

1.01 Izvirni znanstveni članek

UDK 75.052:7.04:728.81(497.4Rajhenburg)"15"

Prejeto: 17. 9. 2013



Simona Menoni

univ. dipl. umetnostna zgodovinarica, dr. znanosti s področja umetnostne zgodovine, konservatorica,
Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije
E-pošta: simona.menoni@gmail.com

Poslikana renesančna sobana v gradu Rajhenburg

IZVLEČEK

Na slikoviti legi na vzpetini nad Savo stoji grad Rajhenburg, ki ga ob stavbnozgodovinskih kvalitetah odlikuje tudi imenitna renesančna poslikava v trikotni sobani v prvem nadstropju vzhodnega trakta. Ta predstavlja eno izmed redkih ohranjenih prič profanega stenskega slikarstva na Slovenskem iz obdobja 16. stoletja. Obsega poslikavo vseh sten kot tudi nišo ob oknu na severni steni. V manjšem okenskem prostoru nasproti vhoda sta komaj razpoznavna prizora iz Kristusovega pasijona, Zadnja večerja in Kristus na Oljski gori. Poslikava na severni steni kaže skupino štirih personifikacij krščanskih kreposti – Iustitia, Fortitudo, Spes, Temperantia. Na zahodnem delu severne stene je skupina treh dvorjanov, levo od skupine pa še bradati mož. Na južni steni sta ločena prizora, Suzana iz Danijelove knjige in domnevna Salamonova sodba. Slogovno so freske delo enega od slikarjev iz delavnice mojstra, ki je leta 1526 poslikal cerkev v Marija Gradcu in datirajo v čas tretjega desetletja 16. stoletja.

KLJUČNE BESEDE

grad Rajhenburg, stenska poslikava, renesansa, renesančne freske, krščanske kreposti, Suzanina legenda, Salomonova razsodba, profano stensko slikarstvo

ABSTRACT

FRESCOES IN THE RENAISSANCE HALL OF THE RAJHENBURG CASTLE

The Rajhenburg Castle, occupying a picturesque location on a hill above the Sava River, distinguishes itself by its outstanding historical architectural features as well as by the magnificent Renaissance frescoes in the triangular hall on the first floor of the eastern tract. The latter are among the rare preserved witnesses to the 16th-century profane mural painting in the Slovenian territory. The artwork covers all the walls, including the window niche in the northern wall. The small window area opposite the entrance features the barely discernible scenes from the Passion of Christ – the Last Supper and Christ on the Mount of Olives. The fresco on the northern wall depicts a group of four personifications of Christian virtues – Iustitia, Fortitudo, Spes, Temperantia. The western portion of the northern wall features a group of three courtiers and a bearded man to their left. The southern wall depicts two separate scenes – Susanna from the Book of Daniel and what could be Solomon's Judgement. Stylistically, the frescoes are the work of a painter from the workshop of the master who painted the church at Marija Gradec in 1526 and date back to the third decade of the 16th century.

KEY WORDS

Rajhenburg Castle, mural painting, Renaissance, Renaissance frescoes, Christian virtues, legend of Susanna, Solomon's judgement, profane mural painting

Grad Rajhenburg že leta zbuja strokovni interes, predvsem zaradi stavbnozgodovinskih kvalitiet, pa tudi v strokovni in poljudni literaturi uveljavljenega prepričanja, da gre za najstarejši v pisnih virih izpričani grad v Sloveniji.¹ Čeravno so najnovejše raziskave slednjo trditev ovrgle,² ostaja zanesljiva priča obstoja gradu letnica 1141 v listini nadškofa Konrada I., kjer se kot priča omenja po gradu imenovani *Otto de Richenbvr̄c*.³ Slednja torej potrjuje obstoj plemiške rodbine Rajhenburških, ki so s prekinitvami ostali na gradu vse do leta 1570, ko so izumrli.⁴ Poglobljenega strokovnega interesa so bile ob zgodovinskih in stavbnozgodovinskih raziskavah gradu v preteklosti že deležne tudi imenitne poslikave v trikotni sobani v prvem nadstropju vzhodnega trakta; predstavljajo namreč redke primer profanega stenskega slikarstva na Slovenskem iz obdobja 16. stoletja,⁵ kljub temu pa njihova premišljena ikonografska zasnova še ni doživela zanesljive interpretacije.

Trikotna prostornina sobane že sama po sebi predstavlja zanimivo zasnovo, ki jo nadgrajuje vsebinsko imenitna in dokaj kvalitetna poslikava. Obsega poslikavo vseh sten z nišo ob oknu na severni steni. V manjšem okenskem prostoru nasproti vhoda sta komaj razpoznavna prizora iz Kristusovega pasijona, Zadnja večerja na vzhodnem in Kristus na Oljski gori na zahodnem delu, polkrožni obok nad nišo pa je v celoti pokrit s krogovično dekoracijo. Prizora sta uokvirjena z naslikano arhitekturno kulisom s polkrožnim lokom, slonečim na stebrih. Prvi je postavljen v interjer, v katerem dominira bogat lestenec nad Kristusom z mladim Janezom Evangelistom v naročju; drugi prizor se odvija v skalni krajini. Poslikava na severni steni, levo od okenske niše, kaže skupino štirih personifikacij krščanskih kreposti – *Iustitia, Fortitudo, Spes, Temperantia*; prva je ohranjena le z napisnim trakom in atributom (tehtnica), iz česar sklepamo, da je bila pred prezidavo vzhodnega dela sobane naslikana še katera izmed krščanskih kreposti. Na zahodnem delu severne stene je skupina treh dvorjanov. Dajejo vtis navidezno lahkotnega klepetaja, pri čemer je opazno spogledovanje moža z modnim širokim pokrivalom na desni in žensko s spetimi svetlimi lasmi, medtem ko druga z avbo drzno kaže hrbet. Levo od skupine je bradat mož, a ga od ostalih loči naslikan steber. Slednji z levico na kamnito ograjo pred seboj naslanja lesen čeber, v desnici pa drži leseno palico (?),

pri čemer njegovega pomena in povezave z ostalo skupino v tem trenutku ni mogoče z gotovostjo razvozlati. Prizori so se nadaljevali tudi na celotni zahodni steni, a je naslikano na njej skorajda v celoti uničeno. Ohranjen je le zgornji rob, ki kaže polkrožne arkadne loke, pri čemer lahko upravičeno domnevamo, da so se pod njimi prav tako odvijali figuradni prizori. Na južni steni sta dva prizora. Osrednja oseba prvega prizora je mlada žena z zavezanimi rokami, ki jo peljejo za zapahe, na kar nakazujejo naslikana zamrežena vratca. Na prizoru so izpovedni še dva imenitno oblečena starca na zahodnem delu upodobitve, ki sta si pomenljivo izmenjala pogled, slednja stojita na nekoliko privzdignjenem podestu, ter otrok ob krilu ujete ženske. Glavno protagonistko spremlja množica oseb, pri čemer v ospredju vidimo štiri moške figure z nekoliko idealiziranimi obrazi, pa vendar z dovolj realistično prepričljivo karakteriziranimi obraznimi potezami, da žalost in zaskrbljenost, ki počivata na njihovih podobah, zvenita prepričljivo. Drugi prizor kaže skupino žensk pred razsodnikom, ki je dvignil desnico, da bi razsodil o zadevi, ki je bila s skupino očitno razburjenih žena postavljena predenj. Napravljen je v krzveno ogrinjalo in ravno tako pokrivalo. K starcu-rzsodniku z dolgo sivo brado, ki bržkone označuje modrost upodobljenega, se nagiba domnevni rabelj. Z vrvastim pasom opasano figuro ob sodniku, pač v srednjeveški tradiciji negativne karakterizacije, označuje poudarjen nos in razkrceni prsti desnice. Slednja dva sta od skupine žensk ločena s stebričem arkadnega loka, vendar se razkrceni prsti desnice domnevnega rabelja stegujejo izza stebra k razburjenim ženam. V prizoru izstopa mlada ženska z dolgimi razpuščenimi lasmi, ki v agoniji vije roke visoko nad seboj. Njen obraz je lep, oči mandljasto-mačje, ustnice pa čutne. Pogled zdrsi do očitno poudarjenih prsi, ki jih deloma skrivajo razpuščeni lasje, potem pa do modno stisnjene ozkega pasu. Lasje ostalih upodobljenih deklet so – tako v obravnaven kot tudi na drugih upodobljenih prizorih – speti in skriti pod različnimi vrstami oglavnic. Ob razburjenem dekletu stoji ženska z oglavnico s pogledom zazrtim v tla, za njo pa se mlado dekle z rokami sklenjenimi pred obrazom obrača vstran od osrednjega dogajanja. Skrajno levo je ob arkadnem stebriču v črnih oblačilih upodobljena starejša ženska groteskno poudarjenega velikega nosu in brade. Levica, s katero briše solze, je naslikana perspektivno nerodno, skupaj s prekratko dlanjo in prsti pa razkriva, da slikar kljub vsečnosti, ki jo je dosegel z bogato kustomografijo in renesančno dekoracijo, s svojimi risarskimi sposobnostmi ni dosegel najvišje kakovostne ravni. V starejši ženi bi morebiti smeli prepoznati služabnico ene izmed mladih deklet. Za identifikacijo prizora dalje niso brez pomena žena na kolenih in stoječa ženska za njo, obe obrnjeni vstran od središča dogajanja.

1 Prim. Kos, *Gradivo*, II, št. 309; Pirchegger, *Die Untersteiermark*, str. 256; Stopar, *Razvoj*, str. 47; Stopar, *Grajske stavbe* 5, str. 95; Kos, *Med gradom*, str. 95 itd.

2 Glej prispevek Igorja Sapača in Petra Štiha v tej številki Kronike.

3 Kos, *Gradivo*, IV, št. 169, str. 101–102.

4 Za zgodovino srednjeveške rodbine Rajhenburških glej prispevek Borisa Hajdinjaka v tej številki Kronike.

5 Golob, *Freske*, str. 142–157; Koropec, *Brestanica z okolico* str. 45–77; Vignjevič, *Brestanica*, str. 297–298, kat. št. 173.



Personifikacije krščanskih kreposti (foto: Valentin Benedik, ZVKDS; Restavratorski center).



Skupina dvorjanov (foto: Valentin Benedik, ZVKDS; Restavratorski center).

Po prvi ikonografski obravnavi rajhenburških fresk naj bi v obeh prizorih šlo za legendo cesarja Henrika in cesarice Kunigunde;⁶ upodobitev s tematiko pravičnosti bi lahko potrdil tudi zgodovinski podatek, saj so gospodje Rajhenburški leta 1497 od Maksimilijana I. dobili pravico do visokega sodstva na svojem obsežnem ozemlju.⁷ Vendar je že analiza poslikave Tomislava Vignjevića⁸ ovrgla razlago prizorov z omenjeno legendo, saj ženska oseba, ki naj bi predstavljala Kunigundo v levem prizoru, po njegovem mnenju nima adekvatne figure v desnem prizoru. Vignjevićev razlagi, po kateri žena s prekrižanima in zavezanimi rokama v prvem prizoru upodablja lepo Suzano iz Danijelove knjige (*Dan 3,1–64*),⁹ kaže pritrđiti, zlasti v navezavi na dva starca-sodnika, oblečena v razkošna plašča s širokima krznenima ovratnikoma. V skladu s svetopi-semsko zgodbo sta jo zaradi lastnega poželenja obdolžila prešuštvovanja, krive obtožbe pa jo reši deček Danijel. Zanimivo je tudi, da je Suzana po pričevanju Danijelove knjige prišla pred sodnika zagnjena, skupaj s svojimi otroki, starši in z vsemi sorodniki. Vendarle pa bi v fantu ob Suzaninih nogah prej kot enega izmed njenih otrok bržkone smeli prepoznati dečka Danijela,¹⁰ kar dokončno zavrača povezave z legendo cesarice Kunigunde. Slednja namreč s svojim možem Henrikom II. kljub velikemu medsebojnemu spoštovanju in predani ljubezni ni imela otrok, kar je par okronalo s prepričanem ljudi o s telesnostjo neumazani zakonski ljubezni in izpeljanimi primerjavami para z ljubeznijo Kristusa in njegove Cerkve. Zaradi zglednega krščanskega življenja in delovanja v prid Cerkvi je papež Inocenc III. leta 1200 oba kanoniziral za sveta,¹¹ kar je tudi za izmikajočo se ikonografsko razrešitev rajhenburške poslikave sila pomemben podatek. Na večini znanih likovnih uresničitvah Kunigundine legende je namreč slednja s cesarsko krono na glavi upodobljena kot cesarica, po večini pa s svetniškim sijem tudi kot svetnica, česar na obeh prizorih južne stene rajhenburške dvorane ne

zasledimo, še pomembneje pa je, da v nobenem izmed največkrat upodobljenih prizorov njene legende ne nastopa otrok.¹² Na drugi strani pa trditvi Tomislava Vignjevića,¹³ da je v drugem prizoru južne stene lahko prepoznati upodobitev Salomonove sodbe (*2 Krn 16–28*) – če sledimo domnevi, da sta pred sodnikom dve vlačugi, ki od Salomona pričakujeta naklonjeno sodbo glede otroka – temu lahko le pogojno pritrđimo. Prizor je namreč ravno v spodnjem levem kotu uničen in ni vidno, k čemu ali h komu se vstran obrnjeni ženi obračata. Obrat vstran od osrednjega dogajanja gotovo ni naključen, prav tako klečeča poza ene izmed deklet, ki jo pogosto srečamo ravno na upodobitvah Salomonove sodbe.¹⁴ Vendar je dejstvo, da v rajhenburški upodobitvi notranje stiske žena manjkata tako živ kot tudi mrtev otrok, zato tudi ni mogoče izreči dokončne sodbe o tem, kaj zares upodablja.

Problem vsebinske interpretacije se odpira tudi ob pogledu na skupino dvorjanov na zahodnem delu severne stene. Moška figura spričo obraznih podobnosti sokolskega nosa in nekoliko naprej premaknjene »habsburške« spodnje čeljusti ter glede na pokrivalo, s katerim je bil največkrat upodobljen,¹⁵ opravičuje domnevo, da bi v njej lahko prepoznali cesarja Maksimilijana I.,¹⁶ ob njem pa njegovo prvo ženo Marijo Burgundsko¹⁷ ali verjetneje lepo Bianco Mario Sforza,¹⁸ s katero se je Maksimilijan poročil leta 1494. Na milansko vojvodinjo Bianco Mario utegne v rajhenburški ženski figuri navesti zamaknjen, nekoliko žalosten ali priprt pogled, ki je značilen za njene znane upodobitve.¹⁹ Na desni

⁶ Golob, Freske, str. 142–157.

⁷ Koropec, Brestanica z okolico, str. 67.

⁸ Vignjević, Brestanica, str. 297–298, kat. št. 173.

⁹ Upodobljen je prizor, ki ga Sveto pismo opisuje s sledečimi besedami: »*Ko se je naslednjega dne ljudstvo zbralo pri njenem možu Jojakimu, sta prišla tudi oba starešini, polna nepostavnih naklepov proti Suzani, da bi jo dala umoriti. Rekla sta vpričo ljudstva: 'Pošljite Suzano, Hilakijájevo hčer, ki je Jojakimova žena.' In poslali so ponjo. Suzana je prišla skupaj s svojimi starši, otroki in vsemi sorodniki. Bila je zelo nežna in lepega videza. Ker pa je bila zagnjena, sta kršilca postave ukazala, naj jo odgrnejo, da bi se tako nasitila njene lepote. Njeni domači in vsi, ki so jo zagledali, so zajokali.*« (*Dan 3,1–64*)

¹⁰ Starozavezna zgodba namreč nadaljuje: »*Ko so jo vodili v smrt, je Bog obudil svetega duha v mladem dečku, ki mu je bilo ime Daniel. Na ves glas je zavpil: 'Čist sem pri krvi te žene.'*« (*Dan 45–46*).

¹¹ O življenju, delu in upodobitvah svetega zakonskega para glej npr. Guth, *Kaiser Heinrich II. und Kaiserin Kunigunde*.

¹² Glej npr.: Wolf Traut ali Hans Wolf (?), *Die Legende von Kaiser Heinrich und Kunigunde*, Ilesorez, VIII, Staatsbibliothek München. Spletni vir 18. 7. 2013: www.bildindex.de/obj00013797.html|home.

¹³ Koropec, Brestanica z okolico, str. 67.

¹⁴ Iz časa nastanka brestaniške poslikave glej npr.: Rafael Sanzio-Santi, Salomonova sodba, Palazzi Pontifici, Vatikan, 1518–19. Spletni vir 22. 7. 2013: <http://www.masterart.si/Slike/slika/3634/3/rafael-sanzio-santi/the-judgment-of-solomon> ali Giorgone, Salomonova sodbe, olje na lesu, 1500–1501, Uffizzi Firenze. Spletni vir: 22. 7. 2013: <http://www.artbible.info/art/large/828.html>.

¹⁵ Npr. Albrecht Dürer, Portret cesarja Maksimiljana I., 1519, olje/platno, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria ali Bernhard Strigel, Portret cesarja Maksimilijana in njegove družine, ok. 1515–1520, Kunsthistorisches Museum, Vienna. Spletni vir 16. 7. 2013: www.habsburger.net/en/persons/habsburg-emperor/maximilian-i-last-knight. Izrazito obrazno podobnost kaže npr. delo Joos van Cleve, Cesar Maksimiljan I., ok. 1508–09, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria. Spletni vir 16. 7. 2013: [www.1st-art-gallery.com/joos-Van-Cleve-\(beke\)Emperor-Maximilian-I,-C.1508-09.html](http://www.1st-art-gallery.com/joos-Van-Cleve-(beke)Emperor-Maximilian-I,-C.1508-09.html).

¹⁶ 22. marec 1459 – 12. januar 1519.

¹⁷ 13. februar 1457 – 27. marec 1482.

¹⁸ 5. april 1472 – 31. december 1510.

¹⁹ Npr. Ambrogio de Predis, Portret Bianke Marie Sforza, 1493, olje na lesu, The National Gallery of Art, Washington, DC, Widener Collection. Spletni vir 16. 7. 2013: www.nationalgallery.co.uk/products/art_postcards/p_1033219. Obrazna podobnost je najbolj razvidna v knjižni

strani prizora je ob skrajnem vogalnem stebriču arkadnega loka postavljen svečnik z ugaslo svečo. V omenjenem lahko prepoznamo enega izmed dekorativnih elementov med številno renesančno ornamentiko, upodobljeno na obravnavani slikariji. A verjetneje je, da je ugasli sveči moč pripisati globlji pomenski akcent, ki morebiti namiguje, da je življenje upodobljenega v času nastanka poslikave že ugasnilo. Torej v likovno kompozicijo pretanjeno umeščen humanistični namig, uglašen na temo na ničevost in minljivost sveta (*«vanits mundi»*). Hkrati je vprašanje, kdo je dama, ki nam kaže hrbet; lahko da upodobljenemu prizoru zgolj daje dimenzijo lahkotnega klepeta na dvoru, lahko pa tudi, da s tako »prisotnostjo« namiguje na Maksimiljanovo prvo ženo Marijo Burgundsko. Odprto ostaja tudi vprašanje o bradatemu možu z lesenim čebrom levo od skupine, ki je od ostalih ločen z naslikanim stebrom; njegove vloge na tej ravni raziskav žal ni mogoče zanesljivo razvozlati. Navkljub špekulaciji pa se zdi najbližje resnici trditev, da bi v njem smeli prepoznati Rajnprehta Rajhenburškega, saj je kot vplivni in Habsburžanom zvesti vojskovodja od kralja Maksimilijana I. dobil v zakup grad kot deželnokežji fevd. Po sporu Friderika III. s salzburskim nadškofom so cesarjeve čete namreč leta 1479 zasedle Rajhenburg in vso drugo škofovsko posest na Štajerskem in Koroškem. Nadškofu je na pomoč priskočil ogrski kralj Matija Korvin, ki je prevzel škofovske posesti v Posavju, po sklenitvi miru med sprtima stranema in ob izteku stoletja pa je večina gradov preko Habsburžanov znova prešla v posest salzburske nadškofije.²⁰ Rajhenburg je torej ostal habsburški in leta 1497 ga je kralj Maksimilijan I. kljub protestu Salzburga kot zahvalo za zasluge skupaj z deželskim sodiščem podelil v zakup svojemu vplivnemu vojskovodji Rajnprehtu Rajhenburškemu (1434–1505).²¹ Rajnpreht, takrat na vrhuncu moči, je v času največje turške nevarnosti srednjeveški grad dodatno utrdil in ga reprezentativno uredil. Igor Sapač²² piše, da so bila gradbena dela izvedena v prvi tretjini 16. stoletja, kar naj bi pričalo o izjemni ambicioznosti Rajhenburških na Rajhenburgu, zlasti po tistem, ko so se otesili nadoblasti salzburskih nadškofov in so se uvrstili

med pomembne podpornike Habsburžanov. Sapač²³ glavino del resda pripisuje Rajnprehtovemu sinu Hansu Rajhenburškemu (pred 1478–1522), ki je grad prevzel leta 1502 in ga obdržal do smrti, zadnja dela pa so izpeljali pod Hansovim najstarejšim sinom Jurijem (okoli 1500–1541).

Vprašanje je torej, ali bi bilo možno, drugače kot se je v literaturi domnevalo doslej,²⁴ da bi Rajnprehtov sin Hans – torej že okoli leta 1520 – dal svojega očeta upodobiti z lesenim čebrom v rokah, pa četudi v resnici ne vemo, kaj slednji sploh predstavlja. Pa vendar, upodobljen je neposredno ob imenitni dvorni družini, pri čemer je od nje tudi nekoliko odmaknjen. S pogledom se ozira vstran od dvorjanov, in sicer k okenski niši, ki je poudarjena z naslikano stebrno arhitekturo, v njej pa sta upodobljena motiva iz Kristusovega Pasijona: Zadnja večerja in Molitev na Oljski gori. Slednjega sicer v srednjem veku večkrat srečamo kot izoliranega na cerkvenih zunanjščinah, saj je ob Križanem namreč eden izmed motivov, ki so bili v srednjeveškem gradivu mestoma nameščeni nad portali, da bi vernike spodbujali k razmišljanju in podoživljanju Kristusovih muk, torej z namenom kontemplativne poglobitve v eshatološke skrivnosti.²⁵ Motiv se tako izoliran pojavi tudi v niši severne ladijske stene v podružnični cerkvi Matere Božje v Marija Gradcu, s katero je poslikava tudi sicer delavniško povezana. Tomislav Vignjevič²⁶ je ob tem poudaril nadrobnost Kristusovega potenja krvi na Oljski gori, ki temelji na metamorfozi in vizualizaciji metafore iz Lukovega evangelija *«...in njegov pot postane kakor kaplje krvi, ki so padale na zemljo.»* (Lk 22, 44). To motiv uvršča med dogodke, v katerih je Kristus daroval kri za človeštvo, kar je bila nekakšna utemeljitev evharistije, zaradi česar prizor torej spada med podobe s poglobljeno evharistično simboliko, tako kot tudi izbrana pasijonska prizora v poslikani dvorani gradu Rajhenburg. Ob dejstvu, da se omenjeni mož obrača k okenski niši z izbranimi pasijonskima motivoma, s tem pa tudi h krščanskim krepostim in predvsem, da je okenski prostor naravnost nasproti vhoda v sobano, izbor mesta njegove upodobitve torej ni naključen. Nad vrati v južni steni je namreč upodobljena ječa, simbol človeških zablod in zmot, nasproti nje pa tudi pot odrešitve preko Kristusove daritve in sledenja krščanskim krepostim, kar nenazadnje uprizarjata tudi oba izbrana prizora na južni steni – Suzanina legenda in Salomonova sodba – vsem pa se ob bok postavlja imenitna dvorna družina. Nad vrati, ki predirajo južno steno, velja na tem mestu omeniti še dva grbovna ščitka, ki sta skorajda po-

ilustraciji iz ene izmed knjig iz Österreichische Nationalbibliothek Wien, v knjigi, ki jo je Bianka Maria domnevno dobila za poročno darilo. Spletni vir 16. 7. 2013: www.onb.ac.at/about/kaiser_maximilian.htm.

- 20 Prim. Janisch, *Topographisch-statistisches Lexikon*, str. 96; Koropec, Brestanica z okolico, str. 52; Stopar, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji. Med Kozjanskim in porečjem Save*, str. 95–96; Ravnikar, Grad in gosposčina Sevnica, str. 78. O tem v več v prispevku: Sapač, Igor: Arhitekturna zgodovina gradu Rajhenburg v tej številki Kronike.
- 21 Pirchegger, *Die Untersteiermark*, str. 257; Koropec, Brestanica z okolico, str. 67, 73; O Rajhenburških glej prispevek Borisa Hajdinjaka v tej številki Kronike.
- 22 O gradbeni zgodovini gradu glej: Sapač, Igor: Arhitekturna zgodovina gradu Rajhenburg v tej številki Kronike.

23 Prav tam.

24 Golob, Freske, str. 142–156; Koropec, Brestanica z okolico, str. 45–77; Vignjevič, Brestanica, str. 297–298, kat. št. 173.

25 O tem glej npr. Peskar, *Srednjeveške poslikave*, s citirano literaturo.

26 Vignjevič, Likovna izpovednost, str. 39–58.

vsem uničena. Levi grb kaže modrega volka z zlato krono na rdečem ščitu, kar ustreza grbu Rajhenburških, od desnega pa je žal ostal le rdeč ščit. Ob domnevi, da je poslikavo naročil Hans Rajhenburški, sin znamenitega Rajnprehta, bi v desnem grbu pričakovali grb Trautsonskih, saj je bil Hans od leta 1492 poročen z Evo Trautson,²⁷ vendar lahko o slednjem le ugibamo. Verjetneje pa je, da je pripadal Juriju Rajhenburškemu, zaradi česar je poslikavo treba datirati v čas po letu 1526, saj se je Jurij tega leta poročil, in sicer z Barbaro Eybsko.²⁸

Slikarije na temelju obravnavanega torej sodijo v tretje desetletje 16. stoletja, za slogovno opredelitev pa pritrjujemo Tomislavu Vignjevičevu,²⁹ ki freske pripisuje enemu od slikarjev iz delavnice mojstra, ki je leta 1526 poslikal cerkev v Marija Gradcu. Ta je v Rajhenburgu resda nekoliko poenostavil široki razpon obraznih tipov, a je ohranil idealizirane obrazne tipe, blizu apostolom v Marijini smrti v Marija Gradcu, na drugi strani pa tudi skoraj groteskno karikiranje in smisel za kompozicijsko uravnoteženost glavnega mojstra v Marija Gradcu. Slogovno je bil naprednejši, saj v poslikavi ni več sledu poznogotske tradicije in konservativnosti, ki je marijograški slikar ni v celoti prestopil. Ravno nasprotno smemo namreč reči za delo njegovega domnevnega sodelavca, kjer se že kažejo čiste renesančne dekorativne forme (girlande, biserni trakovi ...) in uporaba renesančnih arhitekturnih form (polkrožni arkadni loki, sloneči na renesančno okrašenih kapitelih). Prav tako v slikanju draperij sledi slogu tako imenovanih vzporednih gub, ki se v srednjeevropskem prostoru uveljavijo s takrat aktualno t. i. »donavsko solo«.³⁰ Edini konservativni element, ki mu sledimo na začetek 16. stoletja, je značilna dekoracija z naslikanim krogovičjem, ki jo prav tako srečamo v Marija Gradcu, sorodno pa poznamo tudi na Gorenjskem, denimo v podružnični cerkvi sv. Križa na Križni gori (1502)³¹ in se v tem času uveljavi tudi na obokih številnih drugih štajerskih cerkva, kakršen je na oboku podružnične cerkve sv.

Mohorja in Fortunata v Malih Rodnah pri Rogaški Slatini (1536)³² ali oboku križnega hodnika nekdanjega dominikanskega samostana na Ptujju.³³ Pri tem je na mestu Höflerjevo opozorilo na marijograško posebnost, saj se tam iluzionistična zasnova ni omejila le na obok, ampak so vanjo vključeni tudi vrhovi podločij, kar kaže na celosten pristop k »poarhitekturjenju«³⁴ notranjščine; zgleden primer te vrste je poslikava na Križni gori, pa seveda poslikava v rajhenburški dvorani, ki je zelo blizu poslikavi oboka vzhodnega trakta križnega hodnika dominikanskega samostana na Ptujju. Za nadaljnjo obravnavo pa se zdi pomembnejša uporaba čistih renesančnih dekorativnih dodatkov, predvsem pa poznavanje renesančnih arhitekturnih form, kot so polkrožni arkadni loki, sloneči stebričkih z renesančno okrašenimi kapiteli. Ti prostorsko zaokrožujejo domala vse pripovedne prizore, zaradi tridimenzionalno učinkujoče postavitve pa sta najprikladnejša arkadna okvira dveh, žal močno uničenih



Suzanina legenda (foto: Valentin Benedik, ZVKDS; Restavratski center).

²⁷ († 1. V. 1538) Grb Trautsonskih je običajno srebrna podkev na modrem ščitu, v Rajhenburgu pa je ščit rdeč. Glej prispevek Borisa Hajdinjaka v tej številki Kronike.

²⁸ Barbara (*3. IX. 1503–†1557 (Vestenberg)) je bila nato poročena še dvakrat. Rodbina Eyb je bila iz Frankovske in čeprav samo viteškega stanu precej znana in vplivna. Njihov grb je tri rdeče školjke na srebrnem ščitu. Na rajhenburški poslikavi je ohranjen le rdeč ščit, pri čemer bi bilo možno, da je bil grb Eybov tukaj upodobljen v obratnih barvah, torej bele školjke na rdeči podlagi. Po do sedaj znanih raziskavah Borisa Hajdinjaka še tudi ni ugotovljeno, če je morda katera od vej rodbine uporabljala to inačico grba. Glej prispevek Borisa Hajdinjaka v tej številki Kronike. Borisu Hajdinjaku gre na tem mestu zahvala za prijazne namige glede rodbine Rajhenburških v luči iskanja morebitnega naročnika poslikave.

²⁹ Vignjevič, Brestanica, str. 297–298, kat. št. 173.

³⁰ Glej npr. Stange, *Malerei der Donauschule*.

³¹ Höfler, *Srednjeveške freske v Sloveniji: Gorenjska*, str. 114–117 s citirano literaturo.

³² Menoni, *Stensko slikarstvo*, kat. št. 16.

³³ Prav tam, kat. št. 22.

³⁴ Höfler, *Srednjeveške freske v Sloveniji: Vzhodna Slovenija*, str. 134.



Salomonova razsodba (foto: Valentin Benedik, ZVKDS; Restoratorski center).

pasijonskih prizorov. Pri rajhenburški poslikavi pa kaže posebej izpostaviti naslikano listno masko ali t. i. *grotesco*, italijanski renesančni dekorativni element, ki se hitro razširi po Evropi. Zlasti na severu jo je v najbolj domiselnih variantah z grafičnimi listi populariziral Daniel Hopfer (ok. 1470, Kaufebeuren – 1536, Augsburg) in drugi. Vpliv njegove grafike med drugim kaže iskati v *grisaillich* na sklepnih stranicah prezbiterijske podružnične cerkve Matere božje v Marija Gradcu pri Laškem. Tovrstna italijanska motivika – biserni nizi, dekorativno akantovje, stilizirane vaze – je v drugi polovici 15. stoletja cvetela predvsem v Benetkah in se je preko grafičnih predlog razširila tudi v kiparstvo in slikarstvo severa,³⁵ preko posredovanja Koroške pa doseže tudi slovenske dežele. Kot daljni, a prepričljivi odmev italijanske renesanse, se je preko severnega ovinka pritihovala tudi v Rajhenburg.

Slog rajhenburške slikarije potrjuje, da so freske delo enega od slikarjev iz delavnice mojstra, ki je leta 1526 poslikal cerkev v Marija Gradcu.³⁶ Zaradi slednjega je treba v luči iskanja slogovne usmeritve rajhenburškega slikarja spregovoriti o slogovnem izhodišču marijagraške poslikave. V tem oziru se lahko strinjamo z ugotovitvijo večine piscev, da imamo v primeru marijagraške slikarije opraviti s slikarjem, ki je bil seznanjen z dosežki sodobnega slikarstva na

severu,³⁷ predvsem sosednje Koroške.³⁸ Ne moremo pa pritrditi Vignjevičevi primerjavi marijagraškega slikarja z anonimnim mojstrom, ki ga poznamo kot Mojstra oltarnih kril iz Oberfalkensteina,³⁹ še manj pa s trditvijo, da se je marijagraški mojster izučil v njegovi delavnici.⁴⁰ Kot je opozoril že Höfler,⁴¹ sloga tega slikarja pri našem mojstru ni zaslediti, prav tako ni sledu o vplivu potez Albrechta Dürerja, v čigar delavnici je omenjeni slikar nedvomno sodeloval, z njim pa je njegov vpliv zašel v alpski prostor. Njegov slogovni izvor je potrebno iskati v koroškem tabelnem slikarstvu drugega in tretjega desetletja 16. stoletja, predvsem v beljaškem krogu.⁴² Po natančnejši analizi⁴³ pa bi se v prihodnosti morebiti lahko izkazalo, da bo treba avtorja postaviti v bližino slikarja, čigar delo je oltarna slika mnogofiguralnega Križanja iz podružnične cerkve sv. Pavla v St. Paulu (danes Celovec, Diözesanmuseum). Otto Demus⁴⁴ in za njim Janez Höfler⁴⁵

37 Golob, Marija Gradec, str. 336; Vignjevič, Marija Gradec, str. 295–297, kat. št. 172; Höfler, *Srednjeveške freske v Sloveniji: Vzhodna Slovenija*, str. 133.

38 Vignjevič, Brestanica, str. 297–298, kat. št. 173; Höfler, *Srednjeveške freske v Sloveniji: Vzhodna Slovenija*, str. 133.

39 Höfler, *Die Tafelmalerei*, str. 54s.

40 Vignjevič, Marija Gradec, str. 297, kat. št. 172.

41 Höfler, *Srednjeveške freske v Sloveniji: Vzhodna Slovenija*, str. 135.

42 Prav tam.

43 Menoni, Stensko slikarstvo, str. 50–52, kat. št. 17.

44 Demus, *Die spätgotischen Altäre*, str. 590.

35 Menoni, Stensko slikarstvo, kat. št. 17.

36 Vignjevič, Brestanica, str. 297–298, kat. št. 173.

sta kljub očitnim razlikam prepoznala istovetnost slikarjeve roke z deli slikarja, sicer poznanega kot avtorja Jurijevega oltarnega retabla v Gospe Sveti (1526) in retabla Marije zavetnice s plaščem s stoječimi svetniki v Passeringu (1525). Z marijagraškim slikarjem avtorja Križanja iz St. Paula povezuje predvsem sorodno pojmovanje obraznih potez nekaterih protagonistov, predvsem tistih, ki v Marija Gradcu niso zaznamovani s spomini na ekspresivno pozno gotiko in pri katerih stopita v ospredje milina in poduhovljenost izraza, kot je npr. Marijin obraz v Poklonu Sv. Treh kraljev ali tista obeh Marij in Janeza Evangelista v prizoru Križanja. Obrazom svetih devic na oboku in oblikovanju las je zelo blizu obravnava sv. Marije Magdalene. Tudi njena draperija spominja na oblačila svetnic na oboku v Marija Gradcu. Marijagraške figure, ki so zaznamovane z ekspresivnejšim izrazom pa se zdijo bliže figuram na oltarnem retablu iz Gospe Svete. Kljub Höflerjevemu predlogu, da je tudi zaradi modnosti oblačila Marije Magdalene oltarno sliko Kalvarije iz St. Paula treba datirati šele okoli leta 1530,⁴⁶ se zdi omenjena datacija zaradi sorodnosti z delom glavnega marijagraškega slikarja nekoliko prepozna. Na podlagi primerjav bi se namreč v prihodnosti lahko izkazalo, da bi smeli našega slikarja postaviti vsaj v delavniški krog avtorja omenjenih tabelnih slik. Za opredelitev sloga marijagraškega slikarja je nedvomno pomembno njegovo poznavanje južnonemškega slikarstva prvih desetletij 16. stoletja. Grafični listi Daniela Hopperja so morali biti znani slikarju v Marija Gradcu, predvsem jedkanica z motivom Križanja, sicer datirana prepozno med leti 1525 in 1530. Po njej je marijagraški mojster povzel nekatere drže figur (pod križem žalujoča Marija, Longin) in njihovo razporeditev v prostoru (Longin, ki prebada Kristusu srce). Vignjevič⁴⁷ pa je opozoril še na lesorez Hansa Baldunga Snemanje s križa, nastal je med letoma 1505 in 1507, ki ga je marijagraški mojster gotovo uporabil kot predlogo za svojo kompozicijo istega motiva. Da je bil Baldungov lesorez znan tudi na Koroškem, vidimo na prizoru Snemanja s križa iz cikla agonije Kristusovega trpljenja na poslikavi zunanjsčine kostnice sv. Mihaela ob romarski cerkvi v Gospe Sveti. Kostnico, ki je bila po vsej verjetnosti zgrajena že v 12. ali 13. stoletju, so po letu 1500 obdali z nadstropnim, devetkotnim odprtim arkadnim hodnikom ter leta 1521 poslikali z omenjenimi prizori iz Kristusovega pasijona.⁴⁸ Kljub temu da so prizori precej uničeni in nerestavrirani, smemo na podlagi primerjav z omenjeno oltarno sliko mnogofiguralnega Križanja iz podružnične cerkve sv.

Pavla v St. Paulu tudi v slikarju stenskih slikarij na zunanjsčini kostnice pri Gospe Sveti videti bližino slikarske roke mnogofiguralnega Križanja, torej slikarja, v čigar delavnico postavljamo tudi glavnega marijagraškega mojstra. V Marija Gradcu je sodelovalo več slikarskih rok, a na tem mestu tako kaže omeniti, da bi slikarja, ki je poslikal stene okoli oken v prezbiteriju z motivom Jesejeve korenike in imitacijo renesančnih pilastrov z dekorativno-simboličnimi reliefi na način tako imenovanega *grisailla*, smeli poistovetiti s slikarjem, ki je poslikal znamenje v kraju St. Helen bei Mühlen na avstrijskem Štajerskem, datirano z letnico 1514.⁴⁹ Podobnosti so v podajanju figuralike, robatih obraznih potezah in intenzivni barvitosti ter mestoma nekoliko trdem gubanju draperij; tam pa srečamo tudi imitacijo renesančnih pilastrov s podobno dekorativno motiviko. Istovetnost slikarske roke pač kaže na sosednji, avstrijski prostor ter tako dokazuje, da ni šlo za direktni vpliv italijanskega sosedstva tako pri nastanku poslikave marijagraške podružnice kot tudi poslikave rajhenburške sobane. Zasluge za nastanek marijagraške poslikave je izgubljen nemški napis pripisoval laškemu meščanu Matiji Stichu, vendar za njo bržkone tiči kolektivno naročilo laškega meščanstva. Pri tem ne smemo pozabiti, da je bil v Laškem sedež pomembne, obsežne in bogate župnije, zato lahko z veliko gotovostjo domnevamo, da je v kraju delovala razgledana in izobrazena duhovščina, ki bi lahko prispevala k vsebinskemu izoblikovanju marijagraške poslikave,⁵⁰ na drugi strani pa kajpak izobrazeno plemstvo, ki se je v Rajhenburgu očitno že oziralo po čistejših renesančnih slikarskih kanonih.

Glede na povedano ostaja odprto vprašanje namembnosti poslikane sobane, locirane na repu bivalnega dela renesančno prezidanega gradu. Dosedanji pisci⁵¹ so na temelju ikonografske opredelitve, predvsem upodobitve personifikacij krščanskih kreposti, prostor opredeljevali kot sodno dvorano. Teza se med drugim opira tudi na zgodovinski podatek, da so rajhenburški gospodje leta 1497 od Maksimilijana I. dobili pravico do visokega sodstva na svojem obsežnem ozemlju,⁵² vendar je ustno izraženi pomislek zgodovinarjev⁵³ glede omenjene trditve več kot na mestu. Namreč, sodni procesi v obravnavanem obdobju niso bili namenjeni zgolj sojenju obsojenega, marveč tudi v opomin in poduk širši množici ljudi, ki je sodelovala pri procesu in so tako nedvomno predstavljali tudi svojstven javni ter tako

45 Höfler, *Die Tafelmalerei*, str. 182.

46 Prav tam.

47 Vignjevič, *Likovna izpovednost*, str. 46.

48 Zadnikar, *Po starih*, str. 84–86.

49 Lanc, *Mittelalterliche Wandmalereien*, str. 496–498.

50 Höfler, *Srednjeveške freske v Sloveniji: Vzhodna Slovenija*, str. 135–136.

51 Golob, *Freske*, str. 142–157; Vignjevič, *Brestanica*, str. 297–298, kat. št. 173; Höfler, *Srednjeveške freske v Sloveniji: Vzhodna Slovenija*, str. 135.

52 Koropec, *Brestanica z okolico*, str. 67.

53 Polemiko je vpeljal Boris Hajdinjak, ki se mu na tem mestu zahvaljujem za izražene pomisleke in mnenja.

spektakularni dogodek, čemur majhen prostor s premišljeno, posvečenim namenjeno poslikavo, lociran ob privatnih, bivanju namenjenih reprezentančnih sobanah, vsekakor ne bi mogel ustrezati. Glede na lokacijo sobane bi prej kot vse drugo prostor humanistično nastrojeni naročnik uporabljal kot neke vrste renesančni *studio*. Pri izbrani tematiki torej gre za t. i. *pravičnostne* podobe, med katerimi sicer seveda prednjači Zadnja sodba. Z njimi so od 15. stoletja naprej severno od Alp pogosto poslikavali prostore v mestnih hišah in gradovih. Suzanina zgodba pa sodi med starozavezne teme, ki sta jih kot »antične« obujala sočasna literatura in gledališče nemškega humanizma, kar se je seveda odražalo tudi v likovni umetnosti.⁵⁴ Poslikana celota sobane v gradu Rajhenburg torej zgovorno priča o izobraženem in ambicioznem naročniku, ki je bil med drugim seznanjen tudi s slogovnimi novostmi okolja, h kateremu se je kot zvest podpornik Habsburžanov oziral za umetniki in kulturnimi trendi.

LITERATURA

- Demus, Otto: *Die spätgotischen Aläre Kärntens*. Klagenfurt: Geschichtsverein für Kärnten, 1991.
- Golob, Nataša: Freske z brestaniškega gradu: predlog ikonografske interpretacije. *Brestanica, Zbornik člankov in razprav* (ur. Jože Curk). Brestanica: Turistično društvo, 1982, str. 142–157.
- Golob, Nataša: Marija Gradec: Vsebina grisaillev v prezbiteriju. *Celjski zbornik 1977–1981*. Celje: kulturna skupnost občine, 1981, str. 329–343.
- Guth, Klaus: *Kaiser Heinrich II. und Kaiserin Kunigunde. Das heilige Leben, Legende, Kult und Kunst*. Imhof Verlag 2002.
- Höfler, Janez: *Die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten 1500–1530*. Klagenfurt: Geschichtsverein für Kärnten, 1998.
- Höfler, Janez: Humanismus und Renaissance in den bildenden Künsten Sloweniens = Humanizem in renesansa v slovenski upodabljajoči umetnosti. *TU FELIX EUROPA: der Humanismus bei den Slowenen und seine Ausstrahlung in den mitteleuropäischen Raum = humanizem pri Slovencih in njegovo izžarevanje v srednjeevropski prostor*. Na Dunaju = In Wien: Slovenski znanstveni inštitut = Slowenisches Wissenschaftsinstitut, Ljubljana: Sekcija za interdisciplinarno raziskovanje, ZRC SAZU, 2011, str. 129–141.
- Höfler, Janez: *Srednjeveške freske v Sloveniji: Gorenjska*. Ljubljana: Družina, 1996.
- Höfler, Janez: *Srednjeveške freske v Sloveniji: Vzhodna Slovenija*. Ljubljana: Družina, 2004.
- Koropec, Jože: Brestanica z okolico in Brestaniški do 17. stoletja. *Brestanica, Zbornik člankov in razprav* (ur. Jože Curk). Brestanica: Turistično društvo 1982, str. 45–77.
- Kos, Dušan: *Med gradom in mestom. Odnos kranjskega, slovenještajerskega in koroškega plemstva do gradov in meščanskih naselij do začetka 15. stoletja*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1994.
- Kos, Franc: *Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku I–V*. Ljubljana: Leonova družba, 1902–1928.
- Lanc, Elga: *Mittelalterliche Wandmalereien in der Steiermark*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002.
- Peskar, Robert: *Srednjeveške poslikave zunanjščin cerkva v osrednji Sloveniji: diplomsko delo*. Ljubljana, 1991.
- Pirchegger, Hans: *Die Untersteiermark in der Geschichte ihrer Herrschaften und Gülden, Städte und Märkte*. München: Verlag R. Oldenburg, 1962 (Buchreihe der Südostdeutschen Historischen Kommission, 10).
- Poles, Rok: Grajske kapele. *Sakralna dediščina Šaleške doline* (ur. Ivo Stropnik). Velenje: Pozoj, 1998, str. 669–671.
- Ravnikar, Tone: Grad in gosposčina Sevnica v poznem srednjem veku. *Grad Sevnica*. Sevnica: Društvo Trg, 2011, str. 57–81.
- Ravnikar, Tone: Šaleška dolina med romaniko in barokom. *Šaleška dolina med romaniko in barokom: katalog razstave*, Muzej Velenje, 1998 (Ravnikar, Tone (ur.)). Velenje: Kulturni center Ivana Napotnika, 1998, str. 5–30.
- Stange, Alfred: *Malerei der Donauschule*. München 1971.
- Stopar, Ivan: *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji. Peta knjiga. Med Kozjanskim in porečjem Save*. Ljubljana: Viharnik, 1993.
- Stopar, Ivan: *Razvoj srednjeveške grajske arhitekture na slovenskem Štajerskem*. Ljubljana: Slovenska matica, 1977.
- Vidmar, Tatjana: *Biblijski cikel fresk z gradu Švarcenštajn pri Velenju. Profano stensko slikarstvo na območju Slovenije v 16. stoletju*. Diplomsko naloga (tipkopis v knjižnici oddelka za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani). Ljubljana, 2003.
- Vignjevič, Tomislav: Brestanica, grad. Nasledstvo Mojstra marijagraških fresk. *Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, 1. 6. – 1. 10. 1995, ur. Janez Höfler). Ljubljana: Narodna galerija, 1995, str. 297–298, kat. št. 173.

⁵⁴ Höfler, Humanismus und Renaissance, str. 129–141. V ta kontekst je treba pritegniti še leta 1995 odkrite freske iz prvega nadstropja stolpica pred južno fasado gradu Švarcenštajn v Lazah pri Velenju iz tretje četrtine 16. stoletja, ki so jih zaradi zavarovanja po snetju in restavratorsko-konzervatorskih posegih shranili v Muzeju Velenje (Ravnikar, Šaleška dolina, str. 5–30; Poles, Grajske kapele, str. 669–671; Vidmar, *Biblijski cikel*; Menoni, Premik (*Primož Trubar 1508–1586*), str. 52–53; Menoni, Premik (*Stati inu obstati*), str. 234–236; Menoni, Laze pri Velenju, str. 86–89).

Vignjević, Tomislav: Likovna izpovednost in zakramentalna simbolika dveh prizorov iz cikla fresk v Marija Gradcu pri Laškem. *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XLI, Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2005, str. 39–58.

Zadnikar, Marjan: *Po starih koroških cerkvah*. Celovec: Družba sv. Mohorja, 1984.



S U M M A R Y

Frescoes in the Renaissance hall of the Rajhenburg Castle

The Rajhenburg Castle has long been at the centre of scholarly interest, primarily due its outstanding historical architectural features, but also because of the magnificent frescoes in the triangular hall on the first floor of the eastern tract, which are among the rare preserved witnesses to the 16th-century profane mural painting in the Slovenian territory. The artwork covers all the walls, including the window niche in the northern wall, featuring the barely discernible scenes from the Passion of Christ, the Last Supper in the eastern and Christ on the Mount of Olives in the western portion. The fresco on the northern wall left of the window niche, depicts an interesting group of four personifications of Christian virtues – *Iustitia* (preserved only with the title band and attribute), *Fortitudo*, *Spes*, *Temporantia* – continuing in the western section of the northern wall with a group of three courtiers engaged in what seems to be a leisurely conversation. Left of the group is a bearded man, set apart from the others by a painted pillar, and one cannot help but wish to recognise in this noble crowd the Habsburg Emperor Maximilian I, accompanied by his first wife Mary of Burgundy or, more likely, the beautiful Bianca Maria Sforza, and the more distant figure as the Rajhenburg's most important representative Reinprecht. The entire western wall used to be covered by more frescoes, which have been almost completely destroyed. The southern wall depicts two separate scenes, the presumed Solomon's Judgement and the wrongful

condemnation of virtuous Susanna from the Book of Daniel. According to the first iconographic study of the frescoes at Brestanica, both scenes should be identified with the legend of Emperor Henry and Empress Cunigunde, but the paper at hand rejects this proposal. We do, however, agree that the selected scenes undoubtedly belong to the so-called *righteous* depictions, which led previous authors to identify the place as a courtroom – a function such a small room with sophisticated frescoes comprehensible only to a savvy observer, as well as a room standing adjacent to private representative halls could by no means have. Owing to the latter, one should perhaps also have in mind that the procurer must have had an education in the humanities and used this space as a Renaissance *studio*.

Whereas in the current stage of research, we admittedly continue to place the Brestanica frescoes into loosely the third decade of the 16th century, we certainly have no difficulties in identifying their stylistic features. They are the work of a painter from the workshop of the master who in 1526 painted the church at Marija Gradec. Drawing on analogies with the art of the Dürer period, the latter came to Slovenian Styria from artistically more advanced and prosperous Austrian Carinthia and Styria. The author of the Renaissance frescoes in the hall of the Rajhenburg Castle narrowed down the broad range of facial types used by the master of Marija Gradec, but preserved his sense of balanced composition. In this connection, it should also be pointed out that the painter at Rajhenburg never attained the artistic accomplishment of the master of Marija Gradec, with his main deficiency being in depicting arms and legs, as well as human proportions. Nevertheless, he compensated for his weakness with a monumental presentation of figures that evoke the new Renaissance spirit. Thus, he demonstrated a great aptitude for merging numerous architectural and decorative elements with figural scenes, without robbing the latter of narrative power, and an even greater aptitude for progressive stylistic vision. Due to the latter, he left no trace in his frescoes of the late-Gothic tradition and conservatism, from which the painter of Marija Gradec could not completely depart.