

Gašper Cerkovnik

## Recepcija Poslednje sodbe münchenkega slikarja Christopha Schwarza in odmevi Michelangelove Poslednje sodbe na Slovenskem od začetka protireformacije do konca 17. stoletja

**Ključne besede:** Notranja Avstrija, protireformacija, Poslednja sodba, slikarstvo, Michelangelo Buonarroti, Sikstinska kapela, Christoph Schwarz, Jan Sadeler I., Sevnica, Lutrovska klet, Grad nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu, Ormož, Puščava na Pohorju

DOI: 10.4312/ars.9.2.40-59

Večina današnjega slovenskega ozemlja je bila v letih 1564–1619 združena v enotno politično tvorbo Notranje Avstrije s prestolnico v Gradcu. Proces protireformacije, ki je na koncu privedel do zatrtja močne in zelo vplivne protestantske struje, je tesno povezan s vladajočo habsburško dinastijo ter s posebnimi zgodovinskimi okoliščinami tega dela Evrope. Okvirno lahko začetke protireformacije v Notranji Avstriji postavimo v drugo polovico 16. stoletja, proces pa je bil zaključen približno do sredine 17. stoletja. Kljub zvestobi Habsburžanov Rimskokatoliški cerkvi in prizadevanjem, da bi v svojih deželah izkoreninili protestantizem, je bil ta ob koncu 16. stoletja ukoreninjen veliko pregloboko, da bi se to lahko zgodilo brez kompromisov. Nadvojvoda Karel II., ki mu je leta 1564 ob smrti očeta, cesarja Ferdinanda I., pripadla Notranja Avstrija, je bil kljub svoji gorečnosti zaradi odvisnosti od prevladujoče protestantskega plemstva, ki je nosilo večino bremena obrambe pred Turki, praktično nemočen. S pomočjo njegove žene Marije Ane, princese iz bavarske vojvodske družine Wittelsbach, ki je po Karlovi smrti leta 1590 vzdrževala in krepila politično in cerkveno moč Gradca, je prve uspehe doživel šele njegov sin, nadvojvoda Ferdinand III. Ferdinand je oblast prevzel pet let po očetovi smrti, leta 1595, in takoj začel z aktivno protireformacijsko politiko, ki je po njegovem kronanju za cesarja Ferdinanda II. leta 1619 dokončno privedla do izгона protestantov leta 1628. Aktivna protireformacijska politika Habsburžanov je vključevala predvsem tesno sodelovanje z lokalnimi škofi, tesne vezi z drugimi katoliškimi vladarji ter naselitev jezuitov (leta 1572 se iz Münchna najprej naselijo v Gradcu).<sup>1</sup> V tej študiji predstavljen primer uporabe grafične reprodukcije Jana Sadelerja I. po sliki Poslednje

1 Za zgodovinske preglede glej predvsem: *Graz als Residenz*, 1964; *Innerösterreich*, 1968; *Katholische Reform*, 1994; *Die Jesuiten*, 2006.



sodbe münchenskega slikarja Christopha Schwarza kaže, da je pri tem vlogo igrala tudi likovna umetnost.<sup>2</sup> Pomembno vlogo je odigral tesen stik med Habsburžani in Wittelsbachi, posebno med nadvojvodinjo Marijo Ano in njeno družino v Münchnu,<sup>3</sup> ki je bil v tem obdobju eno glavnih središč katoliške umetnosti zunaj Italije. Primeri kopij in refleksov po Schwarzevi kompoziciji, ohranjeni v Sloveniji, so zanimivi zaradi razmeroma velikega števila (iz 17. stoletja so bili do sedaj odkriti štirje primeri), okoliščin njihovega nastanka, odnosa do grafične predloge ter protireformacijske ikonografije Poslednje sodbe, na katero je močno vplival Michelangelo z veličastno poslikavo oltarne stene Sikstinske kapele. 16. stoletje je v Notranji Avstriji namreč skoraj pripeljalo do poraza katolicizma, posebno motiv Poslednje sodbe pa kaže, kako se je v drugačnih družbenih razmerah preoblikovala ne samo Katoliška cerkev, temveč tudi njena umetnost. Sposobnost in volja po prenovi, ki je privedla do metamorfoze posameznih likovnih motivov, je v 17. stoletju privedla do zmagoslavnega preporoda katolicizma in katoliške umetnosti, posebno v obdobju baroka.

Michelangelo je na svoji verziji Poslednje sodbe, če že ne vzpostavil, pa vsaj pomembno predelal – in tako zaradi pomena naročila in lastne slave populariziral protireformacijsko ikonografijo – posebno vlogo Marije kot posrednice in priprošnjice.<sup>4</sup> Za tu obravnavane primere sta pomembna predvsem Marijin položaj ob Kristusu Sodniku, ki jasno kaže na njeno prvenstveno vlogo med priprošnjiki, ter uporaba rožnega venca kot orodja odrešitve iz peklenskega ognja, kar je Michelangelo upodobil dobesečno z angelom, ki s pomočjo rožnega venca vleče odrešene v nebo.<sup>5</sup> Michelangelova upodobitev je že pred dokončanjem leta 1541 vzbujala izjemno zanimanje in je bila skoraj takoj prevedena v grafični medij (Barnes, 2010, 99). Da je položaj Marije bližje Kristusu, kot opozorilo na njeno posredniško vlogo, postal pomemben pri upodobitvah Poslednje sodbe med vplivnimi katoliškimi naročniki, že v času nastajanja sikstinske freske dokazuje krilni oltar slikarja Jana Sandersa van Hemessna v Antwerpnu. Hemessen je triptih s premičnimi krili, ki odprt prikazuje Poslednjo sodbo, obdano z družino naročnika, zaprt pa t. i. dvojno posredništvo (kakršno v našem patrimoniju dobro poznamo zaradi fresk na Sv. Primožu nad Kamnikom), za antwerpenskega župana Adriena Rockoxa najverjetneje naslikal kmalu po sredini 30. let (Wallen, 1983, 79–88). Pri Hemessnu zaradi časovnih okvirov sicer ne moremo govoriti o neposrednem vplivu Michelangelove Poslednje sodbe,

---

2 O vlogi Poslednje sodbe v protireformaciji na slovenskem Štajerskem je v nekoliko drugačnem kontekstu pisala že Simona Menoni (2006).

3 Za življenje nadvojvodinje Marije Ane in njen odnos do Münchna glej predvsem: Keller, 2012.

4 Za podrobno analizo protireformacijskega ikonografskega programa sikstinske Poslednje sodbe glej Quednau, 2008. Za odnos katoličanov in protestantov do vloge Marije v 16. stoletju glej Heal, 2009.

5 Motiv rožnega venca kot sredstva odrešitve sega že v srednji vek, na primer v obliki Madon ali t. i. Angelskih pozdravov, uokvirjenih z venci iz rož. Za osnovno ikonografijo glej Gerstel, 1993, 563.

skoraj zagotovo pa je bil dobro podučen o novih, posebno marijanskih katoliških vsebinskih poudarkih v Rimu.<sup>6</sup> Na protestantske napade na Marijino posredniško vlogo je sicer reagiral že papež Klement VII. (papež v letih 1523–1534) in utrdil njeno vlogo prve posrednice (Hirst, 1989, 51). Kot sem omenil, so že v prvih letih po dokončanju sikstinske freske številni založniki začeli izdajati bolj ali manj razkošne grafične posnetke, ki so se kmalu razširili po celotni Evropi (Barnes, 2010, 99–112), številni umetniki pa so Michelangelovo mojstrovino verjetno lahko občudovali tudi v živo. Med njimi bi lahko bil münchenski slikar Hans Mielich, Schwarzev predhodnik na mestu münchenskega dvornega slikarja, ki je bil v Rimu med letoma 1541 in 1543. Mielich je leta 1554 na epitaflu, ki je nekdanj visel v danes porušeni münchenski frančiškanski cerkvi, za Leonarda von Ecka in njegovo ženo Felicitas von Freiberg naslikal nekoliko predelano Michelangelovo kompozicijo (Wagner, 2013). Odločitev za Michelangelovo kompozicijo verjetno ni bila samo Mielichova, saj je bil Eck kancler vojvode Vilijema IV. in eden ključnih posameznikov, ki so si prizadevali za ohranitev katolicizma na Bavarskem (Wagner, 2013, 227).

Poleg številnih grafičnih reprodukcij Michelangelove Poslednje sodbe so umetniki v zgodnjem novem veku imeli na voljo tudi številne predelave in izvirne kompozicije tega motiva drugih umetnikov, ki so se prav tako širile prek grafik. Christoph Schwarz je tako v zadnji tretjini 16. stoletja pri oblikovanju svoje kompozicije imel na voljo številne zglede. Izvirna slika žal ni ohranjena in jo danes lahko ocenjujemo po reprodukcijski grafiki Jana Sadelerja (oznaki: Bartsch 7001.224; Hollstein 260)<sup>7</sup> ter številnih kopijah in refleksih, razpršenih po Srednji Evropi (Slika 1). Glede na dosedanje raziskave nobene kopije in refleksa po Schwarzevi kompoziciji ne moremo datirati pred nastankom grafike, tako da je najverjetneje, da so – kot je Spiekerkötterjeva predlagala že leta 1939 (52) – vsi nastali po grafični predlogi in ne po študiju izvirne slike.<sup>8</sup> Sadelerju se imamo tudi zahvaliti za imeni slikarja izvirne kompozicije in naročnice. Na grafičnem listu večjih dimenzij je v rahlo horizontalnem ovalu upodobljena Schwarzeva kompozicija, ki jo opremlja več napisov, med katerimi je za nas najpomembnejši drobn napis na spodnjem delu kompozicije, ki sporoča, da je Sadeler urezal sliko münchenskega slikarja Christopha Schwartza za soprogo

6 Pogosteje je Marija postavljena simetrično s sv. Janezom Krstnikom v t. i. skupino deesis. Gre za tradicijo, ki so jo pri upodabljanju Poslednje sodbe dosledno ohranjali tudi protestanti. Vendar je že Michelangelo imel starejše predhodnike, med katerimi je najslavnejša freska v Campo Santo v Pisi (Brenk, 1994, 520–521).

7 Dimenzije: 406×455 mm. Osnovni tehnični podatki so objavljeni pri: De Hoop Scheffer, 1980, kat. 260 (Hollstein); Piccini 1992, kat. 58; De Ramaix 2003, kat. (Bartsch).

8 Glede na to, da slika do sedaj še ni bila odkrita, se zdi najverjetneje, da je bila že kmalu po nastanku nedostopna javnosti, možni lokaciji pa bi bili zasebni stanovanji vojvodskega para v münchenski rezidenci, kjer bi slika lahko končala v požaru leta 1729 (Geissler, 1984, 20), ali pa v novi Viljemovi mestni palači, kasneje poznani kot Maxburg, kjer se leta 1738 omenja slika Poslednje sodbe v nekdanji Renatini spalnici (Geissler, 1960, 226).



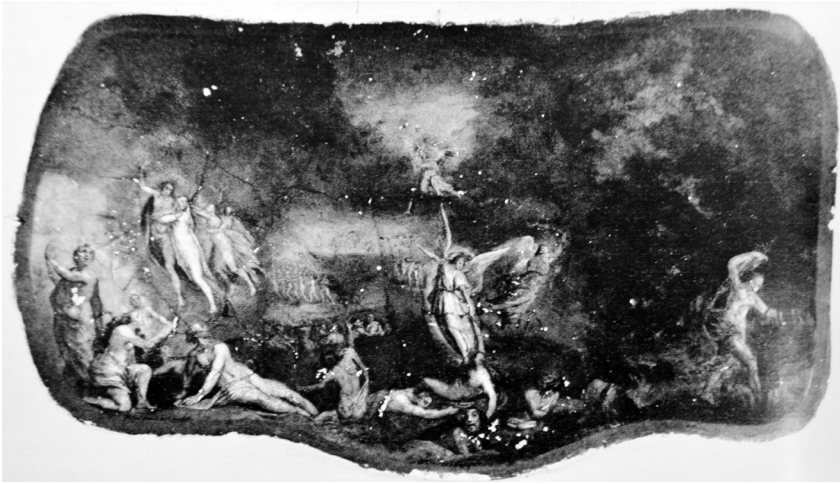
Slika 1: Jan Sadeler I. po sliki Christopa Schwarza, *Poslednja sodba*, ok. 1590 (Fototeka Oddelka za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani).

bavarskega vojvode Viljema V., princeso Renato Lotariško. Na podlagi življenjskih podatkov vseh omenjenih lahko nastanek slike umestimo v osemdeseta leta 16. stoletja,<sup>9</sup> nedatirana grafika pa je najverjetneje nastala med leti 1588/1589 in 1595, ko je Sadeler delal kot dvorni bakrorezec v Münchnu.<sup>10</sup> Schwarz je za izjemno pobožno naročnico sicer pripravil izvirno kompozicijo v takrat modnem slogu, ki so ga umetniki Schwarzevega profila študirali predvsem v Benetkah, vendar je – verjetno tudi na zahtevo naročnice – ohranjenih nekaj prepoznavnih Michelangelovih

9 Viljem V. Pobožni je oblast prevzel konec leta 1579, Schwarz pa je umrl leta 1592. Geissler kot najpomembnejši raziskovalec Schwarzevega življenja in dela nastanek slike postavlja v sredino ali drugo polovico desetletja (1960, 81 in sledeče). Za življenje in delo Christopa Schwarza (tudi Cristoph Schwartz) (München, ok. 1548–1592) glej poleg Geisslerja predvsem še: Brugger, 1992, 163–190. Okoliščine nastanka slike in bakroreza s predstavitvijo zgodovine raziskav so podrobneje predstavljene v: Cerkovnik, 2014, 631–637.

10 Za življenje in delo Jana (Johanna) Sadelerja I. (Bruselj, 1550–Benetke, 1600) glej De Ramaix, 1992, 9–12; Piccini, 1992, 13; De Ramaix 2003, vii–viii, 1–2. Za njegovo münchensko obdobje glej posebno: Vignau-Wilberg, 2005.

elementov.<sup>11</sup> Temu sledi že osnovna kompozicija z odrešenimi, ki se na levi dvigajo v nebo, in pogubljenimi, ki jih na desni angeli in hudiči mečejo in vlečejo v peklenski ogenj. Središče kompozicije zopet zavzemajo angeli s trobentami, v zgornjem delu pa sedi Kristus Sodnik med svetniki in angeli z orodji mučeništva. Schwarz je Kristusa sicer posedel na bolj tradicionalno mavrico, noge mu počivajo na zemeljski krogli, Marija pa je zopet zelo opazno premaknjena bližje svojemu Sinu. Schwarz je izpustil druge protireformacijske elemente, kar je verjetno dodatno pripomoglo k izjemnemu uspehu grafične predloge tudi med protestanti, saj so tudi manj sposobni umetniki brez težav »popravili« položaj Marije v sprejemljivo skupino deesis.<sup>12</sup>



Slika 2: Egd de Rye, *Poslednja sodba*, 1597, Söding, grad Groß-Söding (Krenn, 1967, 14, sl. 5).

Glede na tesne zveze med Gradcem in Münchnom tako ne more biti nobeno presenečenje, da sta med do sedaj registriranimi kopijami in refleksi po Schwarzevi kompoziciji najzgodnejša zanesljivo datirana primera iz Notranje Avstrije. Prvi je fragment freske iz danes uničene zasebne kapele v graškem mestnem gradu (Burg) (Slika 2). Glede na podpis in letnico na freskah jih je leta 1597 dokončal skrivnostni graški dvorni slikar Egd de Rye.<sup>13</sup> Kapelo je dal leta 1571 urediti nadvojvoda Karel II., po njegovi smrti pa jo je leta 1596 s štukom in freskami dala dodatno okrasiti njegova vdova Marija Ana. Ob veliki predelavi gradu sredi 19. stoletja je bila kapela sicer uničena, del poslikav pa je bil prenesen v druge štajerske gradove (Ebner, 1967,

11 Za pobožnost vojvodskega para glej Woeckel, 1992, 36–44.

12 Do sedaj so najobsežnejše sezname kopij in refleksov po Schwarzevi kompoziciji sestavili: Spiekerkötter, 1939, 53–54; Geissler, 1960, 197–198, 223–226, 272–273, kat. G II, 97, a–c, G III, 13, a–z, a'–d', Z III, 20, a–e; Harbison, 1976, 224; 294, kat. 195; 295, kat. 199, 202.

13 Zadnji povzetek skromnih podatkov o de Ryevem življenju in delu glej Brugger, 1992, 78–79.

56; Krenn, 1967, 16, 18; *Die Kunstdenkmäler*, 1997, 275). Iz popisov pred rušitvijo vemo, da je bila Poslednja sodba naslikana na zadnji steni kapele, glede na odsotnost skoraj celotnega zgornjega dela kompozicije s Kristusom Sodnikom pa je mogoče zapolnjevala dve kartuši. Objavljeni fragment iz kapele gradu Groß-Söding v Södingu blizu Gradca ni zvesta kopija, kar pa je verjetno posledica zasnove razkošnega štukaturnega okrasa, kjer so bile za poslikavo na voljo bolj razpotegnjene kartuše, ki niso zadostovale za prikaz celotne Schwarzeve, skoraj okrogle kompozicije.<sup>14</sup>



Slika 3: Krištof Weissmann ?, *Poslednja sodba*: epitaf škofa Krištofa Andreja barona Spaur, ok. 1600, Zagreb, Kabinet grafike HAZU (*Iconotheca Valvasoriana* XVII, 2008, kat. XVII/354).

Naslednji zgodnji primer je risba iz Valvasorjeve zbirke, ki je danes hranjena v Zagrebu (*Iconotheca Valvasoriana* XVII, 2008, kat. XVII/354) (Slika 3). Tudi tokrat ne gre za povsem zvesto kopijo Schwarzeve kompozicije, saj je Poslednja sodba umeščena v luneto, ki ji je na desni strani dodana skupina s klečečim naročnikom s svetniki, pod luneto pa je ohranjen ozek trak z arhitekturo in grbovno ploščo. Risbo lahko dokaj natančno datiramo s pomočjo naslikanega grba, ki je pripadal krškemu škofu Krištofu Andreju baronu Spaur, ki je kot nadvojvodov namestnik veliko časa preživel v Gradcu (Obersteiner, 1969, 332–350). Risba je glede na grb in ikonografijo najverjetneje nastala med letoma 1597, ko škof v pismu omenja, da je začel s pripravo svoje grobnice v Strašburgu na Koroškem, in 1601, ko postane škof v Brixnu, od koder se leta 1603 dokončno odreče krški škofiji.<sup>15</sup>

14 Ohranjeni fragment je reproduciran pri: Krenn, 1967, 14, sl. 5.

15 Risba je brez posebej navedenih razlogov pod vprašajem sicer pripisana slikarju Krištofu Weissmannu, ki je bil koroškega porekla in je delal tudi za škofa Hrena v Ljubljani. Kraj in avtorstvo



Slika 4: *Poslednja sodba*, začetek 17. stoletja, Sevnica, t. i. Lutrovska klet (ZVKDS Restavratorski center, foto: Tine Benedik).



Slika 5: *Poslednja sodba: pas z angeli z orodji mučeništva*, začetek 17. stoletja, Sevnica, t. i. Lutrovska klet (ZVKDS Restavratorski center, foto: Tine Benedik).

---

risbe brez podrobnejših raziskav trenutno težko zanesljivo povežemo z Weissmannom ali Ljubljano (Abaffy, 2008, LII). Posebej za Weissmanna, ki je delal tudi za škofa Tomaža Hrena, glej Stele, 1942; Lavrič, 1988, 235.

Ta dva zgodnja primera kažeta, da se je grafični list kot predloga v notranjeavstrijskih deželah začel uveljavljati že zelo zgodaj in najverjetneje z aktivnim posredništvom nadvojvodinje Marije Ane. V tem kontekstu lahko obravnavamo vsaj še poslikavo t. i. Lutrovske kleti v Sevnici, verjetno pa tudi poslikavo v cerkvi sv. Pankracija nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu. Kot drugje v Srednji Evropi pa je grafični list brez dvoma kmalu zatem postal splošno priljubljen tudi pri veliko širšem krogu uporabnikov in se kot takšen ohranil še globoko v zgodnji novi vek. Odlikuje ga izjemna likovna in tehnična dovršenost, ki je bila zelo zaželjena tudi med manj izobraženimi mojstri in naročniki. Posebno manj sposobni mojstri so lahko s kopiranjem Schwarzevih figur prišli do veliko bolj kvalitetnih končnih izdelkov, pri čemer so si z grafike pogosto izposojali samo posamezne figure ali skupine, kar pri nas kažeta dva primera, poslikava v Ormožu in slika v Puščavi.

Najpomembnejši primer na Slovenskem je zagotovo stropna poslikava t. i. Lutrovske kleti, ki jo je kot posnetek po Schwarzevi kompoziciji prepoznal že Emilijan Cevc, čeprav brez jasne navedbe, za katero Schwarzevo sliko naj bi šlo (Cevc, 1996, 131) (Slika 4 in Slika 5).<sup>16</sup> Zaradi tradicionalnega poimenovanja in bolj ali manj jasne protestantske veroizpovedi dveh graščakov ob koncu 16. in v začetku 17. stoletja je kapela s svojo nenavadno arhitekturo in poslikavo pridobila status enega najprepoznavnejših protestantskih umetnostnih spomenikov pri nas. Od leta 1590 do 1593 je imel sevniško posestvo v najemu Janez baron Khisl, pomemben mecen slovenskih protestantskih piscev (Menoni, 2011, 315–316), leta 1595 pa ga je kupil Inocenc baron Moscon, nad katerim je, kljub temu da se je formalno vrnil v katolicizem ter bil svetovalec nadvojvode Ferdinanda III., visela senca suma o njegovi katoliški pravovernosti (Premrou, 1927, 201, 206; Cevc, 1996, 131; Menoni, 2011, 315). Za kapelo in poslikave se žal ni ohranil točen čas nastanka, vsaj delno pa lahko datiramo poslikave. Te skoraj zagotovo niso nastale ali začenjale nastajati še v času barona Khisla (nazadnje predvsem Menoni, 2011, 316), saj je del kompozicije s Poklonom pastirjev v pritličnem pasu nastal na podlagi grafike – zopet Sadelerjeve – iz leta 1599 (oznaka: Bartsch 70.153), tako da moramo spodnjo mejo časa nastanka postaviti okrog leta 1600 (Cerkovnik, 2014, 637–640).<sup>17</sup> Na začetek ureditve »Lutrovske kleti« se mogoče nanaša arhivski podatek o Mosconovi prošnji za ureditev grobne kapele iz leta 1609 (Premrou, 1927, 206), vendar ni povsem jasno, kaj naj bi takrat zares izvedli, saj je kapela verjetno stala že prej (Cevc, 1996, 131; Pahor, 2011, 300). Na poslikavah je bilo odkritih več napisov, med drugim tudi problematična letnica 1619 na Poslednji sodbi, ki mogoče

16 Za zgodovino raziskav o Lutrovske kleti in najnovejših spoznanjih o poslikavi, posebno o uporabljenih grafičnih predlogah, glej Cerkovnik, 2014.

17 Gre za eno zadnjih Sadelerjevih grafik, nastalih v Benetkah pred njegovo smrtjo leta 1600. Tudi v tem primeru gre za prevodno grafiko, tokrat po sliki Jacopa Bassana, hranjeni v Muzeju Oskarja Reinhardta v Winterthurju v Švici (Natale, Morante, 2003, 144–147, kat. 9).



označuje zaključek del ali pa celo predelavo poslikave v bolj katoliško (Menoni, 2011, 318–319). Spodnji del poslikave bi sicer lahko interpretirali kot protestantski, saj je figura Marije dosledno upodobljena samo v širšem kontekstu Kristusove zgodbe, zelo vprašljivo pa je to pri stropni poslikavi Poslednje sodbe. Neznani slikar, ki je najverjetneje v celoti poslikal kapelo,<sup>18</sup> je dokaj natančno posnel skoraj celotno kompozicijo skupaj z napisnim okvirjem,<sup>19</sup> v napoto mu je bila le oproga, ki deli oltarni del od ladijskega, kar je razrešil tako, da je zgornji del kompozicije z angeli z orodji mučeništva naslikal na posebnem pasu v ladji. Zaradi arhitekturnih omejitev je moral kompozicijo nekoliko zgostiti, pri čemer so bili posamezni deli spremenjeni, poudaril pa je osrednjo skupino s Kristusom Sodnikom, Marijo in sv. Janezom Krstnikom. Položaj Marije je glede na grafiko sicer nekoliko omiljen, vendar je ta še vedno opazno bližje Sinu kot sv. Janez. Uporaba Sadelerjevega lista, kot sem že omenil, načeloma ni bila nič manj redka med protestanti: recepcija lista predvsem v severni Nemčiji sicer še ni bila raziskana, iz dostopnih objav pa je kljub temu razvidno, da je bila figura Marije v primerih, ko je kopija nastala kot protestantsko naročilo, dosledno premaknjena v strogo simetrični položaj s sv. Janezom Krstnikom.<sup>20</sup> Moscon je zaradi tesne vezi z graškim dvorom verjetno dobro poznal Schwarzevo kompozicijo in pomen, ki ga je imela tam, ter se zavedal, da mora imeti ikonografija kapele za izobražene gledalce, posebno morebitne člane protireformacijskih komisij, že samo zaradi Poslednje sodbe bolj katoliški kot protestantski prizvok. Prej kot protestantske interpretacije bi bila s tega gledišča primernejša previdnejša interpretacija Daše Pahor, da je bila kapela sicer zgrajena kot protestantska, Moscon pa si pod strogim Ferdinandom ne bi drznil vzdrževati takšne funkcije in jo dosledno okrasiti (2011, 300). Če ob tem upoštevamo še dejstvo, da se je italijansko-severnjaški slog v Srednji Evropi tudi s pomočjo omenjenih grafičnih predlog ohranil še globoko v 17. stoletje, lahko poslikavo brez večjih zadržkov datiramo tudi v drugo desetletje, natančnejši odgovor pa bodo morda omogočile novoodkrite grafične predloge.

Z eno vodilnih osebnosti notranjeavstrijske protireformacije, ljubljanskim škofom Tomažem Hrenom (Dolinar, 2011), in posledično z vplivom graškega dvora lahko mogoče povežemo tudi stensko poslikavo v ž. c. sv. Pankracija v Gradu nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu (Slika 6). Poslikave, ki so prvotno prekrivale del severne in vzhodne stene, so bile odkrite in restavrirane okoli leta 1990 (Mikuž, 1990, 257;

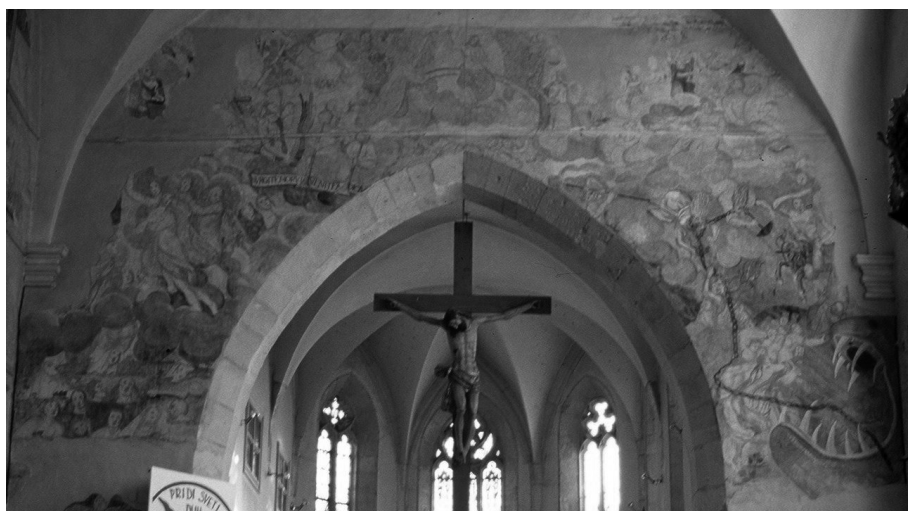
18 Na poslikavah so pogosto poskusili prepoznati delo več rok, vendar vsaj zadnje podrobne tehnične raziskave ob restavratorskih posegih leta 2010 in 2011 tega niso potrdile. Za podatke in strokovno mnenje se najlepše zahvaljujem Ajdi Mladenovič, ki je posege vodila (Mladenovič, 2010; Cerkovnik, 2014, 629–630).

19 Napis je danes že v celoti izginil in je delno znan samo po prepisu iz 19. stoletja, v celoti pa je sledil grafiki (Cerkovnik, 2014, 631–632, op. 25).

20 Glej op. 12. Na to spremembo je pri protestantskih primerih opozorila predvsem Spiekerkötter, 1939, 52–54.



Slika 6: *Poslednja sodba*, prva tretjina 17. stoletja ?, Grad nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu, ž. c. sv. Pankracija (foto: Gašper Cerkovnik).



Slika 7: *Poslednja sodba*, ok. 1630, Ormož, ž. c. sv. Jakoba (Fototeka Oddelka za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani).

Mikuž, 1991, 317; Kurelac, 1997, 14–15). Avtorstvo, čas in okoliščine nastanka so žal neznani, med redkimi pisci je samo Svjetlana Kurelac poskušala natančneje določiti čas njihovega nastanka, in sicer na konec 17. stoletja, vendar pred prizidavo današnjega prezbiterija ob koncu tega stoletja (1997, 14–15). To bi sicer bilo možno zaradi zgoraj omenjene dolgoživosti grafičnih predlog in sloga iz okoli leta 1600, vendar bi njihov nastanek kljub temu lahko pomaknili precej nazaj. Poleg Poslednje sodbe na severni steni je isti slikar zelo verjetno naslikal še dve kompoziciji na vzhodni steni, ki sta danes ohranjeni zelo fragmentarno – poslikavi sta bili skoraj v celoti uničeni med prizidavo poligonalnega prezbiterija ob koncu 17. stoletja,<sup>21</sup> tako da je vprašljivo, ali bi obsežen projekt poslikav naročili časovno tako blizu izgradnji prezbiterija, pri kateri je bila prva uničena. Žal bi na to lahko zanesljivo odgovorili samo novoodkriti viri, zagotovo pa lahko izgradnjo prezbiterija ob koncu 17. stoletja vzamemo vsaj kot *terminus post quem non*, spodnjo mejo nastanka pa v tem primeru določa nastanek Sadelerjeve grafike. Poslednja sodba v Sv. Pankraciju je skoraj v celoti natančen povzetek grafike, glavne razlike izvirajo predvsem iz oblike stene, na katero je bilo težje prenesti izvirni oval. Neznani slikar je zaradi dodatnega prostora pod šilastim lokom kompozicijo dopolnil s figure Boga Očeta, verjetno pa je bil dopolnjen tudi močno poškodovani spodnji del. Glede na uporabljeno predlogo, slog poslikave in zgodovinske okoliščine bi poslikava lahko nastala na pobudo Tomaža Hrena, ki je imel okrog leta 1626 več opravkov v Slovenj Gradcu, z župnikom v Sv. Pankraciju Andrejem Tavčarjem pa sta bila prijatelja (Mravljak, 1951, 37). Da je Tavčar, ki je bil precej dejaven, verjetno rad sprejemal Hrenove umetnostne nasvete, kaže v leta 1626 zgrajeni zakristiji vzdana heraldična plošča t. i. »Trantnerjevega mojstra«, ki je za škofa delal tudi v Vrbovcu (Lavrič, 1988, 145). Na podlagi tega bi lahko tudi to poslikavo umestili v prvo četrtino 17. stoletja.

Če v primeru prejšnjih dveh poslikav lahko predvidevamo, da so nastale v tesnejši navezavi na graški dvor, sta se pri nas ohranila tudi dva primera, kjer je bil grafični list uporabljen predvsem kot eden od virov za posamezne figuralne kompozicije. Še iz obdobja protireformacije je poslikava Poslednje sodbe na ladijski strani slavoločne stene v ž. c. sv. Jakoba v Ormožu, ki je bila z več starejšimi plastmi poslikav odkrita leta 1976 (Mikuž, 1977, 255–356; Cevc, 1993, 15) (Slika 7). Ime povprečnega slikarja ter okoliščine nastanka poslikave niso znane,<sup>22</sup> nekaj zmede pa je tudi pri času njihovega nastanka: med restavriranjem fresk je restavrator Viktor Gojkovič še jasno videl danes zbledelo letnico, vendar je glede na objave različnim raziskovalcem posredoval nekoliko

21 V Vischerjevi Topografiji vojvodine Štajerske z začetka osemdesetih let 17. stoletja prezbiterij namreč še ni upodobljen, Curk pa omenja, da naj bi prezbiterij gradili v letih 1690–1695 (1995, 191; primerjaj: Schwarz, 1995, 42).

22 Možnemu avtorstvu severnjaško usmerjenega slikarja se je – brez konkretnih rezultatov – nekoliko posvetil samo Cevc (1993, 18–19).

drugačne podatke: Jožetu Curku in Simoni Menoni naj bi navedel letnico 1629 (Curk, 1983, 75; Menoni, 2006, 15, op. 10; Menoni, 2007, 63, op. 52), Emilijanu Cevcu pa 1631 (1993, 16). Poslikavo lahko ne glede na to, sledeč Simoni Menoni, datiramo vsaj ok. leta 1630 (2007, 63).<sup>23</sup> Medtem ko Cevc v kompoziciji in posameznih elementih opaža predvsem srednjeveške predstave, tipične za poljudno slogovno varianto manierizma, brez odmevov Michelangelove Poslednje sodbe, Menonijeva pravilno zaznava njene rahle odmeve (Cevc, 1993, 18; Menoni, 2006, 22; Menoni, 2007, 64). Najverjetnejši naročnik poslikave naj bi bil takratni katoliški ormoški graščak ogrskega porekla Štefan Pethe de Hethes (Cevc, 1993, 17–18; Menoni, 2006, 22; Menoni, 2007, 64), ki je slikarja morda oskrbel z ustreznimi predlogami. Slikarju je namreč za osnovo zopet služil Sadelerjev list, kompozicijo je moral že zaradi oblike slavoločne stene močno predelati, dodatne spremembe na peklenski strani pa so verjetno tudi posledica večje didaktične učinkovitosti.<sup>24</sup> Po grafiki je slikar dovolj natančno povzel v nebo vzpenjajoče vstale na levi in zgoraj skupino angelov z orodji mučeništva, vsaj v osnovi pa je še povzel skupino s Sodnikom, vendar sta figuri Marije in sv. Janeza Krstnika verjetno po neki drugi predlogi, s tem da je Marija še vedno nekoliko bližje Sinu. Po do sedaj še neidentificiranih predlogah je verjetno povzeta tudi večina poslikave na desni strani. Glede na pomanjkanje podatkov o okoliščinah nastanka poslikave in precejšnje predelave Schwarzeve kompozicije gre v tem primeru prej za primer splošne priljubljenosti in dostopnosti grafičnega lista, ne pa za poskus navezovanja na graški dvor – v času nastanka poslikave je bila ne nazadnje verjetno povsem prosta severna stena prezbiterija, kjer bi bilo mogoče veliko bolj zvesto prekopirati celotno kompozicijo.

Pri zadnjem primeru je naslon na Schwarzevo Poslednjo sodbo komajda še zaznaven, je pa toliko bolj zanimiv zaradi odmeva Michelangelovih ikonografskih rešitev. V kontekstu protireformacijske ikonografije je, kot je opozoril že Menaše (Menaše, 1994, 88), izjemno zanimiva slika v stranskem oltarju pomembne Marijine romarske cerkve v Puščavi na Pohorju (Kemperl, 2012, 93–100 (s starejšo literaturo); Kemperl, Vidmar, 2014, 128–133) (Slika 8). Oljna slika na platnu monumentalnih dimenzij (340×177 cm) je ikonografsko zapletena, na kar kažejo različna poimenovanja v literaturi, kot so Škapulirska Marija, Marija Priprošnjica in Vsi svetniki.<sup>25</sup> Na platnu

---

23 Datacijo okoli leta 1630 potrjuje tudi slog, posebno pa z daljšim napisom opremljene poslikave na severni in južni ladijski steni iz leta 1632 – napis namreč sporoča, da je donator Michael Pollipneck (Polipnik) plačal za okrasitev teh dveh ladijskih sten, iz česar lahko sklepamo, da je bila slavoločna stena že zasedena. Poslikave Poslednje sodbe, nekaj let starejši pasijonski cikel ter štirje cerkveni očetje sodijo med ene najboljše iz prve polovice 17. stoletja na Slovenskem in so bile praviloma obravnavane skupaj (Cevc, 1993, 20–27; Menoni, 2007, 64–66 (z dodatno literaturo)).

24 Za ikonografsko analizo glej predvsem: Menoni, 2006, 22.

25 Cevc na primer v isti publikaciji uporabi poimenovanje Vsi svetniki in verne duše ter Škapulirska Marija (Cevc, 1968, 68, 146, kat. 76), Menaše pa Marija Priprošnjica (Menaše, 1994, 87).



Slika 8: *Marija Priprošnjica*, konec 17. stoletja, Puščava na Pohorju, ž. c. Device Marije (Fototeka Oddelka za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani).

sta zgoraj upodobljena Kristus Sodnik s križem in snopom strel v desnici ter Marija, ki miri njegovo jezo, klečeč pred njim na več rožnih vencih. Vence pobira eden od angelov pod Marijo in z njihovo pomočjo rešuje duše iz plamenov, na levi pa drugi angel za roko v nebo dviga žensko figuro s škapulirjem okoli vratu. V spodnji tretjini slike so okoli zemeljske oble v ospredju razporejeni različni meniški svetniki, za njimi so na levi predstavniki Katoliške cerkve, na desni pa Svetega rimskega cesarstva. Tudi v tem primeru o avtorstvu, času in okoliščinah nastanka ne vemo veliko. Cerkev je bila v glavnem dokončana leta 1672 (Kemperl, 2012, 96), izdelava notranje opreme pa je verjetno sledila v naslednjih desetletjih: prvi je bil verjetno na vrsti veliki oltar leta 1677, stranska pa naj bi sledila približno dve desetletji kasneje, torej ob koncu stoletja (Kemperl, 2007, 330). Glede na jasne portretne značilnosti cesarja Leopolda I. lahko z letnico njegove smrti leta 1705 nekoliko bolj natančno določimo samo zgornjo možno letnico nastanka. O možnem avtorstvu se je do sedaj poskusil opredeliti le Cevc, ki sliki priznava višjo kakovost ter zgledovanje po graških vzorih, delno celo po de Pomisovih rešitvah (Cevc, 1968, 68). S Schwarzem lahko sicer povežemo le figuro angela na levi, ki za roko dviga žensko figuro v nebo. Gre za precej poenostavljeno osrednjo angelsko figuro brez značilne avreole, povsem spremenjena pa je ženska figura, ki ji pomaga. V kontekstu protireformacijske ikonografije je zanimivejši motiv reševanja s pomočjo rožnega venca. Puščavska slika je po mojem vedenju edini primer pri nas, ki se tako jasno naslanja na Michelangelovo rešitev, čeprav v nekoliko drugačnem kontekstu.

Vsi omenjeni primeri kažejo, da je bil Sadelerjev list po Schwarzevi kompoziciji enako kot v Nemčiji pomemben in vpliven tudi v Notranji Avstriji. Poleg nespornih likovnih kakovosti pa je razmeroma visokemu številu kopij in refleksov v tem prostoru verjetno botrovala tudi načrtna promocija s strani graškega dvora, bistveni protireformacijski vsebinski poudarki pa so ostali standardni še dolgo po zmagi katolicizma.

## Okrajšave grafičnih katalogov

Bartsch = *The Illustrated Bartsch*, Norwalk, Connecticut.

Hollstein = *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: CA. 1450-1700*, Amsterdam.

*Iconotheca Valvasoriana* = *Iconotheca Valvasoriana* 1–18 (ur. Gostiša, L.), Ljubljana 2004–2008.

## Literatura

- Abaffy, M., Seznam del, v: *Iconotheca Valvasoriana XVII* (ur. Gostiša, L.), Ljubljana 2008, XLI–LVII.
- Barnes, B., *Michelangelo in Print: Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, Farnham 2010.
- Brenk, B., pod geslom: Weltgericht, v: *Lexikon der Christlichen Ikonographie: Band 4: Allgemeine Ikonographie* (ur. Kirschbaum, E. in drugi), Rim, Freiburg, Basel, Dunaj 1994, stolpci 513–523.
- Brugger, I., *Der Einfluss der Venezianischen Malerei auf die Österreichische Malerei zwischen 1580 und 1620*, Dunaj 1992 (doktorska disertacija).
- Cerkovnik, G., Poslikava Lutrovske kleti v Sevnici: grafične predloge in poreklo neznanega slikarja, v: *Studia Historica Slovenica: časopis za humanistične in družboslovne študije*, l. 14, št. 2/3, 2014, str. 625–645.
- Cevc, E., Slikarstvo 17. stoletja, v: *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I.* (ur. Cevc, A.), Ljubljana 1968, str. 39–71.
- Cevc, E., Stenske slikarije 17. stoletja v ormoški župnijski cerkvi, v: *Ormož skozi stoletja IV* (ur. Klasinc, P.), Ormož 1993, str. 15–39.
- Cevc, E., Reformacija na Slovenskem in likovna umetnost, v: *III. Trubarjev zbornik: prispevki z mednarodnega znanstvenega simpozija Reformacija na Slovenskem, Ljubljana, 9.–13. november 1987: Ob štiristoletnici smrti Primoža Trubarja* (ur. Jakopin, F. in drugi), Ljubljana 1996, str. 121–138.
- Curk, J., Razvoj urbanih naselbin na območju občine Ormož, v: *Ormož skozi stoletja II* (ur. Klasinc, P.), Ormož 1983, str. 61–80.
- Curk, J., Mislinjsko ozemlje – kulturna pokrajina, v: *Slovenj Gradec in Mislinjska dolina I* (ur. Potočnik, J. in drugi), Slovenj Gradec 1995, str. 179–208.
- De Hoop Scheffer, D., *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: CA. 1450-1700: 21: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler*, Amsterdam 1980.
- De Ramaix, I., *Les Sadeler. Graveurs et éditeurs*, Bruselj 1992.
- De Ramaix, I., *The Illustrated Bartsch. 70. Part 2 (Supplement). Johan Sadeler I*, Norwalk, Connecticut 2003.
- Dolar, F. M., Politische Rekatholisierung und katholische Reform in Innerösterreich am Beispiel des Laibacher Bischofs Tomaž Hren (1597/99–1630), v: *Primus Truber 1508–1586: Der slowenische Reformator und Württemberg* (ur. Sönke, L. in drugi), Stuttgart 2011, str. 429–435.
- Ebner, H., *Burgen und Schlösser: Graz, Leibnitz, West-Steiermark*, Dunaj 1967.

- Geissler, H., *Christoph Schwarz: ca. 1548–1592*, Freiburg im Breisgau 1960 (doktorska disertacija).
- Geissler, H., Christoph Schwartz, *Das Jüngste Gericht*, v: *Meisterwerke aus der graphischen Sammlung. Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts* (ur. Geissler, H., Pannewitz, O.), Stuttgart 1984, str. 20, kat. 18.
- Gerstel, D., pod geslom: *Rosenkranzbilder*, v: *Marienlexikon V* (ur. Bäumer, R. in drugi), Regensburg 1993, str. 563.
- Graz als Residenz: Innerösterreich 1564–1619: Katalog der Ausstellung* (ur. Sutter, B.), 6. maj–30. september 1964, Gradec, Burg 1964.
- Harbison, C., *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation Between Art and the Reformation*, New York, London 1976.
- Heal, B., *The Cult of the Virgin Mary in Early Modern Germany: Protestant and Catholic Piety: 1500–1648*, Cambridge in drugje 2009 (ponatis iz leta 2007).
- Hirst, M., *Michelangelo and his Drawings*, New Haven, London 1989.
- Die Jesuiten in Innerösterreich: die kulturelle und geistige Prägung einer Region im 17. und 18. Jahrhundert* (ur. Drobesh, W., Tropper, P. G.), Celovec in drugje 2006.
- Katholische Reform und Gegenreformation in Innerösterreich 1564–1628 = Katoliška prenova in protireformacija v notranjeavstrijskih deželah 1564–1628 = Riforma cattolica e controriforma nell'Austria interna 1564–1628* (ur. Dolinar, F. in drugi), Celovec in drugje 1994.
- Keller, K., *Erzherzogin Maria von Innerösterreich (1551–1608): Zwischen Habsburg und Wittelsbach*, Dunaj 2012.
- Kemperl, M., *Die Kirche Mariahilf in Pušcava auf Pohorje (Maria in der Wüste): der erste Dreikonchenbau in der Steiermark*, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* Jahrgang LXI, 2, 2007, str. 326–333.
- Kemperl, M., *Arhitekturna tipologija romarskih cerkva v 17. in 18. stoletju na Slovenskem*, Ljubljana 2012.
- Kemperl, M., Vidmar, L., *Barok na Slovenskem. Sakralni prostori*, Ljubljana 2014.
- Krenn, P., *Zur Malerei in Steiermark in der Zeit um 1550 bis 1630*, *Alte und Moderne Kunst*, 12/90, 1967, str. 12–20.
- Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz: die Profanbauten des I. Bezirkes: Altstadt: mit Einleitungen über die topographische und architektonische Entwicklung der Altstadt (Österreichische Kunsttopographie, 53)* (ur. Resch, W.), Dunaj 1997.
- Kurelac, S., *Cerkev sv. Pankracija na Gradu nad Starim trgom*, Slovenj Gradec 1997.
- Lavrič, A., *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti*, Ljubljana 1988.



- Menaše, L., *Marija v slovenski umetnosti: ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994.
- Menoni, S., Zadnja sodba kot pomoč v boju za rekatolizacijo dežele Štajerske, v: *Zgodovinski zapisi*, Letnik III, št. 1, 2006, str. 13–24.
- Menoni, S., Stensko slikarstvo od gotike do baroka v župnijskih cerkvah Velika Nedelja in Ormož, v: *Umetnostna dediščina ormoškega območja od 12. do izteka 19. stoletja: zbornik razprav ob razstavi* (ur. Menoni, S.), Ormož 2007, str. 55–66.
- Menoni, S., Odsevi luteranske verske miselnosti v poslikavi Lutrovske kleti pri gradu Sevnica, v: *Grad Sevnica* (ur. Zelič, O. Z.), Sevnica 2011, str. 303–321.
- Mikuž, J., Ormož, *Varstvo spomenikov*, XXI, 1977, str. 355–357.
- Mikuž, J., Stari trg pri Slovenj Gradcu, *Varstvo spomenikov*, XXXII, 1990, str. 257.
- Mikuž, J., Stari trg pri Slovenj Gradcu, *Varstvo spomenikov*, XXXIII, 1991, str. 317–319.
- Mladenovič, A., *Problematika spomenika Lutrovska klet v Sevnici in njegovo reševanje: konservatorsko-restavratorski posegi na stenskih poslikavah in arhitekturna sanacija*, Ljubljana 2010 (Naloga za strokovni izpit na konservatorsko-restavratorskem področju, tipkopis).
- Mravljak, J., Protestantizem v Slovenjem Gradcu, v: *Slovenj Gradec ob 700-letnici*, Slovenj Gradec 1951, str. 29–39.
- Innerösterreich 1564–1619: historische und kulturhistorische Beiträge* (ur. Novotny, A., Sutter, B.), Gradec 1968.
- Natale, M., Morante, F., Jacopo da Ponte, gennant Bassano del Grapa: Die Anbetung der Hirten, v: *Sammlung Oskar Reinhart 'Am Römerholz' Winterthur: Gesamtkatalog* (ur. Reinhard-Felice, M.), Basel 2003, str. 144–147, kat. 9.
- Obersteiner, J., *Die Bischöfe von Gurk: 1072–1822*, Celovec 1969.
- Pahor, D., Lutrovska klet pri gradu Sevnica – zgodovinski okvir in arhitektura, v: *Grad Sevnica* (ur. Zelič, O. Z.), Sevnica, 2011, str. 285–301.
- Piccini, G., Jan Sadeler I, v: *Una dinastia di incisori. I Sadeler. 120 stampe dei Musei Civici di Padova* (ur. Limentani Viridis, C. in drugi), Padova 1992, kat. 58.
- Premrou, M., Vatikanski dokumenti iz 1603–21 o vladiki Hrenu in cerkveni vizitaciji Kranjske 1607–08 (Nadaljevanje in konec), *Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino*, 6, 1927, str. 199–229.
- Quednau, R., Rom bannt Luther: Michelangelos Jüngstes Gericht im Lichte der konfessionellen Spaltung, v: *Kunst und Confession: Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563* (ur. Tacke, A.), Regensburg 2008, str. 348–424.

- Schwarz, M., Grad nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu, ž. c. sv. Pankracija, v: *Gotika v Sloveniji* (ur. Höfler, J.): 1. junij–1. oktober 1995, Ljubljana, Narodna galerija, Ljubljana 1995, str. 42–43, kat. 4.
- Spiekerkötter, G., *Die Darstellung des Weltgerichtes von 1500–1800 in Deutschland*, Berlin 1939 (doktorska disertacija).
- Stele, F., pod geslom: Weissmann, Christoph, v: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart XXXV* (Thieme-Becker), Leipzig 1942, str. 346.
- Vignau-Wilberg, T., *In Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600 = Citizens of Europe – Dutch and Flemish Artists in Munich c. 1600*, München 2005.
- Wagner, M., Das Eck'sche Epitaph von Hans Mielich (1554). Kritische Betrachtungen zur Michelangelo-Rezeption, *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, Jahrgang 66, 3, 2013, str. 224–228.
- Wallen, B., *Jan van Hemessen. An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor, Michigan 1983.
- Woewel, G. P., *Pietatis Bavarica. Wallfahrt, Prozession und Ex voto-Gabe im Hause Wittelsbach in Ettal, Wessobrunn, Altötting und der Landeshauptstadt München von der Gegenreformation bis zur Säkularisation und der "Renovatio Ecclesiae"*, Weissenhorn 1992.

Gašper Cerkovnik

## **Recepcija Poslednje sodbe münchenkega slikarja Christopha Schwarza in odmevi Michelangelove Poslednje sodbe na Slovenskem od začetka protireformacije do konca 17. stoletja**

**Ključne besede:** Notranja Avstrija, protireformacija, Poslednja sodba, slikarstvo, Michelangelo Buonarroti, Sikstinska kapela, Christoph Schwarz, Jan Sadeler I., Sevnica, Lutrovska klet, Grad nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu, Ormož, Puščava na Pohorju

Študija je posvečena zanimivemu primeru recepcije specifične grafične predloge na Slovenskem v času protireformacije. V Srednji Evropi izjemno priljubljeni bakrorez s Poslednjo sodbo, ki ga je ok. leta 1590 izdelal Jan Sadeler st., je v tej regiji, kot kaže, dobil še posebne religiozne in politične konotacije. Grafični list reproducira danes izgubljeno sliko münchenkega slikarja Christopha Schwarza, nastalo v 80. letih 16. stoletja za vojvodinjo Renato Lotarinško, soprogo bavarskega vojvode Vilijema V. Slika je nastala pod občutnim vplivom Michelangelove Poslednje sodbe v Sikstinski kapeli. Prve kopije in refleksije po grafiki lahko najdemo na graškem dvoru in v njegovem tesnem krogu – slovenske dežele so bile v tem obdobju namreč del posebne politične tvorbe, imenovane Notranja Avstrija, s prestolnico v Gradcu. Dva slovenska primera lahko interpretiramo kot znak zvestobe vladajoči habsburški dinastiji, ki je imela tesne politične, religiozne in družinske vezi z münchenkim dvorom. Najpomembnejši primer najdemo v t. i. Lutrovski kleti v Sevnici, ki je bila najverjetneje v prvih dveh desetletjih 17. stoletja poslikana po naročilu Inocenca barona Moscona, pomembnega štajerskega plemiča in svetovalca nadvojvode Ferdinanda III. Drugi primer lahko sicer manj oprijemljivo povežemo z eno vodilnih lokalnih figur protireformacije, ljubljanskim škofom Tomažem Hrenom: poslikavo v župnijski cerkvi v Gradu nad Starim trgom pri Slovenj Gradcu, mogoče iz prve tretjine stoletja. S to grafiko lahko povežemo še dva zanimiva primera, vendar pri njiju ne moremo govoriti o tako močnih političnih konotacijah. Samo nekaj detajlov z grafike je bilo kopiranih na Poslednji sodbi iz ok. leta 1630 v župnijski cerkvi v Ormožu, prav tako pa tudi na tabelni sliki v romarski cerkvi Device Marije v Puščavi na Pohorju s konca stoletja, kjer lahko najdemo celo samostojen naslon na Michelangelovo sikstinsko fresko.

Gašper Cerkovnik

## **Reception of Last Judgment by Munich Painter Christoph Schwarz and the Influence of Michelangelo's Last Judgment in Slovenia from the Beginning of the Counter-Reformation to the End of the 17<sup>th</sup> Century**

**Keywords:** Inner Austria, Counter-Reformation, Last Judgment, Painting, Michelangelo Buonarroti, Sistine Chapel, Christoph Schwartz, Jan Sadeler I, Sevnica, Lutheran Cellar, Grad above Stari trg by Slovenj Gradec, Ormož, Puščava in Pohorje

The study is dedicated to the interesting example of the reception of a specific printed model in Slovenian lands at the time of Counter-Reformation. The copperplate engraving of the Last Judgement by Jan Sadeler I around the year 1590 enjoyed great popularity throughout Central Europe, but seemed to gain further religious and political connotations in this region. The print reproduces a now lost painting by Munich painter Christoph Schwarz, made in 1580's for Duchess Renata of Lorraine, wife of William V, Duke of Bavaria, and was notably influenced by Michelangelo's Last Judgement mural in the Sistine Chapel. The earliest known copies and reflections on the print can be found at the Graz court and its close circle. The Slovenian lands were at the time a part of a separate political entity of Inner-Austria, with Graz as its capital. Two copies of the painting in Slovenia after the print can be interpreted as sign of loyalty to ruling Habsburg dynasty, which had close political, religious, and family ties with Munich court. The most notable example can be found on the ceiling in the "Lutheran cellar" in Sevnica, probably painted in the first two decades of the 17<sup>th</sup> century under the patronage of Baron Inocenz Moscon, an important Styrian nobleman and adviser to Archduke Ferdinand III. The second example can be more loosely linked with one of the leading figures of the local Counter-Reformation, Tomaž Hren, Bishop of Ljubljana, in the parish church of Grad above Stari trg by Slovenj Gradec, possibly from the first third of the century. A further two examples can be interpreted as more common usage of Sadeler's print, without any political connotations. Only some details from the print were copied on the Last Judgment mural in the parish church of Ormož from 1630's, and on the panel painting in pilgrimage church dedicated to Virgin Mary in Puščava in Pohorje from the end of the century, which even features additional elements from Michelangelo's Sistine fresco.