

## RENEŠANČNA PLASTIKA NA SLOVENSKEM

EMILIJAN CEVC

Moje predavanje ne pomeni izčrpne in sistematične študije o naši plastiki 16. in zgodnjega 17. stoletja, ampak je komaj prvi poskus, ki želi zarisati metodološko problematiko teme; ob nekaterih bolj ali manj srečno izbranih spomeniških primerkih želi ilustrirati glavne razvojne črte in značilnosti, glavne tipološke in slogovne skupine ter nakazati nekatere delavniške skupnosti, ki so se nam že razkrile ob dosedanem, mnogo prekratkem ukvarjanju s tem gradivom. Ni še namreč nastopil tisti trenutek, ko bi lahko vse kiparsko gradivo, ki bi nas moralo v tej zvezi interesirati, zajeli v celoti in ga v vsej kompleksnosti precenili, pa tudi arhivalni viri v tej smeri še niso pregledani. Določnejša beseda naj bo torej prihranjena prihodnjemu raziskovanju — prav tega pa bi rad s tem referatom pobudil.

Pojmu renesanse na Slovenskem smo se doslej kaj radi izogibali — in v dobršni meri po pravici. Dr. F. Stelè je v svojem Orisu kratko pa pravilno ugotovil,<sup>1</sup> da se naša umetnost krčevito drži gotskih oblik tudi tedaj, ko v 16. stoletju v Italiji prehaja renesansa že v manierizem in barok in se v Nemčiji iz gotike poraja nemška renesansa. Ta gotika naj bi se pri nas ohranjala v zunanosti in v posameznih elementih celo do začetka 17. stoletja, čeprav je bila kot živ konstruktivni organizem že mrtva. Nato je poudaril, da čiste renesanse — vsaj v italijanskem smislu! — naš razvoj ne pozna. Edina vrsta spomenikov, ki je v protestantski dobi doživela veliko kulturo in ki kaže pogosto zelo značilne renesančne črte, so nagrobniki, ki so značilni za drugo polovico 16. stoletja tako po vsebinski motiviki kot po okrasu.

V širokem okviru te ugotovitve popolnoma drže. Odpira pa se nam vprašanje, zakaj je pri nas odmevala renesansa tako in ne drugače, kakšen je bil pri njej delež gotske tradicije in spet ali je ta delovala nepretrgano ali retrospektivno itd. Kadar si postavljamo vprašanje o renesančnem času na naših tleh, se moramo poglobiti v nadrobnosti, ki jih generalni pregled lahko pušča ob strani. Pri tem gre skoraj za celo stoletje, ki je bilo v politični, kulturni in gospodarski zgodovini izredno razgibanano. Zato je potrebno, da si problem ogledamo pod nekoliko spremenjenim zornim kotom.

Preozko bi bilo, če bi se vprašali samo: ali kaže plastika na Slovenskem v poznem 15. in 16. stoletju renesančen značaj? Bolje je, če si vprašanje zastavimo takole: Kakšen stilni značaj kaže naša plastika v času,

ko je v Italiji renesansa doživljala največji razcvet in se je v Nemčiji prebujala nemška — ali bolj severna — renesansa? Tako preformulirano vprašanje bi si morali zastaviti ob celotnem gradivu, ki ga naš simpozij obravnava v razširjenem delovnem okviru podnaslova »Umetnost na Slovenskem med gotiko in barokom«. Seveda je naslov nekoliko ohlapen, ker ne postavlja nobenih določenih časovnih meja; to velja še prav posebno za časovno ločnico baročnih začetkov. Menda se vsi dobro zavedamo, da bi že samo 17. stoletje zaslužilo daljše razglabljanje, ki bi lahko izpolnilo celotno zborovanje. Sam sem svoje gradivo omejil med konec 15. stoletja in čas okoli leta 1620—30, kajti v drugi četrtini 17. stoletja se že precej odločno začenjajo uveljavljati izrazito baročno usmerjene stilne tendence.

Pustimo ob strani vprašanje, ki se danes umetnostni zgodovini vedno znova odpira: kje, kdaj in v kakšni meri sploh smemo govoriti o pravi renesansi in ali je renesansa res tudi stilni pojem? S tem bi namreč naše razmišljanje samo zapletli. Zato bom v referatu porabljal v glavnem pojem renesanse le v klasičnem pomenu, čeprav se prav dobro zavedam njegove ohlapnosti, saj je **Sedlmayr** pred nedavnim upravičeno zapisal, da je v našem času postala renesansa najtemnejša epoha zahodnoevropske umetnostne zgodovine.<sup>2</sup>

Umetnostno problematiko tega časa — ne samo tisto, ki je povezana s plastiko — bi lahko za naš namen zasledovali v teh smereh:

1. Problem prehajanja gotike v nov stilni izraz (poznogotski manierizem, ki pa kaže že inovacije renesančne govornice).
2. Direktni in indirektni odmevi italijanskih renesančnih form.
3. Vplivi severnorenesančnih form.
4. Problem retrospektive gotike (in zgodnje renesanse) v poznem 16. in v 17. stoletju.
5. Ali se je pri nas izoblikovala »posebna renesansa« (analogno »posebni gotiki«, ki je na naših tleh našla izredno prepričevalen izraz).

Spomeniki, ki za naš pregled pridejo v poštev, niso preveč številni, vsaj v primerjavi z gotskimi in s kasnejšimi baročnimi ne. Mnogi se tudi še izmikajo našim očem, zlasti tisti, ki so vtakani v bogastvo zlatih oltarjev, tako da se nam še zdaj kajkrat pripeti, da izdelke 16. stoletja pripisujemo šele 17. stoletju. Številni spomeniki so tudi propadli, med drugimi tudi priče profanega slikarstva in plastike, ki jih danes le malo poznamo. Posebno se čudim, da doslej nismo našli pri nas menda niti enega primerka bronaste drobne plastike, ki spada v Srednji Evropi naravnost med temeljni inventar tega časa in se zajemljivo naslanja bodisi na italijansko-renesančne ali celo na antične predloge, čeprav le-te prevaja v severnjaško stilno govorico.

Za večji razvoj renesančne kulture je pri nas — kljub bližini Italije in kljub primorskim in istrskim obalnim mestom — manjkalo nekaterih temeljnih pogojev. Čas je bil poln napetosti in katastrof. Strah pred turškim mečem se je stopnjeval, ko je sultan Sulejman II. zavzel leta 1521 Beograd. Pet let kasneje je po nesrečni bitki pri Mohaču padla v turške roke Ogrska. Te turške osvojitve in njih psihološki nasledki niso hromili samo večjih kulturnih ambicij, ampak se je zaradi njih zožilo tudi tržišče, kar je pripeljalo do hude gospodarske krize. Padla je vrednost denarja in finančni zlom Habsburžanov v Španiji ob koncu petdesetih let 16. sto-



• Sl. 55. Trije kralji v Slovenskih goricah podružna cerkev; krilni oltar iz tretje četrtine 16. stol.

Trije kralji in den Windischen Büheln. Füllalkirehe; Flügelaltar, drittes Viertel des 16. Jahrhunderts

letja je položaj še poslabšal, tako da so bankrotirale tudi velike trgovske hiše južne Nemčije in se je zlomila celo moč Fuggerjev. Zelo je poskočila cena žitu, zmanjšalo pa se je pridobivanje železa, ki je bilo v vzhodnih Alpah pomemben gospodarski faktor. Naša mesta, v katerih so se ob koncu srednjega veka oblikovali že začetki zgodnjega kapitalizma, so gospodarsko še bolj trpela kot nemška, tako da so nekatera zelo obubožala. Gotovo pa je tudi res, da splošne gospodarske situacije mestnih občin ne smemo mehanično enačiti kar z gmotnim stanjem posameznih meščanov, ki so še vedno utegnili najti sredstva za nekatera (zasebna) umetnostna naročila, toda manjkalo je kolektivnih in monumentalnih umetnostnih

nalog. Tudi protireformacijski udar je ob koncu 16. stoletja zadel verjetno ravno najpremožnejše in kulturno ambicioznejše meščane; z njimi je odšlo iz dežele tudi precej gospodarske podjetnosti — to pa je zdaj začel nadomeščati italijanski kapital, kar je povzročilo precejšnje spremembe v etnični sestavi mestnega prebivalstva. — Gospodarsko tekmovanje med mesti in podeželjem, ki je bilo v srednjem veku vsaj na zunaj še urejeno, se je zdaj nagnilo v prid podeželja. Sredi 16. stoletja je meščanstvo tudi v umetnosti izgubilo tisto vodstvo, ki ga je ohranjalo ves pozni srednji vek. Toda tudi podeželje so razgibavale krize turških napadov in zlasti kmečkih uporov, pa če od zadnjih omenimo v 16. stoletju le dva največja: leta 1515 in v letih 1572—73. V največji meri pa je na likovno umetnost vplival protestantizem. Znana so Trubarjeva nasprotovanja zidanju novih cerkva, slikanju podob in postavljanju kipov.<sup>3</sup> Res pa je tudi, da Trubar ni bil umetnostno zainteresiran in izobražen. Na splošno lahko rečemo, da naši protestanti v likovno produkcijo niso odločneje posegli. Posluževali so se pač uslug arhitekture, kadar je šlo za nove kultne stavbe kot npr. v Govčah pri Žalcu okoli leta 1590, kiparskih pa v glavnem za številne nagrobnike, ki so jih zapustili in ki spadajo celo med najboljša dela našega 16. stoletja. Poznamo tudi nekaj primerov direktnega protestanskega ikonoklazma,<sup>4</sup> ki pa je precej lokalno omejen, saj med Lutrovimi privrženci ni tako radikalno odmeval kot med zvinglijanci in kalvinci. Luterani niso naročali novih kulturnih podob, so pa s svojim označevanjem evangeljske človekove svobode gotovo v marsičem pripomogli k uveljavljenju humanističnih načel in z njimi tudi novih renesančnih umetnostnih črt, čeprav ti principi niso zaorali na globoko. Protestantizem se namreč ni mogel sprijazniti z drugo, v antiki pogojeno idejo o pobožanstvenem človeku in njegovi tudi na zunaj poudarjeni lepoti.<sup>5</sup> Zato je prevzela reformacija lahko iz renesančnega inventarja le nekatere formalne pobude, tipe in motive, ni pa sprejela v celoti tudi renesančnega duha.

Sakralno umetnost so zamenjale posvetne naloge, kar velja za vse njene vrste. V takem vzdušju so pač zakrnele številne podobarske delavnice po mestih. Najbrž so tudi nekateri podobarji sami sprejeli Lutrov nauk in pri tem svojo ustvarjalnost preusmerili v profano tematiko. Gotovo pa tudi umetnost katoliškega kroga ni popolnoma odmrla, saj piše Trubar še leta 1562 (v Posvetilu kralju Maksimilijanu v glagolskem prvem delu Novega testamenta), da nastajajo povsod na Slovenskem nove cerkve. Lahko pa si mislimo, da je kvaliteta opreme le redko presegla rokodelsko povprečje, čeprav se je skušala prilagoditi novemu okusu. V Škofji Loki je deloval še leta 1552 podobar Hans, ki je napravil nastavek oltarja sv. Jurija za Zasi pri Bledu in leto kasneje pozlatil razpelo.<sup>6</sup> Zelo verjetno so mnogi novi oltarji ostali brez nastavkov, tistih, ki jih je uničil nemirni poznosrednjeveški čas (Turki in pod.), pa mnogokrat niso nadomestili z novimi pred 17. stoletjem; cerkvene vizitacije 17. stoletja namreč večkrat omenjajo oltarje brez nastavkov, torej samo menze.

V takih razmerah ni mogla pognati umetnost, kakršna je cvetela v italijanskih mestih, ki je verovala v človeka, v njegovo božanskost in herojskost, ki so ji bile olimpijske višine življenjska stvarnost in aktualnost. Naše dežele niso imele velikih središč, ki bi bila tudi kulturna



- Sl. 56. Maribor, Pokrajinski muzej; kip sv. Ane Samotretje iz istoimenske cerkve nad Krempergom; okoli 1560  
Maribor, Provinzialmuseum; Statue der hl. Anna Selbdritt aus der gleichnamigen Kirche über Kremperg; um 1560

žarišča. Sleherna dežela, sleherna regija je živelna lastno življenje brez enotne, vse povezujoče in urejajoče kulturne volje. Sredi 15. stoletja je humanistično izobraženi Italijan Eneo Silvio Piccolomini zapisal, da se počuti pri nas »kakor med barbari in divjimi ljudstvi«.7 Ali so se v 16. stoletju te razmere v humanističnem smislu kaj prida izpremenile? Baron Jožef von Lamberg, ki je bil sredi 16. stoletja kranjski deželni glavar, je v pesnitvi o svojem življenju (»Lebens- und Wandels- Beschreibung«) sicer res poudarjal, da morajo očetje otroke vzgajati v krepostih, med katere spada poleg modrosti in poštenja tudi umetnost (»und so die lernen die Khunst so haben sy der Menschen Gunst«), toda to »umetnost« lahko pojmuje v zelo širokem smislu; tudi sama oblika pesnitve ne kaže kar nič renesančnega duha; vsa je »auf alt-Teutsche Weise geschrieben«, kot je pripomnil Valvasor.7a Humanistične ideje so se omejevale le na redke intelektualce, niso pa mogle izpolniti kulturne praznine, ki je ob zatonu srednjega veka zajela srednjo Evropo. Mnoge, zlasti najvidnejše zastopnike našega humanizma so pritegnili Dunaj in drugi nemški centri, pa če omenimo le Avguščina in Mihaela Tifferna, Brikcija Preprosta, Matija Hvaleta, škofa Sladkonja itd. Duhovna perspektiva časa se je na široko razgrnila kot razorana njiva, manjkalo pa ji je pravega semena. Srednji vek se je izpel, njegova vsebina ni imela več dinamične moči, to je: ni bila več kulturno gonilna sila kot nekoč — novi čas pa ni prinesel takoj nove vsebine, čeprav je oznanjal versko reformacijo ter krepil družbeno zavest meščanov in kmetov. V tej duhovni zagati je bilo za preprosto ljudstvo morda gibanje prekrščevalcev, skakačev in štiftarjev podobno sprostito kot za meščansko in plemiško družbo reformacijska gesla. Tudi te zablode so se porodile iz čustvenega zagona kot zasilen izhod, kot nadomestilo za tisto, kar niso mogle nuditi neurejene duhovne razmere. Veliki kreativni gon srednjega veka, ki je gradil cerkve, postavljajl oltarje, naročal freske itd., ni našel več urejene struge. Prekipel je v samovoljno sproščanje, v divje zidanje in postavljanje kulturnih stavb, pa čeprav samo v lesu — s tem pa je pobudil nasprotovanje tako pri katoliških kot pri protestantskih cerkvenih krogih. Pri takih delih je nujno zdrknila tudi kvaliteta in to tem bolj, ker je izginil tudi čut za veliko občestveno umetnost. Kadar je šlo za ambicioznejša naročila, so bila ta namenjena predvsem posamezniku; naročnik je hotel umetnine uživati v lastnem domu, v zasebni kapeli — iz tega se je porodila drobna plastika — ljudstvo pa je začelo z umetnostjo izgubljeti prav tisti stik, ki je bil tako značilen za srednji vek in ki ga srečamo vsaj delno tudi v italijanskem renesančnem umetnostnem krogu. Univerzalni umetnik italijanskega tipa je bil pri nas prav tako nemogoč, kakor je bila nemogoča celostna umetnina; ni bilo osebnosti, ki bi v sebi združevala kreativno moč v renesančno pojmovanem (božanskem) ustvarjalnem aktu. Toda tudi za nemške dežele velja, da je po letu 1540 njihova umetnost — in plastika še prav posebno — zdrknila na dokaj provincialno raven, ki je niti tuji umetniki niso mogli dvigniti.

Razmišljajočemu severnjaku je bila apolinično ubrana italijanska umetnost preveč površna, preveč na zunanji učinek in na klasično lepoto uglašena. Grünewaldov Križani bi bil v Italiji nemogoč! Seveda tudi v srednjeevropski umetnosti ne moremo zanikati iskanja izbrano lepih



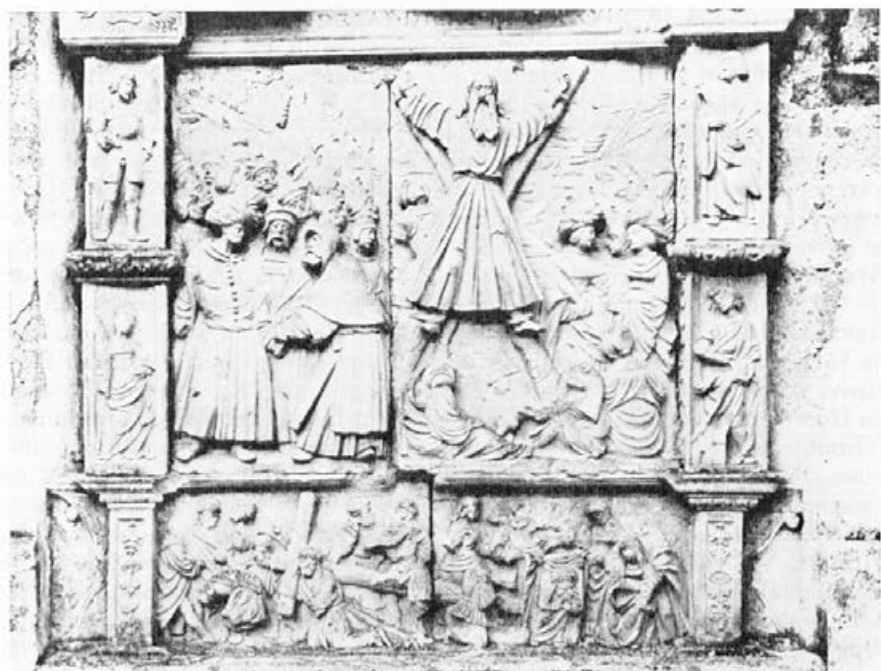
• Sl. 57. Piran, muzej; kip sv. Ane; okoli 1500  
Piran, Museum; Statue der hl. Anna; um 1500

oblik, toda lepotni ideal je tu različen od italijanskega. Lepotna tipika se je na severu prebudila celo prej kot v Italiji in dosegla vrhunec v »mehkem slogu« — toda ne brez določenega vpliva od južne strani (volumen, realni proporci, gubanje oblačil). Vendar, kar je bilo v mehkem slogu še idealno lepo, ljubko, brez strasti in skoraj brez krvi — to je zdaj zadobilo trdnost, krepkost, zasidrano se je v svetu in dobilo poudarjen realističen izraz. Toda mehki slog, ki se je ponekod in tudi pri nas konservativno ohranjal še čez sredo 15. stoletja, ni odprl renesansi vrat v severne dežele niti je ni podprl, čeprav je zorel z njo vzporedno. Laže bi rekli, da je prav mehki slog odprl nekaterim gotskim formam vrata v samo Italijo, saj srečamo njegove odmeve — kot internacionalnega stila — celo pri Ghibertiju, Nikolaju d'Arezzo, pri Donatellu itd. Tako so nekatere pobude mehkega sloga stale kar ob zibelki renesančnih form bodisi kot stilne usmerjevalke, bodisi kot nositeljice plastične forme ali pa vsaj kot analogne in vzporedne stilne spremljevalke. Močneje se je na severu uveljavil lepotni in oblikovni ideal severnoitalijanske renesanse, zlasti tedaj, kadar je bila ta zasidrana v lepotni milini, v kateri še ni ugasnil spomin na srednjeveško preteklost ter njene moralne in formalne postavbe. Res pa je, da ta milina času ni več polno ustrezala, čeprav ni bila tuja njegovemu oblikovnemu razpoloženju. Časovno razpoloženje je terjalo razgibanih dramatičnih efektov, zato so mu bile bližje Dürerjeve, še v gotiki zasidrane grafike ali Grünewaldov tragični lik, ki tudi v božanski vsebini ni izgubil črt trpečega človeka. Kar je bilo v Italiji pogojeno v olimpijski vzvišenosti, je bilo na severu dvignjeno v izrazno sfero in ujeto v duhovno katarzo, ki se je končno morala sprevreči v antiklasični manierizem. Gre torej za neko duhovno diskrepanco, ki je dialektično pogojena. Kar zadeva plastiko, lahko rečemo, da italijansko kiparstvo do konca 15. stoletja izven Italije sploh ni našlo večjega odmeva. Mednarodni sloves je zadobilo šele v 16. stoletju — tedaj pa mnogokrat že v manieristični obliki. Njegovi poborniki so bili v prvi vrsti severnoitalski mojstri, doma iz Lombardije in beneške Terre ferme; toda ti so bili bolj spretni kamnoseki kot pa pravi umetniki. Po vzoru srednjeveških prednikov so odhajali v tuje, posebno v nemške dežele, in tu ustvarili delavnice — podružnice zmerne italiske umetnostne šole.

Značilno je, da so se v našem prostoru, kot bomo še videli, prikazali ti severno italiski mojstri precej kasno, medtem ko so na Ogrsko zašli celo toskanski umetniki že v času Matija Korvina (s katerim se pravzaprav začenja poglavje ne samo o madžarski, ampak tudi o srednjeevropski renesansi!) in nato ponovno v začetku 16. stoletja; kasneje so prihajali na Ogrsko celo po ovinku čez Augsburg in Poljsko.<sup>8</sup> Pri nas pa kljub neposrednemu italijanskemu sosedstvu tega dotoka skoraj ne opazimo pred zrelim 16. stoletjem.

Omenil sem glavne kriterije, po katerih lahko presojamo renesančne odmeve v našem kiparskem gradivu. S prvim, ki zadeva prehajanje gotike v novo stilno govorico, se bomo večkrat srečali, najprej pa poskusimo osvetliti italijanske in severnorenesančne impulze v naši umetnosti. Obojne moramo obravnavati v časovni vzporednosti, saj se družno uveljavljajo vsaj od 1500 dalje in se medsebojno prepletajo.





• Sl. 58. Gornji grad, župna cerkev; oltar sv. Andreja iz l. 1527  
Gornji grad, Pfarrkirche; Altar des hl. Andreas, 1527

Toda vsaj z enim primerkom naj posežem tudi še v zadnja desetletja 15. stoletja — s skupino Adama in Eve, ki ju je okoli leta 1484 izklesal Janez Lipce za fasado nove ljubljanske mestne hiše. Na drugem mestu sem že poudaril,<sup>9</sup> da pomenita ta dva kipa ne samo prva realistična, anatomsko pravilna akta v naši poznogotski plastiki, ampak tudi, da se ikonografsko direktno naslanjata na beneška kipa Adama in Eve, ki ju je izklesal Antonio Rizzo za Foscarijev lok Doževe palače. Kakor v starejši skupini ljubljanske kiparske delavnice srede in tretje četrtine 15. stoletja se tudi tu nakazuje vpliv sosednje italijanske umetnosti in z njim prvi odmev renesanse. Po čisto formalni strani sta Lipčeva kipa še gotoska, Rizzova pa sta značilna za sicer rahlo severno, pa vendar že z renesančnimi ideali prežeto beneško plastiko druge polovice 15. stoletja.

Za posredovanje italjskih (toda ne vedno tudi renesančnih!) form pa imamo še bližje izhodišče — Furlanijo. Furlanski kulturni prostor lepo dopolnjuje slovenskega, saj prav tako mikavno združuje severnjaške (alpske) in italjske stilne elemente v novo sintezo, ki bi ji spet lahko dodelili atribut posebnega lokalnega (in provincialnega) stilnega izraza. Medtem ko pri nas močneje odzvanja severni, občutimo v Furlaniji odločnejši italjski naglas, ki pa ni vedno nujno renesančen. Najvidnejši posrednik renesančnih form je bil tod v kiparstvu zgodnjega 16. stoletja Giov. Antonio Pilacorte da Carona, torej spet Lombardec.<sup>9a</sup> Furlanska

plastika poznega 15. in 16. stoletja je prevzela od renesanse samo nekatere tipološke in formalne elemente, po občutju pa je še dokaj gotiska in sicer tako v smislu italijanske kot srednjeevropske gotike. Prav posebno velja to za karnijsko podobarsko šolo, ki ima izhodišče v delavnici mojstrov Domenica in Gianfrancesca da Tolmezzo. Prav ta skupina je tudi za razumevanje nekaterih spomenikov in slogovnih rešitev na naših tleh kar nepogrešljiva, saj zaznavamo njene odmeve tudi še v 16. stoletju, v marsičem pa je botrovala celo našemu »zlatemu oltarju« 17. stoletja. Prav te povezave med Furlanijo in slovenskimi deželami — posebno pa s Kranjskim, Primorskim in Koroškim — še niso dodobra ugotovljene, ker je tudi furlanska umetnostna zgodovina šele na pragu raziskovanja.<sup>10</sup> Nekateri naših plastik odločno kažejo, da so nastale ob najožjem naslonu na furlanske (tudi karnijske) predloge ali da so celo delo furlanskih mojstrov. To bi veljalo že za kip sv. Tomaža iz pokopališke cerkve v Ratečah na Gorenjskem iz konca 15. stoletja, ki v duktusu gub kaže na renesančne formalne vzore, še bolj pa za sv. Janeza Krstnika iz Komende pri Kamniku. Tipološko ga je vredno primerjati npr. s kipi istega svetnika na lesenem oltarju v cerkvi sv. Petra v Faedisu (delo Giovannija Martini iz leta 1522) ali na istočasnem oltarju v župni cerkvi v Dierico, delu Antona Tironea. Vsi ti pa izhajajo končno iz italijanskega prototipa, kot ga je izoblikoval Sansovino, le da so preleti v lokalno obarvano alpsko narečje. Zelo zgovoren primerek furlanske lesene plastike (najbrž iz delavniškega kroga Giovannija Martini) je kip sedeče Marije na Sveti gori pri Gorici iz četrtega desetletja 16. stoletja.

Seveda pri teh plastikah še zdaleč ne moremo govoriti o pravem renesančnem občutju, temveč kvečjemu o nakazovanju smeri, po katerih bi mogli tudi k nam zaiti močnejši italiski stilni impulzi, če bi se razvojni tok našega kiparstva proti sredi 16. stoletja ne zaustavil. V delih furlanskih mojstrov se sicer nekoliko renesančnega naglasa že nakazuje, v temelju pa gre tudi pri teh še za razračunavanje z gotskimi stilnimi silnicami, ki so posebno v karnijski šoli delovale še čez leto 1500. Kako je bila tudi Furlanija vedno pripravljena sprejemati severne, posebno tirolske in koroške kiparske izdelke, nam kaže vrsta tovrstnih spomenikov na njenih tleh, zlasti pa najznačilnejši med njimi — krilni oltar v Pontebbi, nastal v letih 1515—20.

S tem in njemu podobnimi spomeniki pa smo se približali našemu osrednjemu problemu prehoda gotike v renesančne tokove. Prav koroška plastika konca 15. in začetka 16. stoletja nam v našem prostoru nudi za to najlepše primerke.<sup>11</sup> Zato naj le v najbolj skopih besedah zajamem njeno zelo zapleteno podobo.

Kakor vse kaže, je stal ob zibelki velikega razcveta poznogotske koroške plastike rezbar Luka Tausman.<sup>12</sup> Bil je še popolen gotik in vezan na delavniško izročilo tirolskega kiparskega kroga, posebno Michaela Pacherja. Bil je torej človek srednjeveške tradicije, konservativen v formah, napreden le v smislu poznogotskega baroka, nikakor pa ne renesanse. Ne moremo mu odrekati kvalitete, o kateri nas lahko prepriča krilni oltar pri Mariji na Zilji, ki mu ga pripisujem. Verjetno je svojo delavnico kasneje preselil iz Beljaka v Št. Vid ob Glini, kjer je združil okoli sebe krog sodelavcev, v Beljaku pa je najbrž zapustil delavniško



Sl. 59. Gornji grad, župna cerkev: nagrobnik škofa Krištofa Rauberja iz l. 1527

Gornji grad, Pfarrkirche; Grabstein des Bischofs Krištof Rauber, 1527

tradicijo nekim učencem oz. pomočnikom, med katerimi smemo iskati tudi po imenu znanega mojstra Henrika. Obe glavni veji koroškega kiparstva zgodnjega 16. stoletja živita torej iz Tausmanovega napoja, kar velja še prav posebno za ikonografsko stran; kasneje se jima pridruži še skupina okoli mojstra Kasparja iz Brež. Toda slogovne govorice teh delavnic se močno ločijo med seboj, saj so različni tudi njihovi stilni vzori.

Ob poznogotskem slikarstvu Slovenije je dr. F. Stelè dobro poudaril značilni idealizem in milino,<sup>13</sup> ki karakterizirata dela koroških freskantov s Friderikom, Tomažem Beljaškim in z Janezom Ljubljanskim na čelu; ob teh mojstrih bi lahko pokazali še na vrsto fresk druge polovice 15. stoletja (npr. na mojstra Bolfganga, na krog Mače—Krtina—Podzid itd.), ki premoščajo razvoj do fresk pri sv. Primožu nad Kamnikom; med temi se freske na Križni gori nad Staro Loko iz leta 1502 razkrivajo s svojim kar naturalističnim konceptom kot heterogen element in delo tujega mojstra, ki ni pogojen v domačem oblikovnem izročilu. Pri tem ne gre samo za vztrajanje ob naturalizmu nasprotnih dosežkih mehkega sloga, gač pa se je latentno lirično razpoloženje ob koncu gotike še okrepilo s pridihom lepotnega ideala, prihajajočega iz Italije — tudi iz Benetk! — kakršen je zajel v neki meri tudi Tirolsko s Pacherjem in Hansom Klockerjem vred, v Furlaniji pa obvladoval vso karnijsko umetnostno šolo. V naših deželah, na Koroškem in Gorenjskem, je to razpoloženje našlo za svojo ponovno utrditev že pripravljena tla in to še bolj, ker se poznosrednjeveški realizem in naturalizem tod nista močneje uveljavila. Lahko bi celo rekli, da se tak izraz v drugih evropskih deželah ni pokazal nikjer z enako in skoraj nepretrgano intenzivnostjo.

Le ob dveh koroških oltarjih naj prav na kratko ilustriram delež dveh glavnih koroških kiparskih delavnic — (pozne) beljaške in šentvidske.

Krilni oltar iz Pontebbe je izdelek druge beljaške delavnice. Gre za triptihon poznogotskega tipa s krepko in organsko razraščanim kronskim nastavkom vrhu omare. Figure so po držah gotske, oblačila pa so zapadla v tisto modno urejenost, ki jo srečujemo tako v »donavski šoli« kot v nekaterih beneških plastikah — recimo v delavnici Lombardijev — pa tudi pri lokalnih furlanskih mojstrih. Skrajno regularni potek vzporednih gub kaže obenem racionalno, pa tudi lirično črto renesančnih odmevov. Novi estetski vzor je zmagal nad duhovnim, ekspresivnim polom. — Oltar iz Osoj, šentviški izdelek drugega desetletja 16. stoletja (morda celo izpod dleta samega Luka Tausmana v njegovi kasni fazi) pa kaže nasprotni primer. Oblačila so strastno razgibana, urejajo se v vrtnčaste, stossovske gube; obrazi so sicer idealno lepi, čeprav kažejo nekaj več realističnih tendenc, ki pa niso renesančnega, ampak izrazito gotskega značaja. Celotna kompozicija je nemirnejša kot pri pontebbskem oltarju.

Ta dva triptiha torej lepo ilustrirata duhovno in formalno razpoloženje vzhodnoalpske plastike na začetku 16. stoletja. Na eni strani se njen pogled široko odpira proti severu in tradicijam poznogotskega baroka, na drugi strani pa ne moremo prezreti spogledovanja z italijanskim jugom; pri tem zapada mnogokrat v manierizem, ki pomeni v tem primeru reakcijo na klasično poznogotsko stilno govorico in davek formalnemu jeziku, ki postaja že sam sebi namen. Na Koroškem bi lahko v ti dve



Sl. 60. Gornji grad, župna cerkev; nagrobnik Ivana Kacianerja; po l. 1538

Gornji grad, Pfarrkirche; Grabstein Ivan Kacianers; nach 1538

glavni skupini uvrstili še dolgo vrsto spomenikov, ki pripadajo bodisi omenjenima, bodisi sorodno ubranim delavnicam. Pa tudi znotraj naših meja srečamo v prvi četrtini 16. stoletja precej plastik, ki se opirajo na sorodne oblikovne formulacije: npr. plastike na Bruniku pri Radečah, na Golem Brdu in Gluhem Vrhovlju pri Kožbani, Marijin kip iz Nove cerkve pri Celju, kip sv. Petra v istoimenski cerkvi nad Begunjami itd. Zgovoren za čas je kip vstalega Kristusa iz Biljane v Brdih, ki se naslanja na Dürerjevo grafiko podobno kot na Koroškem rezbarije Mojstra bayerberškega oltarja. Na splošno lahko rečemo, da je bila tik pred nastopom reformacije naša plastika razcepljena v dve strugi, katerih vsaka se je po svoje iztekala v manieristične in za nadaljnji razvoj malo plodne vode.

Pri iskanju renesančnih sledov je seveda zgovornejša druga beljaška skupina, ki bi jo morda smeli povezati z imenom mojstra Henrika iz Beljaka in jo karakterizira strogo pojmovani princip vzporednih gub. (Na drugi, kvalitetno višji ravni z močnejšim ekspresivnim naglasom bi lahko omenili na Bavarskem delo Hansa Leinbergerja in sorodnih kiparjev.) Prav manieristična črta dekorativnega značaja in motivnega ponavljanja pa je postala za kasnejši razvoj usodna, ker je pripeljala do oblikovne stagnacije. Stilni princip, ki sprva ni pogrešal melodične note, se je spremenil v monoton refren. Lep primerek take omrtvelosti kaže krilni oltar Kristusovega rojstva pri Treh kraljih v Slovenskih goricah. Omara, zaključena z usločenim lokom, se še zapira s kriloma, ki sta zunaj poslikani, znotraj pa reliefno okrašeni. Nekdanjo organsko s kompozicijo oltarja povezano predelo sta nadomestila s kasetnim okvirom poživiljena pilastra, stoječa na profiliranem podstavku. Nosilni princip pilastrov je renesančen in renesančna je v nekem smislu tudi vitica vejic in cvetov, ki polni spodnji del omare in njen zgornji zaključek, v čemer je sorodna rastlinski dekoraciji, kakršno v 16. stoletju pogosto srečujemo na freskah cerkvenih obokov. Negotsko je končno tudi pomanjkanje zaključne krone na vrhu oltarja, ki jo je nadomestil kip stoječe Marije. Skupina Rojstva v omari je po kompoziciji in ikonografiji še gotska in tudi motiv Jeseja, ležečega med pilastroma predele, se podreja še stari tradiciji; iz njega rase rodovno drevo, ki se nadaljuje v reliefih na notranji strani kril. V tem zlivanju in povezovanju posameznih sestavnih delov oltarja v celoto, ki jo poudarjajo veje drevesa, pa tiči pravo nasprotje renesančnega pojmovanja, ki bi moralo posamezne dele oltarne arhitekture individualizirati. Nekoliko davka novemu okusu opazimo le v poudarjeni oblosti figur, ki so spet dekorativno preprežene z vzporedno mrežo gub oblačil. — Ta spomenik pomeni izrazit primer konservativnega vztrajanja na nekih tipoloških in stilnih pozicijah, ki jih je razvoj tudi v mnogih naših spomenikih že zdavnaj preglasil. Prav zaradi tega bi ga bilo skoraj težko natančneje datirati, če bi nam pri tem ne pomagale slike na hrbtni strani in na krilih, ki so slogovno naprednejše ter kažejo v čas tretje četrtine 16. stoletja.

Podobno velja tudi za vrh oltarnega nastavka z vegetabilno modificiranimi poznogotskimi fialami, loki in rastlinskim okrasjem, ki krona novejšo oltarno arhitekturo iz 17. stoletja v severni kapeli cerkve v Šaleku pri Velenju. Kipa sv. Krištofa in sv. Miklavža ob straneh ovijajo cevaste, vzporedno ločne gube. Verjetno gre za delo, ki se približuje že



Sl. 61. Stajngrub pri Gornjem gradu, podružna cerkev; relief sv. Ane Samotretje; okoli 1530  
Stajngrub bei Gornji grad, Filialkirche; Relief der hl. Anna Selbdritt; um 1530

sredi 16. stoletja, nikakor pa ni moglo nastati pred njegovo drugo četrtino.

8. 76. Skupina sv. Ane Samotretje iz istoimenske cerkve nad Krempergom (zdaj v Mariborskem muzeju) je po ikonografski strani popolnoma severno (vsaj ikonografsko najbrž augsburško) zajeta. Obe materi se igrata z razgibanim, herkulskim otrokom. Ostrogrebenaste gube so nemirno zalomljene in nelogično zmečkane. Ta nemirna draperija ni samo odmev poznogotskih spominov, ampak tudi nasledek naslona na grafične predloge prve polovice 16. stoletja — bodisi nemške ali italijanske. Med drugimi bi npr. lahko pokazali na bakrorez sv. Ane, delo »Mojstra z mišnico« (Natalis Dati?), po katerem bi naš rezbar lahko posnel bogastvo nemirnih gub in razgibano dete.

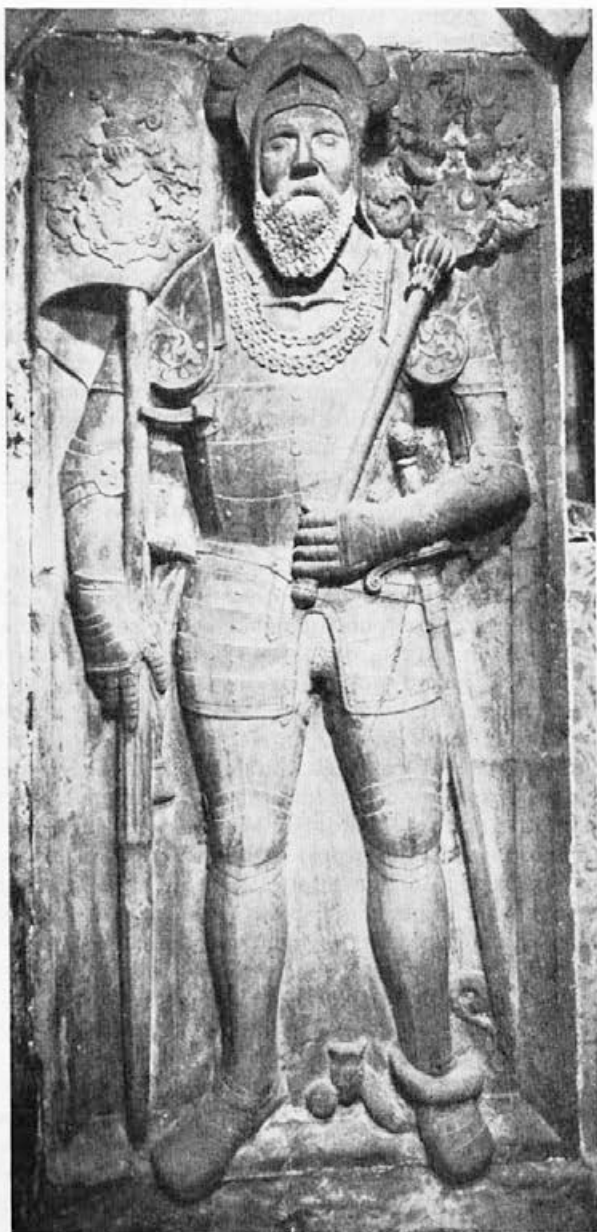
Na žalost nam manjkajo vsi nadrobnejši podatki o lesenem kipu klečeče Marije, ki je shranjen danes v Narodni galeriji; najbrž je bil najden nekje v Dravski dolini. Med vsemi našimi lesenimi plastikami kaže prav ta največ renesančnih elementov tako v sami sklenjeni kompoziciji kot v odločni prevladi telesnosti nad draperijo. Vsi slikoviti spomini poznogotskega baroka so tu že ugasnili in dekorativna igra gub se je morala umakniti popolnoma plastično pojmovani voluminoznosti, ob kateri se lahko spomnimo na srednjeevropske renesančne mojstre, kakršna sta bila na primer Adam Kraft ali Konrad Meit.

11. 57. Italijansko renesančni protipol pa nam kaže leseni kip sedeče svetnice (sv. Ane?) v Piranskem muzeju, ki izvira iz Pirana samega ali iz Marezig. Čeprav se v referatu namerno nisem dotikal gradiva iz istrskih obalnih mest, je ta kip vendar tako zgovoren, da ga ne moremo prezreti. Tudi tu oblačilo mehko sledi telesnostnim formam sedeče žene; ohlapni peplum ji poudarja obliko glave in uokvirja plemenito lepi obraz. Drža je sicer naravna, pa vendar ujeta v neke estetsko pogojene kanone. Figura diha v mirni kontemplaciji, zaključena je v formi in akciji; sama sebi zadošča. Lahko bi ji našli sestre v italijanski plastiki, kajti njen rezbar pripada pač krogu beneške umetnosti okoli leta 1500; istrsko rojaštvo pri tem ni izključeno.

Taka plastika pa bi bila v osrednji Sloveniji v svojem času skoraj tuje telo, kar nam potrdi tudi primerjava s pravkar omenjeno Marijo iz Narodne galerije in še bolj s kipi, ki smo jih spoznali že zgoraj in ki razkrivajo še prav tesne vezi s poznogotskim izročilom. Ne smemo pozabiti, da so bili naši podobarji še vedno vezani v cehovsko organizacijo, ki je ljubosumno ohranjala staro izročilo in se je branila tako tujih oblik kot konkurence tujih mojstrov. Dobro obrambo proti tem pa je pomenila tudi navezanost na stare srednjeevropske kolesnice, v katere se ni stekalo kaj prida italijanske uhojenih steza. Toda v trenutku, ko je na severu presahnila močnejša rezbarska dejavnost (z reformacijo!), so tudi naši mojstri pogrešili novih inovacij in razvojno stagnirali.

Doslej smo spoznali v boju med oseko pozne gotike ter zakasnelo in oslABLJENO plimo renesančnih form le primerke lesenih sakralnih plastik. Pri tem valovanju smo opazili mirno, organsko zlivanje brez večjih oblikovnih in psihičnih pretresov, pa naj je šlo za pobude od severne, zlasti obdonavske smeri, ali za — mnogo šibkejše — italske inovacije. Poznamo pa tudi spomenike, v katerih prihaja med starimi in novimi stilnimi impulzi do večje diskrepance, ker družijo kipar med seboj hete-





Sl. 62 / Novo mesto, frančiškanska cerkev; nagrobnik 1569  
umrlega Ivana Lenkoviča

Novo mesto, Franziskanerkirche; Grabstein des 1569 verstorbenen Ivan Lenković

rogene elemente. To opazimo posebno tedaj, kadar se je hotel ali po lastni ali po naročnikovi želji usmeriti v novi stilni tok, pa njegovim zakonom še ni bil dorasel in jih ni kreativno doživel. Tedaj jih je sprejemal pač le po nekaterih rekvizitih. Primer take vrste je celjski nagrobnik sestra Neubergerjevih (na severni zunanjščini opatijske cerkve), nastal leta 1516.<sup>15</sup> Napisne črke na okviru so še gotske, gotsko se zalamlja oblačilo obeh v plitvem reliefu upodobljenih žena, ki stojita druga ob drugi na podstavku z grbi. Toda rob podstavka loči obenem grbovni del od figuralnega reliefa kot samostojen kompozicijski element, zgornji del okvira je dobil renesančno profilacijo, obogateno celo z bisernim nizom, in nad figurama se boči polkrožni lok, okrašen z vencem, pred katerim se vesi renesančna listina girlanda. Kipar, ki je bil po formalnem občutju še človek poznega srednjega veka, se je znašel pred novimi, časovno stilno pogojenimi nalogami v podobnem položaju kot mnogo kvalitetnejši Riemenschneider, ko je leta 1519 klesal nagrobnik za škofa Lorenza von Bibra v Würzburgu. Diskrepanca med gotskim izročilom, ki daje temeljni ton, in med apliciranimi renesančnimi formalnimi elementi je očitna.

Mikaven je še neki drugi celjski nagrobnik — leta 1503 umrlega viteza Andreja Hohenbarterja.<sup>16</sup> Ležeče vitezovo telo je močno plastično poudarjeno. Figura ne kaže več gotske mehkoobe; stroga je, simetrična, polna dinamične moči, ki pa se ne more sprostiti v akciji. Kondotierska postava rajnika s svojo zgoščeno močjo in s portretno prizadevnostjo je renesančna, renesančen je vitezov oklep — toda oblikovno razpoloženje je statično v smislu pozne gotike prvih let 16. stoletja. Če iz vrste kasnejših naših viteških nagrobnikov izberemo v tej zvezi le najbolj zgovornega, epitaf Viljema Raspa, umrlega 1530 (zdaj v gradu v Stari Loki), bomo takoj občutili razloček. Modelacija se je omehčala in igra reber na oklepu podpira dekorativni izraz površinske strukture reliefa, ki ga trije grbi in napisani trakovi slikovito poživljajo. Desna noga se je pomaknila rahlo na stran. Notranji okvir spremlja biserni niz, nad njim nekoliko nelogično izstopata dva kapitela, iznad katerih se pno šopi granatnih jabolk in listov; ti obenem izpolnjujejo ogla in ločno zaključujejo okvirno kompozicijo. Renesančni atributi so prevzeti od severne strani. Toda kljub vsemu kipar ne more prikriti pripadnosti generaciji, ki je zorela v začetku 16. stoletja; celo črke napisa so še gotske. — Ta nagrobnik ima slogovno vzporedje v sklepnikih prezbiterija loškega sv. Jakoba,<sup>17</sup> malo starejše predhodnike, ki prav tako le počasi prevzemajo posamezne renesančne detajle (najprej latinske črke) pa v delih mojstra Schwarzovega nagrobnika (Stara Loka) in Filipove plošče na škofjeloški kašči. Z nerodno besedo in s srednjeveškim naglasom ta mojster počasi zloguje prvo abecedo novih oblikovnih pravil: v stebričnih ob strani ali v pticah, ki polnijo ogle med pravokotno ploščo in lokom iz obkleščenih debel.<sup>17a</sup>

Klasično skupino naše renesančne posesti — z izrazito srednjeevropskim akcentom! — pa sestavljajo plastike iz delavnice umetnika, ki sem ga zasilno imenoval Mojster škofa Rauberja. Teh kar evropsko pomembnih del si namreč ne moremo razložiti brez osebnega deleža njihovega glavnega naročnika, drugega ljubljanskega škofa, Krištofa Rauberja — kneza, vojščaka, diplomata, upravitelja sekovske škofije in admontske



Sl. 63. Mekinje pri Kamniku, župna cerkev; nagrobnik 1566 umrlega Jošta Gallenberga

Mekinje bei Kamnik, Pfarrkirche; Grabstein des 1566 verstorbenen Jošt Gallenberg

opatije, ki se je izšolal na Dunaju in v Italiji. Ljubljansko škofijsko stolico je zasedel leta 1497 in vladal na njej do smrti 1536. Čeprav je v cesarski službi preživel večji del življenja zunaj svoje škofije, si je vendar ustvaril v Gornjem gradu cel dvor z okoli 90 osebami, utrdil rezidenco pred Turki, sezidal v Ljubljani novo škofijsko palačo in v njej zapustil lep renesančni spomenik: kamin, okrašen z rastlinsko ornamentiko in z živalskimi motivi, med katerimi se prvič pri nas pokažejo tudi antična mitološka bitja kot sfinga, tritoni in pod. Kapitele krase ovnove glave kot na antičnih spomenikih, preklado podpirajo volutne konzole z rozetami. Izhodišče tega okrasja je sicer italijansko, toda severnjaško predelano.

Rauberjev »dvorni kipar« pa je postal mojster, ki pripada švabskemu umetnostnemu prostoru<sup>18</sup> in ni identičen s klesarjem ljubljanskega kamina. Leta 1527 je dal škof postaviti v gornjegrajski stolnici kapelo in oltar sv. Andreja, čigar osrednji del se je ohranil; danes je (dopolnjen z deli nekega drugega, najbrž Križevega oltarja) vzdan v zunanjo steno cerkve. Tudi v današnji sestavi verjetno posnema svojo prvotno podobo: spodaj je predela, ki jo flankirata dva pilastra, glavni del sestavlja reliefno polje v okviru dveh piliastrov in grede nad njima, nad to pa se dviga pravokotna atika, spet med pilastroma; celotno kompozicijo zaključuje školjkast motiv, ki je imel svoj čas v sredi najbrž neko — zdaj odbito — figuro. V reliefih predele in glavnega polja z mučeništvom sv. Andreja še zvene gotski spomini, oprti na grafične predloge. Pri Križevem potu na predeli se npr. spomnimo na Schongauerjeve in Dürerjeve grafične liste, tudi pri reliefu sv. Andreja odloča še stara ikonografska shema, toda stilna govorica je že nova. Nastopajo modni kostumi z velikimi dekolteji, prevladujejo shematične, zelo dekorativno urejene vzporedne gube, ponekod, zlasti na Križevem potu, pa se med njimi porajajo grčasti zapredki; — Istega leta je mojster izklesal tudi škofov nagrobnik, torej še za Rauberjevega življenja. Okvir nagrobnika je sekundarno dopolnjen. Z izrednim posluhom za material je izklesal kipar v marmor brokatni vzorec duhovniške kazule in vezenine mitre in po oblačilu uredil vzporedne gube z grčastimi motivi. Plastika se sicer izraža v zelo plitvem reliefu, toda z občutjem za resničnost. Predvsem nas zajame portretno realistični obraz, ki se izgublja med težko mitro in velikimi draperijami blazine in oblačila. Značilno za čas je, da je pokojnik želel na svojem spomeniku svoj portret; na epitafu plemiča Franca Gradnekha v cerkvi sv. Petra v Brestanici je celo v napisu poudarjeno, da je dal napraviti nagrobnik leta 1563 »nach meiner Pildnus«. — Dobrih deset let mlajši od Rauberjevega je nagrobnik Ivana Kacianerja, brata škofa Frančiška Kacianerja. Ta spomenik pa pomeni v tej skupini že nekak upadek: forma otrdeva. V renesančnem okviru, čigar polkrožni lok še povzema motiv poznogotske obkleščene palice, stoji vitez v oklepu in v čeladi z vihrajočo perjanico; z desnico se opira na zastavo z grbovnim ščitom, z levico drži ob boku za meč. Relief z basnijo o žerjavu v gosteh pri lisici, ki mu je odgriznila glavo, simbolično namiguje na brata Zrinjska, ki sta dala nesrečnega vojskovodja umoriti v Kostajnici ob Uni. Med pokojnikovimi stopali je lobanja s peščeno uro; kači, ki lezeta skozi očesni votlini, imata človeški glavi. S-linija, ki nastopa v drži vitezovega telesa, ni več dediščina gotike, ampak jo je narekoval severnorenesančni motiv stoje, kakršnega



Sl. 64. Slovenj Gradec, župna cerkev; nagrobnik žena iz družine Guetenberg; druga četrtina 16. stol.

Slovenj Gradec, Pfarrkirche; Grabstein von Frauen aus der Familie Guetenberg; zweites Viertel des 16. Jahrhunderts

poznata že Cranach in Dürer. Poplesujoča leva noga, v kateri je Wölfflin zaslutil celo Mantegnove in Polaiuoloove vzore, je postala pogost rekvizit viteških nagrobnikov 16. stoletja<sup>19</sup> in pomeni tako razbremenitev toge telesnosti kot oživljajoči moment v človeški figuri — ne v zadnji meri pa tudi modno maniro. Pri nas ga nakazuje že Rasprov nagrobnik iz Stare Loke, lepo pa je izražen tudi na epitafu viteza Erazma Wagensberškega v Šmartnem pri Litiji (umrlega 1522). Postava Ivana Kacianerja je portretno živa, skoraj dvorno lahkotna; v njej odseva manj ideja viteške moči kot značaj individualnega človeka. Novost je tudi, da se je napis premaknil iz okvira na spodnji del plošče kot samostojni sestavni del. — Na nagrobniku leta 1544 umrlega škofa Frančiška Kacianerja je shematična otrdelost že popolnoma zmagala. Telo je postalo negibno; pred gledalca je postavljeno v oblačilu z zaledenelimi gubami; pastorage, mitra in knjiga so le še povedni rekviziti in ne več kompozicijski elementi, kot so bili še pri Rauberju; niso več povezani z gibi telesa. Stebri notranjega okvira so se spet spremenili v okleščena debla, nad kapiteli se dviga potlačen lok, ogli so izpolnjeni z renesančno trikotno rozeto. Spomenik ne prikriva ikonografske in stilne odvisnosti od Rauberjevega nagrobnika, mislim pa, da ga moramo pripisati že neki pomočniški roki. — Poleg nekaterih drugih manjših spomenikov v Gornjem gradu (heraldični relief na cerkvi, na katerem je značilen okvirni detajl s puttom, napisna plošča na obrambnem stolpu, izgubljeni relief sv. Ane) smemo v ta krog pridružiti tudi Vilandersov nagrobnik v novomeški frančiškanski cerkvi in fragmentarni svetniški kip iz Prapreč pri Lukovici (Narodna galerija), čigar (danes izgubljeni) podstavek je bil izoblikovan v podobi velikega cveta,<sup>20</sup> kakršen je v severnorenesančnem krogu precej pogost.

Ni dvoma, da moramo izvir Rauberjevega mojstra iskati v nemškem kulturnem prostoru, najbrž v bližini Augsburga. Mnogo momentov spominja na augsburškega mojstra Sebastiana Loscherja, čigar delo pa še ni do kraja raziskano, pa tudi »Fuggerjevih reliefov« v augsburški kapeli sv. Ane v tej zvezi ne kaže prezreti; predloge jim segajo v severno Italijo, pripisani pa so bili (doslej še neprepričljivo) Adolfu Daucherju.<sup>21</sup> Vsekakor kaže delo Rauberjevega mojstra precej sorodnosti tudi z nekaterimi gornjeavstrijskimi plastikami, zlasti pa velja upoštevati tudi delež eichstättskega kiparja Loya Heringa, ki je ustvaril nekaj pomembnih del tudi za Koroško. Omenimo vsaj nagrobnik viteza Dietrichsteina v beljaški cerkvi sv. Jakoba in nagrobnik opata Ulricha Pfinzinga v Št. Pavlu,<sup>22</sup> ki kaže z Rauberjevim epitafom precej podobnih črt.

Relief sv. Krištofa v okviru iz renesančnih stebričev z listnatima kapiteloma in z močno girlando pod vrhno gredo (vzidan je na zunanjščini hiše št. 1 v Florijanski ulici v Ljubljani) pomeni z vzporednimi gubami mikavno analogijo gornjegrajskim spomenikom, kaže pa mnogo bolj lokalni in obrtniški značaj. Nastal je pač okoli leta 1530.<sup>22a</sup>

Tu naj omenim še dve heraldični plošči v renesančnem okviru iz ornamentiranih pilastrov, katerih prva ima na vrhu polkrožen nastavek — na velikem stolpu gradu Turjak (1520) in na stolpu gradu v Škofji Loki (1527). Obe sta delo istega mojstra, pri katerem so poleg severnih odločale tudi italijanske inovacije.



† Sl. 65. Slovenj Gradec, župna cerkev; nagrobnik Sigmunda Gaisrukha in njegove žene;  
 okoli 1555  
 Slovenj Gradec, Pfarrkirche: Grabstein Sigmund Gaisrukhs und seiner Frau; um 1555

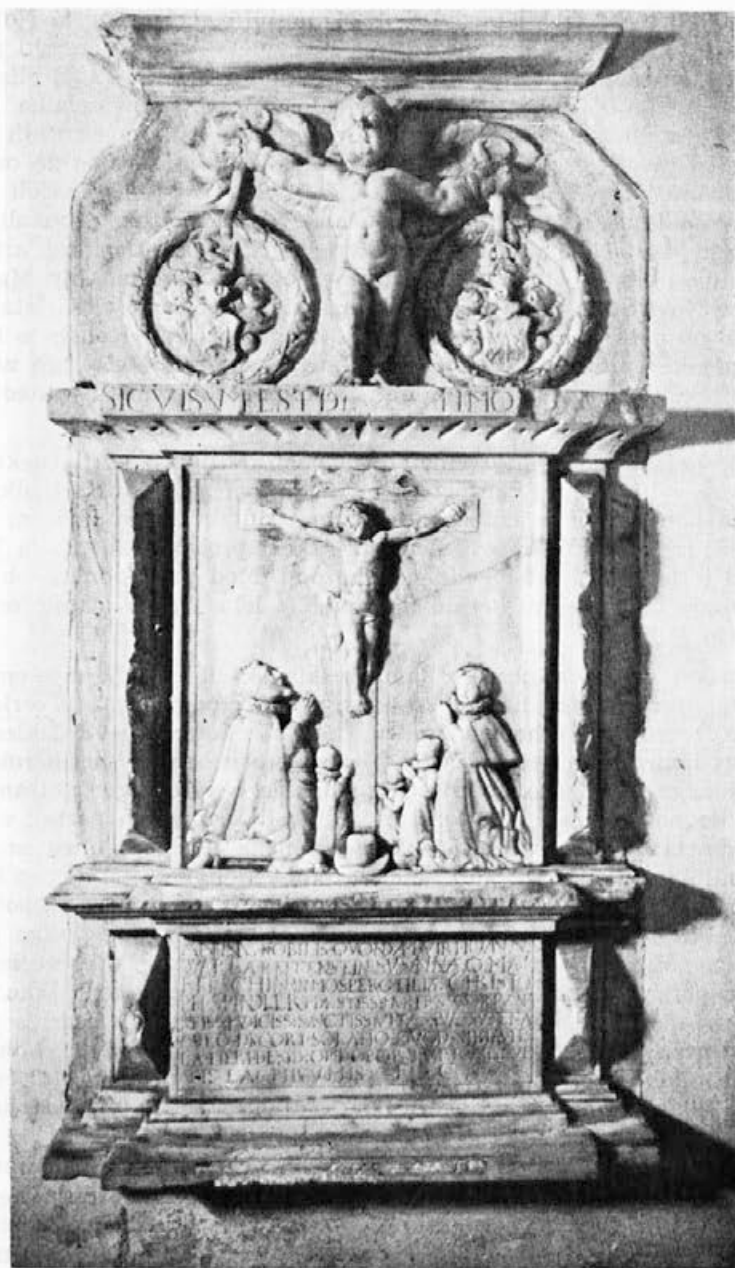
In končno naj omenim še lesen kip stoječega škofa neznane provenience v Narodni galeriji, ki pomeni nekakšen rustificirani odmev obdonske stilne smeri. Monumentalno je koncipiran, toda gube se mokro in manieristično razraščajo in vnašajo v celotni izraz neko stilno negotovost in nemir. Po nastanku ga lahko pripišemo četrtemu desetletju 16. stoletja.

Vidimo, da se je v dvajsetih in tridesetih letih 16. stoletja tudi na naših tleh porodilo nekaj izrazito severnorenesančnih plastik, saj bi vrsto naštetih lahko še pomnožili. Tako bi na primer vzporedno z Rauberjevim mojstrom lahko omenili tudi leseno skupino sv. Miklavža z devicama z Ojstrice nad Dravogradom in (»loscherjevsko«) svetnico iz Turiške vasi pri Slovemjem Gradcu itd. Vendar vse kaže, da so v tem času pomembnejši mojstri zašli k nam iz tujine, največ iz nemških dežel. Pripomnim naj, da kamnitni oltar, kakršen je pri nas prvič izpričan 1527 v Gornjem gradu, tudi na Dunaju ne nastopi pred drugim desetletjem 16. stoletja in podobno velja tudi za renesančni stenski nagrobnik. Šele po letu 1510 je na Dunaju zamenjalo gotiko renesančno stilno razpoloženje, čigar nosilci pa spet niso bili lokalni, ampak največkrat augsburški mojstri.<sup>23</sup> Če pomislimo, da je imel Dunaj univerzo, ki je bila močno žarišče humanizma, potem lahko priznamo, da so se slovenske dežele ob umetnostnih nalogah tega časa kljub provincialnosti dovolj častno uveljavile.

Nekako do leta 1540 je še plamenel živi ogenj, ki se je hranil z veliko tradicijo in ustvarjalnim zagonom srednjega veka, kasneje pa se nam zdi, kakor bi kreativna domišljija ohromela, saj postaja formalna stran spomenikov vedno bolj suhoparna, brez dinamike in življenja; podreja se strogi, včasih kar geometrični kompoziciji. Že v gornjegrajski skupini smo videli razloček med Rauberjevim in Kacianerjevim nagrobnikom: pri prvem še trepet nemirnega življenja, pri drugem oblikovna okostenelost, ki ji je postala dekorativna struktura že sama sebi namen, saj relief ploskev bolj napolnjuje kakor oživlja. Posamezni tipi nagrobnikov, ki jih je zamislil že srednji vek in jih je renesančni čas le prelil v svojo govorico, se zdaj ponavljajo z mnogokrat kar utrujajočo enoličnostjo. Nagrobnik, ki je bil v srednjem veku le stranski spremljevalec glavnih umetnostnih nalog, je postal zdaj zelo pomemben objekt. Najtesneje se je povezal z naročnikom, ki se ne omejuje več samo na plemiča in duhovnika, ampak zajema tudi meščana. Tudi v tem se uveljavlja novi individualizem. Mikavno bi bilo raziskati družbeni položaj naročnikov naših najstarejših meščanskih nagrobnikov; najbrž bi se izkazalo, da so pripadali že podjetnim začetnikom našega zgodnjega kapitalizma kakor npr. loški Schwarz ali rudarski podjetnik Krištof Bruckerschmidt, čigar monumentalno koncipirani nagrobnik s podobo moža, odetega v dolg plašč s krznenim ovratnikom vidimo v Šmartnem pri Litiji (umrl je 1535).

Sredi 16. stoletja ne opazimo več kakšnih močnejših umetnostnih centrov, ki bi narekovali enoten stilni izraz za večji kulturni prostor, saj je ugasnila celo mnogo obljublajoča iskra, ki jo je prižgala umetnostna ambicioznost škofa Rauberja. Samostani, ki bi lahko imeli ob naročilih kaj besede, so v tem času gospodarsko in moralno oslabei, vladar pa je gledal nanje kot na nekakšno kameralno lastnino, iz katere je v času turške nevarnosti hotel iztisniti kar največ dajatev. Kazno je, da je kulturno vodstvo prevzela za nekaj časa Štajerska, za kar pa se mora za-



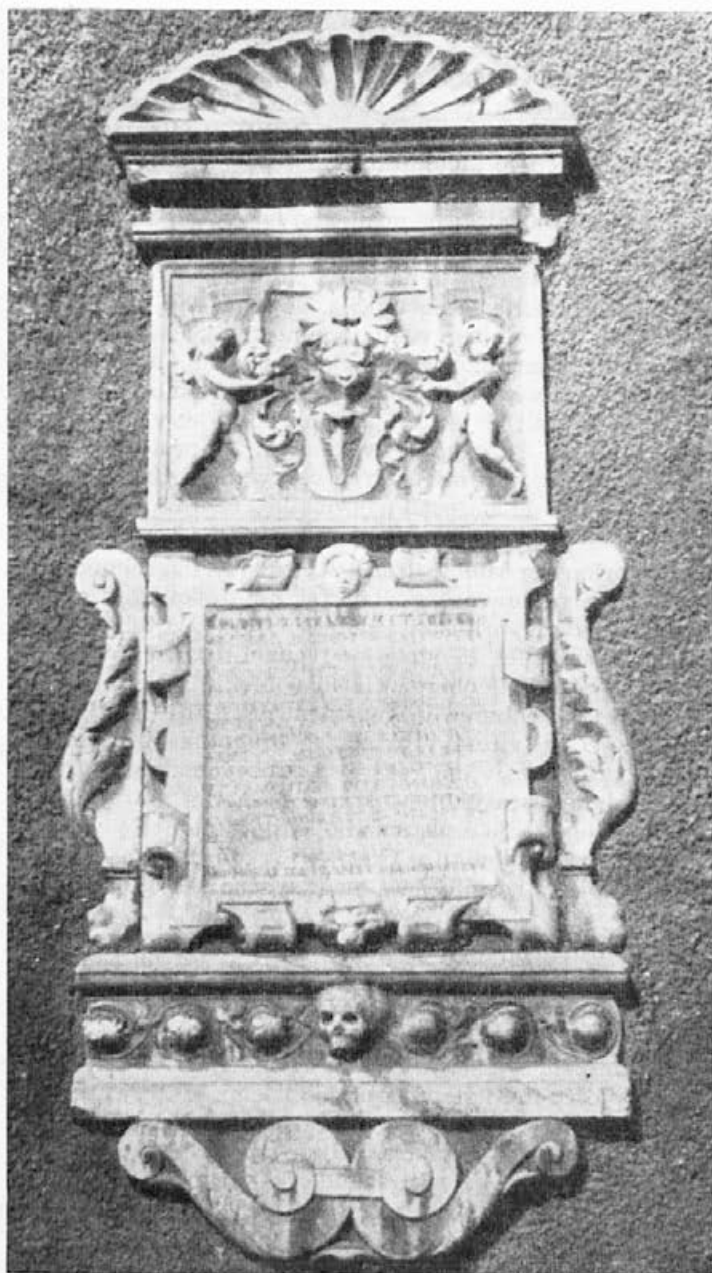


Sl. 66. Ljubljana, župna cerkev sv. Petra; nagrobnik Janeza Warla; okoli 1580  
 Ljubljana, Pfarrkirche St. Peter; Grabstein Janez Warls; um 1580

hvaliti Gradcu, ki je bil med leti 1564 do 1616 glavno mesto Notranje Avstrije in se je tudi umetnostno zelo razcvetel. Tudi ekonomski pogoji so bili tu ugodnejši kot na Kranjskem. Na splošno velja, da je bila naša umetnost srede in druge polovice 16. stoletja bolj provincialna kakor kdajkoli v srednjem veku. Enega najinteresantnejših renesančnih kompleksov — seveda s podčrtanim lokalnim koloritom — smo že omenili pri Treh kraljih v Slovenskih goricah — v cerkvi, ki so jo začeli zidati v dvajsetih letih 16. stoletja, ji končali 1564 prezbiterij, obokali 1577 ladjo in jo je leta 1588 posvetil seckovski škof Brenner. Drug tak arhitekturno in po opremljenosti gotovo zelo pomemben objekt je morala biti Marijina cerkev v Novi Štifti pri Gornjem gradu, ki so jo končali okoli leta 1560, pa so jo po požaru 1850 popolnoma na novo pozidali.<sup>24</sup> Koliko je bilo v njej kiparske opreme? Ali niso mnogokrat nadomeščale oltarnih nastavkov kar freske na stenah, kakor npr. (približno ob istem času) nad menzami pod baldahini sv. Petra v Dvoru pri Polhovem gradu?

Zelo nejasen je tedanji umetnostni položaj Ljubljane. Le nekaj nagrobnikov v ljubljanski šentpeterski cerkvi trga zgodovinski molk; med njimi se ponašata z izrazito renesančnim arhitekturnim okvirom zlasti spomenik iz leta 1557 (v severnem stranskem prostoru) in plošča Hansa Pehema iz leta 1578 (ob vhodu pod korom). Med predhodniki teh dveh spomenikov naj omenim heraldični relief iz leta 1534 v župni cerkvi v Zgornjem Tuhinju.<sup>25</sup>

V nekaterih dokaj obrtnih kamnoseških izdelkih na Kranjskem opazamo stopnjevanje kraški naglas, katerega vrhunec pomeni portal cerkve sv. Petra v Dvoru pri Polhovem gradu, datiran z letom 1544.<sup>26</sup> Izklesan je iz sivega apnenca in sestavljen iz šilastega loka brez posnetih robov in pravokotnega, s strešico prekrita zunanega okvira, čigar notranji rob je še poševno prirezan. Gre torej za tektonsko pojmovan portal, v čigar pravokotnem okviru je že zmagala renesančna tendenca, medtem ko v šilastem loku zveni še gotska tradicija; toda vsi okviri so s pravim horror vacui posuti z najrazličnejšimi motivi v plitvem reliefu. Gre za poljudno kamnoseško delo izrazito dekorativnega značaja, ki pa ne zanika precej ambiciozne oblikovne volje. Celota je razdeljena v manjša, po večini pravokotna polja, katerih vsako je individualno okrašeno, toda tako da le tu in tam zaslutimo konkretnejši ikonografski koncept. Klesar se je posluževal nekake vzorčne knjige in grafičnih predlog. Živali, arhitekture, sakralna simbolika, arkade, rozete, črke, simboli apostolov itd. vse se družijo v ploskovito, pa zelo dekorativno celoto, ki kakor tenka čipka prekriva portal. Tu je gotovo delovalo dleto kraškega kamnoseka, ki pa se ni moglo ogreti za italijanske forme, ampak je vztrajalo pri kompromisnih rešitvah, kakršne so značilne za kranjsko-primorski prostor ne samo v 16., ampak tudi še v 17. stoletju. Podoben okras srečamo na kamnitnih galerijah v prezbiteriju in iz iste volje se je porodil tudi kamnitni kip sv. Petra, ki bi utegnil biti merilo za točasno rustikalno oltarno plastiko na Kranjskem. — Sorodno ubrano dleto je približno ob istem času izklesalo relief sv. Ane Samotretje v Štajngradu pri Gornjem gradu; značilno je, kako je klesar v niši pod polkrožnim, z renesančnim vencem okrašenim lokom porabil še srednjeveški ikonografski tip, pa pri tem oblačila



SI 67. Ptuj, proštjska cerkev; Oprosnitzerjev nagrobnik; okoli 1533  
Ptuj, Probsteikirche; Grabstein Oprosnitzers; um 1533

razžrl z najbolj nemogoče zmečkanimi gubami, za katerimi bi lahko slutili italijansko predlogo.

—  
Iz podobnega razpoloženja se je porodila tudi prižnica pri Treh kraljih v Slovenskih goricah, pač že okoli leta 1570. Na okroglem stebru s profiliranim kapitelom, ki ga dvakrat opasuje vrvičast svitek, se dviga valj, čigar spodnji rob je kaneliran, nad tem pa so vrezane štiri pravokotne kasete, od katerih dve poživljata figuri moža z grbom in pridigarja na leci (odmev reformacijskega pridigarstva?). Tudi tu gre za rustifikacijo renesančne motivike, ki ji manjka občutja za proporcije, pa je zgovorna za čas in prostor, v katerem je nastala.

Zgodovinska situacija je povzročila, da se je zdaj v nekaterih pokrajinah, ki so bile v srednjem veku umetnostno pasivne, zgostilo število dokaj pomembnih spomenikov. Na mejah, ki so bile najbolj izpostavljene turškim napadom, srečamo vrsto plemiških nagrobnikov, posvečenih polveljnikom, ki so branili Vojno krajino in Podravje: v Beli krajini, v Novem mestu, v okolici Ptuja in v Prekmurju. Za protestantizem smo poudarili, da upodabljajoči umetnosti v cerkveni službi ni bil naklonjen, naravnost goreče pa je naročal nagrobnike, čeprav se ti od katoliških ločijo samo po vsebini bogatih bibličnih tekstov.

Y  
G2.  
G3.  
X  
Zgovorne primerke šabloniziranega viteškega nagrobnika, ki ob različnih pokojnikih le rahlo variira držo rok in tipiko obraza, kažejo trije epitafi, ki jih moramo pripisati istemu, najbrž v Ljubljani delujočemu mojstru iz šestdesetih let 16. stoletja: Ivana Lenkovića (umrlega 1569) v Novem mestu, Jošta Gallenberga (1568) v Mekinjah (sem so ga prenesli iz Ljubljane) in Lichtenberga v Šmartnem pri Litiji (1567). Vedno gre za razkoračeno stoječega viteza v oklepu, z bradatim obrazom, z operjaničeno čelado, s praporom v eni roki in z buzdovanom ali ročajem meča v drugi, vse pa obdaja pravokoten okvir s posnetim notranjim robom. Figuram se okoli noge ovija kača smrti. Očitno je, da se je kipar inspiriral ob Kacianerjevem nagrobniku v Gornjem gradu, toda ni se mogel otresti shematičnih okovov, dasi mu čuta za plastično voluminoznost ne moremo odrekati.

X !!  
ll.  
ll. 64,  
Po preprostosti učinkovit je nagrobnik Mateja Sticha iz leta 1578 v Laškem. Pravokotni paličasti okvir je opleten z zavojčevjem; v sredi je »obešana« napisna tabla, pod njo je grb, nad njim žalujoči Jezus, sedeč pod križem. Okvirni motiv in tabla sta renesančna elementa, napis in relief pa še gotska. Če primerjamo hrustančasti okvir, modelacijo figure, »obešeno« napisno ploščo itd. lahko prisodimo istemu klesarju tudi »portretni« nagrobnik laškega župnika in savinjskega arhidiakona Polidora de Montagnana v župni cerkvi v Laškem. Kljub naročnikovi italijanski krvi se tudi ta spomenik, ki ne presega rokodelske kvalitete, podreja severnjaškemu okusu; v strahu pred praznino kompozicionalno kopiči duhovniške rekvizite, napisne trakove in grb okoli dopasne, ploskovite pokojnikove podobe. Spomenik je nastal še za Polidorovega življenja, vsekakor pred letom 1582, ko je postal novomeški prošt, kajti tega naslova napis še ne omenja. Pravo nasprotje teh stilno zapoznelih, popolnoma severnjaških nagrobnikov, pa sta dva, ki bi ju lahko prišteli celo med najčistejše priče renesančne umetnostne volje na naših tleh — v župni cerkvi v Slovenjem Gradcu. Prvi, dveh žena iz družine Guetenberg, pripada še prvi polovici



- Sl. 68. Ptuj, proštijška cerkev; Prawnealchov nagrobnik; okoli 1610  
Ptuj, Probsteikirche; Grabstein Prawnealchovs; um 1610

16. stoletja, toda razen gotskega napisa je koncipiran popolnoma v renesančnem duhu. Nad napisnima tablama v spodnjem delu, ki sta »obešeni« na dva kavlja, se dviga s polpilastroma, z gredo in s polkrožnim lokom omejeno polje, ki želi posnemati poglobljeno nišo; v tej sta se uravnovesila dva grba, katerih čeladni okras sega v polkrožno, školjkasto okrašeno čelo. Za grboma sta dva arkadna loka. Vse nadržbnosti okrasa in arhitekturnega okvira, oblika grbov in čelad in napisnih tabel govore severnorenesančni jezik in se podrejajo skladni, preračunani kompoziciji, mislim pa, da spomenika ne moremo datirati z letnico smrti obeh žena (1511), ampak da ga moramo pomakniti še proti sredi stoletja. Po slogovnem izrazu se približuje reliefom na prižnici v cerkvi sv. Jakoba v Beljaku, ki jih je leta 1555 izklesal Gallus Seliger iz Judenburga.<sup>27</sup> — Drugi nagrobnik, Sigmunda Gaisrukha in njegove žene, je nastal okoli 1555 ter si že prizadeva, da bi govoril čim bolj italško. Okvir posnema portalni motiv z renesančno profilacijo, katero trgajo trije medaljoni z antikizirujočimi glavicami: na prekladi je angelska glavica, na »podbojih« pa glavi moža s čelado in moža z lovorjevim vencem (obe v profilu).

Slovenjegraška cerkev hrani še tretji spomenik, ki je v tej zvezi pomemben — epitaf Krištofa Gaisrukha iz leta 1566. Tu pa že srečamo tip, ki ima izhodišče v donatorskem portretu ali v tipu Marije s plaščem. Ob križu ali vstalem Kristusu je zbrana pokojnikova družina (ali vsaj mož in žena), tako da so razvrščeni moški potomci ob očetu, ženski ob materi. Pri nas se ta tip nagrobnika pred šestdesetimi leti ni uveljavil, v zadnji četrtini stoletja pa si je priboril celo prvenstvo ter se ohranil tudi v 17. stoletju. Slovenjegraški je eden prvih svoje vrste. Pilastra ob straneh sta preprežena z renesančno ornamentiko, atični del se polkrožno zaključuje, napisna plošča v spodnjem delu ima hrustančast okvir. Nad skupino okoli Križanega vidimo v kopici oblakov in angelskih glavic Boga Očeta. Prav ta relief po stilnem izrazu zelo spominja na manierizem mojstra oltarja iz Mauerja ali iz Zwettla (prim. obliko angelskih glavic, stilizacijo oblakov itd.). Gre za severnjaško stilno govorico, ki ji poleg renesančnih elementov ne manjka goticizmov, te pa označuje spet prepričljiv manieristični naglas.

Kot protipol dinamiki tega slovenjegraškega spomenika se mi zdi epitaf Sigmunda Schrotta (umrlega 1571) v celjski opatijski cerkvi.<sup>28</sup> V pravokotnem, poglobljenem polju, ki želi posredovati celo vtis s stenami omejenega prostora, kleči pred Križanim vitez v molitvi. Prapor, ki mu sloni čez ramo, z neizprosno ostrostjo deli celotno kompozicijo po diagonalni in s tem zabrisuje vzporednost vertikalnih in horizontalnih linij ter vklepa sestav v matematično strogost dveh trikotnikov. Zgoraj zaključuje spomenik voluta z napisno ploščo. — Ob tem celjskem spomeniku lahko pomerimo okoli 1583 nastali nagrobnik Georga Feichtingerja v Stari Loki. Plemič kleči pred vstalim Kristusom. V ozadju se stopničasto urejajo trije polkrožno zaključeni, še z rudimentarnim krogovičjem obogateni loki. Osrednjo kompozicijo uokvirjata ob straneh dva z osmičastim prepletom okrašena pilastra z jonskima kapiteloma, na vrhu pa greda, za katero se dviga nizko čelo z napisom in z mrtvaškimi simboli. Kot nekakšna predela zaključuje spodnji del kartuša z napisom in z volutama ob straneh. Ob italijanske, antikizirujoče elemente se družijo tudi še got-



Sl. 69. Novo mesto, frančiškanska cerkev; propadli nagrobnik Kristofa Gala; okoli 1580

Novo mesto, Franziskanerkirche; der zerfallene Grabstein Kristof Galls; um 1580

ski (loki, črke napisa). Osrednji del se izraža v skoraj polnoplastičnem reliefu in v razgibani kompozicijski shemi. Prav nič ne dvomim, da imamo pred seboj delo italijanskega kamnoseka, ki se je delno oplodil tudi z nekaterimi severnimi elementi.<sup>28a</sup>

S tem pa smo se dotaknili novega poglavja — direktnega deleža italijanskih kamnosekov v našem poznorenesančnem kiparstvu, ki je dobil v zadnji četrtini 16. stoletja že kar monopolen značaj. Toda uveljavil se je bolj na Štajerskem kot na Kranjskem. V Ljubljani bi lahko v ta krog uvrstili zelo plemenito občuten nagrobnik Janeza Warla (najbrž iz osemdesetih let) v ljubljanski šentpetrski cerkvi, na katerem sta posebno zgovorna venca v atikastem nastavku, ki ju drži klasično modeliran putto.

Okoli leta 1581 je nastal nagrobnik Janeza Valvasorja in žene Ementiane v Laškem (danes vzdian v steno kaplanije), ki je bolj mikaven po ikonografski kot po kvalitetni strani; nad reliefom obeh klečečih pokojnih niza upodobitve Kristusovega Vstajenja, Oljske gore in Bronaste kače in protestantsko izbrane tekste, ki izražajo zaupanje v odrešenje, v vstajenje ter v božje varstvo.<sup>29</sup>

Toda Štajersko nam je iz zadnjih desetletij 16. in začetka 17. stoletja ohranilo še vrsto drugih nagrobnih spomenikov; najlepši so zbrani v Ptujju, Mariboru, Slovenski Bistrici, na Vurbergu in v Celju.<sup>30</sup> Pred vsemi prednjači skupina, ki jo smemo pripisati najbrž neki ptujski delavnici in ki ji bomo morali kaj kmalu določiti jasnejše obrise. — Gre za tip nagrobnika z napisnimi ploščami in s skupino pokojnih, ki kleče navadno pred križem, posebno pa ga odlikujejo razgibani okvirni motivi z volutami, z golimi putti, ki drže grbe ali napisne plošče, zaključki v obliki atike, zavese in pod. Kompozicijsko gre za sestavljen organizem, ki je strogo simetričen, v kompoziciji stopnjevan, pretehtan in razčlenjen. Posamezni členi so sicer ločeni med seboj, vendar so nekateri vodilni, drugi podrejeni ali samo dekorativni; posebno zadnji vodijo pogosto že v baročni stilni koncept. Posebno se je obogatila tudi alegorična vsebina. Najstarejši med temi spomeniki je verjetno Idungspergov nagrobnik v krstni kapeli župne cerkve v Slovenski Bistrici: v čelu, na vrhu zaključenem s polkrožnim slemenom, vidimo renesančno pogojen relief Kristusovega rojstva, ob njem se spušča zavesa, spodaj sta dva putta, držeča napisno ploščo. Spomenik je nastal okoli leta 1572. Oprosnitzev nagrobnik na ptujski proštiji cerkvi (po 1583) je heraldičen; napisno ploščo uokvirja zavojčevnat okvir, ob strani pa so značilna volutna ušesa, ki ju prerašča akantna vitica. Spodnja greda z lobanjo in vitico se opira na volutno konzolo. — Še bogatejši je Hassov nagrobnik, kjer dva zajca ob straneh aludirata na pokojnikovo ime, najlepši pa je gotovo epitaf iz leta 1597 v župni cerkvi na Vurbergu, posnemajoč obliko oltarnega nastavka s kaneliranimi stebroma ob straneh in z reliefom Kristusovega vstajenja v sredi, pod katerim kleči pred zaveso družina rajnikov. Kompoziciji Vstajenja bi najbrž lahko našli tudi slikarsko in grafično predlogo. Genija v oglih nad lokom vrhu reliefa sta pogost rekvizit italijanskega manierizma, prav tako tudi okras grede z vojaškimi trofejami in putti z baklami in s peščeno uro ob atiki. Tu se je renesansa prelila že v popolnoma manierističen stilni izraz, še več — zlivanje in druženje detajlov vsebinskega in dekorativnega značaja, nastop razgibanih okvirov, telesnostno močno razgi-





Sl. 70. Metlika, Belokranjski muzej; lapidarij v cerkvi sv. Martina; nagrobnik 1623 umrlega Andreja Burgstahla iz gradu Krupa  
Metlika, Museum, Lapidarium in der St. Martinkirche; Grabstein des 1623 verstorbenen Andreas Burgstahl aus Burg Krupa

30. 62.  
1275  
bani putti, podrejanje figuralike arhitekturnemu okviru — vse to priča že o začetkih baroka. — Prawnealchov nagrobnik v Ptuju (1610) flankirata ob straneh dve peterolistni rozeti, spoininjajoči na Lutrov grb, le da jima manjka križ v sredi. Voluta ob strani je zamenjal delfin, konzolna voluta je obogatena s palmeto in polkrožni zaključek kaže v reliefu Boga Očeta. Spodaj opira celoto še levja glava (heroizacija!), ki kaže tako antičen značaj, da se nam skoraj zdi kot prava antična spolija. — Samo v mislih si lahko obnovimo bogastvo nekega nagrobnika z Vurberga, čigar fragmenti so raztreseni zunaj in znotraj po cerkvenem zidu. To so reliefi velikih puttov s simboli smrti in z zavesami. Morda pripada tej celoti relief viteza na cerkveni fasadi, čeprav tipološko navezuje na starejše figuralne sheme.

Tako pri tej »ptujski« skupini kot pri mnogih drugih sorodnih spomenikih smemo računati na različne grafične predloge. Motivi puttov nas mnogokrat spomnijo na italijanske grafike 16. stoletja, na personifikacije smrti kot Eros-Thanatos in pod.<sup>31</sup> In ne pomišljam si trditi, da so spomeniki te skupine, od katerih sem omenil le nekaj najlepših, nastali pod roko italijanskega mojstra, čigar domovino bi smeli iskati v Lombardiji. Kolega Jože Curk je v svojem referatu nanizal dolgo vrsto italijanskih mojstrov, ki so delovali kot utrdbeni arhitekti ali kamnoseki na Štajerskem in prav za Ptuj je navedel za konec 16. stoletja dve kamnoseški družini bratov dela Porta de Riva in Marenzi.

Lepo potrjuje italijanski delež tudi ptujskim soroden, toda po kompoziciji strožji Reichhardtov nagrobnik v Ljutomeru, ki je nastal okoli leta 1596. Posnema obliko oltarnega nastavka s »predelo« (z grbom in z napisom), z arhitravom nad njo in s centralnim reliefom pred križem klečečega moža in žene z otrokoma; v lunetnem zaključku širi roke Bog Oče. Ob straneh poživljata konturo voluti in pilastra z osmičastim ornamentom. Po vseh nadrobnostih tako v figuralnem kot v arhitekturnem in dekorativnem delu lahko zaključimo, da je spomenik izklesal kipar (in štukater) Vinzentius Cumini, ki je zašel na Štajersko iz severne Italije ter je ustvaril vrsto nagrobnikov tudi na nemškem Štajerskem (epitaf Krištofa von Mindorf v grajski kapeli v Feistritz — 1596; nagrobnik Adama von Lengheim v Trautmansdorfu — 1585; prav ob zadnjem je kiparjevo ime tudi arhivsko sporočeno).<sup>32</sup>

Proti letu 1580 so torej tudi naše dežele preplavili severnoitalijanski (lombardski) mojstri, čeprav z neko zakasnitvijo dveh ali treh decenijev v primeri z Nemčijo. Cele umetniške dinastije so se preselile za delom v novo domovino, kajti ob severnoitalskih jezerih, okoli Coma, Lugana in v švicarski dolini Mesolcina je bilo teh mojstrov preveč, da bi se mogli doma preživeti. Razumljivo je, da so v novih deželah pritegnili k delu tudi domače obrtnike in učence, ki pa so le redko dosegli izurjenost učiteljev. Tudi pri nas kaže marsikateri nagrobnik čisto lokalno obarvan in rustikalen značaj, čeprav je odvisen od italijanskih vzorov (npr. več spomenikov v Mariboru). Najbrž moramo takemu domačinu pripisati tudi doslej nejasni relief orgiastičnih plesalcev z gradu Vurberka (zdaj v Ptuj-skem muzeju), ki si ga lahko razložimo kot razuzdani pustni sprevod, kakršnega sodobna literatura večkrat omenja; relief je nastal v sedemdesetih letih 16. stoletja.



● Sl. 71. Trije kralji v Slovenskih goricah, podružna cerkev; kip žalostne Marije; konec 16. stol.

Trije kralji in den Windischen Büheln, Filialkirche; Statue der Mater Dolorosa; Ende des 16. Jahrhunderts

Značilno je, kako so italijanski kiparji združevali predstavnostni svet severnoitalijanskega manierizma z okusom in ikonografskimi posebnostmi dežel, ki so jih sprejele. Kamorkoli jih je poklicala naročnikova želja, so bili takoj na mestu in so, pač po naročnikovi želji, postregli bodisi z »najmodernejšo formo« ali pa so se prilagodili lokalnemu okusu in potrebi; obvladali so široko skalo variacij in s tem omogočili udomačitev svoje umetnosti na tujih tleh.<sup>33</sup> Psihološko jedro te problematike je dobro zadel K. Ginhart,<sup>34</sup> ko je zapisal: »V drugi polovici 16. stoletja so se končno v Avstriji in Nemčiji uveljavile renesančne forme v širokem sloju. Posameznosti so bile prevzete iz Italije. Toda tudi tukaj so jih, kakor v Franciji in Španiji, samovoljno predelali, manieristično okrasili; proporci so se spremenili, zavlada je togost in večja izraznost. Šele baročne črte so napravile italijansko renesanso Nemcem sploh užitno in omogočile njen uvoz.«

To Ginhartovo ugotovitev potrjujejo tudi naši spomeniki — celo tak, kot je bila protestantska molilnica v Govčah pri Žalcu, delo severnoitalijskega Antonia Pigrata (z beneške Terre ferme?). Kapitel, ki se nam je ohranil kot edini del njene kamnoseške opreme — morda je opiral prižnico? — kaže s svojim akantovim listovjem in s fantastičnimi živalskimi glavami na ogljih izrazito poznorenesančen značaj (hrani ga lapidarij Celjskega muzeja).

Trije renesančni nagrobniki na zunanjsčini ptujske proštije cerkve, pri katerih dominira velika napisna plošča v hrustančastem okviru, ki se ji pridružuje grb, pripadajo najbrž spet neki lokalni ptujski delavnici. Tudi pri teh še ni ugasnil renesančni princip, čeprav so značilni že za prva desetletja 17. stoletja. Ne povzemajo slikovitih, v barok usmerjenih form, ampak se podrejajo čisti melodiki ploskve; ob njih bi skoraj lahko govorili o nekem klasicističnem pridihu. Najlepši med njimi je Herbersteinov iz leta 1628; zgovoren je na njem lovorjev venec okoli grba.

Omenili smo že dva italijanizujoča spomenika na Kranjskem — v ljubljanski šentpeterski cerkvi in v Stari Loki. Toda na splošno lahko rečemo, da se je barokizirujoča manieristična smer tu menda manj uveljavila kot na Štajerskem, kjer so dotok tujih mojstrov pospeševali Gradec in večje umetnostne naloge kot npr. delo na mavzolejih v Ehrenhausenu in v Seckau. Nagrobnika plemičev Siegersdorfa in Galla v Novem mestu (iz sedemdesetih let 16. stoletja; frančiškanska cerkev) kažeta precej umirjen arhitektonski značaj. Viteza v polkrožno zaključeni niši sicer še vedno ponavljata poznosrednjeveško tipološko shemo, obdajajoči ju okvir renesančnih pilastrov in grede nad njima pa je okrašen z renesančno ornamentiko in z groteskami. Tudi tu gre za tip italsko inspiriranega nagrobnika, ki želi figuro pokojnika poudariti kakor s slavolokom. Kajti v resnici ne gre več samo za okvirni motiv, ampak za slovesen portal, skozi katerega stopa pokojnikov lik pred nas; naravnost postavljen je pred gledalca. Arhitektura in figura želita sodelovati z realnim prostorom, za katerega sta bila namenjena; ustvariti hočeta videz, da se je stena odprla. Zato moramo zelo obžalovati, da nobeden teh nagrobnikov ni več na prvotnem mestu. Gallovega poznamo celo samo še po risbi. Verjetno so se tudi ti spomeniki končevali na vrhu s polkrožnim ali s trikotnim čelom. Pri novomeški skupini smemo najbrž spet računati z

neko delavnico, ki je vsaj z enim spomenikom — Siegersdoferjevimi na Vurberku iz leta 1589 — zašla ali vsaj odločilno vplivala tudi na Štajersko. — Zelo pa moramo obžalovati, da se nam je v skrajno slabem stanju ohranil lepi Lambergov nagrobnik iz konca 16. stoletja v Zasipu pri Bledu. Mogočno viteško figuro pred notranjim lokom uokvirja z bogatimi vojaškimi trofejami okrašeni okvir; spodnji in zgornji del spomenika manjkata. — Ta tip viteškega nagrobnika tudi v 17. stoletju še ni zamrl, kot priča monumentalni spomenik leta 1619 umrlega Georga Krištofa Burgstahla iz gradu Krupa (danes v Belokranjskem muzeju v Metliki). Nad vzvišenim podstavkom z napisom se dviga z ornamentiko zgodnjega 17. stoletja okrašeni »portal«, ki ga krona na vrhu trikotno razbito čelo. Lahko bi govorili spet o klasicističnem principu jasne tektonike, ki je tudi sicer značilna za spomenike prvih dveh ali treh decenijev 17. stoletja. Toda že v nekoliko mlajših nagrobnikih iz Krupe (Andreja Burgstahla — 1623 — in Hansa Baltazarja B. — 1630) se je tektonika spet umaknila baročni razgibanosti, ki je zajela v drugem primerku tudi figuro, saj jo je zasukala celo v kontrapost.

Dopasni relief Jurija Khislā iz Fužin pri Ljubljani (zdaj Narodni muzej v Ljubljani) se naslanja na poccabellovski vzor, kolikor ni kar delo Martina Poccabella samega; primerjajmo ga le z epitafom Ulricha von Ernaui, ki ga je ta mojster izklesal za župno cerkev v Moosburgu leta 1609.<sup>35</sup>

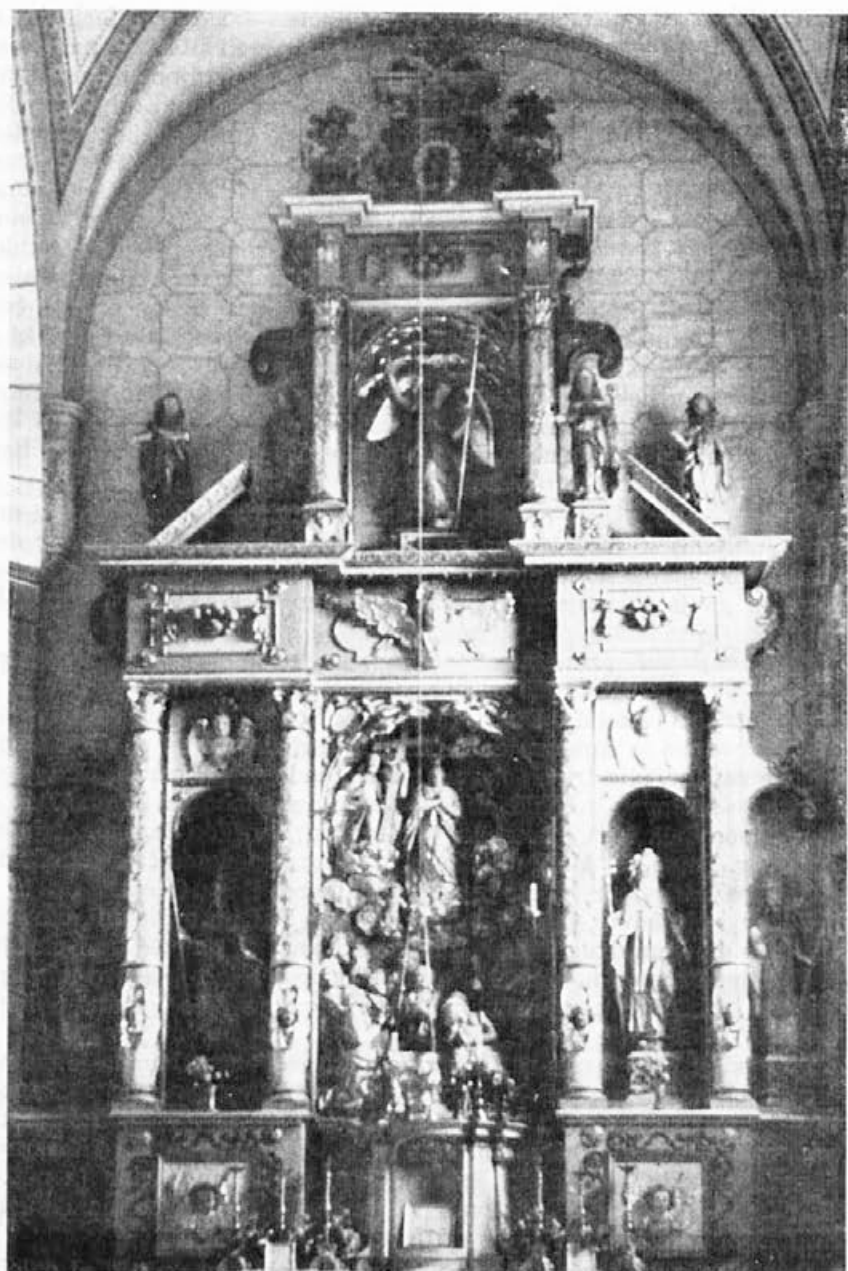
Eden najlepših primerkov italijanskega manierizma na Kranjskem je lavabo v zakristiji župne cerkve v Preserju pri Borovnici, kamor je zašel najbrž iz kartuzije v Bistri; pripada že koncu 16. ali začetku 17. stoletja. Umivalnik je spremenjen v školjko, nad katero se pne lok iz podarjene rustike, pilastre ob straneh pa sta nadomestili hermi. Nad gredo se dviga še nastavek v obliki atike z bistriškim simbolom Agnus Dei. — Štajerski sorodnik tega spomenika je oltarček(?), vzdian danes v cerkveni lopi pri Sv. Petru pri Mariboru. Tudi tu pilastra nadomeščata dve kariatidi, vrh pa zaključuje luneta s plitvim reliefom Boga Očeta.

Skrajno ploskoviti epitaf župnika Mihaela Fassija v Slavini, umrlega 1588, kaže ne samo rustikalno kamnoseški značaj, ampak tudi skrajno konservativen naslon na gotski nagrobniški tip z ležečo postavo umrlega. Skupaj s sosednjim nefiguralnim nagrobnikom je delo lokalnega kamnoseka.

Po srednji Evropi zelo razširjena tehnika jedkanega kamna je pri nas zapustila en sam spomenik — ploščo Leonarda Fromentinija, deželnega komturja nemškega viteškega reda za Nižjo Avstrijo, v velikonedeljskem gradu iz leta 1572. V ploskem reliefu je vgraviran klečeč vitez pred Križem, v ozadju pa vidimo Vstajenje in Jeruzalem. Avtor je najbrž »Steinätzer« Michael Holzbecher,<sup>36</sup> ki ga večkrat srečamo na delu na nemškem Štajerskem.

Proti koncu 16. stoletja pa je nastopil še neki moment, ki ni odločal samo o stilnem izrazu mnogih tedanjih plastik, ampak je odmeval tudi v arhitekturi in slikarstvu — ponovno oživiljena gotika!<sup>37</sup>

V tej luči se nam osvetle tudi nekateri stilni momenti, ki smo jih včasih razlagali s konservativnostjo, z zamudništvom, s stilno trdoživostjo, z lokalnim razpoloženjem in pod. Po vseh inovacijah renesančne smeri



Sl. 72. Trije kralji v Slovenskih goricah, podružna cerkev; Marijin oltar, nastal 1611, dopolnjen 1636

Trije kralji in den Windischen Büheln, Filialkirche; Marienaltar, entstanden 1611, vervollständigt 1636

se nam zdi res čudno, da opazimo okoli leta 1600 in tudi še kasneje toliko gotških reminiscenc, pa naj gre za ponavljanje srednjeveškega obočnega sistema in posnemanje reber v arhitekturi ali za gotizirujoče elemente v slikarstvu in plastiki. Res, da je bil še sredi 16. stoletja gotški princip kajkrat živo navzoč, kar si lahko razložimo bodisi s problemom generacije ali z zakasnitvijo pri večjih naročilih, toda po stilnih dosežkih sedemdesetih in osemdesetih let in po močni soudeležbi italijanskih umetnikov bi pričakovali, da bodo ob koncu 16. stoletja nove forme dokončno zmagale. To pa tem bolj, ker bi v času protireformacije smeli pričakovati večji naslon na italijansko umetnost. Res pa je tudi, da so se prav v kiparstvu nove forme realizirale predvsem v profani smeri oz. v sepulkralni plastiki, medtem ko je cerkvena (oltarna) plastika živela le ob robu dogajanja in se pri tem z neko biološko nujnostjo oklepala izročenihi starejših form. Če skušamo stilno opredeliti skupino Kalvarije ali Žalujoe Marije pri Treh kraljih v Slovenskih goricah, smo kar v zadregi, ali bi te lesene plastike pripisali še drugi polovici 16. ali že začetku 17. stoletja. Dekorativni potek vzporednih gub draperije, ostanki S-linije in diskrepanca med obleko in telesom nas spominjajo še na gotško tradicijo, suhoparno manieristična stilizacija pa skupaj z ikonografskimi predstavami govori bolj v prid zgodnjemu 17. stoletju. Nedvomno pa je, da so odločali ob teh rezbarijah tako poživljeni ideali pozne gotike kot odmevi zgodnjerenesančne (italijanske) stilizacije. Isto bi lahko rekli tudi o Prestolu milosti iz Radovljice (Narodna galerija), ki sem ga poprej še sam uvrščal v prvo polovico 16. stoletja, pa ga moramo z večjo upravičenostjo pomakniti že na njegov konec.

Morda je na Slovenskem škof Hren kot ena idejno vodilnih osebnosti odločal tudi s svojim osebnim okusom, saj je umetnost močno vpregel v svojo rekatolizacijsko akcijo; njegova umetnostna usmerjenost pa nikakor ni bila italijansko šolana, ampak severnjaško razpoložena. Italije ni nikoli obiskal, kajti med italijanskimi sosedi je imel več nasprotnikov, zaslonbo pa je našel na graškem dvoru. Rekli smo že, da je tudi Gradec ob koncu 16. stoletja na stežaj odprl vrata Italijanom. Vse kaže, da je v naši domovini primanjkovalo spretnih umetnikov, posebno rezbarjev, tako da je Hren poklical na delo slikarje in podobarje s Koroškega in celo iz Salzburga. Leta 1613 srečamo v Ljubljani švabskega kiparja Leonharda Kerna, ki je napravil tudi nov veliki oltar za Gornji grad. Italijan ali Furlan je utegnil biti Giovanni Battista Costa, ki je naredil po Hrenovem naročilu novi križev oltar in oltar sv. Jurija v stolnici. Leta 1606 je delal zanj rezbar Peter Hofer itd. Toda celo Koroško je sprejemalo tuje mojstre, med katerimi je bil eden najpomembnejših avtor velikega oltarja v Vetrinju, v Krki in v Št. Pavlu — Mihael Hönel iz saškega Pirna; na Koroškem je deloval od 1606 do 1630.<sup>3a</sup>

Prav v Hrenovem času se je retrospektiva gotike najmočneje uveljavila. Zelo zgovorna je v tem smislu spominska plošča škofa Urbana Tekstorja v Gornjem gradu, ki jo je dal Hren izklesati leta 1619. Skoraj sto let po Rauberjevem in Kacianerjevem nagrobniku povzema Tekstorjev epitaf spet njuno formalno govorico tako v celotni koncepciji kot v nadrobnostih od drže telesa do obdelave oblačila in rekvizitov. Ali je pri tem odločala tudi želja po oblikovni kontinuiteti v vrsti nagrobnikov

ljubljskih škofov? Hren je dal izklesati tudi spomenik prvemu ljubljanskemu škofu Sigismundu Lambergu.

Tudi ljubljanski relief Križanja (v veži hiše št. 22 na Starem trgu) se podreja stilno in ikonografsko gotskemu izročilu ter kaže na severnjaško razpoloženega klesarja obrtniške kvalitete.<sup>39</sup>

Historizujoče razpoloženje je postalo kar simptomatično za določeno medvladje stilnega prehoda, ko so manieristične forme postale nekako same sebi odveč — vsaj za nekaj časa! — in so se zato umetniki nemalokrat zatekali v arhaizacijo kot k poživljajočemu oblikovnemu napoju. Tako reševanje je bilo aktualno zlasti še ob temah raznih milostnih podob, ob relikviarjih, nagrobnikih itd. Renesansa sama je poudarila pravilo historične pristnosti v podajanju figure, oblačila, okolja in pod. Kot primer kopije iz 17. stoletja naj navedem npr. stoječo Marijo iz Št. Janža pri Dravogradu, ki posnema, kolikor pač zmore, nekoč najbrž zelo češčeni poznogotski Marijin kip iz sosednjih Trobelj. Vrsta kipov in reliefov Marije zavetnice s plaščem (Homec pri Kamniku, Domžale, Kranjska gora, Dobova pri Brežicah itd.) ponavlja v zgodnejšem in zrelem 17. stoletju priljubljeni srednjeveški ikonografski tip. Podobnih primerkov bi lahko navedli več. Seveda pa se to posnemanje ne omejuje samo na kopije, ampak prehaja v pravo oblikovno voljo. Odtod lahko razložimo tudi ponoven vznik šilastega loka, kot ga kažejo nekatere arhitekture iz stiškega kulturnega kroga, recimo na Kapitlju v Novem mestu, arhaizirujoče gotiziranje v kipu Marije in Križanja (fragment) s Trške gore pri Novem mestu ali gotske reminiscence, ki zvene v Marijinem kipu iz začetka 17. stoletja v Brezju pri Mariboru (baročni plašč je kasnejši dodatek). Baročno usmerjeni protipol temu pa je npr. približno istočasni Marijin kip v cerkvi na Viču pri Dravogradu. Približno iz istega časa je tudi kip sedeče Marije z Jezusom iz Vrat v Dravski dolini (prej je bil v Dravogradu), ki se vsaj ikonografsko, delno pa tudi v sistemu draperije naslanja na grafične predloge iz druge četrtine 16. stoletja.

Ta retrospektivna orientacija je dopustila in omogočila tudi ohranitev nekaterih starejših, zlasti poznogotskih plastik v sestavi novih oltarjev, kar velja tako za 17. kot tudi še za 18. stoletje. Gotovo pri tem niso odločali samo religiozni in ikonografski, ampak tudi stilni momenti.

Toda v začetku 17. stoletja se je poživil tudi spomin na polpretekle renesančne vzore. Retrospektivo te vrste bomo morali najbrž upoštevati celo pri genezi zlatega oltarja 17. stoletja. Relief Poklona sv. treh kraljev iz oltarja, ki ga je Hren naročil za Gornji grad (Mariborski muzej) se naslanja na neko slikano ali grafično predlogo iz začetka 16. stoletja, saj se v celotni zasnovi še jasno izražajo renesančni spomini tako v tipih figur (žena z dekoltejem, paž za starim kraljem) kot v arhitekturi, ne pogrešamo pa niti starejših spominov kot kaže tip črnega kralja ali skupina figur v ozadju. V gubanju Marijine obleke zveni odmev paralelnih gub začetka 16. stoletja.

Popolnoma drugačen stilni jezik odloča v skupini Poklona treh kraljev v cerkvi v Slovenskih goricah. Figure, ki jih je leta 1620 izrezljal mariborski rezbar Georg Deselin, so togo postavljene druga ob drugo, oblačila padajo negibno, celotne skupine se je polastila otrdelost, ki računa bolj s celotnim dekorativnim učinkom kot pa s suverenim obvlado-



vanjem nadrobnosti. Podobno bi lahko zapisali ob mnogih kasnejših podobarskih izdelkih 17. stoletja. Prehajamo v čas, ko bo detajl začel izgubljati samostojen pomen in bo postal le eden od podrejenih delov velike celote — s tem pa se spet naznanja prebujanje baroka.

Marijin oltar pri Treh kraljih v Slov. goricah<sup>40</sup> je nastal leta 1611 (1636 so ga dopolnili). Rezbar obstranskih figur se je v obdelavi draperije spet zatekel v gotsko oblikovno zakladnico, mizar, Georg Stützel iz Maribora, pa je zavestno posnemal več kot sto let starejše italske arhitekturne predloge. Med temi bi npr. lahko omenili nagrobnik doža Andreja Vendramina v beneški cerkvi sv. Janeza in Pavla, ki sta ga ob koncu 15. stoletja ustvarila Antonio in Tulio Lombardi. Takoj opazimo, kako se je arhitekturni koncept našega oltarja naslonil na beneško predlogo, čeprav jo je v detajlih in proporcijah prilagodil lastnemu okusu in potrebi.

Po tem sprehodu mimo le nekaterih najpomembnejših spomenikov 16. in zgodnjega 17. stoletja naj glavne razvojne črte našega kiparstva te dobe na kratko povzamem.

Po prvih osamljenih glasnikih renesanse v poznem 15. stoletju, katerim je skoraj nezavedno ob dozorevanju novega doživljanja sveta pripravljalo pot življenje samo, je v začetku 16. stoletja nastopil čas plodne sinteze med ideali severa in Italije. To združevanje ni bilo razumsko preračunano, ampak je pomenilo kreativni akt, ki se je oprl prav toliko na duhovne podlage svojega časa kot na formalne inovacije iz tujine. Slo je za umetnostno katarzo, ki ni minevala brez bolečin in je bila usmerjena od znotraj navzven; uresničiti bi se morala končno celo brez direktnih tujih vplivov. Pri tem ni šlo za lokalno statično evolucijo, ampak za včasih zelo sunkovite vpade od različnih strani evropskega prostora, v prvi vrsti pa za srečanje obdonavskih avgsburških (švabskih) in italijanskih umetnostnih principov in elementov. Mnogokrat je bilo križanje podobno celo nihanju in le postopnemu zblizevanju, kakor bi si obe strani zdaj pa zdaj dopuščali neke formalne in duhovne koncesije. Naše dežele so sicer bile v tem procesu izven pravega konfliktnega žarišča, toda odmevi strastnega iskanja, ki ga je razgibani čas ožarjal s svojo zgodovinsko pogojenostjo, so zahajali tudi k nam. Doslednost grafične igre, ki se izživlja že v dekorativni strukturi in milini, kakršno srečamo npr. v beljaški rezbarski delavnici, in prenos direktnih avgsburških in obdonavskih form v krogu Mojstra škofa Rauberja, pomenita gotovo vrhunec združitve poznogotske in severnorenesančne stilne govornice, ki pa je kmalu povzela lokalne naglase. Nekih ostrih, časovno in oblikovno določenih meja, ki bi ločile zadnje odmeve gotike in prve zrele manifestacije renesanse, zaradi njune ozke simbioze ne moremo potegniti, približevalno pa lahko rečemo, da je nova stilna faza dozorela okoli leta 1520. Pravega renesančnega duha pa ni naša sredina nikoli doživela. Prilastili smo si le nekatere njene formalne postavbe in iz teh porodili svojo celo dialektološko obarvano »posebno renesanso«, ki pa bi je po kvaliteti in dinamiki ne mogli vrednotiti enako kot našo »posebno gotiko«. Kajti ta je dozorela resnično v polnokrvni »stil prostora«, medtem ko renesansa ni našla globlje resonance niti v našem človeku niti v našem kulturnem prostoru. Izjemo pomeni le arhitektura kot življenjsko najnujnejša vrsta umetnosti, ki je posebno v zlitju tipa poznogotske dvorane in južnega ideala ravnega stro-

pa, tektonsko poudarjenih sten posameznih ladij in zmerno šilasto ali okroglo zaključenih lokov med njimi (s posnetimi robovi) ustvarila v sakralni vrsti celo poseben tip; v čisto poljudni govorici ga je ponovila tudi v preprosti podružni cerkvi na Kurenu pri Vrhniki (leseni stebri kot nosilci stropa).

1540. Po letu 1540 je nastopil čas umiritve, ki se oblikovno izraža mnogokrat že z manierističnimi prizvoki, pogreša pa tisti prečiščujoči in ekstatični ogenj, ki bi bil zmožen velikih likovnih izpovedi in junaških formalnih tveganj. Največkrat se naša plastika izgublja v tipizaciji in ponavljanju rezultatov, doseženih v tretjem in četrtem deceniju 16. stoletja; dober primer za to so viteški nagrobniki ljubljanske skupine ali triptih Rojstva pri slovenjegoriških Treh kraljih. Skozi mrežo severnjaških oblikovnih načel pa se pletejo inovacije od italijanske smeri, ki jih delno posredujejeta furlanska sosesčina in domači Kras, včasih pa tudi že priseljeni ali potujoči italijanski, zlasti lombardski kamnoseki.

1570. Okoli leta 1570 se spočne nov gibalni moment prav po zaslugi priseljenih italijanskih mojstrov. Eno njihovih žarišč si mislimo v Ptujju v delavnici, ki ne taji manierističnih in delno celo zgodnjebaročnih razpoloženj. Domiselna moč nagrobnikov, ki pomenijo glavni program teh mojstrov, je izhiralala šele v začetku 17. stoletja, ko se je njihov tip spremenil v stereotipno formulo; ta se včasih zateka spet h gotskim obrazcem, k suhoparnemu naštevanju in dodajanju pripovednih nadrobnosti.

3/4 16. st. Za vso drugo in tretjo četrtino 16. stoletja pa ne moremo z gotovostjo določiti fiziognomije sakralne plastike, saj so zelo redki spomeniki, ki bi jih lahko trdno postavili v ta čas. Kazno je, da je reformacija res močno zavrla cerkveno podobarstvo. Pri tem je značilno, da je prav v okolici Benedikta v Slovenskih goricah s cerkvijo sv. Treh kraljev, ki je eden najpomembnejših spomenikov tega časa, protestantizem malo odmeval; enako velja tudi za gornjegrajsko ozemlje ljubljanskega škofa, na katerem je nastala cerkev v Novi Štifi.

16. V trenutku, ko se je v poznem 16. stoletju oblikovna zakladnica že precej izčrpala, pa je nastopila gotška retrospektiva obenem pa rekatalizacija z novimi umetnostnimi nalogami in naročili. Pomanjkanje domačih umetniških moči je priklicalo k nam vrsto tujih umetnikov, ki so se spet opirali delno na prilagojeno italijansko ali na srednjeevropsko formalno izročilo ter so pospremili našo kiparsko dejavnost v tretjem desetletju 17. stoletja na prag baroka. V tem času pa je prehajala umetnostna aktivnost in pobuda zanjo spet med preprosto ljudstvo — podobno kakor v poznem srednjem veku.

16. Slovenska zemlja je torej na svoj način odgovorila v kiparstvu vsaj formalnemu renesančnemu klicu, čeprav ga je doživela, realizirala in preoblikovala po svoje. Dokončni odgovor na vprašanje o vseh njenih temeljnih komponentah pa se nam v tem trenutku še izmika. Upajmo, da ni več daleč trenutek, ko bomo lahko gradivo, iz katerega smo danes izbrali le nekaj drobcev, natančneje stilno pretehtali in ga uredili v zaključeno podobo. Šele ta nam bo razkrila naš umetnostni položaj in delež v času, ko se je oblikovala fiziognomija novega evropskega človeka.

- <sup>1</sup> Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, Ljubljana 1924, str. 36 in 39.
- <sup>2</sup> H. Sedlmayr, Zur Revision der Renaissance, Epochen und Werke I., Wien — München 1959, str. 202.
- <sup>3</sup> F. Stelè, Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini, Drugi Trubarjev zbornik, Ljubljana 1952, str. 120 sq.
- <sup>4</sup> Na ljubljanskem gradu so opustošili protestanti grajsko kapelo. Na Vurberku so pometali iz cerkve slike in kipe. Na Igu je graščak Schnitzenpaum oplenil cerkev sv. Jurija. V Kranju so podrli veliki oltar rožnovenske cerkve, ga naložili na voz in odpeljali k zlatarju Joštu rekoč: »Tvoj oče je podaril ta oltar cerkvi; tu ga imaš, deni ga, kamor hočeš«. Marijino podobo so meščani prodali v Podbrezje, kip Križanega pa sežgali. V Velikovecu so odbili kamnitemu Marijinemu kipu glavo in ga zakopali v zemljo. Itd. (Prim. J. Gruden, Zgodovina slov. naroda, str. 692, 730; J. Zontar, Zgodovina Kranja, Kranj 1939, str. 182; S. Hartwagner, Die Denkmalpflegearbeiten in Kärnten in den Jahren 1948—50. Carinthia I., Klagenfurt 1952, str. 68. Prim. tudi F. Stelè, Vloga reformacije, o. c. str. 122 sq.)
- <sup>5</sup> H. Sedlmayr, o. c. str. 230 sq.
- <sup>6</sup> M. Kos, O imenih in osebah nekaterih umetnikov na Slovenskem v srednjem veku, Laureae F. Stelè oblatae (ZUZ NV V-VI.) 1959, str. 297.
- <sup>7</sup> »Nunc in Styria, nunc in Carinthia, nunc in Carniola, inter medios barbaros, saevesque nationes constitutus«. (J. Gruden, Cerkevne razmere med Slovenci v 15. stoletju in ustanovitev ljubljanske škofije, Ljubljana 1908, str. 36, op. 4.)
- <sup>7a</sup> Valvasor, Ehre IX. str. 46.
- <sup>8</sup> Prim. n. pr. L. Gerevich, Johannes Florentinus und die Pannonische Renaissance, Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae VI., Budapest 1959, str. 309 sq; Maria Agházy, Grabdenkmäler des Hochadels in Oberungarn aus dem XVII. Jahrhundert und ihre Stilquellen, Acta hist. artium V., 1958, str. 107 sq.
- <sup>9</sup> E. Ceve, Kipar Janez Lipec, Likovni svet, Ljubljana 1951, str. 202 sq.
- <sup>10a</sup> C. Someda de Marco, Architetti e lapicidi Lombardi in Friuli nei secoli XV e XVI, Arte e artisti dei laghi Lombardi I, Como 1959, str. 322 sq.
- <sup>10b</sup> Najlepši pregled furlanske lesene plastike nudi knjiga G. Marchetti—G. Nicoletti, La scultura lignea nel Friuli, Milano 1956.
- <sup>11</sup> Prav zato je simpozij v Slovenjem Gradcu spremljala tudi razstava gotških in renesančnih plastik iz Mislinjske, Dravske in Mežiške doline, saj so zastavljeni kosi pripadali ponajveč raznim koroškimi podobarskim delavnicam.
- <sup>12</sup> Prim. E. Ceve, Srednjeveška plastika na Slovenskem, Ljubljana 1956, str. 34 sq. (z delno citirano tujo literaturo.) V novejšem času se je problema dotaknil K. Ginhart, Eine spätgotische Kreuzgruppe in St. Veit an der Glan, Carinthia I., 1958, str. 473 sq.
- <sup>13</sup> Prim. F. Stelè, Cerkevno slikarstvo med Slovenci I., Celje 1937, str. 133 sq; isti, Die mittelalterliche Wandmalerei in Slowenien im mitteleuropäischen Rahmen, Südost-Forschungen XVI., München 1957, str. 293 sq.
- <sup>14</sup> F. Stelè, Monumenta artis slovenicae II., Ljubljana 1938, str. 7, sl. 11, 12.
- <sup>15</sup> M. Marolt, Celjski nagrobnički 15. in 16. stoletja, ZUZ VIII., 1928, str. 82 sq.
- <sup>16</sup> Ibid., str. 80 sq.
- <sup>17</sup> E. Ceve, Mojster HR, Loški razgledi III., Škofja Loka 1956, str. 161 sq; isti, Novi podatki o stavbni zgodovini in stavbarju prezbiterija in zvonika loškega sv. Jakoba, Loški razgledi VIII., 1961, str. 84 sq.
- <sup>17a</sup> E. Ceve, Mojster Filipove plošče in problem Jakoba Schnitzerja iz Loke, Loški razgledi XI., 1965, str. 30 sq.
- <sup>18</sup> O gornjegrajski skupini glej: Avg. Stegenšek, Dekanija gornjegrajska, Maribor 1905, str. 137 sq; E. Ceve, Srednjeveška plastika na Slovenskem, o. c. str. 48.
- <sup>19</sup> Nadrobneje je motiv analiziral A. Milesi, Loy Hering und das Grabmal des Abtes Ulrich Pfinzing, Carinthia I., 1959, str. 136 sq.

<sup>20</sup> Po zapisku dr. F. **Steleta**, ki je videl kip še v Praprečah, preden je bil odnešen.

<sup>21</sup> K. **Feuchtmayr**, Die Bildhauer der Fugger-Kapelle bei St. Anna zu Augsburg (v knjigi: N. **Lieb**, Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der spätgotik und frühen Renaissance, München 1952, str. 433 sq.)

<sup>22</sup> Glej op. 19.

<sup>22a</sup> Tako ga je pravilno datiral že A. **Ilg** (MDZK 1884, str. CXX.), medtem ko ga je V. **Steska** (O nekaterih ljubljanskih spomenikih, ZUZ I., 1921, str. 51 sq.) pomaknil šele na konec 16. stoletja, misleč da je nastal po izgonu ljubljanskih protestantov leta 1598.

<sup>23</sup> K. **Oettinger**, Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan, Wien 1951, str. 81 sq.

<sup>24</sup> Avg. **Stegenšek**, o. c. str. 106 sq.

<sup>25</sup> F. **Stelè**, Politični okraj Kamnik, Ljubljana 1928, str. 246, sl. 136.

<sup>26</sup> M. **Marolt**, Dekanija Vrhnika, Ljubljana 1929, str. 228 sq.

<sup>27</sup> G. **Mecenseffy**, Protestantische Inschriften auf den Denkmälern der Pfarrkirche St. Jakob in Villach, v zborniku: 900 Jahre Villach, 1960, str. 368.

<sup>28</sup> M. **Marolt**, Celjski nagrobniki, o. c. str. 83 sq.

<sup>28a</sup> E. **Cevc**, Feichtingerjev nagrobnik v Stari Loki, Loški razgledi IX, 1962, str. 105 sq.

<sup>29</sup> P. von **Radics**, Johann Freiherr von Valvasor, Ljubljana 1910, str. 10 sq. — Zal, navaja **Radics**, razen prvega, vse tekste v novi nemščini; na originalu jih danes delno ni več mogoče brati — O protestantskih nagrobnikih glej zlasti: F. **Stelè**, Vloga reformacije ... o. c. str. 142 sq. — Zelo poučno bi bilo kdaj pogledati biblične nagrobne napise in jih primerjati z Lutrovim in s katoliškim nemškim prevodom. Rezultat take raziskave bi bil lahko tudi kulturnozgodovinsko kaj zgovoren. Precej redkejši so humanistično inspirirani latinski teksti, ki so včasih zloženi celo v heksametrih. Dva lepa najdemo spet na nagrobnikih v Laškem: na Grabschopfovem iz leta 1554 in na (ne več ohranjenem) Presingerjevem iz leta 1601. (Ind. **Orožen**, Das Bisthum und Diözese Lavant IV., Dekanat Tüffer, Maribor 1881, str. 45 in 46.)

<sup>30</sup> Naj omenim, da mi je slikar Matija Jama v pogovoru leta 1947 poudaril, da kažejo po njegovi misli prav ti nagrobniki med vsemi umetnostnimi spomeniki naše preteklosti najbolj slovenski značaj. Seveda je pripomba bolj značilna za Jama kot za spomenike.

<sup>31</sup> Prim. H. W. **Janson**, The Putto with the Death's Head, The Art Bulletin XIX., 1937, str. 423 sq.; E. **Wind**, Amor as a God of Death, Pagan Mysteries in the Renaissance, London 1958, str. 129 sq.

<sup>32</sup> Ze 1590 ga srečamo kot očeta v graških matrikah; kasneje se mu pridruži še vrsta sorodnikov istega imena. (R. **Kohlbach**, Steirische Bildhauer, Graz 1957, str. 83, 85, 483 sq in sliki 358 in 396.) — Drug tak kipar, doma med Milanom in Svico je bil Hans Maria Vasollo (ibid. str. 484, 490).

<sup>33</sup> E. **Guldan**, Die Tätigkeit der Maestri Comacini in Italien und in Europa, L'Arte Lombarda V., Milano 1960, str. 44 sq.

<sup>34</sup> K. **Ginhart**, Michael Hönel und seine Beziehungen zum Stift St. Paul i. L., Carinthia I., 1959, str. 465.

<sup>35</sup> H. **Neckheim**, Der Bildhauer Martin Pocabello, Carinthia I., 1957, str. 608 sq, sl. str. 609.

<sup>36</sup> J. **Wastler**, Die Technik der Steinätzung und deren Künstler in der Steiermark im 16. und 17. Jahrhundert, MDZK 1887, str. I.; isti. Die Steirische Steinätzer, MDZK 1894, str. 131.

<sup>37</sup> Prim. Th. **Müller**, Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte 1961, zv. 1., München 1961.

<sup>38</sup> Glej op. 34.

<sup>39</sup> V. **Steska**, o. c. str. 51 sq.

<sup>40</sup> Avg. **Stegenšek**, Prenovljene cerkve, Ljubitelj krščanske umetnosti I., Maribor 1914, str. 210.

## DIE RENAISSANCEPLASTIK IM SLOWENISCHEN BEREICH

Das Problem der Renaissanceplastik im slowenischen Bereich ist bis jetzt noch nicht genauer behandelt worden und auch dieser Vortrag wünscht nur auf einige der charakteristischsten Denkmäler des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts aufmerksam zu machen. Dabei wird die Frage hinsichtlich der Renaissanceplastik nicht direkt, sondern so gestellt: was für einen Stilcharakter zeigt die Plastik in Slowenien zur Zeit der Blüte der italienischen Renaissance und ihres Widerhalls in Mitteleuropa?

In geschichtlicher Hinsicht war diese Zeit sehr bewegt; erwähnen wir nur die türkische Gefahr (1521 der Fall Belgrads, 1526 die Schlacht bei Mohacs), die wirtschaftliche Krise, die Bauernaufstände (1515, 1573), die Reformation und am Ende des 16. Jahrhunderts die Gegenreformation. Der Protestantismus lähmte zwar die sakrale Malerei und Bildhauerkunst, förderte dagegen die Kultur der Grabdenkmäler von Adeligen und Bürgern<sup>2</sup>. Die Ausstattung der Kirchen, die um die Mitte des 16. Jh. erbaut wurden, war wahrscheinlich von schlechterer Qualität oder sie wurde überhaupt nicht realisiert (1552 wissen wir von einem Bildschnitzer Hans in Skofja Loka). Die slowenischen Länder hatten damals keine grossen kulturellen Brennpunkte, die einheimischen Humanisten aber gingen fort — nach Wien und in andere deutsche Städte. In der Kunst fehlte es an grossen kollektiven Aufgaben und trotz der unmittelbaren Nähe Italiens herrschte hier das mitteleuropäische Kunstwollen bis zur Hälfte des 16. Jh. vor.

Der erste mässige Widerhall der italiennischen (venezianischen) Renaissance sind die Statuen von Adam und Eva, die mit ikonographischer Anlehnung an die venezianischen Statuen des Antonio Rizzo am Arco Foscari des Dogenpalastes der Bildhauer Janez Lipeč<sup>9</sup> um d. J. 1484 gemeisselt hat. Die Skulpturen der Friauler Meister (Scuola da Tolmezzo!) erscheinen schon am Ende des 15. Jh. im slowenischen Gebiet (die Statue des hl. Johannes des Täufers in Komena bei Kamnik, die Statue des hl. Thomas in der Friedhofskirche in Rateče in Gorenjsko (Oberkrain), die Marienstatue auf der Sveta gora bei Görz — ca. 1535) und wirkten auch auf die einheimische bildhauerliche Produktion ein, doch ist im Tolmezzo-Kreis der Widerhall der Renaissance schon sehr geschwächt; Friaul selbst war ja in künstlerischer Hinsicht reichlich nördlich orientiert<sup>10</sup>. — Den Übergang der Gotik zur Renaissance im östlichen Alpenraum verrät gut die Plastik in Kärnten am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jh. Der Urheber dieses Bildhauerkreises wird wohl Lukas Tausman gewesen sein, dessen Werk noch aus Traditionen des spätgotischen Barocks lebt (der Altar zu Maria Gail bei Villach), aus seiner Werkstätte in Villach aber entwickelten sich später Filialen in Villach selbst, in St. Veit an der Glan, in Friesach etc.<sup>12</sup>.

Für die spätgotische Malerei in Krain und Kärnten ist charakteristisch das Beharren bei der Anmut und Tradition des »weichen Stils« (Johannes de Laybaco, Friedrich und Thomas von Villach, Bolfgangus, die Gruppe Mače — Kratina — Podzid; überdies können wir sogar die mit dem Geist der Renaissance erfüllten Fresken bei dem Sv. Primož über Kamnik aus der Zeit um 1504 erwähnen). Diese lyrische Stimmung wurde auch durch das aus Italien kommende Schönheitsideal der zweiten Hälfte des 15. Jh. unterstützt. Ähnliches gilt aber auch für die Plastik. Wenn wir nur an zwei Denkmälern den Charakter der zwei bedeutendsten Bildhauerwerkstätten in Kärnten illustrieren, können wir sagen, dass sich der Flügelaltar aus Pontebba (entstanden etwa 1515 in der II. Villacher Werkstätte) zwar noch getreu ans gotische Konzept hält, im Faltenwurf jedoch schon die Diktion des Parallelfaltenstils der nördlichen Renaissance annimmt, während er doch auch schon für die Einflüsse der venezianischen und Friauler Vorbilder empfänglich ist und mit seinen neuen ästhetischen Regeln bereits über die gotische Expressivität siegt. Der Altar aus Ossiach, wohl in St. Veit a. d. Glan entstanden, (vielleicht ist er ein Spätwerk von Lukas Tausman?) zeigt aber in der Draperie der Figuren schon eine Bewegtheit im Sinn

des spätgotischen Barocks. Es handelt sich also um einen Parallelismus von zwei Polen: eines nördlichen, welcher der gotischen Tradition verbunden ist, und eines zweiten, zum Manierismus strebenden, der eine Reaktion auf den spätgotischen Stildialekt darstellt und sich im Parallelfaltenstil ausdrückt. Den zahlreichen Kärntner Denkmälern können wir innerhalb der heutigen Grenzen Sloweniens noch eine ganze Reihe von analogen Plastiken zur Seite stellen, z. B. die Statuen am Brunik bei Radeče, auf dem Golo Brdo und auf dem Gluho Vrhovlje bei Kočbana, die Marienstatue in Nova Cerkev bei Celje, den hl. Petrus über Begunje usw. Die Statue des auferstandenen Christus aus Biljana lehnt sich an Dürers Graphik an, ähnlich wie in Kärnten das Werk des Meisters des Altars von Bayerberg.

Das Stilprinzip des Altars aus Pontebba führte mit seinem graphischen Ausdruck in eine Sackgasse. Der Flügelaltar zu Sv. Trije kralji v Slovenskih goricah (Hl. Drei Könige in den Windischen Büchern) weist schon eine renaissance-mässige und manieristische Umwandlung des gotischen Typus auf (die Pilaster, Predella, Blumenranken, ohne Gesprenge); die Figuren sind betont rundlich und mit einem dekorativen Draperienetz übersponnen. Es handelt sich um ein Beispiel der langsam sich zersetzenden konservativen Stilgebundenheit während des dritten Viertels des 16. Jh; in dieser Datierung bestätigen uns besonders die Malereien an der äusseren Seite der Flügel und am Rücken des Schreins. Ähnlich könnten wir auch das Gesprenge des Altaraufsatzes in der Kirche zu Šalek bei Velenje einreihen (um die Mitte des 16. Jh.).

Ikonographisch an den Augsburgers Typus angelehnt ist die hl. Anna Selbdritt vom Draški vrh (Maribor, Museum); die unruhige Draperie weist auf graphische Vorlagen hin. Die kniende Maria (aus dem Drautal? Ljubljana, Nationalgalerie) bedeutet aber mit ihrer voluminösen Modellation eine Parallele zum Werk eines Adam Krafft oder Conrad Meit.

Natürlich war die Verbindung von gotischen und formalen Renaissance-Elementen häufig sehr heterogen — z. B. auf dem Grabmal der Schwestern Neuberger (1516) an der Aussenseite der Abteikirche in Celje (die Buchstaben der Inschrift und die Draperie sind noch gotisch, der Renaissance wird aber durch den halbkreisförmigen Bogen und die Girlande Tribut gezollt). Das Grabmal des 1503 verstorbenen Andreas Hohenbarter in derselben Kirche zeigt eine plastisch betonte, symmetrische Ritterfigur, die sich nicht zur Aktion lockern kann; sie ist noch in die Statik vom Anfang des Jahrhunderts gebannt. In der Reihe der späteren Rittergrabmäler ist jedoch am beredtesten das Epitaph des Wilhelm Rasp (1530) in Stara Loka in Gorenjsko (Oberkrain). Auch hier kann der Bildhauer seine Zugehörigkeit zur Generation, die am Beginn des 16. Jh. zur Reife gelangte, nicht verhehlen; die Renaissance-Dekoration ist im nordischen Sinn umgewandelt, doch die Haltung des Verstorbenen ist gelockert und die ganze Komposition malerisch. Ihrem Stil nach parallel dazu sind die Schlusssteine im Presbyterium vom Hl. Jakob in Škofja Loka, etwas ältere Vorläufer, die nur langsam einzelne Details der Renaissance übernehmen, stellen die Reliefs des Meisters des Schwarz-Grabmals in Stara Loka und der Gedenkplatte des Bischofs Philip auf dem Getreidespeicher in Škofja Loka dar; hier buchstabierte der Bildhauer nur stotternd das Alphabet der neuen Formenregeln.

Die klassische Gruppe der Renaissance-Plastik im slowenischen Bereich bildet aber der Werkstättenkreis des Meisters, den auf sein Arbeitsfeld der zweite Bischof von Ljubljana, Christoph Rauber, berief — ein Humanist, Diplomat, Soldat und Berater Maximilians I. und Ferdinands I.; Rauber liess in Ljubljana den neuen Bischofspalast erbauen, in Gornji grad (Oberburg) aber richtete er sich einen grossen Hof ein und brachte bei der dortigen Kirche den Bau der Kapelle des hl. Andreas zu Ende. — Im Palast zu Ljubljana ist in Fragmenten noch ein mit mythologischen Tieren geschmückter Kamin aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jh. erhalten; der motivische Ausgangspunkt davon ist zwar italienisch (antik), aber nordisch umgearbeitet. Doch steht dieses Denkmal in keinerlei Verbindung mit den Plastiken in Gornji grad<sup>18</sup>. Für die oben erwähnte Kapelle entstand hier im J. 1527 der Altar des hl. Andreas, dessen Mittelteil, (ein Relief mit der Marter des hl. Andreas) heute zusammen mit den Resten des etwas älteren Kreuzaltars (ein Relief des Kreuzwegs an der Predella) in einer heterogenen Zusammenstellung in die Aussenmauer der neuen

Barockkirche eingemauert ist. Beide Reliefs entspringen wohl graphischen Vorlagen (der Kreuzweg erinnert an Schongauer), doch die Stilsprache (mit einer Tendenz zu Parallelfalten am Andreasrelief, die manieristische Sprödigkeit der Frauenfiguren) übernimmt den Augsburger Dialekt der Renaissancezeit. Etwas mehr erinnert uns an den spätgotischen Barock das Relief des Kreuzwegs, doch auch hier ist der Augsburger Ausgangspunkt gut erkennbar. Die Pilaster sind mit Heiligenfiguren und mit Renaissance-Ornamentik verziert, den halbkreisförmigen Abschluss schmückt aber ein Muschelmotiv. Die gleiche Arbeit wie das Andreasrelief zeigt auch das im J. 1527 (noch zu des Bischofs Lebzeiten) entstandene Grabmal von Christoph Rauber mit seinem psychologisch betonten Haupt und seiner starken Tendenz zur Flachheit. Im Grabmal des Feldherrn Johann Kazianer werden die Formen schon starrer, obwohl ihm den Körper mit dem spielenden rechten Bein die melodiose S-Linie belebt, die jedoch nicht mehr gotischen Ursprungs ist, sondern der Renaissance entstammt<sup>19</sup>. (Wir bemerken sie schon am Rasp-Epitaph in Stara Loka oder am Grabmal des 1522 verstorbenen Erasmus von Wagensperg in Šmartno bei Litija). — Auf dem Grabmal des 1544 verstorbenen Bischofs Franz Kazianer, das sich zwar sonst an das ältere Rauber-Epitaph anlehnt, ist der Körper unbeweglich geworden, alle Requisiten aber haben einen bloss aussagenden, und nicht einen Kompositionscharakter; die tektonischen Elemente des Rahmens sind wieder durch einen (spätgotischen) entästeten Stamm ersetzt. Neben einigen heraldischen Denkmälern in Gornji grad dürfen wir in diesser Gruppe auch das Epitaph des Siegmund Villanders (1544) in der Franziskanerkirche in Novo mesto erwähnen und derselben Hand wie das Grabmal des Bischofs Kazianer zuschreiben, und ebenso auch das Fragment einer Heiligenstatue aus Prapreče bei Lukovica (Ljubljana, Nationalgalerie).

Alles weist darauf hin, dass wir bei dieser Gruppe wenigstens mit drei Meistern zu rechnen haben. Der wichtigste (Raubers) erinnert in mancher Hinsicht an den Augsburger Sebastian Loscher (Büsten aus der Fugger — Kapelle bei der Hl. Anna in Augsburg), berücksichtigen müssen wir aber auch das schwäbische Erbe (Syrlin) und besonders den Anteil des Eichstätter Bildhauers Loy Hering. Dieser hat für Kärnten die Grabsteine des Propstes Ulrich Pfinzing in St. Paul i. Lavanttal und des Ritters Dietrichstein im Villacher Hl. Jakob gemesselt<sup>19</sup>; beide sind es wert, mit den Grabmälern von Gornji grad verglichen zu werden. Der Meister des Kreuzaltars und des Epitaphs von Johann Kazianer zeigt zum Teil einige gemeinsame Züge mit dem ebenfalls zu Augsburg gehörenden Meister der Hutstocker-Kreuztragung beim Hl. Stephan in Wien, während der Meister des Grabmals vom Bischof Kazianer nur ein Epigone der beiden vorigen ist.

In seinen Parallelfalten zwar stilistisch den Denkmälern zu Gornji grad analog ist das Relief des hl. Christoph in Ljubljana am Hause Nr. 1 in der Florijanska ulica (ca. 1530). Italienische und mitteleuropäische Elemente wirken zusammen bei den heraldischen Platten auf der Burg Turjak (1520) und auf der Burg in Škofja Loka (1527); beide sind das Werk desselben Steinmetzen.

Einen rustifizierten Widerhall der Richtung, die an der Donau wirksam war, und des Manierismus bedeutet die hölzerne Statue eines Bischofs in der Nationalgalerie aus dem vierten Jahrzehnt des 16. Jh. Parallel zum Meister Raubers können wir die Gruppe des hl. Nikolaus mit den zwei Jungfrauen aus Ojstrica über Dravograd und die Heilige aus Turiška vas bei Slovenj Gradec erwähnen (an Loscher und Hering erinnernd). Alles weist darauf hin, dass bedeutendere Meister in dieser Zeit zum grössten Teil aus deutschen Ländern, besonders aus Schwaben, ins slowenische Gebiet geraten sind. Ein Altar und ein Grabmal, wie sie in Gornji grad in den zwanziger Jahren entstehen, machen sich (wieder über Augsburg) auch in Wien erst nach dem Jahre 1510 geltend.

Nach dem Jahr 1540 verglomm das Feuer, das sich noch mit dem schöpferischen Schwung des Mittelalters nährte. Die Formphantasie wurde gelähmt und die Komposition verfiel dem Schematismus und dem Geometrismus, was wir schon in Gornji grad am Epitaph des Bischofs Kazianer bemerkten. Die dekorative Struktur wurde zum Selbstzweck, so dass das Relief die Platte mehr ausfüllt als belebt. Typen von Grabmälern, wie sie schon das Mittelalter erdacht hatte, und die die Renaissancezeit nur in ihre Sprache umgoss, wiederholen sich

mit ermüdender Einförmigkeit. Doch gerade das Grabmal war jetzt eine der wichtigsten Kungstaufgaben geworden; es beschränkt sich nicht mehr nur auf den Adeligen und den Geistlichen, sondern umfasst auch den Bürger, der sich in seiner Erscheinung kaum noch vom Adeligen unterscheidet. Auch in dieser Zeit bemerkten wir keine stärkeren Kunstzentren, es waren ja sogar die Klöster wirtschaftlich und moralisch geschwächt. Die führende Rolle in kultureller Hinsicht übernahm für einige Zeit die Steiermark, denn Graz war in den Jahren 1564 bis 1616 die Hauptstadt Innerösterreichs. Wir können sagen, dass die Kunst der Mitte und der zweiten Hälfte des 16. Jh. im slowenischen Bereich einen mehr provinziellen Charakter hatte als es je im Mittelalter der Fall gewesen war. Einer der ausgeprägtesten Renaissance-Komplexe — natürlich mit starkem Lokalkolorit — ist die Kirche der Hl. Drei Könige in den Slovenske gorice (Windische Büchel), deren Bau in den zwanziger Jahren begonnen wurde; das Presbyterium wurde 1564 vollendet, das Kirchenschiff 1577 gewölbt und im J. 1588 weihte sie der Seckauer Bischof Brenner ein. Ein zweites solches Objekt war die Marienkirche in Nova Stifita bei Gornji grad (vollendet um das J. 1560, nach dem Brand 1850 von neuem erbaut). Die bildhauerliche Ausstattung der Kirchen wurde jedoch in dieser Zeit häufig einfach durch Fresken an den Wänden oder unter den Altarbaldachinen ersetzt, wie z. B. in der Kirche des hl. Petrus in Dvor bei Polhov gradec.

Unklar ist noch die Position der damaligen Kunst in Ljubljana. Wir kennen einige heraldische Grabsteine mit nördlicher Renaissance-Ornamentik in der Pfarrkirche des hl. Petrus; denen ist verwandt ein Relief mit Wappen in der Pfarrkirche in Zgornji Tuhinj (1534)<sup>25</sup>.

Einen völlig karstlichen Beiklang erkennen wir am — 1544 datierten — Portal der Kirche des hl. Petrus in Dvor bei Polhov gradec, wo sich der Spitzbogen in einen rechteckigen Rahmen einfügt<sup>26</sup>. Die Rahmen sind mit wahrem »horror vacui« mit verschiedenartigen Motiven in Flachrelief geschmückt (grosse Buchstaben, sakrale Symbolik, Masswerk, Architekturzeichnungen — nach Skizzen und Graphiken usw.) Die Ausführung ist die eines Steinmetzen, handwerksmässig, dekorativ, doch nicht ohne Ambition. Solche Kompromisslösungen sind charakteristisch für den krainisch-küstenländischen Raum sowohl im 16. wie auch im 17. Jh. Verwandt war gestimmt der Meissel, der das Relief der hl. Anna in Stajngrub bei Gornji grad meisselte, eine reizende Rustifikation von Renaissance-Elementen weist aber sowohl als Ganzes wie auch in den Reliefs die Kanzel bei den Sv. Trije kralji v Slovenskih goricaah auf.

Die geschichtliche Lage häufte eine grössere Anzahl von recht bedeutenden Denkmälern in den Randländern, die den türkischen Angriffen am meisten ausgesetzt waren; es handelt sich um die Grabsteine der Befehlshaber, die die Militärgrenze und das Donaugebiet verteidigten: in der Bela krajina, in Novo mesto, in der Umgebung von Ptuj und im Prekmurje. Auch der Protestantismus förderte die Kultur der Grabmäler, die sich von den katholischen im hauptsächlichlichen nur dem Inhalt der biblischen Begleittexte nach unterscheiden.

Einen schablonisierten Typus eines Rittergrabmals, der nur die Details variiert, stellen dar die Epitaph von Jošt Gallenberg (1568) in Mekinje bei Kamnik, von Lichtenberg (1567) in Šmartno bei Litiija und von Ivan Lenković (1569) in Novo mesto. Es handelt sich um das Werk desselben Meisters, der wahrscheinlich in Ljubljana wirkte; typologisch lehnte er sich an das Grabmal von Hans Kazianer in Gornji grad an, doch trotz seines Gefühls fürs plastische Volumen konnte er eine schematische Härte nicht abschütteln.

Der einfache Grabstein von Matheus Stich (1578) in Laško folgt im Knorpelwerk auf dem Rahmen und in der »aufgehängten« Inschrifttafel Vorbildern aus der Renaissance, im Relief des trauernden Christus aber noch der Gotik und dem nordischen Geschmack; Ähnliches gilt auch für das Grabmal des Polydor de Montagnana in Laško, das noch zu Lebzeiten des Auftraggebers entstand. Unter die reinsten Zeugen des renaissanceemässigen Kunstwillens aber gehören die Grabsteine der Frauen aus der Familie Gütenberg und des Siegmund Gaisruk in Slovenj Gradec. Der erste entstand gegen die Mitte des 16. Jh. und nähert sich hinsichtlich seines Stils ein wenig an die Reliefs an der Kanzel in der Kirche des hl. Jakob in Villach an, einem Werk von Gallus Seliger aus Judenburg (1555). Gaisrukhs Epitaph verwendet aber im Portalrahmen



sogar italianisierende Medaillons mit antiken Köpfchen. Das dritte Grabmal in Slovenj Gradec (Christophs von Gaisruk, 1566) gehört schon zum Typus mit der Familie der Verstorbenen vor dem Gekreuzigten. Es handelt sich um eine nordliche Stilsprache, der es neben Renaissance — Elementen nicht an Gotizismen fehlt, im Gesamtausdruck und in der Stilisierung der Figuren aber entscheidet der manieristische Charakter, der sich teilweise sogar an den Meister des Zettler Altares annähert.

Einen Gegenpol zur Dynamik dieses letztangeführten Grabmals bedeutet das Epitaph von Siegmund Schrott (1571) in der Abteikirche zu Celje: ein Ritter kniet vor dem Gekreuzigten in einem rechteckigen Feld, das mit Wänden einen abgegrenzten Raum andeutet; ein Banner, über die Schulter gelehnt, teilt die Komposition in zwei strenge Dreiecke. — Der Grabstein von Georg Feichtinger in Stara Loka in Gorenjsko dürfte das Werk eines italienischen Steinmetzen sein, der zum Teil noch gotische Elemente verwendete (Bogen mit Masswerk), die aber stimmen gut überein mit den fortschrittlicheren italienischen Elementen, unter denen es nicht an beredten Symbolen des Todes mangelt.

Im letzten Viertel des 16. Jh. errangen die italienischen Steinhauer sowohl in Krain wie auch in der Steiermark einen schon gewissermassen monopolen Charakter. In Ljubljana können wir ihnen den Grabstein von Johannes Warl in der Kirche des hl. Petrus zuschreiben.

Um das J. 1581 entstand der Grabstein des Joh. Bapt. Valvasor in Laško mit ausgesprochen protestantischem Inhalt, auf die schönsten Denkmäler dieser Art aber treffen wir in Ptuj, Maribor, Slovenska Bistrica, Celje und auf Vurberg. Am meisten zeichnet sich aus die Gruppe, die wahrscheinlich aus einer Werkstätte in Ptuj hervorgegangen ist. In ihrer Komposition verwendet sie einen zusammengesetzten, streng symmetrischen, graduierten, gut erwogenen und gliederten Organismus: das Mittelrelief mit der Gruppe der Verstorbenen vor dem gekreuzigten oder auferstandenen Christus umgeben Rahmen mit Voluten (manchmal wechseln diese mit Delphinen, Hasen, Rosetten ab), Putti halten Wappen oder symbolische Requisiten, von den attikaartigen Abschlüssen fallen Vorhänge u. a. m. Zu den ältesten gehört der Grabstein von Idungsparg in Slovenska Bistrica (1572) mit einem Relief der Geburt Christi, der schönste ist aber das Epitaph aus dem Jahr 1597 in der Pfarrkirche von Vurberg, das einen Altaraufsatz nachahmt mit einem Relief der Auferstehung Christi, mit Genien und kriegerischen Trophäen und mit Putten, die an der Attika eine Fackel und eine Sanduhr halten. Hier haben wir es mit einem schon ganz manieristischen Stilausdruck zu tun, der mit seinem Zusammenfließen von Details und seinem bewegten Rahmen schon in den Barock weist. Natürlich müssen wir auch bei dieser Gruppe aus Ptuj, so wie bei vielen verwandten Denkmälern, mit graphischen Vorlagen rechnen. Die Meister-Steinmetzen hatten ihren Ausgangspunkt wohl im Land der Lombardei-Seen; in die Steiermark kamen sie zusammen mit den Befestigungsarchitekten. J. Curk hat für das Ende des 16. Jh. gerade in Ptuj zwei italienische Steinmetzenfamilien angeführt: *dela Porta de Riva* und *Marenzi*.

Den Epitaphen in Ptuj verwandt, doch kompositionell strenger ist Reichhardts Epitaph in Ljutomer, das um 1596 entstanden ist. Aus allen seinen Einzelheiten können wir schliessen, dass es vom selben Meister gemeißelt worden ist wie das Epitaph Christophs von Mindorf in der Burgkapelle zu Feistritz (1996) und Adams von Lengheim in Trautmannsdorf (1585); beim letztangeführten ist der Name des Bildhauers übermittelt: *Vizentius Cumini*<sup>32</sup>.

Diese lombardischen Meister<sup>33</sup> haben natürlich ihre Gesellen mitgebracht, die oft ihre Verwandten waren, gewiss haben sie aber auch einige einheimische Kräfte zugezogen. Mancher Grabstein zeigt einen sehr rustikalen, lokalen Charakter, obwohl er von italienischen Vorbildern abhängig ist (z. B. eine Reihe von Grabsteinen in Maribor). Einem Einheimischen dürfen wir auch das Relief mit orgiastischen Fashingsmasken aus Vurberg zuschreiben (jetzt im Museum zu Ptuj) aus den siebziger Jahren des 16. Jh. Die italienischen Bildhauer hatten aber auch die Fähigkeit, die Errungenschaften des italienischen Manierismus mit dem Geschmack und den ikonographischen Eigenheiten der Länder zu verbinden, die sie an die Arbeit gerufen hatten. K. Ginhart<sup>34</sup> hat begründet folgendes niedergeschrieben: »In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatten

sich endlich in Österreich und in Deutschland die Formen der Renaissance in breitem Masse durchgesetzt. Die Einzelheiten waren aus Italien übernommen. Aber man hatte sie hier, wie auch in Frankreich und in Spanien, eigenwillig umgeformt, manieristisch verzierlicht, in den Verhältnissen verändert, gestreckt, starrer, ausdrucksreicher gemacht. Barocke Züge hatten den Deutschen die italienische Renaissance überhaupt erst schmackhaft gemacht und ihre Einfuhr ermöglicht. Diese Feststellung Ginharts gilt auch für die Denkmäler auf slowenischem Boden, die wir schon kennengelernt haben und denen wir auch das mit Akanthusblättern und Tierköpfen geschmückte Kapitell aus der Spätrenaissance vom protestantischen Gebethaus in Govče bei Zalec hinzufügen können (Museum in Celje); dies wurde vom Meister Antonio Pigrato gegen Ende des 16. Jh. erbaut.

Auch zu Beginn des 17. Jh. erlosch das Formalprinzip der Renaissance noch nicht, obwohl es schon häufig mit einem klassizistischen Vorzeichen auftritt, wie z. B. auf den drei heraldischen Epitaphen an der Fassade der Propsteikirche zu Ptuj, von denen das schönste das von Herberstein ist, aus dem Jahr 1627 (mit einem Lorbeerkranz um das Wappen); sie stammen wahrscheinlich wieder aus einer lokalen Werkstatt in Ptuj.

Im allgemeinen fand aber in Krain die barockisierende manieristische Richtung trotz der hier erwähnten Denkmäler weniger Wiederhall als in der Steiermark, wo sie durch Graz und die grossen Kunstaufgaben in den Mausoleen in Seckau und in Ehrenhausen gefördert worden ist. Die Grabsteine von Siegersdorf und Gall in der Franziskanerkirche in Novo mesto (aus den siebziger Jahren) weisen einen gemässigten architektonischen Charakter auf; der Rahmen mit einer halbkreisförmigen abgeschlossenen Nische ist mit Renaissance-Ornamentik verziert, die (dreieckigen oder halbkreisförmigen) Aufsätze an der Spitze sind aber verloren gegangen. Es handelt sich um den italienischen Grabsteintypus, der die Figur wie mit einem Triumphbogen hervorhebt. Auch in diesem Fall handelt es sich um eine besondere Werkstatt, die — wenigstens mit Siegersdorfs Grabstein auf Vurberg — ihren Widerhall sogar in der Steiermark fand. Seinem Typus nach gehört zur selben Gattung auch das sehr beschädigte Grabmal des Lamberg in Zasip bei Bled aus dem Ende des 16. Jh. Dass jedoch dieser Typus auch im 17. Jh. nicht ausgestorben ist, zeigen die drei Grabmäler der Familie Burgstahl aus dem Schloss Krupa in der Bela krajina (Metlika, Museum), doch weicht die Tektonik bei den zwei letzten wieder einer barocken Bewegtheit (1623, 1630). — Das Brustrelief von Georg Kiesel aus Fuzine bei Ljubljana (Ljubljana, Nationalmuseum) lehnt sich stark an poccabello-artige Vorbilder an, wenn es nicht überhaupt ein Werk Martin Poccabellos ist — vgl. als seine Arbeit den Grabstein Ulrichs von Erna in Moosburg<sup>35</sup>.

In den Abschnitt über die italienische Richtung in Krain gehört auch das Lavabo in der Sakristei der Pfarrkirche zu Preserje bei Borovnica, wohin es wahrscheinlich aus der Kartause Bistra (Freudental) geraten ist; es datiert aus dem Ende des 16. oder dem Beginn des 17. Jh. Ihm ist analog der »Altar« (?) in der Vorhalle der Pfarrkirche des hl. Petrus bei Maribor (mit zwei Karyatiden an den Seiten und einem Relief Gottvaters in der oberen Lunette).

Gänzlich rustikal ist das flächige Epitaph des Pfarrers Fassia in Slavina (1588), bei dem sich der lokale, aus dem Karstgebiet stammende Bildhauer eng an die mittelalterlichen Vorlagen angelehnt hat.

Die Technik der »Steinätzung« hat im slowenischen Bereich die Grabplatte des Komturs des Deutschen Ritterordens Leonhard Fromentini (1572) im Schloss Velika Nedelja bei Ptuj hinterlassen; sie wird dem Meister Michael Holzbecher zugeschrieben<sup>35</sup>.

Gegen Ende des 16. Jh. kommt es auch im slowenischen Bereich sowohl in der Architektur als auch in der Bildhauerkunst zu einer starken gotischen Retrospektive<sup>37</sup>, die wir nicht lediglich mit Nachzügerei oder Stilkonservatismus erklären können, sondern darin auch echtes Kunstwollen sehen müssen. Es ist zwar wahr, dass hier auch im späteren 16. Jh. das gotische Stilprinzip noch lebend genug war, doch die Innovationen der italienischen Meister haben es im letzten Viertel des Jahrhunderts wenigstens geschwächt, wenn schon nicht ganz damit gebrochen. Einen vollkommenen Sieg konnten sie jedoch nicht davontragen, es konnte ja nicht einmal die Gegenreformation eine stärkere Anleh-

nung an das katholische Italien bewirken. Die neuen Formen wurden zwar bis damals vor allem in der profanen bzw. sepulkralen Plastik realisiert, die Altarplastik aber lebte (zur Zeit des Protestantismus) nur am Rande des Stilgeschehens und klammerte sich mit biologischer Notwendigkeit an die älteren Formen. So sind wir bei der Gruppe des Kalvarienberges oder bei der Trauern Maria bei den Sv. Trije kralji v Slovenskih gorah fast in Verlegenheit, ob wir sie noch dem 16. oder schon dem 17. Jh. zuschreiben sollen, jedenfalls lebt aber in ihnen eine manieristische Erinnerung an den spätgotischen Parallelfaltenstil. Ähnliches könnten wir über den Gnadenstuhl aus Radovljica sagen (Ljubljana, Nationalgalerie), der noch dem Ende des 16. Jh. angehört.

Der Bischof Thomas Hren, der Leiter der Gegenreformation in Krain, spannte in seine Rekatholisierungsaktion nachdrücklichst auch die bildende Kunst ein, doch war seine Kunstorientierung mitteleuropäisch. Wahrscheinlich fehlte es zu Hause an geschickten Künstlern, besonders Bildschnitzern, deshalb beschäftigte er Meister aus Kärnten, Salzburg und sogar aus Schwaben. Im J. 1613 wirkte in Ljubljana der schwäbische Bildhauer Leonhard Kern, der auch den Hochaltar für Gornji grad schuf. Battista Costa, der im Auftrag Hrens den neuen Kreuzaltar und den Altar des hl. Georg im Dom von Ljubljana ausführte, war vielleicht Italiener; im J. 1606 treffen wir in diesem Kreis den Holzschnitzer Peter Hofer. Doch auch nach Kärnten gerieten fremde Künstler, wie z. B. der Sachse Michael Hönel<sup>34</sup> u. a. m. — Gerade in Hrens Kreis machte sich die Retrospektive der gotischen Formen stark geltend. Wir finden sie auch am Grabmal des Bischofs Urban Textor, das Hren im J. 1619 für Gornji grad in Auftrag gab; hier sind Raubers und Kazianers Grabmäler in nüchterne Sprache transkribiert. Für die Epoche des Stilübergangs, als die manieristischen Formen fast schon ihrer selbst überdrüssig wurden, war eine historisierende Stimmung gewissermassen symptomatisch. Ältere Gnadenbilder werden nachgeahmt (v. gl. die Marienstatue in St. Janž bei Dravograd, welche die spätgotische Statue aus dem nahen Troblje nachahmt), wieder entsteht eine ganze Reihe von Schutzmantelbildern (Homec, Domžale, Kranjska gora usw.), die den mittelalterlichen ikonographischen Typus imitiert. Im Kunstkreis des Zisterzienserklosters Stična erscheint wiederholt der Spitzbogen, in der Plastik aber gotische Reminiszenzen (die Marienstatue und das Relief der Kreuzigung von der Trška gora bei Novo mesto). In der Steiermark ist ein beredtes Beispiel dieser Art die Marienstatue in Brezje bei Maribor aus dem ersten Dezennium des 17. Jh. (der Mantel ist ein späterer Zusatz), im Drautal aber die Marienstatue aus Vič bei Dravograd oder die Statue der sitzenden Maria mit dem herkulischen Kinde (früher in Dravograd), die sich an ältere graphische Vorlagen anlehnt und die gotische Diktion dem neuen Geschmack des beginnenden 17. Jh. anzupassen trachtet. — Doch auch eine Retrospektive von Formen der Frührenaissance tritt in Erscheinung; man müsste sie sogar bei der Genese des »goldenen Altars« des 17. Jh. berücksichtigen. Das Relief der Huldigung der hl. Drei Könige aus dem Altar in Gornji grad, das Hren bestellte, basiert auf einer Renaissance-Vorlage aus dem frühen 16. Jh.; nicht einmal die Erinnerung an die Parallelfalten ist darauf erloschen. Eine andere Stilsprache entscheidet in der Gruppe der Huldigung der Heiligen Drei Könige in den Slovenske gorice, die im J. 1620 der Holzschnitzer Georg Deselin aus Maribor schnitzte. Die Komposition ist erstarrt und wandelt sich zum blossen dekorativen Effekt, denn in dieser Zeit beginnen die Details ihre selbständige Bedeutung zu verlieren und ordnen sich dem grossen Ganzen unter, das den Barock ankündigt. Auch der Marienaltar in derselben Kirche (aus dem Jahr 1611; die Tischlerarbeiten hat Georg Stützel aus Maribor ausgeführt; 1636 wurde der Altar ergänzt) sucht für seine Figuren Vorbilder in der Schatzkammer der Gotik, in der Architektur aber erkennt er die italienischen Lösungen an (vgl. das Grabmal des Dogen Vendramin in der Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig aus Lombardis Werkstatt), nur dass er die Proportionen und Details dem lokalen Geschmack anpasst.

So zeigt also die Bildhauerkunst im slowenischen Bereich zur Zeit der Renaissance kein einheitliches Bild und auch keine kongruente Entwicklungslinie, sie ist ja auch nicht aus festen heimischen Kunstzentren erwachsen, sondern hat die formellen Anregungen sowohl von der nordischen (besonders von der augsburgischen) Richtung als auch von der norditalienischen empfangen. In qualita-

tiver Hinsicht bedeuten den Höhepunkt gewiss die Denkmäler aus Gornji grad. Wir können natürlich keine festen Grenzen zwischen Gotik und den ersten reifen Erscheinungen der Renaissance ziehen, es scheint aber, dass die neue Stilphase im zweiten Jahrzehnt des 16. Jh. zur Reife gelangt ist. Nie hat aber der slowenische Raum auch den echten Geist der Renaissance erlebt, er hat sich ja von der italiennischen Nachbarschaft nur einige formelle Vorbilder angeeignet. Daraus entspross zwar eine dialektologisch getönte »Sonderrenaissance«, die wir aber ihrer Intensität und ihrer Qualität nach nicht gleich hoch bewerten können wie die slowenische »Sondergotik«. Eine etwas bestimmtere Gestalt bildete sie nur in der Architektur aus.

Nach 1540 trat eine Zeit der formellen Mässigung ein, oft schon mit einem manieristischen Beiklang. Die Plastiken verlieren sich jetzt im Schematismus und in der Typisierung der Resultate, die im dritten und vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts erreicht worden waren. Durch das Netz der nordischen Formprinzipie schlingen sich Innovationen von seiten der italienischen Richtung (teilweise über Friaul und den Karst), manchmal schon durch Vermittlung der lombardischen Meister. Gerade diese lösten um 1570 ein neues bewegendes Moment aus. Einer ihrer Brennpunkte war gewiss in Ptuj, der andere in Ljubljana. Ihr Hauptrepertoire besteht aus bürgerlichen Grabsteinen, deren Phantasiekraft erst im 17. Jh. dahinsiechte. Für den grösseren Teil des 16. Jh. entzieht sich uns die Physiognomie der sakralen Plastik, denn wir kennen bis jetzt nur erst wenige derartige Denkmäler. Die Reformation hat die sakrale Bilderei zweifellos gehemmt. Als sich diese Tätigkeit zur Zeit der Gegenreformation wieder belebte, griff sie häufig nach gotischen Vorbildern zurück, überschritt im dritten Jahrzehnt des 17. Jh. schon die Schwelle des Barocks — und fand zugleich die engste Fühlung mit dem einfachen Volk; einzelne Werkstätten von Bildschnitzern entstanden auch auf dem Land.

Natürlich wird man die Renaissance in Slowenien im Gefüge des weiteren kunsthistorisch-geographischen Raumes der Ostalpen untersuchen müssen. Nur auf diese Weise werden wir ihre spezifischen Eigenschaften ergründen können, wie auch ihre gemeinschaftlichen Punkte mit dem Kunstleben der Nachbarländer. Und dann erst werden die Ergebnisse unserer Untersuchung jene Resonanz gewinnen, die für die einheimische und die ausländische Kunstgeschichte fruchtbar sein wird.

(Die eingeklammerten Jahreszahlen bei den Grabmälern geben meistens das Todesjahr und nicht das Jahr der Entstehung der Denkmäler an).