce o původu a dílech Mistra Václava z Tridentu a Mistra Václava z Rifiana. Někdy byli spojováni v jednu osobu, jindy chápáni pouze jako spolupracovníci, nebo jako dvě zcela odlišné osoby.

¹²⁹ INAM 1927.

¹³⁰ WEINGARTNER 1928.

¹³¹ WEINGARTNER 1912, 48sqq.

Antonio Morassi se přiklání k názoru, že se jedná o jednu osobu Václava pracujícího jak v Tridentu tak v Rifianu.¹³² Na rozdíl od Weintgartnera však spatřuje ve Václavových freskách hlavně ohlasy českého malířství, kde také hledá původ malíře.¹³³

Již o rok dříve se malbami v Orlí věži zabýval Nicolo Rasmio ve své diplomové práci. Ke katalogu děl vytvořených stejným mistrem v této práci přiřadil malby na stěnách sálu ve třetím patře Orlí věže tridentského hradu Buonconsiglio. Také potvrdil dataci *ante quem* na základě objevu nápisu vyrytého zde do omítky, který upomíná na vjezd vojska Fridricha Tyrolského roku 1407. Po tomto roce byla věž vyjmuta z majetku biskupa a předána do rukou městské rady.

Elen Haniel sepsala monografickou práci o malbách v hřbitovní kapli v Rifianu.¹³⁴ Velmi podrobně zhodnotila malovanou architekturu na oltářní a východní stěně, kterou odvozuje od znalosti Altichierových maleb v oratoriu sv. Jiří v Padově, kterou však malíř Václav přetvořil v souladu s jeho „severským plošným chápáním prostoru“. Architektura v Rifianu je podle badatelky pouze skládána dohromady z jednotlivých článků a nevytváří hloubku prostoru celkové scény. Postavy v ní jsou zasazeny bez ohledu na perspektivní pohled, a často jako by vůbec neodpovídaly prostoru jim vymezenému. V oblasti Jižního Tyrolska nenalézá žádný jiný příklad takto konstruovaného malovaného prostoru. Nalézá však mnoho příkladů architektonického malířského prostoru, který je odvozen od znalosti starší tradice Giottových žáků a následovníků. Malíře Václava, zde podepsaného, nepovažuje za autora cyklu Měsíců, protože podle jejího názoru tridentské malby reflektují spíše znalost západoevropské a lombardské soudobé malby, nežli padovsko-veronskou školu, jak je tomu v Rifianu.

Otto Pächt se věnoval ve své stati zejména sledování lombardských předloh pro cyklus Měsíců. Podrobně sleduje proměnu zobrazení krajiny od nejstarších rukopisů Tacuinum Sanitatis až k rozvinuté široké krajině bratří z Limburka. Cyklus Měsíců v Orlí věži v rámci tohoto vývoje přináší podle Pächta do krajinomalby poprvé snahu o zachycení atmosférických jevů s velkou dávkou popisnosti, ale i nový typ zobrazení měsíců v monumentálním měřítku.¹³⁵

¹³² MORASSI 1934, 273 sqq.

¹³³ MORASSI 1934, 415sqq.

¹³⁴ HANIEL 1940.

¹³⁵ PÄCHT 1950.

Giuseppe Fiocco se na základě složitých konstrukcí snaží spojit Mistra Václava, autora rifianského i tridentského cyklu, s Vincenzem di Stefanem pracujícím ve Veroně a s malířem „*Václavem Pehmem*“, který je uvedený v knize pražského malířského cechu, který měl odjet v prvních letech 15. století podle jeho nepodložených předpokladů právě do Stefana v blízkosti Verony.¹³⁶ Tuto konstrukci následně vyvrátil Nicolo Rasmio,¹³⁷ jelikož Vincenzo di Stefano je považován za autora maleb Monumento Serego ve Veronském kostele Santa Anastasia z roku 1432, což je doba, kdy už byl Mistr Václav mrtev.

Nicolo Rasmio se zabýval tematikou Mistra Václava ještě několikrát, jeho práce jsou nejdůležitější odpovědí na otázku po stylovém původu maleb. Souhlasí s českým školením autora cyklu Měsíců, ale dodává, že jisté motivy, jako rámování maleb, nebo úzké torované sloupy, jimiž jsou členěny jednotlivé měsíce, ale i celková koncepce pohledu jakoby z lodžie, je původu veronsko-lombardského Trecenta.¹³⁸ Nicolo Rasmio se také zabýval otázkou dalšího díla malíře a upozorňuje na malby z vnější strany v chóru farního kostela v Termenu znázorňující Ukřižování Krista a sv. Kryštofa. Poprvé také publikoval nově odkryté a zrestaurované malby v kostele sv. Karla v Pergine, které ihned zařadil do okruhu malíře Václava.¹³⁹

Enrico Castelnuovo sepsal zatím nejpodrobnější a nejkompexnější analýzu maleb v Orlí věži.¹⁴⁰ Malíře považuje s největší pravděpodobností za Čecha, avšak silně ovlivněného kulturním a uměleckým prostředím lombardským, jehož projevem je například rukopis Tacuinum Sanitatis, z nějž malíř čerpal ikonografii výjevů a smysl pro detailní znázornění rostlin. Postavy mladých dvořanů na měsíci Květnu s tajemnými a zamyšlenými výrazy vysvětluje jako projev působení dvorského umění Viscontiů, které se do oblasti dostalo zprostředkovaně přes Viridis Visconti, ženu Leopolda Habsburského, usídlenou v Meranu na hradě Tyrol. Projevy českého školení jsou podle Castelnuova zpozorovatelné zejména v jemné barevné modelaci, stínování inkarnátů v typice tváří a v architektonických detailech, které odpovídají miniaturám v rukopisech

¹³⁶ FIOCCO 1952, 16.

¹³⁷ RASMO 1957.

¹³⁸ RASMO 1957.

¹³⁹ RASMO 1983.

¹⁴⁰ CASTELNUOVO 1986.

jako Martirologium Geronské, ale zejména v Bibli Václava IV. Z technicky detailního provedení potom autor soudí, že malíř byl školen nejspíše jako miniaturista. K souvislosti malíře Václava z Rifianské kaple a autora cyklu Měsíců navrhuje předpoklad existence jakési dvorské dílny Jiřího z Lichtenštejna, která by vytvořila malby v Orlí věži. Součástí této dílny by měl být i Mistr Václav. Odlišné tendence ve starších malbách v Orlí věži by byly tedy vyřešeny spoluprací s jiným, dosud neznámým malířem.

Evelin Wetter se zabývá v několika článcích zejména dvorem Jiřího z Lichtenštejna a uměleckými díly, která byla součástí jeho sbírek, či která byla vytvořena na biskupovu objednávku. V knize *Böhmische bildstickerei* se zabývá také liturgickými textiliemi, které byly dříve pro své stylové prvky spojovány s osobou Mistra Václava. Ty však z katalogu jeho děl vyjímá na základě neseďících historických dat, ale i odlišných slohových východisek.¹⁴¹

Silvia Spada Pintarelli, která se zabývá malbami v kostele sv. Karla (sv. Mikuláše) v Pergine, vytvořila přesvědčivou rekonstrukci uměleckého vývoje malíře, Mistra Václava, jako autora pracujících v různých etapách na freskách v Orlí věži, v Pergine, v Rifianu a v podjezdu věže farního kostela v Meranu.¹⁴² Stylové odlišnosti pak vysvětluje zejména jinými záměry objednavatelů a prvky, které se mohou jevit jako jaksi „zpátečnické“, přehodnocuje na základě našeho odlišného chápání vývoje stylů, než bylo běžné ve středověku.

Pro teorii o totožnosti malíře Václava z písemných pramenů a autora cyklu Měsíců má nesmírný význam dokument, objevený a publikovaný Emanuel Curzelem roku 2002. Z něj vychází najevo, že malíři Václavovi byl dán k pronájmu dům v těsné blízkosti Orlí věže, a to na výslovné přání biskupa.¹⁴³

Posledním významným příspěvkem k problematice Mistra Václava je článek Leo Andergassena.¹⁴⁴ Ve svém příspěvku se zabývá primárně malbami v Rifianu, jejich ikonografií, ale i vztahem maleb k ostatním cyklům připisovaným tomuto malíři a

¹⁴¹ WETTER 2001; WETTER 2002.

¹⁴² PINTARELLI 2002. Tento článek vyšel v rámci sborníku *Le vie del Gotico* (CHINI/DAL PRA 2002), stejného roku vyšel katalog výstavy *Gotico nelle Alpi* (CASTELNUOVO / DE GRAMATICA 2002) v nichž jsou některé články totožné. Několik statí je věnováno jak malbám v Orlí věži, tak dvoru Jiřího z Lichtenštejna, tak i ostatním malbám spojovaným s Mistrem Václavem.

¹⁴³ CURZEL 2002.

¹⁴⁴ ANDERGASSEN 2014.

malbami jeho následovníků.¹⁴⁵ Obsah maleb v Rifianské kapli chápe jako projev státně politické a politicko-sociální „Propagandy“, a nalézá i projevy antihusitské a antijudaistického smýšlení.¹⁴⁶ Přináší možný nový výklad scény na severní stěně, který považuje za Konsultorium židů.¹⁴⁷ Osoba malíře Václava nemusí být dle Andergassena nutně českého původu, jak naznačuje listina objevená Curzelem.¹⁴⁸ K možnosti ztotožnění autora Rifianských maleb s autorem cyklu Měsíců se staví spíše skepticky. Stylové hledisko se mu jeví velmi odlišné.¹⁴⁹

Z české literatury je nutno zmínit práce zabývající se právě Mistrem Václavem. Snad nejstarší zmínku nalezneme ve stati Jaroslava Pešiny, která se zabývá vztahem Čech a Evropy ve druhé polovině 14. a počátku 15. století.¹⁵⁰ Zde je upozorněno na existenci cyklu maleb v Rifianu podepsané „nepochybně českým“ malířem Václavem, které ale podle autora neodrážejí mnoho z českého školení. Oproti tomu cyklus Měsíců má podle Jaroslava Pešiny tolik společných rysů s českým uměním, že alespoň jeho figurální složku je možno vysvětlit znalostí českého malířství 80. let, zprostředkovanou snad také vzorníky typu Brunšvického skicáře.

Následuje stať Karla Stejskala v rámci DČVU.²⁵ Zde autor pracuje s teorií o dvou malířích českého původu, kteří se oba měli jmenovat Václav a oba také měli pracovat pro biskupa Jiřího z Lichenštejnu. Jeden měl vytvořit malby v Meranu a v Rifianu, druhý v Orlí věži.

První práce, která seznamuje podrobněji české badatele s problematikou Mistra Václava, je dílo Dušana Burana. Buranův článek se zabývá primárně malbami v Rifianské hřbitovní kapli. Ikonografii těchto maleb, zejména scén Zkouška pravého kříže, Povýšení kříže a Pád model, je podle něj třeba vykládat jako zvláštní záměr objednavatele a celý program jako inspirovaný soudobou církevněpolitickou situací, reagující na události kostnického koncilu, soudobého sporu císařské, papežské a koncilní moci. Má

¹⁴⁵ Zabývá se také málo známými malbami v bývalém kostele sv. Kláry při klášteře klarisek v Meranu a malbami v dominikánském kostele v Algund u Marie Steinach. ANDERGASSEN 2014, 350sq.

¹⁴⁶ ANDERGASSEN 2014, 336sq, 355.

¹⁴⁷ ANDERGASSEN 2014, 333.

¹⁴⁸ V listině je uveden Václav jako syn Johanna de Croden de partibus teu(tonicis). Jako možnou alternativu navrhuje jižní Německo, odkud do tyrol přicházelo množství malířů. ANDERGASSEN 2014, 330.

¹⁴⁹ ANDERGASSEN 2014, 332.

¹⁵⁰ PEŠINA / HOMOLKA 1970, 54.

²⁵ STEJSKAL 1984, 352.

²⁶ BURAN 2006a.

představovat císaře Zikmunda jako křesťanského panovníka, bojujícího proti pohanům a falešné víře.²⁶ Jelikož se tedy podle jeho názoru jedná v podstatě o poctu císaři, hledá objednavatele v okruhu jeho spřízněnců a jako „nepostrádající pravděpodobnost“ navrhuje Jiřího z Lichtenštejna.

Co se týká problematiky kolem Mistra/ů Václava/ů, již na začátku své práce konstatuje, že Václav podepsaný v Rifianu není totožný s autorem cyklu Měsíců. Následně přináší stylový rozbor maleb a zabývá se právě vztahem k Orlí věži a dalším malbám připisovaným našemu malíři. Odlíšnosti obou cyklů jsou podle jeho názoru tak výrazné, že je nelze vysvětlit odlišným ikonografickým zaměřením, jak se o to pokoušeli někteří jeho předchůdci. Dochází tedy k názoru, že Václav byl umělcem nezávislým na autoru cyklu Měsíců. Pro vysvětlení totožných prvků v dalších malbách (Merano) navrhuje možnost, že Václav z Rifiana a někteří členové Tridentské dílny po útěku biskupa Lichtenštejna z Tridentu začali spolupracovat. Přesto předpokládá, že Václav na malbách podepsaný, prošel školením v Českém prostředí. Nejbližší analogie k robustním postavám shledává však v knižní malbě 60. – 70. let (Misál Jana ze Středy, evangeliář Jana z Opavy).

Zuzana Všetečková se ve svém příspěvku věnovala zejména ikonografickému rozboru cyklu Měsíců a komparaci s domácí nástěnnou malbou.¹⁵¹ Ve shodě s dosavadním poznáním nalézá nejbližší analogie na malbách cyklu ze života sv. Ludmily a sv. Václava ve Velké věži Karlštejna a v rukopisech Bible Václava IV.¹⁵² Pohyb a postoje dvorských postav z výjevu měsíce Leden srovnává se scénou Kamenování Krista na vinici z Emauzského cyklu.¹⁵³ Další typologické paralely nalézá na malbách v kapitulní síni Sázavského kláštera (zejména oválné obličejové postav a typy postav venkovanů), či v literatuře často zmiňované malby v kapli sv. Kateřiny v Kateřinkách u Opavy.¹⁵⁴ Za autory cyklu Měsíců považuje větší počet umělců, kteří měli pracovat společně, „*přišli nejen z italských měst, ale i z Francie a zejména Burgundska, kde byla rozvinuta tvorba gobelínů tematicky blízkých malbám v Orlí věži.*“¹⁵⁵ K otázce totožnosti autorů rifianského a tridentského cyklu se staví negativně, přičemž pracuje s teorií o

¹⁵¹ VŠETEČKOVÁ 2013

¹⁵² Práce na poli z měsíce srpna srovnává se scénami ze života sv. Václava a sv. Ludmily. VŠETEČKOVÁ 2013, 234.

¹⁵³ VŠETEČKOVÁ 2013, 228.

¹⁵⁴ RASMO 1957, 21sq.

¹⁵⁵ VŠETEČKOVÁ 2013, 229.

existenci většího množství malířů jménem Václav v oblasti. Prvním měl být Václav, který je uveden v knize bratrstva sv. Kryštofa z Arlbergu. Druhým Václav, jenž zanechal podpis na malách v Rifianu. Třetím Václavem malíř, jenž je zmiňován v listině objevené Emanuelem Curzelem a posledním Václavem malíř, který je zaznamenán v pramenech jako „*Watzlab Kunstl von Behm*“.¹⁵⁶ Na jiném místě ale václava podepsaného pod Rifianskými malbami považuje za „*dalšího malíře biskupa Jiřího z Lichtensteina*“.¹⁵⁷ Nikde se ale autorka nevyjadřuje k možnosti účasti některého z těchto Václavů na cyklu Měsíců. Kromě tohoto cyklu se badatelka zabývá okrajově také malbami v křížových chodbách v klášteře Novacella a v Brixenu.¹⁵⁸ Jako další dílo spojitelné s osobou dvorního malíře Jiřího z Lichtenštejna zmiňuje také malby v kostele sv. Karla (Mikuláše) v Pergine.¹⁵⁹ V závěrečné části se věnuje politickému a osobnímu provázání příslušníků Lichtenštejnského rodu s dvorem Václava IV., Jošta Lucemburského a Albrechta III. Habsburského.

Malířem Václavem jsem se zabývala již ve své diplomové práci, z jejíchž poznatků byly následně publikovány dva články.¹⁶⁰ Na základě stylové analýzy všech maleb s Václavem spojovaných, jsem dopěla k názoru, že všechny s Václavem spojované malby jsou prací jediné dílny, v jejímž čele stál mistr Václav, která však obměňovala dílenské pomocníky a veškeré stylové a kvalitativní odchylky, že lze vysvětlit odlišnými typy zakázky, přemístěním umělce do zcela odlišného uměleckého prostředí, vývojem malířova „osobního stylu“ a čerpáním z odlišných inspiračních pramenů.

¹⁵⁶ VŠETEČKOVÁ 2013, 238. Tímto členěním se hlásí k teorii Evelin Wetter. Avšak jedná se o poměrně výrazné přepracování teorie tohoto badatele, jelikož dosud bylo pracováno pouze s verzí existence maximálně dvou Vácavů. Viz WETTE 2002.

¹⁵⁷ Dalšího myslí patrně vedle onoho Václava uvedeného v knize z Arlbergu, jelikož zde se citace přímo vztahuje k biskupovi Jiřímu z Lichtensteina. Viz kapitola IV.6.

¹⁵⁸ Výjev Křest sv. Barbory z křížové chodby v Novacella srovnává s Křtem dítěte z Klementinského sborníku či křtem sv. Ludmily z Karlštejna. Jak sama poznamenává, jedná se pouze o typologické afinity.

¹⁵⁹ VŠETEČKOVÁ 2013, 248. Zde hovoří poněkud nepřesně o malbách v kapli sv. Mikuláše (Karla) na hradu Pergine. Jedná se však o hřbitovní kostel uvnitř tohoto města, nikoliv o hradní kapli.

¹⁶⁰ CHALUPNÁ 2013; CHALUPNÁ 2014; CHALUPNÁ 2015.

III. Dějiny Tyrolska do počátku 15. století a jeho vztah k Čechám

Tato kapitola by měla být pouze jakýmsi stručným vhledem pro čtenáře, usnadňujícím orientaci ve spleťtých dějinách regionu Trentino-Alto Adige. Zvláštní pozornost bude věnována událostem, které by mohly být klíčové pro pochopení umělecké produkce v oblasti a také těm, které se váží k českým dějinám.

V době, o níž je řeč, netvořila tato oblast jednotný a samostatný politický celek, nýbrž byla rozdělena do tří útvarů, jež zahrnovaly i území náležející dnes k sousedním státům či jiným italským regionům. Dějiny Jižních Tyrol jsou tedy zároveň dějinami Tyrolského hrabství a dvou knížecích biskupství, Trident a Brixen. Území těchto alpských oblastí bylo díky své poloze na hranicích italských a německých regionů vždy křížovatkou a místem výměny kulturních podnětů. Z povahy hornaté krajiny, jež byla jen obtížně přístupná, vyplynula zároveň určitá izolovanost, takže se v nepřístupných údolích dochovala původní kultura včetně zvláštního rétorománského jazyka zvaného Ladino. Již v nejstarším období bylo území rozdrobeno mezi mnoho svobodných pánů z nižší šlechty, kteří disponovali rozsáhlou autonomií a jen velmi neradi se podrobovali něčí nadvládě. V průběhu celých dějin můžeme sledovat povstání místních obyvatel, ať již urozeného, či prostého původu, bojujících za svá práva a svobody.

Údolími řek Adige a Isarco vedla nejdůležitější obchodní cesta směrem na Brenner, jež propojoval Záalpi s italskými državami. Kontrola hradů podél těchto cest byla velkou strategickou výhodou, a o nadvládu v oblasti proto usilovali ve středověku všechny nejmocnější středoevropské rody. Zajištění míru v tomto kraji bylo ale zájmem všech stran, nezbytným pro dobré fungování obchodu.

Politický celek Tyrolské hrabství se z geografického hlediska v dějinách velmi proměňoval. Velká část území ležela v oblasti dnešní rakouské spolkové země Tyrolsko, od roku 1782 také Vorarlbersko, a na území dnešní provincie Bolzano. Rozsáhlá část Jižních Tyrol však dlouho spadala pod biskupské knížectví Trident a Brixen a k hrabství byla připojena až na počátku 19. století. Tyto tři politické celky byly ale velmi silně provázány a jejich hranice se neustále posouvaly v závislosti na schopnosti jednotlivých biskupů či hrabat, takže není možné pojednávat o dějinách každé oblasti zvlášť. Nejprve to byla dvě knížectví a biskupství v Tridentu a v Brixenu, jež udělovala léna místním pánům. Mezi těmito leníky byl i šlechtický rod Vinschgauerů, z nichž vznikl rod hrabat z Tyrol (původně leníci biskupa v údolí Venosta, později na hradu Tirol). Ta svými

vytrvalými a nemilosrdnými postupy vytvořila celek třetí – Tyrolské hrabství jakožto samotný státoprávní útvar, který do sebe nakonec pojal i obě biskupství.

V této kapitole nastíníme postupný vývoj politicko-hospodářského uspořádání od založení biskupského knížectví Trident a Brixen přes vznik samostatného hrabství Tyrolského, následné rozpínání moci tyrolských hrabat, usilujících o naprostou nadvládu nad územím, a nakonec přechod Tyrolska do rukou Habsburků. Zvláště se zaměříme na období 14. a počátku 15. století, kdy do zdejších dějin nemalou měrou zasahovali i panovníci z rodu Lucemburků, tedy dynastie vládnoucí v Čechách, často dosazující na zdejší biskupské stolce osoby blízké svému dvoru, což mělo zásadní význam pro vývoj zdejšího umění a kultury. Politicko-historická situace a z ní vyplývající historická geografie byla však v této době nesmírně spleťtá a je nutno vrátit se hlouběji do dějin, aby bylo možné jí skutečně porozumět.

Tyrolsko bylo osídleno pravděpodobně pět až šest tisíc let před Kristem a dokladem této nejstarší populace je mumie Ötzi, uložená v archeologickém muzeu v Bolzanu. V době zhruba 1500 let před Kristem přišli do oblasti z východu indoevropští Ilyrové a přítomni byli také Kelti. V tomto období bylo nejhustší osídlení severně za Adigem na levém břehu od řeky, zejména v oblasti Appiano.¹⁶¹ Samotné údolí řeky Adige, včetně soutoku Adige s Isarkem (oblast dnešního Bolzana) nebylo možné obývat kvůli častým nepředvídatelným záplavám.¹⁶² První písemné zmínky o obyvatelích „země mezi horami“, neboli „Rhetie“, nalezneme v římských spisech.¹⁶³

Na přelomu let 16 a 15 před Kristem Římané Rhetii dobyli a ovládli na následujících pět století.¹⁶⁴ Oblast včlenili do provincie Italica Venetia et Histria, k území města Tridentinum.¹⁶⁵ Postavili cesty spojující záalpské území Říše s Římem (Via Claudia Augusta), jež vedli právě údolními Adige a Isarco. Zlepšení dopravních možností vedlo přirozeně k ohromnému hospodářskému rozmachu podél těchto cest a také k postupnému osidlování nízkých a otevřených údolí.¹⁶⁶ Tato údolí římstí obyvatelé zkultivovali, postavili hráze řek, na slunečných svazích založili vinice a ovocné sady. Od

¹⁶¹ RASMO 1958, 11.

¹⁶² RASMO 1958, 11.

¹⁶³ BIASSI 2008, 13.

¹⁶⁴ Roku 15 př. Kr. přechází Alpy se svým vojskem Drusus a posouvá hranice Římské říše až k Dunaji. Při této příležitosti postavil první most přes řeku Adige. Tento most se nacházel pravděpodobně nedaleko hrado Firmian. RASMO 1958, 13.

¹⁶⁵ RASMO 1958, 13.

¹⁶⁶ Původní obyvatelstvo se zdržovalo spíše v uzavřených odlehlých oblastech výše v horách, jež jim nabízeli přirozenou ochranu od nepřátel.

počátku 5. století se do Alp dostávalo křesťanství a bylo založeno první biskupství v Tridentu.

V období stěhování národů procházely přes Alpy barbarské kmeny. Již v průběhu 3. a 4. století pronikali ze severu Vandalové, Švábové a Burgundi, ale až po pádu Západořímské říše teritorium trvale osídlili Germáni – nejprve Ostrogóti, Langobardi a později Bavoři.¹⁶⁷ Původní rétorománské obyvatelstvo se uchýlilo zpět do odlehlých horských oblastí. Právě v těchto nepřístupných údolích přečkal vlnu germanizace i jejich originální jazyk gallořímského původu zvaný Ladino, který je živým svědkem římského osídlení až dodnes.

V této době však území opět ovládla příroda. Koryta řek nekontrolovatelně zaplavovala původně zkulturnovaná údolí, vinice zůstávaly neobdělané a kraj dnešního Bolzana se na dlouhou dobu stal zemí nikoho.¹⁶⁸

V průběhu 6. a 7. století probíhaly v oblasti neustálé boje mezi Bavorsy, kteří ovládali území severně za Adigem, a Langobardy, kteří opanovali Trentino a oblast jižně od Adige. Ke zlepšení situace přispělo až včlenění obou království do jediného většího celku. Roku 774 pojal Karel Veliký do Francké říše Langobardské království a roku 788 učinil tentýž postup s Bavorsy.

Pro období 9. a 10. století byla charakteristická silná germanizace obyvatelstva (zejména z Bavor) a v této době vznikají i německé verze místních názvů. Římské vinice, jejichž vlastnictví však přešlo na germánské obyvatelstvo, byly opět kultivovány a rozsáhlé pozemky darovány bavorským konventům. Zejména kláštery a biskupství v Augšpurku, Freisingu a Tegernsee získaly rozsáhlé vinice v okolí Bolzana. Víno z nich vytěžené pak užívaly nejen jako mešní, ale i jako obchodní artikl.¹⁶⁹ Roku 952 včlenil Otta I. oblast do Svaté říše římské.

Biskupství a knížectví vznikla na počátku 11. století z potřeby císařů zabránit dědičnému předávání moci nad územím místními šlechtickými rody a také z nutnosti svěřit nebezpečné alpské cesty, hlavní přístup do Itálie, do spolehlivých rukou. Prvními dochovanými dokumenty svědčícími o světské moci biskupů jsou tři listiny z roku 1027, v nichž císař svěřil biskupovi Udalicovi II. světskou moc nad tridentským biskupstvím a následujícího dne i nad hrabstvími Venosta a Bolzano.¹⁷⁰ Stejného roku předal také

¹⁶⁷ BIASI 2008, 14.

¹⁶⁸ RASMO 1958, 14sq.

¹⁶⁹ RASMO 1958, 15.

¹⁷⁰ *Monumenta Germaniae historica: Diplomata Regnum et Imperatorum Germaniae*, IV, 144-146. CASTAGNETI 2004, 98. Tridentské území vyjmul z lombardského království, Bolzano německého a Venosta z Bavorského vévodství. CASTAGNETTI 2004, 102.

sousednímu biskupovi v Brixenu světskou moc v oblasti údolí řeky Inn a Isarco. Z nejnovějších studií však vyplývá, že světská moc byla svěřována biskupům postupně již od post-karolinského období, kdy byla říše rozdrobena a biskupství zůstávalo jedinou stabilnější institucí v oblasti.¹⁷¹ Výnosy z roku 1027 jsou tedy spíše oficiálním potvrzením již existujícího stavu, nežli založením politických útvarů „*ex novo*“.

Císař Konrád II. však začlenil biskupy do hierarchie Římské říše a udělil jim titul říšského knížete, čímž se dostali do přímého podřízení císaři a jejich državy byly vyňaty z původních celků. Biskupové měli také všechna práva plynoucí z tohoto nového postavení – byli členy říšského kolegia a mohli se účastnit jeho sněmů, vybírali daně, svolávali místní stavy, měli právo soudní a mohli udělovat léna.¹⁷² Po Wormském konkordátu se ustanovila praxe, kdy byl biskup zvolen místní kapitulou, následně mu byla udělena investitura císařem a až poté byl vysvěcen papežem.¹⁷³

Ze statutu biskupa a knížete zároveň plynula jistá specifika. Jednou ze skutečností, které komplikují již tak dost nepřehlednou historickou situaci, je fakt, že územní rozsah tridentského biskupství se často nekryl s rozsahem knížectví. Tedy jeho světská moc platila někdy i v místech, která spadala pod diecézi jiného biskupa. V případě tridentského biskupa to byla zejména oblast Venosta, jež spadala pod biskupství Chur (s výjimkou fary v Maia).¹⁷⁴ Biskupství a knížectví brixenské odpovídalo v územním rozsahu světské i církevní moci lépe, avšak oproti tridentskému bylo méně kompaktním celkem s mnoha ostrovy uvnitř Korutan či Bavorska.

Na přelomu 11. a 12. století, kdy se církevní a světská moc dostaly do sporu o investituru, ocitl se biskupský kníže ve velmi delikátní pozici a císař jej postupně začal zbavovat světských pravomocí, jež uděloval laikům. V této době se v pramenech také poprvé objevují biskupští správcové – fojti – „*avvocato*“ (německy „*Erbvost*“), kteří se měli starat o vojenskou ochranu knížecího biskupství a nacházeli se ve stavu podřízeném biskupovi.¹⁷⁵ Od poloviny 12. století je fojstství v Tridentu a od počátku 13. století i světská správa v Brixenu udělováno téměř výlučně hrabatům z hradu Tirol.¹⁷⁶

¹⁷¹ BELLABARBA 1995, 24sq.

¹⁷² COSTA 1977, 54.

¹⁷³ Takovýto postup je charakteristický pro německou část říše. V dějinách se však nalézají i výjimky – téměř 150 let byl místní biskup jmenován papežem, a to v letech 1247-1390 kromě Mikuláše z Brna, který byl regulérně zvolen kapitulou r. 1338.

¹⁷⁴ BELLABARBA 1995, 21sq.

¹⁷⁵ Poprvé roku 885, dále 1082. COSTA 1977, 359, pozn. 2. Z počátku byli do této funkce často jmenováni hrabata z Flavon.

¹⁷⁶ GIRARDI 1984, 25.

III.1 Hrabata z Tyrol a vznik Tyrolska

Druhá polovina 12. století je v této oblasti charakterizována formováním feudálního systému, jehož hlavou byl biskup kníže.¹⁷⁷ Svobodní páni a rytíři získávali léna výměnou za službu ve vojsku a obranu biskupových tvrzí. K významným rodům tady patřili například Castelbarco, páni z Denno, páni z Ladron či Arco, z nižší šlechty potom rytíři z Firmian, Thun, Stenico, Caldonazzo či Campo.¹⁷⁸ Během 12. století začala rozsáhlá léna získávat i hrabata z hradu Tirol u Merana.¹⁷⁹ Od 12. století bylo také fojstství v tridentském biskupství udělováno právě hrabatům z hradu Tirol, která se snažila stále více nabourávat územní a světskou moc biskupa. Poslední hrabě původní větve Albert III. získal správcovství pro své potomky dědičně, čímž sjednotil obě biskupství pod světskou správou svého rodu.

Opravdovými zakladateli hrabství byli až příslušníci druhé větve tyrolských hrabat, známí jako Menhardovci. Tato větev vznikla provdáním dcery Alberta III. Adelaide s Menhardem III. z Görz, od roku 1253 zvaným Menhard I. hrabě z Görz-Tyrol. Menhard I. zemřel roku 1258 a jeho syn Menhard II. se ujal své téměř čtyřicet let trvající vlády. V tomto období lze poprvé mluvit o Tyrolsku jako o jednotném geograficko-politickém celku s byrokratickým a politickým aparátem.¹⁸⁰

Menhard II. (1258–1295) expandoval stále hlouběji do území tridentského i brixenského biskupa a nelegálně se ujímal jejich statků. Tyrolští se postupně zmocnili území v údolí řeky Inn, Adige, Noce, Isarco a Ladinských údolí.¹⁸¹ Zaštiťoval se přitom svým titulem biskupského fojta, který zneužíval a dostával se tak velmi často do přímých rozepří s biskupy.¹⁸² Byl exkomunikován téměř všemi papeži, kteří se za jeho vlády vystřídali na svatém stolci. Veškeré své podniky podřizoval dvěma cílům – získat od císaře oficiální uznání území, jež zabral biskupům, a eliminovat vliv ostatních rodů v oblasti.¹⁸³ Patrně proto také pomáhal císaři Rudolfovi Habsburskému v tažení proti Přemyslu Otakarovi II., kdy jej císař za obsazení Kraňska jmenoval roku 1286 vévodou Korutanským.¹⁸⁴ Svůj druhý cíl – eliminovat moc ostatních rodů v oblasti – se snažil uskutečnit překonáním feudálního systému a nastolením systému komun po vzoru severní

¹⁷⁷ CASTAGNETTI 2004a, 142.

¹⁷⁸ GIRARDI 1984, 13sq.

¹⁷⁹ jako první známý příslušník tohoto rodu bývá uváděn Adalbert, který je jmenován v listině z roku 1106 CASTAGNETTI 2004a, 143.

¹⁸⁰ GIRARDI 1984, 26.

¹⁸¹ GIRARDI 1984, 14.

¹⁸² Válečný konflikt s biskupem Jindřichem II z Tridentu. RIEDMANN 2004, 287.

¹⁸³ BIASSI 2008, 25.

¹⁸⁴ BIASSI 2008,

Itálie. Důvodem byla odvolatelnost, nikoliv dědičnost držav.¹⁸⁵ Vydal také výnosy nastolující velmi přátelské podmínky s mnoha svobodami pro sedláky, čímž finančně oslabil ostatní pány, jelikož ti měli většinu svých výnosů právě od místních sedláků. Ustanovil specifický právní vztah mezi sedláky a jejich pány, zvaný „Erbleihe“ (emfiteuze), založený na dědičném pronájmu půdy za neměnný poplatek.

Významným Menhardovým podnikem byla také ražba stříbrných mincí (grošů) v meranské mincovně od roku 1271. Také tímto počinem si uzurpoval právo náležející tridentskému biskupovi.

Během episkopátu tridentského biskupa Egnona z Eppan získal Menhard v oblasti většinu moci. Postupně zabíral hrady ostatních šlechticů a nabourával se stále hlouběji do území tridentského biskupa. Roku 1267 vtrhl do města Trident a snažil se převzít moc. V reakci na to byl exkomunikován papežem, který si pozval biskupa do Říma, aby mu podal vysvětlení. Ten však cestou zemřel a byl nahrazen schopnějším Jindřichem II. z řádu německých rytířů.¹⁸⁶ Jelikož Menhard nepřestával se svými pokusy o získání vlády v Bolzanu, svěřil biskup správu města do rukou řádu německých rytířů a vojenskou ochranu pánům z Egni, Greifenstein a Vanga, kteří sídlili na okolních hradech.¹⁸⁷ Roku 1277 však Menhard opět napadl Bolzano a tentokrát město zcela vyplenil, vypálil a pobořil nejen hrad Roncolo a Vanga, ale strhl i městské hradby, takže obyvatelé města nebyli schopni obrany a museli kapitulovat.¹⁸⁸ Také hrady na okolních kopcích byly jeden po druhém dobyty a jejich majitelé uvězněni a povražděni. Císař Rudolf IV., přihlížeje neschopnosti biskupa sjednat ve městě pořádek, se rozhodl udělit bolzanské hrabství v léno Menhardovi II., jež byl jeho věrným podporovatelem. Také světská moc v tridentském knížectví přešla roku 1284 na Menharda takzvanou bolzanskou dohodou. Z ní v podstatě vyplývá oddělení světské a církevní správy v tridentském biskupství – knížectví předáním světských práv tyrolskému hraběti a další významná omezení biskupových práv.¹⁸⁹ Postupem času začala tyrolská hrabata udělovat také investitury

¹⁸⁵ BIASI 2008, 31.

¹⁸⁶ RASMO 1958, 19.

¹⁸⁷ RASMO 1958, 19.

¹⁸⁸ Důvodem mělo být napadení jeho vazalů místním obyvatelstvem během jakéhosi trhu. FERRANDI 1972, 152.

¹⁸⁹ Biskup směl udělovat výnosy jen ve věcech duchovních a každý svůj pohyb mimo diecézi musel hlásit tyrolskému hraběti minimálně měsíc dopředu. Tento výnos platil oficiálně pouze čtyři roky, ale i po vypršení určené lhůty uplatňoval Menhard stejné nároky, čemuž nezabránila ani exkomunikace papežem Mikulášem IV. roku 1289, 1290 a 1291. Ani biskup Filip Bonacolsi (nominován 1289 - 1303) nedokázal získat zpět světskou nadvládu nad jeho právoplatnými državami, ačkoliv mu byla několikrát potvrzena výnosy papeže. Nejprve 31. července 1289, následně 30. března 1290. RIEDMANN 2004, 284sq

místním feudálům a ti se tak, nehledě na své výlučné podřízení tridentskému biskupovi, zavazovali k poslušnosti a věrnosti tyrolskému hraběti.¹⁹⁰

Za vlády tří Menhardových synů Otty, Ludvíka a Jindřicha, zejména za třicetileté vlády Jindřicha Korutanského, získávala na síle opět místní šlechta. Důležitým mezníkem v dějinách Tyrolského hrabství byl rok 1305, kdy římský král a švagr Menhardovců Albrecht Habsburský vydal diplom, v němž se o Tyrolsku mluví jako o samostatném politickém celku, a stanovil jako jeho jižní hranici řeku Avisio, čímž se jejich dominium posunulo jen několik kilometrů od Tridentu.¹⁹¹ Tento výnos byl uznán tridentským biskupem Bartolomeem Querinim roku 1307, kdy podepsal mír s Menhardovými dědici a uznal samostatnost tyrolských držav, dále mu přiznal dohled nad všemi farnostmi v Trentu, Bolzanu a Aquileji, které byly dříve legálně drženy jejich otcem, a jemu se navrátila moc „*in temporalibus*“.¹⁹² Tohoto roku byly tedy dokončeny snahy předchozích staletí – dát státoprávní formu a charakter horskému rozdrobenému území a sjednotit ho pod jediného vladaře.¹⁹³

Po smrti biskupa Jindřicha II. se na biskupském stolci střídali biskupové příliš rychle, aniž by stačili nějak ovlivnit místní politické poměry.¹⁹⁴ Politické moci se chopil zejména Otta, nejstarší z Menhardových synů. V květnu roku 1310 zemřel i Otta Tyrolský a začala vláda Jindřicha Korutanského, za níž byly poprvé propojeny Tyroly s Českým královstvím.

Spojenectví mezi tyrolským hrabětem a českou dynastií bylo ujednáno již roku 1305, když Václav II. nabídl Jindřichovi ruku své nejstarší dcery Anny. Po zavraždění Václava III. v Olomouci roku 1306 vymřela přemyslovská dynastie po meči a Jindřich se poprvé ujal vlády na českém trůnu. Vzápětí byl vyhnán Rudolfem III., který ale po necelém roce své vlády zemřel a na český trůn roku 1307 nastoupil podruhé Jindřich Korutanský. Jako český král se však tyrolský hrabě projevil jako neschopný vladař; v krátké době si znepřátelil většinu šlechty a na konci roku 1310 byl ze země vyhnán.¹⁹⁵

Téhož roku jmenoval papež Klement V. na stolec sv. Vigilia v Tridentu cisterciáckého opata Jindřicha z Mét (1310–1336). Tento velmi schopný politik, zběhlý v evropském dění a bývalý kancléř císaře Jindřicha VII. se stal důležitou oporou

¹⁹⁰ První, kdo přijal investituru z rukou tyrolského hraběte Mainarda II., byl rod Arco. RIEDMANN 2004, 287.

¹⁹¹ V té době byl tridentským biskupem Bartolomeo Querini (1304-1307) RIEDMANN 2004, 321.

¹⁹² RIEDMANN 2004, 323.

¹⁹³ GIRARDI 1984, 17.

¹⁹⁴ BIASSI 2008, 273sq.

¹⁹⁵ VEBER 2002, 150.

papeže.¹⁹⁶ Za biskupova dlouhého episkopátu se mu podařilo zažehnat nebezpečí úplné sekularizace světské moci a přechodu teritoria pod hrabství Tyrolské. Roku 1313 obdržel výkonnou moc nad knížecím biskupstvím.¹⁹⁷ Byl prvním tridentským biskupem pomenhardovského období, jemuž se podařilo převzít do svých rukou otěže světské moci, znovu posílit moc i autoritu biskupa a zejména reorganizovat místní administrativu. Se smrtí Otty Tyrolského a nástupem nového biskupa začalo oslabovat tyrolské dominium uvnitř oblasti tridentského biskupství. Po smrti Jindřicha z Mét byl opět biskupský stolec prázdný. Následné boje tří nejmocnějších středoevropských rodů o tyrolské dědictví způsobily zmatky v administrativě, z čehož vyšla posílená opět zejména místní šlechta.

III.2 Politické boje o tyrolské dědictví

Protože byl Jindřich Korutanský dosud bez mužského potomka, snažily se všechny tři nejmocnější středoevropské rody získat jeho dědická práva na strategicky důležité alpské země. V tomto souboji mezi Habsburky, Wittelsbachi a Lucemburky na čas získal převahu právě Jan Lucemburský. Ten se usmířil s Jindřichem, kterého o dvacet let dříve vyhnal z českého trůnu. Roku 1331 domluvil sňatek svého syna Jana Jindřicha s jedinou dědičkou Tyrol Markétou Korutanskou. Jindřich se na oplátku stejného roku také vzdal nároků na český trůn. Tímto tahem na čas vyřadil Jan Lucemburský Habsburky i Wittelsbachi z boje o tyrolské dědictví. Po smrti Jindřicha Korutanského roku 1335 připadlo tedy Tyrolsko Lucemburkům a Jan Jindřich Lucemburský získal i výraznou podporu tyrolské šlechty, která byla v opozici proti císaři Ludvíku IV. Bavorovi i Habsburkům.¹⁹⁸

Důležitou oporou Lucemburků v oblasti byli biskupové spříznění s rodem, který král dosazoval na místní stolce. Na stolec sv. Vigilia v Tridentu byl roku 1338 zvolen Mikuláš z Brna, kancléř Karla IV., který byl schopen udržet světskou moc biskupství i navzdory snahám tyrolských hrabat. Téměř současně byl biskupem v Brixenu zvolen Matyáš Andergassen, soukromý kaplan Jana Jindřicha Lucemburského.¹⁹⁹ Šlo tedy o dva královské kancléře, což mělo Lucemburkům zaručovat bezpečný dohled v oblasti.²⁰⁰ Biskupství v Brixenu však bylo již touto dobou plně v rukou tyrolských hrabat a titul

¹⁹⁶ Císařem se stal 1313

¹⁹⁷ RIEDMANN 2004, 329.

¹⁹⁸ Jindřich Korutanský umírá 1335, dědička Tyrol Markéta Maultasch byla provdána za Jana Jiřího Lucemburského, druhorozeného syna Jana Lucemburského roku 1330 a tím přešly Tyroly pod Lucemburskou dynastii. VARANINI 2004, 353.

¹⁹⁹ Po dlouhých devadesáti letech, kdy byli biskupové jmenováni papežem, byl zvolen Mikuláš z Brna kapitulou tridentského dómu.

²⁰⁰ VARANINI 2004, 353.

biskupa knížete brixenského pouze prázdnou formulí.²⁰¹ Roku 1339 udělil Jan Lucemburský tridentskému biskupovi do znaku orlici sv. Václava, která měla symbolizovat a udržovat vztah mezi Čechy a Tridentskem.²⁰²

Avšak Habsburkové ani Wittelsbachové nemínili rezignovat na své snahy o získání Tyrol. Soupeření všech tří rodů vyvrcholilo roku 1341, kdy Markéta Korutanská vyhnala svého manžela Jana Jindřicha, nařkla jej z impotence a prohlásila proto jejich svazek za nikdy nenaplněný. Nově se provdala za císařova syna Ludvíka Braniborského z větve Wittelsbachů. Stejného roku Jan Lucemburský potvrdil dohodu mezi Habsburky a Ludvíkem Bavorem, v níž zbavili Jana Jindřicha a jeho ženu Markétu Korutanskou dědických práv v Tyrolsku a Korutanech. Proti tomu se postavil jak Jan Jindřich, tak jeho bratr Karel IV. i české stavy. Jelikož předchozí sňatek Markéty nebyl dosud prohlášen za neplatný, papež Klement VI. exkomunikoval celý rod Wittelsbachů, tyrolskou šlechtu i tridentskou diecézi.²⁰³

Karel IV. se do Tridentu vydal na zpáteční cestě z korunovace roku 1347 „*in habitu mercatoris, incognitus*“ ve snaze získat Tyrolsko zpět, a teprve při mši v katedrále odhalil svou totožnost tridentským obyvatelům.²⁰⁴ Podařilo se mu vstoupit do Merana, avšak hrad Tirol již nedobyl. Na cestě zpátky do Čech zcela vyplenil města Merano a Bolzano. Tyto události, v nichž hrál jistě zprostředkující úlohu tridentský biskup Mikuláš z Brna, měly fatální důsledek na jeho vztahy s tyrolskou šlechtou. Ludvík Braniborský postupně získal zpět kontrolu nad celým tridentským územím a biskup byl donucen opustit Trident a cestou zpět do Čech zemřel.

Tři roky poté Karel IV., již jako římský král, potvrdil Ludvíku Braniborskému jeho dohodu s Markétou Korutanskou a legitimizoval tak jeho moc v Tyrolsku.²⁰⁵ Po smrti Mikuláše z Brna byli na tridentskou katedru posláni dva papežští kuriálové, ale ani jeden z nich nikdy nevstoupil do Tridentu.²⁰⁶ Roku 1349 byl jmenován papežem Klimentem VI. další biskup českého původu a kanovník pražský, Menhard z Hradce (Mainhard von Neuhaus). Kvůli opozici tyrolského hraběte se však nikdy do Tridentu nedostal a za jedenáct let od svého zvolení byl oficiálně odvolán.²⁰⁷ Biskupský stolec tedy

²⁰¹ Alto Adige nella storia 177.

²⁰² VARANINI 2004, 354.

²⁰³ VARANINI 2004, 360.

²⁰⁴ VARANINI 2004, 361.

²⁰⁵ VARANINI 2004, 362.

²⁰⁶ VARANINI 2004, 364.

²⁰⁷ VARANINI 2004, 364.

zůstal prázdný až do roku 1363, kdy změna světského vládce v oblasti umožnila nástup prohabsbursky orientovaného biskupa.

III.3 Tyrolsko pod habsburskou nadvládou

Na počátku druhé poloviny 14. století znovu zesílily snahy rakouských vévodů o získání Tyrol. Již Albrechtu II. a Otovi Habsburskému se podařilo dobýt několik strategických hradů, například Stein u Bolzana, Rodenegg u Brixenu.²⁰⁸ Albrecht se o získání moci v oblasti snažil více cestami. Nejprve domluvil sňatek Meinharda III., syna Markéty Tyrolské, se svou dcerou Markétou. Již roku 1357 se dohodl s vídeňským kanovníkem Albrechtem z Ortenburgu, příslušníkem korutanské šlechty, že mu bude svěřeno tridentské biskupství, za což se měl budoucí biskup odvděčit prohabsburskou politikou v případě, že se dostanou Habsburci v Tyrolích k moci.²⁰⁹ Roku 1360 byl Albrecht z Ortenburgu opravdu zvolen tridentským biskupem a roku 1363 se mu podařilo převzít biskupský stolec ve své diecézi.

Největší tlak na získání Tyrolska vyvinul Rudolf IV. Donutil dědičku Tyrol, Markétu Korutanskou, aby mu potvrdila platnost dědických úmluv pochybné pravosti. Dalším falzem z roku 1359 si nárokoval vládu nad Tyroly okamžitě a Markétě Korutanské přisoudil úlohu pouze doživotní regentky.²¹⁰ Jeho snaha o okamžité převzetí vlády patrně vyplynula z obav před možným konfliktem s Wittlsbachy, kteří již začali vytvářet vojenský tlak.²¹¹ Rozhodující události se odehrály mezi léty 1361–1363. Po smrti Ludvíka Braniborského (1361) přešla vláda v Tyrolsku na jeho syna Menharda III. I on však po dvou letech vlády zemřel a Markéta Korutanská se ocitla ve velmi oslabené pozici, čehož dokázali využít právě Habsburkové. Veškeré své dědictví předala Markéta v Bolzanu 26. ledna 1363 vévodům rakouským. Avšak za svého života si podržela regentství.²¹² Toto rozhodnutí Markéty Tyrolské nebylo tak úplně překvapivé, uvědomíme-li si, jak blízce byla s rakouskými vévody příbuzensky provázaná. Babičkou rakouských vévodů byla Alžběta z Görz-Tirol, zároveň teta Markéty Korutanské. Déle uveďme již zmíněné manželství Markéty, sestry rakouských vévodů a Menharda III.

Takzvaným „tridentským dojednáním“ z 5. 11. 1363 přešla na Habsburky i ochrana a lenní vrchní správa tridentské diecéze, což potvrdil biskup předáním tohoto úřadu Rudolfu IV.²¹³ Následující rok udělil Rudolf brixenskému biskupovi všechna jemu

²⁰⁸ VEBER 2002, 156.

²⁰⁹ VARANINI 2004, 365.

²¹⁰ Rudolf je znám pro své úsilí o zvýšení mezinárodní prestiže pomocí vytváření četných falšovaných listin, v nichž si nárokoval mnohá privilegia včetně lenní svrchovanosti nad alpskými zeměmi. Mimo jiné si proklamoval nárok na titul arcivévoda. VEBER 2002, 155sq.

²¹¹ FERRANDI 1972, 178.

²¹² RIEDMANN/LEITNER/FONTANA 1985, 426.

²¹³ VARANINI 2004, 366.

dříve náležející léna a biskup jej na oplátku uznal jako světského správce – fojta.²¹⁴ V Brně roku 1364 veškeré nároky Habsburků potvrdil císař Karel IV., spolu s podpisem úmluvy o vzájemném dědickém nároku v případě vymření jednoho z rodů.

Tímto aktem Karla IV. se dovršila jedno a půl století trvající snaha Habsburků o získání moci v alpských zemích, klíčových pro spojení italské a německé části říše. Tyrolsko definitivně ztratilo své postavení samostatného státoprávního celku, jenž mu dal Menhard II. a od nynějška se nacházelo uvnitř rozsáhlého území spravovaného Habsburky. Zajišťovalo jim správní a obchodní spojení východní a západní části jejich držav a bylo tedy klíčové i pro následující postupné sjednocování habsburského panství v nadcházejícím století.

Rok 1363 byl rozhodujícím i v dějinách vztahu tridentského biskupství k hraběti tyrolskému. Albertu z Ortenburku, který vděčil za své zvolení právě Habsburkům. Ochtově podepsal velmi jednostrannou smlouvu, takzvaná kompaktáta (compattate, Verschreibungen), která zcela stvrzovala absolutní vojenské i politické podřízení tridentského biskupství Tyrolsku.²¹⁵ Kromě potvrzení dědičného držení tyrolských území Habsburkům se kompaktáta oficiálně týkala zejména vojenského spojení mezi tyrolskými hrabaty a tridentským biskupem, ale ve skutečnosti šlo o uzurpaci legitimní politické moci biskupa knížete a předznamenala konec jeho světské moci v oblasti.²¹⁶

Kompaktáta mimo jiné zavazovala tridentského biskupa být tyrolskému hraběti poslušen a pomáhat mu proti všem, s jedinou výjimkou v osobě papeže. Dále biskup směl udělovat v léna pevnosti, tvrze a města pouze osobám, které před tím schválí hrabě. Tito leníci i všichni ostatní představitelé knížecího biskupství byli povinni pomáhat tyrolskému hraběti i v případě, že by se tím postavili proti biskupovi. Světská moc v Tridentu byla svěřena takzvanému kapitánovi, vybranému s formálním souhlasem tyrolského hraběte a jemu byl také opět podřízen. Dále z kompaktát plynulo, že všichni biskupové a jejich úředníci musí složit přísahu na tuto úmluvu, bez čehož nemohli být uvedeni do úřadu.²¹⁷ Ve výsledku byl tedy tyrolský hrabě nadřazen biskupovi tridentskému, ačkoli podle říšské konstituce tomu bylo naopak.²¹⁸ V průběhu dějin se sice setkáváme se situacemi, kdy byl biskup donucen přistoupit na omezení či naprostou anulaci své světské moci, ale alespoň oficiálně stále zůstával tyrolský hrabě vazalem

²¹⁴ RIEDMANN/LEITNER/FONTANA 1985, 427.

²¹⁵ První redakce podepsána 1363 Rudolfem IV. Habsburským, druhá verze 1365 bratry zemřelého Rudolfa Albrechtem III. a Leopoldem III. VARANINI 2004, 368.

²¹⁶ COSTA 1977, 109.

²¹⁷ GIRARDI 1984, 28.

²¹⁸ VARESCHI 1977, 268.

biskupa. S kompaktáty se však postavení obrátilo a biskup de facto předal své feudální právo do rukou tyrolských hrabat.²¹⁹

Tento rok byl tedy jakousi tečkou, která dovršila dlouholetý proces postupného oslabování světské moci biskupa, táhnoucí se dějinami oblasti od příchodu Menhardovců do Tyrol.

III.4 Leopoldinská dynastie v Tyrolích

Po smrti Rudolfa zakladatele a urovnání rozepří mezi jeho dědici Albrechtem III. a Leopoldem III. byla uzavřena smlouva, která rozdělila habsburské državy mezi oba bratry a vedla ke vzniku albertinské a leopoldinské větve habsburské dynastie, přičemž Tyrolsko se dostalo do rukou větve leopoldinské.²²⁰

Důležitým konfliktem, který museli rakouští vévodové v této době řešit, byla válka proti Helvétské konfederaci, snažící se zachovat si autonomní postavení uvnitř říše. V červenci roku 1386 Leopold III. padl v bitvě u Sempachu spolu se třemi sty rytíři a mezi jeho dědici nastala nová politicko-dynastická krize, což pro tyrolské území znamenalo posílení autonomie a stabilizace moci místní šlechty.²²¹ Nejsilnější pozici získal Heinrich z Rottemburku, který ve svých rukách kumuloval veškeré klíčové funkce. Byl hofmistrem, kapitánem Adige, kapitánem tridentského knížectví a de facto zástupcem tyrolského hraběte v době jeho nepřítomnosti.²²² Také biskupství Trident z této situace profitovalo a získalo zpět moc nad údolím Non, Sole a Fassa. V jižní oblasti začaly některé z rodů spolupracovat s italskými signoriemi na úkor moci hraběte a biskupa. Například rod Castelbarco upevňoval své postavení pomocí sňatkové politiky, v tomto případě s Gonzagy. Další hybnou silou přetvářející místní hranice, bylo rozpínání Padovy, zejména snaha získat jižní oblasti okolo Valsugana.²²³

Důležitým datem pro Tyrolsko byl rok 1404, kdy Leopold IV. vydal takzvanou Tyrolskou konstituci, jež upevnila postavení jednotlivých stavů a nastolila velmi přátelské poměry pro sedláky.²²⁴

Roku 1406 nastoupil jako tyrolský hrabě Fridrich IV. Tyrolský, přezdívaný „Prázdná kapsa“. Také on z počátku své vlády musel čelit mnoha útokům – Appenzelnerů

²¹⁹ FERRANDI 1972, 180.

²²⁰ K dohodě došlo v klášteře Neuburgu 25. září 1397.

²²¹ Leopoldovi čtyři synové byli v době jeho smrti dosud nezletilí a zprávu nad Tyrolskem přezval tedy jejich strýc Albrecht III. Roku 1395 převzal správu Tyrolského hrabství nejstarší z žijících synů Leopolda III., Leopold IV.

²²² BIASI 2008, 221.

²²³ VARESCHI 1997, 324.

²²⁴ BIASI 2008, 191sqq.

na severu, Benátčanů z jihu, Bavorů a Švýcarské konfederace. Domácí šlechta, vedená Jindřichem z Rottenburgu, se seskupila v ligu degli Elefanti, později dei Falchi, a snažila se dobýt město Trident.²²⁵

Tyto „ligy“ vznikaly oficiálně ve snaze zabránit občanské válce v době nepřítomnosti hraběte, ale ve skutečnosti to byla seskupení nejmocnějších tyrolských šlechticů, snažících se zamezit centralizaci moci do habsburských rukou. Liga degli Elefanti trvala pouze necelý rok mezi 1406–1407. Ještě téhož roku vznikl mocnější spolek okolo Heinricha z Rottenburku, do něhož se zapojilo 123 tyrolských pánů, mimo jiné Greifensteini, Wolkensteini, pánové z Villander a další.

Z rozepří mezi šlechtou a hrabětem těžili biskupové tridentští a hrabě naopak profitoval ze sporů biskupa s komunami a vesnickým obyvatelstvem. Jednou z největších zkoušek prošel Fridrich již z počátku své vlády roku 1407, kdy město Trident povstalo proti svému biskupovi Jiřímu z Lichtenštejna.

III.5 Jiří z Lichtenštejna a jeho episkopát

Již od dob Mikuláše z Brna začala invaze záalpských duchovních a pánů na tyrolské posty. Nejprve to byl příliv Čechů, které za Ludvíka Braniborského vystřídali Bavoři. S příchodem Habsburků byli na tyto pozice dosazeni Rakušané či Slované spříznění s vídeňským dvorem.

Po smrti Albrechta z Ortenburku roku 1390 byl na tridentskou katedru zvolen jiný vídeňský kanovník, Jiří z Lichtenštejna, původem z Moravy. Během své vlády přivezl Lichtenštejn do Tridentu nejen bohemikální umění a kulturu, jež na jeho dvoře vzkvétala, ale také dlouhý zástup česko-moravsko-rakouských přátel, které dosadil do důležitých tridentských úřadů.

Rakousko-moravský šlechtický rod Lichtenštejnů získal jméno podle hradu, který byl až do 13. století rodinným sídlem a který se nachází několik kilometrů jižně od Vídně.²²⁶ Členové tohoto rodu zastávali již během 13. a 14. století významné vojenské i administrativní funkce ve službách rakouských vévodů.²²⁷ Roku 1249 získali za věrnost v boji od Přemysla Otakara II. panství v okolí Mikulova, čímž vznikla větev Lichtenštejnů s přídomkem „Nikolsburg“, do níž se kolem roku 1360 narodil také Jiří I.²²⁸

²²⁵ FERRANDI 1972, 190.

²²⁶ VARESCHI 2011, 141.

²²⁷ VARESCHI 2011, 141.

²²⁸ VARESCHI 1997, 292.

První významná dochovaná zmínka, týkající se jeho života, pochází z roku 1377, kdy se zapsal na univerzitu ve Vídni.²²⁹ Jako jediný z celé rodiny se rozhodl pro církevní kariéru. Mezi léty 1381–1390 byl proboštem kapituly při sv. Štěpánu ve Vídni.²³⁰ Zastával tedy ve své době nejvyšší možný církevní post v Rakousku, s nímž byla spojena i funkce kancléře univerzity.²³¹ Ve stejném období byl kanovníkem katedrály v Pasově a apoštolským protonotářem.²³² Jiřího strýc Jan I. (1358–1398) byl po dobu přibližně třiceti let hofmistrem vévody Albrechta III. Rakouského (1349–1395).²³³ Byl to nejspíše právě on a vévoda rakouský, kdo stáli za nominací Jiřího do funkce biskupa knížete tridentského. Albrecht III. Rakouský se roku 1386, po smrti svého bratra Leopolda III., stal regentem nad dědictvím svých nezletilých synovců, a tedy tyrolským hrabětem. V Jiřím viděl patrně spolehlivého spojence, který mu bude zajišťovat bezpečné jižní hranice Tyrolského hrabství, sousedícího s italskými državami.²³⁴ Volba nového biskupa tridentskou kapitulou proběhla 29. září roku 1390, papež volbu potvrdil 10. října a odeslal ji ke schválení Václavu IV.²³⁵

Do úřadu v Tridentu nastoupil Lichtenštejn koncem března roku 1391. Již od počátku odmítal jít ve stopách Alberta z Ortenburgu.²³⁶ Od svého mládí působící ve Vídni v okruhu dvora Albrechta III., byl velmi dobře znalý poměrů uvnitř habsburské dynastie, jež vedla spory mezi albertinskou a leopoldinskou větví i uvnitř leopoldinské větve samotné. On sám byl na biskupský post dosazen právě Albertinci a po příchodu Leopolda IV. k moci v Tyrolích se necítil tomuto svému novému fojtovi zavázán.²³⁷ Lichtenštejn sledoval své vlastní cíle, a nikoliv přání Vídně. Jeho hlavním cílem bylo obnovení autonomie tridentského biskupství ve vztahu k Tyrolskému hrabství a obnovení vztahu přímého podřízení císaři. Z těchto důvodů se až do roku 1399 vytrvale vyhýbal přísaze na takzvaná kompaktáta.²³⁸ Druhou jeho snahou bylo navrácení výkonné moci z rukou nižší šlechty do jeho vlastních. Tohoto cíle dosahoval postupným vykupováním pevností a dosazováním svých krajanů do důležitých tridentských úřadů.²³⁹ V prvním období své vlády se biskup věnoval obnovování územního rozsahu a práv biskupa ve vztahu ke svým

²²⁹ VARESCHI 1997, 292.

²³⁰ VARESCHI 1997, 292.

²³¹ VARESCHI 1997, 292.

²³² VARESCHI 1997, 293.

²³³ Do smrti Albrechta, který umírá 1395. VARESCHI 2011, 141.

²³⁴ VARESCHI 2011, 141.

²³⁵ VARESCHI 2011, 141.

²³⁶ WETTER 2002, 324.

²³⁷ BIASSI 2008, 224.

²³⁸ BIASSI 2008, 278sq.

²³⁹ BIASSI 2008, 278sq.

vazalům, administrativním reformám, doprovázeným značným kulturním a uměleckým rozkvětem.²⁴⁰ Dosazování jemu blízkých osob, často moravských rodáků, kteří nerespektovali zdejší odlišné postavení obyvatelstva a neustále zneužívali své pravomoci, se mu však později stalo osudným. Také vydání nových městských statutů a dosazení Jindřicha z Rottenburku jako tyrolského kapitána budilo u obyvatelstva postupný odpor.²⁴¹

Na počátku 15. století nastala důležitá změna se dvěma historickými událostmi, které měly zásadní vliv na rozhýbání zdejších politických poměrů. Zaprvé to byla smrt Gianna Galeazza Viscontiho roku 1402, a za druhé nástup Fridricha IV. v Tyrolsku roku 1406. Z první události biskup zpočátku profitoval, jelikož oslabením rodu Viscontiů získal zpět oblasti Riva, Tenno a Ledro Tignale, což byla území zastavená Viscontiům jeho přímým předchůdcem.²⁴² Avšak ze stejné skutečnosti se snažila těžit také Benátská republika, která vytvářela neustálý tlak na jižní hranice s Tridentskem. Postupně se zmocnila území Padovy, Verony a nakonec i dolní Valsugany.²⁴³ Biskupovi vazalové sídlící při jižních hranicích tridentského území, tedy rody z Castelbarco, Ladron a Caldorazzo, začali ihned vyjednávat s novými mocnými sousedy.

Tato situace vedla mladého tyrolského hraběte k mnohem pečlivějšímu sledování událostí uvnitř tridentského biskupského knížectví a ke snaze nepromarnit příležitost k upevnění svého postavení.²⁴⁴ Biskup si rozhodně nechtěl nechat líbit přímý dohled Tyrolských na veškeré jeho jednání a jejich snahu vměšovat se do záležitostí týkajících se čistě tridentského biskupství. Někteří ze šlechtických rodů byli ochotni uzavřít dohodu s Benáťany, jiní upevňovali svazky s Tyrolskými a s císařstvím a obcházeli tak svůj podřízený vztah k biskupovi.²⁴⁵

Biskupova snaha o znovunabytí ztracených pevností měla za následek neustálé zvyšování daní a vytváření nových mimořádných plateb. Místní obyvatelstvo, zvyklé na velkou dávku samosprávy, nehodlalo přistoupit na takovéto kroky biskupa a postupně se začínalo bouřit. První povstání propuklo roku 1404. Zástupci venkovské šlechty z údolí Non a Sole požadovali navrácení veškeré autonomní správy a svobod, náležejících jim před biskupovými zásahy.²⁴⁶ Biskup se rozhodl pro tentokrát na veškeré požadavky

²⁴⁰ VARESCHI 1997, 294.

²⁴¹ VARESCHI 1997, 294.

²⁴² WETTER 2002, 324.

²⁴³ VARESCHI 1997, 294.

²⁴⁴ VARESCHI 1997, 295.

²⁴⁵ VARESCHI 1997, 295.

²⁴⁶ BIASI 2008, 280.

delegace přistoupit. Tím však veškeré mimořádné daně přešly pouze na nejnižší obyvatelstvo těchto údolí a na obyvatele města Trident.

Horní vrstva měšťanů viděla, že jsou ohrožena její tradiční privilegia a zejména ignorovány a potlačovány jejich snahy o ekonomický, sociální i politický růst.²⁴⁷ Tridentská aristokracie s nelibostí snášela, že na jejich úkor jsou do všech důležitých funkcí dosazováni biskupovi krajané a spřízněnci.

Jelikož byl biskup ke stížnostem obyvatel neustále hluchý, vyústily nakonec všechny události v povstání proti biskupovi i v samotném městě Tridentu. Dne 2. února 1407 se obyvatelé shromáždili na náměstí del Duomo a požadovali po biskupovi potvrzení mnohých privilegií a dřívějších svobod. Postupně se k povstalcům přidali i venkovští obyvatelé v oblasti Giudicarie a v údolích Non a Sole, jež nebyli již ochotni snášet stále se zvyšující daně a zneužívání moci biskupových úředníků.²⁴⁸ Dne 28. února byl biskup donucen kapitulovat. Potvrdil Tridentským mnohá privilegia a svobody, z nichž vyplynula v podstatě existence samostatné Tridentské republiky. Na konci března téhož roku byl biskup přítomen v Bolzanu, kde vyjednával s Fridrichem a zároveň se zástupci vesnic z rebelujících údolí. Fridrich nejprve nabízel biskupovi vojenskou pomoc proti rebelujícím obyvatelům, to však biskup odmítl s poukazem na jeho neschopnost vyřešit spory ve vlastních državách.²⁴⁹ Takže 31. března 1407 Lichtenštejn potvrdil veškeré požadavky na něj kladené a ty následně schválil Fridrich IV., který se zároveň deklaroval ochráncem obyvatel v těchto údolích.

Biskup ale hrál na obě strany. Brzy po odchodu všech delegací jednak potvrdil privilegia venkovské šlechtě z rebelujících údolí, čímž znemožnil platnost privilegií sedláků. Také privilegia pro město Trident byla vydána jen proto, aby zamezila dalšímu krveprolití. Potají začal vyjednávat s Ottobuonem di Terzi, pánem z Parmy, jenž mu měl zaručit silné vojsko na pomoc při snaze o znovuzískání moci v Tridentu. Tyto biskupovy intriky vyšly najevo a vyústily v nové povstání 10. dubna 1407, kdy se obyvatelé znovu shromáždili na náměstí pod vedením kapitána města Tridentu Rodofa Belenzaniho. Biskup byl zajat ve věži Wanga, dva z jeho nejbližších úředníků byli popraveni a jejich hlavy vystaveny na oknech vězení.²⁵⁰ Belenzani povolal na pomoc armádu Fridricha IV.

²⁴⁷ VARESCHI 1997, 295.

²⁴⁸ V čele povstání venkovských obyvatel údolí Non a Sole stáli Mazuio a Antonio di Thenno a Leonardo di Bresini. Nejprve vtrhli do sídel biskupských úředníků, která vyplenili a následně se vydali na hrady Thenno a s. Ippolito, které téměř srovnali se zemí. BIASI 2008, 284.

²⁴⁹ Biskup dobře znal Fridrichovy zmařené vojenské podniky ve Štýrsku a u Apenzellner a proto se raději rozhodnul hledat pomoc jinde.

²⁵⁰ GIRARDI 1984, 31sq.

Tyrolský hrabě donutil biskupa potvrdit všechny své předchozí výnosy, v nichž se vzdává světské moci ve prospěch městské rady. Ihned po odjezdu Fridricha z města je biskup opět odvolal s tím, že vše, co podepsal, bylo učiněno pod nátlakem. V reakci na to do města znovu zamířil Fridrich a uvěznil biskupa na hradě v Brunecku.²⁵¹

Potom už následovala exkomunikace Fridricha ze strany Jiřího z Lichtenštejna, biskupův exil ve Vídni, návrat do Tridentu roku 1409 a exil na Moravě. Jiří z Lichtenštejna jakožto chránělec císaře Zikmunda byl povolán na kostnický koncil roku 1414, kde se projednávala i jeho kauza. Biskupova práva byla sice uznána, ale město Trident, držící se na straně Fridricha Tyrolského, odmítalo biskupa přijmout.²⁵² Dohody bylo dosaženo až roku 1417, kdy se Fridrich usmířil s císařem i papežem Martinem V. a umožnil tak biskupovi návrat na stolec. Jelikož tridenští biskupa již nikdy nepřijali, zdržoval se Lichtenštejn v Tridentu raději jen velmi zřídka a přesunul se na hrad Spaur. Zde jej roku 1419 zastihla náhlá smrt, pravděpodobně v důsledku otravy.

III.6 Fridrich IV. a Zikmund Lucemburský

Do roku 1411 trval v Tyrolích pro Fridricha relativní klid. Jindřich z Rottemburku byl vyhnán, Jiří z Lichtenštejna přesídlil do Vídně a v Tridentu vládli de facto zástupci hraběte. Roku 1414 byl svolán Zikmundem Lucemburským a Janem XXIII. kostnický koncil ve snaze vyřešit papežské schizma. Fridrich se již před konáním koncilu spojil právě s tímto papežem ve snaze získat podporu v otázce své pře s Jiřím z Lichtenštejna. Dne 15. října 1414 byl jmenován kapitánem papežských vojsk. Doprovázel Jana XXIII. do Kostnice, a když se papež rozhodl k útěku, musel i tehdy asistovat jeho vůli. Za tento čin byl Fridrich exkomunikován koncilem, byla na něj vydána říšská klatba a Zikmund Lucemburský mu vyhlásil válku.

Zikmund cítil k Fridrichovi patrně nepřekonatelnou zášť. Důvodů k této jeho nelibosti bylo více. Již při volbě římského krále stáli Fridrich a Zikmund proti sobě. Když se Zikmund stal římským králem a zároveň králem uherským, jeho velkým úkolem bylo odrazit turecké nebezpečí. Z toho důvodu se snažil postavit v Evropě jednotný křesťanský šik, který by vytvořil proti Turkům pevnou hradbu. Rozdrobenost habsburského dominia do dvou linií, jež měly tendenci se dále dělit, znemožňovalo Zikmundovi tento jeho záměr naplnit, a proto byl zastáncem sjednocení habsburských držav pod albertinskou linií.²⁵³

²⁵¹ FERRANDI 1972, 186sqq.

²⁵² GIRARDI 1984, 32sqq.

²⁵³ BIASI 2008, 306.

Navíc od roku 1411 vedl Zikmund válku s Benátkami. Fridrichovým zájmem bylo naopak zachovat s Benátkami co nejlepší vztahy, jelikož z jejich obchodů, probíhajících přes tyrolské dominium, pramenila velká část Fridrichova bohatství.²⁵⁴

Události kostnického koncilu byly tedy pro Zikmunda vítanou příležitostí k útoku. Kromě napomáhání k útěku papeže Jana XXIII. byl Fridrich obviněn ze zneužívání poddanstva a ve všech jeho državách Zikmund oficiálně nabádal místní šlechtu, aby se chopila majetku hraběte. Právě v této době Fridrich přijel do Kostnice a v naprosté poníženosti se dobrovolně vydal do rukou Zikmunda. Patrně se spoléhal na Zikmundovu shovívavost a očekával generální pardon, takže do Zikmundových rukou vodevzdal veškeré své državy.²⁵⁵ Avšak Zikmund nehodlal Fridrichovi nic promíjet. Byl zorganizován oficiální ceremoniál, při němž Fridrich předal králi své državy a zároveň vlastnoručně poslal do všech svých zemí edikty, v nichž oznamoval předání moci do Zikmundových rukou a nabádal své poddané, aby složili hold svému novému vládci.²⁵⁶

Ve všech Fridrichových zemích byl nový vládce vítán, pouze v Tyrolích se Zikmund setkal s odporem. Zástupci nižších stavů (měst a sedláků) odpověděli císaři, že jejich pán byl při psaní ediktu evidentně pod nátlakem a že v Tyrolsku není zvykem přísahat věrnost někomu, kdo není hrabě tyrolský.²⁵⁷ Fridrich byl tou dobou prakticky uvězněn v Kostnici a situace chtělo tedy využít nejbohatší tyrolské panstvo. Osm nejmocnějších pánů se spojilo proti Fridrichovi, spolu s brixenským biskupem Udalrikem pozvali do Bolzana Arnošta Železného a 22. června 1415 mu předali správu Tyrolska.²⁵⁸ Proti Arnoštovu příchodu protestovali zastánci Fridricha, tradičně zejména nízké stavy, a tak se postupně začala rodit občanská válka.

Když se Fridrich dozvěděl o neutěšené situaci, rozhodl se z Kostnice uprchnout a bránit své dominium. Válka mezi příznivci Arnošta Železného a Fridricha IV. trvala do roku 1417. Toho roku byl podepsán mezi oběma bratry mír, definitivně ustanovující dělení leopoldinské dynastie na větev štyrskou (Arnošt) a tyrolskou (Fridrich).

O rok později se v Kostnici setkal opět Zikmund s Fridrichem a za velkého přispění nově zvoleného papeže Martina V. byl dohodnut mír. Za Fridrichovy nepřítomnosti přivyklo tyrolské panstvo na mnohá privilegia a svobody a jeho návrat

²⁵⁴ Roku 1407 podepsal Fridrich s Benátkami 15letý mír. BIASSI 2008, 306sq.

²⁵⁵ BIASSI 2008 311sq

²⁵⁶ BIASSI 2008, 311sq.

²⁵⁷ BIASSI 2008, 312.

²⁵⁸ BIASSI 2008, 302. Mezi tyrolskými pány byli Michele de Wolkenstein, Udalrico a Giuliello di Starkenberg, Pietro di Sporo, Bartolomeo di Gudon, Ulrico di Freunsberg, Cristophoro Fuchs a Ludovico Sparrenberger. Arnošt, který vládl štýrským državám Leopoldinské dynastie viděl příležitost získat do svých rukou celé dědictví své linie a neváhal se tohoto úkolu chopit.

v roce 1418 znamenal pro místní opětné podřízení se cizí moci. Fridrich se tedy setkal se silným odporem, a právě z toho důvodu bylo sídlo Tyrolských hrabat přesunuto z hradu Tirol u Merana do Innsbrucku.²⁵⁹ Fridrich musel opět čelit šlechtě, která se seskupila v ligu zvanou degli Elefanti v čele s hrabaty z Lodron a pány Udalrikem a Guglielmem ze Starkenberg. Na několika zasedáních, z nichž podstatný význam mělo setkání v Meranu roku 1423, probíhala jednání o smíru mezi oběma stranami, avšak dohody nebylo dosaženo.²⁶⁰ Centrum odporu tyrolských pánů byl hrad Grifo, kde se shromáždili všichni rytíři v čele s Oswaldem von Wolkenstein a až do roku 1426 vzdorovali tyrolskému hraběti, nakonec však museli složit zbraně.²⁶¹

Poslední fáze vlády Fridricha Tyrolského byla již mnohem klidnějšího rázu. Léta 1425–1439 byla významná zejména pro města a zemědělce, jimž se hrabě za podporu odvděčil mnohými novými právy a svobodami a napomáhal výrazně rozvoji obchodu.

Ačkoliv na přelomu 14. a 15. století probíhalo mnoho lokálních i celoevropských konfliktů (uherské vpády, Turci, husité) i několik ničivých epidemií moru, po ekonomické stránce se Tyrolsko zotavilo poměrně rychle, a to zejména díky svému přírodnímu bohatství. V Alpách byly zásoby nerostů kovů či vápence, potřebného pro stavebnictví. Důležitou součástí přírodního bohatství byly také lesy se množstvím dřeva. Velkým zdrojem příjmů bylo stříbro, z něž se razily mince, takyvané *Adlergrosch*.²⁶²

Přirozeně Tyrolsko profitovalo také ze své strategické polohy. Obchodníci přecházející přes tyrolská území museli platit místním pánům různá cla a mýtné. Často si také museli kupci platit doprovod, který jim měl zaručovat ochranu před lupiči.²⁶³

Velmi významnou úlohu sehrály rovněž přívětivě nastavené podmínky pro zdejší rolníky, kteří měli různá privilegia již od dob Menharda II. Většina obyvatel tyrolských údolí se věnovala zemědělství. V jižních oblastech převládalo již v těchto dobách zejména vinařství či pěstování ovocných plodů, v severnějších částech pastevectví, výroba sýrů a zpracování kůže.

²⁵⁹ FERRANDI 1972, 193.

²⁶⁰ FERRANDI 1972, 194.

²⁶¹ Oswald von Wolkenstein (1377-1445) byl proslulým básníkem, skladatelem a diplomatem působícím na dvoře císaře Zikmunda Lucemburského.

²⁶² VEBER 2002, 168

²⁶³ VEBER 2002, 168.

IV. Mistr Václav

Jednou z příčin rozšíření krásného slohu za hranice zemí Koruny české byla, jak naznačili již Pešina s Homolkou, i síť dynastických aliancí Lucemburků a působení vysokých církevních hodnostářů českého (moravského) původu v cizině.²⁶⁴ Právě tridentské biskupství je jedním z příkladů takové oblasti. S příchodem biskupa moravského původu Jiřího z Lichtenštejna (1390–1419) vzniklo v Tridentu na čas nové centrum internacionální gotiky, jehož malířská produkce byla neobyčejně blízká tvorbě malířů pražského dvorského okruhu. Na dvoře tohoto biskupa je poprvé doložen malíř jménem Václav, který patrně stál za přenosem mnoha novinek bohemikálního původu do této oblasti.

Nejnámějším a také nejdůležitějším dílem, spojovaným s jeho jménem, je Cyklus Měsíců v takzvané Orlí věži tridentského hradu Buonconsiglio. Tento cyklus je s mistrem Václavem spojován na základě objevu několika písemných pramenů a na základě formálně slohového rozboru, který naznačuje české školení autora maleb.

IV.1 Trident: cyklus Měsíců v Orlí Věži hradu Buonconsiglio

Tento cyklus se nachází ve druhém patře věže a je koncipován jako výhled do krajiny, kdy se divák nachází uvnitř jakéhosi pomyslného altánu, který představují úzké malované torované sloupky, mezi nimiž se otevírají průhledy do jednotlivých měsíců roku. [7] Krajina není pojata příliš kontinuálně, přesto na sebe měsíce místy navazují jednak terénem, ale také architekturou, která v několika případech přechází do dalšího pole. Výjevy postupují ve směru hodinových ručiček. Začínají měsícem Lednem na východní stěně nalevo od vstupu. Východní a západní zdi jsou prolomeny oknem, rámovaným akantovým dekorem. Kromě měsíce Března, který se nacházel na zdi točitého schodiště a dnes je zcela ztracen, je cyklus dochován celý. Ve spodní části stěn je zobrazena červeno-bílá draperie, která pochází až ze třicátých let 16. století a zakrývá původní malovaný architektonický vlys.²⁶⁵

První scéna znázorňující *Leden* se odehrává v zimní zasněžené krajině, které dominuje monumentální hrad obehnaný zdí, na jehož věžích vlají vlajky se znakem

²⁶⁴ PEŠINA/HOMOLKA 1970.

²⁶⁵ Během zásahu malíře Marcela Fogolina z roku 1535, který proběhl na pověření biskupem Bernardem Clesiem. CASTELNUOVO 1987, 14.

Lichtenštejna.²⁶⁶ [8] V popředí je skupina mladých dam a urozených pánů zachycených při sněhové bitvě, což je první zobrazení tohoto druhu v dějinách umění.²⁶⁷ V poměrně pečlivě provedeném stavebním komplexu, z něhož lze dobře vyčíst jednotlivé stavební etapy a citlivě utvářené architektonické detaily, rozpoznal N. Rasmu hrad Stenico, v té době ve vlastnictví tridentského biskupa. Hrad je tady po Lichtenštejnově přestavbě, datované kolem roku 1400.²⁶⁸ Na základě této architektury byl také rok 1400 určen jako datum *post quem*.

Pro měsíc *Únor* bylo vybráno téma turnaje; ty se konaly jako mnoho jiných slavností v období karnevalů. [9] Námět snad pochází z francouzského dvorského umění 14. století a na malířských cyklech této doby se objevuje velice často.²⁶⁹ V horní části scény jsou znázorněny dvorní dámy na tribuně či jakési lodžii, pozorující děj pod nimi, kde na nádvoří proti sobě útočí na každé straně čtyři rytíři na koních. Nalevo pod hlavní scénou je pohled do kovářské dílny s velice realistickými detaily, jako jednotlivé nástroje či hřebíky spadlé na zem.

Cyklus pokračoval *Březnem*, který není dochován. *Duben* představuje velmi rozmanitou krajinu, členěnou terénními přechody, probouzející se k životu po zimě. Střídají se zde lesy, skalnatá pásma, louky a orná půda. [10] V jednotlivých částech jsou rozmístěny skupinky postav věnujících se příslušné činnosti. V nejnižší části se dvojice zemědělců zabývá orbou. Napravo od zemědělců vidíme dvě bohatě oděné dvorní dámy, ubírající se směrem k dalšímu měsíci. Důležitým detailem je postava ženy v zeleném šatu, která rukou objímá malovaný sloup a zasahuje tak částí těla do následujícího měsíce, což je jakási iluzivní hříčka, kterou chtěl malíř patrně podpořit dojem kontinuálního ubíhání krajiny v jednotlivých měsících.¹⁶⁵ Dále vlevo se skála proměňuje v lesní porost s houbami a žánrovou scénou psa nahánějícího zajíce. Nad lesem se rozprostírá náhorní

²⁶⁶ Právě podle tohoto znaku datovala Betty Kurth malby do období episkopátu Jiřího z Lichtenštejna, tedy mezi léta 1390-1419. KURTH 1911.

²⁶⁷ Jelikož neznáme starší vyobrazení tohoto druhu, je možné předpokládat, že malíř pro vytvoření této scény použil některé kompoziční motivy z vyobrazení odlišného námětu. Poměrně přesvědčivě působí například srovnání postav šlechticů s postavami z výjevu Kamenování Krista z Emauzského cyklu. Zejména mužská figura v červených šatech z měsíce Ledna naznačuje jisté propojení s postavou v bílém kabátci v popředí emauzského výjevu. Manýristický postoj obou postav je analogický, obě jsou znázorněny z profilu, prohýbají se v zádech a nataženou vztyčenou pravou rukou se připravují k hodů sněhu/kamene.

²⁶⁸ RASMO 1933, 28.

²⁶⁹ Stejný námět nalezneme například na hradě Roncolo /Runkelstein u Bolzana. CASTELNUOVO 1987, 85.

plošina se zahrádkou obehnanou plotem, obdělávanou dvěma ženami. Napravo vycházejí směrem od mlýna další dvě postavy zemědělců. Podél diagonálního přerývu směrem vzhůru je znázorněno několik venkovských stavení s kostelíkem a zmiňovaným mlýnem, před nímž odpočívá poutník.

Měsíc *Květen* ve spodní polovině pokrývá rozkvetlá jarní zahrada, v níž se malíř zaměřil výhradně na družinu šlechticů – námět zvaný „zahrada lásky“, v dobovém malířství velmi oblíbený.²⁷⁰ [11] Vidíme zde pět mladých párů tančících, klečících či sedících na trávě, dvojici vznešených dam a jednoho staršího muže. Malíř velmi zaujatě vylíčil idealizované dvorské prostředí se všemi formulemi adekvátního jednání. V horní části pole pod skalisky a lesem se okolo kulatého stolu připravuje piknik. Nalevo je zobrazeno město obklopené hradbami, s bílým gotickým kostelem.

Červen tvoří velice podobná kompozice jako měsíc předešlý. [12] V dolní části se nachází skupina pěti muzikantů a pěti tanečních párů ve stejně zjemnělé atmosféře jako v měsíci *Květnu*. Přes skalnatý pás směrem nahoru vede cesta k městu skrze bránu a most a další hradební bránu. Napravo se potom odehrávají různé práce spojené s pastevectvím a se zpracováním mléka, malované s extrémní důkladností.

Červenec je znázorněn bohatě členěnou krajinou, kde probíhá množství činností spojených s tímto ročním obdobím. Měsíci dominuje množství venkovských postav, z dvorského prostředí je zde pouze dvojice figur v prvním plánu a napravo od nich červené aristokratické sídlo, obehnané hradební zdí. [13] Zcela dole v údolí, naznačeném zelení a skalisky kolem, nabízí mladý klečící aristokrat (podle dobové dvorské zvyklosti) dívce svázaného jestřába. Odtud je veden pohled dvěma diagonálami nahoru směrem k lesu, kde kráčejí dva sokolníci s jestřáby. Uprostřed pole se nachází jednoduše pojaté jezero se skupinkou rybářů vytahujících sítě. V horní části čtyři rolníci sečou seno a další dva ho svazují do kupek. Nalevo od nich brousí kosu další muž, posazený u skromného venkovského stavení. Krajinu uzavírají skalnaté útesy rozmanitých barev.

Také *Srpen* je věnován především polním pracím, které zaplňují dvě horní třetiny výjevu. [14] Dvorský život je i zde zobrazen pouze ve spodní části, kde dvojice dam a jeden muž s jestřáby postávají nedaleko hradební brány; ta jak barvou, tak formou

²⁷⁰ Opět například na hradě Roncolo/Runkelstein nedaleko Bolzana.

navazuje na architekturu následujícího měsíce. Ovocný sad, plot a skalnaté pásmo horizontálně oddělují tuto část od zóny, kde se rozvíjejí různé venkovské činnosti. Nahoře sklízejí rolníci obilí, za nimi skupina postav svazuje již posekané klasy, následně odvážené na povozech do vsi, znázorněné zcela vpravo. Kromě několika venkovských stavení zde vyniká malý červený kostelík a fara s knězem.

Krajina měsíce *Září* je uspořádána na základě horizontálního členění, přičemž z větší poloviny je věnována dvorským aktivitám pro toto období charakteristickým, tedy sokolnictví. [15] Vespuďu nalevo se rozprostírá hrad a otevírá vstupní hradební brána, která pokračuje z předchozího měsíce. Skupina dravých ptáků sedí na skále, smečka psů nahání koroptve. V horní polovině pole pokračují zemědělské práce. Jeden z vesničanů sbírá řepu, výše probíhá orba, jiný z vesničanů okopává pole motykou. Skupinka orajících zemědělců s voly je téměř totožná jako analogická scéna ve spodní části měsíce *Dubna*, obměněné jsou pouze barvy oděvů a zvířat. Je tedy možné, že jde o kompozici, která byla přenesena z nějakého vzorníku.

Celá scéna měsíce *Října* zobrazuje sklizeň hroznů a práce spojené s výrobou vína. [16] Jediné tři osoby náležející do dvorského prostředí jsou dvě ženy ve spodní části, které se podílejí na sběru, a muž v červené čepici napravo uprostřed, ochutnávající vinný mošt. Vinicemi posetá kopcovitá krajina se táhne od spodu až k vrcholku obrazu, kde hraničí s alpským hornatým terénem s jediným vesnickým stavením. Množství rolníků odnáší na zádech koše plné čerstvých plodů do kádí, kde jsou lisovány. Dvojice postav obsluhuje šroub lisu v levé části výjevu, který je ztvárněn s velikou pečlivostí. Listy rozmanitých zelených až okrových odstínů, všechny stejného tvaru, byly malovány za pomoci šablon.²⁷¹

Poslední dva měsíce se od ostatních kompozic odlišují tím, že zde malíř rozvíjí jinde pouze naznačené hříčky kontinuálního prostoru. [17, 18] Jak krajina, tak architektura a znázorněné činnosti bez přerušení prostupují oběma poli. Tordovaný sloup, který v předešlých měsících odděloval výjevy, zde vytváří pouze iluzi pohledu do krajiny skrze malovanou architekturu. Dominantním námětem *Listopadu* a *Prosince* je příprava na zimu ve městě. Středověké město obehnané hradební zdí se rozprostírá na větší části

²⁷¹ CASTELNUOVO 1987, 257.

obou polí. S velkou pravděpodobností to je zjednodušené znázornění města Trident, což dokazuje mimo jiné architektura hradu v horní části a jeho charakteristická kulatá věž. Dále jsou tu tři hradební brány, jež podle některých autorů lze ztotožnit s dodnes existujícími tridentskými bránami – zcela nahoře porta Aquila, vlevo porta S. Margherita a porta S. Croce uprostřed. Město je plné života, ruchu, brány jsou otevřené a proudí jimi obchodníci, zemědělci a obyvatelé shromažďující zásoby na zimu. Krajina ubíhá odspoda diagonálně vzhůru, přechází ze skalnatého terénu v lesní porost a končí hornatými útesy. V horní polovině sledují lovci, psi a jezdci na koních medvědici, která se snaží chránit svá mláďata.

Spolehlivým datem *ante quem* vytvoření maleb je rok 1407, kdy byla věž po povstání tridentských obyvatel a následnému příjezdu Fridricha Tyrolského navracena do rukou městské rady. Pro dataci je také významný nález nedokončených maleb ve třetím patře této věže, znázorňujících dvorské výjevy a vytvořených evidentně rukou stejného umělce jako cyklus Měsíců. Nicolo RASMO vedle těchto fragmentů zjistil do zdi vyrytý nápis, upomínající na onen vjezd Fridricha Tyrolského: „1407 die Sabati 1.../Federigo da Ostarich in Trento.../ me... e ave la signoria e l vescovo...“ Nápis považuje za důkaz, že malby zůstaly nedokončené právě kvůli předání věže do rukou městské rady a cyklus Měsíců o patro níže vznikl nedlouho před tím.²⁷²

Zobrazení Měsíců, pojatých jako znázornění lidské činnosti typické pro dané období, vychází ze staré středověké tradice, často se objevující v reliéfech na portálech románských katedrál. Velký rozmach těchto zobrazení nastal v pozdním středověku s rozvojem knižní malby, zejména oblíbených rukopisů Hodinek. Ty vznikly jako laický protějšek k breviáři, a stejně tak jako breviáře ve své první části zahrnovaly právě kalendář.²⁷³ Jako výrazný podnět pro jejich rozšíření bývá zmiňován IV. lateránský koncil roku 1215, který se mimo jiné zabýval liturgií hodin.²⁷⁴ Další rozvoj nastal ve čtyřicátých letech 14. století v souvislosti s morovými ranami, které měly za následek zesílení zbožnosti. Největší obliby se však Hodinky dočkaly právě na konci 14. a počátku

²⁷² RASMO1933, 60, pozn. 14.

²⁷³ GRYGAROVÁ 2008, 8.

²⁷⁴ KARMASSI 2004, 46. Převzato z: GRYGAROVÁ 2008, 8.

15. století. Stačí připomenout množství Hodinek zhotovených pro vévodu z Berry.²⁷⁵ V době mezi 14. a 16. stoletím se Hodinky staly opravdovým „bestsellerem“ a jejich produkce byla dokonce větší než produkce samotné Bible.²⁷⁶ Důvodem nesmírného rozšíření těchto rukopisů, byl jednak samotný kult knihy a jejího sběratelství, ale hlavní příčinou byl osobně-devoční charakter tohoto typu spisu, který odpovídal tehdejší religiozitě. Projevem a zároveň šířitelem této religiozity se stalo zejména hnutí Devotio moderna, které se koncem 14. století zrodilo v Nizozemí a pronikalo do Francie, Německa a ostatních částí Evropy hlavně prostřednictvím augustiniánů.²⁷⁷ Zdůrazňovalo především osobní zbožnost, praktikování modliteb a meditace bez prostředníka.

V Knihách hodinek se poprvé setkáme s iluminacemi kalendáře, které se skládají zpravidla ze dvou částí. První obsahuje výjev s nějakou charakteristickou sezonní prací, druhá znázorňuje znamení zvěrokruhu, obvykle opatřené latinským nápisem, který se k tomuto měsíci pojí.²⁷⁸ V pozadí takto chápaného roku se podle Giuseppe Šebesty ukazuje jako inspirační pramen středověká encyklopedická tradice, z níž se vyvinula představa cyklického roku, jehož jednotlivá období jsou ovládána sluncem, nebeskými znameními a lidskou prací, což přesně odpovídá i malbám v Orlí věži.²⁷⁹

V kalendářových zobrazeních, kde je znázorněna šlechta při dvorských činnostech, zemědělci a řemeslníci při svých pracích, se také velmi silně odráží hieraticky cítěné uspořádání společnosti do stavů, které bylo typické pro raný a vrcholný středověk.²⁸⁰ „*Bůh stvořil prostý lid, aby pracoval, obdělával půdu a aby obchodem opatroval trvalé životní potřeby. Duchovenstvo stvořil pro záležitosti víry, avšak šlechtu stvořil, aby povznášela ctnost a nastolovala spravedlnost, aby tak činy a mravy této krásné existence byly vzorem ostatním.*“²⁸¹ Toto uspořádání společnosti bylo chápáno jako Bohem ustanovené a neměnné. Každý z těchto stavů měl ve společnosti svou funkci,

²⁷⁵ Petites Heures vévody z Berry (B.N.lat. 18014), Grandes Heures vévody z Berry (B.N.fr. 919), Tres Belles heures de Notre dame, Tres belles heures vévody z Berry (neboli Bruselské hodinky) které všechny obsahují také kalendářová zobrazení a právě na těchto miniaturách lze dobře pozorovat proměnu krajinného zobrazení.

²⁷⁶ Převzato z GRYGAROVÁ 2008, 24, pozn. 141.

²⁷⁷ Za duchovního zakladatele hnutí je považován Nizozemský učenec a mystik Geert Groot (1340-1384), po jehož smrti se rozšiřuje z kláštera Windeshaim u Zwolle

²⁷⁸ GRYGAROVÁ 2008, 26.

²⁷⁹ ŠEBESTA 1996, 10.

²⁸⁰ Nejedná se pouze o uspořádání do tří stavů – šlechta duchovenstvo a lid, ale obecně každé seskupení, každá funkce, každé povolání bylo považováno za stav. HUIZINGA 1999, 90sq.

²⁸¹ HUIZINGA 1999, 92.

kteřá byla nenahraditelná a podstatná právě tak, jako každý orgán ve stavbě těla.²⁸² Již koncem 13. století se ale začala společnost měnit s rozmachem měšťanstva a kolem roku 1400 se její staré uspořádaní stalo spíše jen zbožným přáním šlechty, která stále lpěla na svém výlučném postavení.

Odraz těchto principů je patrný v dobové literatuře, podobně jako ve výtvarném umění. Tak například Chastellain, dvorní historiograf Filipa Dobrého, který vyrůstal ve Vlámku a byl tak od mládí svědkem ohromného rozmachu moci měšťanstva, ve svém díle přesto chápe jako veškerý zdroj síly ve státě pouze rytířskou odvahu a ctnost.²⁸³ Stejně tak trval na těchto principech pravděpodobně i Jiří z Lichtenštejna. Velmi dobře by to odpovídalo líčení dobových historických událostí, kdy se právě nerespektování rozvoje měšťanstva stalo jednou ze záminek povstání proti biskupovi.

Vývoj námětů znázorňujících kurtoasní tematiku a dvorskou zábavu, které se odehrávají v otevřené krajině, lze sledovat od počátku 14. století zejména na francouzských a franko-vlámských dvorech. Svého největšího rozkvětu dosáhly právě kolem roku 1400.

Podle Josefa Krásy se v tomto odvětví mezinárodního stylu odráží určitá duchovní i společenská situace doby, na niž reaguje aristokracie odvratem od reálného světa k poetické fikci a k romantickému kultu starých rytířských ideálů.²⁸⁴ Jde o výše popsanou skutečnost, kdy šlechta nechtěla přiznat ústup svého významu ve prospěch měšťanstva a „*zatarasila se hradbou třídních výsad, uchýlila se do uzavřeného výlučného světa rafinovaně zjemnělých životních forem a slohu, ve kterém naposledy před jeho zánikem rozkvetla středověká feudální kultura*“.²⁸⁵ Příroda se stala rámcem alegoricky zobrazených zahrad a hradů lásky, s čímž souvisí i kult lovu, rozvinutý téměř na všech tehdejších dvorech.²⁸⁶ Výjevy ze života rolníků, věnujících se každodenním pracím, jsou zde potom chápány jako ideál prostoty.

Již před polovinou 14. století dosáhla malba tohoto typu takové obliby, že ji najdeme i v papežském paláci v Avignonu, v Camera del Cervo, kde při jejím provádění

²⁸² HUIZINGA 1999, 91.

²⁸³ HUIZINGA 1999, 92.

²⁸⁴ Jedná se o tzv. Únikovou teorii, poprvé navrženou Huizingou (HUIZINGA 1996), dále rozvíjenou například Sterlingem, Panovským a v českém prostředí ji přebírá právě Josef Krása (KRÁSA 1964).

²⁸⁵ PEŠINA/HOMOLKA 1963, 167

²⁸⁶ KRÁSA 1964, 283.

spolupracovali italští umělci se záalpskými. Zde se na pozadí bujné krajiny rozvíjí příběhy ze života šlechty, žánrové výjevy a scény z venkovského života.²⁸⁷ Dalším důležitým ohniskem, v němž vzkvétala kultura rytířských ideálů a odkud se šířila dále, byl dvůr Karla V. a jeho bohatá knihovna.²⁸⁸

V žádném jiném uměleckém odvětví se potom tato tematika neuchytila tak intenzivně jako v tapiseriích, které byly vždy nejtěsněji spojeny s aristokratickým prostředím a které mohly být také prvotním impulzem myšlenky pro vytvoření fresek v Orlí věži. Jakožto dobře přenosné médium se tapiserie staly také hlavním šířitelem ikonografických i stylových novinek z francouzských dvorů do zbytku Evropy. Podíváme-li se na některé z francouzských tapiserií z doby kolem roku 1400, nalezneme zde stejné ikonografické náměty. Příkladem je tapiserie věnovaná tematice sokolnictví z Musée des Arts décoratifs z let 1400–1410.²⁸⁹ Skládá se ze tří scén umístěných v bujném porostu s trsy trávy a malými stromy, kde uprostřed protéká potok. Vlevo skupinka tří dam mává návnadou, aby přilákaly dravého ptáka, vpravo je znázorněno krmení sokola a uprostřed setkání u potoka. Sokolnictví se zde věnují pouze dámy, tak jak to odpovídá i líčení dobové literatury.²⁹⁰ Právě sokolnictví bylo jednou z činností, která odlišovala šlechtu od poddaných, a proto se stalo i velmi častým námětem výtvarných děl. [19, 20]

Na měsíci Červenec je také zmiňovaná scéna, kde dáma svazuje nohy jestřábovi, kterého drží muž klečící u jejích nohou. Je to jeden z momentů v procesu přípravy sokola na lov, tak jak ho popisuje Henry de Ferrieres v *Le livre du roy Modus et de la royne Ratio*.²⁹¹ Na tapiseriích francouzského či vlámského původu nalezneme také mnoho detailů, které byly použity i v cyklu Měsíců. Je to například vinutí věnců z květin na zmiňované tapiserii, které se objevuje i na měsíci Květnu v Orlí věži. Také tapiserie s námětem Darování srdce z let 1400–1410 je ikonografickým poselstvím srovnatelná s výjevy měsíce Května. [20] Avšak zejména dvourozměrná krajina lesního porostu s

²⁸⁷ CASTELNUOVO 1987, 44.

²⁸⁸ CASTELNUOVO 1987, 44.

²⁸⁹ Paris, musée des Arts décoratifs. Inv. PE 601

²⁹⁰ Například Gace de La Buigne v *Roman de Déduit* nebo Henri Ferriere v *Livre du Roi Modus* zdůrazňují, že sokolnictví je vhodné zejména pro dámy. PARIS 1400, 225-6. č. kat. 135.

²⁹¹ Medieval tapestries 1993, 125, č. kat. 3.

množstvím detailně malovaných květin a celková zjemnělá atmosféra, gesta a taneční postoje figur jsou tím hlavním, čím se autor cyklu v Orlí věži inspiroval u tapisérií.

V oblasti tridentského biskupství i Tyrolského hrabství byly náměty dvorského charakteru široce rozšířené již od počátku 14. století. V severních oblastech byly ilustrovány zejména poemy typu *Ivano* od Chrétiena de Troyes, později literatura didaktická.²⁹² Také některé náměty známé z Orlí věže se objevily již dříve, například ve výzdobě okolních hradů. Na hradě Arco je to třeba Setkání v růžové zahradě s dámou pletoucí věnec z růží. Stejný výjev nalezneme i na měsíci Květnu v cyklu Měsíců na hradě Lichtenberg, dnes umístěném v Museum Ferdinandeum v Innsbrucku. Také v Orlí věži je tato tematika zobrazena na měsíci Květnu. Námět vycházel nejspíše z dnes neznámého prototypu, pravděpodobně z rukopisů typu Tacuinum Sanitatis.²⁹³

Rovněž výjevy rytířských turnajů byly velmi oblíbeným námětem v oblasti. Nacházejí se jak na hradě Arco, tak na hradě Roncolo (Runkelstein) v Sala del Torneo.²⁹⁴

[21]

Pro scénu tance z měsíce Června existují také starší příklady v nástěnné malbě této oblasti. Na hradě Roncolo nedaleko Bolzana se v Sala del Torneo nachází pás s množstvím dvorských postav v módních oděvech, umístěných v přírodním rámci, který je však naznačen pouze plochou kresbou vysokých rostlin na úzkém pruhu země.²⁹⁵

Celková koncepce maleb, pojatá jako výhled do krajiny skrze malovaný altán, rámování maleb akantovým dekorem i samotné oddělení jednotlivých Měsíců úzkými tordovanými sloupy je bezpochyby inspirovaná malbami italského trecenta.²⁹⁶ Ostatní elementy, jako uspořádání krajiny, traktování postav, detailní malba rostlin, předmětů a způsob znázornění architektury jsou různého původu a dohromady vytvářejí syntézu, kterou nelze jednoduše odvodit ani z místní tradice, ani z jednoho konkrétního uměleckého centra.

²⁹² Nejstarším příkladem jsou románské nástěnné malby v Castelo di Rodengo. AVANZINI 2002, 289sq.

²⁹³ V Tacuinu Sanitatis z Paříže nalezneme tento výjev na miniatuře *Roxe*. (Paris Bibliothéque Nationale ms. Lat. Nouv. Acq. 11673, fol. 83.) ve Vídeňském exempláři Tacuina na iluminaci s názvem *Ver*. (Vídeň, ÖNB, ms. Cos. Ser. n. 2844, f. 55v). Tatké v *Theatrum Sanitatis* z Biblioteca Casanatense v Římě nalezneme stejný námět. (ms.4182, fol. 54v.). Převzato z: AVANZINI 2002, 306

²⁹⁴ COZZI 2002, 243.

²⁹⁵ Malby jsou datovány do posledního desetiletí XIV. století. Cozzi 2002, obr. 10.

²⁹⁶ RASMO 1957, 27.

Inspiraci malíř čerpal z děl, která měl k dispozici ve sbírkách biskupa Lichtenštejna, ale také z vlastních vzorníků. Pro jejich použití svědčí opakování některých kompozic, jako skupinka orajících postav z měsíce Dubna, kterou nalezneme i v horní části měsíce Září. [22, 23] Pro mnoho detailů však musel umělec vytvořit vlastní skici a studie podle skutečnosti. Tak třeba zmiňovaný hrad na prvním měsíci, ale i některé konkrétní nástroje, jako máselnice, nenajdeme v žádném starším dochovaném díle.²⁹⁷

Kompozice jednotlivých Měsíců jsou v základním rozvrhu členěny tak, že v prvním plánu je znázorněna skupina dvořanů při své zábavě, zatímco v druhém plánu je hlavní postavou člověk při své každodenní práci. Pohled diváka je většinou veden odspoda nahoru a horizont krajiny je položený velice vysoko, což vytváří poměrně ploché působení; zároveň je patrná snaha o vytvoření iluze prostoru, alespoň na některých výjevech, odstupňováním měřítka postav a zejména diagonálním utvářením prostorových plánů.²⁹⁸ Malíř nepracuje se znalostí perspektivy matematické, ale v závislosti na členění krajiny používá několik úběžných bodů.

To, čím jsou malby opravdu jedinečné, je otevřená krajina s detailním provedením rostlin a velká pozornost věnovaná jejím proměnám během roku. Ve své době to byla naprostá novinka, a mimo jiné právě díky ní vzbudily malby takový zájem v uměleckohistorických kruzích. Krajina těchto maleb dokonce vedla Otto Pächta k vytvoření nové teorie o vývoji krajinomalby.²⁹⁹ V mnoha ohledech jsou přímým předstupněm díla bratří z Limburka, a to ať pracujeme s kteroukoliv datací jejich Přebohatých hodiněk.³⁰⁰

Jako nejdůležitější příklad otevřené krajiny připomíná Enrico Castelnuovo malby Amborgia Lorenzettiho v Salla della Pace v Palazzo Pubblico v Sieně z let 1338–1339.³⁰¹ Ani zde však nenajdeme zachycení atmosférických jevů a jejich dopadů na vzhled krajiny. Na měsíci Leden v Orlí věži je to první znázornění zasněžené krajiny i s

²⁹⁷ CASTELNUOVO 1987, 47.

²⁹⁸ CASTELNUOVO 1987, 47.

²⁹⁹ PÄCHT 1950.

³⁰⁰ Přebohaté hodinky CASTELNUOVO 1987, 34.

³⁰¹ CASTELNUOVO 1987, 34

poletujícími vločkami na obloze, na Listopadu a Prosinci pak holé stromy a suchá namrzající půda pozdního podzimu či slunečním žářem vysušená pole na konci léta.³⁰²

Ve skutečnosti připomíná krajina s vysokým horizontem, malou hloubkou, posetá detailními rostlinami, spíše krajinu na tapiseriích než hluboký průhled sienského typu krajiny. Inspirace tapiseriemi je velmi pravděpodobná, jelikož v pramenech máme doloženy francouzské tapiserie ve vlastnictví tridentského biskupa.

Také francouzské dvorské prostředí podnítilo rozkvět krajinomalby. V knihovně Karla V. bychom našli množství rukopisů dokazujících vývoj krajinomalby, v počátcích velmi ploché, později směřující ke kontinuálnějšímu hlubokému prostoru, se stále větším zájmem o naturalistický detail. Důležitým dílem jsou v tomto ohledu takzvané Bruselské hodinky Jacquemarta de Hesdin.³⁰³ Scéna Zvěstování pastýřům odehrávající se v zimě se zasněženými vrcholy hor na pozadí je předchůdcem lednové bílé krajiny z Orlí věže. Není to opravdové znázornění zimní krajiny, ale používá již jednotlivé detaily, kterými se snaží krajinu specifikovat. Nejbližší cyklu Měsíců, v pojetí krajiny dospěl ve francouzském prostředí autor Hodinek z Chester Beatty Collection, který se stejně jako autor maleb v Orlí věži snažil vtěsnat do jednoho měsíce co největší množství scén, charakterizujících toto období.³⁰⁴ Také v pojetí prostoru se velmi blíží cyklu z Orlí věže. Pozadí je zde znázorněno jako vzhůru nakloněná rovina tak, aby oči pozorovatele mohly přecházet od jedné scény ke druhé.³⁰⁵

Francouzskou orientací se však nevysvětlují zcela všechny charakteristické stránky maleb. Ačkoliv vidíme mnoho analogických prvků, mělo francouzské umění zejména tapiserií spíše úlohu ikonografické inspirace, než že by z něj malíř přímo čerpal konkrétní kompozice. Vysoká citlivost k přírodnímu detailu a k atmosférickým jevům se objevuje současně, ne-li ještě dříve také v malířství lombardské školy konce 14. století.

Již v nejstarší literatuře zabývající se cyklem Měsíců jsou jako hlavní inspirační pramen pro tuto komponentu malířova projevu uváděny lombardské rukopisy, takzvané

³⁰² CASTELNUOVO 1987, 34.

³⁰³ Trés belles heures de Jean de France Duc de Berry, známé jako Bruselské hodinky podle svého umístění, CASTELNUOVO 1987, 45.

³⁰⁴ PÄCHT 1950, 45.

³⁰⁵ PÄCHT 1950, 45.

Tacuinum Sanitatis.³⁰⁶ Tyto středověké příručky o zdravém a správném způsobu života, vycházející z arabského spisu z 11. století, se ve 13. století rozšířily na lombardských dvorech a způsobily zde radikální proměnu v zobrazování přírody. Lombardských Tacuin existovalo více exemplářů a všechny byly charakteristické velice podrobnými ilustracemi jednotlivých rostlin, ale i dvorských rituálů.³⁰⁷ Nabízely nepřehledné množství modelů pro malbu květin, ovoce, stromů, staveb, projevů počasí a proměn krajiny během ročních období, ale také pro zemědělské a řemeslné práce.³⁰⁸ V ilustracích ročních období, zejména ve vídeňském exempláři Tacuina, je hlavní důraz kladen na proměny krajiny a projevy přírody i počasí.

Jelikož víme, že Jiří z Lichtenštejna v době vzniku maleb vlastnil jeden z exemplářů Tacuina, zhotovený původně pro veronskou rodinu Ceruttiů, je nanejvýš pravděpodobné, že jako hlavní inspirační pramen posloužil malíři právě tento rukopis.³⁰⁹ Na malbách nalezneme i několik konkrétních detailů, převzatých z tohoto rukopisu – architektura hradu na měsíci Červnu, několik ovocných stromů, scéna rybolovu či růžová zahrada z měsíce Května.³¹⁰ [24, 25] Ve větší míře však jde opět o inspiraci ikonografickými náměty, přetvořenými a uzpůsobenými monumentálnímu typu malby, případně byly převzaty typy oděvů, postoje figur, jako je tomu na postavě dámy v zeleném šatu z měsíce Dubna.³¹¹ [26, 27]

Ani ve vídeňském exempláři Tacuina však nenacházíme vysvětlení pro všechny komponenty malířova projevu. Traktování prostoru je zcela odlišné, zejména se nesetkáme se skalnatými pásmy, pro autora cyklu Měsíců typickými, ani se snahou spojit scény do jedné rozlehlé kompozice.³¹²

Krajina kopcovitého terénu, členěná lesními partiemi, skalnatými pásy a architektonickými prvky, strmě stoupá směrem k vysokému horizontu, zpravidla

³⁰⁶ Poprvé tento rukopis zmiňuje již FOGOLARI1905.

³⁰⁷ Tímto tematem se opět velmi podrobně zabývá PÄCHT 1950, 37sqq.

³⁰⁸ CASTELNUOVO1987, 36.

³⁰⁹ Betty Kurth ve své práci upozornila poprvé na vídeňský exemplář, na jehož frontispisu se nachází erb Jiřího z Lichtenštejna, který sem však byl domalován dodatečně. KURTH 1911.

³¹⁰ CASTELNUOVO 1987, 38

³¹¹ WETTER 2002, 328. Stejný oděv nalezneme ve zmiňovaném rukopise Tacuinum Sanitatis na výjevu Zpěvu a tance. Rukopis uložen v Österreichische Nationalbibliothek ms. Cod. Ser. n. 2644, fol. 104.

³¹² CASTELNUOVO 1987, 38.

ukončenému horskými štíty. Jednotlivé plány jsou děleny pozvolna, většinou diagonálně za pomoci terénních přechodů. Pro takovéto utváření krajinného prostoru vidí badatelé analogie v českém prostředí, van Marle jmenuje konkrétně svatováclavský schodištní cyklus na Karlštejně nebo ilustrace z Bible Václava IV.³¹³

Motiv vrstvených skalnatých svahů se v českém prostředí objevuje již na některých malbách Karlovy dvorské dílny – v emauzském cyklu na výjevech Sběr many, Sedmihlavý drak pronásleduje ženu, a v legendě sv. Václava ze schodištního cyklu na Karlštejně.³¹⁴ Do důsledků rozvinul diagonálně členěný prostor Mistr Třeboňského oltáře. Jeho deskové malby devočního typu však nesměřují k prohloubení obrazové plochy a širšímu rozvinutí krajiny, jak je tomu na výjevech z Bible Václava IV., které líčí narativní děje Starého zákona. [29] Genezi tohoto kompozičního motivu sledoval Josef Krása a vysvětluje ho jako působení italo-byzantského schématu krajiny, propojeného s impulzy francouzské knižní malby. Podle Krásy mohla mít také zásadní vliv vídeňská Genesis, kterou snad měl v této době Václav IV. ve své knihovně a v níž se také setkáme s diagonálními krajinami.³¹⁵

V Čechách nemáme dochované žádné nástěnné malby z doby kolem roku 1400, které by bylo možné ve způsobu utváření krajiny srovnat s cyklem Měsíců. Proto se k tomuto účelu nejlépe hodí právě rukopisy Václava IV., kde nalezneme množství výjevů odehrávajících se v krajině stejného typu jako výjevy z cyklu Měsíců v Orlí věži. Poprvé se s nimi setkáme již v prvním svazku královny Bible, na němž se začalo pracovat roku 1390 nebo krátce před tím.³¹⁶ Na tvorbě tohoto svazku se účastnilo více umělců, jejichž podíl je velmi dobře rozpoznatelný. Podle Krásovy studie zde pracoval jednak Mistr Willehalma, který provedl iniciálu „I“ s medailony stvoření světa, dále takzvaný Mistr Baalamovy historie a malíř Frána, kteří si rozdělili zbytek výjevů.³¹⁷ Právě třetí jmenovaný malíř, jehož podíl lze dobře rozpoznat díky expresivnímu pojetí malby, je z hlediska utváření krajiny malbám v Orlí věži nejblíže. Pešina ji výstižně charakterizoval

³¹³ VAN MARLE 1926, 266sq.

³¹⁴ KRÁSA 1974, 150.

³¹⁵ KRÁSA 1974, 150.

³¹⁶ KRÁSA 1974, 144.

³¹⁷ KRÁSA 1974, 147. Malíř Frána je třikrát podepsán v knize Numeri a s největší pravděpodobností je možné jej ztotožnit s iluminátorem Františkem, který je zmiňován mezi dvorskými iluminátory, poprvé roku 1397.

takto: „*Krajinu jeho výjevů tvoří skalnatý terén, který prudce stoupá většinou až do tří čtvrtin výšky obrazu. Není to již italizující krystalický útvar, ale tmavý skalnatý svah, utvářený řadou paralelně šikmo vedených vrstev, které jsou podány skicovitě rychle, téměř nervózně črtanými tahy štětce.*“³¹⁸ Jednoduché řešení někdy překonává rozčleněním obrazové plochy přímou nebo lomenou diagonálou, jak je tomu například na scéně *Cesta Mojžíše a Zefory do Egypta* (1. sv. fol.57r.). Těmito výjevy uvedl do dvorské dílny iluminátorů nový motiv, který jeho následovníci v druhém a třetím svazku Bible povýšili na vedoucí umělecký princip. Charakteristické jsou zejména v iluminacích Mistra Ezdrášovy knihy a N. Kuthnera.³¹⁹

Oproti tridentským malbám jsou ve Václavových rukopisech přechody mezi jednotlivými plány mnohem hrubšího rázu, což je ale možné vysvětlit poměrně výrazným časovým odstupem – minimálně deseti let, a zejména odlišnými rozměry a malířským oborem.

Ačkoliv krajina samotná, jak již bylo řečeno, je koncipována většinou zdola nahoru, architektura v ní je často viděna z výšky tak, aby bylo možné zobrazit její charakteristické části. Je tedy používána dvojí perspektiva. Stavby jsou malovány pravděpodobně podle reálných předloh, avšak zjednodušeny podle středověkých zvyklostí. Jsou tedy zobrazeny prvky pro určitou stavbu charakteristické, a to v mnohem větším měřítku; jiné, méně důležité elementy jsou potlačeny.

Příkladem vlastního pozorování malíře je výjev měsíce Ledna, kde je znázorněna veduta hradu Stenico, jedna z prvních vedut v monumentální malbě vůbec.³²⁰ Malbě této architektury, která je hlavním motivem dominujícím celému výjevu, byla věnována výjimečná pozornost.³²¹ Na vedutě je hrad zobrazen již po přestavbě dokončené Lichtenštejnem k roku 1400, takže lze předpokládat, že zobrazení tohoto hradu bylo bezpochyby záměrem zadavatele.

Již Enrico Castelnuovo upozornil na konstrukční principy architektury, které jsou dalším ze spojovacích článků s českým prostředím. Zdi postavené z velkých kamenů

³¹⁸ Převzato z: KRÁSA 1974, 150.

³¹⁹ 2. sv. fol. 140v, Eliáš zázračně nasycen na poušti či 2. sv. fol. 151r., Harfenista před Eliášem. Viz KRÁSA 1974, obr 134-146.

³²⁰ ROETTGEN 1996, 30.

³²¹ CASTELNUOVO 1987, 34.

vyčnívajících z omítnutého zdiva na měsíci Červenci či hradba na Listopadu a Prosinci jsou stejného typu jako mnohé stavby z Bible Václava IV.³²² [28] Také pro schematické zobrazení vesnic je možné nalézt předstupy v pracích Mistra Martyrologia z Gerony či v ilustracích Kosmovy Kroniky z doby kolem roku 1395.³²³

Při malbě figur malíř zřetelně odlišil postavy dvorské od postav rolníků – jednak velikostí, což není dáno pouze snahou o odstupňování prostoru, ale i použitím hieratické perspektivy. Figury venkovanů jsou podsadité, s hrubými fyziognomickými rysy. Takovéto rozlišení postav vznešených a prostých se vyskytuje v dobovém malířství velice často a je jedním z typických projevů internacionálního stylu. Opět bychom mohli nalézt analogie v českém prostředí, zejména v Bibli Václava IV, či na Adoraci Krista z Hluboké od Mistra Třeboňského oltáře.

Dvorní figury jsou štíhlé, vysoké, vyznačují se vytříbenými manýristickými gesty a pohybují se v jakémsi „rajském stavu“. Jsou oděny do soudobých moderních šatů – muži do úzkých kalhot, krátkých kabátů a špičatých bot, ženy do dlouhých splývavých šatů s rozšiřujícími se rukávy. Mnoho postav bylo pravděpodobně vytvořeno za použití vzorníků, a to jak českého, tak italského původu. Příkladem je již zmiňovaná dáma v zelených šatech na měsíci Dubnu, jejíž předlohu našla E. Wetter v ilustraci vídeňského *Tacuina Sanitatis*.³²⁴ Castelnuovo navrhuje srovnání s postavami lazebnic z Václavovy Bible.³²⁵ Oproti silně manýristickým figurám z tohoto rukopisu jsou však tridentské postavy mnohem zdrženlivějšího projevu a gestikulace a velmi málo se zde setkáme s výrazným esovitým prohnutím těla. Tridentské postavy jsou navíc mnohem plastičtější, hmotnější a oproti postavám z Václavovy Bible, které jsou úzké a podřízené důsledné stylizaci, odpovídají jejich proporce lépe skutečnosti.

Některé postavy jsou shodné s pojetím postav v emauzském cyklu, konkrétně ze scény měsíce Ledna, kde je figura napřahující ruku zobrazena ve stejném postoji jako na výjevu Kamenování Krista na vinici v Emauzském klášteře. [30, 31]

³²² CASTELNUOVO 1987, 39. Bible Václava IV, II. díl, fol. 167r, Smrt Jonáše.

³²³ CASTELNUOVO 1987, 40.

³²⁴ WETTER, 2002, 328.

³²⁵ CASTELNUOVO 1987, 39.

Takovýchto analogií s českými malbami bychom našli větší množství. Hostina u kulatého stolu z měsíce Května se vyskytuje opět v Bibli Václava IV. na výjevu Bernard Syrský obléhá Samaří.³²⁶ Jde však pouze o typologické shody, svědčící spíše o širším prostředí, z nějž malíř čerpal, nežli o bližším propojení.

Z podání architektury, stejně tak jako ze způsobu provedení krajiny, je možné usuzovat, že autor cyklu Měsíců poznal tento typ konstruování prostoru za svého školení v Praze, možná dokonce ve styku s dílnou provádějící výzdobu Bible Václava IV. Nasvědčoval by tomu miniaturistický zájem malíře, projevující se kromě detailní kresby dobových reálií také v modelaci obličejů velmi drobného měřítka a typu postav robustních vesničanů. Ze stylového rozboru je patrné množství děl, která ovlivnila utváření těchto maleb, jakožto neopakovatelné syntézy novinek z mnoha uměleckých oborů. Francouzské tapiserie byly pravděpodobně tím, co měl objednavatel na mysli již při zadání zakázky, a některé z tapiserií, jež měl malíř v Tridentu k dispozici, mohly také inspirovat ploché podání krajiny na měsících Květen a Červen. Samotný námět – cyklus Měsíců – byl podněcován dobovou oblibou rukopisu *Hodinek*. Krajina s vysokým horizontem, členěná do diagonálních pásem skalnatými přeryvy, je vysvětlitelná znalostí české malby této doby a naznačuje školení autora cyklu v českém prostředí.

Naturalistické detaily a zájem o zobrazení efektů počasí v jednotlivých měsících odráží poučení rukopisem *Tacuinem Sanitatis*. Také kostýmy postav a aktivity šlechty i vesničanů jsou vytvářeny podle předloh z tohoto rukopisu. Architektonické celky zobrazené z výšky, ale i architektonické detaily odpovídají rukopisům Václava IV.

Toto dílo tedy odráží dobovou výtvarnou kulturu tridentského dvora jakožto místa, v němž se střetávaly podněty z mnoha uměleckých center a současně prezentuje zdejšího biskupa jako milovníka umění, který velmi dobře znal nejaktuálnější umělecké tendence. Cyklus vznikl jistě za neustálé konzultace malíře s objednavatelem, z malířova studia dostupných výtvarných děl, z vlastních skic umělce, který čerpal ze svého českého školení a následně propojil všechny prameny inspirace do neopakovatelné syntézy ohromující kvality.³²⁷

³²⁶ Všečeková upozornila na stejný typ zobrazení v domě v Karlově ulici č. p. 150/151.

³²⁷ Viz CHALUPNÁ 2013, 50.

IV.2 Riffian/Rifiano: kaple Panny Marie

Malá kaple čtvercového půdorysu obklopená hřbitovem se nachází na vrcholku kopce v obci Rifiano nedaleko Merana. Stavba patrně pochází z 15. století a není o mnoho starší než nástěnné malby uvnitř, čemuž nasvědčuje úzké propojení mezi architektonickými formami a samotnou výzdobou.³²⁸ Malby jsou provedeny technikou fresco-secco, a zcela pokrývají stěny i klenby.³²⁹ [32]

Na křížové klenbě jsou znázorněni v západním a východním poli symboly evangelistů, v severním a jižním poli sedí u psacích pultů církevní otcové. Na oltářní jižní stěně je v horní části umístěn Bůh otec v mandorle, s andělskými chóry pod ním v monochromním červeném provedení, zatímco níže po stranách gotického okna jsou výjevy ze Starého zákona – Sběr many nalevo, Mojžiš s deskami zákona a Klanění zlatému teleti napravo.³³⁰ [33] Gotické okno lemuje vegetabilní rámeček a plochu celého pole malované pozdně-gotické žebro. Sběr many znázorňuje Mojžiše na skalnatém vrcholku v pokleku, oděného v bohatě řaseném bílém rouchu, přijímajícího manu. Spodní polovinu výjevu vyplňuje beze zbytku zástup Izraelitů otočených k nebi, odkud shazují manu tři andělé. Vedlejší výjev tvoří téměř symetrická kompozice. Z vrcholku hory sestupuje Mojžiš, poté co obdržel od Hospodina desky zákona, a sráží zlaté tele. Pod tím je stejný zástup Izraelitů jako na předchozím výjevu, hledící vzhůru.

Na západní straně se odehrává několik scén z Legendy Svatého kříže a Pád idolů za císaře Heraklea. [34] V horní části stěny je později prolomené kruhové okno, které zcela zničilo výjev, jímž příběh vrcholil. Zde se pravděpodobně nacházela scéna Exaltatio Crucis jako logické vyústění legendy.³³¹ Obrazy na této stěně jsou vkomponovány do bohaté tribunové architektury, která vede pohled diváka směrem vzhůru a člení kompozici do několika skupin, čímž se vyobrazení výrazně odlišuje od maleb na stěně oltářní. Celé dění je komentováno církevními představiteli a židovskými učiteli, shromážděnými na tribuně po obou stranách okna. [35] V levé části shlíží na pozorovatele z tribuny také císařovna Helena, jednou rukou odkazuje diváka k písmu, které drží v ruce učiteli vedle ní, druhou rukou upozorňuje na důležitost výjevu níže, kde je Zkouška pravého kříže. [36]

³²⁸ PINTARELLI 1997, 186.

³²⁹ Malby byly restaurovány 1977, 1989.

³³⁰ ANDERGASSEN 2014, 337. Upozornil, že se jedná pravděpodobně o variaci na ikonografické téma Zákon a Milost.

³³¹ BURAN 2006, 299.

Uprostřed stěny vede vzhůru k tribuně schodiště zaplněné postavami v pokleku, s modlitebním gestem, stoupajícími a hledícími nahoru do míst, kde bývala scéna *Exaltatio crucis*. Napravo je výjev dříve interpretovaný jako Uctívání model, Dušanem Buranem nově jako Pád idolů za císaře Heraklea.³³² Vidíme skupinu postav shromážděných kolem sloupu, na němž je vyvýšena modla, které upadá na kolena a z úst jívychází malá postava d'ábla. Mezi figurami je zřetelně odlišen císař s korunou, jeho žena, syn s mečem a další ženské postavy, náležející patrně k císařské rodině. [37]

Obrazy na této stěně se od předchozích odlišují také aktualizací kostýmů. Dbové oděvy s detaily jako jsou zbraně či kožešiny, vidíme na postavách císařské rodiny. Šperky a korunu císařovny Heleny zdobí puncy. Také svatozáře, opasky a zbraně, stejně jako ostatní kovové předměty, byly pokryty plátkovým zlatem. Šat jedné postavy přihlížející Zkoušce pravého kříže navíc zdobí šablonový motiv.³³³

Pod scénami z Legendy sv. Kříže se nachází výklenek s fragmenty maleb znázorňujících Útěk do Egypta.³³⁴ [38]

Malby na severní vstupní stěně, zachycující Klanění tří králů, jsou opět výrazně porušeny barokním kruhovým oknem uprostřed výjevu. [39] Na levé straně je kompletně dochován sedící sv. Josef ve fialovém rouchu, výborný příklad draperiové postavy. V

³³² BURAN 2006, 307. Avšak ani tato interpretace není zcela bez problémů. Dušan Buran právě na základě své interpretace tohoto výjevu spatřuje celý program fresek jako reakci na soudobou politicko-církevní situaci, jako oslavu císaře, jakožto bojovníka proti herezi a za možného objednavatele maleb chápe Jiřího z Lichtenštejna. Avšak nalezneme zde několik nesrovnalostí. Právě vzhledem k historické situaci je tato interpretace velmi nepravděpodobná. Jednak Buranem navrhovaný objednavatel Jiří z Lichtenštejna neměl v této době v oblasti prakticky žádnou moc a už vůbec ne příznivce. Jelikož se jedná o kostel hřbitovní v malé obci nedaleko sídelního hradu tyrolského hraběte Fridricha IV. zdá se mi pravděpodobnější právě opačná interpretace, než ta, kterou navrhuje Buran – nikoliv jako oslava Zikmunda Lucemburského, ale naopak jako oslava jeho protivníků. Roku 1415 Tyrolský hrabě Fridrich pomohl papeži Janu XXIII. utéci z koncilu v Kostnici, za což byl následně exkomunikován a Zikmund vyhlásil Fridrichovi válku. Zikmund vedl dlouhý spor právě s Fridrichem Tyrolským, kterého se dokonce snažil zbavit vlády nad jeho územím. K tomuto sporu viz kapitola věnovaná dějinám oblasti (II. 6). Reakce obyvatel Tyrol byla jasná, odmítly vzdát hold Zikmundovi a zůstali věrni svému právoplatnému hraběti. Papež zobrazený na malbách s legendou sv. Kříže s tiárou a svatozáří, je ztotožnitelný skutečně snad s postavou papeže Sylvestra, což by naznačovalo spíše pro-papežskou orientaci maleb. V tomto ohledu je velmi zajímavé srovnání s ikonografií maleb v kostele sv. Salvátora v Hallu, které nově SCHMITZ-ESSER 2008 navrhuje datovat k roku 1417 a interpretuje jako oslavu zvolení papeže Martina V., jako manifestaci politického postoje objednavatele maleb Hanse Kripa, který byl v dlouholetém sporu s Fridrichem Tyrolským a tedy jako ikonografický protipól zde navržené interpretace maleb v Rifianu. Viz kapitola VI. 5.

³³³ Šablonová malba se v oblasti téměř nevyskytuje, další příklad, který se mi podařilo nalézt, jsou fragmenty šablonových motivů na malbách apoštolů v chóru kostela sv. Heleny v Nova Ponente, které také naznačují české školení autora. Druhým dobovým příkladem jsou šablony na postavě krále z Klanění v kostele sv. Martina v Kampil. (Viz kapitola V.5). Nákladné pojetí malby svědčí pro objednavatele z nejvyšších společenských kruhů. Obdobně hojně užití plátkového zlata nalezneme snad jen na jediném dalším dobovém díle, jímž je Klanění tří králů z IV. pole brixenského dómu. V tomto případě lze sleovat i stejnou zálibu v módních oděvech a doplňcích.

³³⁴ Výjev ve velmi špatném stavu, nelze určit, zda byl Kristus v matčině náručí ovinut cípem jejího pláště tak, jak je tomu v Emauzském ambitu. Postava Josefa se starostlivě ohlíží zpět ve shodě s Emauzským příkladem. Obrázek viz KUBÍNOVÁ 2012, 322, XIII.

jedné ruce svírá hůl, o druhou si opírá hlavu a hledí směrem doprostřed, kde bývala samotná scéna Klanění. Nalevo od něj je dochována část lýkové rohože, na níž seděla Panna Marie, z níž zůstal jen fragment bílých šatů. Dále vpravo je z postav tří králů opět patrná jen spodní část šatů. První král byl znázorněn v pokleku, druzí dva ve stoje.

Kompozice byla patrně zaplněna postavami, jelikož na pravé straně, nad skupinkou koní, je natěsnáno množství figur v aktuálních oděvech se špičatými čepicemi. Výjev je opět umístěn do hornaté krajiny, tentokrát zcela bez vegetace. Hornatý pás vede až k horní části stěny, kde se nacházela scéna Zvěstování pastýřům. Patrná je postava anděla a jednoho pastýře v pokleku. Pod okrovými skalisky ve spodní části jsou na obou stranách samostatné figury poustevníků, nalevo Onufrius s dlouhými šedými vlasy, zahalen pouze ratolestmi, napravo Antonín v mnišském rouchu s otevřenou knihou v rukách. S tradičními českými kompozicemi tohoto výjevu má rifianská scéna společné umístění Panny Marie na lýkové rohoži, slaměný přístřešek naznačující tvar L či postavu sv. Josefa sedícího v povzdálí.³³⁵

Na východní stěně je další kompozice poškozená kruhovým oknem; ve starší literatuře bývá interpretována jako Seslání Ducha svatého, avšak následně přesvědčivěji jako Dvanáctiletý Kristus v chrámu mezi učenci, či nejnověji Andergassenem jako Židovská rada se sv. Helenou uprostřed.³³⁶ [40] Stejně jako na východní stěně jsou postavy umístěny uvnitř tribunové architektury, představující patrně chrám, o čemž svědčí opěrné gotické oblouky po obou stranách. Ve spodní části vidíme množství sedících učenců diskutujících nad otevřenými knihami a hledících vzhůru. [41] Po levé straně již mimo architektonickou kulisu sedí tři ženy, napravo muž s holí. Patrně jde o Marie a Josefa. Na této stěně jsou jako podstavce pod architekturou zobrazení v monochromní červené dva lvi, kterým od úst vychází nápisové pásky. Vlevo čteme signaturu umělce: „*Hoc opus pichtavit magister Venclaus*“, na druhé straně dataci: „*Anno Domini MCCCCXV qd illa pichtura facta est*“.

³³⁵ Kořeny tohoto zobrazení je nutno hledat již v Theodorikově kompozici z okenního výklenku karlštejské kaple sv. Kříže, následně reflektované v Saské kapli ve sv. Vítu či v Sázavském Narození Krista v kapitulní síni. V českém prostředí nenalezneme mnoho příkladů kompozice Klanění tří králů s rozvinutým průvodem králů. (viz VŠETEČKOVÁ 2004, 89.) Je velmi pravděpodobné, že tuto kompozici převzal malíř z místní malby, kde průvod králů nalezneme na mnoha jiných výjevech – Brixen IV. pole, Sterzing, Kampill.

³³⁶ HANIEL 1940 interpretuje scénu jako *Letnice*. BURAN 2006, 299 interpretuje výjev jako *Kristus mezi učenci*

Pod touto scénou se v lunetovém výklenku nachází výjev Nesení kříže, který je výrazně nižší kvality než malby v horní části stěny a typika obličejů i způsob provedení draperie naznačují, že jsou dílem mistrova místního pomocníka.³³⁷ [42] Kompozičně je této malbě velmi blízké Nesení kříže na severní stěně chóru farního kostela v Tramínu, jež je patrně staršího data nežli malby v Rifianu.³³⁸ Kristus vychází z brány obdobného typu, na ramenou nese kříž s příčným břevnem, obráceným dozadu, zcela vpravo vidíme dva lotry se zavázanýma očima. Tato kompozice byla v této oblasti používána i v letech následujících.³³⁹

Stěny i klenby, zcela pokryté freskami, člení malovaná žebra, která kopírují tvar existující architektury. Okna a niky ve špaletách lemují bohaté rostlinné bordury s bystami v kvadrilobech.³⁴⁰ Scény se odehrávají se buďto v krajině velmi zjednodušeného typu bez vegetace, jako je tomu na stěně s Klaněním tří králů a na obrazech s Mojžíšem, nebo v architektonicky členěných kompozicích.

Velká pozornost je věnována modelaci horizontálně vrstvených skal. Bohužel nevíme, jak vypadala krajina samotné scény Klanění. Na obrazech s Mojžíšem je krajina utvářena zcela plošně. Výjev je členěn horizontálně do dvou pásem, která na sebe kompozičně příliš nenavazují.³⁴¹ Vrstvená skaliska s malými, pečlivě provedenými rostlinami jsou jedním z motivů, spojujících malby v Rifianu s výzdobou Orlí věže v Tridentu.³⁴² Celkové komponování krajiny cyklu Měsíců je však velmi odlišné. Zde zcela chybí snaha o odstupňování jednotlivých prostorových plánů za pomoci diagonál, jak je

³³⁷ Viz restaurátorská zpráva z roku 1994 (L. Sacconi, F. Taparelli), uložená na ústavu Beni culturali v Bolzanu. Viz také ANDERGASSEN 2014, 339

³³⁸ Malby byly vytvořeny mezi lety 1400-1410, Nicolo Rasmu je atribuoval okruhu hanse Stotzingera RASMO 1957, 28. Dle mého názoru spíše dílo brixenské školy. Viz kapitola VI. 7. Víme, že Václav v Tramínu pobýval, jelikož na exteriéru tamějšího farního kostela je od něj dochován fragment ukřižování a sv. Kryštof. Viz kapitola IV. 5.

³³⁹ Oproti většině českých kompozic této scény je kříž otočen horizontálním břevnem dozadu. Oproti tomu Rajhradský oltář či Nesení kříže z Uhlířských Janovic. Kompozici shodnou s Řífianským příkladem našel Buran v Ponikách. V tomto ohledu jsou blízké Vídeňské příklady tohoto námětu – Nesení kříže z Hntington Library, z Opavy, z Walesu. V ostatních motivech se ale Rifianský příklad od Vídeňských maleb liší – chybí typická postava bijící Krista. Dva lotři se zavázanýma očima v předu jsou charakteristické pro kompozici tohoto námětu v oblasti – velmi podobná kompozice například ve varním kostele v Termenu či v kostele sv. Martina v Kampill. Poměrně zvláštní je nepřítomnost postavy Panny Marie na tomto výjevu.

³⁴⁰ Takovéto rámování obrazu nalezneme sice i v Orlí věži, ale jedná se o motiv běžně užívaný na mnoha jihotyrolských malbách, který nijak nesvědčí pro ani proti autorství stejného umělce. Takovéto rámy nalezneme například v Kampill, ale i na dílech brixenské školy – ve Sterzingu, Gufidaun aj.

³⁴¹ WEINGARTNER 1948, 26sq.

³⁴² BURAN 2006, 304.

tomu v Orlí věži. V Rifianu nebylo záměrem malíře vytvořit široký pohled do krajiny, ale pouze zasadit výjev do přírodního rámce.³⁴³

Velmi výrazný rozdíl v provedení západní a protilehlé východní stěny oproti stěně severní a jižní spočívá v utváření kompozice za použití architektury, která se na ostatních výjevech neobjevuje.³⁴⁴ Vyznačuje se několikapatrovým uspořádáním otevřených galerií, členěných torčovanými sloupy, používáním dekorativních kružeb a zábradlí. Tato architektura vychází z tradice italského trecenta, započaté Giottem v Padově a zde rozvinuté jeho žáky, následně převzata Altichierem. Již nejstarší literatura vysvětluje použití tohoto typu architektury znalostí veronské či padovské školy sedmdesátých a osmdesátých let 14. století, zejména Altichiera.³⁴⁵ V Rifianu však použití této architektury vnitřně nijak nesouvisí s dějem. Oproti padovským a veronským příkladům jde také o stavby zcela nereálné, které by ve skutečnosti nikdy nemohly stát. Samostatné prostory jednotlivých galerií jsou viděny z podhledu a perspektivním zkrácením kleneb vytvářejí hloubku. Při snaze spojit tyto části dohromady a vytvořit celkovou scénu však malíř pracuje ještě s horizontálním či diagonálním uspořádáním, patrným například na poloze schodiště na stěně s legendou Svatého kříže.³⁴⁶ Také měřítko jednotlivých článků jsou v nepoměru k celku. Zdá se tedy, že umělec nekonstruoval architektonické kompozice jako homogenní prostor, ale pouze dohromady skládal jednotlivé díly.³⁴⁷ Jde tedy o znalost zprostředkovanou, nepřímou, která rozhodně neukazuje na školení v tomto okruhu. Ačkoliv to je prvek, s nímž se v Orlí věži nesetkáme, je zde patrná snaha prohloubit prostor, která je v Orlí Věži přítomná v rozvinuté krajině diagonálních pásem. Zde však autor použil odlišné nástroje. Architekturu velmi podobného typu nalezneme na malbách farního kostela v Traminu na scénách z cyklu sv. Kvirika a Julity.³⁴⁸ [43] Jelikož malíř Václav v Traminu pobýval, lze předpokládat, že právě zde se inspiroval pro kompozici obdobného typu.

³⁴³ BURAN 2996, 305.

³⁴⁴ BURAN 2006, 304.

³⁴⁵ HANIEL 1940; WEINGARTNER 1948, 39.

³⁴⁶ WEINGARTNER 1948, 23sq.

³⁴⁷ HANIEL 1940, 22.

³⁴⁸ Viz kapitola VI.7.

Na východní stěně je bohužel velká část kompozice zničena, avšak i zdejší výjev byl včleněn do architektury. Ta představuje pravděpodobně interiér gotického kostela, jak naznačují opěrné oblouky po stranách. Uprostřed tohoto schematicky malovaného kostela sedí postavy na jakési tribuně. Takovéto podání architektury připomíná spíše než interiér stavby architekturu trůnu, s níž se v okolí setkáme například v kostele dominikánů v Bolzanu.³⁴⁹ Avšak právě opěrný systém kolem rifianské kompozice naznačuje inspiraci nějakým severským vzorem. Obdobnou architekturu bychom našli například na výjevech proroků, sedících na trůnech, znázorněných v úvodních iluminacích *Žaltáře vévody z Berry*, provedených Andrem Beauneveuem kolem roku 1402.

Postavy jsou do kompozice začleněny většinou ve velmi lidnatých skupinách, často hierarchicky rozdělených, jen v několika málo případech jsou figury izolované. V těchto lidnatých kompozicích se opakují stále stejné pohyby, gesta, výrazy tváří i fyziognomické rysy. Příkladem jsou skupiny Izraelitů na obou scénách s Mojžíšem na oltářní zdi. Velmi často zde vidíme jeden typ tváře, který, jak bude uvedeno níže, se objevuje i na dalších malbách připisovaných Mistru Václavovi. Dokladem jsou ženské postavy pod idolem napravo od schodiště na scéně s Legendou pravého kříže. [44] Mají kulaté tváře se špičatou bradou, krátká plná ústa a přivřené oči s výraznými, jaksi oteklými víčky, a vyznačují se pečlivou modelací. Jemnými dotyky štětce jsou nanášena světlá na špičku nosu, čelo a bradu. Ženské i mužské obličejové lemují světlé, pečlivě vykreslené vlasy, v barvě pohybující se mezi zcela plavou, zrzavou až šedou. Mužské obličejové jsou často zarostlé bradkou, která je rozdělena do dvou pramenů.

Ženské obličejové podněcovaly většinu badatelů k hledání malířova východiska v Čechách. Pouze u několika málo příkladů se setkáme se snahou o individualizaci, a to na stěně s Legendou svatého kříže, zejména na postavách císařské rodiny, která také podle Nicola Rasma odráží typiku obličejů charakteristickou pro pražský císařský dvůr. Antonio Morassi považuje za jeden z hlavních důkazů o malířově českém školení především mužské tváře s plnovousem a jemně stínovanými vlasy, třikrát se opakující na scéně Nalezení pravého Kříže, kterou srovnává s postavou z desky z Dubečka.³⁵⁰ Velmi jemná a plastická modelace inkarnátů i typika zaoblených rysů ženských obličejů, včetně

³⁴⁹ Příkladem je trůnící Madona z Castelbarco, datovaná 1379.

³⁵⁰ MORASSI 1934, 420sq.

způsobu nanášení světél, korespondují velmi dobře se starší vrstvou českého umění. Blízký obličej nalezneme na postavě Ženy letící na poušť v apokalyptickém cyklu na Karlštejně.³⁵¹ [45] Nejdůležitější postavy často navazují oční kontakt s divákem a vedou jeho pohled pomocí gest a pohybů. Tak je tomu v případě biskupa ukazujícího na modlu či postavy císařovny Heleny na stěně s Legendou Svatého Kříže.

Velkou pozornost věnoval malíř modelaci draperií, a to i v případě lidnatých kompozic. Postavy jsou pojednány velmi samostatně bez vzájemného vztahu.³⁵² Jejich pláště jsou světlých barev, modelované jemnými přechody, a působí dojmem zcela hladké lesklé látky. V malbě draperie nalezneme ale dvojí základní typ. Jeden je velmi plastický, téměř sochařsky cítěný, skládaný do velkých mísovitých záhybů spadajících v kaskádách a vytváří robustní postavu a zcela zakrývá její tělo. [46] Tento způsob skládání draperie působí velmi tvrdě a jeho nejlepší příklad najdeme na postavě Mojžíše srážejícího zlaté tele. Druhým typem je řasení draperie v měkčí, jemnější a paralelní záhyby, působící malířštějším dojmem. [48] Příkladem je druhá postava Mojžíše, přijímajícího manu. Tento druhý typ se nalézá na naprosté většině postav.

První typ draperie nenalezneme na žádném jiném cyklu s umělcem spojovaným. Je také pravděpodobné, že takovéto utváření draperie neznal malíř přímo z Čech, ale seznámil se s ním až během pobytu v Meranu. Konkrétně postava Mojžíše srážejícího zlaté tele je zahalena v plášti, skládaném do hlubokých, velmi plastických a mohutných mísových záhybů, na boku pod paží pak spadá v kaskádách. Takováto skladba draperie je velmi oblíbená u krásnoslohých Madon takzvaného toruňského typu a je možné, že zde jde o inspiraci sochařskými díly či jejich přepisu do nějakého kresebného vzorníku. [47] Začlenění takovéto novinky svědčí opět, tak jako v Orlí věži, pro malířovo neustálé reflektování dobově aktuálních tendencí. Tuto postavu Mojžíše pravděpodobně vytvořil jeden z dílenských pomocníků, neboť kromě draperie je také obličej proveden zcela odlišně oproti prvnímu zobrazení Mojžíše.

³⁵¹ Apokalyptický cyklus je sice datován 1363, ale je považován za předzvěst díla Mistra Třeboňského.

³⁵² Nekomunikující samostatně pojaté postavy patří k jedním z hlavních projevů vrcholné fáze krásného slohu. Oproti kompozičně propojeným postavám cyklu Měsíců se může tato tendence jevit jako zpátečnická. Dle mého názoru se ale jedná spíše o reflexi aktuálního vývoje slohu jelikož pro vrcholnou fázi krásného stylu je typická regotizace, ztráta zájmu o rozvinutí krajiny a o organické propojení postav.

Onen druhý typ, stáčejší se měkce do kruhových forem, je blíže starší vrstvě českého malířství, zejména iluminacím misálu Jana ze Středy a evangeliári Jana z Opavy. Již Dušan Buran upozornil na spřízněnost rifianských maleb s touto vrstvou iluminovaných rukopisů.³⁵³ Svědčí tak pro malířovo školení v Čechách nejpozději během sedmdesátých let. Naprostá většina postav je zahalena v draperii stojící na rozhraní těchto dvou typů. Jsou to zejména postavy na výjevech severní stěny a na výjevu Klanění tří králů. Zde měkký typ pojednání plášťů získává na plasticitě, avšak podržuje si lehkost látky a hustě řasené záhyby smyčkovitých tvarů a mís. [49] Tento typ se objevuje i na ostatních malbách připisovaných tomuto umělci, zejména na postavách nejkvalitnějších, které lze proto považovat za autentické práce hlavního mistra.

Velké množství postav natěsnaných do jednotlivých scén a narativní charakter výjevů je tendence zcela opačná vrcholnému období českého krásného slohu, avšak setkáme se s ní v dílech pozdějších, jako je Rajhradský oltář. Postavy zahalené ve velkých, bohatě řasených draperiích naznačují, že i zde malíř reflektoval dobově velmi aktuální tendence, tak jako v Orlí věži, vycházel však z jiných zdrojů. Kolísavost kvality jednotlivých scén lze vysvětlit hojnou účastí dílenských pomocníků, jimž byly patrně svěřeny celé kompozice.

IV.3 Merano: průchod věže farního kostela

Lunetové pole vrcholící lomeným obloukem na jižní stěně tohoto průchodu je pokryto malbou Zjevení kříže sv. Janu z Mathy a Felixovi z Valois. [50] V dosavadní literatuře se setkáme se dvěma výklady tohoto námětu. Starší badatelé uváděli, že se jedná o votivní obraz dvou meranských obyvatel, které osvobodili trinitáři z maurského zajetí.³⁵⁴ S novou teorií přišel Andergassen, podle něž by se mělo jednat o Zjevení Kříže sv. Janu z Mathy a Felixovi z Valois.³⁵⁵ Výjev se odehrává v noci za měsíčního svitu v krajině lesního porostu, která stoupá vysoko k horizontu. Scénérie je poseta hustými křovinami s velmi jemně provedenými listy a členěna skalnatým výběžkem zhruba ve třetině výšky pole. Na vrcholku tohoto výběžku je umístěn kříž, napravo od něj klečí

³⁵³ Na analogie s českou knižní malbou 60. a 70. let upozornil již BURAN 2002, 305. Tento badatel dochází také k závěru, že od 70. let nebyl již Václav ve styku s českým uměním.

³⁵⁴ INAMA 1927; MORASSI 1934; WEINGARTNER 1948.

³⁵⁵ ANDERGASSEN 1994, 14.

postavy dvou světců. Typologie stromů s jednotlivě vykreslenými listy oválného tvaru je velmi podobná těm v Orlí věži v Tridentu, například na měsíci Dubnu a Květnu. [51, 52] Mezi vegetací se vyskytuje také několik žánrových výjevů zvířat. Zcela dole je zobrazen malý jelen, u paty kříže srna. Také zájem malíře o vystižení atmosféry nočního výjevu, kdy se od lesknoucích listů odráží měsíční svit, jsou obdobné snahám malíře cyklu Měsíců, jenž detailně vystihuje proměny přírody během roku. Kontinuální pojetí krajiny, která není pouze plochou kulisou, nýbrž reálným prostorem, v němž jsou postavy opravdu zasazeny, je dalším motivem, kladoucím malbu do těsné blízkosti tridentského cyklu.

Postavy obou světců jsou zahaleny v dlouhých šatech, volně spadajících na zem. Jejich obličej je shodný s tvářemi z rifianského cyklu. První postava v červeném plášti s rukama sepnutými v modlitebním gestu má blízkou analogii v postavě muže ze scény Klanění zlatému teleti. Také pojetí draperie postav odpovídá jednomu z typů draperie v Rifianu, a sice onomu druhému typu měkčího pojetí, který dosud nereflektuje draperiové postavy se sochařsky pojatými záhyby. Malby tedy můžeme chápat jako mezičlánek, který propojuje na první pohled zcela odlišné cykly maleb v Rifianu a v Tridentu.³⁵⁶

Datace maleb se v literatuře různí. Leo Andergassen na základě nového výkladu námětu spojil dataci fresek s dvoustým výročím založení řádu trinitářů – k roku 1413. Tato datace je navíc podle jeho názoru podpořena malbami ve vedlejší poli, kde se nachází fragment piety, datované k roku 1414.³⁵⁷ Andergassen chápe tuto pietu jako malbu vytvořenou současně s výjevem Zjevení kříže v Meranu a tlačený dekor svatozáří podle jeho názoru svědčí o autorství Václava z Rifiana.³⁵⁸ Silvia Spada Pintarelli souhlasí s Andergassenovým výkladem námětu a rovněž s datací k dvoustému výročí založení řádu, které však klade již k roku 1398. Dle mého názoru ale malby vznikly až po roce

³⁵⁶ Již Josef Weingartner a Nicolo Rasmus spatřovali v tomto výjevu spojovací článek mezi malbami v Orlí věži a malbami v Rifianu. (WEINGARTNER 1948, 40. RASMO 1957, 28)

³⁵⁷ ANDERGASSEN 1994, 14sq.

³⁵⁸ ANDERGASSEN 2014, 349. Andergassen chápe tuto pietu jako malířskou kopii sochařského díla, jež bylo umístěno v Rifianské hřbitovní kapli. (ANDERGASSEN 2014, s. 330). Dle mého názoru ale není Meranská pieta inspirována sochařským dílem z Rifiana, jelikož neodpovídá její kompozici. Pravá ruka Panny Marie v případě malby spočívá na Kristově těle, zatímco na Rifianské soše Marie klade ruku na svůj hrudník. Také natočení Mariina trupu neodpovídá. Rifianská postava se trupem odklání od Krista, ačkoliv pohledem se na něj obrací, zatímco Meranský příklad ukazuje Madonu trupem natočenou a mírně nakloněnou nad Kristovo tělo. Také řešení nohou Krista je odlišné. V Meranu jsou volně spuštěny dolů, zatímco v Rifianu spočívají na cípu Mariina roucha, spadlém na zemi.

1407, kdy Václav opustil tridentský dvůr z důvodu vyhnání biskupa. Následně se usídlil v Meranu, jak dosvědčují prameny. Jedná se patrně o malby vytvořené brzy po roce 1407; lesklé listy, které odrážejí svit měsíce a zobrazení noční krajiny jsou projevem stejné tendence jako zachycení proměn přírody během roku na cyklu Měsíců v Orlí věži.³⁵⁹

IV.4 Pergine: kostel sv. Karla (sv. Mikuláše)

Město Pergine, ležící třináct kilometrů východně od Tridentu v údolí Valsugana, náleželo od založení tridentského knížecího biskupství pod jeho správu. Kostel sv. Karla byl postaven pravděpodobně ve 14. století a prošel mnoha přestavbami, z nichž zaznamenané jsou k roku 1519, 1615 a 1700.³⁶⁰ Při poslední přestavbě byla budova upravena do podoby, v jaké se dochovala dodnes. Je to jednolodní stavba na půdorysu obdélníka, s oddělenou částí dnešní sakristie. Podle archeologických a stavebněhistorických průzkumů stejně jako podle odhalených částí starší omítky je patrné, že původně byl kostel orientován na opačnou stranu, jelikož na vstupní zdi je dochován oblouk staršího zdiva svědčící o existenci apsidy.³⁶¹

Malý kostelík, dnes zasvěcený sv. Karlu Boromejskému, nesl původně patrocinium biskupa Mikuláše z Myry, jak dosvědčuje zápis z 18. století v knize bratrstva „*della Disciplina di Pergine*“. Také cyklus maleb, nově objevený v lodi tohoto kostela, potvrzuje tuto domněnku.

Fresková výzdoba spojovaná v literatuře s Mistrem Václavem se nachází v oddělené části kostela za hlavním oltářem, dnes používané jako sakristie, kdysi však součást jediné lodi kostela. Malby byly odhaleny díky restaurování v roce 1980, plně odkryty a restaurovány v letech 1982–1983.³⁶² Další restaurování maleb proběhlo v letech 2007–2009, kdy byly malby očištěny a zbaveny solných nánosů.³⁶³

V sakristii jsou dochovány čtyři výjevy z někdejšího většího celku.³⁶⁴ Na jižní stěně jsou v pravoúhlých rámech scény *Sacra conversatione* a *Bouře na moři*, na severní

³⁵⁹ Konkrétně ona zmínka v daňovém registru města Merana.

³⁶⁰ PINTARELLI2002, 390.

³⁶¹ DAL PRÁ1999, 578.

³⁶² DAL PRÁ 1999, 580. Restaurátorské práce prováděl Maurizio Tagliapietra di Verona.

³⁶³ Restaurátorské práce prováděl Martin Pittertschatscher a Valeria Vagheggi, zpráva uložena na úřadu PP v Trentu.

³⁶⁴ Malby byly odhaleny 1980 a poprvé restaurovány 1982-3. Podruhé v letech 2007-8. První článek o malbách sepsal nicolo RASMO 1983. Zasadil je do okruhu česky ovlivněné malby kolem roku 1400, blízké Mistru Třeboňského oltáře a považoval je za dílo přechodu Mistra Václava mezi stylem v Tridentu a v Rifianu. Také CASTELNUOVO 1987, 49 našel v Perginských malbách mnohé motivy provedené totožně jako v Orlí věži. Ikonografií cyklu se zabývala LAURA

stěně dva výjevy ze života sv. Kateřiny Alexandrijské: Stětí a Pohřeb svěťice. [53, 54, 57, 58]

Uprostřed obrazu *Sacra Conversatione* stojí Madona s dítětem a kolem ní svěťci. Postavy jsou umístěny na úzkém pruhu okrového terénu a pozadí tvoří tmavě modrá obloha posetá hvězdami. Po pravé ruce Madony se nachází sv. Marie Magdaléna, dále vpravo sv. Dorota v okrovém šatu a červeném plášti. Zcela vlevo stojí ženská postava ve žlutých šatech a modrém, červeně podšitém plášti s monstrancí, pravděpodobně sv. Barbora. Po levé ruce Madony je zobrazen sv. Jan Křtitel. Stojí bos, oděn ve velbloudí kůži a žlutém plášti sepnutým uzlem na levém rameni, volně spadajícím ke kolenům. Levou rukou ukazuje na medailon s Beránkem Božím, který drží v pravici. Dále vpravo je postava sv. Pavla, opět bosá, oděna v červeném plášti s tyrkysovým podšitím. Napravo od sv. Pavla vidíme dvě téměř zničené postavy, které je však snadné určit jako svěťce-biskupy díky pastoračním berlám a mitrám, které se z výjevu jediné dochovaly. Pravděpodobně jde o sv. Vigilia, zakladatele tridentské diecéze, a sv. Mikuláše z Myry, jemuž byl kostel původně zasvěcen.³⁶⁵ Typ obličeje svaté Doroty se opakuje mnohokrát na Rifianském cyklu a svědčí o provedení obou cyklů pravděpodobně stejným malířem. [54, 55]

V poškozeném poli vedle devočního obrazu *Sacra Conversatione* se nachází scéna Bouře na moři. Téměř přes celou šířku pole se rozprostírá dřevěná loď složená ze širokých prken, ponořená do vln Getsemanského jezera. [56] Loď je zaplněná apoštoly, kteří hledí všichni stejným směrem doprava, kde malba patrně pokračovala výjevem sv. Petra, který kvůli své malé víře nemůže napodobit Mistra přicházejícího po vodě.³⁶⁶ Tváře apoštolů, zobrazené z tříčtvrtečního profilu, se vyznačují fyziognomickým realismem, tak jako sv. Jan Křtitel z předchozí scény. Obličejový typ se často opakuje, příkladem je druhá postava zprava v první řadě, jejíž vousatá tvář je dobře srovnatelná s obličejem známými již z rifianských fresek, zejména s postavami kolem scény Zkouška

DAL PRÁ 1999. Posledním příspěvkem k tomuto kostelu je z pera S. SPADA PINTARELLI 2002, která po zhodnocení maleb dochází k závěru, že autorem všech tří cyklů by mohl být stejný umělec.

³⁶⁵ DAL PRÁ 1999, 582.

³⁶⁶ PINTARELLI 2002, 391.

pravého kříže. [36] Hlavy obklopují kulaté nimby, po jejichž obvodu je tlačенý perličkový dekor.³⁶⁷

Pole na protější stěně vpravo s malbou Stětí sv. Kateřiny je velice poškozené, s rozsáhlými částmi odloupané omítky. [57] Výjev se odehrává v hornaté krajině, v pravé části stojí skupina rytířů a koní, z nichž je dochovaná pouze jedna celá postava rytíře, spodní část druhé postavy a muž se špičatou orientální čepicí, který se otáčí doprava a rukou ukazuje na scénu stětí. V pravé části klečí světice v bílém dlouhém rouchu, skloněná k poslední modlitbě před samotným aktem stětí. Nad ní se zprudka napřahuje kat v úzkých kalhotách, s obličejem velice hrubých rysů. Kromě svatozáří se zde nesetkáme s pokládáním plátkových kovů. Ani meč kata, ani brnění rytíře nebylo provedeno touto technikou, ale pouze imitovalo kovový povrch v malbě.³⁶⁸

Pohřeb sv. Kateřiny se odehrává na vrcholku hory Sinaj, který zabírá celou spodní polovinu pole. [58] Čtveřice andělů kolem sarkofágu uprostřed výjevu ukládá tělo zesnulé do hrobu. Dva andělé po stranách a dva andělé za sarkofágem dosvědčují zázračný charakter pohřbu, jak ho líčí Jacopo da Varagine v Legendě Auree.³⁶⁹ Klidný charakter jednoduché a velmi harmonické kompozice zdůrazňuje naturalisticky pojaté tělo sv. Kateřiny, s proužkem červené barvy stékající na krku, upomínající na předchozí výjev. Velmi elegantní je provedení bílých šatů andělů, přepásaných v pase a spadajících až k zemi.³⁷⁰ Draperie je řasena velmi měkce, v úzkých paralelních záhybech, které se ve spodní části svíjejí do kulatých forem, podobně jako na malbách v Rifianu i v Meranu. [59, 60]

Analogie s českým prostředím hledal poprvé Nicolo Rasmò, a to v díle „*epigonů Mistra Theodorika*“.³⁷¹ Také Silvia Spada Pintarelli se přiklání k theodorikovské orientaci maleb a pro mužské obličejy shledává nejbližší předstupuň v tváři sv. Petra z kaple sv. Kříže na Karlštejně; stejně tak ženské postavy je podle ní možné srovnat s tvářemi z apokalyptického cyklu v kapli Panny Marie na tomtéž hradě.³⁷² [45]

³⁶⁷ Tento dekor nalezneme opět i v Rifianu. Přítomen je také na svatozáří Piety umístěné vedle výjevu Zjevení kříže v Meranské věži farního kostela.

³⁶⁸ Místa, která byla provedena pokládáním plátkových kovů, jsou běžně ohraničena rýhou, ta však na těchto částech není patrná.

³⁶⁹ PINTARELLI 2002, 391.

³⁷⁰ Opasky andělů jež vlály do prostoru za nimi nesly patrně nápisy s datací a atribucí maleb, tak jako je tomu v Rifianu, kde pásku nesou lvi.

³⁷¹ RASMO 1987, 86, pozn. 12. Uvádí dílo autora Votivní desky Jana Očka z Vlašimi či oltář z hradu Tirol.

³⁷² PINTARELLI 2002, 391.

Scéna *Sacra Conversatione* má co do kompozice v českém prostředí velmi blízký o pár let mladší příklad, a sice malby v kapli sv. Kříže v katedrále sv. Víta z doby po roce 1386. [61] Zde je Marie mezi světcí zobrazena se dvěma klečícími postavami donátorů, patrně Albrechtem III. Habsburským a jeho ženou Eliškou, dcerou Karla IV. Madona je ztvárněna zobrazena zcela totožně jako v Pergine, zejména ve své horní části. Světlé vlasy volně spletené dozadu spadají přes uši, hlava natočená stejným směrem je zdobená korunou a nimbem s reliéfním puncováním. Také provedení dítěte je analogické. Malý světlovlasý Ježíš sedí na matčině pravé ruce, svou pravou rukou se přidržuje Mariina šatu a tiskne se k její tváři.

Postavy nejsou na rozdíl od českých krásnoslohých figur nijak subtilní, spíše naopak a nesetkáváme se zde ani s výrazným esovitým prohnutím.³⁷³ Takovoto mírně robustní pojetí postav odráží opět poučení starší vrstvou českého malířství, zejména okruhu Mistra Theodorika. Následující generace malířů v Čechách dospěla ve svém projevu ke značnému odhmotnění postav. Tato tendence je ale autorovi pergineských fresek cizí.

Pro malby je charakteristická velkorysá jednoduchost kompozic, monumentální měřítko postav a malý smysl pro prostorové rozvinutí krajiny, což přesto nevylučuje naturalistické zájmy umělce. Velmi pečlivá je modelace skal vrstvených horizontálně a provedených do vlhké omítky včetně finálního stínování, stejně jako v Orlí věži a v Rifianu. Typika postav je zcela analogická s figurami v Rifianu. [62, 63, 64] Tvář Jaka Křtitele ze scény *Sacra Conversatione* se opakuje v Rifianu mnohokrát, zejména na postavách přihlížejících scéně Zkouška pravého kříže, které stojí za biskupem. Právě výjevy z legendy sv. Kříže jsou nejkvalitnějšími pracemi rifianského cyklu a lze je spojit s hlavním mistrem – tedy samotným Václavem. Také ženské obličej, lemované světlými vlasy s kulatou bradou, zakulaceným krátkým nosem a zvednutým spodním víčkem odpovídají tvářím, jež jsme poznali již v rifianském cyklu.³⁷⁴ Ve zdejších malbách je použit analogický typ draperie, jaký jsme viděli na malbách v Rifianu i na výjevu v Meranu. Andělé na scéně Pohřbu sv. Kateřiny odpovídají pojetím postav a skladebného

373 Setkáme se v mnoha případech i s anatomickými nesrovnalostmi – zejména chodidla a ruce postav jsou často naddimenzované.

374 Sv. Dorota je zopakována v postavě svěťce v medailonu v borduře Rifianských maleb.

slohu onomu měkčímu typu draperie z Rifiana. Bohatě skládaný šat Panny Marie na scéně Sacra Conversatione také dobře odpovídá skladebnému slohu postav v Rifianu, například na postavách ze scény severní stěny (Kristus v chrámě). Typika šatů sv. Kateřiny na výjevu Stětí je svědectvím o propojení autora tohoto cyklu s cyklem Měsíců v Orlí věži. Opakuje se zde zacházení s hmotou draperie onoho měkčího typu z Rifiana, a zároveň zachycuje dobově aktuální módu. V Orlí věži odpovídá tomuto pojetí šatů například postava v zelených šatech z měsíce Dubna či Října.

Pergine se nachází nedaleko města Trident a v době kolem roku 1400 náleželo k držávám biskupa knížete. Je proto pravděpodobné, že malby vznikly ještě během malířova tridentského pobytu, tedy v rozmezí let 1390–1407. Laura dal Prá upozornila na pravděpodobného objednavatele těchto maleb, zdejšího faráře Johannesse Stammesdorfa, který se v Pergine vyskytoval v druhé polovině devadesátých let 14. století. Na počátku století následujícího již zmiňován není.³⁷⁵ Malby tedy můžeme datovat ještě před rok 1400 a jde s velkou pravděpodobností o nejstarší dochované dílo malíře Václava v oblasti, z něhož je také nejlépe patrné jeho původní české školení.

IV.5 Tramín/Termenó: farní kostel sv. Kvirika a Julity

Na exteriéru chóru farního kostela v Tramínu nse nachází fragmentární výjev Ukřižování se třemi kříži a komparzem žen, nalevo od něj pak postava sv. Kryštofa. **[65, 66]** Tyto malby byly po staletí vystaveny nepřízní počasí, přesto je dodnes patrná detailní modelace obličejů postav, která byla provedena do vlhké omítky. Podíváme-li se na tvář dobrého lotra, zobrazenou v podhledové zkratce, jasně se ukáží kvality autora. Tyto malby poprvé spojil s autorem cyklu Měsíců Nicolo Rasmó a nejpřesvědčivějším argumentem pro něj byla komparace obličeje malého Ježíše na rameni sv. Kryštofa s postavami dvorních dam v Orlí věži.³⁷⁶ Podle mě ale najdeme ještě těsnější analogie při srovnání světlovlasého anděla z výjevu Ukřižování s postavami z rifianského cyklu. **[67]** Ženské figury pod scénou Pád model jsou téměř přesnou citací tohoto anděla. Detailní

³⁷⁵ Tato osoba je v pramenech uváděna jako Johannes de Austia/de Vienna nebo de Stammesdorf. Jednalo se o jednoho z biskupových spojenců, které znal již ze svého vídeňského pobytu a je proto pravděpodobné že mu „zapůjčil“ i svého dvorního malíře. DAL PRÁ 1999, 589.

³⁷⁶ RASMO 1957, 27sq.

plastická modelace obličejů, lemovaných světlými vlasy a způsob nanášení světél na vrcholek nosu, brady a klenutí čela i fyziognomické rysy jsou zcela analogické.

Na malbě Ukřižování nalezneme i postavy, které evidentně pocházejí z ruky jiného malíře. Je to skupina lidí pod křížem, jejichž tváře jsou oproti výše popsaným jemně modelovaným tvářím provedeny mnohem jednodušším způsobem malby, bez pečlivého vyklenutí objemů a nanesení světél. [68] Autor byl pravděpodobně členem Václavovy dílny, a tak jako v Rifianu, jsou tyto postavy důkazem o spolupráci s místními umělci.

Dataci těchto fragmentů je poměrně těžké určit. Vodítkem nám může být malířova znalost maleb uvnitř tohoto kostela, kterou zužitkoval v malbách rifianské hřbitovní kaple.³⁷⁷ Tyto malby vznikly pravděpodobně v rozmezí let 1400–1410.³⁷⁸ Václavovy malby na exteriéru tohoto kostela vznikly tedy s největší pravděpodobností v rozmezí let 1410–1415.

IV.6 Autor cyklu Měsíců a Václav z Rifiana

Velkým otazníkem, který se již přes sto let vznáší nad výše popsanými cykly, je možnost ztotožnit autora cyklu Měsíců s malířem Václavem z Rifiana a Václavem doložený v písemných pramenech v okolí tridentského biskupa Lichtensteina.³⁷⁹ Jak bylo již zmíněno v úvodní kapitole, cyklus Měsíců je s Mistrem Václavem spojován na základě objevu několika písemných pramenů, vážících se k jeho osobě. Nejstarší zmínka o malíři se nachází v knize bratrstva sv. Kryštofa z Arlbergu, kterou lze datovat do doby po roce 1393.³⁸⁰ Na foliu 182 této knihy se čteme zápis „*Wenczla meines Herrn von Trient Maler, bigt alle Jahr 3 grosch*“.³⁸¹ Spojení „*Meines Herrn von Trient*“, jímž je míněn právě Jiří z Liechtenštejna, naznačuje, že malíř pracoval přímo pro biskupa Lichtensteina. Dalším důležitým objevem, svědčícím pro Václavovo autorství maleb v Orlí věži, je dokument dokládající trvalejší přítomnost malíře Václava v Tridentu nejméně od roku 1397, čteme: „*magistro Wincelao pictori quaondam ser Iohannis*

³⁷⁷ V chóru tohoto kostela se nachází Pašijový Cyklus a výjevy ze života sv. Kvirika a Julity, které jsou zasazené v tribunové architektuře velmi blízké té, která je požita na výjevech z legendy Svatého kříže v Rifianu. Viz kapitola VI.7

³⁷⁸ Viz RASMO 1957.

³⁷⁹ Viz CHALUPNÁ 2013, 79sqq.

³⁸⁰ INAMA 1927.

³⁸¹ HANIEL 1940, 7.

***** *de Crode(n) de partibus teu[tonicis]*“.³⁸² Z textu se dozvídáme, že malíř byl dán k pronájmu dům v těsné blízkosti Orlí věže, a to na výslovnou žádost biskupa. Neobvyklý Lichtenštejnův osobní zájem v této záležitosti svědčí pro domněnku, že šlo o malíře pro něj velmi cenného, ne-li přímo dvorního. Tento dokument, ačkoliv přímo nedosvědčuje totožnost autora cyklu Měsíců a zde citovaného Václava, činí jeho autorství velmi pravděpodobné.

Další pramenné svědectví o přítomnosti malíře Václava v oblasti nalezneme na listině z roku 1402, kde je zaznamenán „*Watzlab kunstl von Behm*“ jako svědek investitury biskupa Lichtenštejna.³⁸³ Následuje signatura a datace maleb v hřbitovní kapli obce Riffiano, kde je pod jedním z výjevů v nápisové pásce cyklus datován k roku 1415 a v druhé pásce podepsán malířem: „*hoc opus pichtavit magiser Venzlaus*“.³⁸⁴ V dosavadní literatuře nepanuje jistota, zda se jedná o stejného Václava, jako v pramenech předchozích. Dále v daňovém registru města Merana je od roku 1425 zaznamenána jako obyvatelka čtvrti Steinach „*Wenzelin malerin*“, tedy pravděpodobně vdova po malíři Václavovi.³⁸⁵ V dalším registru z následujících let je již na jejím místě uváděn malíř Gaspar, na něhož nejspíše přešla malířova dílna.³⁸⁶ Jde o malíře Gaspara Blabmilera, v druhé čtvrtině 15. století doloženého v oblasti mnohokrát, který patrně prošel školením ve Václavově dílně.

Kdybychom vycházeli pouze z písemných pramenů, zdála by se záležitost jednoduše vyřešena. Problém je však v tom, že stylová stránka maleb v rifianské kapli se od maleb v Orlí věži značně liší. Tedy jediné dílo, které s jistotou vytvořil malíř Václav, je velmi odlišné od maleb v Orlí věži, jež mu jsou připisovány na základě nepřímých pramenných zmínek. Tato skutečnost vedla některé badatele k vytvoření domněnky o

³⁸² Listina je uložena v archivu tridentské kapituly, cap. 23, n. 60/3. Tento dokument byl objeven a publikován poprvé Emanuelem Curzelem, 2002. Z tohoto zápisu se dozvídáme, že Václav byl synem jakéhosi Johannesse z Crode(m). Emanuel Curzel ve svém článku uvádí, že není možno vyloučit, že přídomek „de Crodem“, který označuje původ malíře, může označovat Krottendorf blízko Grazu. Pravděpodobnější se mu však zdá, že se jedná o jakési české toponymum, kterému písař špatně rozuměl, jelikož také přídomek zmiňovaného „Iohannis“ raději vynechal. CURZEL 2002, 339

³⁸³ WETTER 2002, 335, pozn. 108.

³⁸⁴ Malby i s nápisovou páskou poprvé zmiňuje Karl Atzl 1909, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, 739. V této době však nebylo dobře čitelné jméno umělce. Jméno Václav propojil s Václavem uváděný v Tridentských pramenech poprvé INAMA 1927, 154.

³⁸⁵ WETTER 2002, 335, pozn. 108.

³⁸⁶ RASMO 1957, 25. pozn. 22., 23.

existenci dvou umělců jménem Václav.³⁸⁷ Jiní badatelé vytvářeli složité konstrukce, jimiž vysvětlují slohovou proměnu malíře Václava jako jednoho autora obou cyklů.³⁸⁸

Po bližším seznámení se s malbami úvaha o působení dvou malířů totožného jména i provenience v tomto kraji již zdá velmi nepravděpodobná.³⁸⁹ Ne snad proto, že by nebyla možná takováto souhra náhod, ale spíše z toho důvodu, že stylové provázání většiny cyklů připisovaných tomuto umělci je tak silné, že svědčí o provedení jedinou dílnou. Zejména fresky z kostela sv. Mikuláše v Pergine jsou v literatuře střídavě řazeny jak k tvorbě Václava podepsaného v Rifianu, tak ke katalogu děl autora cyklu Měsíců.³⁹⁰ Domnívám se tedy naopak, že Mistr Václav podepsaný v Rifianu je onen malíř Václav, doložený prameny na dvoře Jiřího z Lichtenštejna. Na základě zcela totožných prvků, jako obličejů, technika, proporce postav a provedení skalnatého terénu, je prokazatelné, že Václav podepsaný v Rifianu je také autorem maleb v Pergine, na venkovní zdi farního kostela v Termenu a v podjezdu věže v Meranu. Otázkou však zůstává jeho autorství či podíl na cyklu Měsíců v Orlí věži. Historické prameny, zejména onen dokument, dosvědčující pronájem domu v sousedství Orlí věže, mluví spíše pro Václavovo autorství. Problematický je však stylový rozbor, který by měl být hlavním zdrojem informací pro historika umění.

Enrico Castelnuovo správně podotýká, že by bylo možná vhodnější mluvit o jakémsi ateliéru či dílně Mistra Václava, nežli o mistru samotném.³⁹¹ Jak jsme si již ukázali, na většině cyklů se malíř podílel pouze částečně, čím větší byla zakázka, tím větší byla logicky i účast dílenských pomocníků. Dušan Buran se ve své stati věnované malbám v Rifianu staví skepticky k možnému ztotožnění autora těchto maleb s autorem cyklu Měsíců. Jako důvod uvádí konzervativní orientaci rifianského cyklu v porovnání

³⁸⁷ Stouto teorii pracuje například Wetter 2002, 335. Také v českých pracích reflektujících tematiku Mistra Václava se setkáme s tímto názorem. Viz Stejskal 1983, 353. Zuzana Všečeková ve svém článku dokonce pracuje s teorií existence většího množství umělců stejného jména, kteří měli pracovat na dvoře tridentského biskupa. Viz komentář k dosavadní literatuře.

³⁸⁸ Za existenci pouze jednoho Václava se stavěl MORASSI 1934; RASMO 1957. Naopak WEINTGARTENR 1928 odmítá totožnost Václava z Rifiana s autorem cyklu Měsíců.

³⁸⁹ Zejména v českém prostředí se pracuje téměř výhradně s touto domněnkou. Nalezneme ji v přehledových pracích (STEJSKAL 1984, 353). Také Evelin Wetter pracuje s teorií dvou Václavů (WETTER 2002, 335). Také Všečeková se kloní k této variantě. (VŠETEČKOVÁ 2013, 238.)

³⁹⁰ Nicolo Rasmio malby považuje za dílo přechodu jediného malíře mezi Tridentem a pozdní tvorbou v Rifianu (RASMO 1983). Podle Enrica Castelnuovo jsou dílem autora cyklu Měsíců, který však není totožný s Václavem z Rifiana (CASTELNUOVO 1987). Evelin Wetter perginské fresky považuje za dílo autora cyklu Měsíců, tedy Václava, dvorního malíře tridentského biskupa, který je však jinou osobou než Václav podepsaný v Rifianu (WETTER 2002). Silvia Spada Pintarelli naopak nejvíce analogických prvků nalézá mezi cyklem z Pergine a Rifiana a považuje tak Václava zde podepsaného za prokazatelného autora těchto fresek (PINTARELLI 2002).

³⁹¹ CASTELNUOVO 1987, 48.

s tridentskými malbami.³⁹² Kromě ikonografie a typu objednávky sehrály ale velmi důležitou úlohu i jiné okolnosti, které si je nutno uvědomit dříve, než bychom vyloučili totožnost obou malířů. Jednak již výše bylo prokázáno, že mnoho motivů, které jsou charakteristické pro cyklus Měsíců a které nenalezneme v Rifianu, se nachází i na jiných dílech, evidentně provedených Václavem z Rifiana.³⁹³ Některé nesrovnalosti, které nejsou vysvětlitelné odlišnou ikonografickou náplní, jako použití architektonické konstrukce na cyklu sv. Kříže, je možné chápat jako projev zdejší umělecké tradice. Silná altichierovská tradice se projevovala v celém Jižním Tyrolsku a pro malíře příslého z Tridentu do Merana to patrně byla velmi zajímavá novinka, kterou se pokusil začlenit do svého díla. Je navíc zcela logické, že ve snaze získat zakázky uzpůsobil malíř svůj projev zdejší tradici a není správné chápat tuto jeho adaptaci jako krok zpět. Tak jako v Orlí věži malíř použil mnoho zdrojů inspirace pro své syntetické dílo, stejně pracoval i v Rifianu, pouze vycházel z jiných zdrojů.³⁹⁴

Také pozdější datace maleb sehrála jistě svou úlohu.³⁹⁵ Již Nicolo RASMO podotkl, že v době vyhotovení rifianského cyklu byl umělec již starším mužem, který měl pravděpodobně velkou zaběhnutou dílnu a on sám se soustředil pouze na nejzajímavější práci. Kolísavou kvalitu jednotlivých výjevů rifianského cyklu můžeme tedy vysvětlit velkou účastí dílenských pomocníků, která byla příčinou i slábnoucí nápaditosti a opakování postojů, gest i mimiky postav, zejména na výjevech oltární stěny.

Nápadná je na cyklu Měsíců absence onoho charakteristického typu obličejů, přítomného v Rifianu, Pergine, Meranu i Tramínu. Jelikož však víme, že z rukopisu *Tacuinum Sanitatis* byly převzaty některé celé postavy i skupiny postav, můžeme snad připustit, že i v tomto případě jde o důsledek ponaučení rukopisem.³⁹⁶ Malby v Orlí věži navíc prošly velmi nešetrnými přemalbami, a právě obličeje byly oproti původnímu provedení silně pozměněny.³⁹⁷ Dále je nutno předpokládat, že na cyklu Měsíců (stejně tak jako na ostatních cyklech) spolupracovalo větší množství umělců, snad i odlišného

³⁹² Má na mysli zejména malý zájem o dobové reálie, naturalistické detaily a rozvinutí krajiny včetně detailů v ní. Také uvádí odlišné ponaučení italskou malbou – na straně cyklu Měsíců lombardskými díly, na straně Rifianských maleb Padovsko-veronskou školou.

³⁹³ Rozvinutá krajina s bujnou vegetací a detailní specifikování prostředí nalezneme na výjevu v Meranu, naturalistické detaily v Pergine, typika obličejů dvorských postav z cyklu Měsíců se opakuje v Tramínu.

³⁹⁴ K tomu více viz CHALUPNÁ 2013.

³⁹⁵ RASMO 1957, 32.

³⁹⁶ Konkrétní příklady viz popis cyklu Měsíců.

³⁹⁷ Viz CASTELNUOVO 1986, 247sq.

školení.³⁹⁸ Po roce 1407 tito umělci mohli odejít za obživou jinam a Mistr Václav najal do své dílny pomocníky nové.³⁹⁹

Výrazné stylové rozpory jsou vysvětlitelné i vývojem krásného slohu, který směřoval k silné regotizaci. Srovnatelný je vývoj iluminací ve dvorské dílně Václava IV.⁴⁰⁰ V nejstarších rukopisech, zejména v prvních svazcích jeho Bible, se krásný sloh téměř vůbec neobjevuje a jde spíše o styl dvorský, rozvíjející krajinomalbu a naturalistické tendence. Až během devadesátých let a kolem roku 1400 se v knižní malbě dvorského okruhu objevují samostatně pojaté krásnoslohé postavy, zahalené v bohatě plasticky skládané draperii. Vývoj od cyklu Měsíců k cyklu v Rifianu je v podstatě analogický.⁴⁰¹

Přijmeme-li domněnku o existenci jediného malíře jménem Václav, lze jeho působení v oblasti shrnout následujícím způsobem: Byl patrně součástí početnějšího ateliéru či dvorské dílny tridentského biskupa, kde spolupracoval s umělci školenými mimo jiné v iluminátorských dílnách Václava IV. Na jeho dvoře pobýval mezi léty 1393/1397–1407. Během tohoto pobytu vytvořil malby v kostele v Pergine, které jsou patrně jeho první realizací v oblasti. Následně spolupracoval na cyklu Měsíců v Orlí věži. Vzhledem k svědectví písemných pramenů je velmi pravděpodobné, že byl i vedoucím umělcem této dílny.⁴⁰² Po politické revoltě proti biskupovi v roce 1407, kdy byl biskup z města vyhnán, rozpadla se jistě i biskupova dvorská dílna. Samotný Mistr odešel do Merana, kde založil dílnu novou, s novými pomocníky. Během pobytu v Meranu vytvořil malby v podchodu věže tamějšího farního kostela, které jsou stylově nejbližší malbám v Tridentu. Následně vznikly malby na exteriéru farního kostela v Tramínu, během jejichž realizace se seznámil s malbami uvnitř kostela, které sloužily jako zdroj inspirace pro jeho poslední známé dílo – malby v kapli v Rifianu.⁴⁰³

³⁹⁸ Již Castelnovo rozeznal v rámci cyklu vícero rukou. CASTELNUOVO 1987, 48.

³⁹⁹ Pro tuto domněnku svědčí i účast pomocníků zcela odlišného školení na malbách v Tramínu (skupina ženských postav pod křížem) či v Rifianu (Nesení kříže).

⁴⁰⁰ Ačkoliv v rámci dvorského ateliéru se nejedná o vývoj osobního stylu umělce, nýbrž patrně o střídání umělců v ateliéru.

⁴⁰¹ V tomto kontextu jsou také velmi zajímavé malby v kostele sv. Martina v Gufidaun/Gudon, připisované dílně Hanse (či Erasma) z Brunecku. Uvnitř dnešní sakristie jsou cykly ze života sv. Kateřiny a Barbory, z nichž se několik výjevů odehrává v krajině velmi obdobného řešení, jako je cyklus Měsíců v Orlí věži. Odpovídá i typika postav venkovanů či pojetí architektury. Na exteriéru tohoto kostela je výjev Smrt Panny Marie, tradičně připisován stejnému autorovi (nebo jeho následovníkům), který pracuje ve zcela odlišném stylu, vrcholně krásnoslohých forem. Ukazuje tedy opět vývoj v rámci jediné dílny od dvorského stylu směrem ke krásnoslohým formám. Viz kapitola VI.10.

⁴⁰² Pronájem domu v těsném sousedství Orlí věže a osobní zájem biskupův v této věci svědčí pro tuto domněnku.

⁴⁰³ Podrobněji k dataci jednotlivých cyklů viz CHALUPNÁ 2013, 84-86.

O předchozích pracích tohoto Mistra nemáme žádné informace.⁴⁰⁴ Podle stylového charakteru jeho nejstarších maleb však můžeme usuzovat, že byl školen v Čechách na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let v post-theodorikovském stylu. Poznal také okruh iluminátorských dílen pracujících pro Václava IV. a následně se patrně odebral na cestu, kterou zakončil na tridentském dvoře.

Po zhodnocení freskových cyklů, vytvořených Mistrem Václavem či jeho dílnou, můžeme tohoto malíře charakterizovat jako malíře velmi vysokých kvalit. Každý z jím vytvořených cyklů je ve svém celku jedinečný a poměrně výrazně se odlišuje od jeho předchozích prací, což svědčí o umělcově neustálém vývoji. Jeho malby jsou patrně výsledkem debat s donátorem, studia místní výtvarné kultury a následného vytvoření promyšleného syntetického díla. V jeho tvorbě však nalezneme i konstanty, podle nichž bezpečně Václavovy práce rozeznáme. Je to zejména nesmírně jemná a detailní modelace obličejů, které jsou plně plastické. Zároveň často opakují jeden typ – kulaté tváře s úzkou bradou, krátká plná ústa, krátký zakulacený nos a oči s mírně oteklými víčky a medová barva vlavů, vousů i očí postav. Dále je charakteristická pečlivá modelace skal, tvořících krajinné prostředí jeho kompozic. Také některé technologické postupy se stále opakují – tlačený perličkový dekor svatozáří. Zapojení šablonové malby (Rifiano) naznačuje propojení s okruhem Theodorikovským. Jsou to právě tyto neměnné komponenty jeho projevu, které nejpřesvědčivěji ukazují na Václavovo české školení. To se na pozadí jeho velmi proměnlivé tvorby ukazuje jako základ, k němuž malíř postupně přidává podněty ze severoitalských malířských škol (zejména padovské a lombardské) a z děl, která měl k dispozici během pobytu v tridentském biskupství a knížectví.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ V pražském malířském cechu tohoto období je jmenováno mnoho umělců jménem Václav, ale ani jednoho z nich nemůžeme s jistotou spojit s Václavem přítomným v Tridentu. Viz CHALUPNÁ 2013, 86sqq.

⁴⁰⁵ CHALUPNÁ 2013, 90sqq

V. Bolzanská malířská škola

Na počátku 15. století vznikla v oblasti Bolzana vlastní malířská škola, která spojuje starší místní tradici postgiottovské malby s některými novinkami příšlymi ze severu.⁴⁰⁶ Charakteristickým rysem této školy je narativní vyprávěcí sloh, užívající velmi jednoduchá kompoziční řešení. V tradičním pojetí zůstávají právě tato kompoziční řešení a architektonické kulisy, severského původu je typika postav, znovuobnovený důraz na linii a narativnost výjevů.⁴⁰⁷ Po roce 1400 lze pozorovat také pro krásný sloh typické zacházení s draperií, pročleněnou velkými plastickými mísovitými záhyby, spadající v kaskády po stranách.⁴⁰⁸ Objevují se i celé kompozice reflektující české či bohemizující vzory.⁴⁰⁹ Tuto fázi bolzanské školy budeme v následující kapitole sledovat nejvíce. Na základě dosavadních poznatků měli tuto fázi bolzanské školy představovat zejména malíři pocházející ze severu, kteří se věnovali pouze malbě nástěnné; deskové obrazy tohoto období dochované v okolí Bolzana jsou většinou považované za importy či práce malířů odlišného školení.⁴¹⁰

Z rukou generace malířů, která stála na počátku této školy, pocházejí malby v kostelech sv. Jana v Dorf/Villa, sv. Vigilia ve Virgl/Virgolo, sv. Cypriana v Sarthein/Sarentino či výjevy ze života papeže Urbana V. v bolzanském dómu.⁴¹¹ Na těchto malbách spolupracovali umělci školení v dílnách severoitalských malířů s umělci, kteří prošli školením záalpským. Severští umělci se zde od svých italsky školených kolegů přiučili místnímu pojetí kompozic a architektur post-giottovského typu a poté tuto syntézu použili na dalších cyklech.⁴¹² Právě tyto architektonické kompozice jsou motivem, který je společný všem malbám bolzanské školy, jde napříč generacemi a

⁴⁰⁶ S tzv. postgiottovskou malbou se v Bolzanu a okolních oblastech setkáváme od 30. let 14. století. Nejsilněji je reflektována tzv. veronsko-padovské školy, později byl v oblasti přítomen samotný Guariento d'Arpo.

⁴⁰⁷ PINTARELLI 1997, 18, 137. Takovéto rozdělení je mírně zjednodušující a neplatí ve všech případech. Týká se zejména vrcholné fáze bolzanské školy, tedy kostelů sv. Martina v Kampill, sv. Mikuláše v Durnholz, sv. Kateřiny ve Völser Aicha a maleb v lodi farního kostela v Terlanu. V malbách zakladatelské generace zůstává rozhodujícím vzorem severoitalská postgiottovská malba. Přezvaty bývají celé kompozice včetně řešení postav i draperie. (Například kostel sv. Cypriana v Sarthein, sv. Jana v Dorf/Villa viz 126sq). V této fázi však možno pozorovat příchod severských umělců zejména v hrubnutí postav, v dramtizaci výjevů a zejména ve ztrátě prostorotvorného významu architektur.

⁴⁰⁸ Po roce 1400 jsou datovány všechny malby bolzanské školy, které reflektují krásnoslohé vzory. (Viz Sigrid Popp, 196sq.) Takovéto pojetí draperie nalezneme v kostele sv. Mikuláše v Durnholz, sv. Martina v Kampill, sv. Kateřiny ve Völser Aicha, na malbách Stotzingerových v Teranu.

⁴⁰⁹ Zejména kompozice scén Pašijového cyklu (Olivová hora, Ukřižování, Zmrtvýchvstání) či Klanění tří králů.

⁴¹⁰ K tomu blíže v kapitole věnované deskovým obrazům (VII). Zajímavý je poznatek o blízkém kompozičním propojení pašijových cyklů bolzanské školy a pašijového diptychu z hradu Chur, na nějž pozornil ANDERGASSEN 2003, 155. Případem, kde lze uvažovat o produktu tzv. bolzanské školy je votivní deska Austrung z bolzanského muzea. Viz Kunst in Tirol 2007, 301, pozn. 51.

⁴¹¹ Viz k Kuns in Tirol 2007, kat. h. 204, s. 322-3.

⁴¹² St. Zyprian v Sarthein, sv. Mikuláš v Durnholz.

opakuje stále stejná schémata architektur „krabicového“ typu či s pohledem do centrálně komponovaného interiéru.⁴¹³

Jediný známý představitel školy je Hans Stotzinger.⁴¹⁴ Původ tohoto malíře není dosud zcela jasný, ale podle dosavadní literatury pocházel z jihoněmeckého z Ulmu. Do Bolzana se dostal patrně kolem roku 1400.⁴¹⁵ Někteří badatelé předpokládají také jeho bližší styk se soudobou českou malbou.⁴¹⁶ Typickým projevem jihoněmeckého školení je zájem o velmi aktuální pojetí scény s realistickými soudobými detaily, lehce žánrovými výjevy a soudobé oděvy.⁴¹⁷ Jeho postavy jsou spíše hrubého charakteru, bez rozvinutého smyslu pro formální krásu, jež dala jméno krásnému slohu.⁴¹⁸ Krásnosloheho charakteru je v jeho pojetí pouze draperie vybraných (většinou hlavních) postav. Ke svému jihoněmeckému školení měl během pobytu v Tyrolích přidat typické místní pojetí architektonických rámců maleb.⁴¹⁹ Jeho vztah ke starší generaci bolzanských malířů není, jak se zdá, nijak blízký, nebyl patrně přímým žákem žádného z malířů zakládající generace.⁴²⁰ V literatuře jsou tradičně k pracím Stotzingera v oblasti řazeny malby v kapli hradu Runkelstein, datované kolem roku 1400,⁴²¹ malby v kostele sv. Martina v Kampill u Bolzana a dále votivní obraz Biagia di Castelnova z kostela dominikánů v Bolzanu, datovaný 1404, avšak zničený v roce 1944.⁴²² S jistotou mu můžeme připsat pouze část maleb farního kostela v Terlanu, pod nimiž byl dříve patrný nápis: „*Hanc picturam fecit*

⁴¹³ POPP 2003, 122. Rozeznává vícero typů stále se opakujících architektur. Prvním je pohled do trojapsidálního závěru kostela s kazetovým stropem střední lodi. Takovýto typ se poprvé objevuje na Madon ochranitelce z chóru farního kostela v Terlanu. Druhým typem interiér otevřený dvěma sloupy k divákovi, který otevírá pohled do dvou místností. Sloupy rozdělují architekturu v poměru 1:2:1. Příkladem je scéna Krista před Kaifášem. Třetím velmi častým typem je místnost oddělená sloupem od druhé menší místnosti. Prostor je členěn v poměru 1:3. Příkladem je výjev narození Jana Křtitele v st. Johann im Dorf či Narození Panny Marie v st. Vigil unter Weineck. Podle Poppa je komponování architektonických rámců natolik shodné, že je možno uvažovat o společných vzorcích, kolujících mezi autory jednotlivých maleb, či o dílenském propojení mezi cykly.

⁴¹⁴ THURNER 1944, 42-45; FISCAL 1972, 11.

⁴¹⁵ K tomuto roku je datováno jeho první dílo v oblasti, výzdoba kaple hradu Runkelstein. Viz RASMO 1971, 37; BESOLD 2000, 197. Pouze Erich Egg malby datuje do doby kolem roku 1414, EGG 1972, 38.

⁴¹⁶ BESOLD 2000, 196.

⁴¹⁷ Stotzinger byl dlouhou dobu považován za největší talent bolzanské školy. Tento názor však odmítá již WEINGARTNER 1912, 18; později STANGE 1960, 136; Jeho hlavním přínosem do bolzanské školy byl však právě zájem o naturalisticky pojaté reálie.

⁴¹⁸ Za „hrubý a neotesaný“ označil Stotzingerův malířský styl již WEINGARTNER 1912, 21.

⁴¹⁹ BRAUNE 1906, 93. Architektonické kulisy měl malíř poznat právě při práci v Terlanu, kde stejné pojetí kompozic nalezneme na malbách v chóru kostela.

⁴²⁰ Starší literatura a se snažila propojit Stotzingera přímo se zakladatelskou generací bolzanské školy. Schmolzer 1888, Die wandmalerei in st. Johann..42. Považoval Stotzingera přímo za jednoho z autorů výmalby kostela sv. Jana v Dorf. H. Braune v něm spatřoval žáka malíře, jenž byl autorem maleb ve sv. Kateřině ve Völser Aicha. Braune, s.95. Naopak mladší výzkum zastává názor, že Stotzinger se seznámil s architektonickými kulisami bolzanské školy až po svém příchodu do Bolzana, patrně při práci na malbách v Terlanu. Tento názor zastává také POPP 2003, 196,7. Stotzinger podle Poppa nestojí k předešlé bolzanské tvorbě v žádném bližším (dílnském) vztahu.

⁴²¹ RASMO 1986, La pittura in Italia, 104. ANDERGASSEN 2002, 367 považuje za jeho první bolzanské dílo malby na fasádě kostela san Vigilio al Virgolo.

⁴²² RASMO 1971. Stotzingerovi připisuje tyto malby kvůli Marině roušce, která opakuje stejné schéma jako Marie na scéně Klanění tří králů v Kampill. Jedná se však o jediný motiv, který malby s výzdobou v Kampill spojuje a není pravděpodobné že by tyto byly provedeny stejným umělcem. Tento názor zastává také BESOLD 2000, 198.

fieri Sigmund de Niderhort et uxor sua margaretha de vilanders et pro omnib en eredib ... factum est hoc opus hodie sancti ... anno dmi MCCCCVII hanc picturam fecit ... stockinger pictor de volano".⁴²³ Tyto malby jsou ve velmi špatném stavu a atribuce ostatních cyklů, založená na komparační metodě, není tedy příliš průkazná.

Okolo Hanse Stotzingera, jakožto jediného jménem známého umělce tohoto období bolzanské školy, byla staršími badateli vytvořena jakási představa o škole následovníků, jimž byla dlouhou dobu připisována většina bolzanských maleb této doby.⁴²⁴ Dnes se již upustilo od představy Stotzingera coby vůdčí osobnosti této školy. Většina nejkvalitnějších realizací je považována za díla jeho současníků či mladších příslušníků bolzanské školy, které neznáme jménem.

V.1 Sarntal/Sarentino: kostel sv. Cypriana

Kaple sv. Cypriana je poprvé zmíněna roku 1328, avšak kdy byla kaple postavena, není známo.⁴²⁵ Z původní stavby je dochována pouze severní stěna, ostatní části jsou z počátku 15. století.⁴²⁶ Většina maleb pochází z konce 15. století, nás však bude zajímat jen ta část, která vznikla na počátku 15. století a nalézá se na severní stěně kostela. Za objednavatele maleb bývá uváděn Nicolaus Vintler, který od roku 1407 vlastnil Sarental. Malby byly objeveny a popsány poprvé Karlem Atzem roku 1885, jenž je datuje kolem 1420 a autora považuje za žáka Hanse Stotzingera.⁴²⁷ Roku 1888 prošel cyklus přemalbou, která až do roku 1970 znemožňovala jakékoliv analýzy tohoto cyklu.

Weingartner tyto malby zařadil do blízkosti autora maleb v kostele sv. Vigilia ve Virgolo, sv. Jakuba v Unternau, a mladší vrstvy maleb ze sv. Jana v Dorf. Příbuzné jsou podle něj pak malby ve sv. Magdaléně v Prätzoll. Pojetí architektury je dle jeho názoru blízké Stotzingerovým malbám v Terlanu.⁴²⁸

Nikolo RASMO malby připisuje malíři, který se podílel na výzdobě kostela sv. Vigilia unter Weineck/Vigilio al Virgolo a byl dle jeho názoru jedním ze zakladatelů bolzanské školy. Datuje je mezi léta 1380–1390.⁴²⁹ Autor těchto maleb měl být severského původu, avšak při práci v kostele sv. Vigilia měl poznat padovskými orientovanou tvorbu hlavního mistra a z ní vytvořit osobitou syntézu, kterou dále

⁴²³ BESOLD 2000, 196.

⁴²⁴ RASMO takovýmto mělcům připisuje například malby v kostele sv. Heleny v Nova Ponente, san Giovanni v Aica di Fie, Santa Catarina v Tires.

⁴²⁵ RAMPOLD 1985296. Převzato z Sigrid Popp, 73.

⁴²⁶ POPP, 73.

⁴²⁷ ATZ 1881; ATZ 1909, 45.

⁴²⁸ WEINGARTNER 1912, 30.

⁴²⁹ RASMO 1971, 34-40)

rozšiřoval po oblasti. Také Popp řadí tyto malby k nejstarší skupině bolzanské školy, před rok 1400.⁴³⁰

Dochovaná část maleb zdobí severní stěnu kostela a je rozdělena do dvou pásů nad sebou. V horním pásu jsou výjevy z pašijového cyklu, ve spodním pak ze života sv. Cypriana. [69].

Pašije začínají výjevem Krista na Olivové hoře. Scéna se odehrává v ploché krajině obehnané plotem, na pravo ukončené skalnatým výčnělkem z vrstvené horniny. Kristus klečí otočen vpravo, nad skalou se mu zjevuje anděl. Oděn je v červených dlouhých šatech, tvořených jedinou měkce plynoucí hmotou. Za Kristem v levé části je dochován spící Petr. Ostatní dva apoštolové byly zničeny během stavebních úprav kostela. Krajina je poseta drobnými stromky stejného tvaru, jaké známe ze starší místní tradice, reflektující italské vzory.⁴³¹ Na tento výjev navazuje scéna zatčení Krista, Jidášův polibek, která se odehrává ve stejné krajině za splétaným plotem. V levé části pole se sv. Petr napřahující nad Malchusem a po jeho levé straně v pozadí se drží dva Kristovi učedníci. Přes plot přelézá voják v brnění s erbem v ruce. Hlavní skupina okolo Krista je však zničena vloženým pilastrem.

Scéna Krista před Pilátem Pontským je umístěn v architektonickém rámci interiéru sloupového paláce s plochým stropem. [70] Uprostřed stojí k divákovi otočený Kristus se svázanými rukama, jehož postrkují dvě vedlejší postavy vlevo. V pravé části sedí na trůnu Pilát Pontský, který naslouchá obžalobě muže v kapuci. Zcela vlevo je zobrazen sv. Petr během diskuze se ženou, během níž zapřel Krista.

Z obrazu Bičování Krista je patrná jen levá polovina s biřicem, jenž drží mrskací pruty, dále kůl, k němuž je přivázán Kristus a část Kristových nohou. Pravý fragment z dochované části výjevu zobrazuje skrz dveře přicházejícího Piláta, jak rozmovává s mužem, který v ruce drží svitek. Pod nimi na stupínku sedí biřic, pohroužený do sebe. [71]

Scéna Korunování Krista trním se odehrává opět pod architekturou. Uprostřed na trůnu sedí Kristus v bílém plášti, zobrazený en face, hledí na diváka. Po stranách Krista jsou symetricky rozmístěny postavy. Architektura, v níž je výjev zasazen, je typem

⁴³⁰ POPP 2003, 196sqq.

⁴³¹ Shodné pojetí stromů a blízké pojetí skal nalezneme na exteriérovém výjevu Klanění tří korálů z kostela sv. alentina v Siusi/Seis z ruky italsky školeného umělce.

trojapsidálního závěru kostela a jde o schéma velmi často opakované umělci bolzanské školy.⁴³²

Následující scéna Nesení kříže je opět poškozená. [72] Dochovaná je pouze pravá část výjevu s Kristem v dlouhé fialové košili přepásané provazem, za nějž jej popotahuje biřic v přední části. Kristus nese kříž na ramenou, nýbrž na zádech a drží ho oběma rukama.⁴³³ Nalevo od Krista drobná postava Šimona Kirenského pomáhá Kristovi nést kříž. V pozadí vidíme další tři postavy biřiců, nesoucích žebřík a kopí.

Také scéna Ukřižování je zachována jen částečně, chybí pravá horní část obrazu. Kristus visí na kříži ve tvaru T s esovitě prohnutým tělem. Pod ním nalevo stojí Panna Marie, sv. Jan Evangelista a Longin, jenž si sahá na oko v okamžik svého prozření. Nad nimi poletují dva plačící andělé. Napravo pod křížem Stephaton dává napít Ježíšovi z houby.

Ve spodní části se nachází výjevy ze života sv. Cypriana, kartaginského biskupa umučeného během jedné z etap pronásledování křesťanů. Jeho život je zde připodobněn Kristovu právě umístěním v pašijovém cyklu. Dochovány jsou zde obrazy Obrácení sv. Cypriana, Křest sv. Cypriana, Biskupské svěcení, sv. Justina vstupuje do kláštera a Umučení sv. Cypriana a sv. Justiny v kotli s vroucím olejem.

V obou cyklech se opakuje shodné řešení architektur, charakteristických pro počáteční stadium bolzanské školy. Také rozmístění figur, postoje i jejich typika má mnohdy shodné řešení jako ve starších cyklech této vrstvy s kořeny až v Giottově díle.⁴³⁴ Postavy jsou drobnějšího měřítka, velmi subtilních proporcí, typika obličejů je blízká obličejům z mariánského cyklu z kostela sv. Vigilia.⁴³⁵ Ženské postavy jsou oděny do úzkých šatů, kopírujících tělesné křivky. Mužské postavy jsou zahaleny v draperii italizujícího charakteru.

Jediná silnější reflexe severských děl se nachází na výjevech Olivové hory a Zatčení Krista. Zejména samotná postava Krista, oděného v měkce plynoucí dlouhou košili velkého objemu a ladných křivek, odráží styl stojící na rozhraní theodorikovského monumentálně-objemového pojetí a stylu zdůrazňujícího dekorativní linii, charakteristického pro Mistra Třeboňského oltáře. Blízké je ztvárnění šatu prvního krále

⁴³² POPP 2003, 122, sq. Velmi podobné pojetí architektury nalezneme i na výjevu Biskupské svěcení sv. Vigilia ve stejnojmenném kostele, či na Madoně ochránitelce v chóru farního kostela v Terlanu.

⁴³³ ANDERGASSEN 1996, 58.

⁴³⁴ Například postava v pravé části v bílé kapuci zobrazená zády k divákovi je převzata z výjevu Uvedení Panny Marie do chrámu v padovské Cappella Arena, opakující se na malbách Giusto de Menabuoi, Guarienta a následně na výjevech bolzanské školy. POPP 2003, 130.

⁴³⁵ POPP 2003, 162.

z výjevu Klanění tří králů ze Saské kaple ve Svatovítské katedrále. Uspořádáním se scéna poměrně výrazně odlišuje od dobových děl inspirovaných kompozičním řešením Mistra Třeboňského oltáře. Postavy umístěné v ploché zahradě obehnané proutěným plotem a apoštolové stojící za zády Krista představují patrně kompoziční řešení inspirované jihoněmeckými díly, v nichž se velmi často opakuje i zde přítomný motiv vojáka přeskakujícího plot. Sigrid Popp ve své práci upozorňuje na blízkost řešení reliéfu z epitafu v kostele sv. Martina v Landshutu nebo na tympanonu ulmského Münsteru.⁴³⁶ V tomto díle se však nesetkáme s motivy vrcholně a lze souhlasit s datací kolem či před rok 1400.

V.2 Terlan/Terlan: farní kostel Nanebevzetí Panny Marie

Kostel byl postaven mezi lety 1380–1400.⁴³⁷ Malířská výzdoba pokrývá zcela chór i loď kostela a byla provedena v několika etapách. Malby v lodi jsou datovány 1407, výzdoba chóru je patrně o desetiletí starší.⁴³⁸ Tato starší část prošla velmi radikálním restaurátorským zásahem a z původního charakteru maleb zůstalo jen kompoziční řešení. Barevné provedení i ztvárnění postav bylo zcela změněno a není tedy možné provést stylovou analýzu. Podle Leo Andergassena k nejstarší vrstvě náleží postavy sedících apoštolů a Kristus v mandorle na klenbě závěru, které datuje kolem 1370 a spatřuje v nich práci takzvaného Druhého Mistra ze sv. Jana v Dorf/Villa.⁴³⁹ Ostatní malby v chóru jsou pak datovány do devadesátých let 14. století a řazeny k dílu následovníků Mistra legendy papeže Urbana.⁴⁴⁰ Kompoziční řešení dosvědčují návaznost na veronské post-giottovské vzory. Tyto malby nereflektují žádným způsobem novinky krásného slohu a náleží patrně k nejstarší vrstvě bolzanské školy.⁴⁴¹

Malby v lodi jsou pro nás ve vztahu k umění krásného slohu zajímavější. Na východní stěně lodi se nalézá nápis spravující nás o jménu umělce i datu provedení maleb: *„Hanch pichturam fecit fieri dos Sigmund de Nidertoerr et uxor sua Margareta de Vilanders et pro omnib..... eredib ... Factum est hoch opus in die sanchti Johannes bapsista anno dni MCCCCVII. Hanch pichturam fecit hans Stocinger pichtor de*

⁴³⁶ Blíže viz POPP 2003, 139sq. Stejný motiv nalézá i na malbách v kostele sv. Ducha Nördlingen.

⁴³⁷ WEINGARTNER 1912, 13.

⁴³⁸ WEINGARTNER 1912, 13. Malby považuje za dílo několika dílen či umělců.

⁴³⁹ Viz Kunst in Tirol 2007, k. h. 209, 328.

⁴⁴⁰ Viz Kunst in Tirol 2007, k.h. 209., 328.

⁴⁴¹ Schmölzer spatřuje v provedení architektonických kulís těchto maleb projev italské gotiky. SCHMOLZER 1888. Stejně tak SEMPER 1904, 261. Braube však stále zdůrazňuje velké odlišnosti od Altichiera BRAUNE 1906, 70. Obdobné architektonické kompozice nachází například na iluminacích Mariale Arnesti z Prahy 1360 a není tedy nutno předpokládat, že se jedná o italský vliv, nýbrž o severem zprostředkované italské kompozice, které jsou zploštěné, chaotické a zrustikalizované.

bosano“.⁴⁴² Na této stěně se nachází výjevy Modlitba sv. Jáchyma na pastvě, Zvěstování Jáchymovi, Setkání Jáchyma a Anny u Zlaté brány, Narození Panny Marie, Zasnoubení a fragmentární výjev s donátorem, u nějž byl zmíněný nápis. Na západním poli této stěny jsou dále výjevy Narození, Obřezání Krista, Představení v chrámu a Vraždění neviňátek.

V horní části východního klenebního pole je umístěn výjev se dvěma scénami. Jáchymův sen a Zvěstování se odehrávají v krajině kopcovitého terénu se skalnatými výběžky v pozadí, s pastýři a stádem. V levé části klečí Jáchym otočený vpravo ve fialových šatech s červeným pláštěm, ruce sepnuté v modlitebním gestu. [73] Obrací se směrem k oltáři uprostřed nahoře. Nad oltářem poletuje anděl. Druhá scéna v pravé části v tomto poli představuje Zvěstování Jáchymovi. Jáchym je zobrazen ve spánku v sedě, otočen na diváka. V ruce drží pasteveckou hůl. Oděn je ve stejném šatu jako na předchozím obraze. Za ním v bílých přepásaných šatech přistupuje světlomasá postava anděla, která mu do ucha zvěstuje narození dcery. Obě postavy Jáchyma jsou zahaleny v bohatě řasené roucho, rozkládající se kolem figury vybíhajícími cípy. Dekorativnost roucha je zdůrazněna střídáním rubu a lícu. Pastýři jsou typově velmi blízcí postavám na výjevu Adorace Krista od Mistra Třeboňského oltáře. Shodné jsou postoje i otrhané oděvy, převázané v pase, a kolem opasku se výrazněji řasí. Krajinné detaily jsou velmi špatně dochovány. Skály jsou znázorněny jako hladká, téměř nečleněná masa světle šedé až okrové barvy.⁴⁴³ V popředí obou scén je na zeleném terénu několik drobných bílých květin.

V druhém pásu, nalevo od okna, se nachází výjev Setkání u Zlaté brány. [74] Odehrává se u architektury otevřené ze tří stran oblouky na pilířích. Jáchyma a Annu vidíme v průhledu uprostřed pod obloukem. Jáchym je oděn ve stejných šatech jako na předchozích výjevech, Anna v okrových šatech a bílém závoji halícím hlavu. Roucho sv. Jáchyma zdůrazňuje dekorativní linii zřasení střídáním rubu a lícu pod pravou paží. Na boku sv. Anny je velký mísovitý záhyb, charakteristický motiv opakující se na Krásných Madonách.⁴⁴⁴ Zleva za hlavními postavami přicházejí z otevřené krajiny další pastýři, navracející se do města.

Vpravo od okna je scéna Narození Panny Marie. [75] Odehrává se v plochostropém interiéru, otevřeném k divákovi opět třemi průhledy mezi sloupy a

⁴⁴² Poprvé publikoval ATZ 1873; Schmölzer řeší otázku, zda se nápis vztahuje ke všem výjevům na této stěně, nebo pouze k jednomu votivnímu výjevu pod nímž je umístěn. SCHMÖLZER 1888, 65.

⁴⁴³ Velmi podobné pojetí skalnatého terénu nalezneme na malbách v kostele sv. Martina v Kampil. Nejvýrazněji přítomné na Olivové hoře.

⁴⁴⁴ Madona Šternberská, Madona z Altenmarktu, Madona z Vratislavi, madona Toruňská.

pilastry. Je to jeden z nejčastějších typů architektonických schémat, užívaných bolzanskou školou.⁴⁴⁵ V místnosti je diagonálně umístěno lůžko, na němž leží Anna s právě narozenou Pannou Marií v náručí. Za postelí stojí Jáchym, zleva k Anně přichází ženy s jídlem. Zcela vlevo je zajímavý realistický detail otevřeného ohniště, na němž se připravuje pokrm. V popředí je umístěná malá kolébka a vpravo vpředu pomocník připravuje koupel pro dítě. Zcela vpravo je nízká zeď s cimbuřím, navazující přímo na místnost, kde se odehrává Narození. Ve zdi jsou zavřené dveře i okno a za zdi je patrný keř s drobnými listy (patrně růže). Pravděpodobně jde o narážku na Mariino neposkvrněné početí a Mariino panenství, takzvaná zahrada uzavřená =Hortus conclusus.⁴⁴⁶

Vlevo ve spodním pásu vidíme výjev Zasnoubení Panny Marie sv. Josefovi. [76] Odehrává se v interiéru chóru kostela se dvěma bočními apsidami, který opět typově odpovídá oblíbenému schématu bolzanské školy.⁴⁴⁷ Uprostřed mnohofigurální scény stojí kněz, který drží ruce Panny Marie po jeho levici a sv. Josefa po jeho pravici. Za hlavními protagonisty jsou postavy sv. Jáchyma a Anny. Figury jsou velmi subtilní, s mírně protaženými proporcemi a pavoučími prsty (zejména Panny Marie).⁴⁴⁸ Hlavní postavy jsou oděny ve výrazně dekorativně zřasený šat, skládaný opět v hluboké mísovité záhyby a kaskádovité útvary po stranách.

Poslední obraz je zcela zničen, ale podle dochovaných fragmentů i logiky celého ikonografického konceptu to pravděpodobně byl výjev Zvěstování Panně Marii.⁴⁴⁹ V pravé části je znázorněna stojící postava světce rytíře, jenž doporučuje donátora maleb klečícího pod ním, Sigmunda Niederthor. Uprostřed je patrné zasazení výjevu v architektuře otevřené oblouky arkád k divákovi. Uvnitř je umístěno lůžko. Na střeše stavby jsou dva muzicírující andělé a páv.⁴⁵⁰ V levé části nahoře se zjevuje v oblaku Bůh otec. Pod ním je dochována hlava neznámé světice.⁴⁵¹

V západním poli lodi nahoře se nachází scéna Narození / Adorace Krista. [77] Odehrává se v krajině s vysokým horizontem a hornatým terénem, pozadí tvoří červená

⁴⁴⁵ Viz POPP 2003, 144. Interiér rozdělen sloupy v jednotlivé průhledy v poměru 1:2:1.

⁴⁴⁶ POPP 2003, 144. V Čechách nalezneme patrně stejně interpretovatelný motiv na výjevu Zvěstování Panně Marii z kapitulní síně Sázavského kláštera.

⁴⁴⁷ POPP 2003, 144, stejné schéma například na scéně Biskupské svěcení z kostela sv. Cypriana.

⁴⁴⁸ Charakteristické opět pro okruh Mistra Třeboňského.

⁴⁴⁹ WEINGARTNER 1912. Následující výjev ve vedlejším poli představuje Narození/Adoraci Krista.

⁴⁵⁰ Páv, jakožto symbol věčnosti a nesmrtnosti, je často přítomen na výjevech Zvěstování. Příkladem je Zvěstování z cyklu tzv. Vyšebrodského oltáře.

⁴⁵¹ Weingartner ji identifikuje s postavou Panny Marie ze Zvěstování (WEINGARTNER 1912, 17). Tato interpretace ale neodpovídá pohledu Boha Otce, který na scéně Zvěstování tradičně hledí na Pannu Marii. Pohled Boha otce, stejně tak jako pohled neznámé světice, směřují do vnitřku architektury, kde patrně byla vyobrazena Panna Marie.

obloha.⁴⁵² V levé části je vyobrazena Svatá rodina pod slaměným přístřeškem tvaru L se sedlovou střechou. Pod přístřeškem v jeslích tvaru tumbly leží malý Kristus, který není zavínut, nýbrž si rukama pohrává s oslem a volkem za ním. Napravo sv. Josef ve fialových šatech na ohni ohřívá kašičku.⁴⁵³ Panna Marie klečí v dlouhých bleděmodrých šatech napravo před Kristem, ruce sepnuté v modlitbě, s hlavou zahalenou v bílém závoji. V pravé části se zjevuje pastýřům anděl, jenž zvěstuje narození Spasitele. Odshora dolů směrem k jeslím přicházejí pastýři ke Kristu, za nimi se ubírá stádo.

Druhým výjevem tohoto pole je nalevo od okna Obřezání Krista. [78] Odehrává se v interiéru architektury chrámového typu, která ubíhá směrem k centrální apsidě s oltářem. V chrámovém chóru jsou uprostřed hlavní osoby – dvě mužské postavy, jež vykonávají obřizku, za nimi sv. Josef. Na bočních lavicích přihlížejí další neznámí lidé. Zajímavé jsou osoby v levé části pole, zobrazené zády k divákovi. Draperie dvou postav je provedena podle stejného vzorce. Spadá od hlavy, halí celé tělo až na zem. Pod paží je sevřena a spadá v kaskády, na zádech vytváří hluboký mísovitý záhyb.⁴⁵⁴ Tělo je zcela schováno pod objemně klenutou hmotou draperie, která zcela zapírá tělesné jádro postavy.

Vraždění nevinátek je situováno pod palácovou architekturou s balkony a terasou. [79] V předním plánu se odehrává drama smrti. Vojáci v brnění s meči a mačetami se zprudka napřahují a před zraky matek vraždí jejich potomstvo. Scéna je nabita emocemi a expresivní gestikulací. Výmluvná je postava ženy v okrových šatech v levé části, která se zaklání a svírá ruce. Z terasy shlíží na hrůzný výjev Herodes se svými druhy. V pozadí mezi skalami přicházejí další vojáci.

Již Schmölzer připouštěl ve výzdobě lodi účast malíře odlišného projevu, nežli jsou malby Hanse Stotzingera.⁴⁵⁵ Podle Brauneho byla výmalba lodi zahájena scénou Narození Krista. Autorovi tohoto výjevu měla být původně svěřena dekorace celé lodi. Podle Brauneho domněnky byl ale tento umělec následně povolán k výzdobě kostela sv. Heleny v Nova Ponente, proto přerušil práci na malbách v Terlanu a ty byly svěřeny Hansi Stotzingerovi.⁴⁵⁶ Weingartner opět dělí celou výzdobu lodi do dvou skupin, které měli

⁴⁵² Původně ale řekryto modrou svrchní secco vrstvou, jelikož takovéto utváření pozadí je ve své době v oblasti zcela běžné.

⁴⁵³ Jedná se o typický jihoněmecký ikonografický motiv, opakující se v oblasti Jižních Tyrol například na scéně Klanění tří králů v kostele sv. Valentina v Traminu.

⁴⁵⁴ Opětch skladebné schéma převzaté z krásnoslohých madon.

⁴⁵⁵ SCHMÖLZER 1888, 70. Od Stotzingerem podepsaných maleb se mu zdají být výrazně odlišné zejména výjevy Narození Krista a Jáchymova obět'. Odlišné je dle jeho názoru uspořádání kompozice, temnější kolorit, ale i krásnoslohé pružné a houpavé linie.

⁴⁵⁶ BRAUNE 1906, 109.

provést dva na sobě nezávistlí umělci. Rozdíly v provedení západního a východního pole lodi jsou podle jeho názoru v celkovém pojetí maleb. Ve výjevech na východním poli, podepsaných Stotzingerem, se projevuje snaha o harmonické vyznění obrazu a klid postav, oproti tomu na západním poli s Vražděním nevíňátek je patrná živost postav a energičnost provedení.⁴⁵⁷ Podle Leo Andergassena vznikly malby západního pole naopak až po Stotzingerově smrti a na jejich provedení se měl podílet i mladý Konrád Erlin.

Malby východního pole jsou v mnohem horším stavu dochování. Většina tváří je velmi poničena, přesto je možné nalézt určité opakující se typy. Charakteristické jsou tváře trojúhelného tvaru, zužující se směrem k bradě, dlouhé rovné nosy, velké oči mandlového tvaru a obočí směřující u kořene nosu mírně nahoru. Tento typ obličejů je jedním z motivů, které silně pojí malby s výzdobou kostela sv. Martina v Kampill, kde nalezneme stejný typ téměř na všech postavách. [80, 81] Také pojetí skal jako hladké, ničím neleštěné masy, bez ostrých vrcholů, je motivem společným s malbami v Kampill. [82] Pro výjevy je charakteristická nepřiliš rozmanitá barevnost, převládají červené a žluté okry, doplněné o místní bílé a zelené tóny. Architektonické rámce scén odpovídají ve své struktuře starší bolzanské tradici, ale jejich dekorativní prvky jsou zjednodušeny na minimum. Prostorové uspořádání těchto architektur není vždy zcela zdařilé.

Malby východního pole se výrazně liší jak v dramatičnosti podání scén, tak v typice obličejů a podání krajiny. Charakteristické jsou ostré skalnaté útvary v pozadí výjevu Narození Krista. Architektura je prostorově mnohem rozvinutější. Na obraze Obřezání Krista nalezneme pohled do interiéru chrámu obdobného typu jako na scéně Zanoubení Panny Marie. Obřezání Krista je však umístěno v architektuře mnohem pečlivěji provedené, s architektonickými detaily a ozdobnými prvky.⁴⁵⁸ Autor maleb se také výrazně odlišuje od dosavadních schémat, užívaných bolzanskou školou, některými inovacemi, jež patrně odpozoval z reálné architektury. Novinkou je například otevřený průhled mezi oblouky do chórového ochozu, zaklenutého vysokou křížovou žebrovou klenbou, svedenou na úzké tenké sloupky.⁴⁵⁹

Tento autor rozvíjí Stotzingerem přinesený zájem o dobové reálie a naturalističtější podání postav i detailů. Navíc ve svém díle reflektuje vzory krásného slohu nejen záhyby draperie jako Stotzinger, ale také kompozičním řešením výjevu

⁴⁵⁷ WEINGARTNER 1912, 21.

⁴⁵⁸ Tordované sloupky chórových lavic, přesvědčivě podný mramor v oltářním prostoru a proclnění stěn, hlavic sloupů i pilastrů.

⁴⁵⁹ Chórový ochoz se v oblasti Jižních Tyrol vyskytuje v bolzanském farním kostele, na jehož stavbě je doložena parléřovská huť.

Adorace. Brauneho návrh ztotožnit autora scény Narození s autorem maleb v kostele sv. Heleny v Nova Ponente se nezdá zcela správný. [190] Kompozice Krista v jeslích tvaru tumby a poloha jeho těla jsou sice shodné, avšak zcela odlišná je typika obličejů i postav, v případě Terlanu mnohem naturalističtějšího podání. Kompozice tohoto výjevu v Terlanu čerpá zároveň ze scény Adorace Krista ve farním kostele v Tramínu, kde nalezneme i detaily, které se v kostele sv. Heleny nenacházejí. [166] Tak například zpívající andělé pod střechou chlěva s páskou Gloria in excelsis Deo či malý Kristus v mandorle s křížem, jenž se zjevuje na nebi jako Betlémská hvězda. Tento motiv se objevuje již kolem roku 1380 na reliéfu tympanonu nad portálem dómu v Ulmu a je pravděpodobné, že malíř se s ním seznámil právě zde.⁴⁶⁰ Tak jako Hans Stotzinger byl pravděpodobně i autor tohoto výjevu jihoněmeckého školení.

V.3 Hrad Runkelstein/Roncolo

Letní sídlo na severním okraji města Bolzana bylo na přelomu 14. a 15. století v držení rodu Vintler. Jeho příslušníci nechali celý hradní komplex vyzdobit nástěnnými malbami s tematikou rytířských románů. Objekt byl zásadně přestavěn mezi lety 1388 až 1409.⁴⁶¹ Nástěnné malby zde mnohokrát prošly přemalbami a opravami, takže jejich původní charakter je zcela nenávratně pozměněna a nelze proto na základě formální slohové analýzy dospět k jednoznačným závěrům. Již Maxmilián I. nechal malby „opravit“ a nenávratně tak pozměnil autenticitu maleb. Většina obrazů v hlavním paláci a v hradní kapli je ve zcela fragmentárním stavu. Nástěnné malby v lepší kondici se dochovaly uvnitř a vně takzvaného Letního domu a Západního paláce.⁴⁶² Malby uvnitř Západního paláce jsou k vidění ve čtyřech místnostech, zvaných podle námětů maleb – Stua dal Bagno (lázeň?), Camera dei giochi, Sala delle copie a salon. Tyto malby vznikly pravděpodobně kolem roku 1390. Ačkoliv i ty jsou dochovány většinou pouze ve fázi spodních vrstev malby, dovolují dobře určit školení umělců. Nicolo RASMO spatřuje na malbách dvě vůdčí osobnosti – Mistr výzdoby Stua dal Bagno a Mistr výzdoby salonu. Autor výzdoby Stua dal Bagno je podle něj stylově blízko malbám v kostele sv. Heleny v Novaponte.⁴⁶³

⁴⁶⁰ ROYT 2006, 110.

⁴⁶¹ RASMO 1971, nepag.

⁴⁶² RASMO 1971, nepag.

⁴⁶³ RASMO 1971, nepag. Na mysli má patrně část výzdoby lodi tohoto kostela, která je z ruky umělce místního školení a nedosahuje nad průměrnou kvalitu.

Na počátku 15. století zbudovali příslušníci rodu Vintler na vnitřním dvoře hradu Letní dům, který nechali vyzdobit nástěnnými malbami ilustrujícími rytířské romány a alegorická témata. V sále v prvním patře jsou výjevy románu Tristan a Isolda, ve druhém sále obrazy z legendy o Garellovi, Logii zdobí scény z Vigalois a na vnějších stěnách jsou zobrazeny Triády. Právě tyto malby prošly nešetřeným zásahem na počátku 16. století (1502–1511). Zajímavá je již technika provedení legendy o Tristanovi, která je celá namalovaná pouze v odstínech terra verde, doplněné místní bělobou a červenou.⁴⁶⁴ Podle Rasma však alespoň částečně na této výzdobě pracoval Hans Stotzinger, který měl vyzdobit také kapli hradu.⁴⁶⁵

Hradní kaple je jediným místem, kde jsou malby dochovány ve stavu dovolujícím analýzu; ostatní cykly prošly tak hrubými opravami, že původní charakter není možné vytušit. [83] Kaple je zasvěcena sv. Kateřině a je to také cyklus ze života této světice, který zdobí stěny těchto prostor. Původně malby pokrývaly všechny stěny, jak naznačují nemnohé pozůstatky. Na severní stěně byly namalovány výjevy ze života sv. Kryštofa, patrné dnes pouze v několika fragmentech. Na vítězném oblouku se nacházely scény Oběť Kaina a Abela, v apsidě Ukřižování. Dodnes je v poměrně dobrém stavu výzdoba na západní stěně s obrazy z legendy sv. Kateřiny – Světice před mučícím kolem, Stětí sv. Kateřiny, Pohřeb sv. Kateřiny a jeden výjev se sv. Antonínem, pokoušeným démonem. [84, 85, 86] Malby většina badatelů datuje k roku 1400 a jsou považovány za nejstarší dílo Stotzingera v oblasti.⁴⁶⁶

V porovnání s malbami na stěnách farního kostela v Terlanu zde není patrná znalost bolzanské malby trecenta, což by svědčilo pro dataci maleb před rok 1407. Na těchto malbách se poměrně čistě projevuje severské školení autora. Postavy jsou umístěny na pozadí nepříliš prostorově rozvinutém. Krajina je naznačena zpravidla několika skalnatými výběžky v odstínech žlutého okru.⁴⁶⁷ Skromnou vegetaci představují drobnolisté rostliny stále se opakujících tvarů.⁴⁶⁸ Postavy zahrnuje dekorativně skládaná draperie měkkých a oblých záhybů (sv. Antonín). Sv. Kateřina je oděna ve spodní červený šat, překrytý bílým pláštěm, který se zvonovitě rozkládá kolem postavy světice. Bohužel

⁴⁶⁴ Tato technika se těšila veliké oblibě v okruhu dvorských iluminátorů Václava IV. a v prostředí pražského dvora. Příkladem je výzdoba rukopisu Mandevillových cest či tzv. Ambraský vzorník, které jsou provedeny na zeleně tónovaný podklad pouze černým uhlím s místními tóny bílé a červené.

⁴⁶⁵ RASMO 1971, nepag.

⁴⁶⁶ Poprvé RASMO 1971, 37. S touto datací se ztotožňují i mladší badatelé – BESOLD 2000, 197; PINTARELLI 1997, 172. pouze EGG 1972, 38 navrhuje dataci kolem 1414.

⁴⁶⁷ Provedení skal poměrně dobře srovnatelné s díly Mistra Václava (například výjev zničení zlatého televe v Rifianu). Naopak komparace s malbami v Kampill, připisovanými často Stotzingerovi, nepřináší v tomto motivu shody.

⁴⁶⁸ Na výjevu sv. Antonína pokoušeného démonem.

ani v jediném případě není dochována tvář svaté, která by umožnila bližší komparaci s krásnoslohyými vzory. Ostatní postavy v pozadí jsou oděny v nevýrazně členěné kabátce a úzké nohavice. Drobné postavičky přísluhujících biřiců a vojáků na výjevech Mučení a Pohřeb sv. Kateřiny jsou typem robustních vesničanů v otrhaných kalhotách a velmi drsných rysů, které jsou často přítomny na malbách krásného slohu jako protějšek k produchovnějším a vznešeným světcům (zejména svetic).⁴⁶⁹

V.4 Durnholz/Valdurna: kostel sv. Mikuláše

Kostel sv. Mikuláše je poprvé zmiňován v pramenech roku 1230, jako vlastnický kostel pána Heinricha von Durnholz a jeho rodiny.⁴⁷⁰ Je to jednolodní románský kostel s plochým stropem, chórem s valenou klenbou a pravoúhlým závěrem, k severní straně lodi přiléhá hranolová věž. Výzdoba je rozdělena do tří horizontálních pásů. Spodní pás zhruba do výšky 1,5 m pokrývá malovaná draperie. Figurální výzdoba je dochována na severní stěně lodi, na vítězném oblouku, v chóru a závěru kostela. Severní stěna nese ve dvou pásech scény z pašijového cyklu. [87, 88] Na vítězném oblouku vidíme v horní části čtyři výjevy ze života sv. Mikuláše z Myry, pod nimi na každé straně postavy světců. [89] Na epištolní straně jsou to sv. Helena, sv. Vavřinec a sv. František z Assisi, na evangelijní sv. Jan Křtitel a archanděl Michael.⁴⁷¹ Ve cviklech oblouku jsou umístěny starozákonní výjevy Oběť Kaina a Oběť Abela.⁴⁷² Klenbu oblouku zdobí medailony Panen moudrých a pošetilých.⁴⁷³ V chóru se po stranách nachází řady apoštolů, na valené klenbě Bůh Otec v mandorle mezi symboly evangelistů. [90] Na východní stěně za dnešním oltářem jsou epizody ze života sv. Víta.⁴⁷⁴

Malby byly odkryty až roku 1962 pod vedením Nicola Rasma. Následně je monograficky zpracovala Bärbel Vetter.⁴⁷⁵ Podrobněji se malbami zabýval také Leo Andergassen, který v nich spatřuje propojení prvků brixenské a bolzanské školy.⁴⁷⁶ Za

⁴⁶⁹ Postavy dobře srovnatelné s pastýři na scénách se sv. Jáchymem v Terlanu.

⁴⁷⁰ ANDERGASSEN 1996, 83.

⁴⁷¹ GRUBER 1988.

⁴⁷² Oběť Keina a Abela jako upomínka původní funkce oltářního prostoru, jako prostoru oběti. Andergassen, 85. Stejně výjevy nalezneme na vítězném oblouku v kostele sv. Heleny v nova Ponente.

⁴⁷³ V oblasti analogicky zdoben oblouk v kostele sv. Gertrudy v Dreikirchen

⁴⁷⁴ Malby jsou schované za oltářem a není možno je dnes spatřit. Cyklus byl umístěn patrně na základě původního zasvěcení kostela. Viz ANDERGASSEN 1996.

⁴⁷⁵ VETTER 1990.

⁴⁷⁶ ANDERGASSEN 1996. Architektura je v tomto případě dle jeho názoru spíše brixenského původu, postavy odvoditelné z bolzanské tradice. Blízký se mu jeví zejména votivní obraz Hilpranda z Jauffenburku. (Andergassen, 88.). Stylovo blízkost malbám brixenské školy vysvětluje jednoduše faktem, že kostel s celou farností spadali na počátku 15. století od brixenské biskupství.

objednavatele výzdoby považuje Nikolase Vintlera, jednoho z největších donátorů z řad šlechty, a malby datuje do dvacátých let 15. století.⁴⁷⁷

Pašijový cyklus začíná vlevo nahoře Vzkříšením Lazara. Pole člení tři oblouky arkád, představující architekturu Lazarova domu, před sloupy je umístěna tumba, v níž stojí vzkříšený Lazar zabalený v pohřebním plátně. Vlevo je Kristus zobrazený z profilu, jenž pravicí žehná Lazarovi. Kristu se klaní dvě ženy v popředí. Za Lazarem vidíme přihlížející postavy.

Následuje Vjezd Krista do Jeruzaléma. Scéna se odehrává u městské brány s hradbou v pozadí. Kristus sedí na oslu, před ním obyvatelé Jeruzaléma provolávají Hosana a kladou na zem své pláště. Krista následují učedníci, zastoupeni třemi postavami se svatozáří zcela vlevo.

Poslední večeře Krista probíhá pod přístřeškem baldachýnového typu, otevřeném k divákovi. Apoštolové jsou rozsazeni na lavici kolem stolu a živě spolu diskutují. Kristus sedí vlevo a na jeho klíně spočívá miláček Páně sv. Jan.

Modlitba na Olivové hoře je situována v zahradě obehnané splétaným plotem s brankou v levém dolním rohu, vpředu protéká Cedron. Po stranách lemují zahradu dva skalnaté výběžky. Kristus klečí otočen vlevo, nad ním se zjevuje anděl. V pravé části spí tři Kristovi učedníci.

Další pole nese jako hlavní scénu Jidášův polibek, jenž je zároveň zatčením Krista a připojeno je i vyobrazení Petrova odporu a napadení Malchuse. Výjev je zcela naplněn postavami a prostředí není nijak specifikováno ani krajinnými prvky, ani architekturou. Kristus s Jidášem jsou uprostřed, za nimi a vlevo obkličují Krista vojáci. Vpravo jsou zobrazeni učedníci.

Poslední obraz v horní řadě je Kristus před Pilátem Pontským. Výjev je situován v architektuře baldachýnového typu, v pravé části na trůnu je usazen Pilát, před ním stojí Kristus v bílém rouchu se svázanýma rukama. Množství vojáků kolem pokřikuje a bije Krista do tváře.

Vyobrazení Bičování Krista je jediné z pašijového cyklu umístěno v horní části vítězného oblouku. Scéna se odehrává v interiéru, její větší levá část je zaklenuta na centrálně umístěný sloup, u něž je přivázán Kristus. Kolem jsou postavy čtyř biřiců, vlevo v pozadí skupina vojáků. V pravé části výjevu sedí Pilát Pontský na architektonicky řešeném trůnu zaklenutém křížovou klenbou.

⁴⁷⁷ ANDERGASSEN 1996, 88.

Na scéně Korunování trním je Ježíš ve světlém rouchu usazen uprostřed frontálně k divákovi, symetricky po stranách jsou rozmístěny čtyři postavy, které nasazují Krisu korunu a posmívají se mu. Výjev je upět situován v architektuře, která tentokrát není v přední části uzavřena a plochý strop pokračuje až k okraji pole.

Následuje obraz Ecce Homo. V pravé části stojí Kristus v bílém rouchu se svázanými rukama a trnovou korunou na hlavě. Vpravo je Pilát, jenž si právě umývá ruce a zbavuje se tak odpovědnosti nad Kristovým ukřižováním.

Scéna Nesení kříže je poničena později prolomenou nikou. Patrné jsou pouze dva kříže tvaru T v levé části a za nimi kříž s horním břevnem, který nese Ježíš identifikovatelný podle svatozáře.

Výjev Ukřižování je zcela zaplněn postavami, takže není vidět horizont. Uprostřed vidíme kříž s Kristem mezi dvěma lotry. Pod Kristovou pravou paží skupina ženských postav podpírá Pannu Marii, vlevo v zeleném plášti je sv. Jan a v pozadí množství vojáků ve špičatých helmách.

Snímání z kříže probíhá za asistence Josefa Arimatijského, který nahoře na žebříku podává dolů Kristovo tělo. Přihlížejí opět Panna Marie, Marie Zebedeova, Marie Magdaléna a Marie Kleofášova. Vpravo asistují sv. Jan a Nikodém.

Také Kladení do hrobu je bezesbytku vyplněno postavami. V přední části je umístěna tumba, před ní diagonálně směřující víko. Kristovo tělo v hrobě objímá Panna Marie, za ramena jej drží sv. Jan, u nohou stojí Nikodém, Josef Arimatijský, kolem apoštolové a truchlící ženy. Zmrtvýchvstání Krista se odehrává v krajině naznačené dvěma skalnatými výběžky po stranách v pozadí. Vpředu stojí tumba zdobená obloučkovým vlysem, z níž vystupuje Kristus v bílém rouchu. Pravou rukou žehná, v levé ruce drží vítězný prapor. Okolo hrobu jsou rozmístěni spící vojáci.

Cyklus sv. Mikuláše z Myry je dochován ve čtyřech výjevech, pokračoval pravděpodobně ale dále na jižní stěně lodi. První výjev představuje sv. Mikuláše, jak předává zlaté hroudy třem dcerám zchudlého souseda. Mikuláš oděn ve žlutém, s biskupskou mitrou a berlí v levé paži stojí nalevo od architektury palácového typu pod obloukem s šestidílnou klenbou. Z balkonu shlížejí tři polopostavy žen, které od Mikuláše přebírají dar. Ve spodní části pod balkonem na krakorcích spí jejich otec v bílém rouchu.

Na druhé scéně sv. Mikuláš zachraňuje tři neprávem odsouzené na smrt. Mikuláš je oděn opět ve žluté svrchní kasuli. Přichází zprava a odvádí tři svázané postavy. V levé části je na stupňovitém pódiu soudce/kat. V pozadí přihlíží vojáci.

Legenda pokračuje veľmi často užívaným výjevom Uklidnění bouře na moři. Celou šíři pole pokrývá dřevěná loď zaplněná postavami. V pravé části se zdvíhá plachta. Sv. Mikuláš stojí nalevo a gestem žehnání uklidňuje živel.

Poslední scéna je Mikulášovo biskupské svěcení. Uprostřed interiéru závěru kostela, jenž se k divákovi otevírá obloukem, je na trůnu usazena postava v biskupské mitře, oděná ve svrchním červeném plášti, s otevřenou knihou v levici a biskupskou berlou v pravici. Heraldicky vpravo jsou umístěni dva světící biskupové, vlevo pomocní jáhni.

Postavy světců po stranách vítězného oblouku se nachází opět v architektonických kulisách. Sv. Vavřinec, sv. Helena a sv. František na evangelijní straně oblouku stojí pod třemi arkádami na úzkých sloupech v jakési síni bez stropu, archanděl Michael a sv. Jan Křtitel na epištolní straně pod dvěma oblouky na modrém pozadí; prostor vymezuje pouze úzký parapet, na němž postavy stojí. Archanděl Michael je zobrazen jako Psychostasis, s vahami v levé paži a s mečem, jímž probodá d'ábla, v pravé paži. Sv. Jan Křtitel je oděn ve velbloudí kůži a červeném plášti s atributem beránka v pravici. Postavy mají prodloužené proporce, malé hlavy a inkarnát i draperie jsou charakteristické výraznou vnitřní kresbou.

Na stěnách chóru vidíme apoštoly pod lomenými oblouky iluzivně gotických arkád, které mají vytvářet jakési dojem boční lodi chóru. Apoštolové jsou rozlišení atributy nebo nápisovými páskami. Oděni jsou v bohatě řasené draperie, provedené však velmi kresebně, bez náznaků plasticity tvaru. Bordury zdobené akantovými motivy, jež v prostoru chóru rámuji jednotlivé výjevy, jsou shodné s rámy použitými na klenbě a v chóru kostela sv. Martina v Kampill.

Pro malby je charakteristické užívání typických architektonických kulis, které vycházejí ze vzorů rozšířených v bolzanské škole. Poslední večere se odehrává v architektuře stejného typu jako Korunování Krista trním v kostele sv. Cypriana v Sarthein/Sarentino. [71, 87] Stejně je v obou cyklech řešena i architektura na výjevu Kristus před Pilátem. Výrazně odlišné je ale pojetí postav. V kostele sv. Mikuláše se setkáme s velmi častým užíváním skladebného systému draperie, charakteristickým pro krásný sloh. Velmi časté je užívání mísovitých záhybů, například na výjevech Ukřižování či Jidášův polibek. [91, 92] Draperie je však podána velmi plošně, záhyby jsou členěny vnitřní kresbou, bez snahy o plastickou modelaci. Charakteristické je naznačení záhybů pouze linkou provedenou v tmavším odstínu barvy šatu, bez nanesení modelujících

světél. Příkladem je draperie Krista na scéně Vjezd do Jeruzaléma, Panny Marie a sv. Jana na Ukřižování či archanděla Michaela na vítězném oblouku.

Také obličejové postav a odhalené partie těla⁴⁷⁸ jsou provedeny velmi kresebně. Některé kompozice vykazují silnou inspiraci severskými vzory. Konkrétně skupina ženských postav na scéně Ukřižování, kompozice výjevu Krista na hoře Olivové a scéna Zmrtvýchvstání jsou shodné jako na diptychu z hradu Chur.⁴⁷⁹ [93, 224, 225] Podle Andergassena jsou malby blíže malířům brixenské školy nežli bolzanským malbám. Zároveň spatřuje blízké analogie s malbami na vnějšku kostela sv. Kateřiny v Aica di Fie.⁴⁸⁰

Na základě nevysoké kvality provedení, kresebného charakteru draperie i inkarnátů, archaických motivů a zjednodušeného pojetí architektury lze usuzovat, že autorem maleb je místní umělec, školený v některé z dílen zakládající generace bolzanské školy. Souhlasit lze s návrhem Poppovým, který vidí dílenské propojení s autorem maleb v kostele sv. Cypriana v Sarentino. Malby jsou však mnohem mladší než cyklus v Sarentinu, Andergassen navrhuje dataci do dvacátých let 15. století, s níž se ztotožňují.⁴⁸¹

V.5 Kampill/Campiglio: kolstel sv. Martina

Malý jednolodní kostelík s hranolovou věží nad chórem a polygonálním závěrem, uvnitř apsidálním se nalézá na východním okraji dnešního města Bolzana. Kostel stojí na malém vyvýšeném ostrůvku obehnaném z obou stran silnicemi a jeho aktuální podoba pochází z roku 1303.⁴⁸² Kostel je však staršího původu, poprvé je zmiňován již roku 1180, kdy byl svěcen tridentským biskupem.⁴⁸³ Nástěnné malby pokrývají zcela vnitřní stěny kostela, avšak nás bude zajímat jen jedna část maleb, provedená na počátku 15. století umělcem náležejícím do okruhu bolzanské malířské školy.⁴⁸⁴ Malby v chóru pocházejí z ruky umělce veronského původu a jsou datovány k roku 1403.⁴⁸⁵ [94] Výzdoba lodi podle většiny badatelů vznikla současně či nedlouho po výmalbě chóru. Malby s figurálními náměty jsou umístěny ve dvou pásech nad sebou a pod nimi je jeden pás

⁴⁷⁸ Trup Krista a dvou lotrů z výjevu Ukřižování

⁴⁷⁹ ANDERGASSEN 2004.

⁴⁸⁰ S těmito malbami mají společný zejména proporční kánon protáhlých postav archanděla a sv. Jana Křtitele.

⁴⁸¹ ANDERGASSEN 2004, 88.

⁴⁸² Datum stanoveno na základě nápisu na exteriéru kostela. WEINGARTNER 1977.

⁴⁸³ SCHMÖLZER 1888, 43.

⁴⁸⁴ Malby v absidě jsou z ruky jiného umělce, silně italizujícího stylu, nevykazující žádné známky pojící malby k českému umění. Na stěnách absidy je zobrazena řada apoštolů a v konše Madona obklopená anděly.

⁴⁸⁵ Malby jsou v literatuře uváděny jako dílo tzv. Mistra ze san Valentino v Siusi. Tr3cento 2006, 244.

imitovaného malovaného mramoru. Výjevy od sebe oddělují jednoduché nezdobené rámy. Mezi obrazy na klenbě jsou rámy s akantovými rozvilinami a bystami v medailonech čtyřlístého tvaru.

Na stěnách lodi se nalchází pašijový cyklus začínající Vjezdem Krista do Jeruzaléma na jižní stěně v horním pásu u apsidy, dále na této stěně pokračují scény Poslední večeře, Olivová hora, Jidášův polibek, na západní stěně Kristus před Pilátem Pontským, Bičování Krista, na severní stěně v horním pásu Korunování trním, Nesení kříže, Ukřižování, Oplakávání. Ve spodním pásu jižní stěny následují obrazy Kladení do hrobu, Zmrtvýchvstání, Noli me tangere a Nevěřící Tomáš, Nanebevstoupení, Soslání ducha Svatého. Na severní stěně ve spodním pásu jsou pak zleva Kamenování sv. Štěpána, sv. Martin se dělí o plášť a Klanění tří králů. Na vítězném oblouku vidíme nahoře Zvěstování Panně Marii, pod tím ve dvou pásech odpovídajících rozdělení v lodi vždy dva figurální náměty – nalevo nahoře Mše sv. Řehoře a pod tím sv. Ulrik, napravo nahoře Sv. Jiří s drakem a sv. Leonard.

Klenba je rozdělena malovaným akantovým rámem na čtyři pole. Uvnitř každého pole se na modrém pozadí posetém zlatými hvězdami nachází jeden z církevních otců u psacího pultu, vedle nich muzicírující andělé a uprostřed Kristus v mandorle. Akantový rám doplňují bysty v medailonech stejného charakteru jako na malbách v apsidě.⁴⁸⁶ Horní registr maleb, klenba a triumfální oblouk byly poškozeny restaurátorským zásahem v 18. století. Autentické dílo jsou tedy pouze malby ve spodním pásu, které byly odkryty v roce 1960.⁴⁸⁷

Názory badatelů na autorství a dataci maleb se velmi různí. Podle Atze i Schmölzer jde o dílo malíře, který se měl podílet již na výzdobě kostela San Giovanni in Villa/San Johann im Dorf a byl žákem Hanse Stotzingera.⁴⁸⁸ Podle Brauneho naopak jde o nejstarší malby této školy a Hans Stotzinger se zde mohl podílet pouze jako začínající učeň.⁴⁸⁹ Semper poprvé zmínil blízkost s malbami v Terlanu.⁴⁹⁰ Malby v lodi kostela datuje k roku 1421, avšak výzdoba klenby se mu jeví jako starší. Josef Weingartner považoval malby za dílo nejbližší malbám Hanse Stotzingera v Terlanu.⁴⁹¹ Velmi blízké

⁴⁸⁶ BRAUNE 1906 se domnívá, že tyto malby jsou o dvě až tři desetiletí mladší nežli malby v lodi kostela. Avšak malby v lodi kostela datoval k roku 1375.

⁴⁸⁷ BESOLD 2000, 263.

⁴⁸⁸ ATZ 1909; SCHMÖLZER 1888, 45.

⁴⁸⁹ BRAUNE 1906, 33-41. Malby datuje hluboko do 14. století, a podle něj je možné vznik maleb spojit s datem 1375, kdy byl kostel znovu svěcen. V jeho době ale malby nebyly ještě zcela odhaleny. Odkryto jen osm scén z pašíjí, malby na klenbě, zvěstování na triumfálním oblouku a sv. Jiří a sv. Řehoř a malby v ostění okna v Absidě. Měl tedy k dispozici pouze malby, jež prošli nešťastným restaurátorským zásahem v 18. století, který změnil charakter maleb k nepoznání.

⁴⁹⁰ Semper našel na malbách nápis s datem 1728, SEMPER 1904, 263.)

⁴⁹¹ WEINGARTNER 1912, 19sq. WEINGARTNER 1948. S autorstvím souhlasí i RASMO 1971, nepag.

se mu zdá zejména provedení architektury, která působí jako by byla dřevěná. Také kompoziční uspořádání je podle něj shodné.⁴⁹² Upozornil však na nesprávnou dataci díla k roku 1375, kdy je v pramenech uváděna rekonciliace kostela, která však neprobíhala po stavebních úpravách či výmalbě, nýbrž po svatokrádeži nebo krveprolití v kostele.⁴⁹³ V dataci souhlasí se Semperem, avšak kolem roku 1420 byly, jak se domnívá, provedeny i malby na klenbě. Stange jako první upozornil na blízkost českému umění, a to konkrétně v bystách umístěných v medailonech a v pojetí akantu zdobícího rámy.⁴⁹⁴ Velmi těsné analogie přináší srovnání bysty proroka v medailonu na klenbě s postavou sv. Petra z Kapucínského cyklu. [95, 96] Nicolo Rasmio řadí malby v lodi ke stejnému datu jako malby v apsidě, tedy k roku 1403. Podle jeho názoru byl autor maleb v apsidě hlavním mistrem a malíři v lodi jeho dvěma pomocníky.⁴⁹⁵ První z nich měl být severského původu a ztotožňuje jej s Hansem Stotzingerem, druhý místního školení.⁴⁹⁶ Pojetí draperie podle Rasma vykazuje „ještě měkkost italského Trecenta“ a obličej jeho postav se vyznačují dlouhými oblými nosy, takže Hans Stotzinger zde představuje kompoziční řešení, jemuž se naučil ve své vlasti, přičemž místnímu projevu se přizpůsobuje pouze použitím dekorativních rámců a vlysů veronského charakteru.

Malby jsou charakteristické velmi jednoduše pojatými výjevy s co nejpřehlednější kompozicí, tak aby náměty byly jasné a sdílné pro diváka.⁴⁹⁷ Často jsou to velmi redukované kompozice starších předloh z italského Trecenta.⁴⁹⁸ Kompozice jsou tvořeny pomocí kulisovitých architektur nebo uvnitř zkratkovitě podané krajiny. Vše je však zjednodušeno na nejnútnejší minimum. Krajinu v Olivové hoře tvoří jedna masa skály bez vegetace a členění masivu, Poslední večere se odehráva u stolu bez umístění do nějakého konkrétní místnosti.⁴⁹⁹ Jednotlivé stromy se nacházejí pouze na výjevech Noli me Tangere a Vjezdu do Jeruzaléma, kde mají své opodstatnění z písma Svatého.⁵⁰⁰ Nejrozvinutější krajinu vidíme na Klanění tří králů. [97] Scéna je orientovaná horizontálně na způsob epicky výpravných ztvárnění tohoto námětu, oblíbených v této době, umožňujících vkomponovat mnoho dobových a přírodních detailů. Zde se však

⁴⁹² Srovnává konkrétně kompozice Korunování trnín z Kampill a Zasnoubení Panny Marie z Teršana. Rozdílný se mu naopak jeví obličejový typ, což dle jeho názoru může být vysvětleno pozdějšími přemalbami. Weingartner 1912, 20.

⁴⁹³ WEINGARTNER 1912, 19.

⁴⁹⁴ STANGE 1969, 187. Malby datuje kolem roku 1390.

⁴⁹⁵ Již Franco však upozornil, že zcela odlišná technika provedení maleb v chóru a v lodi svědčí pro práci dvou na sobě nezávislých dílen. Stotzinger či jeho okruh zde tedy pouze načerpal inspiraci pro dekorativní řešení rámců a bordur výjevů. FRANCO 2000, 162.

⁴⁹⁶ RASMO 1971, nepag.

⁴⁹⁷ BRAUNE 1906, 34.

⁴⁹⁸ SEMPER 1904, 264.

⁴⁹⁹ BRAUNE 1906, 38.

⁵⁰⁰ BRAUNE 1906, 37.

charakteristika krajiny omezila na holé, hladké skalnaté útvary, tvořené jednolitou masou a sahající až k horní části výjevu. Svatá rodina je umístěna v pravé části pod slaměným přístřeškem chléva a Madona sedí na lýkové rohoži. Zleva před Kristem pokleká první král a podává Kristu zlatý kalich. Střední část výjevu, kde se nacházely postavy králů, je bohužel zničena později prolomenými dveřmi. Na levé straně přichází doprovod králů a vysoko v horách se odehrává Zvěstování pastýřům. Mariina hlava je zahalena světlým závojem, který je z levé strany pod bradou prohozen pod pravou částí, spadající volně dolů a vytváří tak charakteristický malý mísovitý záhyb. Tento motiv se nalézá i u Madony z votivního obrazu Castelnovo v dominikánském kostele v Bolzanu, datovaném 1404.⁵⁰¹ Stejný motiv najdeme i na malbách Hanse Stotzingera v Terlanu, a to na Madoně na scéně Adorace Krista, datované 1407.

Skupina hlavních postav s Marií na lýkové rohoži a motiv Krista natahujícího ruku po daru prvního krále se opakuje v jihotyrolském umění velice často a má svůj původ v českých kompozicích. Motiv Kristovy ruky natahující se k daru použil již autor Morganových destiček, Mistr Theodorik v kapli sv. Kříže či malíři Saské kaple v katedrále sv. Víta. Ve zdejší oblasti se poprvé objevuje patrně na malbách farního kostela v Tramínu.⁵⁰² [168] Na výjevu Klanění tří králů v Kampill je patrné také použití šablonové malby, která zdobí oděv několika postav z královského doprovodu.⁵⁰³

Obdobně zjednodušeného rázu jako na obraze Klanění je krajina i na ostatních malbách zasazených do přírodního rámce. Tak na scéně na Olivové hoře nalezneme jen jedinou nečleněnou hladkou masu skály. [98] Na vyobrazeních Kladení do hrobu a Zmrtvýchvstání jsou v pozadí kulisovité skalnaté útvary. [99, 100] Tyto dvě kompozice jsou krajinným rázem ve svém základu patrně inspirovány kompozicemi Třeboňského oltáře. V oblasti se objevují již kolem roku 1400 na malbách v chóru farního kostela v Tramínu a v kostele sv. Ducha ve Sterzingu. [149, 164] S těmito malbami se shodují ve více detailech. V popředí Kladení do hrobu je umístěno víko hrobu s kruhovým držadlem, jež zvedá drobná postava za pomoci tyče, za ním do otevřené tumbly je kladeno Kristovo tělo a v pozadí se rýsují skalnaté vrcholky hor. Obdobného charakteru je i kompozice

⁵⁰¹ Tato malba byla zničena při bombardování roku 1944. Datována ne je základě nápisu, jež se nacházel pod malbou: „[...]us blasi de castel[nuovo..] [anno domini MCCC]C IIII die mensis [...]. Andreas Besol Domencani (kat. hes. 3). Tr3cento 2006, 75. Tyto malby Nicolo RASMO zařadil do tvorby Hanse Stotzingera RASMO 1941, 370; RASMO 1952, 70; RASMO, 1973. Dnes se však badatelé přiklání k autorství jiného, jménem neznámého umělce, nazývaného podle těchto maleb tzv. Mistr votivního obrazu Castelnovo. Tr3cento 2006, 75.

⁵⁰² Viz kapitola VI.7.

⁵⁰³ Tato technika je charakteristická pr theodorikovskou malbu, v oblasti ale přítomna i na malbách v Rifianu, ve sv. Heleně v Deutschnofen.

Zmrtvýchvstání, kde je z Tramínu převzata kromě krajinného rázu také postava Krista s praporem.⁵⁰⁴

Rovněž některé motivy na scéně Nesení kříže byly asi inspirovány malbami ve Sterzingu, či vytvořeny podle stejného vzoru. Příkladem je muž nesoucí žebřík, který má hlavu provléknutou skrze žebřiny.⁵⁰⁵ [102, 148] Kříž je otočen opačným směrem než na většině dobových tyrolských maleb, a sice stejným směrem jako je tomu na malbách v Uhlířských Janovicích či na Rajhradském oltáři,⁵⁰⁶ v místních dílech pak například na diptychu z hradu Chur.⁵⁰⁷

Provedení architektury je také omezeno na nutné minimum. Na Vjezdu do Jeruzaléma je město představeno hranolovou městskou bránou s hladkými zdmi, stejně tak jako na výjevu Nesení kříže. Pouze na scéně Korunování trním jsou postavy zasazeny do interiéru palácové architektury, rozdělené dvěma sloupy na tři místnosti, z nichž prostřední má dřevěný kazetový strop.

Ukřižování představuje typ kompozice se třemi kříži a s rozvinutím vedlejších dějů.⁵⁰⁸ [101] V některých motivech vychází opět z českých vzorů, zprostředkovaných v oblasti staršími malbami stejné slohové orientace či vzorníky. Motiv Kristovy bederní roušky, jejíž pravý cíp vlaje ve větru, je převzat ze stejného typu jako na Ukřižování z Vyššího Brodu, opakující se na oltáři z Pählu a v oblasti známý již skrze Ukřižování z kláštera Novacella.⁵⁰⁹ Také postava setníka s mečem ukazujícího na Krista, od jehož ruky vychází nápisová páska „*vere filius dei erat iste*“, má svůj původ v českých dílech, konkrétně v Ukřižování ze sv. Barbory, opakující se opět na vyobrazeních tyrolských.⁵¹⁰ Motiv ruky tohoto setníka, která na většině děl drží štít, zde byl patrně nepochopen a štít byl zaměněn za meč.⁵¹¹

Postavy jsou protažených proporcí, s dlouhými prsty a typovými obličejí, bez výraznější mimiky, sdílné zejména výraznou gestikulací rukou.⁵¹² Tváře opakují stále stejný typ oválného tvaru s dlouhým nosem a rovným obočím. Kolorit je velmi světlý, až

⁵⁰⁴ Ty jsou zase inspirovány stejným námětem ze Sterzingu.

⁵⁰⁵ Tento motiv se často objevuje v deskových malbách vídeňského původu, které jsou však datovány do 2. desetiletí 15. století.

⁵⁰⁶ Je pravděpodobné, že Rajhradské ukřižování vychází ze staršího vzoru. Někjaká kompozice Nesení kříže byla patrně součástí Třeboňského olšáře. Je tedy možné, že právě ta stojí za prapůvodem Rajhradského typu.

⁵⁰⁷ Viz kapitola VII.7.

⁵⁰⁸ Oproti ostatním výjevům Ukřižování v rámci bolzanské školy je zde mnohem rozvinutější děj, včleňující scénu hraní o Kristův šat. Lidnaté scény Kalvárie jsou charakteristické pro severoitalské výjevy internacionálního slohu. Viz Altichierova Kalvárie v capella di san Giacomo v padovské bazilice. Použití tohoto motivu tedy svědčí pro dataci minimálně po roce 1400.

⁵⁰⁹ Viz kapitola VII.2.

⁵¹⁰ Ukřižování z Novacella, Ukřižování v kostele sv. Gertrudy v Dreikirchen.

⁵¹¹ Tyto malba prošla výraznými úpravami v 18. století a je možné, že právě při tomto zásahu byl štít zaměněn za meč.

⁵¹² BRAUNE 1906, 345.

pastelový, působící kovovým dojmem. Hlavní důraz je kladen na draperie postav. Ty jsou oděny v dlouhé měkké pláště, skládané do typicky vrcholně krásnoslohých kaskád střídajících rub a líc, mísovitých záhybů a na zemi vybíhajících smyček, charakteristických pro sloh devadesátých let (Brunšvický skicář), zde se však kupí v hustěji řasené útvary.

Malby jsou v literatuře datované většinou k roku 1403. Vzhledem k rozvinutí vrcholně krásnoslohých motivů, které se v oblasti vyskytují poprvé až kolem roku 1410, se však toto datum zdá příliš brzké.⁵¹³ Také některé ikonografické inovace svědčí pro pozdější dataci. Typ ukřížování se třemi kříži a naturalistickými detaily zlámaných kostí lotrů jsou v oblasti novinkou, také Klanění tří králů s dlouhým průvodem je v tomto kraji kolem roku 1400 naprostou novinkou. Nepopíratelná blízkost bysty proroka v medailonu na klenbě postavě sv. Petra z Amraského vzorníku svědčí opět pro dataci po roce 1410. Přihlédneme-li ke kvalitě maleb, která není prvotřídní, je tedy nutno počítat s určitým časovým odstupem mezi nejaktuálnějšími proudy a jejich zakořeněním v tvorbě místních umělců. Malby na klenbě jsou navíc typologicky velmi blízké malbám na klenbě rifianské hřbitovní kaple, vytvořeným roku 1415.⁵¹⁴ Přiřazení výzdoby k tvorbě Hanse Stotzingera je podle mého názoru nepravděpodobné kvůli nižší kvalitě, některé motivické analogie ale svědčí pro jeho dílenský okruh či žáka.⁵¹⁵

Jde o typické malby počátku 15. století v této oblasti, které populární formou vypráví Bibli pro prostý lid. Je to jakási zlidovělá forma krásného slohu, z jehož charakteristických rysů zůstává pouze draperie postav a kompoziční řešení některých výjevů. Tyto prvky jsou propojeny s architekturami post-giottovského typu běžnými v této oblasti, které jsou velmi zjednodušeny a dosvědčují jejich rozšíření do zcela běžné mluvy zdejších malířů.

Malby jsou tedy dílem místního malíře patrně o generaci madšího nežli byl Stotzinger, který ale vycházel ze všech dostupných předloh a vzorníků a vytvořil tak jakési zlidovělé kompendium krásného slohu v Jižním Tyrolsku. Co je však zajímavé, je poměrně průkazné napojení na malby brixenského okruhu. Malby v Campiglio bývají v literatuře považovány za typické dílo bolzanské školy, která je považována za nezávislou školu, starší nežli škola z Brixenu. Z analýzy těchto maleb ale vyplývá, že

⁵¹³ Zejména draperiové postavy

⁵¹⁴ Blízkosti maleb na klenbě v Rifianu a v Kampill si všimnul již ANDERGASSEN 2014, 336.

⁵¹⁵ Blízké je pojetí skal, architektury ale i obličejového typu. Mnohem pokročilejší, vzhledem ke krásnému slohu, je však traktování draperie.

vůdčí osobnost brixenské školy (Hans z Brunecku) působil podnětně i na bolzanskou malířskou školu.

V.6 Völser Aicha/Aica di Fié: kostel sv. Kateřiny

Malby ve dvou řadách nad sebou zdobí jižní vnější stěnu lodi kostela. Představují jedenáct výjevů ze života sv. Kateřiny, přerušených uprostřed vchodem do kostela a nad ním scénou Ukřižování. Napravo od cyklu je postava archanděla Michaela a přes obě etáže vysoký sv. Kryštof. Scény od sebe odděluje jednoduchý nezdobný rám, pouze vnější rámy doplňují nefigurální medailony mezi kružbami.

Nalevo nahoře začíná cyklus sv. Kateřiny vyobrazením Zničení modly. [103] Postavy jsou umístěny v jednoduché architektuře představující chrám s lomenou klenbou a otevřený po stranách oblouky arkád. Uprostřed je kamenný oltář, okolo něj stojí kněží a vlevo sv. Kateřina v červeném plášti.

Na obraze Kateřina před císařem je použita architektura krabicovitého rázu, otevírající se stlačeným obloukem do prostoru. [104] Uvnitř se nachází trůn s císařem, k němuž zleva přichází sv. Kateřina s rozzlobenými kněžími. Architektura je velmi zkratkovitého provedení, bez ozdob s neuměle naznačenými perspektivními zkratkami.

Také Bičování sv. Kateřiny je zasazeno do velmi jednoduchého interiéru hranatého půdorysu s plochým stropem, otevřeného směrem k divákovi a po stranách opět obloukem arkády. [105] Změnu představuje malba sv. Kateřina ve vězení, kde je architektura zobrazena z exteriéru. Největší část plochy zabírá jednoduchá stavba palácového typu s otevřenou lodží, gotickým lomeným oknem, oknem s mřížemi a třetím hranatým oknem, v němž je zobrazena modlící se sv. Kateřina. Otevřenými dveřmi dovnitř vstupuje Porfírius. Dole jsou dva příslušníci stráže, z nichž jeden spí a druhý se natahuje pro džbán s vínem.

Na scéně Disputace se nachází sv. Kateřina mírně vlevo a zprava zástup starců, vypočítávajících argumenty. [106] V pozadí je vidět část architektury věznice. Ve spodním pásu je legenda z velké části poničena. Pokračuje dnes jen fragmentárně dochovaným výjevem Upálení padesáti filozofů, z nichž vidíme pouze hlavy v plamenech.

Na obraze Pokání císařovny a její družiny je situována vpravo opět stavba věznice, nalevo klečí císařovna se svou družinou a z okna se vyklání sv. Kateřina s gestem žehnání. Legenda pokračuje Popravou císařovny a její družiny, klečící v pravé části výjevu, nad nimi opět žehná sv. Kateřina, a vlevo je zobrazen císař se svými druhy,

dohlížející na vykonání rozsudku. Mučení sv. Kateřiny zachycuje moment před zásahem anděla, kdy se sv. Kateřina v pokleku modlí před mučícím kolem, za ní stojí císař s doprovodem, shora slétá anděl s mečem.

Další výjev představuje Stětí sv. Kateřiny, klečící v modlitbě uprostřed, nad ní se napřahuje v děravých kalhotách kat s mečem, zcela vlevo stojí císař s doprovodem a nahoře se prolamují oblaka s andělem a žehnající Dexterou Dei. [107]

Většinu pole se scénou Pohřbu sv. Kateřiny zabírá mírně diagonálně nakloněná purpurová tumba, do níž dva andělé – jeden zprava, druhý zleva – kladou tělo svěřice. [108] Za tumbou jsou zobrazeni tři zpívající andělé s otevřenou knihou a za nimi jednoduše provedený skalnatý útes.

Na scéně Ukřižování je uprostřed Kristus na kříži v bederní roušce s velkým uzlem na levém boku, velmi širokou hrudí a výraznými krvavými ranami. [109] Nalevo vidíme Pannu Marii v modrých šatech a bílém plášti, napravo sv. Jan Evangelistu v červeném plášti. Motiv uzlu na Kristově bederní roušce je obdobného typu jako v medailonu na klenbě v kostele sv. Heleny v Nova Ponente, vycházející prapůvodně nejspíše z kompozic českého původu, známé například na Ukřižování ze sv. Barbory [206].

Zcela vpravo se nachází sv. Kryštof s malým Kristem na ramenou. Světec je zobrazen en face, zahalen v červeném plášti sepnutým na prsou a prohozeným nad předloktím, odkud spadá v kaskádách dolů, v pravici se přidržuje opalmu.

Postavy jsou umístěny na hornaté půdě velmi zkratkovitého provedení a pozadí výjevů tvoří výrazná modrá barva nebe. Malbám postav i architektur dominují odstíny červeného a žlutého okru. Kompozice sestávají z architektur zjednodušeného postgiottovského typu, dosvědčujících znalost maleb v kostele v Terlanu, které ale mohly být zprostředkovány až z druhé či třetí ruky. Příkladem je obraz sv. Kateřiny ničící modlu v interiéru chrámového typu, jenž je variací na kompozici obřezání Krista z Terlana. [78] Postavy jsou velmi protažené, s malou hlavou, krátkým krkem, výrazně obhroublými rysy a expresivní mimikou. Draperie je místy skládaná do kaskád a mís, zdůrazněných ostrou obrysovou linkou červené barvy (Ukřižování a postava sv. Kateřiny na většině výjevů), většinou však volně spadá v trubcovitých záhybech dolů, kde se zvonovitě rozšiřuje. V díle se objevují silně expresivní motivy, jako pojetí biřiců či zkrvavené tělo sv. Kateřiny na scéně Bičování nebo Krev prýšticí z Kristových ran na Ukřižování. Malbám zcela chybí lyrická nota krásného slohu, z něž přebírají pouze někde skladebný sloh draperie a kompoziční motivy (Ukřižování).

Karl Atz našel pod malbami dataci 1484, kterou však Braune a badatelé po něm četli jako 1384.⁵¹⁶ Braune na základě takto rané datace shledal ve zdejších malbách nejdůležitější osobu bolzanské školy, v níž se projevují čistě německé tendence a v jehož dílně se měl školit autor výjevu Vraždní nevinátek z Terlanu. Také Stangemu se datum 1384 jeví jako vysoce pravděpodobné.⁵¹⁷ Domnívá se, že malby představují přechod směrem ke krásnému stylu, monumentalitou postav však reflektující znalost maleb Theodorikových. Josef Weingartner pod malbami již tuto dataci nenalezl, avšak ani s jedním z těchto dat nesouhlasí. Odůvodněné se mu však zdá propojení s malbami z Terlanu a navrhuje ztotožnit autora Vraždní nevinátek s tímto umělcem. Souhlasit lze s tvrzením, že datum 1384 je příliš časně, jelikož stylově malby náležejí do pozdní fáze krásného slohu reflektující již silně novinky naturalizující malby.⁵¹⁸ Datace 1484 je také velmi nepravděpodobná. Nejreálnější se zdá interpretace Nicola Rasma, který malby na základě nového čtení nápisu datuje k roku 1420 a řadí je do pozdní fáze bolzanského malířského proudu.⁵¹⁹

V.7 Söll/Sela u Tramínu: kostel sv. Mořice

Na západní stěně kostela nelezeme dva výjevy z Kristových pašijí. [110] – vpravo Krista na Olivové hoře, kde je v jednom poli také scéna Jidášova polibku a Zatčení Krista a v druhém poli Kristus před Pilátem. Olivová hora vychází patrně z odlišných vzorů nežli často připomínaný Třeboňský oltář. Zde jde se vši pravděpodobností o recepci vzorů jihoněmeckých.⁵²⁰ Kristus ve vínovém rouchu s dlouhými rukávy klečí v zahradě s bujnou vegetací s jedním odhaleným chodidlem. Před ním je skála s kalichem a zjevující se anděl, za ním spí apoštolové. Za skalnatým přeryvem vidíme vyobrazení Jidášova polibku, Zatčení Krista, Petr s Malchusem. Na následujícím výjevu je zachycen vlevo stejně oděný stojící Kristus se svázanými rukama, před ním na trůnu Pilát Pontský, jemuž přednáší obžalobu židovská rada. Okolo Piláta a skupiny Židů je architektura baldachýnového typu, otevřená dvěma sloupy.

⁵¹⁶ BRAUNE 1906, 50sq. Považuje malby za druhé nejstarší dílo bolzanské školy; Atz tyto malby považuje za dílo lokálního umělce, které stojí zcela mimo kategorie vlivu italské či severské malby. ATZ 1909, 669. Stange zmiňuje opět datum 1384 a považuje malby za nejstarší články bolzanské řady, z nichž čerpal i autor maleb v kostele sv. Martina v Kampill či autor maleb ve sv. Heleně v Deutschnofen. STANGE 1969, 186sq.

⁵¹⁷ STANGE 1969, 186.

⁵¹⁸ Toto datum uvádí ve své práci BRAUNE 1906, 54. a jedno písmeno C navíc vysvětluje přičiněním pozdějšího zásahu, kdy byly malby restaurovány a doplněny o C do mezery mezi M a CCC. Clemen čte dataci na malbách jako 1484, nikoli 1384 (CLEMEN 1889, 13.)

⁵¹⁹ RASMO 1971, nepag.

⁵²⁰ Kompoziční blízkost zejména s malbami v kostele sv. Cypriana v Sarentalu. Shodné ikonografické motivy – včlenění scény s Malchusem. Popp naznačil možnou recepci švábských vzorů – zejména sochařských (Ulm, Landshut). Viz POPP 2003, 140sq.

Roku 1390 byly kostelu uděleny odpustky a Josef Weingartner kladl k tomuto datu i vznik maleb.⁵²¹ Podle něj je autor totožný s malířem legendy sv. Anežky v Kaltern, datovanou 1414. Domnívám se, že jde o malby mladšího data. Autora lze zařadit mezi místní umělce nevelkého významu, kteří reagovali na nové podněty přišlé ze severu během prvních let 15. století. Pojetí draperie naznačuje rozšíření krásnoslohých postav do širokého povědomí jihotyrolských umělců.

⁵²¹ WEINGARTNER 1912, 27.

VI. Brixenská škola a malíři z Brunecku

Brixenskou školou je nazývána tvorba několika dílen, které se podílely na výzdobě křížové chodby dómu v Brixenu kolem roku 1400 a v první čtvrtině 15. století a na následné produkci v okolních oblastech. Malíři vůdčí brixenské dílny se podíleli na výzdobě mnoha kostelů nejen v oblasti brixenského biskupství, ale i ve vzdálenějších lokalitách, jako je Hall u Innsbrucku, Tramín či Ampezzo.⁵²² V pracích této školy se protínají dvě tendence – severoitalská Altichierovská složka a severská (česká/rakouská). S určitou mírou zjednodušení lze souhlasit s rozdělením, jež přináší dosavadní literatura: veronsko-padovského původu jsou dekorativní řešení stěn, rámy, bordury a akantové rozviliny. Českého či rakouského původu je pojetí figur, draperie a typika obličejů. Každý malířský celek se ale liší mírou napojení na veronské či středoevropské vzory a zejména v těch nejkvalitnějších dílech se propojují obě složky do velmi těžko oddělitelné syntézy. Mnoho kompozičních řešení či jednotlivých motivů je převzato z děl Altichierových, včetně jednotlivých postav, jejich oděvů a postojů.⁵²³

Většina badatelů nepředpokládá těsnější styk mezi touto školou a školou bolzanskou, i když mnoho cyklů vykazuje slohové motivy pocházející jak z bolzanské, tak z brixenské školy. Dosavadní bádání tyto shody vysvětluje přítomností jakéhosi vandrujícího umělce.⁵²⁴

Ačkoliv je Brixen a celý Pustertal geograficky blíže Štýrsku a Korutanům, nepředpokládá se výraznější recepce tamějších maleb, nýbrž, že severské podněty vycházejí z rakousko-českého prostředí.⁵²⁵ Tuto situaci kopíruje i vztah politicko-církevní, zejména podíváme-li se na personální obsazení biskupského stolce. Tak jako v tridentském biskupském knížectví, i v Brixenu působili během 14. století biskupové spříznění s lucemburskou dynastií a s habsburským vídeňským dvorem. Již ve třicátých letech byl biskupem brixenským Matthäus Andergassen, který byl zároveň soukromým kaplanem Jana Jindřicha Lucemburského. Jak bylo zmíněno v úvodní kapitole, Jan Jindřich byl v letech 1335–1341 hrabětem tyrolským a dosazení tohoto biskupa bylo tedy velmi promyšleným tahem.⁵²⁶ V letech 1363–1364 byl brixenským biskupem slavný

⁵²² Na špitálním kostele, kde jsou zobrazeni sv. Mikuláš a sv. Kryštof. WEINGARTNER 1912, 47.

⁵²³ Přímou znalost Altichiera dokazují zejména práce tzv. autora IV. arkády z brixenské křížové chodby. Napojením tohoto malíře na Veronskou školu se zabývala ve své stati Trude Webhofer – WEBHOFER 1982.

⁵²⁴ RASMO 1971. Konkrétně hovoří o výjevu v 13. poli v Brixenu, kostele sv. Heleny v Nova Ponente a cyklu ze života sv. Barbory v Novacella.

⁵²⁵ WEBHOFER 1982, 151. Až od druhé třetiny 15. století lze sledovat recepci Štýrských vzorů a návaznost na malířství Vídeňského Nového města. Viz Oltář ze sv. Zikmunda v Pustertalu (kapitola VII.9).

⁵²⁶ Biskup byl místního tyrolského původu, ale jednalo se o zpřízněnce politiky Karla IV., který stál také za jeho zvolením 20.11.1336.

Lamprecht von Brunn, jehož církevní kariéra je zcela provázána s osobou Karla IV.⁵²⁷ Již od padesátých let působil jako Karlovův blízký poradce, později se stal kancléřem Václava IV. Také habsburský rakouský dvůr byl blízce propojen s brixenskými biskupy. Fridrich von Erdingen (1374–1396) byl spojencem Rudolfa Habsburského a kancléřem Leopolda III. Za jeho působení byla nově zaklenuta křížová chodba a vznikly i nejstarší malby. Stejně tak jeho následovník Ulrich Prust (1396–1417) měl silné vazby na vídeňský dvůr, odkud sám pocházel. Během jeho episkopátu byly vytvořeny snad všechny malby křížové chodby v Brixenu, které nás v rámci této práce zajímají.⁵²⁸

Biskupství brixenské s klášteřem Novacella (Neustift) se staly na počátku 15. století velmi aktivními uměleckými centry a patřily k hlavním objednavatelům této oblasti. Původ malířské školy je ale patně nutno hledat v Brunecku, odkud pocházeli v pramenech citovaní malíři Johannes, Erasmus a Christoph z Brunecku. Tito tři umělci jsou spojováni jak s výzdobou křížové chodby v Brixenu a v klášteře Novacella, tak v mnoha dalších kostelech. Zároveň v oblasti působilo větší množství malířů neznámého jména. Někteří z nich prošli školením v dílnách místních malířů, v několika případech se ale setkáme s umělci střeoevropského (snad i přímo českého) školení.

VI.1 Brixen/Bressanon: křížová chodba dómu

Křížová chodba propojuje dóm se starou biskupskou rezidencí, kostelem sv. Jana Křtitele a kapitulou. Dnešní křížová chodba ve své nejstarší části pochází z 10. století, po požáru roku 1174 byla přestavěna a posledními zásadními přestavbami prošla mezi lety 1365–1396, kdy byla zaklenuta křížovou klenbou.⁵²⁹ Po této stavební úpravě byla započata nová etapa výzdoby prostor, která se dochovala dodnes.⁵³⁰ Malby se rozprostírají na patnácti z dvaceti arkádových polí chodby a jde o samostatné umělecké celky, které vznikly v průběhu 14. a 15. století bez jednotného ikonografického programu. Většinou vznikly na objednávku prelátů a bohatších měšťanů a často představují jejich epitafy.

Na počátku 15. století se z výzdoby těchto prostor stal významný umělecký podnik, který je jednou z nejdůležitějších realizací internacionálního stylu v této oblasti. Z prvních desetiletí 15. století pochází výzdoba polí č. IV, VIII, IX, X, XI., XII, XIII. [111] Ačkoliv byly malby na těchto arkádách vytvořeny pravděpodobně souběžně či

⁵²⁷ V letech 1364-1371 byl biskupem ve Špýru a 1371-1374 biskupem ve Štrasburku a nakonec 1374-1398 arcibiskupem v Bamberku.

⁵²⁸ Byl notářem vévody Leopolda, kanovníkem v Pasově, Brixenu, následně kancléřem Leopolda a biskupem v Brixenu

⁵²⁹ ANDERGASSEN 2010.

⁵³⁰ WALCHEGGER 1895, 11. Starší malby byly většinou během přestavby zničeny.

v navazujícím časovém horizontu, nejde o realizace jediného malíře ani dílny. S jistotou můžeme oddělit malby ve IV. poli a malby ve XIII. poli. Mírně odlišné jsou potom pole VIII., IX. a XII.

VI.1.1 IV. Pole

Malbou naprosto výjimečné kvality v kontextu celé jihotyrolské oblasti této doby je výzdoba IV. pole brixenské křížové chodby. Na mimořádnou kvalitu upozornily již nejstarší práce.⁵³¹ Velká jemnost provedení vedla Tinkhausera k domněnce, že autorem byl malíř italského původu.⁵³² [112, 1] Již Walchegger ale trvá na severském původu umělce.⁵³³ Weingartner a po něm i další badatelé spatřují v tomto malíři místního umělce, který se liší od ostatních dobových malířů spíše než slohovým projevem pouze neobvykle velkým talentem.⁵³⁴ Většina badatelů udává jako autora maleb Johannese z Brunecku.⁵³⁵ Toto autorství zpochybňuje poprvé Erich Egg, a to na základě písemných pramenů, citujících malíře Erasma z Brunecku.⁵³⁶ K tomuto názoru se v současnosti přiklonil i Leo Andergassen, který se opírá o nález signatury Erasma z Brunecku na malbách v Kematen, jež podle jeho názoru slohově odpovídají malbám IV. pole v Brixenu.⁵³⁷ [4, 131-133]

Výzdoba tohoto pole je datována pod malbami k roku 1417 a objednavatelem je pravděpodobně žena Johannesse Hausmana, Agnes von Stufels.⁵³⁸ [112] Hlavní výjev tohoto pole, umístěný původně na západní stěně, byl pro svůj stále se zhoršující stav sejmut a dnes je uložen v diecézním muzeu v Brixenu. Na jeho původním místě je patrná pouze přípravná kresba staršího data. Největší část lunetového pole zdobila scéna Klanění tří králů. Ve spodním pásu pod ním nalezneme Bolestného Krista mezi Pannou Marií a sv. Janem, nalevo od něj sv. Kryštofa a sv. Ingenuina, napravo potom sv. Albuina.

Klanění tří králů se odehrává v hornaté krajině s vysoko položeným hornatým horizontem, odkud přijíždějí ke Svaté rodině králové s bohatým doprovodem. Marie je usazena pod slaměným přístřeškem v pravé části výjevu. Kristus vedle Marie leží zabalen

⁵³¹ TINKHAUSER 1856, 22.

⁵³² Tinkhauser v rámu jednoho z medailonů nalezl nápis P.Baccar, což interpretoval jako signaturu autora maleb, jehož navrhuje ztotožnit s Bartolomeem Vaccarinim. TINKHAUSER 1856, 22.

⁵³³ WALCHEGGER 1895, 74.

⁵³⁴ Weingartner 1912, 45.

⁵³⁵ Semper propojil s výzdobou IV. pole malby v kostele sv. Jakuba v Kastels u Termena, které na klenbě nesou stejný systém výzdoby. Následně byl na malbách v Tramínu objeven nápis, v němž se autor zdejších maleb, Ambrosius Gander, představuje jako žák malíře Johannese z Brunecku. Tento Johannes tedy ztotožněn v literatuře s autorem IV. pole v Brixenu. Poprvé Atz 1909, následně DELL ANTONIO 1928. Velkým zastáncem této teorie byl RASMO 1975.

⁵³⁶ EGG 1967.

⁵³⁷ S Erasmem z Brunecku spojoval malby ve IV. Poli v Novacella i v Brixenu již EGG 1967, 144; EGG 1972. Leo Andergassen tuto teorii rozvádí zejména v ANDERGASSEN 1998.

⁵³⁸ Erb se znakem Johannese Stufels je umístěn na svorníku klenby tohoto pole. Donátora identifikoval WALCHEGGER 1895, 73.

v kamenných jeslích na způsob tumbly. Za nimi pozoruje scénu sv. Josef ve fialovém plášti. První král pokleká před Kristem a v úctě dává polibek na jeho nohu. Druhý král se sklání před Marií a podává jí dar. Panna Marie zjemělým gestem ruky přebírá dar a mírným odtažením trupu a nakloněním hlavy dává najevo rozpaky. Gesto Mariiny ruky je jedním z typických projevů internacionálního slohu.⁵³⁹ Nejmladší král je zobrazen ve stoje. Všichni tři králové jsou oděni ve velmi módních šatech, na hlavě mají koruny s frygickou čapkou a šaty přepásané zlacenými opasky. Za postavami je první plán ukončen lesním porostem, za nímž v druhém plánu na vysoko položených horských lukách odpočívají pastýři se svými stády. Zcela nahoře se pastýřům zjevuje anděl, jenž jim zvěstuje narození Krista. Postava třetího krále v zelených šatech naznačuje reakci na starší kompozici tohoto námětu v brixenské křížové chodbě, umístěné na XIII. poli a datované 1410. [122]

Nad chlévem je dochovaná zlatá Betlémská hvězda, která byla uvnitř zdobena drobnou postavou Madony s dítětem. Tento motiv figurálně zdobené hvězdy se vyskytuje na malbách autora tohoto pole velmi často.⁵⁴⁰

Ikonograficky se tento výjev řadí k výpravně pojatým zobrazením tohoto námětu; vychází zejména z lombardské malby, avšak prapůvodně se objevující již v díle Nicola Pisana.⁵⁴¹ Ačkoliv za třemi králi se nachází velké množství postav, byla veškerá pozornost malíře soustředěna na hlavní scénu. Postavy Svaté rodiny a tří králů zabírají dvě třetiny prvního plánu a jsou také mírně většího měřítka nežli postavy z průvodu. Průvod je zde tedy pouze jakousi kulisou, nikoliv důvodem k prezentaci exotických zvířat, jako tomu bylo v některých severoitalských a francouzských dílech této doby.⁵⁴²

Badatelé často spojovali tyto malby s burgundskou malbou počátku 15. století. Přímé propojení s takto vzdálenou oblastí je ale poměrně nepravděpodobné a francouzské motivy je možné vysvětlit spíše znalostí české malby, která byla v této době burgundskému prostředí velmi blízká.⁵⁴³ Dvorský charakter výjevu býval v dřívější

⁵³⁹ WEBHOFER 1982, 179.

⁵⁴⁰ Farní kostel v Tramínu, kostel sv. Ducha ve Sterzingu (kap. VI.7, VI.4). Také mimo rámec dílny tohoto autora na malbách farního kostela v Terlanu (kap. V.2). Tento motiv se objevuje již kolem roku 1380 na reliéfu tympanonu portálu dómu v Ulmu. (ROYT 2006, 110) Jelikž z tohoto města přišel kolem roku 1400 do oblasti Hans Stotzinger, je pravděpodobné, že právě od vnesl tento prvek do zdejší malby.

⁵⁴¹ WEBHOFER 1982, pozn 121, str 180.

⁵⁴² Velbloudi se objevují již na Klanění od Michelina da Besozzo v Bodmer Library v Zürichu, pp.15, 42. Obrázek viz PÄCHT 1950, 4/d. Také ve starších kompozicích tohoto námětu od stejného mistra se setkáme s včleněním exotických zvířat. Většinou se jedná o prvky převzaté přímo z kompozic Altichierových. Viz klanění v kostele v Dietenheimu (kapitola VI.6) či ve Sterzingu (kapitola VI.4). Patrné je tedy autorovo směřování od prvotní altichierovské malby, jako původního východiska směrem k inspiraci středoevropskými kompozicemi v pozdějším díle.

⁵⁴³ VAN MARLE 1926. Například motiv políbení Kristova chodidla, který se objevuje na Klanění tří Králů v Tres-riches heures F52r, je přítomen i na starších českých malbách v Emauzském klášteře (Viz KUBÍNOVÁ 2012, 330, obr. xi).

literatuře také chápán jako projev znalosti francouzských rukopisů, spíše ho ale můžeme vysvětlit působením veronsko-lombardského okruhu.⁵⁴⁴

Některé motivy lze odvodit ze znalosti české malby či vzorníků zprostředkujících české kompozice. Zejména je to zasazení scény do prostředí chléva pod slaměný přístřešek s dírou ve střeše.⁵⁴⁵ Na výjevu je patrná i určitá meditativní intimita, přítomná ve skupině klanících se králů, v bezprostřední reakci panny Marie a jejím cudným klidným výrazu. Některé ikonografické prvky navíc svědčí o hloubce myšlenky, která vyobrazení dává mírně spirituální charakter. Malý Kristus leží zabalen v plátně v kamenných „jeslích“ tvaru tumb, což je motiv, který se objevuje již před rokem 1400 v českém prostředí, konkrétně na Adoraci Krista z Hluboké od Mistra Třeboňského oltáře.⁵⁴⁶ [166] Avšak v severní Itálii se s tímto motivem setkáme již před polovinou 14. století, ještě před inovacemi, jež do ikonografie tohoto námětu vnesly texty Brigity Švédské.⁵⁴⁷ Jde tedy o propojení ikonografických typů Adorace Krista a Klanění tří králů, které zapojuje mnoho inspiračních pramenů v kompozici dokonale harmonickou.

Na protější straně po stranách okna vidíme napravo sv. Jiří na koni, bojujícího s drakem, nalevo sv. Wilhelma Akvitánského a opata Gellone.⁵⁴⁸ Ve cviklech oblouků otevírajících stěnu do dvora jsou postavy světic – sv. Barbora, Kristýna a Anežka.

Klenba tohoto pole je kompozičně velmi rafinovaně promyšlena. [1] Žebra zdobí dekorativní rám, rozdělující klenbu na čtyři kápě. Na každé kápi je na modrém pozadí se zlatými hvězdami nejbližší středu zobrazen anděl v bílém rouchu, nesoucí nápisovou pásku. [113] Pod anděly jsou na každé kápi dva velké a dva menší medailony. V severní a jižní kápi jsou dvojice církevních otců a v malých medailonech v rozích dvojice starozákonních proroků. Západní a východní kápě nesou ve velkých čtyřlístých medailonech symboly evangelistů a v malých kruhových medailonech v rozích opět dvojici starozákonních proroků. Nápisové pásy se vztahují k výjevu Narození Krista a Vykoupení lidstva, jež jsou centrálními náměty tohoto pole. Na svorníku je umístěn erb objednavatelského rodu Hausmann.⁵⁴⁹ Ačkoliv se zde malíř pevně drží předem promyšleného schématu, jsou postavy plně rozvinuté, s široce rozloženými záhyby

⁵⁴⁴ KEHRER 1909, 200. K tomu více také PÄCHT 1950, 13-25.

⁵⁴⁵ Vyskytuje se i ve starších dílech stejného autora – farní kostel v Tramínu [165, 167], Sterzing [144] (jiný tvar přístřešku) ale i na dílech příbuzných autorů – sv. Helena v Deutschnofen [188, 189], hřibovní kaple v Rifianu [39], kostel sv. Valentina na hřbitově v Tramínu. Podobně řešen chlév na Adoraci Krista z Hluboké [166].

⁵⁴⁶ Motivy přítomné na scénách z Kristova dětství, které upomínají na jeho budoucí osud pocházejí většinou z meditativních spisů Brigity Švédské. Viz ROYT 2013a.

⁵⁴⁷ ROYT 2013, 153.

⁵⁴⁸ TINKHAUSER 1856, 22 interpretuje tuto postavu jako Gottfried von Bouillon.

⁵⁴⁹ Kunst in Tirol 2007, 330.

draperie, skládané v půvabné linii.⁵⁵⁰ Kompozice bezzbytku využívá vytyčeného prostoru a postavy jsou elegantně uzpůsobeny tvarům polí. Také postavy hlavního pole jsou harmonicky začleněny do lunetového pole.

V tomto díle dosahuje autor, patrně Hans z Brunecku, svého mistrovství. K typickým projevům malířova vrcholného období patří vytříbená jemnost kresby, dlouhé linie záhybů draperie a dále bohatá barevná škála. Velmi jemné a oduševnělé obličejové tváře jsou dobře rozpoznatelné díky některým opakujícím se znakům. Tvář je oválného tvaru s výrazným hnědým obloukem nad očima a jemně klenutými ústy.⁵⁵¹ Tento typ obličejové tváře můžeme sledovat i na dalších cyklech s malířem spojovaných.⁵⁵² Pro malíře je charakteristická velmi jemná kresba, oduševnělé tváře, štíhlé proporce a pružná linie záhybů draperie. Malby tohoto pole se vyznačují také naprosto ojedinělou technologickou dokonalostí malby. Ta je provedena zcela výlučně technikou fresko, za což vděčí velmi dobrému stavu dochování.⁵⁵³ Jde také o jediné pole, kde se v poměrně hojném množství dochovalo původní zlacení. Barva je kompaktní a využívá valérový způsob překrývání jednotlivých barevných vrstev.⁵⁵⁴ Autor těchto maleb je zdaleka nejschopnějším umělcem celého tyrolského malířství počátku 15. století, které dosáhlo vrcholu právě pracemi jeho nejlepších let, tedy druhého desetiletí 15. století.

Dle mého názoru není možné ztotožnit autora tohoto pole s Erasmem z Brunecku podepsaným v Kematen, jak navrhuje Andergassen, neboť ty kvalitou provedení ani estetickým účinkem nedosahují dokonalosti maleb v Brixenu.⁵⁵⁵

VI.1.2 Výzdoba severního křídla

Malby těchto polí jsou v dosavadní literatuře charakterizovány velkým množstvím teorií, oddělujících práce jednotlivých umělců – dílen – rukou. Výzdobu tří severních polí, X., XI. a XII., propojil jako práci jedné dílny již Tinkhauser.⁵⁵⁶ Walchegger připojuje dále výzdobu IX. pole a maleb na západní stěně pole VIII. a všechny tyto malby datuje do konce 14. století. Na malbách všech zmiňovaných polí nalézá opakující se typy obličejů, které podle něj dosvědčují provedení jedinou dílnou.

⁵⁵⁰ WEBHOFER 1982, 177.

⁵⁵¹ WEBHOFER 1982, 183.

⁵⁵² Sterzing (kapl VI.4), Hall (kap. VI.5), Novacella (kap. VI.2).

⁵⁵³ Malby na stěně jsou v horším stavu kvůli nepříznivým vnějším vlivům, kvalitativně však dosahují maleb na klenbě, jež jsou dochovány téměř intaktně. Viz restaurátorská zpráva. Lucia Saccani 1987, 2003, nepag.

⁵⁵⁴ Restaurátorská zpráva, Lucia Saccani 1987, nepag.

⁵⁵⁵ Blíže viz kapitola věnovaná kostelu sv. Mikuláše v Kematen (kap. VI.3). A vztahu Hanse a Erasma z Brunecku (kap. VI.11).

⁵⁵⁶ TINKHAUSER 1856, 107.

V této dílně pak mělo spolupracovat větší množství malířů, kteří se střídali na výzdobě jednotlivých arkád.⁵⁵⁷ Semper naopak oddělil výzdobu XII. pole, které má, jak uvádí, být prací samostatnou, stylově blízkou okruhu Mistra Theodorika, jež stojí v protikladu k italsky orientované giottovské malbě X. a XI. pole.⁵⁵⁸ Josef Weingartner v podstatě souhlasí se starším Walcheggerovým názorem a připisuje všechny malby tohoto období, tedy pole VIII, IX, X, XI, XII, jediné dílně, se zřetelným odlišením několika rukou. Podle jeho názoru na autorství jediné dílny ukazuje totožná barevnost výjevů, zalíbení v bohatých úponkových bordurách a podobný obličejový typus.⁵⁵⁹ Všechny malby vznikly dle jeho názoru během jedné dekády, patrně prvního desetiletí 15. století. Morassi i Rasmo připisují malby těchto polí bratrům Erasmovi a Christophovi z Brunecku.⁵⁶⁰ Většina badatelů se kloní k dataci všech těchto polí do rozmezí let 1400–1420.⁵⁶¹ Toto datum je přijímáno i v současné literatuře.⁵⁶²

VI.1.2.1 VIII. pole

Výzdoba západní stěny tohoto pole je datována na počátek 15. století. Malby na klenbě pocházejí až z doby kolem roku 1470. Pod malbami na klenbě se ale nachází starší přípravná kresba pravděpodobně z let 1410–1420, která neodpovídá malbám nad ní.⁵⁶³ V lunetovém poli pod klenbou na západní stěně se v horní části nachází výjev Krista na Olivové hoře. [114] Odehrává se v zahradě obehnané spletaným plůtkem, poseté drobnou vegetací a stromy. Krajina je ukončena skalnatými výčnělky, představujícími Olivovou horu. Postavy jsou umístěny v jednom prostorovém plánu v popředí, Kristus vpravo, spící apoštolové vlevo. Zcela nahoře se zjevuje Bůh Ootec v oblaku. Kristus klečí v šedých šatech otočen vlevo směrem ke skalám, kde se nalézá kalich hořkosti. Od jeho rukou vychází nápisová páska: „*paters si fieri potest transeat hic calix*“. Nalevo spí apoštolové – zprava sv. Petr, sv. Jan, sv. Jakub starší.

Kristův šat spadá volně podél těla bez hlubšího členění až na zem, kde se široce rozevívá a řasí v zalamované záhyby tuhého roucha. Také draperie apoštolů není nijak výrazně členěna a záhyby jsou naznačeny pouze v místech ohybu paží či v místě pokrčení draperie na zemi. Zejména oděv sv. Petra je téměř nečleněný a vytváří „pytlovitý efekt“,

⁵⁵⁷ WALCHEGGER 1895, 57sq.

⁵⁵⁸ SEMPER 1887, 15.

⁵⁵⁹ WEINGARTNER 1912, 41sq.

⁵⁶⁰ MORASSI 1934, 426; RASMO 1971, nepag.

⁵⁶¹ EGG 1972, 54.

⁵⁶² Kunst in Tirol 2007, k.h.213, 330-331..

⁵⁶³ Viz Restaurátorská zpráva. Erika Winkler 2001, nepag. Malby asi zůstaly nedokončené z finančních důvodů.

blížící se tvorbě malířů theodorikovského okruhu. Obličej Krista není dochován, ale z pojetí vlasů lze usuzovat, že to byl onen typ obličej, který se opakuje na výjevech severních polí chodby. Okraj vlasů zdůrazňuje tmavší linka, která určuje pravidelné zvlnění jinak nečleněného pramene, spadajícího na záda. Stejný motiv a pojetí vlasů nalezneme i na postavě apoštola Jakuba staršího z tohoto výjevu i na mnoha postavách ze severních polí. Příkladem jsou postavy na klenbě IX. pole, kde je zobrazen Mojžíš před hořícím keřem, či sv. Šebestián z XI. pole.

Pod Olivovou horou vlevo vidíme donátora v kanovníckém rouchu, klečícího před sv. Dorotou. **[115]** Pozadí tohoto výjevu tvoří bohatě rozvětvený růžový keř s mnoha drobnými lístky a květy. Vegetace je provedena velmi pečlivě, včetně listů ve stínu.⁵⁶⁴ Postava donátora je zobrazena z profilu, jeho obličej je pojat naturalisticky, se stařeckými rysy, vráskami, výrazným nosem a pleší. Tohoto kanovníka neznáme jménem, ale patrně jde o jednoho ze zde pohřbených kanovníků z kostela Panny Marie.⁵⁶⁵ Sv. Dorota je zachycena ve stoje, jak předává koš s ovocem dítěti nalevo. Je zahalena v bohatě členěném zeleném plášti s červeným podšitím, který se ve spodní části mírně rozšiřuje v základnu zvonovitého tvaru. Pod oběma pažemi spadá její plášť v kaskádách a vytváří mísovité záhyby mezi nimi. Draperie je vysoce plasticky promodelovaná. Odlišné pojetí draperie oproti postavám na výjevu Olivové hory nahoře svědčí pro provedení jinou rukou, patrně ale v rámci jedné dílny. Tvář sv. Doroty, lemovaná světlými vlasy, je oválného tvaru, s nevýraznou bradou a vyklenutým čelem, a opakuje se na postavách světic (či Panny Marie). Velmi blízký je obličej Panny Marie z Klanění tří králů v medailonu na klenbě IX. pole. Blízkou příbuznou nalezneme také v postavě Panny Marie z výjevu Adorace na XIII. poli. **[121]** Dále vpravo je v mělkém výklenku namalován sv. Bartoloměj, zahalený opět do velmi plasticky pojednané draperie. Zcela vpravo se pak nachází fragment Snímání z kříže, jenž byl podle pojednání vlasů a vousů proveden stejnou rukou jako Olivová hora nad ním. **[116]**

Postavy sv. Doroty a sv. Bartoloměje je dle mého názoru možné přiřadit k tvorbě hlavního mistra dílny, blízkého autoru IX. pole. Olivová hora a Snímání z kříže jsou patrně prací jiného umělce, jenž je autorem i votivního obrazu zvaného Jauffenburg

⁵⁶⁴ Viz Restaurátorská zpráva, nepag.

⁵⁶⁵ Heinrich Surauer, zemřel 1403, Agydius di Naz, zemřel 1436, ANDERGASSEN 2010, 281sq. V tomto kontextu je nutno připomenout, že právě v listině kanovníka Heinricha/Enrica Surauera z roku 1398 jsou jako svědci poprvé uvedeni bratři Erasmus a Christoph z Brunecku: „*Erasmoe et Cristofero fratribus pictoribus de Prawnekka*“. Přítomnost malířů v okruhu tohoto kanovníka by tedy mohla svědčit pro tradiční propojení těchto dvou malířů s malbami severních polí brixenského ambitu. Citace převzata z: RASMO 1952, 77, pozn. 66.

z Novacella.⁵⁶⁶ [214] Datace tohoto pole se v literatuře velmi různí.⁵⁶⁷ Většina badatelů řadí tyto malby mezi léta 1410–1420.⁵⁶⁸ Erich Egg je chápal jako jeden z hlavních projevů českého vlivu, který má být patrný zejména v širokých obličejích, trubicovitém těle a těžce skládané draperii.⁵⁶⁹

VI.1.2.2 IX. pole

Ikonografický koncept tohoto pole je pojat jako Biblia Pauperum. [117] Klenbu rozdělují zdobená žebra na čtyři pole a v každém z nich se nachází pět medailonů – jeden centrální výjev z Nového zákona, kolem dvě scény ze Starého zákona a nad tím dva proroci v menších medailonech. Postavy nesou nápisové pásky s citacemi z příslušné pasáže Bible. Centrální výjevy z Nového zákona se vztahují ke Kristovu dětství: Zvěstování, Narození, Klanění a Představení v Chrámu. Starozákonní příběhy jsou pak typologickým předobrazem k novozákonnímu výjevu. U Zvěstování jsou umístěny medailony s vyobrazeními Zlořečený had a Rouno Gedeónovo. Na kápi s medailonem Narození Krista jsou starozákonní obrazy Mojžíš před hořícím keřem a Hůl Áronova. Okolo medailonu s Klaněním tří králů jsou situovány typologické paralely David a Abnér, Královna ze Sábý a Šalamoun. Na poslední kápy s centrálním medailonem Představení v chrámu jsou umístěny předobrazy Marie a Anna a Obětování Samuela.⁵⁷⁰ Přes velmi úzké natěsnání scén v kruhových polích vytvořil malíř kompaktní a prostorově dobře uspořádané kompozice.⁵⁷¹ Klanění tří králů opakuje schéma v oblasti přítomné již na starších malbách v Tramínu a dále na desce z Freisingkého muzea. [167, 219] Také na tomto poli se pravděpodobně podílelo více autorů. Autor Olivové hory a Snímání z kříže z VIII. pole se podílel na některých medailonech, například Mojžíš před hořícím keřem. Centrální medailony vytvořil asi autor votivního výjevu se sv. Dorotou z VIII. pole.

Na jižní stěně pod obloukem arkády směřující do rajského dvora vidíme výjev Mučení sv. Achácia a jeho druhů, po stranách pak dva anděly a objednavatele Fridricha von Wien.

⁵⁶⁶ Nejsvětější trojice z Novacella/votivní deska Jauffenburg (viz kapitola VII.3). Oběma dílům společné je velmi subtilní Kristovo tělo s nevýrazně řasenou bederní rouškou, dále tvář Boha Otce/Nikodéma, včetně pojetí vlasů a vousů. Sv. Mořic z votivní desky Jauffenburg nalezne obdobu ve tváři sv. Jana na scéně Snímání v Brixenu.

⁵⁶⁷ Egg se přiklání k roku 1400 - EGG 1972, 54.

⁵⁶⁸ RASMO 1971, ANDERGASSEN 2010, 285sq, 329.

⁵⁶⁹ EGG 1967, 87.

⁵⁷⁰ Kápe s výjevem představení v chrámu a okolními medailony je velmi silně poničena. Takto čle ikonografii výjevů ANDERGASSEN 2010, 285.

⁵⁷¹ Kunst im Tirol 2007, k. h. 213, 330-332.

Tinkhauser vyslovil poprvé domněnku o propojení těchto maleb s autorem IV. pole.⁵⁷² Také Weingartner se snažil vysvětlit vztah autora IX. pole k autoru IV. arkády a dospěl k názoru, že malíř IX. pole byl učitel mistra IV. pole, nebo že IX. pole je mladou prací autora IV. pole.⁵⁷³ Výzdobu na klenbě tohoto pole lze s velkou pravděpodobností datovat k roku 1418.⁵⁷⁴

VI.1.2.3 X. pole

Na klenbě tohoto pole jsou vyobrazeny ctnosti a neřesti po jednom výjevu na každé kápi klenby, doplněné andělem, nápisovou páskou a dvěma proroky s citacemi moralizujících úryvků z Bible. [118] V severní kápi klenby to je Štědrost a Lakota, ve východní Horlivost a Netečnost, v jižní Rozvážnost a Lehkomyslnost a v západní Pokora a Pýcha. Scény na každé kápi klenby jsou umístěny v jednom poli, nijak výrazně od sebe neoddělené. Postavy jsou na sebe velmi natěsnané, což způsobuje jistý chaos a nepřehlednost kompozice. Celá výzdoba tohoto pole je charakteristická jistou zběžností, nevelkou péčí, a tedy mnohem nižší kvalitou než obě předchozí pole. Na provedení maleb se podílel autor Snímání z kříže a Olivové hory z VIII. pole, který zde provedl menší díl práce – některé proroky, sv. Šebestiána. Hlavním autorem zde je další malíř, jehož projev je charakteristický tendencí k protahování postav, používáním obličejového typu velmi hrubých rysů a nepříliš ladného vzezření s obloukem obočí směřujícím dolů. Příznačné je také jeho zacházení s hmotou draperie, která je velmi málo plasticky členěna a vytváří objemné postavy v „pytlovitě“ draperii. Na severní stěně tohoto pole jsou dále výjevy Miles Christianus, Klečící prorok Izaiáš, Oplakávání Krista. Zvěstování Panně Marii je prací jiného umělce, patrně z konce 14. století.⁵⁷⁵ Na oblouku otevírajícím se do dvora je umístěno mučení sv. Šebestiána a Ukřižování sv. Filipa.

VI.1.2.4 XI. Pole

Klenba tohoto pole je pojata jako vstup do chrámu – symbolická brána nebes spravedlivých, kteří se vyznamenali skutky milosrdenství, zobrazenými zde.⁵⁷⁶ [119] Okolo Kristovy tváře na svorníku klenby se rozvíjejí Kristovy skutky – Podobenství o boháči a Lazarovi a Poslední soud na jižním poli a samotné skutky milosrdenství na

⁵⁷² TINKHAUSER 1856, 35.

⁵⁷³ WEINGARTNER 1948, 32sq

⁵⁷⁴ TINKHAUSER 1856, 35. Přináší přepis nápisu „*Hanc picturam fecit fieri Dominus Fridericus de Wienna Canonicus ecclesiae in Albeins. A. D. 1418*“.

⁵⁷⁵ Kunst im Tirol 2007, k.h. 213, 330-332

⁵⁷⁶ Kunst im Tirol 2007, k.h. 213, 330-332.

ostatních polích. Výjevy se vyznačují velkou stísněností, natěsnaností postav a architektury. Oproti předchozímu poli je zde použito architektonických rámců, které mají být kompozičním činitelem. Architektury jsou výrazně kulisového typu, zcela netektonicky pojaté a tíhnoucí, tak jako postavy, k přílišnému protažení proporcí.⁵⁷⁷ Jde o přetvoření veronských vzorů do velmi zjednodušené a špatně pochopené verze, ukazující na znalost z druhé až třetí ruky. Na příkrývce z Uzdravení nemocného je použito šablon pro malbu brokátového vzoru látky.

Na severní stěně tohoto pole jsou ve spodní části výjevy císaře Augusta s Tiburtinskou Sibylou a Zjevující se žena ve slunci. Nad nimi, nad starým zazděným vstupem do kostela, se nachází postava sv. Augustina s nápisovým polem s úryvkem z jeho díla, vážící se k výjevům milosrdenství

Podílelo se zde opět větší množství rukou. Podle protáhlého kánonu postav, pojetí zvlněných vlasů, obličejového typu i draperie lze hlavního autora tohoto pole ztotožnit s autorem Olivové hory a Snímání z kříže v VIII. poli. Weingartner bezprostředně k těmto malbám řadí výjevy z legendy sv. Erasma v kostele sv. Jana Křtitele v Brixenu.⁵⁷⁸

VI.1.2.5 XII pole.

Klenba a severní stěna tohoto pole nesou postavy diecézních patronů z Brixenu, Chur a Zürichu. [120] Na severní stěně je zobrazen klečící objednavatel Johannes Sengen s erbem před sv. Erasmem. Jeho dřívější působení jako kanovníka v Chur a v Zürichu vysvětluje přítomnost těchto patronů na výzdobě.⁵⁷⁹ Dále je zde zobrazena Madona veronského typu na trůnu s klečícím kanovníkem Petrem Hangenorem, sv. Ondřejem a sv. Jiřím, jenž je patrně z ruky jiného umělce a staršího data, blízko roku 1400.⁵⁸⁰ Nad tímto výjevem je umístěna polopostava Bolestného Krista v sarkofágu mezi Marií a sv. Janem, vlevo sv. Anežka římská, a.napravo sv. Kryštof s malým Ježíšem.

Malby jsou charakteristické výraznou kresebností a jemnou barevnou modelací. Draperie zde má výrazně „pytlovitý“ charakter, reagující na post-theodorikovskou malbu. Kompozice jsou oproti dvěma předchozím polím velice přehledné, postavy monumentálněji pojaté a dobře proporčně skloubené. Architektonické rámce jsou lépe pochopeny, avšak stále kulisovitého rázu.⁵⁸¹ Malby také výrazně odlišuje rám, tvořený

⁵⁷⁷ Kunst im Tirol 2007, k.h. 213, 330-332.

⁵⁷⁸ WEINGARTNER 1912, 43.

⁵⁷⁹ ANDERGASSEN 2010, s. 328sq.

⁵⁸⁰ RASMO 1952, 1971; ANDERGASSEN 2010, 328. Objednavatel Peter von Hangenor, kanovník, zemřel 1401.

⁵⁸¹ Kunst im tirol 2007, k. h. 313, 330-332.

rozbujeými akantovými rozvilinami, které vytvářejí vnitřní rámec v každé kápi klenby. Na postavě sv. Theobalda se setkáme s použitím šablonové malby.

Rasmo datoval malby do druhého desetiletí 15. století na základě dat z donátorova životopisu.⁵⁸² Také Andergassen se v současnosti přiklání k tomuto datu.⁵⁸³ Rovněž na tomto poli se podílelo více rukou. Hlavním autorem byl nejspíše autor části maleb VIII. a IX. pole. Postavy sv. Sebastiana a Pirminia zobrazené en face, s velmi upřeným pohledem, tmavýma kulatýma očima, jemným obloukem obočí, rovným nosem a malými sevřenými ústy odpovídají obličejům sv. Bartoloměje z VIII. pole. Ženské obličejy jsou obdobných rysů jako sv. Dorota z téhož pole. **[115]**

Malby těchto polí při bližším prozkoumání nepřinášejí těsnější analogie se soudobou malbou českou, nýbrž vycházejí ze starší vrstvy post-theodorikovské malby, která byla jedním z pramenů rakouské školy.⁵⁸⁴ Zejména zacházení s hmotou draperie je přesně tím typem měkké hmoty, jenž monumentálně zdůrazňuje objem a zjednodušuje tvar, tak jako je tomu například již na oltáři z hradu Tirol, tedy na prvním díle v oblasti, které se nějakým způsobem váže k české malbě.⁵⁸⁵ **[202, 203]**

Výzdoba severních polí brixenské chodby je pravděpodobně prací zejména v Rakousku školených umělců, z nichž pouze někteří reflektují novinky krásného slohu, jako zdůraznění linie a dekorativní sklad draperie. Domnívám se, že nejkvalitnější malby provedl autor VIII. a IX. pole, jehož postavy jsou velmi hmotné, dobře proporčně skloubené, a zároveň reflektuje silněji aktuální tendence, tedy kaligrafické hry draperie a plasticitu záhybů. Tento autor reaguje na podněty autora IV. pole (zejména v rozvržení výzdoby na klenbě IX. pole a v obličejových typech), stejně tak jako na krásnoslohé draperiové postavy autora XIII. pole. U tohoto malíře lze také předpokládat přímou znalost české či jihoněmecké malby. Podle mého názoru však u všech pěti polí jde opravdu o práci jediné početné dílny, pro což svědčí účast jednotlivých rukou na různých polích, přičemž zároveň v každém poli spolupracuje více malířů. Na práci jediné dílny ukazuje mimo jiné i obdobně pojatý dekor rámců a barevnost. Nejtěsněji propojeny jsou malby na polích X a XI.

⁵⁸² RASMO 1952, 1971. Johannes Sengen zemřel 1434 a je zde pohřben.

⁵⁸³ ANDERGASSEN 2010, 329.

⁵⁸⁴ Propojení s touto vrstvou české malby poprvé zdůrazňuje SEMPER 1887, 15, avšak podle jeho názoru se týkala pouze maleb na klenbě XII. pole.

⁵⁸⁵ Viz kapitola VII.1.

VI.1.3 XIII. pole

Na severní stěně XIII. pole najdeme malby, které se slohově váží k ostatním arkádám severního křídla a je možné předpokládat i stejnou dataci. [121] Jsou zde scény Zvěstování, Adorace Krista a dvě dvojice postav světců. Nejbližší Madoně z Adorace je ale Madona z Klanění tří králů v kapli sv. Viktora v Novacella. Totožný je obličejový typ s očima sešikmenýma dolů výraznou černou linkou a tvar obličeje s nevýraznou bradou. Obdobné je i pojetí jeslí Krista ve formě proutěného oválného koše, jež se opakuje i na klenbě IX. pole

Hlavní výjev tohoto pole zabírá celou východní stěnu a znázorňuje Klanění tří králů. [122] Tinkhauser poprvé malbu datoval k roku 1410 na základě čtení dnes ztraceného nápisu.⁵⁸⁶ Walchegger připisoval tuto malbu v pramenech uváděnému malíři Andreasi Bembovi a datoval ji k roku 1429, šlo však o záměnu nápisů na jednotlivých polích.⁵⁸⁷ Klanění tří králů se odehrává ve strmě stoupající krajině s vysokým horizontem, poseté drobnými rostlinami. V popředí vidíme hlavní scénu. Madona s dítětem sedí v pravé části pole, vedle ní zcela vpravo je malá postava sv. Josefa a za ním kulatý slaměný přístřešek s volkem a oslem v ohradě ze splétaného proutí. Zleva k Marii přicházejí tři králové. Nejstarší král klečí s truhlou v rukách, kterou nabízí malému Kristu. Oděn je v bílém dlouhém plášti. Malý Kristus je nahý, zakrytý pouze rouškou. Natahuje se přes matčinu nohu a pravou rukou žehná. Druhý král v zelených šatech sepnutých na prsou a s hnědě podšitým pláštěm je příkladem dobové vysoké módy. V pravé ruce drží zlatý roh hojnosti a levou rukou vede divákův pohled ke Kristu. Poslední král je z poloviny zničen, dochovala se jen spodní část jeho těla v bílých punčochách a hermelínový plášť. V horní části je scéna Zvěstování pastýřům. Zde jsou postavy menšího měřítká – naznačují tak odstupňování terénu; pojaty jsou jako rustikální venkovské postavy, srovnatelné s venkovany na výjevech z Orlí věže či českých děl této vrstvy.⁵⁸⁸ Zcela nahoře zvěstuje anděl pastýřům.

Panna Marie je zobrazena jako královna nebes s korunou na hlavě zdobenou hvězdami, sedící na stolci překrytým jejím oděvem. Zahalena je do bílých šatů sepnutých pod prsy a bílého pláště spadajícího přes ramena. Kristus na jejím klíně je zachycený ve

⁵⁸⁶ „Anno MCCCCX in vigilia h. Martini obiit dominus Conradus Schaller de Kannenwerch Cappellanus sancte Catharine in Ecclesia Cathedrali. Cuius Anima cum omnibus fidelibus requiescat in pace. Amen.“ TINKHAUSER 1856, 38, pozn 1.

⁵⁸⁷ Walchegger toto jméno čerpá z textu Tinkhausera, kde je ale Andreas Bembo uveden jako autor maleb v poli XV. „Doctor egregius Johannes de Cervit vir amabilis tunc Coloniae Civ. Rector et providus egendorum omnium. Huius corpusculum inferius hic sub sepultum Anno Domini 1426“ TINKHAUSER 1856, 38.

⁵⁸⁸ Například Adorace Krista z Hluboké od Mistra Třeboňského oltáře [35].

stoje a zakryt jen průhlednou rouškou, jako by sklouzával z Mariina klína. Tato pozice Krista natahujícího se a přidržovaného Marií pouze za roušku není v Čechách známa, avšak malého nahého Ježíše ve stoje na Mariině klíně nalezneme na epitafu Jana z Ježeně a následně na celé řadě maleb norimberského původu.⁵⁸⁹ [123] Zahalení do průsvitné roušky se objevuje v českých dílech mnohokrát, například na Madoně z Jindřichova Hradce. [124] Motiv cípu Mariina roucha po levé straně boku, který naznačuje pokračování trůnu, je zde použit zcela nelogicky a odpovídá opět použití vzorníku s Madonou podle epitafu Jana z Ježeně, Madony z Jindřichova Hradce či některé z norimberských prací.⁵⁹⁰ Mariiny šaty jsou skládány v bohatě řasené a výrazně plasticky pojednané záhyby. Mezi koleny vytváří jeden menší mísovitý záhyb, o nějž opírá levou nohu malý Ježíš, pod tímto záhybem mírně vlevo je druhý místový záhyb. Po stranách jsou naznačeny kaskády. Takovéto řešení záhybů odpovídá velmi těsně řešení některých sochařských děl krásného slohu v oblasti. Motiv dvou mísovitých záhybů nalezneme na Trůnící Madoně z Marienbergu.⁵⁹¹ Stejný motiv se opakuje i na pietě z bolzanského dómu. Také motiv vybíhajícího cípu Mariina roucha po její levé straně, který spadá na zem a je natažen poměrně daleko od postavy, je snad převzat z krásnoslohých piet, kde sloužil jako prvek opticky vyrovnávající kompozici, jejichž významový střed je posunut na heraldicky pravou stranu. Tento motiv se nachází u děl české provenience, ale i na dílech tyrolských – na pietě z Bolzana či pietě z Lienzu.⁵⁹² [125]

Přístřešek s jeslemi není typem slaměného domku se sedlovou střechou, přítomný na většině českých děl, nýbrž je kulatý, svázaný nahoře; známý je v českém prostředí například z Bible boskovické, častěji se však vyskytuje v rakouském prostředí. Oproti starším českým vzorům nesedí Madona na lýkové rohoži, ale na vyvýšeném místě.⁵⁹³ Výjev je zasazen do krajiny nepřilíš hloubkově rozvinuté, stoupající spíše strmě vzhůru. Zvěstování se tak odehrává spíše nad Klaněním nežli za ním. Malba se vyznačuje ostrou kresebností a tuhnutím draperie, dobře viditelné například na rouchu druhého krále.

Autor XIII. pole je pravděpodobně zároveň autorem několika deskových obrazů – Madona z městského muzea v Bolzanu, Bolestný Kristus z Freisingu, a jak se zdá, byla desková malba jeho hlavním oborem.⁵⁹⁴ [216, 220] Tomu by nasvědčovalo zejména pojetí

⁵⁸⁹ Například oltář sv. Kateřiny z kaple Všech svatých v Kleinschwarzenlohe u Kornburgu. Více k norimberským obrazům viz KLÍPA 2012, 55-101.

⁵⁹⁰ Poměrně blízké řešení spodní části draperie nalezneme na Epitafu Hanse Erlbecka. Viz KLÍPA 2012, obr. II/39, 92.

⁵⁹¹ Viz Kunst in tirol 2007, obr s. 416.

⁵⁹² Z českých děl například Křivákova Pieta, Pieta Jihlavská či pieta z kláštera Seeon.

⁵⁹³ Původní kompozice patrně odvozená od Madony na trůnu, podžejí trůn vymizel. V českém prostředí je podobně komponován výjev na Oltáři sv. Jakuba či oltáři ze Želnavy. Obrázky viz BÄRTLOVÁ 2001, obr. č. 130, 133.

⁵⁹⁴ Viz kapitoly VII.4, VII.5.

výjevu Klanění tří králů, kde jsou jednotlivé postavy jaksi „přilepené“ na plošně pojaté pozadí a všechny umístěny v prvním plánu. Figury nejsou začleněny do krajiny, ani nekomunikují mezi sebou. Zdá se, že malíř vybírá postavy z jednotlivých vzorníků a následně je pouze aditivně řadí na obraz, aniž by se pokusil o jejich kompoziční propojení s pozadím či mezi sebou.⁵⁹⁵ Rasmu předpokládá, že právě autor této malby byl školen v záalpi, reflektoval ve svém umění podněty vyšlé v z Čech, přepracované však již v Rakousku. Skrze něj pak měli ostatní umělci podílející se na výzdobě chodby poznat česko-rakouské vzory. S tímto názorem lze velmi dobře souhlasit i proto, že v každém z jeho děl se setkáme s reflektováním některé konkrétní české předlohy a je tedy pravděpodobné, že přišel do bližšího styku s českou malbou kolem roku 1400.

VI.2 Novacella/Neustift u Brixenu

Klášteří komplex augustiniánů v Novacella (Neustift) byl založen roku 1142 sv. Hartmanem, biskupem brixenským, a stal se jedním z nejdůležitějších náboženských a uměleckých center v oblasti. Původní komplex byl přestavěn po požáru roku 1190 biskupem Conradem z Rodank. Stejně tak jako v Brixenu i zde během 14. a 15. století probíhala výzdoba křížové chodby. Malby byly zničeny pravděpodobně roku 1636 a opětně odkryty až roku 1931.⁵⁹⁶ Jejich první popis přináší ihned po jejich odkrytí Max Schrott.⁵⁹⁷ Následně je ve svých pracích zmiňují Morassi, Rasmu a Weingartner.⁵⁹⁸ Cyklem sv. Barbory a sv. Doroty se podrobněji zabýval Helmut Stampfer,⁵⁹⁹ ikonografickým rozbořem celého celku pak Andergassen.⁶⁰⁰ Stejný autor přináší rozbor maleb ve IV. poli, připisovaných autoru IV. pole v Brixenu, jehož ztotožňuje s Erasmem z Brunecku.⁶⁰¹ Tak jako v brixenské křížové chodbě i zde jde o oddělené celky bez jednotného ikonografického konceptu.

VI.2.1 Pole X. a XI.

Malířská výzdoba klenby X. a XI. pole je prací jedné dílny z jednoho časového období. Na klenbě X. pole se nachází výjevy ze života sv. Doroty. Cyklus začíná

⁵⁹⁵ Deskové obrazy nerozvíjely tolik narativní scény, jež musely být začleněny do reálnějšího prostoru, nežli výjevy devočního typu, pro deskovou malbu této doby mnohem častější, které užívali zlatené pozadí (v některých případech červené či modré)

⁵⁹⁶ STAMPFER 1992, 48.

⁵⁹⁷ SCHROTT 1931a; SCHROTT 1931b.

⁵⁹⁸ MORASSI 1934, 175-178; WEINGARTNER 1948, 14,15, 69; RASMO 1971, 116sq.

⁵⁹⁹ STAMPFER 1992.

⁶⁰⁰ ANDERGASSEN 1992.

⁶⁰¹ ANDERGASSEN 1998.

na západní kápi klenby scénou sv. Dorota před Fabriziem, císařským náměstkem v Caesareji. Odehrává se v dřevné architektuře krabicového rázu. V levé části trůní Fabrizius, zprava přichází sv. Dorota v modrých šatech a zeleném plášti. [126] Cyklus pokračuje obrazem Mučení sv. Doroty, jako následek jejího odmítnutí provdat se za Fabrizia. Následuje Setkání sv. Doroty s jejími dvěma sestrami Calixtou a Christou, které odpadly od křesťanské víry a k odchodu měly přesvědčit i sv. Dorotu. [127] Vedlejší výjev zobrazuje upálení sv. Calixty a Christy za jejich opětovné přestoupení ke křesťanské víře po rozhovoru s Dorotou. Na čtvrté kápi se odehrává Stětí sv. Doroty a Zázrak s košíkem ovoce a růžemi.⁶⁰² Na poli se Stětím sv. Doroty je postava donátora v kanovnickém oděvu.⁶⁰³

Na XI. poli se nachází cyklus ze života sv. Barbory. Začíná na západní polovině severní kápě a pokračuje ve směru hodinových ručiček. [128] Obsahuje výjevy Křest sv. Barbory, Přestavba věže, Zničení model otce sv. Barbory Dioscuro, Únik z věže, Dopadení sv. Barbory v jejím úkrytu v jeskyni, Bičování, Mučení a Stětí světice.

Jako nejdůležitější pramen ikonografického programu obou polí posloužila Legenda Aurea Jakuba de Voragine.⁶⁰⁴ Architektura i figurální složka obou cyklů je téměř shodná. Postavy jsou velmi drobného měřítka, uměřených proporcí a velmi klidné gestikulace. Oděny jsou v dobově módních šatech kopírujících tělesné křivky, mužské postavy potom do úzkých kabátů. Pláště se skládají do velmi měkce modelovaných záhybů kulatých forem. Rozdílné jsou však obličejové obrysy obou cyklů. Tváře na cyklu sv. Doroty (a zejména samotné světice) jsou charakteristické velmi plasticky modelovaným inkarnátem a očima s přivřenými víčky. Tváře na cyklu sv. Barbory jsou mnohem lineárnějšího provedení a příznačné jsou pro ně mírně šikmé oči, inkarnát je mírně nazelenalý. Nejde tedy patrně o totožného malíře, ale pravděpodobná je dílenská spolupráce.

Architektura a krajinná složka je poplatná malbě severoitalského trecenta. Výjevy dopadení sv. Barbory v jeskyni či sv. Dorota před Fabriziem se odehrávají v krajinně hornatého terénu, charakterizovaného krystalickými útvary rozpraskaných skal. Tento motiv se v Itálii rozšířil s Giottem a jeho následovníky.

Nicolo RASMO spatřoval v autorovi maleb seversky školeného umělce, který poznal lombardskou malbu, a datoval je do posledních dvou desetiletí 14. století.⁶⁰⁵ Ze

⁶⁰² Po smrti sv. Doroty přinesl chlapec soudnímu úředníkovi Theofilovi košík s jablky a růžemi z ráje.

⁶⁰³ Bohužel bez atributů umožňujících identifikaci konkrétní osoby.

⁶⁰⁴ STAMPFER 1992, 54sq.

⁶⁰⁵ RASMO 1971, 217; RASMO 1977, 272.

stylového hlediska je to v rámci brixenského okruhu zcela jedinečné dílo a není možné ho včlenit do brixenské školy. Již Stampfer upozornil na mnohem bližší analogie s bolzanskou malbou konce 14. století.⁶⁰⁶ Rasmo upozornil na těsnou blízkost s malbami profánního charakteru druhé poloviny 14. století, konkrétně jmenuje výzdobu západního paláce hradu Runkelstein.⁶⁰⁷ Srovnání s bolzanskou malbou konce 14. století přináší skutečně nejbližší analogie, zejména pro legendu sv. Barbory. Figurální složka a krajina jsou velmi podobné jako na cyklu v kostele sv. Cypriana v Sarthein/Sarentino, datovaného do posledního desetiletí 14. století, či malby v kostele sv. Vigilia unter Weineck.⁶⁰⁸

V literatuře je také často zmiňován „český vliv“. Analogické pojetí měkce skládané draperie kulatých forem bychom našli v generaci šedesátých let, například v rukopisech Jana ze Středy či Jana z Opavy. Příkladem je postava sv. Doroty na výjevu upálení jejích sester Calixty a Christy. Módní upnuté oděvy ženských i mužských postav mají analogie na některých vyobrazeních emauzského cyklu.⁶⁰⁹ [30] Také malby generace sedmdesátých let v kaplích Svatovítské katedrály přinášejí mnohé analogie. Nejpřesvědčivějším prvkem řadícím cyklus sv. Doroty do těsné blízkosti českých děl je však měkká a plastická modelace inkarnátů a draperií.⁶¹⁰ V ostatních případech jde spíše o stejný stylový proud, který nedosvědčuje přímou znalost českého uměleckého prostředí.⁶¹¹ Domnívám se, že autora cyklu sv. Barbory lze hledat mezi zakladatelskou generací bolzanské malířské školy a malby jsou tak dalším důkazem o propojení malířství brixenského a bolzanského okruhu.

VI.2.2 IV. pole

K malbám těsně se pojícím k brixenskému IV. poli patří výzdoba na IV. poli v tomto klášteře, vytvořená na objednávku Konrada Öderse roku 1418.⁶¹² Erich Egg spojuje výmalbu tohoto pole s Erasmem z Brunecku na základě listiny vydané

⁶⁰⁶ STAMPFER 1992, 55.

⁶⁰⁷ RASMO 1971, 217. Tato blízkost plastí dle mého názoru však spíše pro cyklus sv. Barbory.

⁶⁰⁸ Zejména Mariánský cyklus.

⁶⁰⁹ Například Samaritánka ze scény setkání s Kristem u studně, ženské postavy z výjevu Rebeka podává vodu Eliezerovi či mužské postavy z výjevu Kamenování Krista na vinici.

⁶¹⁰ Například tvář sv. Doroty na výjevu Stětí.

⁶¹¹ Zuzana Všečeková ve své práci zmiňuje typologickou příbuznost výjevu křtu sv. Barbory s křtem sv. Ludmily z Karlštejna či Křtem sv. Otýlie ze sv. Víta. Zde se však jedná pouze o shodné náměty, nikoliv o bližší propojení maleb. VŠETEČKOVÁ 2013

⁶¹² V pásce pod malbami byl dříve patrný nápis: „Hanc picturam fecit... Churad Oeder 1418“. Konrád Oedler byl původně považován za autora maleb (RINGER 1946, 119). Tento Churad (Konrád) následně interpretován Rasmem jako objednavatel RASMO 1947, 163.

Heinrichem Platfusem Konrádu Ödersovi, kde je jako dlužník uveden „*Asum Maler von Pravneck*“.⁶¹³ S tímto malířem pak spojuje celou řadu maleb, připisovaných v literatuře Hansi z Brunecku.⁶¹⁴ Rasmu malby připisuje Hansi z Brunecku, podle jeho názoru totožného s malířem „*Maler Hans, gesessen ze Vern*“, zaznamenaným v listině z Novacella z roku 1418.⁶¹⁵ Autorství tohoto Hanse bylo ale opět zpochybněno Andergassenem na základě komparace s malbami v Kematen, podepsanými Erasmem z Brunecku.⁶¹⁶

Klenbu zdobí velmi promyšlený dekorativní koncept. [129] Na jejím svorníku je malovaný Veraikon, na žebrech vidíme akantové úponky, geometrický dekor a lomený obloučkový vlys. Východní kápi klenby pokrývá scéna Zvěstování Panně Marii. Zbylé tři kápě zdobí shodný rámeček. Na červeno-hnědém pozadí, které bylo původně překryto svrchní modrou barvou, se v každé kápi klenby nachází tři výjevy. V polokruhovém medailonu zcela nahoře jsou starozákonní proroci, ve čtvercových medailonech pak starozákonní příběhy a postavy světců. Jižní kápi klenby nese v čtvercovém poli obraz Mojžíš před hořícím keřem, v němž se zjevuje Bůh a od něj vychází páska: „*Solvi calceamentum de pedibus tuis, quia terra sancta est*“.⁶¹⁷ Od Mojžíše se vine vychází páska: „*Videbo visionem magnam quare rebus arderat et non conburatur*“.⁶¹⁸ Ve vedlejší čtvercové poli sv. Hartman nese pásku: „*Hic dedit fructum multum omnibus vi(r)utem suarum vestigia imitand(o) prof(icientibus)*“.⁶¹⁹ V medailonu u středu klenby je prorok Malachiáš s páskou: „*Eis Mittam angelum meum, qui preparabit viam ante faciem meam et statim*“.⁶¹⁸ Ve východní kápi pak vidím sv. Ingenuina a Albuina s nápisovými páskami, jež jsou slovními hříčkami se jmény světců a úryvky žalmů.⁶¹⁹ Severní kápi vyplňuje malba biskupa Kassiana a proroka Ezechiela s nápisy „*Porta haec clause erit et non aperietur et vir non transibit per eam*“ (Ez. 44,2).⁶²⁰

Ikonografie těchto tří kápí se vztahuje k hlavnímu výjevu klenby, Zvěstování Panně Marii. Úryvky s citacemi proroků upomínají na Mariino panenství.⁶²¹ Malby jsou velmi umně uspořádané do vytyčeného prostoru klenby. Čtvercové medailony stojí nakoso hranami k sobě a polokruhový medailon vyplňuje vzniklý prostor mezi nimi.

⁶¹³ EGG 1967, 87.

⁶¹⁴ IV. pole v Brixenu, Sterzing, Hall, st. Martin u St. Lorezne u Brunecu EGG 1967, 87sq.

⁶¹⁵ RASMO1975.

⁶¹⁶ ANDERGASSEN 1998, 99-100.

⁶¹⁷ ANDERGASSEN 1998, 99.

⁶¹⁸ ANDERGASSEN 1998, 99.

⁶¹⁹ : „Ab Albedine virtutum sit sanctus supra nivem dealbatus“. ANDERGASSEN 1998, 99.

⁶²⁰ ANDERGASSEN 1998, 99.

⁶²¹ ANDERGASSEN 1998, 99.

Scéna Zvěstování Panně Marii opět pracuje s vymezenou plochou. Křídla anděla jsou zdvižena a kopírují tvar trojúhelného pole, naproti stejný prostor zaujímá nápisová páska, vycházející od Panny Marie.

Na východní stěně tohoto pole nalezneme v horním lunetovém poli výjev Krista na hoře Olivové. [130] Odehrává se v zahradě obehnané splétaným plůtkem členěné několika skalnatými útvary a drobnými rostlinami. V levém dolním rohu protéká potok Cedron, přes nějž vede lávka. Kristus zde byl zobrazen původně třikrát, dochován je však jen ve dvou případech. První zpodobení vlevo znázorňuje Krista napomínajícího spící apoštoly a nese nápisovou pásku: „*Petre Dormis? Non potuisti una ora mecum vigilare.*“ Pod ním jsou apoštolové – zleva sv. Jan, Jakub ml. a sv. Petr. Podruhé je Kristus zachycen při modlitbě, klečící před skalnatým útvarem, na němž asi původně stál i kalich. Od Kristových rukou vychází páska: „*Pater si vis transfer calicem istum a me, verumtamen non mea sed tua voluntas*“. Anděl nad ním nese nápis „*Constans et forte in passione esto*“. Zcela vpravo je dochován fragment nohou vojáků, jež přišli zatknout Krista, což napovídá, že zde byl namalován potřetí, patrně při Jidášově polibku.⁶²² Kompozičně se jedná o propojení typu poslední modlitby v zahradě obehnané plotem a kompozice poslední modlitby Třeboňského Mistra, odehrávající se u skalnatých výčnělků Olivové hory, z níž je zde zapojen i potok Cedron vlevo dole. Na Kristově tváři a rukou jsou patrné pravidelné zbytky krůpějí krvavého potu, tedy prvek opět vycházející z desky stejného námětu zTřeboňského oltáře. Vícečetná přítomnost ostavy Krista je v této době v oblasti Jižních Tyrol nalezne paralelu patrně pouze v malbě v chóru farního kostela v Tramínu.⁶²³

Typika obličejů, jejich ušlechtilé rysy a produchovnělý výraz tváří odpovídají postavám na IV. poli křížové chodby v Brixenu. Charakteristická je tvář Krista lemovaná hnědými vlasy rozdělenými pěšinkou a sepnutými vzadu. Má rovný nos a výrazný jemný oblouk obočí, oči mírně přivřené a zdrženlivý klidný výraz tváře. Také rozvržení výzdoby na klenbě, velkorysé dekorativní rozvinutí nápisových pásek, vytříbená kresba a mistrovské vkomponování výjevů do vytyčených polí svědčí pro autorství malíře, který je i autorem maleb IV. pole v Brixenu. Shody s malbami v Kematen svědčí podle mého názoru pro dílenské propojení či společné školení, ale ne pro ztotožnění obou malířů.⁶²⁴

⁶²²ANDERGASSEN 1998, 99..

⁶²³ Viz kapitola VI.7.

⁶²⁴ viz níže kapitola VI.3.

VI.3 Kematen/Caminata: kostel sv. Mikuláše

Nástěnné malby v tomto kostele byly odhaleny roku 1995 a vyvolaly opětné otevření vášnivě diskuze nad problematikou autorství jednotlivých malířských cyklů brixenské školy. Jde totiž o první jistý bod – dílo datované a signované jedním z pramenně doložitelných malířů, a to Erasmem z Brunecku.⁶²⁵

Malby původně pokrývaly přinejmenším celý chór kostela; dodnes jsou dochované jen fragmenty několika scén. Spodní polovinu výšky stěn zdobila malovaná draperie, nad tímto registrem probíhal dekorativní rám s akantovými vzory a apoštolskými kříži v medailonech. V tomto rámu je umístěno i pole s nápisem: „*Anno MCCCCXX(?) Completa est p(ictura) (is)ta (per) manost (E)rasmi (p)icoris (de) (P)rauneka*“.⁶²⁶ [4] Figurální malby se nachází v horní části stěn v lunetových výsečích, vynášejících valenou klenbu chóru. V levé části chóru je dochován výjev ze života sv. Mikuláše, ve druhé lunetě dva diecézní patroni z Brixenu – Ingenuin a Albuin, dále Kristus na hoře Olivové. Na oltářní stěně je mezi Marií a sv. Janem Ukřižování, na špaletách oken apoštolové. V prvním okně zleva je stojící sv. Petr s klíčem a sv. Štěpán (?), po stranách okna apoštolové (sv. Ondřej) a v horní části špalety Veronika s rouškou s otiskem Kristovy tváře, po stranách druhého okna další apoštolové, na špaletách sv. Jan Křtitel a na vrcholu Beránek Boží.

Scéna ze života sv. Mikuláše zachycuje okamžik, kdy světec vhadzuje tři zlaté hroudy do domu zchudlého šlechtice, který chtěl udělat ze svých tří dcer nevěstky. [131] Odehrává se u architektury palácového typu s věží. V levé části je Mikuláš v červeném plášti, ve spodní části vůz tažený dvěma koňmi a napravo fragmenty dvou postav pod střechou terasy.

Na vedlejší poli jsou zobrazeni svatí biskupové Ingenuin a Albuin v malovaném edikulovém výklenku s plochým stropem. [132] Biskup vlevo je oděn ve svrchním vínovém roucho, na hlavě má mitru, pravicí žehná a v levé ruce drží biskupskou berlu. Druhý biskup má svrchní žluté roucho, na hlavě mitru, v pravé ruce berlu a v levé knihu.

Na dalším poli jsou dochovány fragmenty výjevu z Olivové hory. [133] V popředí je patrný plot, který obíhal kolem spících apoštolů. Ze skupiny tří Kristových učedníků je dochována pouze větší část těla apoštola v červeném, žlutě podšitém plášti a malá část

⁶²⁵ Datace a podpis maleb je umístěn v poli pod jedním z výjevů ze života sv. Mikuláše na severní stěně kostela:

⁶²⁶ ANDERGASSEN 1998, 100.

druhého apoštola napravo od něj. Nad nimi klečí Kristus v šedomodrých šatech, otočen napravo směrem k andělovi, od něž vychází nečitelná nápisová páska.

Obličej Krista z Olivové hory je velmi blízký obličejům spojovaným dosud s dílem Hanse z Brunecku.⁶²⁷ Tento obličej svými fyziognomickými rysy svědčí pro domněnku Leo Andergassena, který Erasmem signované malby v Kematen považuje za důkaz o autorství všech nejkvalitnějších maleb této školy, včetně IV. pole v Novacella a v Brixenu. Při bližším porovnání ale ani tvář Krista nedosahuje kvalit nejlepších děl autora IV. pole. Typika je sice shodná, ale postrádá jemnost a produchovnělost výrazu, která charakterizuje Kristovu tvář na stejném výjevu v Novacella [134, 135]. Oči jsou mírně vyboulené a čelo příliš vysoké. Shodná typika obličejů se dá vysvětlit přítomností malíře Erasma v dílně autora IV. pole, nelze jej ale s tímto autorem ztotožnit.⁶²⁸ Na tomto díle jsou také výrazně přítomny motivy propojující tyto malby se severními poli v Brixenu. Draperii spícího apoštola z výjevu Krista na hoře Olivové, člení záhyby vlásenkového tvaru bez objemu a logického vztahu k tělesnému jádru. Příklady takto pojatých postav nalezneme v Brixenu mnohokrát. [136, 137] Postava sv. Matěje na jižní stěně typikou obličejů odpovídá pojetí autora IV. pole, ale opět nedosahuje kvality provedení.⁶²⁹ [138, 139] Jistou hrubostí a zjednodušením vzoru se blíží spíše postavám na stěnách Koburské kaple (dnešní sakristie farního kostela) v Gufidaun/Gudou, pocházejícím patrně z ruky některého z žáků Hanse z Brunecku. [140, 141] Apoštolové jsou zobrazeni v šedých malovaných architektonických rámech s modrým pozadím, zahaleni v šatech spadajících volně dolů, přes záda mají přehozený plášť, který spadá v logických záhybech, bez snahy o jejich dekorativní hru. Pod šaty vyčnívají chodidla.

Skladba záhybů je jaksi zmatečná a nepříliš logická ve vztahu k tělu pod nimi. Pod draperií lze tušit velmi hřmotné tělo, které však často neodpovídá svými proporcemi realitě. Celkově postavy působí velmi monumentálně, avšak zdaleka nedosahují elegance a virtuozity ztvárnění postav IV. pole. Také technologická stránka malby se liší. Brixenské malby jsou provedeny celé na vlhkou omítku a jejich technika se svými kvalitami zcela vymyká ostatní lokální tvorbě; v Kematen byly svrchní vrstvy malby provedeny na suchou omítku a dochovány jsou dnes jen na postavách apoštolů ve

⁶²⁷ Fysiognomické rysy postavy lze srovnat s Kristem na Olivové hoře v Novacella či Bolesný Kristem z Hall. Viy obr. IX, XI.

⁶²⁸ Na kvalitativní rozdíl upozornil již KOFFLER ENGL 2007, 303.

⁶²⁹ Velmi blízká je například postava apoštola Judy z chóru farního kostela v Tramínu. Ale podrobnější komparace ukáže jisté rozdíly – v případě maleb Erasma z Brunecku je nos mírně bambulovitý, oči větší a obličej širší bez hlubokého výrazu.

špaletách oken. Svatozáře nebyly pokryty plátkovým zlatem, nýbrž stříbrem či cínem.⁶³⁰ Domnívám se, že Erasmus z Brunecku není totožný s autorem IV. pole, ale lze předpokládat spolupráci mezi oběma malíři.⁶³¹

VI.4 Sterzing/Vipiteno: kostel sv. Ducha

Nedaleko průsmyku Brenner v obci Sterzing/Vipiteno stojí dvoulodní špitální kostel sv. Ducha, svěcený roku 1402. Malby se nacházejí v hlavní lodi o dvou polích žebrové křížové klenby, v prostoru bývalého vítězného oblouku a na klenbě těchto prostor. Jsou rozděleny do pěti nad sebou umístěných pásem, z nichž spodní dvě jsou nefigurální. [142] Zcela dole je malovaná draperie, nad ní dekorativní vlys s medailony. Nad nimi jsou situovány tři etáže figurálních výjevů, jejichž rozmístění je do hloubky promyšlené, symetrické a zapojené do dekorativního systému podle padovskoveronských vzorů, charakteristických pro malby autora IV. pole z Brixenu.⁶³² Stejně tak výmalba klenby se drží striktního dekorativního řádu. Východní klenební pole nese v každé kápi dva medailony. V prvním vidíme polopostavu jednoho z církevních otců, v druhém symbol jednoho z evangelistů. Polopostavy jsou umístěny na zlaceném pozadí s puncovaným dekorem. V západním poli jsou na každé kápi vyobrazení dva starozákonní proroci v kosočtverečném poli.⁶³³ Svorník s malbou Holubice Ducha svatého obklopuje jeden anděl, dva cherubíni, slunce a měsíc. Ikonografie tohoto klenebního pole odkazuje na výjevy na stěnách pod ním. Západní kápe se váže k Poslednímu soudu, severní kápe k Narození Krista.⁶³⁴

Západní stěna je celá věnována Poslednímu soudu; i zde je dodržen rozvrh pěti etáží a samotný soud je tedy rozdělen na tři nad sebou umístěné pásy. [143] Ve spodní části vstávají lidé z hrobů a vcházejí do brány nebeské, nebo jsou zaháněni do pekelného chřtánu. Nad tím je řada svatých apoštolů okolo fragmentů Krista soudce. Uprostřed bylo prolomeno kruhové okno, které tuto centrální partii maleb zničilo. V posledním pásu jsou

⁶³⁰ Dle restaurátorské zprávy nebyly nikde nalezeny stopy o plátkovém zlatě, které by svědčily o jeho použití. Restaurování proběhlo v letech 1995-1997 pod vedení Josefa Leitera, restaurátorská zpráva uložena na oddělení Beni Culturali v Bolzanu.

⁶³¹ Johannes z Brunecku byl již ve své době patrně velmi proslulým malířem a je tedy zcela logické, že i jeho součastníci nějakým způsobem reflektují jeho tvorbu, ačkoliv se nemuselo jednat přímo o jeho žáky, jako v případě Ambrosia Gandera. Erasmus z Brunecku přišel patrně do bližšího kontaktu jak s malbami Hanse z Brunecku, a je možné, že na některých malbách spolupracovali. Na cyklech v Traminu či ve Sterzingu kde výrazně kolísá kvalita maleb je možná spolupráce i Erasma.

⁶³² K tomu blíže WEBHOFER 1982, 155sq.

⁶³³ Tento systém dekorativních rámců a výzdoby klenby jsou jedním z charakteristických znaků tohoto autora a následně jej přebírají jeho následovníci v brunecké škole i zmiňovaný žák Ambrosius Gander.

⁶³⁴ WEBHOFER 1982, 159.

zobrazení Andělů s nástroji Kristova umučení, kteří svými křídly kopírují tvar lomeného oblouku lodi a podtrhují eleganci kompozice.⁶³⁵

Na severní stěně v prvním poli vidíme dvě scény z Kristova dětství, v druhém poli počátek pašijí. Klanění tří králů je rozvinuté přes celou šíři pole, s dlouhým zástupem dvořanů. [144] Marie s Kristem jsou schováni pod slaměným přístřeškem se sedlovou střechou, za nimi sv. Josef a volk s oslem v chlévě. Zprava přicházejí ke Svaté rodině králové. První král se klaní Kristu a chystá se políbit jeho nožku. Za ním se sluhové v turbanu starají o koně. Druhý i třetí král jsou stále v sedle. Jde patrně o nejstarší příklad jihotyrolské malby, kde nacházíme některé kompoziční motivy odvozené z českých výjevů klanění. Panna Marie je usazena na vyvýšeném stolci, schovaném pod jejími šaty, stojícím na lýkové rohoži.⁶³⁶ [145] Rodina je umístěna v pomyslném chlévě, představovaném slaměným přístřeškem s dírou ve střeše. Na této střeše září i Betlémská hvězda v podobě mandorly s drobnou postavičkou Madony s Kristem.⁶³⁷ Právě ústřední část výjevu se Svatou rodinou má své kořeny v českém malířství.⁶³⁸ Vertikální orientace slaměného přístřešku naznačuje ale spíše italská východiska.⁶³⁹ Motiv políbení Kristovy nožky se vyskytuje v Čechách na klanění z emauzského kláštera, jeho původ ale sahá až k Giottovým malbám v Assisi.⁶⁴⁰ Celek kompozice je typem Klanění s dlouhým průvodem postav v dobových šatech, představujících jakýsi repertoár dobové módy. Tento typ Klanění se těšil v době internacionálního stylu obrovské oblibě zejména v severoitalském prostředí, odkud pravděpodobně lze odvodit i jeho původ.⁶⁴¹ Silně se zde dostává ke slovu dvorsko-aristokratická atmosféra internacionálního slohu. V českém prostředí se tento typ Klanění téměř nevyskytuje.⁶⁴²

⁶³⁵ Velmi podobná kompozice Posledního soudu se nachází ve farním kostele v Tramínu, dosud spojovanými spíše se školou bolzanskou. Viz kapitola VI.7 [60].

⁶³⁶ Umístění Marie na splétanou lýkovou rohož je v oblasti zopakováno mnohokrát, například malby Mistra Václava v Rířianu [5], malby v kostele sv. Martina v Kampill [24], či v kostele sv. Valentina v Tramínu. Původ tohoto motivu lze hledat v českém prostředí v dílech navazujících na kompozici Mistra Theodorika.

⁶³⁷ Tento motiv betlémské hvězdy s figurální drobnou kresbou uvnitř je opět jedním ze znaků autorství malíře Hanse z Brunecku. Stejný motiv je umístěn nad chlévem na scéně Klanění tří králů IV. pole v Brixenu. [112] Betlémskou hvězdu na nebi s postavou dítěte Ježíš s křížem nalezneme například na malbách Narození Krista v Tramínu [165, 167]. V oblasti je motiv přítomen ještě na scéně Narození Krista v Terlanu, z ruky jiného soudobého malíře [77]. Tento malíř byl pravděpodobně jihoněmeckého školení, tak jako Hans Stotzinger, a právě on snad do oblastí tento motiv přinesl, jelikož stejný motiv nalezneme již kolem roku 1380 v jihoněmeckém Ulmu na reliéfu tympanonu tamějšího dómu. Viz ROYT 2006, 110.

⁶³⁸ Umístění Marie na lýkové rohoži, sv. Josef v pozadí, volk s oslem za plůtkem a slaměný přístřešek mají své kořeny v kompozici Mistra Theodorika v kapli sv. Kříže na Karlštejně a v Saské kapli v pražské katedrále.

⁶³⁹ Již Klanění tří králů v kapli Scrovegniů v Padově. V českém prostředí takto vertikálně orientovaný přístřešek nalezneme v dílech poloviny století, které vykazují silně italský vliv. Například Morganovy destičky.

⁶⁴⁰ Od počátku 15. století tento motiv oblíben i ve franko-vlámském prostředí (Tres Riches Heures).

⁶⁴¹ Viz PÄCHT 1950, 13sq.

⁶⁴² Viz VŠETEČKOVÁ 2004, 89.

Nad tímto výjevem v palácové architektuře spatřujeme Vraždění neviňátek. Herodes se svou ženou shlížejí na hrůzný děj pod nimi. Ve spodním pásu nalevo od polokruhového oblouku mezilodní arkády jsou v arkádách spojených kazetovým stropem umístěni dva svatí. Patrná je pouze sv. Helena s křížem, levá část pole je zničena.

Na druhém poli začíná pašijový cyklus. Zcela nahoře pod klenbou je namalován Kristus na hoře Olivové. [146] V zahradě se skalnatým terénem obehnané proutěným plůtkem klečí Kristus v šedo-modrém rouchu, je obrácený doleva a od něj vychází nápisová páska. Nad ním se vznáší anděl, kterému žehná. Nalevo od Krista spí tři apoštolové – zcela vlevo sv. Petr, dále sv. Jakub mladší a sv. Jan. Vlevo protéká potok Cedron, přes nějž vede lávka a od ní vstup do zahrady Getsemanské. Kompozičně je tato scéna velmi blízká výjevu Krista na hoře Olivové z VIII. pole brixenské křížové chodby, [114] několika detaily se však liší. Jednak je to zobrazení anděla v horní části, který je v brixenské malbě nahrazen Bohem Otcem. Ve Sterzingu je také zapojen potok Cedron s lávkou a bránou do zahrady. Motiv protékajícího Cedronu v levém dolním rohu je snad převzat z kompozic inspirovaných Třeboňským oltářem. [160] Vyskytuje se i v dalších dílech spojovaných s Hansem z Brunecku. Stejně tak se nalézá na IV. poli v Novacella a zapojen je i v kompozici ve farním kostele v Tramínu. [130, 159]

Pod touto scénou jsou ve třech polích čtyři následující výjevy: Jidášův polibek a Zázrak s Malchem na jednom poli, Kristus před Kaifášem, Kristus před Pilátem. Tyto výjevy jsou zcela zaplněny postavami, které zakrývají i horizont. Uprostřed je zpravidla situován hlavní výjev. Níže je několik scén porušeno druhotnými architektonickými úpravami kostela. Dochovány jsou fragmenty Bičování a Korunování trním, umístěné ve sjednocující architektuře paláce s kazetovým stropem, s předobrazem patrně v Altichierových malbách.⁶⁴³

Pašije dále pokračují ve spodním pásu bývalého triumfálního oblouku, dnešní oltářní stěně kostela. Nalevo je obraz Nesení Kříže, inspirovaný trecenteskými ikonografiemi, táhnoucí se až k Giottovým malbám v Capela Arena v Padově – otočení Kristovy hlavy, městská brána vlevo a kříž ve tvaru T.⁶⁴⁴ [147]

Dále směrem do apsidy pokračovalo Ukřižování, z nějž je dochována pouze levá část se skupinou žen pod křížem, následuje Zmrtvýchvstání. Kompozice i stylová stránky pašijových scén je téměř totožná s provedením pašijí v kostele sv. Kvirika a Julity

⁶⁴³ Webhofer 1982.

⁶⁴⁴ WEBHOFER 1982, 164. Ze stejných inspiračních zdrojů vycházejí i rakouské kompozice tohoto námětu. Například Nesení kříže z Walesu, kde je přítomen i motiv se žebříkem. Tyto vídeňské malby jsou ale zhruba o dvě desetiletí mladší a přichází tedy v úvahu spíše společný vzor.

v Traminu. Nesení kříže se liší pouze zapojením postav dvou lotrů v Traminu namísto postavy s žebříkem v případě maleb ve Sterzingu. [147, 162] Postava Krista je však totožná, a to i v provedení obličeje. Nejpřesnější komparaci přináší scéna Zmrtvýchvstání Krista. [148, 163] V obou případech je zobrazena diagonálně umístěná tumba, z níž vystupuje Kristus. Totožný je i postoj s jednou nohou venku, praporem v levé ruce a žehnající pravíci. Liší se pouze provedením draperie a barevností. Pašijové scény v kostele sv. Ducha ve Sterzingu byly však patrně vytvořeny některým z dílenských pomocníků, pouze za použití kompozičních předloh daných mistrem. Nedosahují totiž kvality provedení ani nejlepších scén z tohoto kostela, ani pašijových výjevů z kostela v Traminu. Zejména Olivová hora je v porovnání s tramínskou kompozicí mnohem méně kvalitní. Postavy jsou natěsnány v jediném prostorovém plánu v ploché krajině, obehnané splétaným plotem. Také obličej Krista na scéně Zmrtvýchvstání je důkazem o hojně účasti dílenských pomocníků.

V horním pásu východní stěny se nachází scéna Zvěstování Panně Marii v prostorově velmi dobře propracované architektuře sloupové síně, skrze niž se otevírá pohled na gotický palác s cimbuřím. [149] Jde o kompozici inspirovanou opět díly veronského původu, konkrétně Zvěstováním z kostela sv. Trojice ve Veroně, dosvědčující autorovu přímou znalost současné veronské malby.⁶⁴⁵ Pod Zvěstováním je opět v architektonické kompozici umístěno Navštívení, vytvořené podle Altichierova díla v S. Giacomo v Padově.⁶⁴⁶ Okolo těchto výjevů spatřujeme starozákonní proroky s dlouhými nápisovými páskami, nesoucími úryvky jejich proroctví o příchodu Krista.⁶⁴⁷

Na jižní stěně je výjev Klanění apokalyptických starců. [150] V horní části sedí Kristus, zobrazený en face, na trůnu veronského typu, po stranách vidíme postavy dvou klanících se starců. Ve dvou pásích pod Kristem jsou stojící postavy starců, některé se otáčejí na Krista nad nimi. Ikonografie námětu vychází ze Zjevení Janova (4,10), kde čteme: „*padá těch čtyřadvacet starců na kolena před tím, který sedí na trůnu a klanějí se tomu, který je živ na věky věků ...*“. Postavy jsou zahaleny v bohatě řasené a prostorově rozvinuté draperie, kde na velkém významu získává linie. Některé postavy naznačují možná východika z maleb emauzského cyklu.⁶⁴⁸ [151, 152] Také dekorativně rozvinuté

⁶⁴⁵ WEBHOFER 1982, 164.

⁶⁴⁶ WEBHOFER 1982, 164.

⁶⁴⁷ Obdobné pojetí starozákonních proroků nalezneme na rámu madony Ara Coeli od Mistra Třeboňského.

⁶⁴⁸ Postava druhého proroka zleva ve fialovém, zeleně podšitém plášti s cípem přehozeným přes levou paži je právě tímto motivem cípu příbuzná postavě Krista z výjevu Kristus a Samaritánka u studny z Emauz. Ve Sterzingu však draperie nabývá na objemu a záhyby jsou prostorově rozvinutější.

nápisové pásky postav jsou motivem velmi oblíbeným v českém prostředí kolem roku 1400.⁶⁴⁹

Tak jako na všech ostatních velkých zakázkách se i zde podílela celá řada pomocníků, což je patrné na kolísavé kvalitě maleb. K nejkvalitnější malbám tohoto celku patří výjevy Klanění tří králů, Zvěstování Panně Marii, Poslední soud a poničený výjev Klanění apokalyptických starců. Tyto malby jsou patrně ranými díly autora IV. pole v Brixenu, na nichž se již projevuje v plné síle jedinečná kvalita tohoto umělce. Postavy jsou charakteristické pružným štíhlým tělesným jádrem, oděny jsou v dobových šatech (Klanění tří králů) či v bohatě řasenou draperii (postavy proroků a apokalyptických starců). Jsou velmi dobře začleněny do prostoru, komunikují spolu vyznačují se přirozenými, ale živými gesty i pohybem. Kresba je velmi jemná a vytríbená, chromatika bohatá, jemně odstupňovaná a dokonale sladěná. Malby bývají datovány těsně po roce 1402, kdy byl kostel svěcen.⁶⁵⁰ Pro velmi ranou dataci maleb v rámci chronologie vůdčí brixenské dílny, tedy dílny autora IV. pole v Brixenu, svědčí i oddělené pojetí italských a severských kompozic a motivů. To je patrné zejména při srovnání scén Zvěstování Panně Marii a Kristus na hoře Olivové, které vycházejí ze zcela odlišných tendencí. Zvěstování je zasazeno v reálně působící architektuře a je charakterizováno monumentalitou a klidným působením postav včleněných do prostoru, odrážející přímou znalost italských vzorů. Olivová hora je umístěna v ploché nehluboké krajině, se zaměřením na vnitřní rozpoložení postav, které jsou velmi odlišného obličejového typu hrubých rysů. Prolnutí v harmonickou syntézu obou složek pozorujeme na scéně Klanění tří králů.

VI.5 Hall u Innsbrucku: kostel sv. Salvátora

Kostel byl postaven jako fundace Johannese Krippa a roku 1406 na svátek Narození Panny Marie byl svěcen brixenským biskupem. Malba na východní stěně závěru kostela byla objevena po bombardování za druhé světové války a následně prošla několika restaurátorskými zásahy, posledním v letech 2006–2007.⁶⁵¹ První krátký popis výjevu nalezneme v práci Oswalda Trappa.⁶⁵² Podrobná studie, jež řadí malbu k pracím

⁶⁴⁹ Viz Všečekková 2004, 75. Například apoštolové v kostele sv. Apolináře v Praze, proroci v kapli sv. Leonarda v kostele Panny Marie v Kájově, proroci v kostele sv. Vavřince a Panny Marie v Kožlanech, Apoštolové na popravní kruchtě sv. Jiljí v Třeboni.

⁶⁵⁰ Webhofer 1982, 166. Pod malbami na západní zdi se nalézá fragmentárně dochovaný nápis, z nějž se dozvídáme, že kostel byl svěcen 1402 a následně Papež Bonifác IX. vypsal pro kostel odpustky.

⁶⁵¹ Roku 1946 Dr. Fr. Walliser; 1951.

⁶⁵² TRAPP 1947.

autora IV. pole brixenské chodby, pochází z pera Josefa Ringlera.⁶⁵³ Nejnovějším příspěvkem, zabývajícím se primárně obsahem maleb, je stať Schmitz-Essera.⁶⁵⁴ Tento badatel interpretuje fresku jako glorifikaci zvolení papeže Martina V. roku 1417, které ukončilo dlouhotrvající schizma a toto datum tedy považuje za termín *post quem*.

Malba pokrývá celou stěnu závěru chóru kostela a tvoří pozadí hlavnímu oltáři. [153] Měla tedy pravděpodobně funkci oltářního obrazu, a proto Ringler předpokládá, že vznikla nejpozději v roce svěcení kostela, tedy v roce 1406.⁶⁵⁵ Na oltářní stěně uprostřed je v mandorle polonahý Kristus soudce na duze s nohama spočívajícíma na sfěře. Postava Krista je zároveň pojata jako Muž bolesti. Jeho odhalená hrud' dává vyniknout probodnutému boku a volně zdvižené paže ukazují stigmata na dlaních. Také na Kristově tváři jsou patrné stopy bolesti. Po stranách mandorly nahoře dva andělé nesou nástroje umučení, další dva dole troubí na počátek Posledního soudu a ve zcela spodní části lidé vstávají z hrobů. Tento výjev je v akantovém rámci s postavami proroků v medailonech s nápisovými páskami – Josef Egyptský v červené kapuci, Áron v kněžském rouchu, Josue a Mojžíš jsou umístěni na puncovaném zlatém pozadí. Motivy punců odpovídají těm, jež jsou běžně užívány v okruhu brixenských malířů.⁶⁵⁶ Na kruhových polosloupech pod malovanými baldachýny zdobenými vimperky a kružbami andělé zpívají Gloria. Ve spodní zóně pod středním výjevem je malovaný sokl s medailonem uprostřed, v němž sedí papež s tiárou a knihou na lvím trůně. Po obou stranách medailonu je malovaná osmicípá hvězda. Medailon obklopuje nápis „*Sol quandoque bonus quam malus calidus et sicus collectus*“ a nad lvem je nápis: „*Leo candidus et sicus*“. Podle Ringlera jde o postavu papeže Sylvestra.⁶⁵⁷ Schmitz Esser přišel s novou interpretací maleb, kde postava papeže je chápána jako Martin V., jehož zvolením roku 1417 bylo ukončeno dlouhotrvající schizma a celý program má pak být jakousi glorifikací této události.⁶⁵⁸ Na základě tohoto výkladu malby datuje nově po roce 1417.

Autorství maleb lze bezpečně určit díky mnoha prvkům shodujícím se s malbami malíře ve Sterzingu. Kromě dekorativního rámování obrazu nalezneme shodné obličejové typy Krista, dále anděla s trubkou vpravo dole, velmi podobného anděla na výjevu Posledního soudu ve Sterzingu.⁶⁵⁹ Shoduje se i reliéfní dekor na pozadí medailonů. Dílo

⁶⁵³ RINGLER 1952.

⁶⁵⁴ SCHMITZ-ESSER 2008.

⁶⁵⁵ WEBHOFER 1982, 172.

⁶⁵⁶ Stejný vzor punců nalezneme na medajlonech IV. pole v Brixenu, na pozadí mandorly Krista v Traminu, na malbách ve Sterzingu.

⁶⁵⁷ RINGLER 1952, 120.

⁶⁵⁸ SCHMITZ-ESSEN 2008.

⁶⁵⁹ RINGLER 1952, 121.

je nepřilíš velkých rozměrů, vyniká však svým harmonickým barevným podáním v odstínech červené a bílé, doplněné místními zelenými a modrými tóny a striktně symetricky propracované. Právě díky nevelkým rozměrům byly malby pravděpodobně vytvořeny celé jediným mistrem, bez větší účasti dílenských pomocníků.⁶⁶⁰

VI.6 Fragmentární malby autora IV. pole v Brixenu

S malířem IV. pole v Brixenu můžeme dále s jistotou spojit několik jednotlivých výjevů a fragmentů v okolí Brunecku a v údolí Pustertalu. Za jeho vůbec nejstarší dílo bývá označována malba sv. Martina dělícího se s žebrákem o plášť uvnitř kostela sv. Martina u vesnice st. Lorenzen v Pustertalu, v těsné blízkosti Brunecku. [154] V obdélném poli je zobrazen světec v červených šatech se zeleným pláštěm na koni, otočen trupem k divákovi v okamžiku rozříznutí pláště. Pravá část scény, kde byl zobrazen žebrák, je zničena. Nalevo od hlavího pole je vyobrazení s klečícím donátorem.⁶⁶¹ Pod hlavním výjevem je v nápisové pásce umístěna datace „*Anno Domini MCCCLXXXVIII*“.

Dále v kostele v Dietenheim jsou dochovány fragmenty dvou výjevů na exteriéru kostela -Olivová hora, Voto Santo a jakýsi biskup s modelem kostela v ruce. [155] Uvnitř pak je fragment Klanění tří králů, nad tím fragmenty Važdění neviňátek a Představení v chrámu. [156] Klanění tří králů kompozičně vychází z Altichierovy malby v Oratorio di San Giorgio v Padově, pouze je zrcadlově otočena.⁶⁶² [157] Totéž platí pro Vražďení neviňátek. Pro živé reminiscence z padovského pobytu je dle Webhofer možné malby řadit k rané tvorbě autora, nejspíš ještě před malby ve Sterzingu.⁶⁶³

Ještě je třeba zmínit tři výjevy na exteriéru kostela san Valentin ve Villanders. Ty s dílnou autora IV. pole poprvé spojil Weingartner.⁶⁶⁴ Zde se nachází Madona na trůně veronského typu, Ukřižování a sv. Kryštof. [158] Ukřižování je velmi podobné kompozice jako na exteriéru kostela sv. Heleny. Sv. Kryštof je zobrazen ve velmi nepřirozeném postoji, otočen trupem k divákovi, dolní částí těla však otočen na stranu. Proporce jsou nevyvážené, končetiny mírně předymenzované, naproti tomu lava je velmi

⁶⁶⁰ WEBHOFER 1982, 172.

⁶⁶¹ Roku 1398 je citován Erasmus spolu se svým bratrem Christophemem jako svědek v jedné listině Heinricha Surauera, kde jsou uvedeni „*Die Maler von Bruneck*“ EGG 1967, 88. Také Nicolo Rasmio, hlavní zastávce teorie o Hansi z Brunecku, jakožto vůdčí osobnosti brunecké školy, nevyklučuje, že tyto malby jsou ranou prací Erasma. Ve stejné stati však trvá na atribuci maleb IV. pole v Brixenu malíři Hansi, jenž je uveden v jedné listině z roku 1418, jako Hans gesessen ze Vern. RASMO 1971, nepag.

⁶⁶² WEBHOFER 1982, 168. shodný je jak celek kompozice s množstvím posta, tak některé detaily jako kůň sehnutý k zemi či tři velbloudi v pozadí.

⁶⁶³ WEBHOFER 1982, 169.

⁶⁶⁴ WEINGARTNER 1912, 46.

drobná. Zdá se, že se zde jedná spíše o práci některého z mistorových žáků či dílenských pomocníků.

VI.7 Tramín/Termen: kostel sv. Kvirika a Julity

Původní kostel byl založen jako vlastnický kostel v 9. století a byl zasvěcen kapadockým mučedníkům sv. Kvirikovi a Julitě.⁶⁶⁵ Dnešní chór, jehož stěny pokrývá malířská výzdoba z počátku 15. století, byl postaven Mistrem Konrádem z Neumarktu koncem 14. století a svěcen byl 20. června 1400.⁶⁶⁶ Románská loď, přiléhající k tomuto chóru, byla zcela přestavěna na počátku 20. století do dnešní novogotické podoby.⁶⁶⁷ Malby zdobí stěny i klenbu chóru bezzbytku.

Nejstarší zmínky o malbách pocházejí z pera Josefa Weingartnera.⁶⁶⁸ Ten zmiňuje pouze výjevy po straně vítězného oblouku. Malby v chóru byly objeveny až roku 1956, odkryty 1959, poté zbaveny pozdějších renesančních přemaleb a do roku 1964 postupně restaurovány pod dohledem Nicola Rasma.⁶⁶⁹ Další restaurátorský zásah probíhal v letech 1999–2000 pod vedením Lucii Saccani.⁶⁷⁰ Nicolo Rasmu malby datoval k roku 1400, kdy byl kostel vysvěcen. Autor maleb byl dle jeho názoru stejné proveniencie a školení jako Hans Stotzinger a výzdobu celého chóru měl provést s velkým množstvím pomocníků.⁶⁷¹ Erich Egg malby datuje do období 1400–1415 a za autora považuje malíře Konrada Erlina.⁶⁷² Roland Zwerger následně potvrdil v literatuře již zmiňované datum *post quem* vzniku maleb, a to rok 1400, kdy byl kostel vysvěcen „*Fr. Vitalis episcopus Arriensis*“, jenž byl generálním vikářem tridentského biskupa Jiřího z Lichtenštejna.⁶⁷³

První monografii malbám věnoval Karl Wolfgruber který v nich spatřuje významné dílo krásného slohu v oblasti.⁶⁷⁴ Leo Andergassen jako první vyslovil domněnku o propojení maleb s brixenskou malířskou školou.⁶⁷⁵ Helmut Stampfer upozornil konkrétně na příbuznost kompozice posledního soudu se stejnou kompozicí v kostele sv. Ducha v obci Sterzing.⁶⁷⁶

⁶⁶⁵ WOLFGRUBER 1992, 6.

⁶⁶⁶ WOLFGRUBER 1992, 6.

⁶⁶⁷ WOLFGRUBER 1992, 6sq. Svěcena roku 1911.

⁶⁶⁸ WEINGARTNER 1929, 310sq.

⁶⁶⁹ STAMFER 2011, 258, pozn. 568, 569.

⁶⁷⁰ STAMFER 2011, 260.

⁶⁷¹ RASMO 1971a, 214.

⁶⁷² EGG 1988, 13.

⁶⁷³ ZWERGER 1992, 28.

⁶⁷⁴ WOLFGRUBER 1992, 12.

⁶⁷⁵ ANDERGASSEN 2002a, 67.

⁶⁷⁶ STAMFER 2011, 269.

Scény Ukřižování a Pieta po stranách vítězného oblouku pocházejí z roku 1425, jsou tedy mladší než malby v chóru kostela.

V chóru jsou malby rozděleny do čtyř etáží v každém klenebním poli. Na prvním poli severní stěny je osm výjevů z Kristových pašijí. V horní lunetové výseči pod klenbou se nachází Kristus na Olivové hoře, v pásu níže pět výjevů z pašijí – první zleva Petrova zrada, dále Kristus před Pilátem, Bičování Krista, Korunování trním a Jidáš Iškariotský. Pod nimi pak vidíme vícefigurální výjevy Nesení kříže a Ukřižování a zcela dole Kladení do hrobu a Zmrtvýchvstání. Na protilehlém poli jižní stěny je zcela nahoře Smrt Panny Marie, pod tím přes dvě etáže vysoký Poslední soud a dole scény ze života sv. Kvirika a Julity, umístěné ve složité kompozici zasazené v architektuře dvoupodlažního paláce s tordovanými sloupy a galeriemi. Další pole jsou prolomena oknem a výjevy z christologického i mariánského cyklu pokračují tedy pouze v horních lunetách. Prostor kolem oken zaplňují postavy světců a apoštolů. V lunetách jsou obrazy Zvěstování, Narození, Klanění králů a Představení v chrámu. Luneta v prostředním poli v závěru kostela byla zničena přistavěním barokního oltáře; podle výjevů na klenbě, kde jsou zobrazeni muzicírující andělé, lze předpokládat, že zde bylo Korunování Panny Marie.⁶⁷⁷ Na klenbě prvního pole je Kristova matka mezi měsícem a sluncem a čtyřmi církevními otci, na klenbě druhého pole evangelisté a na klenbě závěru již zmiňovaní andělé.

Na první malbě pašijí je zobrazeno více výjevů najednou – Kristus při modlitbě, Jidášův polibek a Petr s Malchem. **[159]** Odehrávají se v krajině s hornatým terénem a postavy jsou výborně vkomponovány do vytyčeného pole. Klečící Kristus je umístěn nahoře uprostřed, od něj vychází nápisová páska a nad ním se zjevuje anděl. Pod nimi, oddělena skalnatým přeryvem, je skupina spících apoštolů, obehnaná diagonálně vedoucím potokem Cedron a za dalším skalnatým přeryvem se odehrává scéna Zatčení Krista s Jidášovým polibkem a Malchem. Tato kompozice dosvědčuje autorovu znalost kompozice Mistra Třeboňského oltáře. **[160]** Nepopiratelnou inspiraci prozrazuje samotná postava Krista. Ten je oděn v šatech šedomodrých tónů s dlouhým rukávem, jež spadají v jemných záhybech až k zemi, ladně se otáčejí kolem kolen a končí před Kristovými odhalenými chodidly. Tento šat nečlení žádné hlubší záhyby, nýbrž tvoří jemně plynoucí jedinou masu s elipsovíty tvary záhybů před chodidly a vpředu vybíhajícím cípem. Šat i postoj Krista je tedy v mnohém shodný s Kristem Třeboňského oltáře. Také obličejový typ s líbeznými rysy, tváří jemně nakloněnou vzhůru a vlasy

⁶⁷⁷ STAMPFER 2011, 260.

sepnuté kolem hlavy, spadající na záda, ukazují těsnou blízkost tomuto vzoru. Malíř na tomto výjevu, jako patrně jediném v celém Jižním Tyrolsku, projevil schopnost prostorově prohloubit výjev za pomoci stejných principů, s nimiž pracoval Mistr Třeboňského oltáře, tedy diagonálou, již odděluje jednotlivé plány kompozice.⁶⁷⁸ V prvním plánu nalezneme spící apoštoly, diagonála je vedena mezi vojáky a modlícím se Kristem i mezi Kristem a spícími apoštoly. Kompozice je sice od třeboňského vzoru poměrně odlišná, avšak pracuje se stejnými principy a tato odlišnost tedy pouze dosvědčuje kvality umělce, jenž nelpěl na prototypu, nýbrž přebírá z něj pouze jádro a na základě obdobných principů je schopen vytvořit vlastní kompozici, mistrně pracující s vytyčeným prostorem. Srovnáme-li tuto scénu se stejnými náměty například v brixenské křížové chodbě, zřetelně se ukáže kvalitativní náskok autora maleb z Tramínu. V Brixenu je celý výjev umístěn v ploché krajině a všechny postavy v jediném prostorovém plánu. [114] Stejně tak je tomu i v Novacella. [130] V Tramínu však malíř velmi umně rozdělil lunetu na několik prostorových celků, do nichž situoval jednotlivé skupinky postav. Krajina je bohužel velmi špatně dochována a nedovoluje posoudit provedení vegetace, avšak podle typu skalnatého terénu s jemným stínováním odpovídá opět třeboňské desce.

Pod touto lunetou je v kompozici propojené palácovou architekturou zobrazeno v jediném registru dalších pět scén z pašijí. [161] Tato kompozice je svým řešením patrně inspirována veronskými předlohami. U Altichiera se setkáme s oblibou sjednocení několika výjevů do jediného pole a jejich zastřešení palácovou architekturou. Podobně řešená vyobrazení nalezneme na polyptychu z Boi.⁶⁷⁹ Také prohloubený prostor, architektura trůnu, na němž sedí Kristus na obraze Korunování, odkazuje na veronské předlohy.

V registru pod tím pokračují pašije lidnatými výjevy Neseník kříže a Ukřižování v krajině. [162] Tyto dva výjevy od sebe neodděluje rám, avšak nejsou nijak kompaktně propojeny. Vlevo začíná Nesení kříže městskou branou Jeruzaléma. Z ní vychází zástup lidí jdoucí na Golgotu, včetně Krista nesoucího kříž. Tato lidnatá kompozice opět odkazuje na vzory veronské. Napravo pole pokračuje Ukřižováním. V úzkém vertikálním poli je použit typ Ukřižování se třemi kříži a mnohfigurálním komparzem, takže scéna

⁶⁷⁸ Obdobný způsob prohloubení prostoru je použit pouze na Cyku Měsíců v Tridentu (viz kapitola IV.1). V Jižním Tyrolsku naleznem mnoho výjevů olivové hory, které na první pohled reflektují kompozici Mistra Třeboňského, avšak používají pouze vybrané motivy, jako skalnaté přerývy či postavu Krista, bez pochopení jeho způsobu komponování obrazu.

⁶⁷⁹ Fondazione Federico Zeri. Polyptych Boi. 27 x 27 cm.

je velmi zahuštěná postavami. Nalevo pod křížem je skupina ženských postav v čele s Marií, která je zhroucena na zem. Tato skupina je patrně inspirována Altichierovým Ukřižováním v Oratorio di san Giorgio. Napravo pod křížem jsou postavy velmi setřené, patrná je však skupina vojáků hrajících kostky o Kristův šat. Tento motiv je převzat opět nejspíše z Altichierova díla, tentokrát z baziliky sv. Antonína.

Ve spodním pásu se nachází poslední dva výjevy pašijí, vlevo Klazení do hrobu, vpravo Zmrtvýchvstání Krista. [163] Oba jsou umístěny v krajině shodného charakteru se skalnatým pozadím, vpředu je tumba z červeného mramoru, mírně diagonálně pootočená. Klazení do hrobu doplňuje drobná postava zdvihající pomocí tyče víko tumby. Kristovo tělo je zabaleno v pohřebním plátně, vpředu je drží Nikodém a vzadu Josef Arimatijský, Marie se sklání nad Kristem k poslednímu polibku. Za ní je zástup mnoha postav, táhnoucí se až k horizontu, z nichž jsou však patrné jen pokrývky hlavy. Na Zmrtvýchvstání je Kristus oděn v bílém rouchu se zlatými lemy. V levé ruce drží vítězný prapor s křížem a pravou rukou žehná, pravou nohou překračuje okraj tumby. Za Kristovým hrobem jsou postavy spících vojáků. Tato kompozice se opakuje v oblasti mnohokrát.⁶⁸⁰ Kristův obličej je oválného tvaru, se zúženou bradou, jemně vykreslenýma očima s přivřenými víčky a výrazným obloukem obočí. Typika obličeje odpovídá Kristově tváři, již užívá autor IV. pole v Brixenu.⁶⁸¹

V druhé lunetě severní stěny je výjev Zvěstování, zasazený opět v interiéru palácové architektury, otevírající se k divákovi mezi sloupy. Napravo je Panna Marie a před ní pokleká anděl, nahoře v oblaku Bůh Otec. Architektura je velmi dobře komponovaná, vytváří reálný prostor pro postavy a ukazuje na přímý styk s veronskými vzory. [164]

Následuje scéna Adorace Krista. [165] Pod pravoúhle zalomeným slaměným přístřeškem se sedlovou střechou stojí jesle ze splétaného proutí s malým Kristem zabaleným v plenách. Nalevo před Kristem klečí sv. Josef, napravo Panna Marie v modrých šatech. Nad jeslemi poletují andělé s červenými křídly a zpívají Gloria, v horní části v krajině kopcovitého terénu zvěstuje anděl pastýřům. Zcela nahoře se na nebesích zjevuje Betlémská hvězda, znázorněná dětskou postavou Krista s křížem v ruce, obklopeným mandorlou. Obdobnou kompozici Adorace Krista nalezneme v oblasti na více dílech. Ve farním kostele v Terlanu je výjev připisován takzvanému Mistru výjevu Vraždění neviňátek, který byl současníkem Stotzingera a prošel patrně také

⁶⁸⁰ Kampill, Stzerzing. Viz obr. 53.

⁶⁸¹ Například Kristova tvář na Olivové hoře v Novacella. [9]

jihoněmeckým školením. [77] V kostele sv. Heleny v Nova Ponente je použito analogického řešení jako v Terlanu. [189] V této kompozici lze vidět souvislosti s českou malbou. Slaměný přístřešek s dírou ve střeše, Kristus zabalený v plenkách na způsob mumie upomínají na obdobné řešení výjevu jako na Adoraci z Hluboké. [166] Pravoúhle zalomený přístřešek najdeme v Čechách také na nástěnné malbě z kostela sv. Vavřince v klášteře sv. Anny. [190]

Klanění tří králů je umístěno pod obdobným přístřeškem jako předchozí výjev. [167] Madona s Kristem sedí na slaměné rohoži, první král pokleká před Kristem a podává mu zlatý kalich, Kristus natahuje ruku na dar. Druhý a třetí král jsou zobrazeni ve stoje. Kompozice je v oblasti opět značně rozšířená, opakuje se například v medailonu na klenbě IX. pole v Brixenu, na desce diptychu z Freisingu. [220] Své kořeny má patrně v českém umění vrstvy šedesátých let – Klanění tří králů z Morganova diptychu, zejména postavy tří králů.⁶⁸² Ostatní motivy, jako slaměný přístřešek chléva, Marie na lýkové rohoži, čerpají z kompozic inspirovaných Theodorikovou malbou v kapli sv. Kříže na Karlštejně. Na nebi opět září Betlémská hvězda v podobě malého Spasitele v mandorle s křížem, jako na předchozím výjevu.

Následující lunetové pole nese výjev Představení Krista v chrámu. Odehrává se v architektuře závěru chrámové lodi, u kamenného oltáře. Vlevo je Panna Marie s Josefem a dalšími ženami, napravo Simeon s malým Ježíšem v náručí. [168]

Jižní stěnu prvního pole pokrývá v horní části obraz Smrt Panny Marie. Uprostřed lunetového pole je mírně diagonálně umístěna postel s vysokým čelem s ležící Marií. Její tvář je bohužel zcela zničena, patrně jsou pouze dlaně sepnuté k modlitbě. Za postelí stojí řada apoštolů s vysokými svícemi, křížem a uřednickou palmou. Po stranách jsou další apoštolové s otevřenými knihami, napravo tři, nalevo dva. Nad umírající Marií se zjevuje Kristus, který chytá Mariinu duši.⁶⁸³ [169]

Dva pásy pod tím zaplňuje vyobrazení Posledního soudu. [169] V horní části vidíme Krista v mandorle, oděného v bílém rouchu a sedícího na duze. Pod ním vlevo klečí Panna Marie, vpravo sv. Jan Křtitel a za nimi zástup apoštolů. V pásu níže je uprostřed výrazná postava archanděla Gabriela v bílých šatech, který se mocným gestem napřahuje mečem nad zatracenými a zahání je do chřtánu pekla, představovaného

⁶⁸² Druhý a třetí král, kteří si snímají z hlavy korunu jsou pak blízké postavám z diptychu z Bargella. Kristus natahující ruku po darech prvního krále je přítomen na Klanění Mistra Theodorika z kaple sv. Kříže, následně například na klanění v Saské kapli v katedrále sv. Víta.

⁶⁸³ Jedná se o starší typ smrti Panny Marie s ležící postavou, na výjevu smrti PM v Gudonu, připisované Hansi/Erasmovi z Brunecku je již madona v pokleku při poslední modlitbě.

otevřenou tlamou zvířete. V houfu zatracených se nachází i papež s tiárou a biskup. V levé části anděl otevírá nebeskou bránu spravedlivým. Také mezi nimi je postava papeže a biskupa. Kompozice je shodná s řešením Posledního soudu ve Sterzingu. [143]

Scény ze života a umučení sv. Kvirika a Julity se odehrávají ve dvoupatrové palácové stavbě s balkony, členěné tordovanými sloupy, se sály s kazetovými stropy či goticky klenutými. [170] V horním patře je vyobrazení Bičování sv. Julity, která je uvázána u sloupu uprostřed, napravo od ní drží císař jejího syna Kvirika, který nemůže odtrhnout pohled od své matky. Ve spodním patře pak císař odstrkuje sv. Kvirika, jenž padá na schody, a napravo na lůžku probíhá mučení jeho matky. Zcela v pravé části je závěrečná scéna stětí světice. Stavba je zaplněna mnoha asistujícími a přihlížejícími figurami. Zcela vlevo nahoře na balkonu přihlíží císařovna. Na malbě jsou patrné mírné obtíže při řešení perspektivních zkratk.⁶⁸⁴ Hloubka prostoru jednotlivých sálů je ale vytvořena velmi přesvědčivě. Tato architektura je nepochybně inspirována obdobnými kompozicemi Altichera v Padově a Veroně. Jde patrně o nejstarší kompozici tohoto typu v oblasti, která se stala inspirativní pro obdobně řešené výjevy z legendy sv. Kříže v Rifianu, podepsané malířem Václavem roku 1415.⁶⁸⁵ [34] Tato scéna, ač začleněna v architektuře veronského typu, pochází jistě z ruky jiného umělce nežli Zvěstování Panně Marii a Představení v chrámu. Její autor patrně nepřišel do těsnějšího kontaktu s veronskou malbou, jelikož kompozice patrového chrámu na mnoha místech postrádá logiku. Postavy jsou navíc zcela neitalského charakteru, velmi energické, dramatické a svědčí spíše pro severský původ malíře. Stylově nejbližší analogii nalezneme na malbách farního kostela v Terlanu na výjevu Vraždění nevíňátek, kde se setkáme se stejným zdůrazněním obrysově linie, expresivní mimikou a energickými postavami.

Mezi okny v závěru chóru se nachází postavy světců.⁶⁸⁶ Některé z nich dosvědčují blízkost brixenskému okruhu, konkrétně první dvojice apoštolů po pravé straně chóru, Juda Tadeáš a sv. Šimon. Obličejovým typem jsou blízcí postavě sv. Matěje z kostela sv. Mikuláše v Kematen, kde jsou malby podepsány Erasmem z Brunecku. [138, 139] Avšak je zde patrný poměrně výrazný kvalitativní rozdíl. V Kematen postavy vzájemně nekomunikují a jsou zobrazeny většinou frontálně k divákovi, bez snahy o nápaditější

⁶⁸⁴ Například snaha o odstupňování jednotlivých křídel budovy je poněkud zmatečná, jelikož náklon balustrády vytváří dojem předsazení levé části budovy, zatímco zkrácená délka zdvojeného spodního sloupu uprostřed svědčí pro předsazení pravé části.

⁶⁸⁵ Václav vytvořil malby na exteriéru Traminského kostela a při té příležitosti tedy jistě shlédl malby uvnitř, vytvořené po roce 1400.

⁶⁸⁶ Zleva jsou umístěni sv. Voršila, neznámý světec, sv. Marta, sv. Dorota, sv. Magdalena, sv. Helena, sv. Mořic, sv. Štěpán, sv. Valentin, sv. Antonín, sv. Osvald, sv. Jiří, sv. Pavel, neznámý světec, sv. Petr, sv. Bartoloměj, sv. Jan Evangelista a svatí Šimon a Juda.

řešení. Světci v Tramínu jsou zachyceni v rozmanitých polohách, vzájemně kompozičně provázaných, navazují spolu kontakt. Proporce jsou vyvážené a postoje i gesta klidná. I zde nalezneme indicie svědčící pro autorství více malířů. Některé figury jsou umístěny pod baldachýny, které jsou blízké řešení postav svatých na zadních stranách desek Třeboňského oltáře. Další vidíme na jednobarevném pozadí bez architektonického rámce a v ruku drží dekorativně rozvinuté nápisové pásy. [171, 172]

Porovnáme-li kompozice pašijového cyklu i Posledního soudu s malbami v kostele sv. Ducha ve Sterzingu, najdeme četné shody. Naprosto totožné je také provedení většiny pašijových výjevů. Zmrtvýchvstání Krista s charakteristickým obličejem opakujícím se na malbách brixenského autora se liší od výjevu ve Sterzingu v podstatě jen jinou látkou Kristova roucha. Výjev Korunování trním je ve Sterzingu zapojen s okolními výjevy do stejného sjednocujícího architektonického rámce jako v Tramínu. Nesení Kříže se opakuje v obou kostelech a je jednou z nejrozsáhlejších kompozic v Jižním Tyrolsku. Také technologická stránka malby svědčí pro propojení s brixenskými malíři. Konkrétně je to puncované pozadí medailonů a Kristovy mandorly z Posledního soudu, které opakují stejný vzor, jako puncy na medailonech IV. pole v Brixenu, na klenbě ve Sterzingu či na klenbě IV. pole v Novacella. [173] Na malbách spolupracovalo větší množství malířů, což je patrné nejen ze stylového rozboru maleb, ale i ze závěrů restaurátorské zprávy.⁶⁸⁷ Nepopiratelná je však účast vůdčího malíře brixenského okruhu, který je autorem maleb ve Sterzingu, v Hallu i na IV. poli v Brixenu a v Novacella. Tento malíř je s velkou pravděpodobností autorem výjevu Krista na hoře Olivové a většiny pašijových výjevů, je také autorem maleb na klenbě východního závěru kostela, kde jsou umístěny osmilisté medailony s postavami evangelistů a jejich symboly a poletující muzicírující andělé. Zcela odlišného charakteru i technologického provedení jsou ale výjevy z legendy sv. Kvirika a Julity. Podle typiky obličejů, pojetí postav i architektury tady nejde o malíře brixenského okruhu, ale spíše blízkého autoru výjevu Vraždění nevinátek z farního kostela v Terlanu, tedy umělce, jenž je chápán jako jeden z nejvýznamnějších představitelů bolzanské školy.⁶⁸⁸

⁶⁸⁷ Viz restaurátorská zpráva. Lucia Sacconi, Fiorella Tapparelli 1999, nepag (uloženo v ústavu Beni Culturali v Bolzanu). Větší množství umělců se podílelo jak na malbách na stěnách tak na malbách na klenbě. Liší se i barevnost přípravné kresby, která je někde černá, jinde červená či zelená a okrová. Samotná technika malby se různí od fresco-secco, po čisté secco. V případě legendy sv. Kvirika a Julity dokonce příměsy olejové.

⁶⁸⁸ KOFLER ENGL 2007, 301, pozn. 54.

VI.8 Deutschnofen/Nova Ponente: kostel sv. Heleny

Kostel sv. Heleny se nalézá na kopci, asi tři kilometry od obce, na místě, jež nabízí jedinečný pohled do krajiny. Vesnice Deutschnofen se objevuje v pramenech poprvé kolem roku 1000, kdy je zmiňována jako hraniční oblast mezi biskupstvím v Brixenu a v Tridentu.⁶⁸⁹ Z roku 1410 pochází první zpráva o kostele sv. Heleny u příležitosti nového vysvěcení.⁶⁹⁰ Architektura je však mnohem staršího data, jádro pochází jistě z doby románské, pravděpodobně z počátku 12. století, jak dokazuje reliéf po straně portálu zobrazující sv. Helenu. Písemné prameny však pro tuto etapu dochovány nemáme. Pravděpodobně původně šlo o vlastnický kostel některého z místních šlechtických rodů.⁶⁹¹ Prvotní podoba kostela představovala v Jižním Tyrolsku běžnou jednodílnou obdélnou stavbu s plochým dřevěným stropem a půlkruhovým východním závěrem.⁶⁹² Dnešní loď má rozměry 10 x 5,4 m a je zaklenuta valenou lomenou klenbou, pocházející přibližně z poloviny 13. století. Na severní stěně přiléhá k závěru lodí hranolová věž románského původu, s později upravenými okny a střechou.⁶⁹³ Také v apsidě byla později rozšířena okna, čímž došlo k porušení fresek.

Nástěnné malby jsou dochovány v celé lodi kostela, v apsidě a na exteriéru při západním vstupu a dále na jihovýchodní stěně lodí. Část maleb prošla v 19. století velmi nešetrnými úpravami, které zcela zastřely jejich původní charakter, zejména výzdoba klenby, konchy apsidy, výjevy na západní stěně lodí a postavy světic na exteriéru. Druhá část maleb, jež byla schována pod přemalbou, je dochována sice v poněkud horším stavu, bez modelujících secco vrstev a s vybledlými barvami, přesto je pro nás cennější jakožto autentický svědek původního rukopisu malířů. Malby byly provedeny pravděpodobně dvěma odlišnými dílnami. První vytvořila malby v apsidě, na klenbě a na exteriéru kostela s výjimkou Ukřižování. Druhá dílna pak Ukřižování nad vstupem do kostela a malby v lodi.

Dvě dílny spolupracující na výzdobě navrhuje již Weingartner.⁶⁹⁴ V době, kdy se malbami zabýval, byla ještě velká část výzdoby schována pod přemalbou. Konkrétně oddělil malby v lodi a na exteriéru od maleb na klenbě, nejisté se mu zdají malby v apsidě, které jsou podle něj staršího data, pouze velmi hrubě přemalované. Malby na klenbě se

⁶⁸⁹ THEIL 1972, nepag.

⁶⁹⁰ THEIL 1972, nepag.

⁶⁹¹ THEIL 1972, nepag.

⁶⁹² THEIL 1972, nepag.

⁶⁹³ Střecha pochází z přelomu 14/15. století, okna s kružbami z 15. století. THEIL 1972, nepag..

⁶⁹⁴ WEINGARTNER 1912, 24sqq

mu jeví blízké malbám v kostele sv. Kateřiny v Aica di Fie/Völser Aicha a tedy i autorovi Vražďení neviňátek v Terlanu.⁶⁹⁵ Andergassen rozeznává na celé výzdobě spolupráci více malířů. V rámci jedné dílny měl spolupracovat autor západní stěny s autorem maleb na bočních stěnách lodi a na klenbě.⁶⁹⁶ Autor maleb na západní stěně pak spolupracovat se Stotzingerem na výzdobě kostela v Terlanu. Dalším malířem pak měl být autor maleb v apsidě.⁶⁹⁷

Na exteriéru kostela nad západním vstupem se nachází výjev Ukřižování mezi Pannou Marií a sv. Janem, po pravé straně v samostatném poli nadživotní postava sv. Kryštofa s Ježíškem a v dalším poli sv. Helena s křížem. Na jižní stěně kostela najdeme dvojice světic – Panna Marie se sv. Kateřinou a Barbora s Markétou. Tyto malby se vyznačují zdůrazněnou obrysovou i vnitřní kresbou, která je následkem zásahu z přelomu 19. a 20. století.

V interiéru kostela jsou malby rozděleny do tří etáží. V lodi tvoří spodní pás imitace mramoru, prostřední pás cyklus ze života Panny Marie a z Kristova dětství a horní etáž výzdoba klenby s evangelisty u psacích pultů a medailony s výjevy vážícími se k příslušnému evangeliu. [175] V apsidě spodní pás opět tvoří malované mramorové obložení stěn, v druhém pásu jsou zobrazeni stojící apoštolové s nápisovými páskami. [174] V konše apsidy je tradiční Kristus soudce v mandorle trůnící na duze, obklopený symboly čtyř evangelistů podle Zjevení sv. Jana. Na klenebním pásu vítězného oblouku je obraz stvoření světa v sedmi dnech podle Genesis, velmi silně zasažený přemalbou z přelomu 19. a 20. století. Ve cviklech vítězného oblouku jsou umístěny výjevy Oběť Kaina a Abela a ve spodní části oblouku erb rodu Niederthor, šlechtického rodu z Bolzana, jenž byl pravděpodobně donátorem maleb.⁶⁹⁸

Vstupní západní stěnu prolamuje okno a dveře. Po levé straně portálu je zobrazen sv. Šebestián u sloupu, po pravé straně sv. Helena a dále vpravo nad oknem dva svatí biskupové (s modelem kostela sv. Wolfganga, druhý biskup je neznámý) a zcela vpravo symetricky umístěný malovaný sloup jako protějšek ke sloupu z výjevu sv. Šebestiána. Horní část pod klenbou nese výjev Zvěstování Panně Marii. [175]

Severní stěnu v druhém pásu nad mramorovým dekorem vyplňují scény ze života Panny Marie a Kristova dětství, jež má svůj začátek ve Zvěstování na stěně západní.

⁶⁹⁵ WEINGARTNER 1912, 25. Autor maleb ve sv. Kateřině je dle jeho názoru totožný s tzv. Mistrem výjevu vraždění neviňátek. Malby v kostle sv. Heleny nejsou podle jeho názoru prací totožné ruky, ale stejné dílny.

⁶⁹⁶ ANDERGASSEN 2002c, 40.

⁶⁹⁷ Dle jeho názoru není až tak odlišného stylu, aby nemohl spolupracovat s ostatními autory v rámci jediné dílny.

ANDERGASSEN 2002c, 40.

⁶⁹⁸ THEIL 1972, nepag.

Východní část stěny je prolomena původním vstupem do věže. Zleva jsou zde umístěny výjevy Navštívení Panny Marie, dále Pochybování sv. Josefa.⁶⁹⁹ Následuje Adorace Krista se Zvěstováním pastýřům, Obřezání Krista, ve výklenku nad vstupem do věže Beránek Boží, nad výklenkem Bolestný Kristus. Na jižní stěně jsou nad portálem obrazy Klanění tří králů, Představení v chrámu a útěk do Egypta.

Malby v lodi kostela jsou zřetelně odlišné od výzdoby apsidy a od světic na exteriéru. Malby na exteriéru dosud pokývá vrstva přemaléb z 19. století. Postavy apoštolů však tomuto zásahu ušly, jelikož byly schované pod omítkou a umožňují tedy pohled na původní provedení. **[176]** Jde o typické krásnoslohé postavy s protáhlými proporcemi a bohatě řasenými rouchy, skládanými v pružných liniích do plastických kaskád a mís. Látku v několika případech zdobí šablonový dekor, který se v rámci Jižních Tyrol objevuje téměř výlučně v dílech brixenského okruhu.⁷⁰⁰ Postavy apoštolů jsou všechny shodného kánonu prodloužených proporcí s dlouhými končetinami, výraznějším prohnutím v bocích a předimenzovanými chodidly. Stejně pojetí postav nalezneme na desce Bolestného Krista z Hall u Innsbrucku. **[226]** Blízké je také pojetí postavy sv. Kateřiny v kostele sv. Víta v Českém Krumlově z druhého desetiletí 15. století. Většina apoštolů vykazuje shodnou typiku tváří. Obličej je oválného tvaru s mírně ustupující širokou bradou, s velkýma mandlovýma očima, výrazným spodním víčkem a špičatým nosem. Lemovány jsou dlouhými lehce zvlněnými vlasy rozdělenými pěšinkou, volně sepnutými vzadu. Tyto tváře jsou blízké tváři sv. Jana Evangelisty na desce s Bolestným Kristem z Hall. **[177, 178]** Shodný je tvar velkých mandlových očí, rovného výrazného nosu, úst i nanesení světél na špičku brady a vrcholek nosu. Také vlasy jsou pojaty velmi podobně. Tělo a draperie postavy sv. Petra na severní stěně apsidy jsou shodné opět s postavou sv. Jana na zmiňovaném oltáři z Hallu. **[179, 180]** Obličej sv. Petra se výrazně liší od ostatních apoštolů a je typově blíže postavě svého jmenovce z kapucínského cyklu. Tyto malby nevykazují recepci veronských vzorů jako většina místních dobových maleb a z tohoto důvodu je možné předpokládat, že jejich autorem je umělec školený v Záalpi. Vzhledem k recepci českých vzorů lze uvažovat přímo o českém původu.

Malby v lodi kostela vykazují velmi odlišné školení autora. Postavy jsou bez výrazné monumentality, zapojeny často do architektonické kompozice dosvědčující

⁶⁹⁹ Tento výjev je zobrazován poměrně zřídka. Jeho písemnou oporu nalezneme v Pseudojakubově protoevangeliu. V českém prostředí nalezneme stejnou scénu na malbách v kapitulní síni sázavského kláštera. Viz ROYT 2013, 101.

⁷⁰⁰ Mimo tento okruh také na malbách Mistra Václava v Rífiánu (postavy na výjevu Zkouška pravého kříže) a na malbách sv. Martina v Kampill (Klanění tří kárlů **[24]**).

znalost veronských předloh. V lodi kostela je patrná kolísavá kvalita a tedy účast dílenských pomocníků.

Ukřižování na exteriéru kostela pochází patrně z ruky hlavního mistra, který provedl malby v lodi. Jde o Ukřižování s jedním křížem a Marií a sv. Janem po stranách. **[181]** Kompozice je silně spjata s Ukřižováním na exteriéru kostela sv. Valentina ve Villansders, připisované Hansi z Brunecku. Shodné je zejména pojetí postav Panny Marie – s rukama zkříženými pod hrudí, jimiž přidržuje svůj šat bílé barvy s fialovým podšitím, halí i hlavu postavy a spadá na zem, kde se zvonovitě rozšiřuje do dlouhých cípů, a sv. Jana – oděného v zeleném rouchu. Tyto dvě kompozice evidentně vycházejí ze stejného vzoru a dosvědčují propojení obou dílen.

K nejkvalitnějším výjevům v lodi patří Zvěstování Panně Marii na západní stěně. **[182]** Klečící Marie v bílém plášti se nachází ve složité architektonické konstrukci, s balkony, prostorově prohloubené ubíhajícími dlaždicemi i stropem. Architektura není ztvárněna podle matematické perspektivy, ale snaží se o vytvoření hlubšího prostoru a zapojení postavy do něj. Stejnou snahu, avšak méně zručně provedenou, nalezneme na výjevu se sv. Helenou pod Zvěstováním, kde je světice umístěna v plochostropé nice. Rozpaky malíře při tvorbě perspektivních zkratk jsou patrné v kresbě táflováního stropu, kde jsou použity dva úhly pohledu, což vede k nedokonalému propojení v úběžný bod.⁷⁰¹

Anděl ze Zvěstování pokleká v krajině před Marií, oděn v červenobílých šatech s dlouhými špičatými cípy, jež se zvonovitě rozkládají kolem postavy. Postava anděla připomíná obličejovým typem kulatých rysů, vysoko položeným jemným obloukem obočí i pojetím oděvu anděla ze Zvěstování na klenbě IV. pole ambitu v Novacella, **[183, 184]** ale ve sv. Heleně jde o řádově nižší kvalitu. Šat anděla je stejného slohu jako šat Marie na venkovním Ukřižování. Obličejový typ těchto postav se v lodi opakuje mnohokrát, často však je velmi rustikálně zjednodušen rukou dílenského pomocníka.

Další architektonické kompozice jsou na scénách Navštívení Panny Marie, Pochyby sv. Josefa, Představení Krista v chrámu a Obřezání. Navštívení Panny Marie se jako jediná scéna odehrává u exteriéru stavby, konkrétně u vstupu do městské brány a hradeb s cimbuřím. Tento výjev byl pravděpodobně proveden dílenským pomocníkem,

⁷⁰¹ Možné vysvětlení tohoto nesprávného motivu nalezneme při srovnání s výjevem sv. Heleny v kostele sv. Ducha v obci Sterzing, kde je sv. Helena umístěna pod jednou ze dvou arkád, které v horní části propojuje společný táflování strop. Střední část tohoto stropu, ke by se sbíhaly úběžníky v jediný bod je zakryta sloupem, avšak v každé z arkád úběžníky vyběhají logicky na opačnou stranu – na sv. Heleně v kostele sv. Heleny u Novapontente strop pokrývá jen jeden prostor a proto úběžný bod bylo nutno zobrazit.

jelikož nedosahuje kvalit většiny ostatních výjevů. Představení v chrámu je umístěno v předsíni a u oltáře při vstupu do chrámového prostoru, jež jsou od sebe odděleny torovaným sloupem. Obřezání Krista se odehrává v architektuře představující chrámovou loď, zakončenou gotickým polygonem s lomenými oblouky, a v kapli napravo od hlavní scény klečí před oltářem mužská postava – pravděpodobný donátor maleb. [185] Tyto kompozice jsou velmi kvalitně provedeny, a i když nejsou dobře dochovány postavy, podle kvality architektury je můžeme připsat hlavnímu malíři výzdoby lodi. Architektura vytváří dojem reálného hlubokého prostoru. Postavy se nachází uvnitř něj, nikoli před ním, jak se s tím v této oblasti často setkáváme.⁷⁰²

Je to také právě architektura, která malby sblíží s bolzanskou školou. Vidíme zde transformované typy architektur, které se vyskytují již v nejstarších cyklech bolzanské školy.⁷⁰³ Na výjevu Pochyby sv. Josefa je použit typ dvou místností oddělených sloupem. [186] Novinkou zde však je použití mnoha architektonických detailů a pročlenění stěn pohledy do dalších bočních prostor.⁷⁰⁴ Živým zájmem o architektonický detail se malby blíží výjevům na západním poli v lodi Terlanského kostela.⁷⁰⁵ Postava těhotné Panny Marie s šaty sepnutými vysoko nad pasem je typově blízká postavě ženy připravující pokrm na Stotzingerově malbě Narození Panny Marie z Terlanu. [75]

Scény Klanění tří králů, Adorace Krista a Útěk do Egypta jsou umístěny v krajině. Útěk do Egypta se odehrává v hornaté krajině s velmi vysoko položeným horizontem, tvořené hnědými skalnatými útvary. [187] Na nich je několik skupin stromů a mezi stromy realistické kresby lišky a veverky. Zcela vlevo nahoře mezi skalami vykukuje skupina žánrově pojatých postav, snad římských vojáků. Postavy jsou vůči krajině i vegetaci a zvěři nepoměrně většího měřítko. Stromy jsou tvořeny svazky několika kmenů, které se kolem sebe obtácejí, a korunou s detailně vykreslenými jednotlivými listy.

Klanění tří králů je zasazeno opět v hornaté krajině s vysoko položeným hornatým horizontem s [188] Marie s Kristem a sv. Josefem jsou ukryti pod střechou chléva napravo a zleva přicházejí králové. Zejména postavy králů jsou velmi rustikálního provedení se schematicky pojatými paralelními svislými záhyby draperie a mírně zploštělými obličejí. Vlevo nahoře vidíme Zvěstování pastýřům.

Adorace Krista se odehrává v krajině s hornatým horizontem; Svatá rodina se nachází v pravé části pole pod slaměným přístřeškem. [189] Kristus leží v jeslích tvaru

⁷⁰² Zejména Stotzingerovy malby v Terlanu či malby v Kampill.

⁷⁰³ K těmto typům blíže viz Popp 2003.

⁷⁰⁴ V pravé místnosti je na pozadí vidět průhled do gotické kaple, v levé místnosti ložizný vnitřní ohoz.

⁷⁰⁵ Zejména výjevu Obřezání Krista.

tumby zcela vpravo, pod stejným přístřeškem jako na výjevu Klanění tří králů. Madona velice líbezných rysů a harmonických proporcí pokleká před jeslemi, za ní na levé straně sv. Josef rozdělává oheň a nahoře anděl zvěstuje pastýřům. Tato kompozice je velmi blízká Adoraci z farního kostela v Terlanu a Hanse Brauneho vedla dokonce k propojení celé výzdoby s autorem této malby v terlanském kostele.⁷⁰⁶ [77] Typ Mariina obličej je ale poměrně výrazně odlišný, stejně tak jako některé další detaily. Mariina rouška je v kostele sv. Heleny průsvitná, zdobená perličkovým motivem a spadá z hlavy volně na ramena, zatímco v Terlanu je bílá a pod bradou je provléknuta, takže halí hlavu kolem dokola.⁷⁰⁷ Velmi podobnou kompozici najdeme také v chóru farního kostela v Tramínu, což je dílo z této skupiny patrně nejstarší.⁷⁰⁸ [165] Motiv Krista v jeslích tvaru tumby upomíná na jeho budoucí smrt a tento odkaz nalezneme v dobových dílech poměrně často.⁷⁰⁹ Stejná ikonografie se objevuje i v českém prostředí na Adoraci Krista z Hluboké. [166] S tímto obrazem mají tyrolská díla společné i kompoziční kořeny, mimo jiné umístění Svaté rodiny pod vysoký přístřešek se sedlovou střechou, který je zalomen do tvaru L. Také v pojetí krajiny i jejích jednotlivých prvků malíř čerpá patrně v díle Mistra Třeboňského oltáře, kde mají původ skalnaté útesy v pozadí, obdobné typy stromů, ale i žánrové postavy vesničanů s potrhanými kalhotami. Mariina tvář z tohoto kostela je velmi dobře srovnatelná s Marií na scéně Klanění tří králů z kostela sv. Vavřince v klášteře sv. Anny v Praze. [190] Trojúhelný tvar obličej s velkýma očima, jemné rysy, mírný náklon hlavy, pohled vedoucí vlevo a provedení vlasů naznačují snad znalost stejných vzorů. Přes kolísavou kvalitu maleb v lodi lze spatřit spojující prvky, jako pojetí architektury a krajiny, které svědčí o propojení malířů lodi s jedinou dílnou.

Na klenbě jsou malby silně poznamenány přemalbou. Na dřevěných trůnech u psacích pultů sedí evangelisté, nad jejich hlavami jsou symboly každého z nich s citacemi v nápisových páskách a vedle vždy jeden medailon s výjevem vážícím se ke konkrétnímu evangeliu. Podle proporčního kánonu a obličejových rysů evangelistů lze usuzovat, že jejich autorem je malíř apoštolů v apsidě – stejný malíř, který je snad i autorem maleb na konše apsidy, naprosto pozměněných přemalbou.

Na poli s evangelistou Lukášem je umístěna Adorace Krista. [191] Zde jsou Marie i malý Ježíš na slaměné rohoži v popředí, za nimi za splétaným plůtkem vůl s oslem a

⁷⁰⁶ BRAUNE 1906, 108.

⁷⁰⁷ Tento motiv je následně zopakován na některých malbách spojovaných s dílnou Stotzingera či jím samotným například v Kampill, nebo votivní obraz Castelnovo.

⁷⁰⁸ Malby v tomto kostele jsou datovány po roce 1400. Viz kap. VI.7.

⁷⁰⁹ V oblasti také na Klanění tří králů ze IV. pole brixenské chodby.

schematicky pojatá hornatá krajina s několika jednotlivými rostlinami. Na poli s evangelistou Markem vidíme Zmrtvýchvstání Krista. Spasitel oděn v červeném plášti stojí v otevřené diagonálně umístěné tumbě, na rukou, nohou i boku jsou patrna stigmata. Na poli s evangelistou Janem je Bolestný Kristus pojatý jako soudce v mandorle. V medailonu u evangelisty Matouše spatřujeme Ukřižování s charakteristickým uzlem na boku Krista, opět upomínající na české předlohy. Kompozičně i stylově blízké Ukřižování nalezneme na exteriéru kostela sv. Kateřiny v Aica di Fie/Völser Aicha. Na pozadí výjevů v medailonech se objevuje puncovaný zlacený dekor stejného motivu, jaký se vyskytuje na dílech okruhu autora brixenského IV. pole. Puncované pozadí se nevyskytuje vůbec v bolzanské malbě a dosvědčuje sepětí těchto maleb s brixenským okruhem.

Datace maleb se v literatuře různí. Karl Atz zmiňuje ve své práci nápis pod malbami, kde byl uveden rok 1409.⁷¹⁰ Další badatelé již tento nápis nenašli. H. Braune považoval malby na exteriéru za staršího data nežli malby uvnitř a přikláněl se ke konci 14. století.⁷¹¹ Malby uvnitř kostela pak označoval za vrchol práce bolzanské školy a datoval je do rozmezí let 1406–1409.⁷¹² Autora považuje za totožného s Mistrem Narození Krista z Terlanu.⁷¹³ Nicolo Rasmio upozornil na blízké analogie maleb v lodi ve sv. Heleně s malbami Klanění tří králů na XIII. poli v Brixenu.⁷¹⁴ Zároveň ale malby ve sv. Heleně považuje za práci žáka Hanse Stotzingera. Skutečně blízké analogie s terlanskými malbami naznačují, že autor maleb v lodi prošel stejným školením jako autor západního pole v Terlanu. Leo Andergassen datuje výzdobu kolem roku 1400.⁷¹⁵

Na základě závěrů rozboru maleb se zdá, že na výzdobě spolupracovaly dvě nezávislé dílny. První provedla malby v lodi a část maleb v exteriéru,⁷¹⁶ druhá malby v apsidě, na klenbě a zbytek maleb v exteriéru. Jestliže malby v lodi kostela byly vytvořeny roku 1409, zůstává otázkou, zda lze toto datum vztahovat i k malbám v apsidě, které byly patrně provedeny jinou dílnou. Slohově malby odpovídají desce s Bolestným Kristem z Hallu, a to tak silně, že je pravděpodobné autorství stejného malíře či jeho

⁷¹⁰ ATZ 1903, 123.

⁷¹¹ Tyto malby jsou dle jeho názoru stále ještě čestě německého charakteru bez jakékoliv italizující veronské složky. BRAUNE 1906, 64sq.

⁷¹² BRAUNE 1906, 104.

⁷¹³ Dále tento malíř měl dle jeho názoru čerpat silné ponaučení z maleb na vnějšku kostela sv. Kateřiny v Aica di Fie. Tyto malby jsou však dle aktuálnějšího výzkumu mladšího data nežli malby ve sv. Heleně a inspirace byla tedy patrně opačného směru.

⁷¹⁴ RASMO 1971, nepag.

⁷¹⁵ ANDERGASSEN 2002c, 35.

⁷¹⁶ Na exteriéru výjev Ukřižování. Nezdá se mi správné Andergassenovo oddělení malíře západní stěny a bočních stěn lodi. Patrná je sice účast více malířů, ti ale spolupracovali jak na výzdobě západní stěny tak na ostatních výjevech v lodi kostela.

dílny. Tato deska je na základě historických okolností datována k roku 1410 či těsně před něj.⁷¹⁷ Původní určení této desky je kaple Nejsvětějšího Salvátora v Hall, která byla vyzdobena malbou z dílny vůdčího Mistra brixenské školy (autora IV. pole v Brixenu). Jelikož v kostele sv. Heleny se na malbách v lodi podílel jistě umělec z brixenského okruhu, je možné, že i autor desky z Hallu přišel do Jižních Tyrol prostřednictvím dílny tohoto vedoucího mistra.⁷¹⁸ Malby v apsidě se tedy jeví o pár let mladší nežli je rok 1409, který je snad možné vztáhnout k malbám v lodi. Pravděpodobná se zdá datace do počátku druhého desetiletí. Jelikož tento malíř reflektuje ve svém díle velmi aktuální české vzory, je pravděpodobné, že prošel přímo českým školením a do Tyrol odešel až koncem prvního desetiletí 15. století.⁷¹⁹

VI.9 Dreikirchen/Tre Chiese u Barbiana: kostel sv. Gertrudy

Kostel sv. Gertrudy je součástí zcela ojedinělé stavby troj-kostela, jehož další dvě části jsou zasvěcené sv. Magdaléně a sv. Mikuláši z Myry. Jsou to tři samostatné jednolodní kostely se sedlovými střechami, které spolu těsně sousedí; oddělují je pouze asi půlmetrové průchody mezi vnějšími zdmi. Kostely jsou zasvěceny třem patronům poutníků a cestovatelů a nalézají se na kopci vysoko v horách. Důvod použití takovéto jedinečné koncepce stavby je dosud neznámý. Dreikirchen/Tre chiese odedávna náležely jakožto součást farnosti Villanders k biskupství tridentskému.⁷²⁰ Kostel sv. Gertrudy je hlavní svatyní této stavby a v pramenech je zmiňován poprvé roku 1237.⁷²¹ Jde o jednolodní kostel o rozměrech lodí 7,7 x 5,4 m, s pravoúhlým závěrem a sakristií. Úpravami prošel ve 14. století, kdy byl zaklenut chór a doplněn dnešní jižní portál. V době baroka byly pravděpodobně zničeny fresky v lodi kostela a malby v chóru, kam byl dosazen barokní oltář, byly zabitány.⁷²² Opětovné odkrytí maleb se uskutečnilo až roku 1959.⁷²³

Chór kostela zdobí malby z počátku 15. století. Na oltářní stěně nahoře spatřujeme vícekomparzní Ukřižování, pod tím řadu apoštolů, na severní stěně Korunování Panny Marie, dole Gertruda či Madona na trůnu a dva apoštolové. Jižní stěna chóru nese pouze

⁷¹⁷ Viz kapitola VII.8.

⁷¹⁸ V pramenech je dokonce citován jakýsi malíř Hans aus Hall, jehož by teoreticky bylo možno stotožnit autorem těchto maleb. Konkrétně v knize bratrstva sv. Kryštofa z Arlbergu. WEBHOFER 1982, 148.

⁷¹⁹ Zmiňována je zejména Kristova tvář, jež je stejného typu jako na Roudnickém Oltáři. Viz Klípa 2012, 114. Viz také kapitola VII.8.

⁷²⁰ ANDERGASSEN 2002, 4. Zmiňován v listině soupisu majetku biskupa tridentského.

⁷²¹ ANDERGASSEN 2002, 4.

⁷²² ANDERGASSEN 2002, 8.

⁷²³ ANDERGASSEN 2002, 9.

fragmenty maleb Piety a Bolestného Krista. Malby se nachází také na vítězném oblouku a na jeho spodní straně jsou umístěny postavy v medailonech – uprostřed Kristus Soudce na duze, kolem něj Panna Marie a sv. Jan Křtitel, dále andělé s nástroji umučení a Panny moudré a pošetilé. Cvikly oblouku zdobí výjev Zvěstování Panně Marii, doplněný na levé straně postavou sv. Leonarda z Limoges, napravo sv. Mikuláše z Myry.⁷²⁴ Pod sv. Mikulášem je nápis upozorňující na svěcení kostela roku 1410, což je pravděpodobně také datum, k němuž byly malby vytvořeny.

Uprostřed scény Ukřižování je nízký kříž s Kristem, oděným v průsvitné bederní roušce svázané uzlem na pravém boku, s mírně vlajícím cípem roušky. [192] Nalevo pod křížem je skupina truchlících žen – uprostřed Panna Marie ve světle zeleném plášti, halícím celou postavu včetně hlavy, otočená směrem k divákovi, je podpírána pod pažemi dvěma dalšími ženami. Marie vlevo je oděna v plášti tmavé až černé barvy, halícím opět i hlavu postavy, žena vpravo na sobě má světlý, zeleně podšitý plášť spadající od hlavy. Napravo od kříže je v zeleném rouchu postava sv. Jana, dále vpravo postava setníka se štítem, ukazující na Krista, od jehož ruky vychází nápisová páska s dnes nečitelným nápisem, a zcela vpravo voják v brnění s kopím, pravděpodobně Longin. Kristův kříž je uchycen v hornatém podloží spěšně namalovaném. Postavy stojí na pruhu zeleně s několika rostlinami, provedenými šablonovou malbou. Pozadí tvoří šedomodré nebe. Kompozice Ukřižování má své kořeny v desce Mistra Třeboňského. Zejména postoj omdlévající Panny Marie byl patrně převzat z Ukřižování ze sv. Barbory.⁷²⁵ Také uzel na Kristově bederní roušce je stejného původu. V oblasti Jižních Tyrol se podobná kompozice vyskytuje na Ukřižování z kláštera Novacella u Brixenu. [206] S touto deskou pojí malby kromě zmíněných postav také horizontální pojetí výjevu, krátký kříž s Kristovým tělem, umístěným velmi nízko, a sražené proporce figur.

Apoštolové na oltární a severní stěně jsou uskupeni vždy po třech na sebe otočených osobách – zleva sv. Ondřej, sv. Bartoloměj, sv. Jakub starší, druhou skupinu tvoří sv. Jan, sv. Tomáš a sv. Filip. Na severní stěně je doplňují sv. Petr a sv. Pavel. Jména apoštolů jsou uvedena v nápisových páskách pod nimi. Postavy jsou oděny v bohatě řasenou draperii skládanou do kaskád a mís a spadající až na zem. Podání látky je velmi měkké, světle modelované. Proporce figur jsou mírně sražené, některé jsou jistě inspirované vzorníky a obličejovým typem se blíží až překvapivě aktuálním českým

⁷²⁴ ANDERGASSEN 2002, 14.

⁷²⁵ Tento kompoziční motiv byl rozšířen i v české nástěnné malbě. Například na Ukřižování z kostela sv. Bartoloměje v Hněvkovicích z 80. let 14. století.

malbám. Zejména provedení očí, které jsou velké, kulaté, tmavě hnědé barvy, na vnějších stranách mírně sešikmené směrem dolů se zdviženým spodním víčkem, odpovídá očím postav z Roudnického oltáře. Dobře lze porovnat například oči apoštola Jakuba z Dreikirchen a sv. Petra z Roudnického oltáře. [193, 194]

Sv. Getruda (nebo Panna Marie), trůnící na dřevěné lavici obklopena klečícími prosebníky, je kompozičně inspirována opět českými díly, jejichž východisko lze spatřovat v Madoně z epitafu Jana z Jeřeně. Na tuto malbu poukazuje usazení Marie na lavici a skladba draperie jejího šatu, který vytváří charakteristický záhyb, rozložený po straně Mariina boku. Tato kompozice byla velmi rozšířena v německy mluvící části říše, velkého zájmu se dočkala v oblasti Norimberka.⁷²⁶

Autor těchto maleb je v literatuře běžně zvaný „Mistr z Dreikirchen“. Tohoto malíře považoval Erich Egg za následovníka Erasma z Brunecku, který měl ale zároveň vycházet z jiných zdrojů ponaučení. Školen byl podle jeho názoru v česko-rakouském prostředí a do Brixenu měl přijít kolem roku 1420 skrze Pustertal. Jeho malba čerpá prý z desek Mistra Třeboňského.⁷²⁷ Malby v kostele sv. Gertrudy datuje mezi léta 1430–1440.⁷²⁸ Již starší literatura si ale všimla rozdílů v kvalitě i stylu provedení jednotlivých výjevů v tomto kostele.⁷²⁹ Andergassen odděluje malby na oltářní zdi, jejichž autor byl podle něj školen v Čechách a provedl ještě malby na jižní stěně, kdežto malby na severní stěně a na vítězném oblouku mají být z ruky jiného umělce. Pro české školení umělce svědčí kromě používání kompozičních předloh i technika malby, charakteristická velmi měkkou plastickou modelací inkarnátů i draperie. Tato technika je shodná na Ukřižování i řadě apoštlů s tím rozdílem, že na Ukřižování patrně chybí svrchní vrstva na sucho domodelovaných detailů, patrná zejména na vlasech, vousech a očích postav. Nepřítomnost této vrstvy vykreslující detaily dodává malbě mírně impresionistický charakter. Takzvaný Mistr z Dreikirchen je v literatuře spojován s autorem oboustranně malované desky z Freisingu. [195] Avšak ani tento diptych není prací jediného umělce a dosvědčuje, jak složité bylo provázání všech jihotyrolských malířů a dílen. Deska s Klaněním tří králů skutečně vykazuje mnoho společných rysů s malbami v kostele sv. Gertrudy. Zejména jsou to typy obličejů, sražené proporce postav a skladba draperie. Domnívám se, že malba s Bolestným Kristem na druhé straně desky je prací jiného

⁷²⁶ Viz KLÍPA 2012, 60sqq.

⁷²⁷ EGG 1972, 58. Tomuto malíři připisuje ještě malby v medailonech IX. pole křížové chodby v Brixenu a diptych z Freisingu.

⁷²⁸ EGG 1972, 58, obr 33.

⁷²⁹ RINGLER 1957 nalézá rozdíly v kvalitě provedení Ukřižování a Apoštlů. Podle Andergasseny je výrazný rozdíl zejména v provedení oltářní stěny a severní strany chóru. ANDERGASSEN 2002, 15.

umělce. Postava Krista je charakteristická poměrně ostrými liniemi kresby, dobrým proporčním zkomponováním postavy a zejména mírně odlišným obličejovým typem, bližším malbám v Brixenu a zcela analogické postavě druhého krále z XIII. pole brixenské chodby. [221, 222] Mistr z Dreikirchen tedy provedl pouze jednu stranu této desky, zatímco druhou snad vytvořil malíř XIII. pole v Brixenu, jenž je dle mého názoru zároveň autorem Madony z městského muzea v Bolzanu a byl pravděpodobně vedoucím umělcem dílny.⁷³⁰

Malby lze na základě analogií s výše jmenovanými díly i data svěcení kostela vročit do doby kolem roku 1410.

VI.10 Gufidaun/Gudon: kostel sv. Martina

Farní kostel sv. Martina v obci Gufidaun/Gudon je zmiňován poprvé roku 1280. Nástěnné malby se nacházejí na vnějších stranách kostela a uvnitř takzvané Koburské kaple. Tato kaple přiléhá k hlavní lodi ze severní strany a pochází ze dvou stavebních etap. Starší část, západní, je zaklenuta lomenou valenou klenbou, mladší část, východní, pak jedním polem křížové žebrové klenby. V Koburské kapli jsou malby s výjevy ze života sv. Barbory a sv. Kateřiny, v později přestavěné východní části této kaple pak vyobrazení Svaté Rodiny, sv. Jiří v boji s drakem a Posledního soud. Na klenbě kaple je použit charakteristický systém výzdoby s medailony se symboly evangelistů, církevními otci a anděly s nápisovými páskami na puncovaném zlatém pozadí, tedy systém používaný na všech dílech vůdčí brixenské dílny.⁷³¹ Na vnější stěně západního průčelí nad vstupem do kostela se nachází scéna Smrt Panny Marie, pod ní fragment sv. Jana Křtitele s knihou a beránkem, na exteriéru Koburské kaple pak sv. Kryštofa a fragmentární Olivovou horu.

Malby na exteriérech jsou známy od počátku 20. století a poprvé je zmiňuje Karl Atz, který je klade do souvislosti s autorem IV. pole v Brixenu.⁷³² Také Josef Weingartner spojuje malby s tímto autorem, s nímž mají společné dekorativní rámování, podání záhybů draperie a oblubu přesahujících cípů roucha.⁷³³ Dell'Antonio ve spojení s těmito malbami poprvé přináší jméno Hanse z Brunecku.⁷³⁴ Podle Antonia Morassiho jde o

⁷³⁰ Viz kapitoly VII.4, VII.5.

⁷³¹ Malby na klenbách IV. pole v Brixenu, IV. pole v Novacella, kostele sv. Ducha ve Sterzingu, na části klenby chóru farního kostela v Tramínu.

⁷³² Atz 1909, 757. Zdůrazňuje bohaté záhyby kulatých nikoliv (zalamovaných) forem. Autora klade do blízkosti malíře IV. pole v Brixenu, avšak nejedná se dle jeho názoru o stejnou ruku.

⁷³³ WEINGARTNER 1912, 45.

⁷³⁴ DELL'ANTONIO 1928, 496.

malby malířova následovníka, konkrétně Ambrosia Gandra, pro což svědčí ostřejší cípy roucha a tuhnutí draperie.⁷³⁵ Nicola Rasmu vytyčil pod rozpadající se omítkou Koburské kaple nástěnné malby a na základě zápisu, který objevil v brixenské diecézní knihovně, spojil malby s Ambrosiem Ganderem ještě před jejich úplným odkrytím.⁷³⁶ Erich Egg se zmiňuje pouze o malbě sv. Kryštofa, kterou připisuje okruhu Erasma z Brunecku, jenž je dle jeho názoru totožný s vůdčí osobností brixenské školy.⁷³⁷ Webhofer poprvé odlišila dvě stadia výzdoby Koburské kaple. Domnívá se, že malby v západní části pochází z doby kolem roku 1430 a vytvořil je jiný autor nežli malby ve východní části, připisované tradičně Amrosiu Ganderovi.⁷³⁸ Celkové odkrytí maleb se však uskutečnilo v průběhu let 1991–1993 a první ucelený příspěvek k malbám Koburské kaple sepsal Helmut Stampfer.⁷³⁹ Ten na základě interpretace erbovní výzdoby a slohově-formální analýzy maleb potvrdil dvě fáze realizace. Západní část prostoru kaple s cykly sv. Barbory a sv. Kateřiny datuje k roku 1432 a za objednavatele považuje Sigmunda von Gufidaun, který toho roku zemřel. Ze stejné doby podle něj pochází i malby na exteriéru kostela.⁷⁴⁰ Malby ve východní části kaple na stěnách pod křížovou klenbou datuje do padesátých až šedesátých let 15. století a spojuje je s větším množstvím objednavatelů z rodu Koburg.⁷⁴¹

Na průčelí kostela nad vstupem je mnohofigurální výjev Smrt Panny Marie, vkomponovaný do trojúhelného pole ohraničeného kružbovým rámem. [196] Mírně nalevo od středu klečí Marie v dlouhém, bohatě řaseném modrém plášti, s rukama sepnutými v modlitebním gestu. Za ní je postel s vysokým gotickým čelem a kolem Marie zástup modlících se apoštolů. Nahoře se zjevuje Kristus v oblaku, který chytá drobnou postavu duše Panny Marie. Nejbližší Marii je sv. Jan, který přidržuje modlitební knihu před tváří umírající. Jde o typ Poslední modlitby Panny Marie, který vznikl pravděpodobně v pražském prostředí, odkud se rozšířil po Evropě. Tento typ námětu Smrti Panny Marie je charakteristickým zobrazením Bohorodičky nikoliv ležící na lůžku,

⁷³⁵ MORASSI 1934, 432.

⁷³⁶ RASMO 1975. Rasmu nalezl přepis nápisu v Supplementum ad monumenta Brixinensia, Retsch: „In capella Coburgica infra picturam sancti Georgi legitur“ Anno Domini MCCCCLXV completa est haec pictura in vigilia sancte Marie Magdalene ... in sacristia per manum Ambrosii ...“

⁷³⁷ EGG 1972, 58.

⁷³⁸ WEBHOFER 1982, 226.

⁷³⁹ STAMPFER 2010.

⁷⁴⁰ STAMPFER 2010 260. Ženou tohoto objednavatele byla Kateřina von Lechtenstein, jejich dcerou Barbora, což vysvětluje zapojení cyklů těchto světic

⁷⁴¹ STAMPFER 2010, 266. Malby na klenbě, Poslední soud a výjev se sv. Jiřím datuje po polovině století a považuje je za objednávku Hanse st. Von Koburg. Výjev Svaté rodiny pak dle jeho názoru pochází z doby po roce 1465 a za objednavatele považuje Hanse ml. von Koburg.

ale vkleče při poslední modlitbě.⁷⁴² Již samo použití tohoto nového ikonografického typu svědčí pro styk s českým prostředím.

Postavy jsou příkladem draperiových postav, s nimiž se v oblasti příliš často neseťkáváme. Jsou zahaleny ve veliké draperii spadající až na zem, skládané do bohatých záhybů, jež se začínají pod tíhou látky mírně prolamovat. Projevuje se zde záliba ve vybíhajících cípech rouch, která se vlní a otáčejí, což je patrné na oděvu Panny Marie, přesahujícího přes lavici na zem. Stejný skladebný sloh nacházíme na výjevu sv. Anna samotřetí z Villanders/Villandro. Patrně to je velmi pozdní dílo Mistra z třicátých let či dílo mladých let jeho nejlepšího následovníka, Ambrosia Gandera.⁷⁴³ Předstupně takto pojatého skladebného draperiového slohu najdeme již na Mistrově nejstarším díle ve Sterzingu, a to na postavách proroků na jižní stěně. Asi nejbližší paralelu takto bohaté velké draperie však překvapivě obsahují malby malíře Václava v rifianské kapli.⁷⁴⁴ Vybíhající cíp Mariina pláště, spadající přes klekátko a vícekrát se otáčející na rub a líc, je motiv přítomný například na postavě sv. Augustina na klenbě rifianské kaple. [197] V Gufidaun je však látka rouch z těžšího materiálu a záhyby jsou pojednány plastičtěji, méně nahuštěné. S tímto cyklem pojí malby v Gufidaun i architektura Mariina lůžka, provedená ze dřeva a zdobená iluzivně pojatými řezbami gotického architektonického tvarosloví. Dokonalou paralelu nalezneme na trůnech s psacími pulty církevních otců na klenbě rifianské hřbitovní kaple. Stejně je také rámování výjevu kružbovými motivy.⁷⁴⁵ V českém prostředí tvoří dobovou paralelu Rajhradský oltář či Svatojakubský oltář, s nimiž malby pojí zejména skladebný sloh draperie.

Malby zdobí také celou boční kapli rodu Koburg. Pocházejí minimálně ze dvou etap, přičemž mladší z ruky malíře Ambrosia Gandera, a sice obrazy ve východní části této kaple a výzdoba křížové klenby. Staršího data jsou výjevy v západní části kaple, kde se nachází cyklus ze života sv. Barbory a sv. Kateřiny, umístěné na stěnách a na lomené valené klenbě. [198] Tyto malby lemuje rám s akantovým dekorem doplněný medailony, tak jak je známe z děl autora IV. pole v Brixenu. Patrná je účast více rukou. Výjevy na klenbě, věnované legendě sv. Barbory, jsou patrně prací vedoucího mistra. Legenda

⁷⁴² Tento typ zobrazení je exemplum tzv. Dobré smrti (Ars Moriendi), tematiky velmi oblíbené v době morových epidemií. V Čechách se objevuje poprvé na iluminaci v Antifonáři z Vorau, v monumentální malbě patrně na nástěnná malbě v kostele sv. Klimenta v Levém Hradci. Viz VŠETEČKOVÁ 1999, 186.

⁷⁴³ RASMO 1975.

⁷⁴⁴ Kap. IV.2.

⁷⁴⁵ Tyto analogické motivy svědčí dle mého názoru o vzájemné provázanosti jihotyrolských malířských dílen a reakci obou malířů na dobově aktuální tendence. V Rifianu istr Václav reaguje na malby v chóru farního kostela v Tramínu (možná je i spolupráce s autorem výjevů ze života sv. Kvirika a Julity), v Gufidaun patrně Hans z Brunecku naopak reflektuje malby v Rifianské kapli.

začíná Křtem sv. Barbory na severní straně klenby, následuje vpravo Přestavba věže, Únik sv. Barbory z věže, Prozrazení úkrytu světice dvěma pastýři, Nalezení sv. Barbory a její Mučení. [199] Dále je scéna sv. Barbory ve věži, které se zjevuje anděl, sv. Barbora před místodržícím Martianem. Níže pak jsou výjevy Mučení světice – nalevo Uřezání prsou, Bičování a Stětí sv. Barbory. Na jižní stěně ve spodním pásu pak vidíme fragmenty dvou scén ze života sv. Kateřiny – vlevo Světice před mučícím kolem, druhá je fragmentární a neidentifikovatelná.

Obrazy jsou zasazeny buďto v hornaté, nepříliš prostorově rozvinuté krajině (Pronásledování sv. Barbory), nebo v interiéru specifikovaném pouze podlahou, či u exteriéru stavby věže. Mužské postavy jsou mírně karikujících rysů, podsadité, s expresiví gestikulací, v protikladu ke klidné, štíhlé postavě sv. Barbory. Obličej světice je charakteristický širokou tváří s kulatýma očima, širokým nosem, vysokým klenutým čelem a malou nevýraznou bradou. Tvář lemují světlé vlasy, někdy splétané do copu kolem hlavy. Tento typ obličeje dobře odpovídá malbám v kostele sv. Jakuba v Kastels u Tramínu, podepsaným Ambrosiem Ganderem. Některé motivy váží tento cyklus k soudobé malbě české. Od úst postav často vycházejí nápisové pásky, stáčené do dekorativních forem, s čímž se v Čechách setkáme v hojné míře na malbách autora takzvaného Svatojakubského oltáře. S tímto Mistrem spojují malby i některé konkrétní postavy. Otec sv. Barbory v sedle na koni, pronásledující světici, je kompozičně a typově velmi blízký císaři ze scény Stětí sv. Kateřiny na zadní straně desky z Náměště. [200, 201]

Od počátku byla tato část výzdoby kladena do blízkosti Hanse z Brunecku. Stampfer však správně poznamenává, že kvalitativně malby nedosahují nejlepších prací brixenské dílny a jde pravděpodobně o dílo vytvořené dílnou či následovníky Hanse z Brunecku podle Mistrova návrhu.⁷⁴⁶ Zejména výjevy ze života sv. Barbory (Stětí) na severní stěně jsou mnohem nižší kvality, než je standard tohoto mistra. Postavy jsou příliš štíhlé a proporčně nevyvážené. Možná je účast mladého Ambrosia Gandera.⁷⁴⁷ Dobře srovnatelné jsou ale zejména malby v kostele sv. Mikuláše v Kematen.⁷⁴⁸ Blízké je provedení světce s knihou napravo od kruhového okna na severní stěně, které odpovídá

⁷⁴⁶ STAMPFER 2010, 260.

⁷⁴⁷ Tento malíř je doložen v mnoha dobových tyrolských pramenech. Patrně nejstarší zmínka se nalézá v již citovaném nápisu z kostela sv. Jakuba v Kastels u Termena, kde se roku 1441 přihlásil k Johanessi z Brunecku jako svému mistru či společníkovi. Prameny zachycují i malířovu smrt roku 1486. Pravděpodobně je tedy datum narození po roce 1415. V roce 1432, kdy byla provedena výzdoba Koburské kaple mohl se tedy Ambros nalézat již v dílně Hanse z Brunecku a podílet se i na této výzdobě.

⁷⁴⁸ Kapitola VI.3.

pojetí postav apoštolů mezi okny na jižní stěně kostela v Kematen.⁷⁴⁹ Scéna Smrt Panny Marie výzdobu uvnitř kaple kvalitativně předčí a dle mého názoru je v tomto případě možné uvažovat o pozdním díle samotného nejkvalitnějšího Mistra, pravděpodobně Hanse z Brunecku. Malby ve východní části kaple představují již samostatnou tvorbu Ambrosia Gandera, tedy jednoho z Mistrových nejlepších žáků.

VI.11 Hans a Erasmus z Brunecku

Z rozboru výše zařazených cyklů vychází najevo několik závěrů. V oblasti brixenského biskupství působila dílna vůbec nejtalentovanějšího malíře jihotyrolské oblasti, který je autorem maleb IV. pole v brixenské křížové chodbě a na základě stylové komparace můžeme s dílnou tohoto mistra spojit i malby na IV. poli ambitu Novacella, výzdobu kostela sv. Ducha ve Sterzingu, výzdobu (část) kostela sv. Kvirika a Julity v Tramínu, malby v kostele sv. Salvátora v Hall u Innsbrucku, Malby v kostele sv. Valentina ve Villanders a v sakristii kostela sv. Martina v Gudon/Gufidaun. Širší okruh pak tvoří malby v kostelele sv. Martina v Kemanten a v kostele sv. Heleny v Deutschnofen (část). Zároveň v oblasti brixenska působilo větší množství malířů, kteří tvořili mimo rámec této vůdčí dílny, zejména autor XIII. pole v Brixenu, tzv. mistr z Dreikirchen (autor výzdoby kostela sv. Gertrudy v Dreikirchen) a autor maleb v apsidě kostela sv. Heleny u Deutschnofen.

Dosud nevyřešenou otázkou stávajícího bádání je totožnost nejtalentovanějšího jihotyrolského malíře počátku 15. století, tedy autora maleb na IV. poli brixenského ambitu a k němu se pojících děl. S velkou pravděpodobností se jednalo o jednoho z prameně doložených malířů z Brunecku, nepanuje však jistota, zda byl tímto vedoucím mistrem Johannes/Hans, či Erasmus.

Fakta plynoucí z písemných pramenů a svědectví maleb jsou následující: Jakéhosi malíře Johannese/Hanse nacházíme v poprvé v listině z roku 1418 „*Maler Hans, gesessen ze Vern*“.⁷⁵⁰ Vesnice Varn, nacházející se v těsné blízkosti kláštera Novacella a biskupského Brixenu vedla Nicola Rasma ke ztotožnění tohoto Hanse s autorem maleb na IV. poli ambitu v Novacella (datovaných 1418) a následně tedy s celou skupinou

⁷⁴⁹ Shodná je jak typika postav, umístění por malovanou arkádu, redukovaná barevnost, nevýrazný skladebný sloh draperie.

⁷⁵⁰ RASMO 1947, 164.

maleb pojící se s tímto dílem.⁷⁵¹ Jedná se ale o propojení intuitivní, nepříliš průkazné. Nemáme také jistotu, zda jde o stejného malíře Hanse, jako v listinách následujících.

V kostele sv. Ulricha v Laně zanechal roku 1422 autor maleb nápis: „*Johannes de (Saxonia?) pictor in Brixnam fecit hec picturam*“.⁷⁵² Tyto malby jsou zcela odlišného charakteru než malby autora IV. pole v Brixenu i v Novacella. [5] Podle fragmentů zde dochovaných, zejména záhybového systému bohatě řasených rouch z tuhé látky a výrazné kresebnosti je možno uvažovat spíše o jeho autorství maleb na XIII. poli brixenské chodby.

Další svědectví přináší nápis pod malbami v kostele sv. Jakuba v Kastels u Tramínu, kde autor maleb Ambrosius Gander zanechal svědectví o jistém Hansi z Brunecku: „*Ab incarnatione dei milesimo quadragentesimo quadregesimo primo compleus est hoc p. man. Ambrosi tunc tempore famili.(arius) in operib'(us) mgri Johannes Gihnig de Brauneck. in vigilia s. Martini.*“⁷⁵³ Většina badatelů interpretuje formuli „*tunc tempore familiaris*“ jako „toho času učedník/žák či společník“ Hanse z Brunecku. Výzdoba klenby kostela v Kastels u Tramínu se evidentně hlásí k programu výzdoby použitým na IV. poli brixenské chodby. [1, 2] Nápis odvolávající se na Hanse z Brunecku, jako učitele (či společníka) malíře Ambrose je, tedy asi nejdůležitějším argumentem podporujícím představu o Hansi z Brunecku, jako autorovi maleb IV. pole brixenského křížové chodby, a tedy i ostatních nejkvalitnějších maleb této školy. Stylová stránka obou malířských celků je samozřejmě poměrně výrazně odlišná, což lze vysvětlit velkým časovým odstupem (více jak 20 let). Srovnání těchto dvou celků ale nesporně dosvědčuje primární východisko malíře Ambrosia Gandera z vedoucí dílny brixenské školy. Totožná je typologie postav, dekorativní aparát a kompoziční řešení. Veškeré principy jsou ale dále rozvíjeny v souladu s vývojem aktuálních tendencí. Namísto vnitřích ráků v podobě kružbových vzorů jsou použity dobově velmi aktuální akantové rozviliny. Draperie andělů není již skládána v pružné, dlouhé křivky, ale začíná se pod tíhou látky prolamovat. Typiky obličejů, kompoziční řešení i některé technologické

⁷⁵¹ Výzdoba IV. pole brixenské křížové chodby, malby v kostele sv. Ducha ve Sterzingu, v kostele sv. Salvatora v Hall, malby v kostele sv. Valentina ve Villanders či v Dietenheimu.

⁷⁵² KOFLER ENG 2007, 310, pozn. 68 přináší přídomek malíře „*Johannes de Saxonia pictor in Brixnam*“ Jinou verzi přepisu uvádí Andergassen „*Anno Domini MCCCCXXII in vigilia Assumptionis marie Johannes de Br (auneck) / ictor in Brix(i)nam/ fecit haec picturam*“. ANDERGASSEN/GUFLER/PLIEGER 1997, 67. V tomto textu je publikována i fotografie nápisu. Přídomen zmiňovaného Johannes je však z velké části sloupnut. Patrně je pouze první a poslední dvě písmena. První písmeno však s jistotou není „B“ a dle mého mínění se tedy nejedná o přídomek „*de Brauneck*“, jak navrhuje Andergassen. Z těchto maleb jsou dochovány pouze fragmenty spodních částí draperií jakýchsi světců. Avšak podle záhybového stylu zde použitého můžeme s jistotou říci, že tento malíř není totožný s autorem IV. pole v Brixenu.

⁷⁵³ ATZ 1909, 705.

details (jako puncované pozadí medajlonů) však zůstávají stejné. Jedná se tedy pravděpodobně opravdu o vztah učitele a velmi nadaného žáka.⁷⁵⁴

Důležité svědectví přinášejí v tomto ohledu i malby v kostle sv. Martina v Gudon/Gufidaun, které opět dosvědčují propojení vedoucí brixenské dílny a Ambrosia Gandera. V tomto kostele nalezneme v jedné části práci vůdčí dílny brixenské školy z 30. let 15. století, na nichž lze předpokládat i účast mladého Ambrosia Gandera. Tyto malby nedosahují nejvyšších kvalit a zdá se, že je provedli žáci vedoucího mistra. V druhé části sakristie jsou malby z 50.-60. let 15. století provedené již Ambrosiem Ganderem jako samostatným mistrem.

Roku 1441 je citován jakýsi malíř Hans z Brunecku ještě v jedné listině, konkrétně v brixenských účtech: „*So hat maister Hans Maler von Breunegken von mir empfangen 10 Mark 2 Pfund*“.⁷⁵⁵ Egg navrhuje propojit tuto platbu se zhotovením oltáře ze sv. Zikmunda v Pustertalu. Z této zprávy však nevychází najevo, zda se jedná o platbu za malovaný oltář či malbu nástěnnou a vzhledem ke zcela odlišnému charakteru maleb v kostele sv. Martina v Gufidaun i v kostele sv. Jakuba v Kastels a oltáře ze sv. Zikmunda, zdá se tato teze velmi nepravděpodobná. Pokud ale tato listina zmiňuje stejného malíře, jako nápis v kostele sv. Jakuba v Kastels u Tramínu, dosvědčuje tedy aktivní činnost dílny tohoto malíře ještě ve 40. letech 15. století. Vzhledem k tomu, že první díla spojitelná s autorem IV. pole v brixenu jsou datována k roku 1400, a to s poměrně velkou jistotou, znamenalo by to, že tento malíř působil v oblasti minimálně celých 40 let.⁷⁵⁶

S jistotou tedy víme, že roku 1441 žil a snad i pracoval jistý Hans z Brunecku. V této době se jednalo, jak se zdá, o malíře poměrně věhlasného jména, jelikož se k němu jeho žák Ambrosius Gander hrdě hlásí.⁷⁵⁷ Jakéhosi malíře Hanse zmiňuje ve své básni „Sich manger freut...“ i slavný Oswald von Wolkenstein.⁷⁵⁸

Vzhledem k oblibě jména Hans/Johannes, nemůžeme ale určit, da Hans z Brunecku zaznamenaný v pramenech z let 1440-1441 je tentýž malíř, jaký je uveden

⁷⁵⁴ Tento názor zastává také MORASSI 1934, 432.

⁷⁵⁵ EGG 1967, 88. Viz pozn. 487.

⁷⁵⁶ Malby v kostele sv. Martina u Brunecku jsou datovány 1398, maleby v kostele sv. Ducha ve Sterzingu k roku 1402, malby v kostele sv. Kvirika a Julity v Tramínu před rok 1410.

⁷⁵⁷ V této době nebylo zvykem odkazovat na své školení. Srovnatelným příkladem je snad pouze představení svého původu v knize Cenina Cenniniho, který se hrdě hlásí k poslušnosti svých mistrů, vedoucích až k samotnému Giottovi. (Cennini školen u Agnola Gaddiho, syna a žáka Tadea Gaddiho, jenž byl žákem Giottovy).

⁷⁵⁸ WEBHOFER 1982, 148. V básni autor píše, že malíř se měl stěhovat do St. Laurenzen a zpět do Brunecku (gen Prawnegk). Ztotožnění této postavy s autorem našich maleb Hansem z Brunecku připouští i Gruber, jelikož se jednalo o současníky. GRUBER 1976, 725. Fragmenty maleb připisované malíři Hansi z Brunecka se nacházejí i v kostel sv. Martina u St. Lorenzen v Pustertalu (Viz kapitola VI.6), což by odpovídalo textu básně.

v listině z roku 1418. Malířů jménem Johannes/Hans bylo v oblasti s jistotou více, v knize bratrstva sv. Kryštofa z Arlbergu jsou podepsáni Hanns maler aus Hall, Hans Tufel, Maler.⁷⁵⁹ V Jižním Tyrolsku působili dále v této době Hans von Judenburg a Hans stotzinger. Malby v kostce sv. Ulricha v Laně dosvědčují pak činnost jakéhosi dalšího Hanse (de Saxonia).

Malíř Erasmus je uveden v dobových pramenech mezi léty 1398–1420 mnohokrát. Poprvé je zmíněn spolu s bratrem Christophem v Brixenu roku 1398, a to jako svědek v listině kanovníka Enrica Surauera.⁷⁶⁰ Následuje zmínka z roku 1400 v *Arlbergbruderschaftsbuch*: „*Asum, maler von Prawneck*“.⁷⁶¹ Karl Atz cituje „*Erasm Maler und Bürger von Bruneck*“ z listiny z kláštera v Neustift z roku 1407.⁷⁶² Další zmínku nalezneme v dlužním úpisu z roku 1420 z města Hall, kde je Erasmus z Brunecku zmíněn jako dlužník Konráda Oederse „*ain briet von Asm dem maler von praunek ump 40 Mark*“.⁷⁶³ Propojením malíře Erasma v listině z kláštera Novacella a v listině z Hall vedlo Ericha Egga k vytvoření teorie o Erasmově autorství maleb na IV. poli ambitu v Novacella. Pod těmito malbami je totiž jako objednavatel uveden „...*Churad Oeder 1418*“, tedy Konrád Oeders, věřitel malíře Erasma z listiny z roku 1420. Již Rasmus ale tuto teorii zpochybnil s tím, že pokud by malíř Erasmus provedl malby v Novacella, měl by za ně dostat naopak zapláceno a jeho zmínění v dlužním úpisu nemůžeme tedy vztahovat k provedení žádné malby.

S jistotou víme pouze to, že Erasmus z Brunecku je autorem maleb v Kematen, datovaných MCCCCXX??, tedy 1420-1430. Tyto malby stojí slohově velmi blízko malbám autora IV. pole, používají velmi podobná schémata, obličejové typy, rozvrh výzdoby a formální aparát ale nedosahují jeho kvalit uměleckých ani technologických. Některé prvky přibližují toto dílo také malbám severních polí v Brixenu. Kvalitativně nejbliže stojí malby v sakristii kostela sv. Martina v Gudon/Gufidaun, které jsou považovány za práci dílny/žáků hlavního mistra. Asi nejbližší paralelu přináší postava po straně okna. [140, 141] Je tedy možné, že i Erasmus prošel nějaký čas touto vůdčí brixenskou dílnou.

Problematická zůstávají tedy zejména data. Jelikož Erasmus z Brunecku se nám objevuje v pramenech mezi léty 1398-1420/30, zatímco Hans z Brunecku poprvé možná

⁷⁵⁹ WEBHOFER 1982, 148.

⁷⁶⁰ „*Erasmio et Cristofero fratribus pictoribus de Prawnecka*“ Rasmus 1952, pozn. 66, 77.

⁷⁶¹ EGG 1967, 88.

⁷⁶² ATZ 1909, 793.

⁷⁶³ EGG 1967, 88.

1418, s jistotou 1441. Zdálo by se tedy, že nejstarší díla z prvního desetiletí 15. století jsou spojitelná spíše s Erasmem z Brunecku. V takovém případě by bylo možné školení Hanse z Brunecku v rámci dílny Erasma, avšak Hans z Brunecku mohl být malířem mnohem výraznějšího talentu. Od druhého desetiletí 15. století mohl plnit již zakázky samostatně (IV. pole v Novacella a Brixenu). Stejně tak je ale možné, že pouze souhrou mnoha okolností se nám nedochovaly starší prameny, vážící se k malíři Hansi z Brunecku. Mohlo se jednat i o součastníky, kteří prošli stejným školením či spolupracovali na vícero zakázkách. Hans z Brunecku mohl se pak odlišovat „pouze“ výrazným talentem.

Celou skupinu maleb, vážící se k vedoucí dílně brixenské školy bude tedy patrně nutno rozdělit mezi oba malíře, Erasma i Hanse z Brunecku. Podle kvality maleb v Kematen, signovaných Erasmem se však kloním spíše k tradičnímu názoru, kdyby že autorem nejkvalitnějších maleb této školy, zejména výzdoby IV. pole v Brixenu, je Hans z Brunecku.

V nejstarších malbách této školy – tedy malbách ve Sterzingu a Tramínu se setkáme s velmi nesourodým projevem (slohovým, technologickým i kvalitativním) a zdá se, že zde spolupracovalo více umělců odlišného školení.⁷⁶⁴ Dosud nebyla pevně zformulována formální mluva vůdčí brixenské dílny, ale setkáme se zde již s dvěma základními východisky, tedy altichierovskou malbou, která se projevuje jednak v dekorativním aparátu, rámování a některých kompozičních řešeních. Na druhé straně je přítomna i reakce na bohemikální malbu, zejména tvorbu mistra Třeboňského oltáře.

Dílo nejvýznamnějšího malíře této školy, tedy pravděpodobně Hanse z Brunecku, charakterizují i některé specifické technologické odlišnosti. Na malbách jsou velmi často na pozadí medailonů a jiných zlacených ploch použity puncy opakujících se motivů.⁷⁶⁵ Nejčastěji používaný vzor punců se nachází i na díle karlštejnských malířů. Nejstarší příklad jsou puncy na pozadí cyklu Apokalypsy⁷⁶⁶ a poté na pozadí deskových obrazů z kaple sv. Kříže.⁷⁶⁷ [202] A také na malbách Mistra Osvalda z roku 1372 v kapli sv. Václava ve Svatovítské katedrále v Praze.⁷⁶⁸

⁷⁶⁴ Zejména v kostele sv. Kvirika a Julity v Tramínu lze uvažovat o spolupráci Hanse z Brunecku (Kristus na hoře Olivové) s malíři bolzanského okruhu (výjevy z legendy sv. Kvirika a Julity).

⁷⁶⁵ Nejčastější je motiv paralelních linek, střídavě uspořádanch horizontálně a svisle. Dále bývá použit motiv čtverců, rozdělených dvěma diagonálami a jednou svislou čarou uprostřed.

⁷⁶⁶ Výjev těhotná žena a ohnivý drak.

⁷⁶⁷ Sv. Mořic, sv. Vavřinec, sv. Jindřich. V případě deskových obrazů bylo puncované pozadí vytvořeno až druhotně, po vytvoření maleb, pravděpodobně k roku 1367. (viz statě Mojmir Hamsík, např. HAMSÍK 1986; HAMSÍK 1992; HAMSÍK 1997.)

⁷⁶⁸ Foto viz Die Parler, 728.

Na jeho dílech Hanse z Brunecku se setkáme také s naprosto výjimečnou kvalitou provedení, téměř čistou freskou (IV. pole brixenu) a dosud dochovanými partiemi autentických zlacených ploch.

VII. Deskové obrazy

VII.1 Mariánský oltář z hradu Tirol

Mariánský oltář, pocházející z kaple sv. Pankráce na hradě Tirol, je dílem stojícím mimo rámeček samotného krásného slohu. Pro nás je ale důležitým svědkem, neboť jde o první dílo přinášející těsný styk malířství této oblasti s bohemikální malbou. Oltář propojuje typ malovaného křídlového retáblu a relikviářové skříně a je to nejstarší dochovaný křídlový oltář v alpském prostoru.⁷⁶⁹ Místo původního určení oltáře je kaple sv. Pankráce na hradě Tirol u Merana, kde se nacházel až do roku 1806. [203]

Nad relikviářovou schránkou je dnes prázdná nika, kde stávala patrně socha Panny Marie. Vnitřní křídla po stranách této niky mají zároveň funkci uzavíratelných dveří schránky.⁷⁷⁰ Nad dřevěnými rámy konstrukce jsou vyřezávané vimperky zdobené kraby a nad střední nikou věž s fiálami. Na otevřeném oltáři je vyobrazen mariánský cyklus ve dvou horizontálně členěných pásech, pozadí zdobí rytý a puncovaný dekor vegetabilních úponků. Cyklus začíná na levém křídle nahoře Zvěstováním a pokračuje výjevy na prostředních křídlech odshora – Navštívení Panny Marie a Narození Krista, dále na levém křídle vespuďu je Klanění tří králů. Na pravém křídle je dole Smrt Panny Marie, nahoře Korunování. Na centrálním vimperku se nachází Veraikon a na ostatních vimpercích bysty světic – zleva sv. Uršula, sv. Kateřina, sv. Markéta a sv. Alžběta. Zavřený oltář původně uprostřed zdobila vyřezávaná postava Krista na kříži, dnes ztracená. Okolo jsou na kdysi postříbřeném pozadí postavy Panny Marie a sv. Jana, za nimi pak světcí doporučují klečící donátory – vpravo sv. Pankrác a vévoda Leopold III. se svou ženou Viridis Visconti, vlevo Albrecht III. s Alžbětou Lucemburskou.

Nahoře vidíme erby Rakouska a Tyrol, které dosvědčují donátory zamýšlený politický význam tohoto oltáře jako jakési proklamace spojení tyrolského dědictví a ostatních habsburských držav pod nadvládu tohoto rodu, ke kterému došlo roku 1363.⁷⁷¹ Před Leopoldem III. je namalován ještě malý tyrolský erb, což může být interpretováno jako přechod tyrolské správy do rukou mladšího bratra. Datace oltáře se pohybuje mezi léty 1370–1373, datum ante quem je stanoveno smrtí Alžběty Lucemburské.

Výjevy jsou umístěny buďto v jednoduché architektuře krabicovitého charakteru (Navštívení, Zvěstování) či ve zkratkovitě naznačené krajině (Narození, Klanění),

⁷⁶⁹ Gürtler 2011a, 32.

⁷⁷⁰ Kunst in Tirol 2007, k. h. 215, 332-33.

⁷⁷¹ Blíže ke kontextu vzniku díla viz Wolf 2001.

znázorněné v podstatě jen skalnatým podložím pod nohami postav. Postavy zahaluje světlem modelovaná, monumentálně zjednodušená a nepřiliš řasená draperie „pytlovitých forem“, zdůrazňující objem a náležející do stylového dědictví Mistra Theodorika. [204] Aktuálnějším prvky jsou živě vystižené detaily každodenního života. Příkladem je sv. Josef vařící kašičku či vůl s oslem na Klanění tří králů. S českým prostředím spojuje oltář kromě stylového zařazení také několik ikonografických detailů. Koruna ze scény Korunování Panny Marie je stejného typu s liliemi, jako koruna na karlštejnských malbách v mariánské kapli na votivních malbách.⁷⁷²

Barevně dominují červené a modré tóny, převažujícím kompozičním prvkem je diagonála. Oltář přináší do oblasti Tyrolska poprvé aktuální styl malby pražského císařského dvora a autor obrazu byl z počátku hledán mezi místními umělci. Oberhammer se konkrétně přikláněl k malíři Konrádu im Tiergarten, zmiňovanému v meranských pramenech. Tuto teorii se však již podařilo vyvrátit.⁷⁷³ Dnes je autor díla považován za v Čechách školeného vídeňského malíře. Zda však jde o pramenně doloženého „Meister Konrad Pictor ducis“ nelze s jistotou určit.⁷⁷⁴ Rasmus hledal malíře přímo mezi českými umělci. Bezpochyby však oltář vykazuje nejtěsnější paralely se soudobou vídeňskou malbou.⁷⁷⁵ Nejbližším českým dílem je po slohové stránce votivní deska Jana Očka z Vlašimi.⁷⁷⁶ Od dobových českých děl se ale podle Oberhammera liší objemností tělesných tvarů, které jsou dematerializované.⁷⁷⁷ Protože pravděpodobně šlo o import, neměl autor díla v oblasti přímé následovníky. Ohlasy tohoto post theodorikovského slohu ale najdeme na některých dílech lokálního významu. Slohově nejbližší stojí votivní deska Johannese Austrunka, což je však práce provinční kvality.⁷⁷⁸ [205] S reflexí tohoto stylu se v Jižním Tyrolsku setkáme v pracích mnohem mladšího data, a to konkrétně v díle jednoho z autorů severních polí chodby v brixenském dómu.⁷⁷⁹

VII.2 Ukřižování z Novacella (87x120cm)

Zcela unikátním dílem v rámci dochovaných tyrolských deskových obrazů tohoto období je vícefigurální Ukřižování z kláštera Novacella, které je možné řadit

⁷⁷²GÜRTLER 2011a, 34.

⁷⁷³ Tento malíř je totiž autorem Korunování Panny Marie ze Stams, stylově neodpovídající našemu oltáři.

⁷⁷⁴ Tohoto malíře konkrétně jmenuje Oettinger 1952, 137sq; následně STANGE 1960, 135sq; Egg 1985, 53.

⁷⁷⁵ Zvěstování Panně Marii z kostela sv. Kláry ve Vídni, medailony s apoštoly v dómu sv. Štěpána či kanonový list z Klosterneuburského Misálu 74. OETTINGER 1934, 81.

⁷⁷⁶ STANGE 1960, 137.

⁷⁷⁷ OBERHAMMER 1948.

⁷⁷⁸ STANGE 1960, 138.

⁷⁷⁹ Zejména postava sv. Kryštofa na severní stěně XII. pole a postavy sv. biskupů na klenbě téhož pole. Blíže viz kapitola VI.1.2.

k nejkvalitnějším dílům krásného slohu v Tyrolsku a k dílům blízkým okruhu Mistra Třeboňského oltáře. [206] Obraz je orientován horizontálně, postavy jsou umístěny na zlateném, plasticky zdobeném pozadí. Dílo je nepřilíš velkých rozměrů, jeho přesný původ neznáme. Uprostřed obrazu je umístěn nízký kříž s Kristovým tělem. Horní břevno je velmi krátké a kříž má téměř tvar písmena T. Na levé straně pod břevnem se nachází skupina truchlících postav. První zprava je zobrazen Jan v červeném plášti, podpírající Pannu Marii v modrých šatech a nalevo od nich dvě ženy se zahalenou hlavou. Pod pravým břevnem kříže setník se štítem v levici ukazuje pravicí na Krista a otáčí se na postavu v zeleném, která gesty rukou naznačuje diskuzi. Za nimi stojí posmívající se Židé a římsí vojáci, z nichž jsou vidět pouze hlavy. Zcela vpravo drží jeden z vojáků prapor s nápisem S.P.Q.R.⁷⁸⁰ Postavy jsou umístěné na úzkém hnědo-šedém pruhu země, v jehož popředí se dochovalo několik miniaturních drobnolistých květin.

Na zadní straně desky je nápis: „*De sancto Iacobo apostolo. (Antiphon) Congaudendum est claritati tuae Christi confessor inclite cui cum fratre clarissimo Iohanne dum desideras conregnare preciosum ejus elegisti bibere calicem o beate Iacobe tue consortes glorie fac nos sancta intercessione. Nimis honorati sunt etc. (Oratio) Esto domine plebe tue sanctificator et custos ut apostoli tui Iacobi munita presidiis et conversacione tibi placeat ut securo mente deruiat. Amen.*“ Tento nápis může být chápan jako svědectví o osobě objednavatele malby jménem Jakub, jímž mohl být některý z kanovníků augustiniánského kláštera v Novacella.

Obraz byl téměř od počátku řazen do blízkosti českých děl.⁷⁸¹ Antonio Morassi hledal paralely v díle Mistra Vyšebrodského oltáře.⁷⁸² Weingartner se přikláněl k dataci do druhé poloviny 14. století, avšak většina dalších badatelů se shoduje na dataci kolem roku 1400/1410.⁷⁸³ Otto Pächt stejně tak jako Josef Ringler řadili obraz do produkce salzburské školy počátku 15. století, jež byla pod silným „českým vlivem“.⁷⁸⁴ Nicolo Rasmus poprvé zmínil stylovou blízkost s dílem Mistra Třeboňského oltáře.⁷⁸⁵ Stange tuto desku řadí k salzburské italsky orientované vrstvě. Konkrétně mluví o stejném malíři, který je i autorem oltáře ze Strechen-Kastens.⁷⁸⁶ Oberhammer a později Andergassen vidí

⁷⁸⁰ Senatus Populusque Romanus

⁷⁸¹ Poprvé bylo dílo vystaveno 1893 v Innsbrucku, první badatelé začlenili obraz do italské školy (STIASSNY 1911) či do produkce školy rýnské (BURGER 1912-17, 264.)

⁷⁸² MORASSI 1934, 443.

⁷⁸³ WEINGARTNER 1923 BD.2, 42.

⁷⁸⁴ PÄCHT 1929, 75;

⁷⁸⁵ RASMO 1948/9, 23.

⁷⁸⁶ STANGE 1960, 9. Oltář ze Sreiche-Kastens představují čtyři desky se sv. Šebestiánem, Pannou Marií, sv. Vořilou a sv. Vavřincem. K pracím stejného malíře řadí ještě desku ukřižování z Mnichova.

kromě paralel k českému umění konce 14. století také blízkost s takzvaným Wiltenským mariánským oltářem z Tyrolského zemského muzea v Innsbrucku.⁷⁸⁷

S Mistrem Třeboňského oltáře lze dobře srovnat jemnou modelaci a typiku kulatých jemných obličejů, světlem modelovanou draperii a šerosvitnou techniku patrnou na rukávech postav, štítu setníka či Kristově těle. Ikonografické motivy postav pod křížem pocházejí z malířství italského trecenta, následně však byly převzaty i v českém prostředí,⁷⁸⁸ poprvé Mistrem Vyšebrodského oltáře, později i Mistrem Třeboňského oltáře. Absolutně nejtěsnější analogií co se typologie obrazu týče je Ukřižování ze sv. Barbory, dnes v Národní galerii v Praze.⁷⁸⁹ [207] Téměř přesná je citace skupiny postav pod křížem, podpírajících Marii, a voják se štítem, který vede pohled diváka směrem ke Kristu.⁷⁹⁰ Panna Marie však na desce z Novacella skutečně omdlévá a upadá k zemi, zatímco na desce ze sv. Barbory je Marie pouze podpírána. Na desce z Novacella chybí také typicky český motiv Mariiiny roušky zbrocené Kristovou krví. Marie je oděna pouze v modrých upnutých šatech, což je pro české malířství poměrně netypické.⁷⁹¹ Bederní rouška Krista s vlajícím cípem, bez uzlu na straně, je blíže druhému významnému obrazu Ukřižování českého původu, a to desky z Vyššího Brodu. Obraz se oproti oběma pražským dílům liší horizontální orientací a nízkým křížem, takže Kristus se téměř dotýká chodidly země.

Na krásnoslohých malbách českého původu se nesetkáme s obdobným provedením pozadí, které v tomto případě bohatě zdobí puncy. Nejde však o typické, do hloubky obrazu ražené puncy, nýbrž o plastické, do prostoru vystupující tvary, obdobně jako u děl okruhu Mistra Theodorika. [208] Plasticky zdobené pozadí tvoří subtilní routový vzor, uvnitř něhož jsou čtyřlísty ve tvaru francouzské lilie. Svatozáře jsou ztvárněny několika řadami prstenců s tečkovaným dekorem a u postavy Krista, sv. Jana a jedné z Marií ještě obloučkovým rámem s vloženými trojlistem a paprsky uvnitř každého obloučku. Routový vzor vytváří tordované pruty a místa průniku zdůrazňuje svorník. Nejstarší srovnatelné pojetí plastické výzdoby nalezneme na pozadí maleb Mistra Osvalda v kapli sv. Václava v katedrále sv. Víta (1372–1373) na výjevu Ukřižování. [209] Pozadí s routovým vzorem se pak velmi často vyskytuje v prostředí

⁷⁸⁷ OBERHAMMER 1950, 20; ANDERGASSEN 2002b, 185.

⁷⁸⁸ BESOLD 2000, 204.

⁷⁸⁹ BESOLD 2000, 204.

⁷⁹⁰ BESOLD 2000, 204. Tato skupina postav, podpírající Marii se dále objevuje na výjevu Ukřižování z Dreikirchen. Stejnětak setník se štítem se stal opakovaným motivem v rámci tyrolské malby. Najdemem ho opět v Dreikirchen, či v Campiglio/Kampill.

⁷⁹¹ Marie má na českých dílech zpravidla zahalenou hlavu, nebo má alespoň přes ramena přehozen plášť.

rukopisů Václava IV.⁷⁹² Nápadně často se s tímto typem pozadí setkáme také na malbách starobavorského okruhu a v Severních Tyrolech a je tedy možné, že šlo o charakteristický motiv zdejší místní krásnoslohé školy. Obdobný vzor dekoru pozadí najdeme i na nejvýznamnějším díle starobavorské oblasti, na oltáři z Pählu. Zde jsou však puncy ražené přímo do zlatého pozadí, nejedná se o plastický dekor jako na Ukřižování z Novacella. Totožně pojaté pozadí, zdobené plastickým dekorem stejných motivů, najdeme opět na díle salzburského původu, a to na takzvaném Pfarwerfenském oltáři.⁷⁹³

[210]

S Pählským oltářem má deska společné také provedení bederní roušky, které je převzato z Ukřižování z Vyššího Brodu. Deska z Novacella je nepochybně staršího data nežli oltář z Pählu. Způsob ztvárnění draperie, která není řasena v bohaté dekorativní záhyby, nýbrž má pouze střídme a logické tvary, naznačuje dataci blíže k roku 1400 či i před toto datum. Zejména diagonálně směřované cípy plášťů, které se rozkládají zvonovitě kolem postavy, jsou dobře srovnatelné s pojetím oděvů na takzvané Protivínské desce, která je prací stejného autora jako již zmiňované Ukřižování z Vyššího Brodu.

[211] Nezájem o dekorativní hru linií a důraz na barevnou a světelnou složku hladké mlaby naznačuje pak školení v generaci umělců post theodorikovského období.⁷⁹⁴

Také typika obličejů odpovídá spíše generaci malířů sedmdesátých let. Dobře srovnatelné jsou obličejy na výjevu Křest sv. Otýlie v kapli sv. Erharda a Otýlie v katedrále sv. Víta, zejména asistující postava v bílém kněžském rouchu za sv. Erhardem či samotná postava sv. Otýlie. **[212, 213]**

Podle Otto Pächta mělo jít o produkt salzburské školy. Souhlasit lze s názorem Alfreda Stangeho o propojení se salzburským okruhem autora oltáře ze Streiche-Kastens.⁷⁹⁵ **[214]** Velmi těsné paralely vidíme ve způsobu modelace inkarnátů, typologii obličejů postav a zejména v provedení svatozáří, zdobených plastickým perličkovým vzorem.⁷⁹⁶ Nemyslím si však, že by šlo o totožného malíře, jelikož stylová stránka je mírně odlišná. Pravděpodobné je ale dílenské propojení obou malířů.⁷⁹⁷ Typika obličejů s výrazně zakulacenými rysy, malými oblými nosy a plnými rty odpovídá opět dobře

⁷⁹² KLÍPA 2012, 190. Obdobné pozadí má i Bolestný Kristus z Hall u Innsbrucku, Madona z Benediktbeuren, Oltář z Pählu, Ukřižování Sedlingerovo což jsou díla řazená do okruhu Starobavorska a horních Tyrol.

⁷⁹³ K oltáři blíže STANGE 1960, obr 29, str. 15. Tato deska je datována do 20. let 15. století na základě údajů o životě objednavatele díla, Heinricha den Reichena (1386-1450). Jestliže tedy dílna, která užívala puncy stejného vzoru, ještě ve 20. letech sídlila v Salzbursku, je pravděpodobné, že deska z Novacella je opravdu importem z tohoto prostředí.

⁷⁹⁴ Malíři podílející se na výzdobě kapli svatovítské katedrály.

⁷⁹⁵ STANGE 1960, 9.

⁷⁹⁶ Zejména obličej Panny Marie je stejného typu jako obličej ženy přidržující Panny Marii na desce Ukřižování.

⁷⁹⁷ Na oltáři ze Streichen Katens jsou postavy poměrně protáhlých proporcí s výraznějším esovitým prohnutím v bocích

rakouské malbě.⁷⁹⁸ Těsné analogie s pracemi post-theodorikovského období, především Mistra Osvalda, svědčí pro školení umělce v tomto prostředí v Čechách. Pravděpodobně však tento malíř odešel do Salzburska, kde se stal jednou z vedoucích postav této školy.

VII.3 Votivní obraz Hilpranda z Jauffenburgu

Deska o rozměrech 156 x 134 cm je dnes umístěna v pinakotéce kláštera Novacella. [215] Uprostřed obrazu sedí na trůnu Bůh Otec, který v rukou drží kříž s ukřižovaným Kristem, k němu slétá bílá holubice Ducha Svatého. Po stranách jsou dva světci. Postava v brnění s královskými insigniemi a v červeném plášti napravo je sv. Zikmund Burgundský, nalevo je sv. Mořic jako rytíř s praporem s červeným křížem. Pod tímto světcem klečí donátor a u paty Kristova kříže vidíme erby rodu Passier, Fuchs a Jauffenburg. Pod donátorem čteme nápis: „*D(omi)n(u)s Hilprand(us) de Jauffen(berg)er Passier*“. Postavy jsou umístěny v architektonickém rámci, představujícím schematický průřez trojlodní bazilikou s trémovým stropem. Pozadí za architektonickým rámcem tvoří puncovaný dekor na stříbrném podkladu.

Ikograficky jde o typ takzvaného Trůnu milosti (Thronus Gratiae, Gnadenstuhl), který je znám asi od poloviny 12. století současně z Německa i Francie.⁷⁹⁹ Patrně nejstarší takovéto zobrazení bychom našli na původní vitraži baziliky Saint Denis z dob opata Sugera. Obdobná kompozice Trůnu milosti je na obrazech z Bad Aussee a mladší příklad je z opavského kostela Nanebevzení Panny Marie z roku 1452. Nejvíce dokladů pochází z Rakouska – z okruhu Mistra votivního obrazu ze sv. Lambrechta a z diecézního muzea ve Vídni. Předstupně bývají spatřovány také ve sv. Trojici z Vratislavi (po polovině 14. století).⁸⁰⁰

Postavy jsou velmi štíhlých proporcí, draperie, která halí Boha Otce, je světlem modelovaná, skládaná do měkkých, až tekoucích záhybů, jež se hromadí na zemi; pod pažemi vytváří protáhlé mísovité záhyby, avšak kolem trupu vzniká „pytlovitý“ efekt, charakteristický pro post-theodorikovskou malbu. Takovéto pojednání draperie v oblasti Tyrol poprvé představil autor mariánského oltáře z hradu Tirol.⁸⁰¹ Některé prvky však svědčí pro reflexi aktuálnějších podnětů z Čech či jiných center krásného slohu. Zejména

⁷⁹⁸ Také Vídeňský okruh přináší bližší analogie, nežli díla přímo z Čech kolem roku 1400. Velmi podobný obličej nalezneme například na postavě Marie Magdalény z desky s výjevem Noli me tangere z kláštera Stams.

⁷⁹⁹ Od gotiky k renesanci IV., k. h. 025, 115-117.

⁸⁰⁰ Od gotiky k renesanci IV., k. h. 025, 115-117.

⁸⁰¹ S pojetím draperie na tomto oltáři nalezneme v malbách brixenského domu mnoho analogii. Typická je modelace pláště světlem bez výraznějšího řasení, objevující se na Mariánském oltáři například na výjevu Smrt Panny Marie [69], v Brixenu se opakující na mnoha postavách severního křídla [VII.].

je to zlatem zdobený lem pláště, naznačující zájem o dekorativní funkci linie. Typika obličejů Boha Otce se blíží sv. Filipovi na zadní straně desky Zmrtvýchvstání z Třeboňského oltáře. Obraz je malován širokými tahy štětce a technikou tedy připomíná spíše práci malíře nástěnných maleb, jak si všiml již Nicolo Rasmio.⁸⁰²

Architektura i figurální složka desku silně propojuje s brixenskou školou. Stejně také pojí tyto malby motiv punců, objevující se na pozadí obrazu.⁸⁰³ Dell'Antonio se přiklání k autorství z okruhu Hanse z Brunecku,⁸⁰⁴ Erich Egg se vyslovil pro autora z okruhu Erasma z Brunecku.⁸⁰⁵ V podstatě měli však na mysli stejného umělce, autora IV. arkády v Brixenu, kterou jen připisují jinému pramenně doloženému malíři. Také Leo Andergassen a další badatelé připisují nyní i tuto desku Erasmovi.⁸⁰⁶ Domnívám se, že obraz zdaleka nedosahuje kvalit autora IV. arkády v Brixenu a můžeme ho spojit spíše s malbami severních polí této chodby.⁸⁰⁷ K těm je přiřadil již Nicolo Rasmio, konkrétně mluví o malíři, jenž měl být školen v dílně autora XII. pole (Christopha Erasmus z Brunecku 1410).⁸⁰⁸ Stylově nejbližší jsou ale podle mého názoru malby v VIII. poli, konkrétně výjev Snímání z kříže. [216] Shodné je provedení postavy Krista s protáhlými subtilními tělesnými proporcemi a s průhlednou bederní rouškou nevýrazného řasení. Výrazné analogie najdeme také na postavě Boha Otce z desky Jauffenburg a postavě Nikodéma ze Snímání z kříže v Brixenu. Dlouhé bílé vlasy a vousy obou postav tvoří pravidelné vlnky zdůrazněné tmavou linkou na okraji obličejů a každého pramene. Shodné je také ztvárnění Boha Otce žehnajícího Kristu na výjevu Olivové hory. Autor těchto maleb měl podíl i na ostatních scénách severních polí.⁸⁰⁹ Provedení architektonického rámce desky Jauffenburg odpovídá zcela architektonickým kulisám severních polí, zejména na klenbě XI. pole.

V nápisu uvedený Hilprand z Jauffenburgu zemřel roku 1418, což určuje datum *ante quem* vzniku díla. Jako datum *post quem* je určen rok 1396, kdy se Hilprandova dcera Barbara von Passier zasnoubila s Christophem Fuchsem. Stylově však malby zcela

⁸⁰² RASMO 1949a.

⁸⁰³ Na malbách v Termenu, Sterzingu i ve IV. poli v Brixenu.

⁸⁰⁴ DELL ANTONIO 1928, 501.

⁸⁰⁵ EGG 1972, 58. Zdůrazňuje však kvalitativně podřízenost tohoto obrazu a ostatních Erasmových maleb.

⁸⁰⁶ Il Gotico nelle Alpi 2002, k. h. 42, 506.

⁸⁰⁷ Také STANGE 1960, 144. se kloní spíše k autorovi blízkému severním polím brixenské chodby. Konkrétně by se dle jeho názoru mělo jednat o malíře, jenž je autorem postavy Milech Christianus na stěně X. pole brixenské chodby.

⁸⁰⁸ Stejný malíř je dle jeho názoru pak autorem Madony s dítětem z městského muzea v Bolzanu, Klanění tří králů z Freisingu a nástěnných maleb v dreikirchen u Barbiana. RASMO 1978, 439. Autor všech těchto maleb ale není dle mého názoru totožný s autorem Jauffenburské desky. Autor Madony z bolzanského muzea je totožný s malířem XIII. pole v Brixenu a s deskou bolestného Krista z Freisingu, autor Klanění tří králů z Freisingu je pak totožný s autorem maleb v Dreikirchen. Ani jeden z nich však není autorem Jauffenburské desky. Viz kapitoly VI.1.3, VII.4, VII.5, VI.9.

⁸⁰⁹ Postavy zřetelně provedené jeho rukou jsou například IX. pole-Mojžíš před hořícím keřem, X. pole-sv. Šebestian.

odpovídají provedení maleb severních polí brixenské chodby, které vznikly pravděpodobně během druhého desetiletí 15. století. V této době tedy lze předpokládat i vznik desky Jauffenburg.⁸¹⁰

VII.4 Madona z městského muzea v Bolzanu

V depozitáři městského muzea v Bolzanu se nachází badateli dosud opomíjený deskový obraz Madony s dítětem, jenž nezapře silné ponaučení českou malbou krásného slohu. [217] První zmínka o něm se objevila v publikaci *Bericht des Museums in Bozen* z roku 1882. Antonio Morassi zmiňuje obraz ve své *Storia della pittura nella Venezia Tridentina* a dává ho do souvislosti se dvěma deskami z diecézního muzea ve Freisingu, zobrazujícími Klanění tří králů a Bolestného Krista. Obě tato díla vřadil do vlivu lombardské školy. Deska byla součástí výstavy *Arte Medievale in Alto Adige*, jež proběhla v letech 1948–1949. Jejím kurátorem byl Nicolo Rasmò, který obraz v katalogu výstavy datuje k počátku 15. století a autora hledá v okruhu malíře Hanse z Brunecku.⁸¹¹ Stange spatřuje v desce poprvé reflexi českého typu Madony, ale bez udání konkrétního příkladu.⁸¹² Silvia Spada Pintarelli souhlasí s atribucí do okruhu brixenské školy a s datací kolem roku 1400.⁸¹³ Obraz byl v roce 1989 restaurován a výsledek zásahu byl publikován v krátkém článku, kde autorka poprvé připomněla blízkost obrazu Madoně roudnické.⁸¹⁴

[218]

Obraz o rozměrech 73 x 53 cm je proveden temperou na dřevěné desce potažené plátnem. Na zlatém pozadí je korunovaná polo-postava Marie v modrých šatech se zlatými lemy, se svrchním modrým, zlatě podšitým pláštěm. Nahý Kristus sedí na matčině levé paži. Marie je zobrazena z poloprofilu, natočená doleva směrem k dítěti, stejně tak malý Kristus je otočen na matku, avšak jejich pohledy se nepotkávají. Marie v pravé ruce drží větvičku šípkové růže a prostředníkem přidržuje Kristovo chodidlo. Na prstu má navléknutý zlatý prsten, jakožto *Sponsa Verbi*. Kristus drží květinu nejasného určení, snad orlíček lékařský, a pravou rukou se dotýká květu růže v matčině ruce.

Typ Madony byl zjevně primárně inspirován jedním z českých milostných mariánských obrazů, Madonou roudnickou. Shodný je především ikonografický typ – Regina. Korunovaná postava Marie v bleděmodrém plášti s nahým Kristem na levé

⁸¹⁰ Datace podle van Marleho 1418 cca. VAN MARLE 1926, 444; Andreas Besold v katalogu Trecento datuje mezi 1380-90 (Trecento 2000, 236); v katalogu Gotik in Tirol 2007, k. h. 217, 334 datace 1410.

⁸¹¹ RASMO 1949, 22, k.h. 42.

⁸¹² STANGE 1960, 146.

⁸¹³ PINTARELLI 1995, IV.

⁸¹⁴ SERRA 1989, 108.

straně, kteří jsou otočeni na sebe, je jednou z mnoha variant tohoto typu, rozšířeného po celé střední Evropě, avšak zdaleka nejsilněji v Čechách. Totožné je i provedení Mariiných vlasů a náklon hlavy. V bolzanské desce se ale nestřetávají oči obou postav. Marie je zcela vzpřímená, zahleděná do dáli a nijak nereaguje na přítomnost dítěte ve svém náručí. Kristus je poněkud disproporčně a toporně usazen na Mariině paži.

Marie je oděna ve spodních šatech modré barvy se zlatým lemem nad prsy, sepnutými zlatým pásem pod prsy, se zlatě lemovanými rukávy. Přes ramena má přehozen modrý, zlatem podšitý plášť, jenž spadá od krku v kaskádě na pravé straně a na levé straně je otočen rub. Ve srovnání s roudnickým prototypem je draperie provedena velmi odlišně. Zcela chybí Mariin závoj, jehož pozůstatek naznačuje linie Mariina pláště, vedeného vysoko od krku a tvořícího jakýsi „límeč“, který do jisté míry odpovídá linii závoje z roudnické desky. Roudnická Madona má plášť na prsou sepnutý agrafou a draperie spadá volně v logickém řasení až na ruce, pouze pod dítětem vytváří veliký mísovitý záhyb. Plášť bolzanské Madony není sepnut, pouze malovaný drahokam uprostřed vrchního lemu by snad mohl být chápán jako pozůstatek agrafy na roudnické desce.⁸¹⁵ Spodní část draperie pod Mariinými rukama je bližší provedení odpovídající části šatu na desce Madony svatovítské. [219] I zde plášť vytváří dvě kaskády pod pažemi a mísovité záhyby mezi nimi. Porušení schématu draperie roudnické Madony a jeho transformace blíže schématu draperie svatovítské Madony by bylo možné vysvětlit nutností odhalit Mariinu paži tak, aby mohla držet květinu. Z tohoto důvodu bylo také dítě posunuto zcela na levou stranu. Plášť, který je rozevřen a nechává vyniknout zlatem lemovaným šatům, je typický pro severoitalské prostředí, velmi často konkrétně pro typ *Madonna dell'Umiltà*.⁸¹⁶

Skladba draperie je v porovnání s roudnickým obrazem méně logická a začíná tvořit pro krásný sloh typické střídání rubu a lícu, kaskády po stranách a pod levou Mariinou paží jsou i náznaky trubcovitých záhybů draperie. Oproti svatovítské Madoně je ale látka mnohem měkčeji modelována, záhyby jsou méně plasticky rozvinuté, s nepřilíživým důrazem na dekorativní vyznění. Inspirace tímto typem je pouze kompoziční a byla patrně odvozena z jiné Madony typu Beata, starší, nežli je její svatovítská varianta.⁸¹⁷

⁸¹⁵ Obdoby tohoto motivu jsou jedním z charakteristických znaků tohoto mariánského typu a pakují se téměř na všech jeho variantách.

⁸¹⁶ Zlatem lemovaný šat, často přizdobený pastiglii se objevuje počátkem 15. století velmi často ve veronsko-lombardském okruhu malířů, v díle Michelina da Besozzo, Stefana da Verony a ještě silněji v pracích Pisanella. Obdobně oděná je například Marie na Pisanellově *Madonna della Quaglia*.

⁸¹⁷ Touto deskou jsem se zabývala již v krátkém článku - viz MELUŽÍNOVÁ 2016.

Nejvýš pozoruhodné je provedení svatozáří obou postav a Mariiny koruny, jež svou technologií svědčí pro blízkou inspiraci Roudnickou Madonou. Mariinu svatozář tvoří několik soustředěných kružnic, blíže středu potom prsteneček zdobený bodovými puncy uspořádanými do šestibodové (někdy pětibodové) rozety, střídané jednobodovým puncem. Mariina koruna, vymezená rytou kresbou zdůrazněnou bodovými puncy, je zkrášlena čtyřmi liliemi a vrcholí lomeným obloukem s liliemi směřujícími do středu koruny. Koruna dále pravděpodobně nesla vložené drahé kameny. Takovýto typ koruny je charakteristický pro české prostředí a je použit i na Madoně roudnické, včetně umístění drahých kamenů. Také Kristovu svatozář zdobí bodové puncy uvnitř několika řad prstenců a bodový dekor vytváří tvar kříže. V místech oválných prohlubní byly opět patrně vloženy drahé kameny, čímž se obraz liší od roudnické varianty. Bodové puncy nalezneme také na zlatých lemech Mariina pláště a na prstenu na její pravici. Zde lze tento prvek chápat jako jednodušší obměnu v Lombardii běžně užívané techniky *pastiglia*, které zdobí tyto partie maleb.⁸¹⁸

Ve srovnání s roudnickým obrazem je bolzanská Madona na první pohled mnohem nižší kvality. Postavám chybí láskyplná intimita, již vytváří jemný náklon Marie a vroucný kontakt mezi matkou a dítětem, tolik charakteristický pro roudnický typ. Obraz také postrádá výrazné spirituální vyznění, jež je v roudnickém obraze dáno celkovým pojetím malby – od kompozice přes sloh až po technologii malby.

Silně se zde projevuje druhá strana mince internacionálního slohu, její dvorská aristokratická komponenta. Ta je reprezentována delikátním úchopem Mariiny ruky, bohatě zdobenými dobovými šaty se zlatým lemem a také zapojením květin do obrazu.⁸¹⁹ Přítomnost květiny v rukách obou postav odkazuje opět na vliv z Lombardie, kde se tou dobou setkáváme s ohromným zájmem o zobrazování reálného rostlinstva, reprezentovaným nejprve v iluminacích v knihách typu *Tacuinum sanitatis* a následně zapojovaným do obrazů při jakékoliv příležitosti. V tomto prostředí také vzkvétá zobrazení Madony pokorné, usazené v zahradě poseté bohatými květy, která se později transformuje v typ Madony v růžové zahradě. Růže jakožto symbol mučedníků a později i mariánský symbol se v tomto kontextu objevuje od raného středověku a vychází z textů

⁸¹⁸ Na bolzanské desce chybí oproti většině českých Madon tohoto období dekorativní orámování obrazu rytým či puncovaným dekorem a liliové tvary směřující do středu svatozáře.

⁸¹⁹ Jemná pozice Mariiny ruky je jednou z typických známek internacionálního slohu, která se stala i samotným námětem ve skicářích a vzornících. Příkladem je vzorník z Erlangen. Obrázek viz KLIPA 2012, 123, obr. III/21.

mnoha autorit. Otázkou však je původnost provedení této květiny v Mariině ruce, která je pojata až překvapivě naturalisticky.⁸²⁰

Mariina tvář zobrazená z poloprofilu je trojúhelníkového tvaru, se širokou horní polovinou a vysokým čelem, mandlovýma, daleko od sebe položenýma očima se zvýšeným spodním víčkem, krátkým, nahoru směřujícím nosem a velmi krátkými kulatými ústy. Její blízkou příbuznou objevil již Antonio Morassi na postavě Marie z obrazu Klanění tří králů na oboustranně malované desce z Freisingu.⁸²¹ [220] Freisingská deska je nižší kvality, postavy mají sražené proporce, Marie má mírně pokřivený obličej. Také draperie na obraze z Freisingu je mnohem méně plasticky provedena. Lze tedy předpokládat, že dílo nebylo vytvořeno totožným umělcem, ale pravděpodobně dílenským pomocníkem. Oboustranná deska z Freisingu je v literatuře označována za práci „Mistra z Dreikirchen“, autora výzdoby kostela sv. Gertrúdy v Dreikirchen u Barbiana. [192] Rovněž tyto nástěnné malby jsou rustikálnějšího provedení nežli Madona z bolzanského muzea, proporce jsou opět sražené, ale typ obličejů je velmi podobný. Již Josef Ringler a Erich Egg připomněli sounáležitost obrazů z Freisingu a maleb z Dreikirchen s malbami v brixenské křížové chodbě. Tito badatelé měli na mysli zejména výzdobu klenby IX. pole, kde jsou výjevy z Kristova dětství. Ringler upozornil konkrétně na kompoziční blízkost Klanění tří králů z IX. pole v Brixenu a stejného námětu z Freisingu.⁸²² Stylově i kvalitativně blíže je však bolzanskému obrazu podle mě Madona z Klanění tří králů ve XIII. arkádě křížové chodby v Brixenu.⁸²³ [121] Typ obličejů je téměř totožný. Madona se vyznačuje stejným širokým obličejem, zužujícím se směrem dolů, daleko od sebe položenýma mandlovýma úzkýma očima a stejně nepřítomným výrazem tváře, jako je tomu na bolzanské desce. Stejně tak se i v Brixenu setkáváme s nepřiliš kompaktním kompozičním propojením Marie s dítětem. V Brixenu je malý Kristus zobrazen ve fyzikálně nepravděpodobném postoji, opřen o záhyb Mariiny draperie, který není dostatečně zatížen, a proto Kristus působí jako by se vznášel. Kristus na tomto výjevu stojí, přidržován pravou rukou Marie a průsvitnou rouškou v matčině levici. Delikátní úchop Mariiny levé ruky je navíc téměř totožný s provedením pravé ruky na bolzanské desce. Madona na tomto výjevu brixenské křížové chodby je kompozičně

⁸²⁰ V oblasti však nalezneme velmi blízkou analogii na malbách VIII. pole v Brixenu, na pozadí výjevu sv. Doroty s klečícím donátorem, kde je zobrazen růžový keř. Tento výjev je datován k roku 1410 a je tedy zcela soudobým dílem. [115]

⁸²¹ MORASSI 1934, 445.

⁸²² Poprvé propojil tyto dvě díla RINGLER 1957a, 172-75; RINGLER 1957b.

⁸²³ Také Leo Andergassen upozorňuje na stylovou blízkost maleb z Freisingu a právě XIII. pole v Brixenu. ANDERGASSEN 2002b, 377.

silně ovlivněna jinou Madonou českého původu, a sice z epitafu Jana z Jeřeně. Na obou dílech je zobrazena trůnicí postava Marie s vysokou korunou na hlavě, s obdobně pojatými vlasy, oděna v plášti sepnutým sponou, spadajícím přes ramena. Také cíp Mariina pláště na její levé straně, který na epitafu Jana z Jeřeně naznačoval prostor trůnu, je přítomen i v Brixenu. Zde však tento motiv postrádá kompoziční logiku a byl tedy evidentně převzat ze vzorníku. Motiv průsvitné roušky nalezneme v českém prostředí například na Madoně z Jidřichova Hradce. [124] Na tomto výjevu z Brixenu se dostává ke slovu také dvorská aristokratická komponenta internacionálního slohu. Jejím nejdokonalejším projevem je postava druhého krále, zachyceného v téměř tanečním postoji, oděného v bohatých dobových šatech s volánovými rukávy sepnutými na zápěstí. Obličej tohoto krále je navíc zcela totožný s obličejem Bolestného Krista na desce z Freisingu, která je pravděpodobně opět dílem stejného malíře. [220, 221]

Jak na obraze z bolzanského muzea, tak na Madoně z XIII. pole v Brixenu je tedy patrná česká inspirace, doložitelná používáním vzorníků českých prototypů pro kompoziční řešení postav i draperie. Společná oběma dílům je i lombardsko-veronská dvorská kultura. Totožné je dále pojetí obličejů Madony, úchop a pozice prstů Mariiny ruky a zejména strnulost výrazu ve spojení s netektonickým umístěním dítěte. Všechny tyto motivy svědčí podle mého názoru pro provedení obou děl stejným autorem. Brixenský výjev je datován 1410 a zejména spád draperií postav dosvědčuje vznik v pozdější fázi krásného slohu nežli Madona z Bolzana. Ta se naproti tomu vyznačuje ladnější eurytmií křivek draperie, chybí ale ostré kontury záhybů a plášť je modelován jemnějšími lazurními vrstvami, což je typické pro ranější fázi slohu.

VII.5 Oboustranně malovaná deska z Freisingu

Oboustranně malovaná borovicová deska o rozměrech 105,5 x 90 cm se dnes nachází v diecézním muzeu ve Freisingu, kam byla zakoupena z Brixenu.⁸²⁴ [219, 220] Na přední (?) straně je vyobrazen Bolestný Kristus, na zadní Klanění tří králů. Oberhammer připomněl sounáležitost desky s brixenskou malbou Klanění z medailonu IX. pole v tamějším ambitu.⁸²⁵ Morassi klade desku do blízkosti Madony z bolzanského muzea.⁸²⁶ Stange spatřuje paralely s malbami IX., XI., A XIII. pole v Brixenu, Madonou z bolzanského muzea a malbami v Dreikirchen.⁸²⁷ Andergassen připomněl stylovou

⁸²⁴ OBERHAMMER 1950, k. h. 31, obr. 24.

⁸²⁵ OBERHAMMER 1950, k.h. 31.

⁸²⁶ MORASSI 1934, 445.

⁸²⁷ STANGE 1960, 146.

blížkost malbám na XIII. poli brixenské chodby a připisuje ji takzvanému Mistru z Dreikirchen.⁸²⁸

Na straně Klanění tří králů je pod slaměným přístřeškem tvaru L v pravé části trůnící Marie s korunou na hlavě, s nahým Kristem na levé noze. Kristus se natahuje po daru, který mu předkládá jeden z králů. První král je zobrazen v pokleku, sejmutá koruna spočívá u jeho nohou. Druhý král ve stoje, oděn v zeleném plášti, pravou rukou snímá svou korunu, v levé drží zlatou truhlici, dar pro malého Spasitele. Třetí král v modrém plášti stojí v pozadí. V pravé ruce drží zlaté ciborium a levou ruku má zdviženou, otočenou dlaní k divákovi, na projev pokory a údivu. V pozadí za Kristem vidíme vola s oslem za proutěným plůtkem a zcela vzadu se rýsují vrcholky skal. Kompozice vychází z několika vzorů. Postavy králů jsou inspirovány patrně Morganovým diptychem, zatímco umístění Panny Marie na trůn zakrytý šatem a koruna na její hlavě vycházejí z jiných zdrojů, navazujících patrně na kompozici Mistra Vyšebrodského oltáře. Druhý král, který si právě snímá korunu, má analogii v diptychu z Bargella.⁸²⁹ Velmi podobná kompozice je v oblasti použita i na malbách ve farním kostele v Tramínu a na klenbě IX. pole v Brixenu, kde však schází koruna na Mariině hlavě.

Madona má obličej velmi podobných rysů jako Madona z bolzanského muzea. Pro výjev Klanění tří králů této desky jsou charakteristické sražené proporce postav, fyziognomicky nedokonalé provedení obličejů a nepřiliš plastické záhyby draperie. Modelace je provedena světlem a barevnost oděvů je velmibledá, avšak lesklá a zářivá. Oproti desce s Bolestným Kristem je menší důraz kladen na linii záhybů. Klanění tří králů je skutečně slohově blízko malbám v kostele sv. Gertrudy v Dreikirchen, kde najdeme stejný obličejový typus, charakteristicky sražené proporce postav a modelaci světlem. Lze souhlasit s provedením obou děl jedním umělcem, tedy Mistrem z Dreikirchen. Ten byl pravděpodobně školen přímo v Čechách, a to s velkou pravděpodobností jako iluminátor, v okruhu, který se podílel na výzdobě rukopisů Václava IV. Velmi blízké obličejové typy nacházíme pak na iluminacích Zlaté buly (fol. 33v).

Druhá strana desky s Bolestným Kristem vykazuje ale odlišný charakter malby, který je mnohem kresebnější, draperie je lineární, stejně jako obličej postavy. **[220]** Proporce nejsou sražené jako na první straně desky. Inkarnát je studených tónů. Tato deska vykazuje mnoho společných rysů s malbou Klanění tří králů ve XIII. poli

⁸²⁸ ANDERGASSEN 2002, 16.

⁸²⁹ Původ tohoto díla není dosud jasný, někteří badatelé se přiklánějí k jeho české provenienci, pravděpodobnější se ale zdá francouzský původ.

v Brixenu. Postava druhého krále z tohoto pole má obličej zcela totožný jako Bolestný Kristus na desce z Freisingu, [221] zejména partie obočí, jež je mírně zamračené s vráskou mezi oběma částmi, a nos, jehož hnědá linie vede od pravého obočí až ke špičce. Také oči jsou shodně daleko od sebe položené, kulaté, avšak přivřené, s výraznými spodními i horními víčky. Kristova bederní rouška navíc odpovídá záhybovému slohu roušky, již Marie přidržuje dítě na výjevu Klanění; s touto rouškou je shodný i dekorativní lem.⁸³⁰ Předpokládám, že obraz s Bolestným Kristem je tedy prací stejného umělce, který provedl malby ve XIII. poli v Brixenu a deskový obraz Madony s dítětem v bolzanském muzeu. Tento malíř byl patrně vedoucím mistrem dílny, v níž pracoval i Mistr z Dreikirchen. Malby na XIII. poli v Brixenu jsou datovány k roku 1410, kolem tohoto data vznikly i malby v kostele sv. Gertrudy v Dreikirchen. Stylová sounáležitost tedy vede k zařazení i této desky do doby kolem roku 1410.

VII.6 Kristus na hoře Olivové z městského muzea v Bolzanu

Kristus na hoře Olivové z bolzanského městského muzea je dílem v literatuře téměř neznámým.⁸³¹ [223] Deska je poprvé zmíněna v nepublikovaném inventáři muzea z roku 1905, kam byla zakoupena z obce Feldthurns/Velturmo.⁸³² O původním místě určení bohužel nemáme žádné informace, ale je pravděpodobné, že patřila k výbavě některého z kostelů zdejší farnosti.⁸³³

V prvním plánu jsou na mělkém prostoru s travnatým porostem umístěny všechny postavy. Ty jsou na sebe velmi natěsnané a tvoří jedinou skupinu. Kristus je oděn v šedofialovém rouchu, které spadá až na zem. Od jeho rukou vychází nápisová páska, na níž čteme: „*mi pater si vis transeat hic calix a me*“. Svatozář kolem jeho hlavy zdobí plastický dekor, uspořádaný do tvaru kříže. Na tváři, rukou a chodidlech Krista kanou krůpěje krvavého potu. Kalich hořkosti s křížem stojí na skále před Kristem. Napravo od něj podřimují tři apoštolové. Za těmito figurami ukončuje prostor skála

⁸³⁰ Trup Krista na této malbě je proveden shodně s nástěnnou malbou v kostele sv. Salvátora v Hall u Innsbrucku, která je dílem autora IV. pole brixenské chodby (Erasma/Hanse z Brunecku). Tato část malby byla tedy patrně provedena podle nějakého vzorníku, který měli k dispozici autoři obou maleb. Shodné jsou proporce jednotlivých částí trupu, pojednání vystupujících žeber, oblouk pod prsy Krista i výrazné propadnutí břicha a zdůraznění boků.

⁸³¹ Jediná zmínka o existenci obrazu je učiněna v katalogu tohoto muzea - PINTARELLI 1995, 6. Zde autorka uvádí pouze rozměry díla, připisuje obraz jihotyrolskému umělci a datuje jej mezi léta 1400-1420.

⁸³² Za tuto informaci děkuji Paole Huebler, jež pro mne dohledala původ obrazu. V katalogu z let 1885-95 je registrován „*Gemälde: Jesus mit den Aposteln auf dem Oelberge*.“ katalogu se dozvídáme, že obraz byl zakoupen muzeem roku 1894 od Petera Reitera, faráře v obci Felthurns/Velturmo a je mu přiděleno inv. č. 43.

⁸³³ Jedná se o malbu temperou na dřevěné desce o rozměrech 97x87,5 cm. Dílo je ve velmi špatném stavu a mnoha místech jsou vrstvy malby zcela odloupané. Nejproblematictější místa jsou zafixována japonským papírem. Dřevěná deska je složena ze tří částí, z nichž ta zcela vpravo je výrazně užších rozměrů a lze předpokládat, že byla seříznuta. Zobrazení neúplných postav Krista a učedníků svědčí pro seříznutí i ve spodní části. Na obraze jsou patrné přemalby, zejména na obličejích apoštolů sv. Petra a sv. Jana. Viz CHALUPNÁ 2015.

hnědošedých tónů, posetá osamocenými drobnými stromy, která sestupuje diagonálně směrem napravo. V horní pravé části nebe se zjevuje šedivý vousatý Bůh Otec v červeném oblaku. Pozadí scény tvoří tmavě modré nebe se zlatými hvězdami. Obličejové jsou charakteristické dlouhým špičatým nosem, medovými očima a jemně vykreslenými vlasy a vousy.

Kompozice Krista na Olivové hoře byla kolem roku 1400 v českém a středoevropském prostředí ovlivňována nejsilněji obrazem Třeboňského oltáře.⁸³⁴ [161] Kvalitativně jsou obě desky samozřejmě nesrovnatelné a bolzanský obraz je řádově o třídu slabší. Znalost Třeboňského oltáře je v tomto případě patrná spíše v jednotlivých motivech nežli v celkovém pojetí. Nejvýraznějším společným motivem je postava Krista zahalená ve světle modelované draperii spadající na zem, typ obličejové a postoj, při němž z pod pláště vyčnívají chodidla. Také krůpěje krvavého potu na tváři, rukou a nohou jsou odvoditelné z desky Třeboňského oltáře. Diagonální komponování prostoru, typické pro dílo Třeboňského Mistra, není na obraze použito. Náznak diagonály nalezneme pouze v obrysu sestupující skály. Zde však nemá prostorotvorný charakter, jako je tomu u Třeboňské desky. Společné je však pojetí poddimenzovaných stromů.⁸³⁵ Jsou charakteristické svazkem několika kmenů, které se kolem sebe obtáčejí a ústí v korunu s drobnými, jednotlivě malovanými lístky. Z krajinných prvků čerpá bolzanská deska také typ skalnatého terénu, který zde tvoří skalnatou kulisu a ukončuje hloubku prostoru; oproti tomu u třeboňské desky jde o prvek, který prostor odstupňuje a vytvoří místo pro další plány. Technologická stránka malby se výrazně liší od děl produkovaných v českém prostředí kolem roku 1400, pro něž je jedním z nejcharakterističtějších prvků velmi jemná a plastická modelace inkarnátů a draperie, provedených způsobem vrstvení malby a optickým součtem barevných vrstev.⁸³⁶ Na desce z Bolzana autor, jak se zdá, nikde valérovou malbu nepoužívá, nýbrž míchá výsledné tóny barev přímo na paletě, což je v českém prostředí typické až pro pokročilé stadium krásného slohu.⁸³⁷ Technika malby je velmi hrubá a zanechává patrné tahy, což může být způsobeno použitím vaječné tempery.⁸³⁸ Široké tahy štětce mohou být známkou původního školení autora jako malíře

⁸³⁴ Touto kompozicí jsou ovlivněny jak deskové obrazy (Olivová hora z Rajhradského oltáře, Olivová hora z oltáře z Hronského Benadiku) tak malby nástěnné (kostel sv. Vavřince ve Strašicích či kostel sv. Markéty v Lučiči). ROYT 2013, s. 118.

⁸³⁵ Na desce s výjevem Olivové hory strom zcela v popředí je dobře srovnatelný se stromem vlevo nahoře na desce z Bolzana.

⁸³⁶ KLÍPA 2012, 201.

⁸³⁷ Klípa 2012, pozn. 7, 201.

⁸³⁸ Klípa 2012, pozn. 7, 201.

nástěnných obrazů. Expresivita v rukopise může také svědčit pro dataci obrazu směrem do 15. století. Uvažovat lze o době kolem roku 1410.⁸³⁹

Pro české prostředí netypické je zdobení svatozáří pastiglii.⁸⁴⁰ S plastickými dekoracemi se setkáme v hojné míře na malbách Theodorikova okruhu, zejména v kapli sv. Kříže na Karlštejně. Zde v naprosté většině příkladů jde o aplikace předem připravených motivů, vyráběných sériově a následně přilepených na obraz.⁸⁴¹ Pro bolzanskou desku bohužel nemáme k dispozici restaurátorský průzkum. Z nepravidelnosti tvarů, které se navzájem prostupují, lze však soudit, že zde byla použita technologie nanášení tekuté hmoty na předem předkreslený vzor, s níž se v Čechách nesetkáme.⁸⁴² S touto technologií se malíř seznámil patrně skrze severoitalské prostředí. Běžná je na počátku 15. století zejména v lombardské škole, například v dílech Michelina da Besozzo.

Mnoho motivů, na první pohled vykazujících znalost Třeboňského oltáře, bylo pravděpodobně převzato druhotně až z jihotyrolské malby jiného malíře, mnohem většího významu, jenž tyto podněty do oblasti přenesl. Uvažovat lze zejména o autoru výjevu Krista na hoře Olivové z farního kostela v Tramínu, který stylem i kvalitou provedení odkazuje na mnohem těsnější znalost díla Mistra Třeboňského oltáře.⁸⁴³ [160] Autor bolzanské desky byl patrně místním umělcem, školeným snad v některé z bolzanských dílen, jenž ve svém díle reflektoval nové podněty severských umělců.

VII.7 Pašijový diptych z hradu Chur/Coira

Uzavíratelný diptych menších rozměrů (uzavřený 74 x 67 cm) je v oblasti Tyrolska vzácným příkladem oltáře, vytvořeného pro příslušníky místní šlechty. Privátní charakter díla, určeného k soukromé devoci, naznačuje i výběr námětů, nabádající pozorovatele k následování Krista. V rozích desek jsou patrné fragmenty osmi erbů, pojících se k rodokmenu objednavatelů Fridricha VII. von Toggenburg a Elisabethy von

⁸³⁹ Podrobněji k dataci viz Chalupná 2015.

⁸⁴⁰ Tématem se v Čechách zabýval M. Hamsík HAMSÍK 1992a; HAMSÍK 1992b.

⁸⁴¹ HAMSÍK 1992a, 47.

⁸⁴² Pouze na diptychu Tomassa da Modeny s Madonou a Kristem trpítelem se jedná o stejnou technologii. Viz BLOCHOVÁ 1993.

V Tyrolích se s technikou pastiglia setkáme na jediné další desce, a to na obraze Ukřižování z kláštera Novacella. Tento obraz je ale zcela odlišného charakteru a nelze předpokládat bližší dílenské propojení obou autorů. Také v tomto případě se navíc jedná o Theodorikem běžně užívanou techniku puncování do plastické hmoty.

⁸⁴³ Tyto malby je možno datovat k roku 1400, viz kapitola VI.7

Match.⁸⁴⁴ Datum *post-quem* je tedy rok zasnoubení tohoto páru. Poprvé je oltář doložen roku 1563 v kapli sv. Mikuláše na hradě Chur.⁸⁴⁵

Vnitřní strany desek pokrývají výjevy z Kristových pašijí, uspořádané do tří horizontálních řad a čtyř polí v každé řadě. [224, 225] Začínají nalevo nahoře Poslední večeří Krista a pokračují směrem vpravo obrazy Kristus na hoře Olivové, Kristus před Pilátem, Bičování Krista, Korunování trním, Ecce Homo, Nesení kříže, Svlékání Krista, Ukřižování, Snímání z kříže, Kladení do hrobu a Zmrtvýchvstání.

Na přední straně je vyobrazena polo-postava Bolestného Krista v otevřené tumbě se dvěma předměty ze souboru Arma Christi.⁸⁴⁶ [226] Za Kristem je kříž ve tvaru T s výraznými černými hřeby. Jde o typ Bolestného Krista oranta, velmi často užívaný v plastice.⁸⁴⁷ Modré pozadí je poseto zlatými hvězdami a celý výjev rámuje obloučkový vlys ukončený trojbody.⁸⁴⁸ Rám je pokryt červenou barvou a tmavším odstínem jsou vytvořeny čtyřlísty tvaru lilií.

Ikonograficky je pašijový cyklus souhrnem mnoha devočních obrazů.⁸⁴⁹ Zároveň jde o náměty naprosto nejběžnějšího výběru, používané nejčastěji i pro nástěnnou malbu v kostelech Jižních Tyrol.⁸⁵⁰ Pašije začínají scénou Poslední večeře. Odehrává se v místnosti, která se k divákovi otevírá obloukem. Postavy jsou uspořádány do kruhu kolem hranatého stolu. V čele sedí Kristus s bílou hostií v pravici, naproti němu jediná stojící postava Jidáš. Výjev je podán z ptačí perspektivy a prostor místnosti je proveden velmi zkratkovitě. Následuje Modlitba na hoře Olivové. Krista vidíme v zahradě poseté drobnými rostlinkami, která je nahoře ukončena splétaným plůtkem a po stranách skalnatými výběžky. Pozadí je zlacené. Kristus klečí uprostřed, otočen směrem doleva, kde je kalich hořkosti. Kristovi učedníci se nacházejí v popředí pod skalnatými výběžky, oddělení od Krista potokem Cedronem – nalevo sv. Jakub a sv. Petr, napravo sv. Jan. Na Kristově tváři, rukou a nohou kanou krůpěje krvavého potu.⁸⁵¹ Na výjevu Kristus před Pilátem nacházíme v pravé části Piláta na trůnu, nalevo od něj Krista, který je v tuto chvíli

⁸⁴⁴ Nahoře jsou to erby Alt-Toggenburg, Matsch, Kirchberg, Tech. Dole Matsch, Toggenburg, Matsch, Vaz OBERHAMMER 1950, 20, k.h. 21.

⁸⁴⁵ ANDERGASSEN 2004, 133.

⁸⁴⁶ Naprevo metla a nalevo důtky. Andergassen upozorňuje na „neintegrální“ zapojení předmětů Arma Christi do obrazu, což dle jeho názoru napovídá o druhotném domalování těchto předmětů. Stejně vložené nástroje Kristova mučení nalezneme ale také na zadní straně oltáře ze sv. Zikmunda v Pustertalu. Nemyslím si tedy, že by se jednalo o dodatečné včlenění těchto předmětů.

⁸⁴⁷ ANDERGASSEN 2004. Například Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice.

⁸⁴⁸ Takovýto vzor používaný při rámování obrazů je velmi obvyklý v českém prostředí, kde byl užíván zejména v případech milostných madon. Viz POKORNÝ 2012, 190.

⁸⁴⁹ ANDERGASSEN 2004, 134.

⁸⁵⁰ Pašijové cykly nalezneme např. v kostelech v Kampill, Durnholz, Sartnthein, Sterzing, Tramin aj.

⁸⁵¹ Motiv charakteristický pro Třeboňského Mistra a jeho následovníky.

Jidášem políben,⁸⁵² a dále skupinu vojáků a sv. Petra s Malchusem. Bičování Krista se odehrává na úzkém pruhu země. Uprostřed je Kristus přivázan ke sloupu, po stranách stojí dva biřici s důtkami a metlou.⁸⁵³ Na obraze Korunování trním Kristus sedí na lavici na úzkém pruhu země a za postavami je pouze zlaté pozadí, bez náznaku architektury či krajiny. Okolo Krista jsou dvě větší postavy, které mu nasazují trnovou korunu, a tři malé, které se Kristu posmívají. Výjev Ecce homo je situován u palácové lodžie, naznačené v levé části. Na schodech je zobrazen Kristus s krvavými ranami, zahalen v purpurovém plášti, s korunou na hlavě. Napravo jsou symbolicky znázorněni Židé jedinou postavou ve špičaté čepici, se zlutým pláštěm, za ní jsou římsí vojáci. Na scéně Nesení kříže vidíme uprostřed Krista s křížem na levém rameni, který vychází z jeruzalémské brány směrem na Golgotu. Vpředu je skupina vojáků a dva svázaní lotři Dismas a Gesmas, oděni jen v bederní roušce, za Kristem se nachází skupina ženských postav – Panna Marie uprostřed, sv. Veronika s rouškou vlevo a Marie Magdaléna vpravo. Další výjev představuje zároveň Svlékání Krista a Přibíjení na Kříž. V levé části je v předklonu Kristus v bederní roušce, jemuž svlékají purpurový šat, v pravé části u skály je diagonálně položen kříž a na něm Kristus.⁸⁵⁴

Následuje Ukřižování Krista. Uprostřed pole je nízký kříž s krátkým horním břevnem, na němž visí subtilní postava Krista s přivřenýma očima. Bederní rouška je na levém boku sepnuta uzlem a cíp roušky mírně vlaje. Pod křížem po levé straně Krista je skupina mužských postav – drobná postava s houbou na tyči nejbližší Kristu je Stefaton, dále vidíme setníka vedoucího divákův pohled na Krista a za nimi drobný kříž s Gesmasem. Pod pravým břevnem je skupina ženských postav a sv. Jan – uprostřed Panna Marie otočená k divákovi, podpírána sv. Janem, dále vlevo dvě ženské postavy. Tato skupina je velmi blízká stejné skupině z desky Ukřižování z kláštera Novacella [206] – Panna Marie podpírána pod pažemi sv. Janem a postava jedné z Marií, která si halí ústa bílou rouškou. Mnoho motivů z této kompozice také odpovídá českým kompozicím Ukřižování.⁸⁵⁵ [207] Za ženami je opět drobný kříž s Dismasem. Snímání z kříže je opět jednoduše pojatá scéna s úzkým pruhem země a zlatým pozadím. Uprostřed stojí Kristův kříž, z nějž snímá tělo Josef Arimatijský, pravou paží Krista laská

⁸⁵² Jak si všímá Andergassen, jedná se o motiv běžně zasazován do zahrady Getsemanské, jak líčí evangelia. ANDERGASSEN 2004, 142.

⁸⁵³ Jedná se o stejně pojaté Arma Christi, jak jsou zobrazeny i na vnější straně diptychu s výjevem Bolestného Krista a dle mého názoru svědčí pro původnost těchto motivů i na úvodním obraze.

⁸⁵⁴ Dle Andergassena charakteristické scény pro hornorýnské prostředí. ANDERGASSEN 2004, 146.

⁸⁵⁵ Zejména z Ukřižování ze sv. Barbory – Panna Maria podpírána sv. Janem, sv. Jan otočen na Krista, setník vedoucí pohled diváka, uzel na bederní roušce. Vlající cíp bederní roušky naopak vykazuje znalost Ukřižování z vyššího brodu. Viz také ANDERGASSEN 2004, 52.

Panna Marie, levou paži snímá z kříže Nikodém a dole asistuje sv. Jan. Na obrazu Kladení do hrobu je uprostřed otevřený hrob, nad nímž přidrží Kristovo tělo na plátně Josef Arimatijský a Nikodém. Nad Krista se naklání Panna Marie, Kristovu paži líbá sv. Jan a za tumbou stojí Marie Magdaléna s nádobou masť a další ženská postava halící si tvář, patrně Marie. Poslední je scéna Zmrtvýchvstání Krista. Uprostřed pole je horizontálně umístěn otevřený Kristův hrob, z nějž vystupuje Kristus pravou nohou. V levé paži drží vítězný prapor, pravou rukou žehná. Zahalen je v červeném plášti s modrým podšitím, s odhalenou ránou v boku. Po stranách u skalnatých výstupků spí dva vojáci. Krajina je řešena obdobně jako na výjevu z hory Olivové. Postava Krista reflektuje znalost Třeboňského oltáře, zejména v kompozici oděvu, který odhaluje Kristův trup a dává vyniknout ráně v boku.

Na malbách se opakuje velmi jednoduché uspořádání výjevů, většinou na úzkém pruhu země pouze se zlatým pozadím, doplněným někdy jednoduchou architekturou či skalnatým výběžkem naznačujícím krajinu. Obličej hlavní postavy jsou charakteristické drobnými tmavými očima kulatého tvaru s výrazným spodním víčkem, úzkým rovným nosem, špičatou bradou a vysoko umístěným obočím. Obličej Krista na Poslední večeři a Zmrtvýchvstání je zobrazen en face a je charakteristický velmi výrazným čelem a oválným tvarem tváře. Postavy jsou drobnějšího měřítká a často jsou jejich proporce sražené. Figurální typ je poměrně blízký postavám na malbách v kostele sv. Gertrudy v Dreikirchen. V případě diptychu z hradu Chur jsou ale údy osob mnohem drobnější, prsty velmi úzké a dlouhé.

Za hlavní stylové východisko těchto desek bývá považována česká malba okruhu rukopisů Václava IV.⁸⁵⁶ Tento styl se do oblasti podle Stangeho dostal skrze iluminátory, kteří měli z Prahy odejít po roce 1409, následně v Mettském skriptoriu vyzdobit soubor rukopisů pro opata Petra a kolem roku 1410, stejní malíři mají pak být autory desky s Bolestným Kristem z Hallu.⁸⁵⁷ [227] S jeho názorem souhlasí i Erich Egg.⁸⁵⁸ Stange se kloní k dataci mezi lety 1410–1420, Egg spíše k roku 1410.⁸⁵⁹ Suckale upozorňuje na zdůraznění eucharistického motivu na výjevu Poslední večeře, což podle něj svědčí o reakci na husitskou kritiku.⁸⁶⁰ Podrobný rozbor přináší Leo Andergassen. Českého

⁸⁵⁶ Česká východiska poprvé zmiňuje STANGE 1960, 140.

⁸⁵⁷ Rukopisy métského skriptoria se zabýval také R. Suckale. Opět spojuje odchod českých umělců s rokem 1409, kdy po vydání Kutnohorského dekretu a následném odchodu českých učenců měli z Prahy odejít i někteří umělci. Propojení odchodu umělců z Prahy s tímto datem klade v otázku ANDERGASSEN 2004, 154.

⁸⁵⁸ EGG 1972, 48.

⁸⁵⁹ EGG 1972, 48.

⁸⁶⁰ SUCKALE 1984, 19.

původu je na straně s Bolestným Kristem podle něj i pozice Kristových rukou, otočených dlaněmi k divákovi.⁸⁶¹ Typ Bolestného Krista „oranta“ vychází podle Andergassena ze *Speculum Humane Salvationis* a je často přítomen v plastice.

Totožnost autora tohoto diptychu s malířem oltáře Bolestného Krista z Hallu je spíše nepravděpodobná. Na diptychu mají postavy velmi subtilní tělesné schránky, charakteristické hladkým a plastickým provedením inkarnátu, spíše krátkýma nohama a sraženými proporcemi (Ukřižování). Naproti tomu Kristus z Hall je značně rozložitá figura s prodlouženýma nohama a velkými chodidly. [226] Odlišný je také skladebný sloh draperie. U oltáře z Hallu jsou velmi dekorativně pojaté, skládané v kaskády a s vlajícími cípy roucha. Školení ve stejném okruhu je ale možné předpokládat.

Leo Andergassen navrhuje rozklíčování otázky původu opakujících se kompozic pašijového cyklů v bolzanské škole přenesením právě prostřednictvím tohoto oltáře. Skutečně některé kompozice se v oblasti opakují velmi často. Ukřižování se shoduje s Ukřižováním na desce z Novacella a s Ukřižováním z Dreikirchen. Motivy postav pod křížem přidržujících Pannu Marii a vojáka ukazujícího na Krista se opakují i na Ukřižování ze sv. Martina v Kampill. Kompozice Krista na hoře Olivové odehrávající se v ploché zahradě s plotem, ohraničené ze stran dvěma skalnatými výběžky a s Kristem oděným v dlouhých šatech vínové barvy se opakuje v kostelech sv. Mikuláše v Durnholz a sv. Mořice v Söll u Tramínu.⁸⁶² U Snímání z Kříže nalezneme paralelu na Snímání ze sv. Mikuláše v Durnholz, kde je nalezneme shodně pojatá postava Panny Marie, laskající Kristovu pravou paži, a Josefa Arimatijského, který na žebříku sundává Krisovo tělo. Také kompozice Zmrtvýchvstání Krista je v tomto kostele velmi podobná. Výjev se odehrává v krajině ohraničené nalevo i napravo skalnatým výběžkem, uprostřed je otevřená tumba a z ní pravou nohou vystupuje Kristus. Rozdílné je ale řešení oděvu a praporu Krista. Vzhledem k určení tohoto diptychu jakožto díla osobní devoce nelze předpokládat, že by se kompozice v oblasti rozšířily skrze přímou znalost tohoto oltáře. Pravděpodobnější je kolování vzorníků tohoto autora či exempel jeho kolegů stejného školení.

⁸⁶¹ V Itálii a západní Evropě je jinak běžnější pozice rukou skřížených před hrudí. ANDERGASSEN 2004, 135. Jako příklady z českého prostředí uvádí Bolestného Krista z křídla Roudnického mariánského oltáře. Stejný typ je také Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice.

⁸⁶² Kompozice však není zcela přesná – v jihotyrolských kostelech je plohem obehnan celý výjev, naproti tomu na výjevu z diptychu z hradu Chur ukončuje plot pouze horní část zahrady.

VII.8 Bolestný Kristus z Hall u Innsbrucku

Obraz s velkou pravděpodobností pochází z kaple sv. Salvatora v Hall u Innsbrucku, svěcené roku 1406.⁸⁶³ [227] Na zlatém pozadí s rytým vzorem jsou zobrazeny tři stojící postavy na zapečetěném sarkofágu. Uprostřed Bolestný Kristus, s rukama zkříženýma před sebou, ukazuje svá stigmata. Nalevo od Krista stojí Panna Marie, napravo sv. Jan Evangelista. Za postavou Krista je kříž ve tvaru T a některé předměty ze souboru Arma Christi. Nad křížem poletují dva andělé s hřeby a trnovou korunou. Kristus je oděn v bederní roušce s malým uzlem na levém boku a třemi ostrými cípy, které se dekorativně otáčejí nahoru. Obličej Krista, zobrazen en face, je velmi tmavého inkarnátu, mírně nakloněn doprava a za jeho vzor snad sloužila jako předloha nějaká verze Veraikonu.⁸⁶⁴ Typově je Kristův obličej velmi blízký obličejí z roudnického mariánského oltáře.⁸⁶⁵ Postava Krista je charakterizovaná protáhlými proporcemi, zejména předimenzovanými chodidly. Kristus je také mnohem větší než okolní postavy. Sv. Jan Evangelista se vyznačuje esovitým prohnutím v bocích, které je mírně schováno pod výrazně řasený červený plášť s typickou kaskádou pod pravou paží. Tvář sv. Jana je podobná jako na Kapucínském cyklu a celá postava je komponovaná velmi podobně jako na kánonovém listu z olomouckého misálu z roku 1413.⁸⁶⁶ Ikonografickou zajímavostí, v Tyrolsku ojedinělou, avšak v českém prostředí poměrně oblíbenou, je motiv zapečetěné Kristovy tumbly, podtrhující zázrak Zmrtvýchvstání.⁸⁶⁷ Slohově a částečně i ikonograficky je deska blízká iluminaci Zmrtvýchvstání Krista z graduálu magistra Václava.⁸⁶⁸ Jako blízké ikonografické paralely této desky uvádí Klípa Bolestného Krista na zadní straně levého křídla oltáře z Pählu či Ukřížování z kaple rodiny Sendlingerů ve Frauenkirche v Mnichovč.⁸⁶⁹ V Jižním Tyrolsku najdeme postavu blízkou sv. Janu ve sv. Petrovi (pouze tělo, nikoliv hlava) v apsidě kostela sv. Heleny u Deutschnofen. [180] Obličej sv. Jana z tohoto oltáře se potom opakuje u prvního apoštola zprava ve stejném kostele a typově je blízký i ostatním apoštolům. [178, 179] Stange uvádí, že obraz je dílem malíře, jenž měl být školen v Čechách během devadesátých let a roku 1409 měl

⁸⁶³ OBERHAMMER 1950, k. h. 24, 21. Datuje malbu k roku 1410

⁸⁶⁴ SÖDING 2011, 48.

⁸⁶⁵ KLÍPA 2012, 114.

⁸⁶⁶ HLAVÁČKOVÁ 1990, 132-133.

⁸⁶⁷ Jako novinku přináší Mistr třeboňského oltáře, následně se ujímá zejména v knižní malbě.

⁸⁶⁸ Iniciála R. Obrázek viz KRÁSA 1990, obr. 131, s. 222. V obou případech stojí Kristus na zapečetěné tumbě.

Proporce postav jsou protáhlé a draperie je zakončena špičatými cípy, dekorativně vlajícími směrem vzhůru.

⁸⁶⁹ Viz KLÍPA 2012, 114.

odejít z Prahy.⁸⁷⁰ Obdobný figurální kánon a typika obličejů naznačují, že malíř by mohl být i autorem zmiňovaných maleb v chóru kostela sv. Heleny v Nova Ponente.⁸⁷¹ Vzhledem ke zmíněným paralelám je pravděpodobná datace kolem roku 1410 a školení autora přímo v Čechách v prvním desetiletí 15. století.

VII.9 Oltář z kostela sv. Zikmunda v Pustertalu

Ve farním kostele sv. Zikmunda ve stejnojmenné vesnici v údolí Pustertalu se nachází nejstarší kompletně dochovaný skříňový oltář tyrolské oblasti. [228] Středová část, zdobená plně plastickými řezbami, je rozdělena na tři vertikální oddělené části. Na podstavcích pod baldachýny se nachází tři postavy – uprostřed Panna Marie na trůnu s Ježíškem, na heraldicky pravé straně sv. Jakub, na levé sv. Zikmund. Nad středem oltáře je zhotoven nástavec ve tvaru gotického baldachýnu zdobeného fiálami, uvnitř nějž je skupina kalvárie s Pannou Marií a sv. Janem. Křídla oltáře jsou oboustranně malována. [229, 230] Výjevy ze života Panny Marie na vnitřních stranách začínají Zvěstováním vlevo nahoře, pokračují Představením Krista v chrámu vpravo nahoře, pod tím je Kristus mezi učenci a vlevo dole končí cyklus Smrti Panny Marie. Vnější strany malovaných křídel zdobí postavy světců a světic na stříbrném pozadí s rytým pravoúhlým vzorem.⁸⁷² [231] Predela má podobu zmenšeného skříňového oltáře, jehož střední část ukrývá řezbu Klanění tří králů. Pohyblivá křídla skříně nesou vlevo námět Mučení sv. Zikmunda, protějšek tvoří vpravo scéna Vraždění neviňátek. Na vnějších stranách křídel predely jsou skupiny sv. Mořice a Thébské legie a sv. Uršuly se svými družkami. Na zadní stěně oltářní skříně je vyobrazena stojící postava Bolestného Krista.

Většina výjevů se odehrává v jednoduše, velmi organicky propojeném architektonickém prostoru, který však nepředstavuje reálné stavby, nýbrž pouze prostor pro zakomponování postav. Do rámce místní školy (Brixen/Pustertal) podle Andergassena tyto kompozice nezapadají, ale mají blízko ke Štýrsku a Korutanům.⁸⁷³ Bártlová upozornila, že jakési místnosti bez přední stěny se zdůrazněným dělicím obloukem jsou kompozice původem z franko-vlámské a pařížské knižní malby počátku 15. století, převzaté tou dobou i v Čechách.⁸⁷⁴ Již Morassi poukázal na blízkost některých českých děl, například na centrální panel roudnického triptychu s námětem Smrt Panny

⁸⁷⁰ STANGE 1960, s. 140. Tohoto malíře považuje za autora Evangeliáře z Mettského skriptoria a také za autora dyptichu z Churburg. Stejně tak ANDERGASSEN 2004, KOFLER-ENGL 2007, 307.

⁸⁷¹ Blíže viz kapitola VI.8.

⁸⁷² Sv. Barbora, sv. Kateřina, sv. Jak Křtitel, sv. Zikmund, sv. Kryštof, Sv. Dorota a sv. Markéta.

⁸⁷³ ANDERGASSEN 2002b, 373.

⁸⁷⁴ BÁRTLOVÁ 2001, 136.

Marie.⁸⁷⁵ Podle mého názoru je ale možné vysvětlit tyto architektonické formy v rámci vývoje malířství v Tyrolích, bez nutnosti předpokládat aktuálnější podněty z Čech.⁸⁷⁶ Výjev Zvěstování Panně Marii má například blízkou analogii na nástěnné malbě Bičování Krista z kostela sv. Mikuláše v Durnholz. [229, 232] Architektura utvářející prostor na obrazu Kristus mezi učenci, která se otevírá k divákovi jediným polokruhovým obloukem, je analogicky pojata jako na Biskupském svěcení sv. Mikuláše ze stejného kostela.⁸⁷⁷ [230, 233] Také figurální typy, řešení vlasů a vousů i oděvy jsou dle Creuzer-Eccel projevem znalosti česko-štyrských vzorů, které se však v oblasti Pustertalu objevují již od roku 1410.⁸⁷⁸ Na znalost aktuální české malby podle autorky ukazuje kompoziční řešení obrazu Zvěstování Panně Marii, blízké Zvěstování z takzvaného Svatojakubského oltáře z Brna.⁸⁷⁹ Creuzer-Eccel interpretuje novinky české malby třicátých let v tomto díle jako elementy zprostředkované štyrským dvorem Fridricha III. a jeho dílnami ve Vídeňském Novém Měste.⁸⁸⁰ Bártlová naopak předpokládá bližší propojení přímo s českým malířstvím, které přináší těsnější analogie než ty, které lze vysvětlit skrze dvůr Fridricha III. Upozorňuje mimo jiné na stříbrné pozadí s pravouhlým rastrem rytého a puncovaného dezénu na zadních stranách křídel, které je typické pro pohusitskou malbu v Čechách.⁸⁸¹ Také typika světic na zadních stranách křídel odpovídá podle Bártlové typově světicím na Svatojakubském oltáři. Sv. Kryštof se pak podobá tomuto světci na desce z Církvice.

Autorství malířské části oltáře připisuje Egg Hansi z Braunecku, který je citován roku 1441 v biskupských účtech.⁸⁸² Tato citace se však nemusí týkat platby za tento oltář. S jistotou lze říci, že autor tohoto oltáře není totožný s malíři z Brunecku, kteří se podíleli na výzdobě brixenské chodby a s ní se pojící skupinou maleb. Již Salvini upozornil, že na malbách i na řezbářské části oltáře je patrná účast minimálně dvou malířů/řezbářů. První a patrně hlavní mistr měl provést výzdobu křídel hlavní části, druhý pak malby na křídlech predely. Stejně tak výzdobu centrální části skříně měl zhotovit hlavní řezbářský mistr, zatímco Ukřižování nad centrální skříní a Klanění tří králů v predele by měly být

⁸⁷⁵ MORASSI 1934, 442.

⁸⁷⁶ Creuzer-Eccel vysvětluje použití architektonických forem také v rámci tradice šloly malířů z Brunecku, blízké se jí jeví pojetí architektury na votivní desce Hilpranda z Jauffenburku.

⁸⁷⁷ Nástěnné malby v tomto kostele pocházejí pravděpodobně z druhého desetiletí 15. století a ve svých architektonických kulisách reagují jak na tradici bolzanské školy, tak na architektonické kulisy brixenské školy.

⁸⁷⁸ Opět uvádí votivní desku Hilpranda z Jauffenburgu.

⁸⁷⁹ Toto srovnání přináší poprvé SALVINI 1941, 114; následně CREUZER-ECCEL 1976, 140; v české literatuře opakuje BÁRTLOVÁ 2001, 353.

⁸⁸⁰ Stylově blízká se jí jeví zejména malířská část oltáře z Bad Aussee. CREUZER-ECCEL 1976, 140sq.

⁸⁸¹ BÁRTLOVÁ 2001, 134.

⁸⁸² EGG 1972, 64.

prací odlišného autora.⁸⁸³ Podle tohoto badatele je možné ztotožnit autora maleb na křídlech s autorem řezeb v centrální části, na což ukazuje mimo jiné stejná typika postav a obličejů – sv. Dorota na zadní straně křídla se mu jeví blízká centrální postavě Panny Marie. Creuzer Eccer upozornila na totožné provedení některých architektonických prvků, jako je tvar cimbuří z architektury na výjevu Zvěstování a tvar římsy soklu, na němž jsou umístěny postavy Panny Marie a svatých ve středové části.⁸⁸⁴

Na základě interpretace erbovní výzdoby oltáře dospěl Hye k názoru, že oltář byl vytvořen na objednávku přední tyrolské šlechty u příležitosti narození Zikmunda, dědice tyrolských držav, mezi léty 1427–1433.⁸⁸⁵ Creuzer-Eccel na základě nové interpretace této výzdoby datuje dílo do rozmezí let 1440–1445 a za hlavního objednavatele považuje Fridricha III.⁸⁸⁶ Tento rakouský vévoda a pozdější císař byl po smrti Fridricha IV. Tyrolského od roku 1439 správcem hrabství za jeho dosud nezletilého syna Zikmunda. Přítomnost erbovní výzdoby dosvědčuje, že oltář byl objednán v době, kdy byl Fridrich již zvolen římským králem, ale dosud nebyl korunován císařem, tedy mezi léty 1440–1445.⁸⁸⁷

⁸⁸³ Všichni tito umělci však spolupracovali dle autora v rámci jediné dílny. SALVINI 1941, 108sqq.

⁸⁸⁴ CREUZER-ECCER 1967, 139.

⁸⁸⁵ S touto historickou událostí poprvé propojil HYE 1972.

⁸⁸⁶ CREUZER-ECCER 1976, 143. K rozboru erbovní výzdoby blíže HYE 1972.

⁸⁸⁷ Přítomen je znak římského krále, tedy černý orel, ale nikoliv znak císaře, jímž je dvouhlavý orel. KREUZER ECCER 1967, 144.

VIII. Shrnutí – Struktura krásnoslohých motivů a jejich původ

Krásný sloh v Jižním Tyrolsku je mnohavrstevným fenoménem, který lze v takto široce pojaté studii uchopit pouze s určitou nezbytnou mírou zjednodušení. Podněty krásného slohu se do oblasti dostávaly více směry a z většího množství uměleckých center. Místní umělci na ně reagovali různým způsobem. Recepce bohemikálních a krásnoslohých motivů můžeme rozdělit do následujících okruhů:

Za prvé je to místní malířská škola, která vytvořila vlastní formální mluvu a lze ji chápat jako jedno z paralelních center internacionální gotiky. To jsou zejména práce malířů **brixenského okruhu** a hlavním představitelem této školy je **autor IV. pole brixenské křížové chodby, tedy Hans z Brunecku**.⁸⁸⁸ Tato jihotyrolská škola se začala formálně vytvářet na počátku 15. století a čerpala jak z děl čistě severských, tak ze severoitalských malířských škol (zejména Altichierových děl). Před samotnou výzdobou brixenského ambitu jistě již někteří z malířů v oblasti Tyrol působili. K nejranějším realizacím této vůdčí dílny patří výzdoba kostela sv. Ducha ve Sterzingu/Vipitenu, datovatelné k roku 1402.⁸⁸⁹ Realizací z prvního desetiletí 15. století je výzdoba chóru farního kostela v Tramínu.⁸⁹⁰ Na těchto malbách se poprvé setkáváme s několika důležitými novinkami středoevropského původu, které se následně rozšiřují do povědomí místních malířů. Jsou to zejména kompoziční řešení scén christologického a mariánského cyklu, inspirované bohemikánými díly. V Tramínu je v tomto ohledu velmi podnětná kompozice Adorace Krista, která nezapře poučení deskou z Hluboké od Mistra Třeboňského oltáře. [165, 166] Tato kompozice či její různé motivy jsou použity na malbách ve farním kostele v Terlanu či ve sv. Heleně v Deutschnofen.⁸⁹¹ [77, 189.] A dále Klanění tří Králů, s jehož kompozicí následně pracují běžně malíři činní i mimo rámec této vedoucí dílny. [167] Objevuje se na desce Klanění tří králů z Freisingu či na medailonu Klanění z klenby IX. pole v Brixenu.⁸⁹² [219] Tyto scény z Kristova dětství používají z českých vzorů zejména slaměný přístřešek tvaru L, lýkovou rohož, na niž je situována Panna Marie, pojetí osla a volka u Kristových proutěných jeslí, typiku postav pastýřů i pozice přicházejících králů. Zejména scéna Klanění tří králů bez dlouhého

⁸⁸⁸ Viz kapitola VI.

⁸⁸⁹ Viz kapitola VI.4.

⁸⁹⁰ Viz kapitola VI.7.

⁸⁹¹ Viz kapitola VI.8.

⁸⁹² Viz kapitoly VII.5; VI.1.2.2.

průvodu je inspirována starší vrstvou českých děl, sahajících až k Morganově diptychu, Theodorikovým malbám či Klanění v Saské kapli Svatovítské katedrály. Sledované motivy vidíme poprvé na malbách v Tramínu, poté jsou použity v Terlanu, ve sv. Heleně v Deutschnofen, v Kampill.⁸⁹³ Na výjevu Klanění tří králů ve Sterzingu představuje malíř kompozici propojující již české vzory s Altichierovou malbou, zejména v pojetí dlouhého průvodu králů. Tento průvod se zde vyskytuje poprvé, ale následně se opakuje na malbách umělců bolzanské i brixenské školy ve sv. Heleně v Deutschnofen i v Kampill.

Ztvárnění scény Krista na hoře Olivové v Tramínu vychází ze znalosti maleb Mistra Třeboňského oltáře. **[159, 160]** Inspiraci zde nezapře postava Krista, její typologie, produhovnělý obličej, ale i postoj a spád šatů. Celková kompozice je sice poměrně silně odlišná, ale užívá principy vytváření scén Mistra Třeboňského, za použití diagonálně umístěných skalnatých přeryvů, kterými od sebe odděluje jednotlivé prostorové plány. Malíř v Tramínu realizuje kompozici novou, dokonale včleněnou do lunetového pole.

Scény Kladení do hrobu a Zmrtvýchvstání Krista pracují s diagonálním umístěním tumby a zasazením ke skalnatým výběžkům v krajině. **[163]** Tyto kompozice jsou poprvé použity ve Sterzingu, poté v Tramínu a mimo rámec této dílny na malbách v Kampill, které jsou v literatuře řazeny k bolzanské škole.⁸⁹⁴ **[99, 100]** Podle zjištění restaurátorů spolupracovalo na výzdobě farního kostela v Tramínu větší množství malířů velmi odlišného školení i různými technologickými postupy. Také na malbách ve Sterzingu se projevuje silné kolísání kvality maleb a poměrně nesourodý stylový projev. Zdá se, že v tomto raném stadiu v této dílně spolupracovali malíři čistě severského školení s hlavním mistrem, který nezapře přímý kontakt s malbou Altichiera. Padovsko veronského (Altichierovského) původu je většina lidnatých kompozic a dekorativní rámy a bordury na stěnách i medailony na klenbě, které sjednocují jinak ne zcela vyrovnaný charakter výzdoby. Zřetelně odlišné je pojetí scény Krista na hoře Olivové a čistě italské scény Zvěstování Panně Marii či Navštívení. V těchto nejstarších malbách jsou obě složky (severská a italská) od sebe dosud v některých případech zcela odděleny. V malbách vrcholného období a v pozdních pracích této dílny však již vytváří dokonalou syntézu a nelze tedy hovořit o italsky či česky orientované malbě, nýbrž o *svébytné jihtyrolské škole*. K těmto vrcholným dílům lze zařadit malby na IV. poli křížové chodby v Novacella, na IV. poli chodby v Brixenu, malby na exteriéru sv. Valentina ve

⁸⁹³ Viz kapitoly VI.7; V.2; VI.8; V.5

⁸⁹⁴ Viz kapitoly VI.4; VI.7; V.5.

Villanders, v kostele sv. Martina v Gufidaun (Gudon) a malby v kostele sv. Mikuláše v Kematen.⁸⁹⁵

Tuto místní školu je možné označit spíše za jedno z paralelních center internacionálního slohu, nežli za paralelní centrum krásného slohu, jelikož krásný sloh je v tomto případě pouze jedním z východisek její formální geneze. Pokud tedy předpokládáme znalost nějakých českých děl, jde hlavně o malířství šedesátých až osmdesátých let a tvorbu Mistra Třeboňského oltáře, nikoliv o vrcholnou tvorbu krásného slohu. Patrná je recepce vzorů theodorikovské malby, okruhu Mistra Osvalda a Mistra Třeboňského oltáře. Pro znalost této vrstvy svědčí i používání punců na zlaceném pozadí, které se vyskytují na všech malbách této dílny a jejichž vzor odpovídá jednomu ze vzorů punců užívaných v dílně Mistra Theodorika.

V tvorbě této dílny se nesetkáme s typicky vrcholně krásnoslohyými draperiovými postavami, pojednanými samostatně a zahalenými do bohatě řasených plášťů, jež jsou hlavním projevem této fáze krásného slohu. Jediný příklad draperiových postav v rámci sledované dílny nalezneme na exteriéru kostela sv. Martina v Gufidaun, které jsou ale prací pozdního období (patrně až čtvrté desetiletí) a pokud to vůbec je práce vůdčího Mistra (Hanse z Brunecku), můžeme vysvětlit zdejší pojetí draperiových postav jako motiv, k němuž umělec dospěl samostatně, inspirován snad sochařskými díly v oblasti, kolujícími vzorníky a díly ostatních malířů severského původu. [196] Bohužel o původu malíře nemáme žádné zprávy. Dosavadní bádání předpokládá, že se jednalo o místního rodáka, školeného v dílnách neznámých místních malířů, avšak rozhodujícím pro něj měl být pobyt v Padově/Veroně.⁸⁹⁶ Otázkou je, kde přišel do kontaktu s bohemikální malbou, jelikož se zdá, že před prvními pracemi této dílny se v oblasti zmiňované novinky nevyskytovaly a je to tedy právě tato dílna, která je přinesla. Podle obecně přijímané datace jednotlivých maleb nejstarší autentická díla tohoto umělce nereflektují příliš záalpskou malbu (malby v kostele v Dietenheimu, sv. Martina u Brunecku).⁸⁹⁷ Byli to tedy patrně až jeho dílenští pomocníci, kteří se podíleli na prvních větších zakázkách a seznámili tohoto malíře se středoevropskou malbou raného krásného slohu.

Vzhledem ke kvalitě a velikosti tohoto malíře, snad Hanse z Brunecku nepřekvapuje, že také malíři bolzanské školy reagovali na novinky jím přinesené do oblasti. Reflexe jeho díla najdeme na malbách v kostele sv. Martina v Kampill i v lodi

⁸⁹⁵ Viz kapitoly VI.1.1; VI.2.2; VI.6; VI.10; VI.3.

⁸⁹⁶ K tomu zejména Webhofer 1982.

⁸⁹⁷ Viz kapitola VI.6. [154, 156]

terlanského kostela, jež bývají v literatuře považovány za hlavní díla bolzanské školy. Z tohoto důvodu je na místě konstatovat, že to byl (mimo jiné) i Hans z Brunecku, kdo měl zásadní vliv na utváření stylu bolzanské školy, tedy jejího vrcholného období. Tento malíř byl bez nejmenších pochyb vůdčí malířskou osobností celého Jižního Tyrolska a jeho tvorba tedy musela působit podnětně i mimo oblast Brixenu a Brunecku, odkud patrně tato dílna vyšla.

Malby severních polí brixenské křížové chodby (pole X – XII) jsou prací patrně v Rakousku, nikoliv v Čechách školených malířů.⁸⁹⁸ Pro tuto domněnku svědčí zejména jejich zacházení s hmotou draperie, která reflektuje ještě theodorikovskou malbu, jež byla též východiskem rakouských krásnoslohých škol. Tato theodorikovská malba je v oblasti zastoupena rovněž oltářem z hradu Tirol, pravděpodobně importem z Vídně, jenž je dílem v Čechách školeného umělce. Kromě tohoto mírně retrogádního motivu je patrná v malbách severního křídla brixenského ambitu i reakce na tvorbu výše zmiňovaného vůdčího autora této školy (Hanse z Brunecku), který zprostředkoval aktuální tendence severoitalské malby. Spolupráce s touto vůdčí dílnou je doložitelná mimo jiné užíváním stejných punců na pozadí deskových obrazů (votivní deska Jauffenburg).

Středoevropská varianta krásného slohu se ale dostávala do Jižních Tyrol více směry. Jedním ze zdrojů je přítomnost vandrovních umělců, v jejichž malbách nenacházíme žádné známky reflexe severoitalských škol a kteří pravděpodobně prošli přímo českým, rakouským či německým školením. Středoevropského původu je **autor Klanění tří králů z XIII. pole brixenské křížové chodby**, který spolupracoval s **Mistrem z Dreikirchen**. První z malířů se pravděpodobně původně zaměřoval zejména na deskovou malbu, jak naznačuje jeho plošné pojetí prostoru či zacházení s postavami, které jsou pojednány samostatně bez kompozičního propojení. [122] Podle mého mínění je též autorem dvou dochovaných deskových obrazů – Madony z městského muzea v Bolzanu a Bolestného Krista z Freisingu.⁸⁹⁹ [216, 220] U tohoto malíře je doložitelné užívání vzorníků českého původu a reflexe všech základních typů milostných mariánských obrazů. Jistě znal typ svatovítský (Beata) i roudnický (Regina) či některou z jejich syntéz. Doložitelná je i znalost typu trůnící korunované Madony, například Madony z Jeřeňova epitafu či Madony z Jindřichova Hradce. Typika obličejů se však výrazně liší od českých děl a není tedy pravděpodobné přímo české školení. Také tento Mistr byl jedním z inspiračních pramenů ponaučení pro výše zmiňované malíře, již

⁸⁹⁸ Viz kapitola VI.1.2.

⁸⁹⁹ Viz kapitoly VII.4; VII.5.

vytvořili výzdobu severních polí brixenské křížové chodby a z repertoáru tohoto Mistra převzali kromě kompozičního řešení i kásnoslohou hru linií draperie.

České školení, patrně v okruhu iluminátorů Václavových rukopisů, lze předpokládat také u **Mistra z Dreikirchen**, autora maleb v kostele sv. Gertrudy v Dreikirchen a rovněž autora výjevu Klanění tří králů z Freisingu, jehož druhou stranu s námětem Bolestného Krista provedl výše zmiňovaný Mistr, autor XIII. pole v Brixenu. [219, 192] Tito dva umělci tedy velmi úzce spolupracovali, avšak oba jsou zároveň samostatnými autory jiných děl. Mistr z Dreikirchen byl patrně původním školením iluminátor a je pravděpodobné, že prošel školením v okruhu Václavovy iluminátorské dílny během devadesátých let 14. století. Český původ v jeho díle naznačují zejména draperie skládané do kaskád a mís, velmi měkká a plastická modelace inkarnátu, ale i kompoziční řešení výjevu Ukřižování s typickým uzlem na Kristově bederní roušce, který se na malbách místních umělců objevuje později.⁹⁰⁰

Malířem čistě záalpského školení je **autor výzdoby apsidy v kostele sv. Heleny v Deutschnofen**, jenž je s velkou pravděpodobností totožný s autorem desky s Bolestným Kristem z Hallu u Innsbrucku.⁹⁰¹ [176-180, 226] Tento malíř byl snad přítomen přímo v Čechách, a to ještě během prvního desetiletí 15. století, což dokládá nejen stylová orientace, nýbrž i znalost konkrétních českých děl.⁹⁰² Pro tohoto autora jsou charakteristické protáhlé proporce esovitě prohnutých postav či dlouhé odhalené nártý. Postavy jsou zahaleny v pružné linie bohatě řasené draperie, skládané v plasticky provedené mísy a kaskády. Obličej je charakteristické mandlovýma očima medové barvy, s dlouhými rovnými nosy a krátkými plnými ústy. Tváře lemují vlnité vlasy, sepnuté vzadu. Obličej je velmi blízké typům používaným například na kapucínském cyklu. Stylově se malby řadí ke konci vrcholné fáze krásného stylu.

Tato výše uvedená díla jsou nejčistšími projevy krásného slohu v oblasti a žádným způsobem neodráží poučení padovsko-veronskou školou. Takovýchto projíždějících umělců záalpského původu bylo jistě velké množství a právě oni přiváželi do oblasti kompoziční a slohové novinky, z nichž následně čerpali i místní malíři. Ani Mistr z Dreikirchen, ani autor maleb ve sv. Heleně však nepatřili k nejkvalitnějším umělcům své doby a neměli zde přímé následovníky.

⁹⁰⁰ Například Ukřižování ze sv. Kateřiny z Völser Aicha (kap. V.5).

⁹⁰¹ Detailněji viz kapitoly VI.8; VII.8.

⁹⁰² Blízkost Kapucínskému cyklu, Ambraskému náčrtníku i Olomouckému misálu z roku 1413 či Roudnickému oltáři.

Umělcem, který s naprostou jistotou prošel českým školením, je **Mistr Václav z Rifiana/Tridentu**.⁹⁰³ Tento malíř v oblasti zanechal mnohem výraznější stopu a nelze jej označit za vandrovního umělce, jelikož se zde trvale usídlil. Jeho původní české školení zůstalo stálou konstantou, avšak neustále reflektoval nové podněty a ve svém pozdním díle se dostal již do těsné blízkosti místních malířů, reagujících na novinky veronské školy zejména pojetím architektury. Prvním jistým bodem v malířově životopise je jeho příjezd do Tridentu roku 1397, kde se také trvaleji usadil. Jak napovídají prameny, pracoval ve službách biskupa knížete Jiřího z Lichtenštejna (1390–1419) a se vši pravděpodobností stál také v čele jeho dvorské dílny. Tridentský pobyt malíře je možné chápat jako první období jeho tvorby, ohraničené rokem 1407, datem povstání tridentských obyvatel proti biskupovi, po němž již nebyl Jiří z Lichtenštejna ve městě prakticky přítomen a rozpadla se tak i jeho dvorská dílna.

V rozmezí let 1397–1407 vytvořila tato dílna dva dosud dochované cykly nástěnných maleb. Prvním z nich je nejspíše výzdoba kostela sv. Karla v Pergine.⁹⁰⁴ Tyto malby silně reflektují umělcovu zkušenost s českým malířstvím. [53-59] Patrná je znalost tvorby Mistra Theodorika, která se odráží zejména v robustnosti postav, ale i v jemné modelaci inkarnátů. Malíř však poznal i tvorbu o generaci mladších malířů, jak lze usuzovat především ze zájmu o naturalistické specifikování některých detailů, ale také ze způsobu charakterizování prostředí scény. Tu tvoří velmi jednoduché kompozice postav téměř spolu nekomunikujících, zasazených v krajině naznačené jen detailně modelovanými skalisky. V tomto asi nejstarším cyklu není patrná bližší znalost severoitalského malířství této doby a naopak se zde odráží nejčistěji malířovo české školení, předpokládané během sedmdesátých až osmdesátých let 14. století.

Druhým dílem, provedeným s největší pravděpodobností dílnou vedenou malířem Václavem, je cyklus Měsíců v Orlí věži biskupského hradu Buonconsiglio v Tridentu.⁹⁰⁵ [8-18] Tyto malby, vytvořené pro biskupa Jiřího z Lichtenštejna, lze datovat nedlouho před rok 1407. Výzdoba pokrývá čtyři stěny nevelké místnosti a je dokonalou syntézou nejprogressivnějších tendencí soudobého evropského malířství. Nejsilnější složkou i zde zůstává české školení. Dobře patrné je zejména ve způsobu komponování krajiny pomocí diagonálních pásem, ohraničených detailně modelovanými skalisky, s čímž se v českém prostředí setkáme v hojné míře zejména ve druhém a třetím dílu Bible Václava IV. Stejně

⁹⁰³ Viz kapitola IV.

⁹⁰⁴ Kapitola IV.4.

⁹⁰⁵ Kapitola IV.1.

tak postavy venkovanů i jednotlivé architektonické celky odrážejí toto poučení. Druhým velmi silným zdrojem poučení byla pro malíře lombardsko-veronská škola, přesněji vídeňský exemplář rukopisu *Tacuinum Sanitatis*, který byl v této době ve vlastnictví zmíněného biskupa. Z něj čerpal umělec inspiraci zejména při malbě kostýmů postav, ale i detailů krajiny (květiny na měsíci Květnu), ikonografii námětů (Setkání v růžové zahradě, Rybolov, Sokolnictví).

Po událostech z roku 1407 se Václav vydal hledat zakázku do Merana, sídelního města tyrolských hrabat. Přímo v tomto městě nacházíme nejstarší dílo tohoto druhého malířova období, scénu Zjevení sv. Kříže Janu z Mathy a Felixovi z Valois, umístěnou v podjezdu věže zdejšího farního kostela.⁹⁰⁶ [50] Tento výjev, odehrávající se v otevřené krajině s hustým lesním porostem, reflektuje velmi silně umělcův podíl na malbách v Orlí věži. Citlivé zachycení atmosféry noční scenérie s měsícem v úplňku, jehož svit se odráží od lesknoucích se listů, je projevem stejné tendence, s jakou jsme se setkali u cyklu Měsíců.

Následují malby na vnější straně chóru farního kostela v Termenu, kde je ve fragmentárním stavu dochováno Ukřižování se třemi kříži a sv. Kryštof s malým Ježíšem na ramenou.⁹⁰⁷ [65] Detailní modelace obličejů lemovaných světlými vlasy, především dobrého lotra, neomylně ukazují ke stejnému malíři, který provedl malby v Pergine.

Posledním dochovaným cyklem je výzdoba hřbitovní kaple v obci Rifiano.⁹⁰⁸ [32-49] Zdejší obrazy jsou signované Mistrem Václavem a datované k roku 1415. Na malbách je patrný posun v umělcově projevu – zejména zalidněním kompozic, proměnou draperie, odrážející znalost soudobých vzorníků typu Brunšvického skicáře a především reflektováním soudobé místní malby, projevující se začleněním výjevů z legendy sv. Kříže do kompozice tribunové architektury inspirované Altichierem. Tento cyklus je posledním dílem, které je možné s jistotou připsat sledovanému malíři. Následuje jen zmínka v meranském daňovém registru z roku 1425, kde je citována pravděpodobně vdova po Mistru Václavovi, tou dobu již zesnulém.

Dalším malířem jistě severského původu je **autor diptychu z hradu Chur**.⁹⁰⁹ [223-225] Tento malíř pravděpodobně znal českou malbu z let svého tamějšího školení v devadesátých letech. Ačkoliv nejspíše nezůstal trvale v oblasti, kompozice jeho

⁹⁰⁶ Kapitola IV.3.

⁹⁰⁷ Kapitola IV.5.

⁹⁰⁸ Kapitola IV.2.

⁹⁰⁹ Kapitola VII.7.

pašijového cyklu jsou zopakovány v dílech místních umělců, představitelů bolzanské školy. Ohlasy tohoto diptychu jsou patrné na malbách v Durnholz.⁹¹⁰ [87-93] Vzhledem k určení tohoto diptychu jakožto díla osobní devoce ale nelze předpokládat, že by se kompozice v oblasti rozšířily skrze přímou znalost tohoto oltáře. Pravděpodobnější je kolování vzorníků tohoto autora či exempel jeho kolegů stejného školení.

V rámci **bolzanské školy** počátku 15. století působilo velké množství umělců nevelkého významu, kteří vytvořili vlastní formální mluvu, jež z krásného slohu přebírá pouze skladbu draperie a kompoziční řešení zejména pašijových výjevů.⁹¹¹ Takovými umělci jsou malíři působící v Durnholz/Valdurna, Söll/Sella, Kampill/Campoglio, v kostele sv. Jana a ve sv. Kateřině ve Völser Aicha.⁹¹² Tito malíři přijímali podněty ze všech výše uvedených zdrojů. Kromě kompozic vycházejících ze stejných vzorníků jako diptych z hradu Chur se v jejich dílech setkáme také s pracemi reflektujícími tvorbu hlavní dílny brixenské školy (a jí zprostředkovaná kompoziční řešení Třeboňského Mistra, zejména Olivové hory). Hlavním východiskem těchto malířů je však starší místní malba veronsko-padovské orientace Giottových následovníků.

Kromě česky a rakousky školených umělců ale přinášeli krásný sloh do oblasti i umělci jihoněmeckého původu. Takovýmto malířem byl **Hans Stotzinger**, původem ze Švábského Ulmu.⁹¹³ Stotzinger ale nebyl patrně nijak novátorským umělcem, a proto nelze předpokládat, že by hlouběji zasáhl do lokálního umění. Jediným krásnoslohým rysem jeho díla jsou draperie postav a typika ženských figur a tváří, což jsou ale motivy opakující se i u ostatních jeho místních současníků a nemusí se tedy jednat o jím přenesené motivy. Jeho zásluhou je aktuálních tendencí směřujících k zájmu o dobové realie a naturalističtější podání postav. Umělci bolzanské školy, kteří byli dříve řazeni k okruhu Stotzingerových následovníků, jsou nyní považováni za Stotzingerovy současníky či umělce podobného školení. Takovýmto malířem je zejména **autor maleb v lodi kostela sv. Heleny v Deutschnofen/Nova Ponente [186, 189]** či **autor maleb v Kampill/Campiglio. [94-102]** Jihoněmeckého původu jsou snad také některá kompoziční řešení. Výjev Krista na hoře Olivové, který je umístěn v ploché zahradě obehnané plotem, ohraničené skalnatými výběžky a s apoštoly za Kristovými zády, vychází pravděpodobně z reliéfů dochovaných v jihoněmeckém prostředí.

⁹¹⁰ Kapitola V.4.

⁹¹¹ Kapitola V.

⁹¹² Kapitoly V.4 - IV.7.

⁹¹³ Kapitola V1; V.2;

Dalším zdrojem jihotyrolského malířství krásného slohu je jistě *malba salzburského okruhu* (či Starobavorska). Deskový obraz Ukřižování z Novacella je se vši pravděpodobností importem právě z této oblasti.⁹¹⁴ [205] Svědčí pro to mimo jiné užití punců routového motivu, který se v tomto okruhu těšil značné oblibě, ale také obličejový typus ženských postav. Tento malíř, ač jeden z hlavních představitelů salzburské školy, pocházel nejspíše z Čech, kde získal školení v generaci malířů sedmdesátých let. Blízká je zejména tvorba Mistr Osvalda v katedrále sv. Víta. Kromě obecně stylových analogií zde najdeme i stejný vzor puncovaného pozadí, který se v žádném jiném českém díle nevyskytuje. Poznal patrně i tvorbu Mistra Třeboňského oltáře, konkrétně Ukřižování ze sv. Barbory, jehož znalost naznačuje mimo jiné i kompoziční uspořádání postav pod křížem.

Důležitým činitelem v šíření krásného slohu byla nepochybně i *sochařská díla*. Krásnoslohé piety jsou v Tyrolích dochovány v Bolzanu, Rifianu a Lienzu, jistě se ale původně nacházely na více místech. Bolzanští umělci, kteří reflektují pouze záhybový systém krásnoslohých postav, mohli tedy vycházet také z těchto zdrojů. Naznačený způsob recepcce lze tušit na případě trůnící Madony z výjevu Klanění tří králů na XIII. poli brixenského dómu [122, 125] a snad na postavě Mojžíše ničícího zlaté tele z Rifiana. [46, 47]

Z výčtu těchto dílen či umělců je patrná rozmanitost jihotyrolské malby, která navazuje na české a středoevropské vzory z mnoha směrů a vrstev. S reflexí maleb vrcholného krásného slohu se setkáme až kolem roku 1410 a během druhého a třetího desetiletí 15. století. Ve starších malbách jde spíše o návaznost na malířství Mistra Theodorika, post-theodorikovské generace či v případě hlavní brixenské dílny i na vzory Mistra Třeboňského oltáře. Zajímavým prvkem, který pojí jihotyrolské malby s tímto okruhem, jsou puncy a plastické dekorace obrazů, které navazují na pozadí Theodorikových obrazů z kaple sv. Kříže a práce Mistra Osvalda v chórových kaplích pražské katedrály. Stylově pak malíři z uvedené starší generace pražských dvorních umělců čerpají zejména měkkost modelace a tekoucí hmotu draperie. V mnoha případech poté tyto vzory transformují ve svébytný projev, poměrně odlišný od české verze krásného slohu (zejména severní pole v Brixenu, votivní deska Jauffenburg).⁹¹⁵

Do budoucna bude jistě třeba zabývat se způsobem rozdělení práce v dílnách a spolupráce jednotlivých umělců a dílen na výzdobě kostela. Z rozboru některých

⁹¹⁴ Kapitola VII.2.

⁹¹⁵ Kapitoly VI.1.2, VII.3.

malířských celků totiž vychází najevo, že na celém kostele spolupracovalo větší množství mistrů odlišného školení (i se svými pomocníky či dílnami). To je případ zvláště farního kostela v Tramínu či kostela sv. Heleny v Deutschnofen, kde se propojují dílny bolzanské a brixenské. Na mnoha malířských celcích, řazených k takzvané bolzanské malbě, se navíc setkáme se silnou reflexí maleb brixenského okruhu, a zdá se tedy silně nevyhovující dělení místní produkce na bolzanskou a brixenskou školu. Příhodnější je podle mého názoru mluvit o větším počtu dílen, které lze rozdělit do různě se prolínajících množin či okruhů. První takovouto množinu tvoří hlavní brixenská dílna, tedy autor IV. pole v Brixenu (patrně Hans z Brunecku), který byl vůdčí uměleckou osobností celé jihotyrolské oblasti na počátku 15. století. Dále je možné mluvit o množině dílen severských umělců, stojících mimo rámec místní tradice (apsida sv. Heleny, XIII. pole v Brixenu, Mistr z Dreikirchen). Pak je zde množina maleb starší vrstvy bolzanské školy, navazující na italské trecento, z níž vycházejí i dílny bolzanských malířů z počátku 15. století, které ale zároveň silně reagují na množinu brixenskou i množinu severských umělců (Kampil, Durnholz).

S otázkou fungování dílen a rozdělení práce souvisí i otázka totožnosti vůdčí osobnosti brixenské školy, tedy onoho autora IV. pole v Brixenu.⁹¹⁶ Pro příští bádání bude patrně nutno položit si otázku, zda nemohli oba pramenně doložení malíři Hans a Erasmus spolupracovat v jediné dílně. Oficiální „mistr“ této dílny však nemusel být totožný s nejtalentovanějším malířem. Podle kvality signovaných maleb Erasma souhlasím spíše s tradičním názorem, tedy se ztotožněním Hanse z Brunecku a autora IV. pole v Brixenu i v Novacella.

⁹¹⁶ K názoru jednotlivých badatelů na tuto problematiku viz kapitola VI.11; VI.3.

Seznam použité literatury

ANDERGASSEN 1991 – Leo ANDERGASSEN: Churburg. Geschichte, Gestalt und Kunst. Bozen 1991.

ANDERGASSEN 1992 – Leo ANDERGASSE: Die mittelalterlichen Wandmalereien im Kreuzgang zu Neustift, in: ARX 14/1, 1992, 113-118.

ANDERGASSEN 1994 – Leo ANDERGASSEN: Kirchliche Kunst in Terlan. Bozen 1994.

ANDERGASSEN 1996 – Leo ANDERGASSEN: Sarntaler Kirchenkunst. Lana 1996.

ANDERGASSEN 1998 – Leo ANDERGASSEN: Die Tiroler Kunst von Pacher. Meister Erasmus von Bruneck, in: ROSENAUER 1998, 99-100.

ANDERGASSEN 2002 – Leo ANDERGASSEN: Kunst in Dreikirchen. Bozen 2002.

ANDERGASSEN 2002a – Leo ANDERGASSEN: Kunst vor Ort. Bozen 2002.

ANDERGASSEN 2002b – Leo ANDERGASSEN: Le componenti internazionali del gotico tirolese, in: CASTELNUOVO/DE GRAMMATICA 2002, 367-382.

ANDERGASSEN 2002c – Leo ANDERGASSEN: Die Kirche St. Helne in Deutschnofen, in: Südtirol in Word und Bild 2002, 35-41.

ANDERGASSEN 2004 – Leo ANDERGASSEN: Churburger Passionsdiptychon, In: Vogt Gaudenz von Matsch: ein Tiroler Adelige zwischen Mittelalter und Neuzeit. Lana 2004, 131-158.

ANDERGASSEN 2010 - Leo ANDERGASSEN: Il duomo di Bressanone. Storia, Ambiente, Arte. Lana 2010.

ANDERGASSEN 2014 – LEO Andergassen: Stiltransfer zwischen Prag und Verona Meister Wenzeslaus und die Ausmalung der Heilig Kreuz-Kapelle in Riffian von 1415, in: SÖDING 2014, 329-361.

ANDERGASSEN/GUFLER/PLIEGER 1997–Leo ANDERGASSEN/Christoph GUFLER/Cornelia PLIEGER: Lana Sacral. Die Kirche: Geschichte, Kunstschatze und Architektur. Bozen 1997.

ATZ 1873 - Karl ATZ: Die Gotische Kirche in Terlan und ihre Wandgemälde, in: Mittheilungen der k.k. zentral Kommission. Wien 1873

ATZ 1881 – Karl ATZ: Neu entdeckte Wandmalereien in der Kirche von Terlan, in: Mittheilungen der K.K. Central-Commission p. LXIII. Wien 1881.

ATZ 1903 – Karl ATZ / Adelgott SCHATZ: Der Deutsche Anteil des Bistums Trient, 1903.

ATZ 1909 – Karl ATZ: Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1909.

BACHER/MACHATSCHEK/WEHDORN 1975 – Ernst BACHER/ Alois MACHATSCHEK / Manfred WEHDORN (ed.): Beiträge zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Festschrift für Walter Frodl. Wien, Stuttgart 1975.

BÁRTLOVÁ 2001 – Milena BÁRTLOVÁ: Poctivé obrazy. Praha 2001

BELLABARBA 1995 – Marco BELLABARBA: I principati vescovili di Trento e Bressanone nei primi secoli, IN: DELLE DONNE 1995, 21-33.

BELLABARBA 2004 — Marco BELLABARBA: Il principato vescovile di Trento nel trecento

BESOLD 2000 — Andrea BESOLD: Il gotico internazionale. Influssi nordici, in: Tr3cento 2000, 195–201.

BIASSI 2008 - - MARIUS L. DE BIASSI: IL SUDTIROLO: DALLA CONTEA ALLA HEIMAT: 1200-1500. BOLZANO 2008.

Blochová 1993 – Hana BLOCHOVÁ: Hana Blochová, Reliéfní dekor v české malbě 14. století, in: Technologia Artis 1993. <http://www.technologiaartis.org/3malba-drevo-relief.html>, vyhledáno 1. 3. 2015.

BRANDSTÄTTER 1996 — K BRANDSTÄTTER.: Le relazioni tra Trento e il Tirolo nel tardo Medioevo, in: Studi Trentini di Scienze Storiche. Trento 1996, 177–192.

BRANDSTÄTTER1996a — K. BRANDSTÄTTER: Regime di compattate (1363–1486), in: Storia del Trentino, L. de Finis. Trento 1996, 177–192.

BRAUNE 1906 - Heinz BRAUNE: Die Kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400, in: Zeitschrift des Ferdinandeums, vol. 50. Innsbruck 1906, 1-114.

BRUCHER - Günter BRUCHER: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Gotik. München 2000.

BURAN 2006 — Dušan BURAN: Die Ausmalung der Friedhofskapelle in Riffian. Meister Wenzel, Südtirol und Böhmisches Kunst um 1400, in: umění LIV. Praha 2006, 298–

BURAN 2006a — Dušan BURAN: Die Wandmalereien in Riffian und Sigismund von Luxemburg. Überlegung zu einer kirchenpolitisch motivierten Ikonographie um 1400, in: Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa. Mainz 2006.

BURGER 1912-17 – Fritz BURGER: Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Bd. I-III. Berlin 1912-17.

CASTAGNETTI 2004 — Andrea CASTAGNETTI: Tra regno italico e regno teutonico: verso i poteri comitali del Vencovo (888–1027), in: CASTAGNETTI/VARANNINI 2004, 73–116.

CASTAGNETTI 2004a — Andrea CASTAGNETTI: I Vencovi trentini nella Lotta per le investiture e nel primo conflitto tra Impero e Comuni, in: CASTAGNETTI/VARANINI 2004, 117–158.

CASTAGNETTI/VARANINI 2004 — Andrea CASTAGNETTI / Gian Maria VARANINI: Storia del Trentino III. L'età medievale, Trento 2004. 95

CASTELNUOVO 1986 — Enrico CASTELNUOVO: I Mesi di Trento. Gli affreschi di Torre Aquila e gotico internazionale, Trento 1986.

CASTELNUOVO 1986 — Enrico CASTELNUOVO: Il Gotico internazionale in Francia e nei Paesi Bassi, (=I Maestri del Colore 243, 244). Milano 1966.

CASTELNUOVO 1987 — Enrico CASTELNUOVO: Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila a Trento, Trento 1987.

CASTELNUOVO 1996 — Enrico CASTELNUOVO: Il castello di Buonconsiglio, II. Dimora dei principi Vencovi di Trento. Persone e tempi di una storia, Trento 1996.

CASTELNUOVO 2002a — Enrico CASTELNUOVO: L'autunno del Medioevo nelle Alpi, in: Il Gotico nelle Alpi 2002, 17–33.

CASTELNUOVO/DE GRAMMATICA – Enrico CASTELNUOVO / Francesca DE GRAMMATICA:
Il Gotico nelle Alpi 1350-1450. Trento 2002.

CATTOI 2011 — Domizio CATTOI: le arti figurative a Trento al tempo del principe
Vencovo Giorgio Liechtenstein, in: PRIMERENO 2011, 148–161.

CEVC – Emilian CEVC: Hans Maler von Judenburg und seine Werkstatte in: Gotik in der
Steiermark. Aussteilungskatalog. Graz 1978, 262-72.

CLEMEN – Paul CLEMEN: Beiträge zur Kenntnis älterer Wandmalereien in Tirol, in:
Mittheilungen der K.K. central-kommission zur Erforschung und Erhaltung zur Kunst
und historischen Denkmale I-IV. Wien 1889. 11-18, 82-88, 185-226, 237-244.

COSTA1997 — Andrea COSTA: I Vescovi di Trento. Trento1977.

COZZI 2002 — Enrica COZZI: Il mondo cavalleresco. L'Italia nord-orientale, in: Il Gotico
nelle Alpi 2002, 239–251.

CURZEL 1999 — Emanuele CURZEL: Le pievi Trentine. Trasformazioni e continuità
nell'organizzazione territoriale della cura d'anime dalle origini al XIII secolo. Bologna
1999

CURZEL 1999a — Emanuele CURZEL: Factis mysterium legere. Miscellanea di studi
in onore di Iginio Rogger in occasione del suo ottantesimo compleanno. Bologna 1999.

CURZEL 2002 — Emanuele CURZEL: Venceslao pittore a Trento. Un nuovo documento
per l'attribuzione dei „Mesi“ di Torre Aquila?, in: Il Gotico nelle Alpi 2002, 339–341.

CURZEL 2004 — Emanuele CURZEL: I vescovi di Trento nel basso medioevo: profili
personali, scelte di governo temporale e spirituale, in: CASTAGNETI/VARANINI 2004, 579–
610.

DAL PRÀ 1999 — Laura DAL PRÀ: La «Morte Villana». Devozione medievale, controllo
ecclesiastico e cultura artistica in un ciclo affrescato alla fine del trecento, in: CURZEL
1999a, 577–604.

DČVU I/1 — Rudolf CHADRABA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha
1984.

DE GRAMATICA 2002 — Francesca DE GRAMATICA : Il ciclo dei mesi di torre Aquila, in: Il gotico nelle Alpi, 342–365. 96

DE GRAMATICA 2002a — Francesca DE GRAMATICA: Trento, Castello di Buonconsiglio, Torre Aquila, in: Le vie del Gotico 2002, 600–609.

DELLE DONNE 1995 – Giorgio DELLE DONNE: Incontri sulla storia del'Alto Adige. Bolzano 1995.

DE MARCHI/FRANCO 2000 – Andrea DE MARCHI/ Tiziano FRANCO: Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano. Atlante. Bolzano 2000.

DELL'ANTONIO - Maddalena DELL'ANTONIO: Maestro Giovanni da Brunco, in: Bolletino dell'Arte, vol. 10. 1928, 489-504.

De re artificiosa – Lucas MADERSBACHER / Thomas LUKKAS: De re artificiosa. Festschrift für Paul von Naredi-Reiner zu Seinem 60. Geburtstag. Regensburg 2010.

Die Parler – Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern I – V. Anton LEGNER (ed.). Köln-Greven und Bechtold 1978-1980.

DIGILIO 2011 — Domenica DIGILIO: I Ricami boemi del vescovo Giorgio Liechtenstein, in: PRIMERANO 2011, 47–57.

EGG 1967 - Erich EGG: Zur Brixner Malerei in der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts, in: Der Schlern, vol. 41. Bozen 1967, 87-94

EGG 1972 – Erich EGG: KUNST in Tirol, Malerei und Kunsthandwerk. Innsbruck 1972.

EGG 1985 – Erich EGG: Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre. Innsbruck 1985.

EGG 1988 – Erich EGG: Kunst im sudtiroler Unterland. Bozen 1988.

FAJT 1997 – Jiří FAJT: Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Praha 1997.

FAJT 2006 — Jiří FAJT (ed.):Karel IV, císař z Boží milosti: Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437 (kat. výstavy). Praha 2006.

FERRANDI 1972 – Mario FERRANDI: Alto Adige nella storia, 1972.

FIOCCO 1952 — Giuseppe FIOCCO: Nicolo di Pietro, Pisanello, Venceslao, in: Bolletino d'Arte XXXVII, 1952, 13–20.

FISCAL 1972 – W. FISCAL: Maler von Bozen aus Ulm? Runkelsteiner Fresken im Licht neuer Forschungen, in: Dolomiten 27, settembre 1972, 11.

FOGOLARI 1905 — Gino FOGOLARI.: Il ciclo dei mesi nella Torre dell'Aquila a Trento e la pittura di costume veronese del principio del Quattrocento, in: Tridentum VIII. Trident 1905.

FRANCO 2000 – Tiziano FRANCO: Tra Padova Verona e le Alpi, in: DE MARCHI/FRANCO 2000, 149-165.

GEROLA 1923 — Giuseppe GEROLA: A proposito degli affreschi della Torre dell'Aquila, in: Il giornale di Trento 25-25.12., Trento 1923.

GIRARDI 1984 – Silvio GIRARDI: Storia del Tirolo dal 1300-1918: La confederazione del Tirolo. 1984.

GHEROLDI 2000 – Vincenzo GHEROLDI: Culture Technique, in: DE MARCHI/FRANCO, 299-360.

GROßMANN 1980 – Dieter GROßMANN: Der Begriff „Schöner Stil“ und andere Bemerkungen zur Ausstellung. in: Die Parler IV, 1980, s. 191-197.

GRUBER 1976 – Karl GRUBER: Notizien zur Familie Wolkenstein. In: Der Schlern, 50. 1976.

GRUBER 1988 – Karl GRUBER: La chiesa parrocchiale di Valdurna. Bozen 1988.

GRYGAROVÁ 2008 — Dominika GRYGAROVÁ: Typologie výzdoby knih hodinek pozdního středověku. Hodinky Národního muzea v Praze WVI. G. 77. (dipl. Práce KTF UK). Praha 2008.

GÜRTLER 2011 – Eleonore GÜRTLER: Kunstschatze des Mittelalters (katalog výstavy). Innsbruck 2011.

GÜRTLER 2011a – Eleonore GÜRTLER: Altar von schloss Tirol, in: GÜRTLER 2011, 32.45.

HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, 1991.

HAMSÍK 1986 – Mojmír HAMSÍK: Theodorik a dílna, addenda k technice malby, in: Umění XXXIV. Praha 1986, 64-68.

HAMSÍK 1992a – Mojmír HAMSÍK: Pastiglia: původ a technika, in: Technologia Artis 2. Praha 1992, 45-49.

HAMSÍK 1992b – Mojmír HAMSÍK: Reliéfní dekor středověké malby. Pastiglia: původ a technika, in: Umění 1992, s. 89-99.

HAMSÍK 1997 – Mojmír HAMSÍK: Mistr Theodorik. Technologie malby a její historické souvislosti, in: FAJT 1997, 578-579.

HANIEL 1940 — Ellen HANIEL: Meister Wenzlaus von Riffian. München 1940.

HLAVÁČKOVÁ 1990 – Hana HLAVÁČKOVÁ: Die Buchmalerei des Schönen Stils, in: Prag um 1400, 113-135, k. h. 49-67.

HLOBIL 1997 – Ivo HLOBIL: Heinrich IV. Parler und der Parlier Heinrich. Die Rechnungsbücher des Veitsdom in Prag beziehen sich auf den Parlier Heinrich, nicht auf Heinrich Parler, In: Umění 45. Praha 1997, 141-152.

HLOBIL 1999 – Ivo HLOBIL: Die Wenzelstatue mit Peter Parlers Zeichen im Veitsdom, in: Umění 47. Praha 1999, 385-388.

HOMOLKA 1964 – Jaromír HOMOLKA: Einige Bemerkungen zur Entstehung des Schönen Stil, in: Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské univerzity F8. 1964, 43-60.

HOMOLKA 1977 – Jaromír HOMOLKA: Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění, in: Jenštejn 1977. Brandýs nad Labem-Stará Boleslav 1977, 115-151.

HOMOLKA 1979-1980 – Jaromír HOMOLKA: Poznámky k Třeboňskému mistrovi, in: Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university, řada uměnovědná F23/24. 1979-1980, 25-32.

HOMOLKA 1983 – Jaromír HOMOLKA: Sochařství, In: Praha středověká (ed. Emanuel Poche). Praha 1983, 359-489.

HUIZINGA 1999 — Johann HUIZINGA: Podzim středověku. Praha 1999.

HYE 1972 – Franz-Heinz HYE: Der altar von St. Sigmund. Ein Denkmal zu Erinnerung an die Geburt Herzog Zikmund des Münzreichen, in: Der Schlern 1972, 120-124.

CHALUPNÁ 2013 – Romana CHALUPNÁ: Mistr Václav z Tridentu a vliv českého malířství v oblasti Trentina kolem roku 1400 (nepubl. Diplomová práce na KTF UK). Praha 2013.

CHALUPNÁ 2014 – Romana CHALUPNÁ: Mistr Václav z Tridentu, In: Cultural Transfer (sborník z konference). Praha 2014, 37-42.

CHALUPNÁ 2015 – Romana CHALUPNÁ: Mistr Václav, český malíř v jižním Tyrolsku, in: ŠMÍD/ZÁRUBA 2014. 256-277.

CHINI 2002 – Ezio CHINI: Il Gotico in Trentino. La pittura di tema religioso dal primo Trecento al tardo Quattrocento, in: Le vie del Gotico 2002, 79–116.

INAMA 1927 — Carlo INAMA: Die Bedeutung des Wandgemäldes in der Turmhalle der Meraner Pfarrkirche, in: Der Schlern VIII, 1927, 153sq.

KARMASSI 2004 — Patrizia KARMASSI (ed.): Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel). Wolfenbüttel 2004.

KEHRER 1909 – KEHRER: Die heilige drei Könige in Literatur und Kunst. 1909

KLÍPA 2006 – Jan KLÍPA: Kapitoly z deskové malby krásného slohu (nepublikovaná disertace FF UK). Praha 2006.

KLÍPA 2012 – Jan KLÍPA: Ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400-1430. Praha 2012.

KOFLER ENGL 2007 - Waltraud KOFLER ENGL: Malerei von 1270 bis 1430, in: Kunt in Tirol 2007, 295-310.

KRAMÁŘ 1928 - Vincenc KRAMÁŘ, La peinture et la sculpture du XIVe siècle en Bohême, L'art vivant en Tchécoslovaquie, No 78, 1928, s. 202-215.

KRÁSA 1964 — Josef KRÁSA: Nástěnné malby Žirovnické zelené světnice, in: Umění XII. Praha 1964, 282–300.

- KRÁSA 1974 — Josef KRÁSA: Rukopisy Václava IV. Praha 1974.
- KRÁSA 1990 – Josef KRÁSA: České iluminované rukopisy 13.-16. století. Praha 1990.
- KREUZER-ECCEL 1976 – Eva KREUZER-ECCEL: Hans von Judenburg und die Plastik des Weichen Stiles in Südtirol. 1976.
- KROHM/KRÜGER/WENIGER 2001 -Hartmut KROHM / Klaus KRÜGER / Matthias WENIGER (ed.): Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins. Berlin 2001
- KUBÍNOVÁ 2012 — Kateřina KUBÍNOVÁ: Emauzský cyklus, Praha 2012.
- Kunst in Tirol 2007– Kunst in Tirol, Bd. 1, Lukas MADERSBACHER / Paul NAREDI-REINER (ed.). Bozen 2007.
- KURT 1911 — BettyKURT: Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient, in: Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege, 5. Wien 1911, 9- 104.
- KUTAL 1962 - Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350-1450. Praha 1962.
- KUTAL 1970 — Albert KUTAL: Sochařství, in: PEŠINA 1970, 112–126.
- KUTAL 1972 – Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972.
- KUTHAN / ROYT 2011 – Jiří KUTHAN / Jan ROYT: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha: Svatyně českých patronů a králů. Praha 2011.
- LEGNER 1978 – Anton LEGNER: Zur Handbuch und zur Ausstellung, in: Die Parler I. Köln 1978, 17-18.
- Le vie del Gotico 2002 — Le vie del Gotico. Trentino fra Trecento e Quattrocento, Ezio CHINI / Laura DAL PRÀ (ed.). Trento 2002.
- Medieval Tapestries 1993 — Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art kat. výstavy), Adolfo Salvatore CAVALLO. New York 1993.
- MELUZÍNOVÁ 2016 – Romana MELUZÍNOVÁ: Madona z Městského muzea v Bolzanu, in: Staré a nové. Staré jako východisko či překážka? Sborník příspěvků z doktorandské konference. 2016, 75-82.

MORASSI 1926 — Antonio MORASSI: Come il Fogolino restaurò gli affreschi di Torre Aquila a Trento, in: Bollettino d'arte, VIII, 1926.

MORASSI 1935 – Antonio MORASSI: Storia della pittura nella Venezia Tridentina. Roma 1935.

OBERHAMMER 1948 – Vinzenz OBERHAMMER: Der Altar vom Schloss Tirol. Innsbruck-Wien 1948.

OBERHAMMER 1950 – Vinzenz OBERHAMMER: Gotik in Tirol. Malerei und Plastik des Mittelalters. Katalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Innsbruck 1950.

Od gotiky k renesanci IV – Kaliopi CHAMONIKOLA (ED.): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550. IV. Opava. Brno 1999.

OETTINGER 1934 – Karl OETTINGER: Hans von Tübingen zu Wiener-Neustadt: der Meister von St. Lambrecht, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien Ser. NF, vol. 8. Wien 1934, 29-64.

OETTINGER 1952 – Karl OETTINGER: Wiener Hofmaler um 1360-1380. Zur Entstehung des ersten deutschen Porträts, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft vol. 6. Berlin 1952, 137sq.

OPITZ – Josef OPITZ: Sochařství v Čechách za doby Lucemburků. Praha 1935.

OTTAVIANI 2004 — Maria Botteri OTTAVIANI: Testimonianze di pittura murale nel Trecento e Quattrocento, in: CASTAGNETTI/VARANINI 2004, 667–690.

PÄCHT 1929 – Otto PÄCHT: Österreichische Tafelmalerei der Gotik. Augsburg 1929.

PÄCHT 1950 — Otto PÄCHT: Early italian nature studies and the early calender landscape, in: Journal of the Wartburg and Courtauld Institutes, XIII, 1950.

PARIS 1400 — Paris 1400. Les Arts sous Charles VI (kat. výstavy), Elisabeth TABOURET– DELAHAYE. Paris 2004.

PÁTKOVÁ 1996 — Hana PÁTKOVÁ: Cecharní kniha pražských malířů 1348–1527, Praha 1996.

- PEŠINA 1970 — Jaroslav PEŠINA: České umění gotické 1350–1420. Praha 1970.
- PEŠINA 1970a — Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: PEŠINA 1970, 202–243.
- PEŠINA 1971 – Jaroslav PEŠINA: Zur Frage der Chronologie des „Schönen Stils“ in der Tafelmalerei Böhmen, in: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, F14-15, 1971, 167-190.
- PEŠINA 1984 — Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: DČVU I/1, 354–397.
- PEŠINA/HOMOLKA 1963 — Jaroslav PEŠINA /Jaromír HOMOLKA: K problematice evropského umění kolem roku 1400, in: Umění 11/3, 1963, 161–204.
- PEŠINA/HOMOLKA 1970 — Jaroslav PEŠINA/Jaromír HOMOLKA: České země a Evropa, in: PEŠINA 1970, 19–57.
- PINDER 1923 – Wilhelm PINDER: Zum Problem der „Schönen Madonnen“ um 1400, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 44, 1923, 147-171.
- PINDER 1926 — Wilhelm PINDER: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, S.l. 1926. 98
- PINDER 1940 -Wilhelm PINDER: Vom Wessen und Werden deutscher Formen II. Die Kunst der ersten Bürgerzeit. Leipzig 1940.
- PINTARELLI 1995 – Silvia Spada PINTARELLI: Museo civico. Sezione storico-artistica. Bolzano 1995.
- PINTARELLI 1997 — Silvia Spada PINTARELLI: Affreschi in Alto Adige. Venezia 1997.
- PINTARELLI 1989 - Silvia Spada PINTARELLI: Erwerbungen und restaurierungen 1985-1989. Bozen 1989.
- PINTARELLI 2002 — Silvia Spada PINTARELLI: Pergine, chiesa di S. Carlo, in: Le vie del Gotico 2002, 390–401.
- PLEYBERT 2001 — Frédéric PLEYBERT (ed.): Paris et Charles V. Paris 2001.
- POKORNÝ 2012 – Adam POKORNÝ: Technika malby českých deskových obrazů 1400-1420, in: KLÍPA 2012, 173-206.

POPP 2003 - Sigrid POPP: Die Fresken von St. Vigil und St. Zyprian. Studien zur Bozner Wandmalerei um 1400 (nepublikovaná disertační práce). Berlin 2003

Prag um 1400 – Prag um 1400. Der Schöne Still. Böhmische Malerei und Plastik in der Gotik (katalog výstavy). Wen 1990.

PRIMERANO 2000 — Domenica PRIMERANO: L'immagine incisa di San Vigilio in relazione alle altre forme della produzione artistica, in: L'immagine di San Vigilio tra storia e legenda (kat. výst.). Trento 2000, 97–123.

PRIMERANO 2011 — Domenica PRIMERANO (ed.): Una storia a ricamo. La ricomposizione di un raro ciclo boemo di fine Trecento (kat. výst.). Trento 2011.

Quattrocento: poteri urbani e poteri signorili, in: CASTAGNETTI/VARANINI 2004, 385–416.

RAMPOLD 1985 – Josef RAMPOLD: Bozen, Salten, Sarntal, Ritten, Eggental. Mittelpunkt des Landes an der Etsch und im Gebirge. Die Stadt Bozen und Wanderungen in den Gebieten Salten, Sarntal, Ritten, Eggental. Bozen 1985.

RASMO 1933 – Nicolo RASMO: Il Castello del Buonconsiglio prima del Clesio (diplomová práce. Firenze 1933

RASMO 1941 – Nicolo RASMO: La chiesa dei Domenicani a Bolzano - note araldiche e genealogiche, Firenze, Archivio per l'Alto Adige 36. 1941.

RASMO 1942a – Nicolo RASMO: Un ciclo di affreschi guarienteschi nella chiesa dei domenicani a Bolzano, in: Alto Adige, Alcuni documenti del passato. Bergamo 1942, 60-68.

RASMO 1942b – Nicolo RASMO: Il pittore delle storie di S. Vigilio nella chiesa del Virgolo presso Bolzano, in: Alto Adige. Alcuni documenti del Passato, Vol. II, Cap. II, 5. Bergamo, 1942, 46-55.

RASMO 1947 - Nicolo RASMO: Contributi alla conoscenza delle opere d'arte dell'Alto Adige recanti la firma degli autori, in: Cultura Atesina, I, 1947, 162 sq.

RASMO 1947a – Nicolo RASMO: Nuovi documenti sulla costruzione dell'altare maggiore della parrocchiale di Bolzano, in: Cultura Atesina I. Bolzano 1947, 6sq.

- RASMO 1949 – Nicolo RASMO: *Arte medioevale nell'Alto Adige*. Bozen 1949.
- RASMO 1952 – Nicolo RASMO: *Note sui rapporti fra Verona e l'Alto Adige nella pittura del tardo trecento*, in: *Cultura Atesina*, vol. 6. Bozen 1952, 57-82.
- RASMO 1957 — Nicolo RASMO: *Venceslao da Trento e Venceslao da Merano*, in: *Kultura Atesina XI*, 1957, 21–34.
- RASMO 1958 – Nicolo RASMO: *Bolzano. Quaranta tavole originali di Luciano Guarnieri. Cenno storico e commento di Nicolò RASMO*. Rovereto 1958.
- RASMO 1963 — Nicolo RASMO: *Gli affreschi di Torre Aquila a Trento*, Rovereto 1963.
- RASMO 1971 – Nicolo RASMO: *Affreschi medioevali atesini*. Milano 1971.
- RASMO 1971a – Nicolo RASMO: *Affreschi dell Trentino e dell'Alto Adige*. Trento 1971.
- RASMO 1973 – Nicolo RASMO: *Pitture murali in Alto Adige*. Bolzano 1973.
- RASMO 1975 – Nicolo RASMO: *Johannes von Bruneck und Ambrosius Gander*, in: *BACHER/MACHATSCHKEK/WEHDORN* 1975, 182-189.
- RASMO 1976 — Nicolo RASMO: *Il Castello del Buonconsiglio a Trento*, Perugia 1976.
- RASMO 1977 – Nicolo RASMO: *Die Mode als Wegweiser für die Datierung von Kunswerken des 14. Jahrhunderts in Sudtirol*, in: *Das Leben in der Stadt des späten Mittelalters. Internationaler Kongreß Krems a. d. Donau 20. bis 23. September 1976*. Wien 1977, 261sqq.
- RASMO 1978 – Nicolo RASMO: *Tirol*, in: *Die Parler* 1978, 437-439.
- RASMO 1982 – Nicolo RASMO: *Storia dell'Arte nel Trentino*. Trento 1982.
- RASMO 1983 — Nicolo RASMO: *Affreschi e sculture*, in: *Beni Culturali nel Trentino. Interventi dal 1979–83*, 7, Trento 1983.
- RASMO 1987 – Nicolo RASMO: *Pittura del Quattrocento in Valdadige*, in: *ZERI* 1987, 90-118.

RIEDMANN 2004 — Josef RIEDMANN: Verso l'egemonia tirolese (1256–1310), in: CASTAGNETTI/VRANINI 2004, 255–344.

RIEDMANN/LEITNER/FONTANA 1985 – Josef RIEDMANN/Walter LEITNER/Josef Fontana: Geschichte des Landes Tirol, Band 1. 1985

RINGLER 1946 – Josef RINGLER: Unbekannte Malersignaturen, in: Der Schlern 1946, 119.

RINGLER 1952 – Josef RINGLER: Ein verk des Meister H. Von Bruneck in Nordtirol, in: Der Schlern 26. Bozen 1952, 119-123.

RINGLER 1957a – Josef RINGLER: Zum werk des Meisters des Freisinger Dreikönigsbildes, Der Schlern 31. 1957, 172-175.

RINGLER 1957b – Josef RINGLER: Dreikirchen und Briol, in: Tiroler Heimatblätter, vol. 32. Bozen 1957, 70-84.

ROETTGEN 1996 — Steffi ROETTGEN: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Anfänge und Entfaltung 1400–1470, München 1996.

ROSENAUER – Artur ROSENAUER: Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäische Spätgotik 1498-1998, Ausstellungskatalog. Kloster Neustift, Bozen-Lana 1998.

ROYT 2002 – Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách. Praha 2002.

ROYT 2013a – Jan ROYT: Malý průvodce po křesťanské ikonografii. Narození Krista, in: Katolický týdeník 51-52. Praha 2013

ROYT 2013 – Jan ROYT: Mistr Třeboňského oltáře. Praha 2013

SALVINI 1941 – Roberto SALVINI: Un altare della Pusteria e il suo posto nella storia dell'arte atesina, in: Le Arti III., 1941, 107-117.

SEMPER 1887 - Hans SEMPER: Wandgemälde und Maler der Brixner Kreuzgang. Innsbruck 1887.

SEMPER 1904 - Hans SEMPER: Über die Wandgemälde der st. Vigiliuskapelle des Schlosses Weineck, in: Zeitschriftes des Ferdinandeums, vol. 48. Innsbruck 1904, 203-282.

SERRA 1989 – Gabriela SERRA: Maria mit Kind, in: PINTARELLI 1989, 108-109.

SCHMIDT – Gerhard SCHMIDT: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23. Wien 1970, 108-153.

SCHMITZ-ESSER 2008 – Romedio SCHMITZ-ESSER: Zur Ehre Papst Martin V. Colonna. Das Chorfresko der Salvatorkirche von Hall in Tirol, in: FORum Hall in Tirol. Neues zur Geschichte der Stadt 2, 2008, 120-134.

SCHMÖLZER 1888 – Hans SCHMÖLZER: Die Wandmalerei im st. Johann im Dorf, St. Martin in Kampill und Terlan. Innsbruck 1888.

SCHRÖT 1931a – Max SCHROT: Blosslegung im Neustiter Klosterkreuzgang, in: Dolomiten Nr.65 1. Juni 1931, 5.

SCHROT 1931b – Max SCHRÖT: Die Neuaufdeckten Fresken im Neustifter Kreuzgang, in: Der Schlern 12. Bozen 1931, 24-28.

SÖDING – Ulrich SÖDING: Christu als Schmerzensmann mit Maria und Johannes, in: GÜRTLER 2001, 48-53.

SÖDING 2014 – Ulrich SÖDING (Ed.): Dialog-Transfer-Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Passau 2014.

STAMPFER 1992 – Helmut STAMPFER: Der Dorotheen- und Barbarazyklus im Kreuzgang, in: 850 Jahre Augustiner Chirherrenstift Neustift. Brixen 1992, 47-59.

STAMPFER 2010 – Helmut STAMPFER: Die Koburgkapelle in Gufidaun, in: De re artificiosa. Regensburg 2010, 254-268.

STAMPFER 2011 – Helmut STAMPFER: Die Wandmalereien im Chor der Pfarrkirche von Tramin. Ein beinahe unbekanntes Kunstwerk In: Der Schlern vol. 85, 10. Bozen 2011, 258-270.

STANGE 1960 – Alfred STANGE: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. X. Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500. Berlin 1960.

STANGE 1969 – Alfred STANGE: deutsche Malerei der Gotik, Bd II. Die Zeit von 1350 bis 1400. Nendeln/München/Berlin 1969.

STEJSKAL 1984 — Karel STEJSKAL: Nástěnné malířství 2. Poloviny 14. A počátku 15. století, in: DČVU I/1, 343–354.

STIASSNY 1911 – Robert STIASSNY: Studien zur altsalzbürger Malerei, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, vol. 34. Berlin, Stuttgart 1911, 315-350.

SUCKALE 1984 - Robert SUCKALE: Das Geistliche kompendium des Metener Abtes Peter, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum. 1982-4, 7-22.

ŠEBESTA 1996 — Giuseppe ŠEBESTA: Il lavoro del uomo nel ciclo dei mesi di Torre Aquila. Trento 1996.

ŠMÍD/ZÁRUBA 2014 – Miroslav ŠMÍD / František ZÁRUBA: Obrazy uctívané, obdivované a interpretované. Sborník k 60. narozeninám profesora Jana Royta. Praha 2014.

THEIL 1971 – Edmund THEIL: St. Helena bei Deutschnofen. Kleiner Laurin Kunstführer. Bozen 1972.

THURNER 1994 - Hildegard THURNER: Hans Stocinger pictor de Bosano. Untersuchungen zum Werk des hochgotischen Malers Hans Stockinger. (Diplomová práce - Innsbruck) 1994.

TINKHAUSER 1856 - Georg TINKHAUSER: Der Alte Kreuzgang des bischöflichen Münsters zu Brixen, in: Mitteilungen der K.K. Central-Commission, vol. 1. Wien 1856, 17-22, 33-38.

TRAPP 1947 – Oswald TRAPP: Die Kunstdenkmäler Tirols in Not und Gefahr. Wien 1947.

TRATTNER 2000 – Die Tafelmalerei von 1260/1270 bis ca 1430 in Österreich, in: BRUCHER 2000, 530-551, k. h. 272-293.

TRATTNER – Irma TRATTNER: Studien zur österreichischen Tafelmalerei der Internationalen Gotik. Unter besonderer Berücksichtigung des St. Lambrechter Votivtalemester und dessen Umkreis. (nepublikovaná Disertace). Salzburg 2004.

Tr3cento 2000 – Andrea DE MARCHI: Tr3cento. Pittori Gotici a Bozano. (katalog). Bolzano 2000.

VAN MARLE 1926 — Robert VAN MARLE: The developmente of the italian Schools of paintings, VII. Hague 1926. 99

VARANINI 2002 — Gian Maria VARANINI: Citta alpine del tardo medioevo, in: Gotico nelle Alpi 2002, 35–51.

VARANINI 2004 — Gian Maria VARANINI: Il principato vescovile di Trento nel Trecento: lineamenti di storia politico–istituzionale, in: CASTAGNETI/VARANINI 2004, 345–384.

VARESCHI 1997 — Severino VARESCHI: Profili biografici dei principi vescovi di Trento dal 1338 al 1444, in: Studi Trentini di Scienze Storiche, I/76. Trento 1997, 257–324.

VARESCHI 2011 — Severino VARESCHI: Giorgio Liechtenstein, in: PRIMERANO 2011, 140–147.

VEBER 2002 – Václav VEBER: Dějiny Rakouska. Praha 2002.

VETTER – Bärbel VETTER: Die Fresken der Kirche St. Nikolaus in Durnholz. Bozen 1990

VŠETEČKOVÁ 1999 – Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 1999.

VŠETEČKOVÁ 2004 – Zuzana VŠETEČKOVÁ: K nástěnným malbám krásného slohu v Čechách a na Moravě, in: Ars, 1-2, 2004, 68-90.

VŠETEČKOVÁ 2013 – Zuzana VŠETEČKOVÁ: Biskup Jiří z Lichtenštejna a nástěnné malby v tridentské Orlí věži v kontextu malířství českých zemí na přelomu 14. a 15. století, in: Lichtenštejnové a umění. Časopis Matice Moravské, 2013, 227-248.

WALCHEGGER 1895 – Johannes Evangelista WALCHEGGER: Der Kreuzgang am Dom zu Brixen. Brixen 1895.

WEBHOFER 1982– Trude WEBHOFER: M. Johannes von Bruneck, Veröffentlichungen des tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, vol. 62. Innsbruck 1982, 147-182.

WEINGARTNER 1912 – Josef WEINGARTNER: Die Wandmalerei Deutschtirols am Ausgang des XIV und zu Beginn des XV Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts, vol. 6., 1-60. Wien 1912.

WEINGARTNER 1928 – Josef WEINGARTNER: Die profane Wandmalerei Tirols, in: München Jahrbuch für bildende Kunst. München 1928.

WEINGARTNER 1929 – Josef WEINGARTNER: Die Kunstdenkmaler des Etschlandes, III. Wien-Augsburg 1929.

WEINGARTNER 1930 — Josef WEINGARTNER: Die Kunstdenkmäler des Etschlandes IV. Wien 1930.

WEINGARTNER 1948 – Josef WEINGARTNER: Gotische Wandmalerei in Südtirol. Wien 1948.

WEINGARTNER 1977 - Josef WEINGARTNER: Die Kunstdenkmaler Südtirols, vol 1-4. Wien 1977.

WETTER 2001 — Evelin WETTER: Böhmisches Bildstickerei um 1400. Die Stiftungen in Trient, Brandenburg und Danzig. Berlin 2001.

WETTER 2002 — Evelin WETTER: Il mondo di Giorgio di Liechtenstein. Internazionalita come programma, in: Gotico nelle Alpi, 323-337.

WOLF 2001 – Norbert WOLF: Das Retabel aus Schloss Tirol im Kontext von kultur und politischer Propaganda, in: KROHM/KRÜGER/ WENIGER 2001, 111 – 124.

WOLFSGRUBER 1992 – Karl WOLFSGRUBER: Die Kirchen von Tramin. Bozen 1992.

WÖTZEL 1898 — L. WÖTZEL: il Castello del Buonconsiglio, in: Atti dell I.R. Accademia degli Agiati. Trient 1898, 301sq.

ZERI 1987 – Federico ZERI: La pittura in Italia. Il Quattrocento. Milano 1987.

ZWERGER 1992 – Roland ZWERGER: Sakrale Kunst und Kirchengeschichte von Tramin. Kirchliche Kunst in Südtirol. Bozen 1992.

Seznam zkratek

DČVU – Dějiny Českého výtvarného umění

Fol. – folio

Inv. č. – inventární číslo

Inv. n. – Inventar number/nummer/numero

NG – Národní galerie

ÖNB – Osterreichische Nationalbibliothek

PP – památková péče

Sign. – signatura