

ILUZIONISTIČNE POSLIKAVE GRADOV V LASTI RODBINE ATTEMS NA SLOVENSKEM ŠTAJERSKEM

MARJANA CIMPERMAN-LIPOGLAVŠEK, LJUBLJANA

Baročne iluzionistične slikarije gradov na slovenskem Štajerskem v 18. stoletju so sicer na našem ozemlju, vendar z njim nimajo tesnejše povezave. Z našim ozemljem jih vežejo lastniki-naročniki, ki so imeli pri nas velikanska posestva, vendar so bili tujci. Zato so tudi dela, ki so nastala pri nas, vezana na tuj prostor, na Avstrijo, predvsem na Gradec, ki je poleg Ljubljane predstavljal drugo umetniško središče, odločilno za razvoj baroka na Slovenskem. Od tam so bili naročniki, od tam so večinoma prihajali slikarji pa tudi umetniške in programske pobude. Štajerska se je sploh umetniško najintenzivneje zgledovala po Gradcu, tako kot v slikarstvu tudi v kiparstvu in stavbarstvu. Stiki z Ljubljano so bili tedaj precej šibki in le deloma odločilni za nadaljnji razvoj. Te slikarije zato težko primerjamo s tistim, kar je v tem času nastalo na Kranjskem. Sorodne slikarije najdemo namreč na severu, v Avstriji in Nemčiji.

Slikarstvo in arhitektura, dekoracija in barva, plastika in iluzionizem se v baročnem prostoru medsebojno dopolnjujejo. Iluzionistično slikarstvo odpira prostor, ga razširja in nadomešča arhitektonsko dekoracijo. Dviguje težo stropa in zemljanu odpira nebo.

Freskno slikarstvo se precej loči od tabelnega. Stenske in stropne slikarije so vezane na določen prostor, zato jih moramo gledati in doživljati skupaj s stavbo, v kateri so nastale, in svoj vtis prostora vskladiti z umetnino v njem. Intimnosti, kot je pri tabelnem slikarstvu, tu ni. Vse se nagiba h grandioznosti, dramatičnosti, monumentalnosti. Prav tako kot prostor tudi tehnika fresknega slikanja postavlja določene vezi. Bistvo umetniškega doživljanja baroka pa je v polnem sozvočju prostora in poslikave.

Stensko oziroma stropno slikarstvo najprimerneje poudarja mogočnost, veličino in pomembnost prostora, poudarja arhitekturo. Zato so poslikani predvsem reprezentančni prostori. V posvetnih stavbah so to stopnišča in dvorane, v dvornih rezidencah pa tudi kraljeve sobane. Prav tako pa je posvetna tematika predstavljena v knjižnicah in na stopniščih v samostanih.

Na naših tleh je baročna umetnost zmagala razmeroma pozno. Šele ob koncu 17. stoletja in v 18. stoletju začne vidno naraščati število del posvetnega in sakralnega značaja. Medtem ko se pred tem časom srečujemo z anonimnimi deli, prinese 18. stoletje umetniške osebnosti, ki jih

poznamo tako po imenu kot po obsežnih opusih. Tudi za iluzionistične poslikave je pri nas pomembno 18. stoletje. V deželah severno od nas — mislim najprej na Nemčijo in potem na Avstrijo — se je ta razvoj pričel prej. Tako segajo prvi začetki že v pozno renesanso (Holbein mlajši). Pri nas je tak prvi poizkus kasetirani kvadraturistični strop v Celju (okrog leta 1600), vendar je to osamljen primer, ki nima neposrednih naslednikov.

Ta sestavek govori predvsem o ikonografskem programu, o stilni stopnji slikarjev in o slikarjih, ki so tu delali oziroma, za katere domnevamo, da so avtorji slikarjev v štirih štajerskih gradovih oziroma dvorcih. Bili so v lasti družine Attems, najambicioznejše štajerske fevdalne rodbine. To sta dvorca v Dornavi in Štatenbergu ter gradova v Slovenski Bistrici in Brežicah. Zaradi ikonografske enotnosti sem se omejila le na posvetne teme in sem pustila ob strani poslikave sakralnih prostorov — kapel, ki sicer spadajo v celoto posameznih objektov.

RAZVOJ ILUZIONISTIČNEGA SLIKARSTVA

Glavni namen iluzionističnega stropnega slikarstva je odpreti strop in dvigniti pogled gledalca v nebo, torej iz zemeljske sfere v nadzemljsko.

S prvimi poizkusi iluzionističnega odpiranja prostora se že v drugi polovici 15. stoletja srečamo v Italiji pri Mantegni (*Camera degli Sposi*, Mantova). V 16. stoletju sta bili Florenca in Bologna glavni središči iluzionističnih prizadevanj. Peruzzi je v *Sala delle Colonne* v Rimu v dvajsetih letih 16. stoletja iluzionistično podaljšal prostor in gledalčev pogled popeljal prek balustrade v pokrajino. V razvoju iluzionizma so pomembne tudi stenske slike Sale Constantine v Vatikanu, delo slikarja Giulia Romana, kjer že najdemo iluzionističen okvir. Pravi iluzionistični čudež pa je Correggiova poslikava kupole parmske katedrale (1526—30). Slikar je s koncentričnimi krogi angelov oblikoval okrogolino kupole in prek njihovih teles, ki so čedalje manjša, popeljal pogled v nebo. V začetku 17. stoletja slika v *Palazzo Farnese* Annibale Carracci, Quercino pa v dvajsetih letih 17. stoletja v vili Ludovisi. Šele Pietro da Cortona pa je popolnoma prodril v baročno iracionalnost s slikarjami v *Palazzo Barberini* v Rimu (1633 do 1639). To delo je bilo zgled slikarjam celotnega 17. in še deloma 18. stoletja. Višek v razvoju baročnega iluzionizma pa je dosegel Andrea Pozzo (1642—1709) s stropnimi slikarjami v cerkvi *San Ignazio* v Rimu (1691 do 1694). Njegova dela so izrednega pomena tudi za avstrijsko stropno slikarstvo; pred svojo smrtjo je namreč pet let deloval tudi na Dunaju. V nasprotju s Cortonom in njegovimi nasledniki, ki so vizualno perspektivno točko premikali po stropu, je pri Pozzu središčna točka prav v vrhu kupole. Pozzo je pomemben tudi kot teoretik. V traktatu »*Pratica della Prospettiva*« je podal teoretičen pregled vseh odločilnih dogajanj v 17. stoletju.

V nemških deželah se iluzionistično slikarstvo še posebno razbohoti. Ne samo da zmaga nad tabelnim slikarstvom in plastiko, zavzame skoraj neomejen obseg, tako po zaslugi italijanskih umetnikov, ki so svoj način slikanja prinesli iz domovine, kot po zaslugi nemških in avstrijskih umetnikov, ki so iluzionistično slikarstvo pripeljali do najvišje stopnje. Nikjer

ne najdemo takega navdušenja nad iluzionističnimi poslikavami kot ravno v Nemčiji in Avstriji.

V Nemčiji segajo v sam vrh iluzionističnega slikarstva: oba Asama (oče in sin), potem Bergmüller, Johann Zimmerman, Matthäus Günther in Jannuarus Zick. V Avstriji pa so v prvi polovici 18. stoletja delovali Johann Rottmeyr (Karlskirche na Dunaju, Melk), Martin Altomonte (ali Hohenberg), Daniel Gran (dunajska dvorna knjižnica, grad Eckartsau) in Paul Troger (Göttweig, Melk, Altenburg); zadnji je bil izmed vseh najbolj samostojen in najmanj odvisen od tujih južnjaških ali zahodnjaških vplivov. Poleg teh so v Avstriji, predvsem na Dunaju, hkrati delovali italijanski freskanti Beduzzi, Carlone in Chiarini.

Najzaslužnejši za razvoj avstrijskega iluzionističnega slikarstva pa je prav gotovo Andrea Pozzo; s slikarjami v Lichtensteinski vrtni palači na Dunaju (1705—1707) je ustvaril tip poslikave, iz katerega lahko izpeljemo ves naslednji razvoj posvetnega iluzionističnega slikarstva na Dunaju. Celoten prostor se deli nekako v tri dele. Nad resnično dvorano se dviguje druga, naslikana, še sijajnejša od spodnje. Nad slednjo pa se boči tretji prostor, katerega dvigovanje pa ne ponazarjajo več arhitektonske forme, temveč štiri piramidalne skupine figur na oblakih, v igri svetlobe in barv. Prek njih pelje oko v višino, kjer so figure in oblaki čedalje manjši, nežnejši in nazadnje popolnoma izginejo.

Vrhunec v razvoju posvetne baročne iluzionistične dekoracije v Avstriji pa pomeni (pravzaprav že v rokokoju) Anton Maulpertsch (Piaristen Kirche na Dunaju).

Barve avstrijskih slikarjev so svetlejše, bolj vesele od nemških, in so bližje Lombardom in Benečanom. Najbolj pisan v barvitosti pa je vsekakor Maulpertsch.

DRUŽINI ATTEMS IN SAUER

Plemiške družine na slovenskem Štajerskem nimajo vse razvitih umetnostnih hotenj, vendar v baroku številne izmed njih nastopajo kot meceni posvetne in prav tako sakralne umetnosti. Vodilna in najvplivnejša fevdalna hiša so Attemsi; ti nastopajo kot naročniki stavbarskih, slikarskih in kiparskih del, predvsem posvetnih (lep primer je Dornava).

Rod Attemsov izvira iz Furlanije. Imenujejo se po mestu Attimis, severovzhodno od Vidma, ki ga je neki Heinrich dobil od oglejskega patriarha. (Njegovo ime se omenja že leta 1025.) Družina se je sčasoma razdelila v več vej. Štajersko vejo Attemsov je ustanovil Ignaz Marija, sin Johanna Friedericha Attemsa.¹

Ignaz Marija Attems se je rodil leta 1652² oziroma po drugih podatkih leta 1649³ (Ilwolf in Schmutz). Bil je dvakrat poročen. Prvič se je poročil

¹ *Genealogisches Handbuch des Adels. Gräfliche Häuser A*, Bd IV., 1962.

² Janisch, J.: *Topographisch-statistisches Lexicon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen*, Graz 1878.

³ Ilwolf, F.: *Die Grafen von Attems Freiherr Heiligen-kreuz in ihrer Wirken in für Steiermark, Forschungen zur Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte d. Steiermark* Bd. II. 1. Heft. 1897.

Schmutz, K.: *Historisch Topographisches Lexicon von Steyermark*, Graz 1822.

leta 1685 z Marijo Regino von Wurmbrand. V tem zakonu je imel dva sinova, Franza Disma in Tadeja. Drugič se je poročil leta 1715 s Christino Creszentijo Herberstein-Gutenberg. Umrli je leta 1732.

Gradove, o katerih govorim, je podedoval starejši sin Disma. Rodil se je leta 1688 in je bil tudi dvakrat poročen. Prvič se je poročil leta 1713 s Sofijo Herberstein-Pusterwald, drugič pa leta 1717 z Juliano von Wildenstein. Umrli je leta 1750.

Potem ko se je Ignaz Marija Attems v zadnji četrtini 17. stoletja naselil v Gradcu, je družina Attems kmalu postala ena najmogočnejših na Štajerskem. Pridobil je velikanska posestva in celo vrsto gradov. Najprej je prišel v Attemsove roke Podčetrtek (leta 1682), potem Hartenstein in Peilenstein (1692). Tem so sledili Brežice (1694), Wurmberg (1715), stari grad Štatenberg (okrog 1715), grad v Slovenski Bistrici (1717), Reichenburg in Turn (1721), St. Marxen (1730) in končno Dornava (1736). Ambiciozni Ignaz Marija si je poleg tega dal sezidati tudi rezidenčno palačo v Gradcu, ki je bila končana leta 1708, in dvorec v Göstingu pri Gradcu (1724—1728). Dograditve novega dvorca v Štatenbergu ni dočakal. (Gradil ga je italijanski arhitekt Camesini). Dvorec v Dornavi pa je dal prezidati njegov sin Disma v letih 1739—1743.⁴

Ignaz Marija Attems je dosegel tudi pomemben položaj v državni upravi. Pod Karlom VI. je bil predsednik dvorne komore, za časa vladanja Marije Terezije pa predsednik najvišjega notranjeavstrijskega revizorija. Pokazal je največ posluha za umetnost. On je bil tisti, ki je naročil največ slikarjev, o katerih bo govora. Stavbarska in slikarska dejavnost uvršča Attemse med najambicioznejše družine na Avstrijskem v 18. stoletju. Tekmovalna vnema med plemiškimi družinami, želja po čim lepšem, čim sijajnejšem videzu in dekoraciji prostorov, v katerih so živeli, je pustila svoje sledove tudi na našem ozemlju.

Poleg slikarjev pri nas so se ohranile freske tudi v Attemsovem dvorcu v Göstingu in v rezidenčni palači v Gradcu. Slednja ima tudi največ slikarskega in plastičnega okrasa. Freske krasijo dvorano, stopnišče in hodnik v drugem nadstropju. Oljne podobe, vstavljene v štukaturne okvire, pa so skoraj v vseh sobah.

Ob Attemsih nas zanima tudi družina Sauer, o katerih vemo še manj kot o njihovih zgoraj omenjenih sodobnikih. Tudi ti so večinoma živeli v Gradcu. Imeli so več posestev na Štajerskem. Na našem ozemlju sta bila v njihovi lasti grad Borl in Dornava. Imeli so tudi hišo v Ptujju. Dornavo so leta 1661 kupili od Herbersteinov in jo preuredili.⁵

OPISI IN IKONOGRAFSKA RAZLAGA FRESK

Brežice

V gradu v Brežicah so poslikani trije prostori — dvorana, stopnišče in kapela. Ignaz Marija Attems je grad dobil leta 1694 iz zapuščine grofice Julijane Attems, rojene Frankopanske.

⁴ Podatki deželnega arhiva v Gradcu.

⁵ Schmutz, K.: *Historisch Topographisches Lexicon von Steyermark*, Graz 1822.

Brežiška dvorana je največji poslikani baročni posvetni prostor pri nas. Segajo skozi dve nadstropji. Poslikane so stene in strop. Na stenah med okni so nekdanje visele ovalne oljne podobe, slikane na platno. Ohranjene so le tri, tri pa so zdaj nadomestili z baročnimi portreti baronov Mosconov iz Pišec. Že leta 1909, ko so dvorano prvič fotografirali, teh medaljonov ni bilo več. Domnevajo, da so bila manjkajoča olja portreti Attemsov. Ovali, ki še danes krasijo dvorano, prikazujejo poljska dela. Freske na steni so tem ovalom prirejene tako, da jih spodaj podpira skupina treh gigantov. Na stenah se ob medaljonih širijo bogate krajine z arhitekturo in vazami. Med drugim in tretjim oknom na levi je upodobljen slikar, celopostaven, golobrad, z lasuljo, naslonjen na zidec. V roki drži paletu in čopič. To je verjetno avtoportret freskanta, ki je poslikal dvorano. Na krajših stenah dvorane, severni in južni, so barve temnejše in močno izstopajo. Steno loči od oboka zidec, prekrit z girlandami. Nad vsakim oknom je v tem zidcu majhna kartuša s prizori v okrašenem grisaju, ki pa se zelo slabo vidi. Razberemo lahko prizore: Herkul in Jole, Apolon in Dafne, Diana in Akteon, Herkul ugrabi Argosu čredo in Speča Venera. Nad zidcem si kot v frizu slede mitološki prizori. V oglih sta po dva tritona, ki podpirata bogato okrašen okvir glavne stropne slikarije. Nad njima so malo večje kartuše s prizori iz Stare zaveze, prav tako kot one nad okni v okrašenem grisaju. Na eni od njih lahko razberemo Salomonovo sodbo, na drugi pa Joba na smetišču. Ob vhodih, na obeh ožjih straneh dvorane, slikarija posnema bogate baročne portale. Na eni strani je v timpanu nad vrati poprsje vojščaka, na drugi pa poprsje ženske.

V grlu se torej v frizu vrste mitološki prizori, ki hkrati prikazujejo tudi štiri elemente: *Aer*, *Ignis*, *Aqua*, *Terra*. Na podolžnih stenah sta Voda in Zemlja, na prečnih Ogenj in Zrak. Ogenj je prikazan s prizorom v Vulkanovi kovačnici. Bog-kovač z dvema pomočnikoma (Grom in Blisk) kuje orožje za Marsa. (Zanimiv je sodoben top v kotu; podoben je tudi v Štatenbergu.) Iz nakovala švigajo strele, ki simbolizirajo negotovo hojo pohabljenega Vulkana. Ognju nasproti je upodobljen Zrak, s prizorom Aurore in Apolona na sončnem vozu, v katerega sta vprežena dva goloba. Apolon sedi zadaj na vozu in drži ščit z napisom *CITIUS VENTOS ET NUBILLA PELLIT*. (Hitrejši od vetrov in prežene oblake.) Temne oblake noči predira mavrica. V tem prizoru sta pravzaprav združeni dve baročni temi: Aurora premaga Noč ter Apolon in Aurora na sončnem vozu.

Na zahodni steni, kjer je na oboku upodobljena Zemlja, je naslikana cela vrsta prizorov, ki se dogajajo na kopnem. V sredini jih ločujejo dva satira, ki prav tako kot tritona v kotih nosita okvire stropne slikarije.

Prvi prizor pri južnem vходу v dvorano je Bakhovo pijančevanje. Prizor sestavljajo dve bakhantini — ena drži v roki otroka — dalje Bakh, ki mu satira natakata vino v čašo, ter končno Pan, ki drži v rokah amforo z vinom. Malo dlje se nacejata z vinom dva puta. Ob drevesu Pan zalezuje spečo nimfo Sirinks. Naslednji prizor prikazuje čaščenje Pana. (V starem Rimu so pastirji spomladi prirejali slavnostne sprevede. Odeti v živalske kože so plesali po cestah in z biči strašili ljudi. Ženske so verovale, da jim ti udarci prinašajo rodovitnost.) Ob stebru s Panovo podobo plešejo mladenke in mladeniči. Zraven Pan uči mladega pastirja Dfnisa igrati na sirinks, pred njima pa dve ženski hranita dojenčka. Tu sta torej

upodobljeni dve pogostni baročni temi: darovanje Panu ter Pan in Dafnis. Temu prizoru sledijo Driade, božanstva dreves, ki v hrastovem gozdu igrajo na razna glasbila. Nazadnje je upodobljen Mars, ko v bojni opravi, s čelado, kopjem in ščitom prihaja z bojnega pohoda; v ozadju je četa konjenikov. Ozadje vseh teh prizorov je krajina z arhitekturo in vazami, podobna oni na stenah dvorane.

Na drugi, vzhodni, podložni steni mitološki prizori ponazarjajo četrti element — Vodo. Pri severnem vhodu je najprej upodobljena igra treh Nadjad, poleg njih trije tritoni trobijo v rog. Tem spet sledi skupina treh morskih božanstev. V središču sta Neptun in Amfitrita na zmagoslavnem vozu iz školjk, ki ga vlečeta dva konja s plavutmi. Ob vozu so morska božanstva, v zraku pa puti. Vse skupaj pa prikazuje triumfalni pohod Neptuna in Amfitrite. Na skalah osamljen sedi ljubosumni Polifem in igra na piščal. Tu spet srečamo dokaj priljubljeno baročno temo: Acis in Galatea z ljubosumnim Polifemom, le da na slikariji zaljubljeni par pogrešamo. Sledita še dva prizora, ki sta povezana z vodnim elementom. Prvi predstavlja Pirama in Tisbo. Mladenič z rano v prsih leži ob vodnjaku s sfingo in levjo glavo. Nadenj se sklanja dekle, ki se bo vsak čas zabodlo z bodalom. (Tesalski princ Piram in princesa Tisba sta se proti volji staršev ljubila in sta hotela skupaj pobegniti. Ko je Tisba prišla prva na samotni kraj, se ji je približala levinja. Tisba je zbežala in izgubila svoje ogrinjalo. Levinja ga je raztrgala in okrvavila. Piram je našel le okrvavljeno ogrinjalo in je bil prepričan, da je ljubljena mrtva. Zabodel se je. Ko ga je Tisba našla, mu je potegnila bodalo iz rane in se sama vrgla nanj.) Drugi prizor pa prikazuje ugrabitev Evrope. Sredi morja sedi na biku mladenka, ob njej pa krožijo puti. Na obali strme za njo začudene in preplašene družice. (Jupiter v podobi bika je ugrabil lepo kraljevo hčerko Evropo, ko je s prijateljicami nabirala cvetlice ob morski obali Fenicije. Obljubil ji je, da se bo po njej imenovala najstarejša celina.)

Na stropu so, viseče na oblakih, razvrščene v skupine, personifikacije znanosti in umetnosti. Prva, najnižja, ob južnem robu dvorane je Poezija. Zamišljena ženska s lovorovim vencem na glavi in peresom v roki sedi ob črnilniku in svežnju listov z napisom LA POESIE ter si z desnico podpira glavo. Okrog nje so puti s knjigami. Eden drži v roki masko (gledališče), drugi piščal. Glasbo ponazarja ženska, ki igra na orgle. Ob njej so osebe z glasbili (z lutnjo, liro in rogom). Geometrija je ženska z ravnilom v roki; eden izmed putov ob njej drži zvitek papirja in šestilo. Kiparstvo prikazujejo tri figuralne skupine s skulpturami raznih obdobij; desno je Lizipov deček, ki si izdira trn. Ženska v sredini kleše kip rimskega imperatorja, na levi pa je deček s piščalko, renesančna skulptura v kontrapostu. Ob njem sta kiparka in model. Mladenič pod njimi drži reliefno tablo. Astronomija je ženska z daljnogledom v sredini stropne slikarije. Ob njej je mladenič, ki kaže na globus, mladenič na drugi strani piše, puti pa se igrajo z daljnogledom. Slikarstvo pomenita dve ženski, ki stojita ob slikarskem stojalu, na katerem je še nedokončana podoba Davida, zmagovalca nad Goljatom. Ena drži v roki skico, mladenič pod njo melje barve (žanski tip, ki ga poznamo že iz visoke gotike). Poleg Slikarstva je Medicina. Ženska drži v roki palico, prepleteno s kačama — Hygia z Eskulapovo palico. Zamaknjeno jo gledata mladenka in starec, niže sta še ena ženska postava

in bradat moški. Zadnja in nad vsemi drugimi pa je alegorična skupina oseb z žensko figuro, ki ima zlato aureolo in rog izobilja, na vrhu — Bogastvo. Pod njo stoji na oblaku levo ženska s tehtnico in nojem — Pravičnost. Se niže je ženska s krili — Nemezis (boginja usode), ki ji druga ženska podarja nakit. Gigant nad njo podpira oblak, starec pa moli dlan proti figuri, ki pomeni Bogastvo. Zgoraj nad njo je Kronos, ki mu puto reže peruti, drugi puto pa drži peščeno uro. Ves prizor je alegorija minljivosti bogastva (rog izobilja je namreč prazen) in neizogibnosti človekove usode, ki se je z bogastvom ne da podkupiti.

Na stropu dvorane sta na okviru glavne stropne slikarije naslikana tudi dva grba. Nad Vulkanovo kovačnico držita dve ženski figuri grb Wurmbrandov — v grbu je petelin z zavitim repom; stoji na kroni in bruha ogenj. Na nasprotni strani pa je nad prizorom z Auroro grb Attemsov — trije šiljasti vrhovi. (Ta dva grba nam pomagata pri okvirni dataciji fresk v brežiški dvorani.)

V brežiškem gradu so poslikani tudi strop ter stene stopnišča med prvim in drugim nadstropjem. Nad tremi naslikanimi nišami na stenah — v srednji, med oknoma, stoji Zeus s krono in orlom, v stranskih nišah pa po dva puta držita grba Attemsov in Herbersteinov — se dviguje osrednji prizor. Nad balustradnim vencem sedi na levi strani Bakh s satirom, ki mu ožema grozd v kupo. Pred njima je, obrnjen s hrbtom proti gledalcu, svetel ženski akt, ki zapeljivo nazdravlja pijanemu Bakhu. Herkul v sredini vihti kij nad dvema moškima, eden od njiju ima okrog pasu ovito kačo, drugi pa drži v roki bodalo. Na desni strani se bradat starejši moški z očali ter s knjigo v roki ogleduje v zrcalu, ki ga drži mlado dekletko. Na nebu igrajo muzikantje. Med njimi sta Hermes in ženska s kadičnico v roki. Radostni puti prinašajo cvetje.

Prizor na stropu stopnišča kaže Herkula na razpotju med dvema alegoričnima skupinama figur, leva skupina prikazuje pregreho — razvratnost (Luxuria), desna pa čednost — čistost (Castitas). Herkul pa je hkrati zmagovalec nad dvema pregrehama: prevaro in zahrbtnostjo. Prevaro pomeni kača, zahrbtnost pa bodalo. Hermes in muzikanta ob njem ter žena s kadičnico pa slavijo herosovo zmago. Slednja je morda Flora. (Dve figuri omenjene slikarske kompozicije spominjata na fresko Giovannija Odazzija v cerkvi S. Apostoli v Rimu; padec hudobnih angelov.)

Dornava

Stari dvorec Dornava so grofje Sauerji l. 1736 prodali grofu Dismi Attemsu. Ta je dal dvorec preurediti, tako da je današnje podobo dobil med leti 1739 in 1743. Slikarije v dvorani pa so nastale za časa Suerjev, leta 1708.

Edini prostor, kjer so slikarije še danes ohranjene, je glavna dvorana, sredi prvega nadstropja. Dvorana ni v celoti poslikana, kot na primer v Brežicah ali Slovenski Bistrici, temveč se freske začno šele nad zidcem, ki loči stene od stropa. Slikarije so v celoti posvečene Herkulu.

Z Olimpa se spušča Hermes, ki Herkulu prinaša lovorov venec. Pod njim sedijo na oblakih štiri ženske postave. Ženska na levi ima ob sebi rog izobilja. Žensko poleg nje krasi zlat pas — to je morda Venera kot

simbol lepote. Naslednja je brez atributa. Desna figura pa drži v rokah ščit. Spodaj je skupina treh oseb. Levo je Atena v bojni opravi, pod njo je sova, njen atribut. V sredini je Fortitudo, ki si pritiska desnico na prsi, puto pod njo drži steber, razpoznavno znamenje. Na desni pa je mogočna postava Herkula z levjo kožo; z levico se opira na bat, ob njem pa se prekopicuje puto.

Celotni prizor bi zgolj mitološko lahko razlagali kot Herkulovo pot na Olimp. Poudarek pa je tu predvsem na alegorični vsebini slikarije, ki pomeni harmonijo kreposti, duhovne moči, lepote in blaginje.

V štirih bogato okrašenih baročnih okvirih na oboku, vklenjenih v razgibano arhitekturo, seveda naslikano, najdemo prizore iz Herkulovega življenja. Na vzhodni strani Herkul ubija lernejsko hidro. Z batom udriha po glavah ostudne pošasti, ki bruha strup. Za njim je skupina radovednežev. Na nasprotni strani je Herkul z Jole. Junak je bat in levjo kožo odložil na tla, mlada ženska na desni ga zapeljivo gleda, starejša pa mu ponuja čašo vina. Na krajši severni steni vidimo junaka, ko nabira zlata jabolka Hesperid. Herkul je ubil zmaja Landona, ki je stražil vrt Hesperid in nabral zlata jabolka, ki jih je moral prinesiti Euristeju. V okviru na južni strani pa se Herkul bojuje z Geinim sinom Antejem. Dvigniti ga je moral nad zemljo, kajti le tako ga je lahko ubil. Tedaj je namreč oslabela moč matere, ki ga je varovala.

Pod omenjenima prizoroma sta dva grba, zraven pa je trak z napisom. Na južni strani pod prizorom Herkula z Antejem je poleg letnice 1708 napis M:A:G:S in E:G:G:G. Na severni strani pa je napis F:A:S:G:V:V:Z:A in R:K:M:W:G:R:V:C. Eden izmed grbov je verjetno Sauerjev.

Poleg naštetih prizorov sedita na daljših straneh v grlu po dve ženski, naslikani v rumenem grisaju. Pomenijo štiri celine. Na vzhodni steni sta Evropa in Amerika, prva z orožjem in druga s perjanico, na zahodni steni pa sta Azija s turbanom in kadilnico ter Afrika kot črnka.

V oglih so štirje letni časi; ponazarjajo jih puti z vazami; vaza s šopkom pomladanskih cvetic je pomlad, vaza z žitnim klasjem in poletnim cvetjem poletje, vaza s sadjem jesen ter vaza z ognjem, ob katerem se greje puto, zima.

Med vsemi naštetimi prizori se na oboku bohotojijo pozlačene girlande in vaze.

V treh sobah prvega nadstropja so bile nekdanje dobro ohranjene na platno slikane tapete v rokokojskem okusu; danes so v ptujskem muzeju. V prvi sobi so bili idilični prizori s skupinami dvorjanov in dvorjank v parkih. Ti se močno naslanjajo na fantazijo in barvitost francoskih mojstrov Lancreta in Paterja. Za drugo sobo je slikar izbral tipično baročno »chinoiserie«. V tretji sobi pa so bili motivi podobni prvim. Tu se je slikar podpisal in svoje delo datiral: HEINRICH STADLER PINXIT 1749.

Slovenska Bistrica

Grad v Slovenski Bistrici je Ignac Marija kupil leta 1717 od Wildensteinov. Tudi tu so, tako kot v Brežicah, poslikani glavna dvorana, stopnišče in kapela.

Glavna dvorana gradu v Slovenski Bistrici tudi sega skozi dve nadstropji in sicer v vzhodnem krilu. Poslikan je ves prostor od tal do stropa.

Na stenah je naslikana bogata baročna arhitektura, ki uokvirja vrata in okna. Nad vsakim velikim oknom (dvorana jih ima osem) je naslikano segmentno okensko čelo s putom v sredi. Vsak putu drži tanjša konca dveh girland, ki padata na vsako stran in se skrivata za arhitekturo. Okenske niše krasi ornament.

Dvorana je prav tako kot ona v Dornavi v celoti posvečena Herkulu. Na stropu je naslikan zbor bogov, ki sprejema medse na Olimp Herkula. Nad baročno razčlenjeno balustrado se odpre nebo, kjer na oblakih sede skupine bogov. Sredi stropa hiti Hermes sprejemati Herkula, ki ga dva genija dvigata na Olimp. Herkul je odet v levjo kožo in bat si je zadel na ramo. Prav na vrhu sta dve skupini oseb. Levo sedita na oblaku Zeus z orlom, ki mu iz krempljev švigajo strele, ter Hera s pavom, desno pa sta Diana in Apolon. Pod Hermesom sta dve večji skupini oseb. Na levi vidimo Kore z rogom izobilja v roki, Aresa v bojni opravi, Pozejdona s trizobom, Hada z dvema psoma na verigi in muzo z lovorovim vencem na glavi. Desno spredaj izstopa temna voluminozna postava Demetre, s kačami na glavi in v rokah. (Da bi se maščevala Pozejdonu, ki ji je bil ugrabil hčer, je pridivila na Olimp v podobi Erinije.) Za njo sta nebeški kovač Hefajst s kladivom v levici ter razgaljena Afrodita z Erosom v naročju. Na skrajnji desni je še Kronos z belo brado ter koso v rokah.

Prizor na stropu vsebinsko dopolnjujejo prizori iz Herkulove legende v ovalih med gornjimi okni. Ovali so naslikani menjaje se v rdečem in rumenem grisaju in jih je deset. Začenši na vzhodni podolžni steni predstavljajo po vrsti: Herkul in zlata jabolka Hesperid, Herkul ubije zmaja in reši Hesiono, Herkul premaga rečnega boga Ahelosa (v podobi bika), Herkul pobije Kaka, Herkul ubije lernejsko hidro, Herkul zadene s puščico kentavra Nessa, Herkul pri lidijski kraljici Omfali, Herkul pripravlja grmado zase, Herkul na prižgani grmadi ter Herkulova apoteoza. Zadnji trije prizori se nanašajo na Herkulovo smrt. Junak je ubil Evristeja in ugrabil njegovo lepo hčer Jole. Dejaniro, njegovo ženo, je mučila ljubosumnost. Moževo tuniko je pomočila v kri kontavra Nessa in mu jo poslala. Ko jo je ta oblekel, je začutil, da ga razjeda ogenj in da mu ni več pomoči. Napravil si je grmado ter stopil nanjo. Svojim tovarišem je ukazal, naj jo zažgejo. Nihče se mu ni upal približati. Končno jo je le prižgal Pean. Herkul mu je v zahvalo podaril svoj lok in puščice. Ko je grmada dogorela, se je dvignil na Olimp, kjer je bil za svoja dela poplačan z nesmrtnostjo.

V naslikani arhitekturi nastopa osem figur, ki prav tako spadajo v Herkulov ikonografski krog. V rokah namreč držijo njegove atribute. Nad severno steno sedita na naslikanem venčnem zidcu dve goli ženski. Leva drži v roki preslico, desna pa vreteno. Na nasprotni strani sta prav tako dve ženski. Levi pada prek roke levja koža, desna drži bat. V sredini daljših stranic dvorane sta naslikani po dve moški postavi, ki držita bata. V isti višini se v vsakem kotu dvorane pretepata po dva puta. Na krajših stenah, severni in južni, so na vratnih nastavkih upodobljene alegorije miru na eni ter alegorije slikarstva in stavbarstva na drugi strani. Puti

drže v rokah oljčno vejico, goloba, paleta in šestilo ter načrt utrdbe. Nad vrati so v malih medaljonih v modrem grisaju upodobljeni štirje letni časi, prav tako prikazani s puti. Tu sta tudi grba Atemsov in Herbersteinov.

Slikar se je podpisal in slikarstvo datiral na vratni prekladi na južni steni dvorane: FRANZ IGNATZ FLURER PINX 1721.

Tudi stopniščni prostor gradu v Slovenski Bistrici je v celoti poslikan. Ob okenskih in vratnih odprtinah je naslikana bogata, baročno razgibana arhitektura, ki se končuje zgoraj z balustrado. V poslikanih stenskih nišah sta upodobljeni alegorični figuri, na stropu pa dva alegorična prizora.

Preklada deli strop na dve enaki polovici. V prvem pravokotniku vidimo tri osebe. Na desni sedi na oblaku razgaljena mlada ženska. Desnico steguje proti moškemu, ki se obrača k njej in sprejema čašo vina od moškega za njim; ta mu je že nastavil bodalo na hrbet. Za moškima preži tiger, ki ga drži na vrvi puto z dvema kačama v levici. Pod vsemi temi osebami visi v zraku puto in vihti bič z lisičjim repom na koncu. V drugem pravokotniku prav tako sedi na oblaku mladenka. Obrnjena je k enorožcu, ki ji naslanja glavo na desnico. Ob njenih nogah se puto igra s psom. Mladenka se prek ramen ozira k moškemu v senci. (Fran Šijanec je v njem videl slikarjev avtoportret).⁶ Iztegnil je desnico, da bi prejel poln mošnjiček, ki mu ga ponuja mladenka. Za njim stoji druga ženska in mu prigovarja, naj dar vzame.

Alegorični figuri v nišah na steni, na obeh straneh bogato uokvirjenega krajinskega prizora, pojasnjujeta alegorična prizora na stropu. Ena si zastira oči z desnico, kača pa se ji ovija okrog levice. Druga ima v roki prstan. Na eni strani sta na stropu in v niši upodobljeni pregrehi: zvičajnost (lisičji rep, kače, tiger) in zahrbtnost (bodalo). Na drugi strani pa sta prav tako na stropu in v niši upodobljeni čednosti: nedolžnost (enorožec) in zvestoba (pes, prstan).

Štatenberg

Dvorec Štatenberg je med leti 1720 in 1740 zidal za grofa Dismo Attemsa italijanski stavbar Camesini. Poslikal ga je, kakor poroča Janisch,⁷ štajerski slikar Joannecky, o katerem razen imena ne vemo ničesar. Poslikane so viteška dvorana in pet sob v prvem nadstropju levega krila. V vseh petih sobah prekriva strop štukatura, sredi nje pa je freska z mitološkim prizorom. V oglih oziroma na obokih so po štiri kartuše z različnimi personifikacijami. Wastler piše, da je vse slikarije izdelal isti slikar, torej Joannecky.⁸ Slikarije so bile tudi v kapeli, ki pa je žal pogorela. Štukaturno dekoracijo najdemo skoraj v vseh prostorih. Glavna dvorana zavzema dve nadstropji. Izmed omenjenih prostorov je najvišja in ima edina obliko kvadrata. (Dvorana v dvorcu Gösting je tudi zelo visoka in ima obliko kvadrata.)

V višini drugega nadstropja v dvorani močno izstopa zidni venec geometričnega profila. Od tu se začno stene nagibati v sferičnih trapezih

⁶ Šijanec, F.: *Krog Atemsovih freskantov*, *Kronika*, 1957, str. 146 in nasl.

⁷ Janisch, J.: *Topographisch-statistisches Lexicon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen*, Graz 1878.

⁸ Wastler, J.: *Steierische Künstler Lexicon*, Graz 1883.

in se sklepajo v ravnem pravokotnem stropu. V stropnem pravokotniku so v figuralni kompoziciji prikazane znanosti in umetnosti, v sferičnih trapezih pa štirje elementi: Ogenj, Voda, Zemlja in Zrak. Vsak prizor obdaja težak štukaturni okvir, ki je ena najbogatejših plastičnih dekoracij te vrste v Sloveniji. Štuk v oglih poudarjajo doprsne figure.

V stropnem pravokotniku so prikazane personifikacije znanosti in umetnosti pod alegorijo Miru, ki ga poseablja ženska figura s krili, oljčno vejico in napisom LETIS PAX ADVOLAT ALIS. Ob njej lebdi trije puti, ki imajo prav tako oljne vejice v rokah. Pod njo so od leve proti desni Poezija s zvitek listov in knjigo, Glasba, Astronomija z globusom in daljnogledom ter končno Geometrija s trikotnikom.

V trapezih so upodobljeni štirje elementi. Nad vhodnimi vrati je s prizorom v Vulkanovi kovačnici prikazan Ogenj. Vulkan v votlini kuje orožje za Marsa. Zada, globlje v votlini, sta njegova pomočnika. Na desni že vidimo pravkar skovano orožje: top, oklep, ščit, sulice, helebarde ter razne okrasne posode. Nad Vulkanom sta na oblaku Zeus z orlom in Attemsovim grbom ter Venera z Amorjem.

Ognju nasproti je Zrak; ponazarjata ga Hera s pavom ter Aurora s krili in mavrico. Aurora drži v rokah grb Wurmbrandov. Poleg njiju je Zefir. V zraku in na tleh so ptiči vseh vrst.

Levo od vhodnih vrat vidimo Neptuna s trizobom in Amfitrito s ščitom (na njem je monogram Marije Regine Wurmbrand) na zmagovalnem vozu s konji. Okrog njiju so tritoni, razne morske živali in pošasti. V ozadju je viden kljun ladje. Ta prizor ponazarja Vodo.

Na nasprotnem trapezu je upodobljena Zemlja. Dve božanstvi, personifikaciji rodovitnosti zemlje in zemeljskih sadov, Ceres in Cibela, sedita na vozu. Prva je naslikana s snopi žita, druga s krono iz stolpičev na glavi. Ceres je obrnjena s hrbtom proti gledalcu in drži v roki ščit, na katerem je monogram Ignaza Marije Attemsa. V ozadju je lev, spremeljalec teh boginj.

POGOSTNOST POSAMEZNIH TEM V BAROČNEM STROPNEM SLIKARSTVU NA NEMŠKEM IN PRI NAS

V baroku nam težko zadošča zgolj mitološka razlaga tabelnega, še manj pa stropnega slikarstva. V vsakem prizoru se namreč skriva tudi alegorija. Res je, da jo največkrat prikazujejo liki iz rimske in grške mitologije, vendar je pglaviten namen slikarije vedno alegoričen. Baročno stropno slikarstvo je tako polno alegorij, alegacij, aluzij, personifikacij, historij, emblemov in hieroglifov. Vse to je za nemške baročne freske še posebno značilno. Kot je namreč samo stropno slikarstvo v 18. stol. najbolj cvetelo v nemških oziroma avstrijskih deželah, tako so tudi baročne teme tu številnejše in preobložene z alegorijami. Zanimivo je, da se baročne alegorije v Nemčiji in Avstriji tudi zelo dolgo obdržijo, medtem ko v Italiji zanimanje zanje proti sredi stoletja že upada. (Izjema je Tiepolo, ko je slikal v Würzburgu.)

Baročne posvetne teme v dvoranah in na stopniških gradov, v kraljevskih sobanah ter v knjižnicah samostanov prav tako kot cerkvene, poznajo svojo posvetno ikonografijo, svoj trdni alegorični kánon.

Med najpomembnejše baročne teme posvetne narave vsekakor sodi Svetloba — Sonce; od Ludvika XIV. dalje je simbol vseh dinastij. Zato najdemo Apolona oziroma Febusa kot darovalca svetlobe v skoraj vseh kraljevskih in knježjih dvoranah (npr. Sunching in Alteglofsheim v Nemčiji ter Spodnji Belvedere in grad Hetzendorf na Dunaju). Včasih je sam monarh upodobljen kot bog svetlobe. Morda najzanimivejši je tak primer na stropu Kraljevskega stopnišča v benediktinskem samostanu Göttweig. Karel VI. je upodobljen kot Apolon na zmagoslavnem vozu, v katerega sta vprežena dva belca. Prav tako je Karel VI. postavljen v središče slikarije (na reliefni plošči) in v dvorni knjižnici na Dunaju (Prunksaal) ter v dvorani samostana Klosterneuburg pri Dunaju. Apolon je lahko upodobljen tudi kot vodja muz na Parnasu. Če gre za lovski двореc na deželi, najdemo poleg Apolona še Diano — boginjo lova (npr. grad Eckartsau na Spodnjeavstrijskem). Tudi boginja modrosti Atena ima prostor v središču slikarije, na primer v marmorni dvorani in v knjižnici samostana Melk.

V Attemsovih gradovih na Štajerskem pa najdemo Apolona in Ateno le kot spremljevalca drugih bogov na Olimpu (Slov. Bistrica, Gösting). Ateno kot personifikacijo modrosti srečamo še v Dornavi. Sonce kot središče vesolja vidimo tudi na stropu graške knjižnice, ki jo je leta 1708 poslikal Giuglio Quaglio. Pri poslikavah gradov na Štajerskem, ki so bili v lasti plemiških družin Attems in Sauer, pa je lik Apolona zamenjal Herkul.

V Dornavi in Slovenski Bistrici je celoten ikonografski program posvečen temu junaku, poudarjen pa je Herkulov lik tudi na stopnišču brežiškega gradu. Našima dvema primeroma je najbližja apoteoza Herkula na stropu Lichtensteinske palače na Dunaju. Herkulov lik pa navadno izstopa tudi v skupinah olimpskih bogov, npr. v Göstingu in Tobelbadu. Prizori s Herkulovo legendo so številni tudi na obokih dvoran. Poleg naših dveh primerov (Dornave in Slovenske Bistrice) naj omenim še palačo princa Eugena Savojskega na Dunaju.

Druga priljubljena tema na stropu, še pogosteje pa na oboku, je zmagoslavje znanosti in umetnosti. Tema je primerna zlasti za knjižnice (knjižnica samostana Melk, stopnišče samostana Göttweig, dvorna knjižnica na Dunaju). Naročnik, največkrat je bil to monarh, v naših primerih pa plemič, je ljubitelj in mecen znanosti in umetnosti. Na Štajerskem srečamo to temo na stropih dvoran v Brežicah in Štatenbergu. Tu so personifikacije znanosti in umetnosti v varstvu alegoričnih figur — bogastva oziroma miru. Na Avstrijskem so personifikacije znanosti in umetnosti na oboku skoraj obvezne spremljevalke osrednjega prizora na stropu (npr. marmorna dvorana v Belvederu in »modri salon« v palači princa Eugena na Dunaju).

Na Nemškem je zelo priljubljena tema Dežele krone.⁹ Te dežele so personificirane s svojimi posebnostmi (npr. Innsbruck, Brünn, Brucksaal). Rodovnik vladajočih hiš je tudi dokaj pogostna tema in je velikokrat

⁹ Tintelnot, H.: *Die barocke Freskomalerei in Deutschland — ihre Entwicklung und europäische Wirkung*, München 1951.

v zvezi s štirimi deli sveta. Pri nas so štiri celine upodobljene v Dornavi. Naslednja priljubljena tema je alegorična predstava dobre vlade (npr. Pommersfelden). Vedno pa se ponavljajo, predvsem kot spremljevalci osrednje teme, najpogosteje na oboku, motivi naravne simbolike. To so štirje letni časi (pri nas Dornava in Štatenberk), pogosto povezani s štirimi elementi (Brežice, Štatenberk). Na obokih srečujemo še štiri dele dneva — jutro, dan, večer in noč — ter štiri človekove starosti — otrok, mladenič, zrel mož in starec (npr. grad Hetzendorf na Dunaju). V tesni zvezi s temi motivi je predstava Aurore, ki preganja noč (Brežice), in Flore, ki odriva Zimo (Eichstatt, Altenburg). V Nemčiji se pogosto kažejo teme, ki so vezane na kak kraj, na primer prizori iz zgodovine krajev, nekakšna politična propaganda. Nekateri programi v Avstriji povečujejo zmago naročnika slikarij nad sovražniki — Turki (Belvedere, dvorna knjižnica na Dunaju).

Program pravic pravzaprav največkrat poudarja nasprotje med dobrim in slabim, med svetlobo in temo. Bogovi oziroma mitološke osebe, ki posebej ljajo pozitivne lastnosti, v močni svetlobi triumfirajo kot zmagovalci nad temnimi, mračnimi silami, ki padajo v globino. Ta koncept, torej nasprotje med svetlobo in temo, med dobrim in slabim, je lasten tako dinastičnim naročilom kot naročilom raznih princev in knezov (npr. Eugen Savojski, Schwarzenberg, Lichtenstein, Kinsky) pa tudi samostanskim knjižnicam, dvoranam in stopniščem. Na naših primerih je to nasprotje manj očitno, saj so že sami ikonografski programi skromnejši. Tu gre bolj za harmonično sožitje olimpskih bogov, kreposti in čednosti ter znanosti in umetnosti. Vendar pa je na stopniščih v Brežicah in v Slovenski Bistrici nasprotje med dobrim in slabim močno poudarjeno, predvsem z močjo svetlobe in barv. V Brežicah je upodobljen Herkul, zmagovalec nad nizkotnimi človeškimi lastnostmi, v Slovenski Bistrici pa gre tudi za nasprotje med čednostmi in pregrehami oziroma med dobrimi in slabimi človeškimi lastnostmi. Oboje freske je ustvaril isti umetnik — Flurer. Ta je izmed vseh slikarjev, ki so delovali pri obravnavanih poslikavah, najbližji avstrijskemu stropnemu slikarstvu, tako stilno kot tudi ikonografsko.

Sheme, ki je obvladovala profano baročno stropno slikarstvo na Nemškem in Avstrijskem, so se držali tudi slikarji, ki so ustvarjali pri nas. Že sama oblika dvorane — ta je navadno segala v dve nadstropji — je dajala možnost enotnosti pri okrasitvi notranjosti. Na stropu najdemo kot osrednji prizor povečanje kake mitološke osebe (boga ali junaka) oziroma ves Olimp ali pa zmagoslavje znanosti in umetnosti. Na oboku ob straneh glavne teme pa srečamo motive naravne simbolike: štiri elemente (Brežice, Štatenberk, Tobelbad), štiri celine (Dornava, Gösting) ter v oghih bolj razpoložensko štiri letne čase (Slovenska Bistrica, Dornava, Attemsova palača in Joaneum v Gradcu). Na oboku imajo prav tako svoje mesto prizori iz legende junaka, ki je nosilec dogajanj na stropu (Dornava, Slov. Bistrica). Če so poslikane tudi stene, najdemo tu med naslikano arhitekturo vedute in pejzaže (Brežice, tapete v Dornavi). Na stopniščih so pri nas upodobljeni manjši prizori alegorične vsebine, ki so v tesnejši zvezi z družino, za katero so slikarije nastale (Slovenska Bistrica, Brežice).

Na slikarijah je povsod navzoč tudi naročnik. Njegovo znamenje ni le grb — tega najdemo povsod — temveč tudi izbira tem kaže njegov okus in njegova hotenja. Dejstvo, da sta dornavska dvorana, ki je bila poslikana za časa manj znane plemiške družine Sauerjev in slovenjebistriška dvorana, poslikana po naročilu Attemsov, v celoti posvečeni Herkulu, kaže na izredno priljubljenost tega junaka pri plemiških družinah. Herkul, pol bog pol človek, izžareva telesno in duhovno moč in če se je kralj enačil z Apolonom, zakaj se ne bi grof z junakom?!

KROG ATTEMISOVIH FRESKANTOV IN ČAS NASTANKA POSAMEZNIH SLIKARIJ

Izmed slikarjev, ki so delovali v palačah, gradovih in dvorcih grofovske družine Attemsov, so znana le tri imena: Franz Ignaz Flurer, Karl Remb in Joannecky. Edino Flurer je svoja dela signiral in datiral. Karl Remb, naš radovljiški rojak, ki je avtor fresk v Attemsovi palači v Gradcu, je verjetno slikal tudi v dvorani v Brežicah. O Joanneckem, ki ga Janisch in Wastler omenjata kot avtorja štatnenberških fresk, pa ne vemo ničesar.

Osrednja osebnost je prav gotovo Franz Ignaz Josef Flurer ali Florer oz. Fluener, kot se je tudi podpisoval. V 20. letih 18. stol. je bil uradni slikar Attemsov. Rodil se je verjetno v Augsburgu,¹⁰ torej v mestu, ki je bilo središče švabskega baročnega stenskega in stropnega slikarstva. Augsburg je bil eno izmed središč južnonemškega slikarstva, od tam so prihajale umetniške pobude v razne krajevne šole in središča. Za Flurerja ne vemo, kje se je šolal. Umrli je v Gradcu 1742. leta.¹¹

Pri nas so verjetno njegovo prvo delo slikarije na stopnišču in v kapeli brežiškega gradu. Čeprav niso signirane in ne datirane, jih zaradi precejšnje sorodnosti z drugimi deli pripisujemo Flurerju. Značilni so njegovi obrazni tipi: moški z močnimi nizkimi čeli, blede ženske z velikimi okroglimi očmi. Tudi v barvah je Flurer precej poseben, spomnimo se le sivkaste modrine neba, rožnatih tonov kože in zelenkastih senc. Slikarije na stopnišču v Brežicah so nastale morda le kako leto pred slovenjebistriškimi. Bile so skoraj gotovo signirane in datirane, saj je bil Flurer v tem zelo vesten. Signacijo so verjetno prekrila kasnejša popravila in restavracije. Eden izmed razlogov, zaradi katerih menim, da so Flurerjeve freske v Brežicah nastale pred onimi v Slovenski Bistrici, je v tem, da se mi druge zde boljše, še posebno, če jih primerjam s slikarijami v brežiški kapeli. Drugi razlog pa je morda ta, da so Attemsi slikarju zaupali najprej manj obsežno delo in mu šele potem dali večje naročilo.

Leta 1721 je Flurer dokončal freske v slovenjebistriški graščini. Poleg dvorane in stopnišča je tudi tu poslikal kapelo. Žal so slikarije v kapeli slabše ohranjene. Preden je zapustil Attemse, je verjetno tudi v njihovi palači v Gradcu dopolnil kako slikarijo.

Najbolj znane Flurerjeve slikarije krasi strop praznične dvorane (Festsaal) v zdravilišču Tobelbad blizu Gradca. Podobno kot v Slovenski Bistrici najdemo tu zbrane bogove na Olimpu. V sredini pa je alegorična

¹⁰ Steska, V.: *Slovenska umetnost I*, Prevalje 1927.

¹¹ Wastler, J.: *Steierische Künstler Lexicon*, Graz 1883.

moška figura — Vodnar, ki pomeni štiri štajerske reke. Tudi te freske je slikar signiral in datiral: Franciscus Ig. pinxit 1732.

Fran Šijanec¹² in Fran Messesnel¹³ pišeta, da so tudi freske v dornavski dvorani delo Flurerjeve roke, vendar je Flurerjevo avtorstvo že zaradi njihovega zgodnjega nastanka nemogoče.

Flurerjeve slikarije so tudi v prezbiteriju župne cerkve Sv. Jerneja v Slovenski Bistrici (iz leta 1722), a so močno preslikane.

Flurer je bil tudi oljni slikar. Med njegovimi tabelnimi slikami je gotovo najbolj uspela podoba Sv. Egidija, ki krasi glavni oltar graške stolnice. Verjetno je tudi v graški palači Attemsov nekaj njegovih oljnih podob. V muzeju v Brežicah sta dve krajinski podobi, ki ju pripisujejo Flurerju. Poleg tega se je poizkusil z ilustracijami. (S trinajstimi ilustracijami je namreč obogatil knjigo »Beschreibung der Erbhuldigung in Graz 1728« G. J. von Deyersberga.)

Drugo znano ime v krogu Attemsovih slikarjev je Franz Karl Remb ali Remp, sin ljubljanskega slikarja Janeza Jurija Remba. Rodil se je v Radovljici leta 1675. Umrl je po letu 1715, morda leta 1718 (Thieme Becker).¹⁴ Wastler¹⁵ piše, da se je šolal na stroške grofa Ignaza Marije Attemsa v Italiji, Steska¹⁶ pa dodaja, da se je slikarstva učil v Rimu in v Benetkah. Ko se je vrnil iz Italije, je poslikal stopnišče Attemsove palače v Gradcu. Bil je oljni slikar in freskant.

Menim, da Remb ni poslikal le stopnišča v graški palači Attemsov, kot pravijo viri, temveč so sledovi njegovega čopiča vidni tudi drugod v palači. Sklepam tudi, da je bil zraven pri poslikavi brežiške dvorane. Verjetno je izdelavo detajlov prepustil komu drugemu, kajti prav ti so šibka stran fresk v brežiški dvorani in prav tako na določenih mestih v graški palači. Attemsi so jo zidali precej časa. Remb je sodeloval pri poslikavah graške palače od leta 1703 do leta 1708. Potem je zapustil Attemse in leta 1711 odšel na Dunaj.¹⁷ Tako so freske v dvorani v Brežicah nastale med leti 1694, ko so Attemsi kupili grad, in letom 1703, ko je bilo njihovo zanimanje usmerjeno predvsem v palačo v Gradcu. (V tem času si tudi niso pridobili nobenega novega posestva, torej so se res posvetili le reprezentančni palači.)

Slikarije pa nikakor niso mogle nastati po letu 1715, torej po letu, ko je Ignazu Mariji Attemsu umrla prva žena Marija Regina Wurmbbrand. Wurmbbrandov grb je namreč še vedno v brežiški dvorani. Večji del tega časa so se Attemsi ukvarjali s svojo palačo v Gradcu, kjer so imeli tudi svojega slikarja. Dvomim, da bi Attemsi, ki so bili baje skopi — zaradi tega naj bi Remb odšel od njih — hkrati zdrževali dva slikarja, enega v Gradcu in drugega v Brežicah. Leta 1711 pa Remba srečamo že na Dunaju. Torej je najbolj logična možnost, da so brežiške freske nastale pred začetkom del v Attemsovi palači, morda prav na prelomu stoletja.

¹² Šijanec, F.: *Krog Attemsovih freskantov*, Kronika 1957.

¹³ Messesnel, F.: *Varstvo spomenikov*, ZUZ XVIII 1942, str. 101.

¹⁴ Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon der bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart XXVIII*, Leipzig 1934, str. 150.

¹⁵ Wastler, J.: *Steierische Künstler Lexikon*, Graz 1883.

¹⁶ Steska, V.: *Slovenska umetnost I*, Prevalje 1927.

¹⁷ Steska, V.: *Slovenska umetnost I*, Prevalje 1927.

(Druga možnost pa bi bila, da so slike nastale takoj za onimi v Gradcu, torej med letom 1708 in 1711.) Brežiške slikarije v dvorani same pričajo, da je njihov avtor pravkar prišel iz Italije, kjer je občudoval strop palače Barberini v Rimu ter se učil pri Cortonovih posnemovalcih. Okvir sam se dosledno drži Cortonove zamisli. Nikjer še ni opaziti prizadevanja navzgor, prostor je še zaprt. Figure na oblakih kot da so prilepljene na strop. Sem ter tja se oblaki spuste niže, pod zidec, ki uokvirja strop, kar pa kompoziciji ne pomaga, da bi se dvignila nad sam realni prostor. Med posameznimi pasovi, med steno in frizom z mitološkimi prizori ter stropom, ni niti prostorske niti vsebinske povezave.

Na Rembovo navzočnost¹⁸ pri slikarijah v brežiški dvorani namigujejo tudi njegove določene posebnosti, ki jih najdemo prav tako v graški palači: svetloba, ki od spodaj osvetljuje figure, tipi obrazov s koničastimi nosovi, draperija, ki v loku valovi okrog figur, kretnje rok, nepravilne skrajšave posameznih delov teles.

Od vseh slikarij v gradovih na slovenskem Štajerskem so najpoznejše nastale one v Štatenbergu. O avtorju štatenberških fresk ni znanega nič več kot tisto, kar o njem piše Janisch. Pravi, da je štajerski slikar, ki je za grofa Dismo Attemsa poslikal viteško dvorano v Štatenbergu. Sklepam pa, da so slikarije nastale v poznih tridesetih letih ali v začetku štiridesetih let, vsekakor pa po smrti druge žene Ignaza Marije Attemsa, Christine Creszentie Herberstein. Ta je umrla leta 1737. Trditev opiram na dejstvo, da je naročnik želel na stropu grba in monograma Ignaza Marije Attemsa ter Marije Regine Wurmbbrand. Disma je bil namreč sin Ignaza Marije Attemsa iz prvega zakona z Marijo Regino Wurmbbrand. Za približno datacijo okrog leta 1740 priča tudi izredno veselje slikarja do upodabljanja raznih živali, tudi eksotičnih (ptice, ribe). Ob tem se lahko spomnimo tapet iz Dornave.

Glede avtorstva ostaja odprto še eno vprašanje: kdo je slikar dornavskih fresk? Gotovo je, da ga ne moremo iskati med slikarji Attemsovega kroga. Letnica 1708 pod prizorom Herkula in Anteja in pa grbi, ki niso Attemsovi, zgovorno pričajo, da so slikarije nastale precej prej, preden so Attemsi kupili dvorec, torej v času, ko so bili njegovi lastniki Sauerji. Ko bi se razvozlati enigmatični napisi ob grbih, bi morda kaj več zvedeli tudi o avtorju. Tako pa le po slikariji sklepamo, od kod je slikar lahko prišel.

Slikarije v Dornavi se precej ločijo od drugih. Kompozicijsko so jasne, kar na nemških freskah ni v navadi (tam se kompozicija lomi v številnih nadrobnostih). Omenjuje se na bistvo, opazimo prav malo detajlov. Slikar je bil še celo pri atributih precej skop. Za nemški okus pa so posebnost prav ti manj pomembni dekorativni predmeti, ki nemške freske dobesedno preplavljajo. Prav tako je nemška posebnost veliko veselje do številnih obrazov. V Dornavi pa nasprotno vidimo le malo figur.

Italijanske stropne slikarije pa so tako kompozicijsko kot tudi ikono-grafsko preprostejše in jim zato manjka tisti čar skrivnostnosti, ki je na nemških slikarijah vedno navzoč. Široka lestvica raznih alegoričnih razmerij in simbolov je nemška posebnost, Italijani so manj zapletali tudi

¹⁸ Remba kot slikarja brežiške dvorane omenja Stanko Škaler v *Vodniku po Brežicah*, 1968.

pri alegorijah. Slikar dornavske dvorane ne ljubi nadrobnosti. Dornavsko slikarstvo bi mitološko lahko razlagali kot Herkulovo pot na Olimp, vendar tu izstopajo alegorične osebe — čednosti, ki junaka spremljajo na poti. Olimpa niti ne vidimo (kot na primer v Slovenski Bistrici), temveč ga le slutimo nekje nad Merkurjem (ta je na podobnih upodobitvah, še posebno v zvezi s Herkulom, pač nepogrešljiv). Tretja posebnost dornavskih slikarjev pa so krepke, oble postavbe ter klasično lepi obrazi ženskih figur, ki vsekakor kažejo italijanski okus. Slikarje imajo tudi svojo barvno noto. Ubrane so v harmoniji toplih, sončnih barv, ki odlikujejo beneško slikarstvo. Prav tako pa izstopajo po kakovosti. Če jih primerjamo s slikarji v brežiški dvorani, ki so nastale nekaj let prej, opazimo že popolnoma drugačno pojmovanje iluzionistične perspektive.

Po vsem tem lahko sklepamo, da je slikar dornavske dvorane prišel z juga in ne s severa. Verjetno se je šolal v severni Italiji.

STILNA STOPNJA ŠTAJERSKIH SLIKARIJ V PRIMERJAVI Z RAZVOJEM ILUZIONISTIČNEGA SLIKARSTVA NA DUNAJU

V okviru južnonemškega in avstrijskega baročnega fresknega slikarstva lahko govorimo o štirih središčih, o štirih različnih šolah z lastnimi posebnostmi. To sta na nemškem ozemlju švabska s središčem v Augsburgu in bavarska, na avstrijskem pa tirolska in dunajska. Seveda je delovala še cela vrsta krajevnih središč, a niso odločilneje vplivala na razvoj nemškega in avstrijskega baročnega stropnega slikarstva, temveč so se predvsem okoriščala z dosežki omenjenih štirih središč. Eno takih središč je bil tudi Gradec.

Max Dvořák¹⁹ je razvoj monumentalnega dekorativnega slikarstva na Dunaju razdelil v tri obdobja in v več smeri, ki jih časovno ne moremo ločiti. Vežejo jih skupne razvojne črte. Prvo obdobje je imenoval italijanizirajoče. Drugo je obdobje po Pozzu, ko so ustvarjali Rottmayer, Altomonte, Gran in Troger. Tretje obdobje, po prelomu stoletja, pa doseže vrh z Maulpertschom.

V drugi polovici 17. stol. in v začetku 18. stol. srečamo povsod po Avstriji in južni Nemčiji italijanske mojstre: stavbarje, slikarje in kiparje. Na Dunaju delujejo slikarji: Antonio Beduzzi, Marcantonio Chiarini, Marcantonio Franceschini iz Bologne, Antonio Bellucci iz Trevisa, Carlo Carlone iz Coma in Antonio Pellegrini iz Padove. Ti slikarji so bili zaradi tako raznovrstnega rodu zastopniki različnih šol in smeri. Te šole pa so se spet ustanovljale v različnih stopnjah italijanskega stropnega slikarstva. Med njimi so slikarji, ki nadaljujejo tisto smer italijanskega baročnega slikarstva, ki ga radi imenujejo eklekticizem (Annibale Caracci, Lanfranco, Giovanni di San Giovanni). Izhajajo iz dane arhitektonske razčlenitve stropa, z njim so posamezne slike povezane. Tako rešitev vidimo še na stropu dvorane deželnega dvorca (Landhaus) na Dunaju (slikarja Antonia Beduzzija leta 1710). Prav tu pa se s starim bolonjskim načinom že srečuje

¹⁹ Dvořák M.: *Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien, Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München 1929, str. 227 in nasl.

nov način, ki mu je v Italiji krčil pot Pietro da Cortona. Beduzzi je seveda te oblike iz druge ali tretje roke. Razgibane gmote teles nastopajo namesto tektonskih oblik, prelamljajo stene, podirajo mostove med realnim in ne-realnim prostorom.

Druga smer tega prvega obdobja, ki je v posameznih primerih živela še dolgo časa, je temeljila na povezavi navadno v štuku narejene površinske dekoracije in slikarije. Poudarjeno je nasprotje med temno, težko barvitostjo slikarske kompozicije in ljubkim svetlim ornamentom štukature. Povezanost z arhitekturo se zrahlja. Lep primer za rešitev te vrste so stropi Giacoma del Poa v Belvederu, slikarije v pritličju Lichtensteinske palače in Solimenova poslikava stropa v zlatem kabinetu Belvedera, (ta pa ni več ohranjen). V zlatem kabinetu nadomeščajo štukaturni okras naslikani plešočni puti, ki s kitami cvetja pozdravljajo Auroro. Neitalijansko različico teh prizadevanj pa najdemo na stropu v palači Schwarzenberg, kjer je slikal Daniel Gran. Tu je štuk nadomestila slikarska dekoracija.

Drugo, pravzaprav najpomembnejše in najrodovitnejše pa je obdobje, ki mu je vtisnil svoj pečat Pozzo. Stopnjeval je Cortonova načela. Resničnega prostora ne povezujejo več z nebom le posamezni pogledi, ves strop se je z iluzionističnim slikarstvom spremenil v nasprotje svojega tektonskega namena. Poudarek stavbe je namreč prenesen v višino. Neomejeno dvigovanje od snovnega k nesnovnemu, povezano z grandioznim gibanjem, to je program in namen Pozza in slikarjev, ki so mu sledili. Naslikani arhitekturni členi ne delijo več realnega območja od irealnega, temveč se arhitektura staplja s slikarijo nad njo. Od tujih mojstrov nadelujeta Pozzovo smer na Dunaju Chiarini in Carlone. Chiarinijeva posebnost so temperamentne slikarije v palači Kinsky. Tudi Carlone je slikal v palači Kinsky in v Belvederu. Nihče pa ni popolnoma dosegel Pozzovega zgleda, izrednega dvigovanja prostora v Lichtensteinski palači na Dunaju.

Domači slikarji Martin Altomonte, Johann Rottmayer, Daniel Gran in Paul Troger so vsi izhajali iz Cortonove smeri v obliki, kakršno ji je dal Pozzo. V tretjem desetletju 18. stol. pa se tesna povezanost z arhitekturo zrahlja. To opazimo tudi pri Italijanih, ki delujejo na Dunaju. Arhitektura je še vedno naslikana, vendar ne pomeni več prehoda k tistemu, kar je nad njo, temveč loči dva svetova, zemeljskega in nebeškega. Ni več kompaktnih gmot, temveč so le posamezne skupine, ki živijo svoje življenje. Velikansko prizadevanje arhitektonskih in figuralnih gmot navzgor je izginilo. Ostaja le ritmično valovanje, dvigovanje in spuščanje kompozicije prek roba arhitektonskega okvira. Barve so svetle, svetloba in senca frfotata neprisiljeno od skupine do skupine oseb. To dogajanje vidimo na Granovih slikarijah v dunajski dvorni knjižnici. Podobno slika tudi Paul Troger v knjižnici in v marmorni dvorani samostana v Melku ter v samostanih v Altenburgu, Gerasu in Göttweigu. Vsak posamezni del je samostojno povezan z neomejenim zračnim prostorom. Zrak — v Melku velik oblak, ki se spusti z neba — je nadomestil arhitekturo in postal tista sestavina, ki vse povezuje.

Od sredine stoletja naprej se začne čutiti Tiepolov vpliv na južnonemško in tudi na avstrijsko stropno slikarstvo. Oživi zanimanje za naravo. Vsebina postane poučna in poetična, v neposredni zvezi z naravo in

življenjem. Dokaz za to spremembo so slikarije Vincenca Fischerja v Dianinem templju v Laxenburgu. Fantazijski prizor, apoteoza boginje na stropu, je povezan z naravnimi prizori iz Dianine zgodbe pod njim. Krajina se spet močno uveljavi. Naslikani arhitektura in pokrajina sta popolnoma neodvisni od arhitekture stavbe, ki jo krasita. Stene se odpirajo, nadomeščajo jih lepi pejzaži (Schönbrunn-Bergl). Veselje nad fantastičnim in poučnim hkrati spodbujajo kitajski motivi, trojski motivi živalskega in rastlinskega sveta ter predstave tujih narodov. Naturalizem nizozemske umetnosti predre in razkroji miselno in kompozicijsko enotno baročno monumentalno slikarstvo. Idealistično slikarstvo pa se v Avstriji kljub novim vplivom obdrži še naprej in s fantazijskimi slikarijami Antona Maulpertscha doseže svoj vrhunec. Za njim se razvoj pretrga. Racionalizem postavi umetnosti nerealnega dvigovanja mejo. Stropi spet izražajo svoj tektonski namen.

Podoben stilni razvoj kot pri avstrijskih baročnih stropnih slikarijah lahko zasledimo tudi pri nas. Tako so slikarije brežiške dvorane še popolnoma zasidrane v 17. stoletju. To je Cortonova, torej italijanska različica iluzionističnega slikarstva. Prostor je razdeljen v tri dele, ki so med seboj ločeni z vodoravnimi črtami: stene z arhitekturo in krajino, obočni friz in strop. Povezave med njimi ni. Obočni friz je nizek. Arhitekture, ki bi pomagala pri dvigovanju stropa, ni. Strop sam je potlačen. Na njem pravzaprav ne moremo določiti najvišjega lika, h kateremu bi se vse druge figure dvigovale. Celoten prizor neenakomerno valovi, se dviga in pada. Logično se nam zdi, da je najvišje mesto podeljeno posebej bogastva, vendar slikarju tega ni uspelo potrditi s slikarskimi sredstvi, z značno in barvno perspektivo.

Dornavske freske so lep primer tistega, kar so kasneje v Avstrijo, posebno na Dunaj, prinesli severnoitalijanski slikarji, predvsem Chiarini in Carlone. Tak način slikanja je potem prevzel tudi Altomonte, na primer v Spodnjem Belvederu. K nam pa je ta rešitev stropne poslikave prišla najverjetneje brez posredovanja Avstrije, neposredno iz Italije. Proti koncu 17. in v začetku 18. stoletja so Benetke z novim rodом freskantov (S. Ricci, Piazzetta, F. Benković) zelo pomembne. V spremenjeni obliki nadaljujejo bolonjske dosežke iluzionističnega slikarstva. Za dunajsko stropno slikarstvo pa bi bil naš primer z letnico 1708 zelo zgođen. Chiarini in Carlone namreč delujeta na Dunaju kakih deset let kasneje (palača Kinsky 1716 do 1718, Belvedere pa 1723). V dornavski dvorani arhitektura oblikuje balustrado, ki loči nebeški prizor od resničnega prostora in lepo uokvirja prizore na oboku. Naslikana arhitektura je torej posrednik med predmetnim in nepredmetnim prostorom, optično pa s perspektivnim zoževanjem stropa dviguje prostor. Na stropu se to dvigovanje nadaljuje, in sicer od spodnje najtemnejše skupine figur s Herkulom prek ženskih likov do Merkurja, ta je najvišje. Od gledalca je najbolj oddaljen in je najsvetlejša figura. Uokvirjeni prizori na oboku so tudi italijanskega izvira. Najdemo jih že pri bolonjskih kvadraturistih. V Avstriji so navzoči skoraj povsod tam, kjer slikajo italijanski mojstri (npr. palača Lobkowitz, Landhaus in palača princa Eugena na Dunaju). Prevzameta pa jih tudi Altomonte (samostan St. Florian) in Gran (palača Schwarzenberg na Dunaju — eno njegovih zgodnejših del).

Flurerjeve slikarije pričajo, da so nastale v času, ko se je Pozzov zgled že dokaj trdno ustalil po vsej Avstriji. Resnična arhitektura je popolnoma podrejena naslikani, med resničnim in fantazijskim ni nobene meje. Že od tal sledimo nenehnemu siljenju navzgor. To dvigovanje ponazarjajo najprej pilastri in polstebri z bogatimi kapiteli, nato arhitektonski elementi na oboku in končno na nebu figuralne skupine; te so čedalje manjše, čim više so. Tudi barve sodelujejo pri tem, saj so proti vrhu čedalje svetlejšje. V Slovenski Bistrici sta spodaj težka lika Herkula in Demetre, zgoraj pa so figure nežnejše in barve svetlejšje. Vendar se tudi Flurer ni držal dosledno Pozzovega zgleda za poslikavo stropa. Pozzo je namreč središče dogajanja in najvišjo točko postavil v center slikarije, tako da je pred nami vse nebo. Pri Flurerju (izjema je slikarija v Tobelbadu) in prav tako na drugih naših stropih pa sledimo dvigovanju samo v eni smeri. Gledalec pri tem vidi le del oziroma izrez celotnega dogajanja na nebu. Slikarji tako seveda teže dosežejo optični vtis dvigovanja.

Kombinacijo štuka in freske oziroma oljne slike so na Dunaj prinesli italijanski slikarji in je v začetku 18. stol. pogostna. V posameznih primerih se pojavi tudi kasneje. V rokokuju pa je poglaviten okras prostorov spet sožitje freske in štuka. Freske v štatemberški dvorani so nastale nekje med obdobjema, ki sta ljubila to kombinacijo štuka in freske. Strop je razdeljen v pet poslikanih polj, ki jih med seboj loči bogata štukturna dekoracija. Samo osrednje polje dviguje resničen prostor. Očiten je kontrast med temnejšimi barvami slikarije in belim štukom, ki preprečuje dvigovanje celotnega prostora. To dvigovanje pa v tistem času ni več tako pomembno. Svetlo-temni učinek je tudi podlaga celotne kompozicije.

SKLEPI

Iluzionistične poslikave baročnih gradov in dvorcev pomenijo reprezentativno umetnost fevdalnih krogov. Attemsi so bili gotovo najpogostnejši pa tudi najzahtevnejši naročniki tako stavbarskih kot slikarskih in kiparskih del na slovenskem Štajerskem. Pri tem so naročali samo tuje mojstre.

Prva je bila poslikana dvorana gradu v Brežicah. Remb, ki je tu slikal, je bil našega rodu, a je deloval predvsem v Avstriji — v Gradcu za Attemse in na Dunaju. Dvorana je razdeljena v tri pasove. Na stenah je naslikana krajina, na oboku si kontinuirano slede mitološki prizori, strop pa prikazuje zmagoslavje znanosti in umetnosti, ki jima bogastvo zagotavlja nemoten razcvet. Slikarija sledi Cortonovi rešitvi posvetnega iluzionističnega stropnega slikarstva.

Brežiški dvorani je časovno sledila slikarija v dvorcu Dornava. Naročniki so bili drugi — grofi Sauerji. Slikar je izšel iz kroga severnoitalijanskih freskantov. Ikonografsko je vsa slikarija posvečena Herkulu. Ta mitološki junak, pol bog pol človek je zaradi izredne moči, poguma in krepostnosti zelo priljubljen lik pri plemiških naročilih, tako slikarskih kot tudi kiparskih. Slikarija dornavske dvorane je tudi italijanska različica stropnega iluzionizma, vendar ne rimska, temveč bolonjsko-beneška.

RODOVNIK DRUŽINE ATTEMS — LINIJA HEILIGENKREUZ

Johann Friedrich
10. 12. 1592—15. 12. 1663

Ursula Terenzia v. Colorado
1598—1616

Marianna Klara v. Thurn.
Valsassina Hoffer

Francesca Maria Strozzi
1620—1668

Franz Anton
1645—1704

Ignaz Maria Maximilian
Dismas Joseph Leander
15. 8. 1652—11. 12. 1732

Maria Regina v. Wurmbbrand-Stuppach
3. 6. 1659—24. 4. 1715

Christina Crezscenia v. Herberstein Guttenhag
29. 8. 1658—27. 4. 1737

Charlotte Maria Anna Henriette
28. 8. 1687—10. 12. 1742

Franz Dismas Hermann
6. 8. 1688—10. 5. 1750

Thaddäus Cajetan
Bernhard
13. 4. 1691—13. 8. 1750

Ernest Amadeus Thomas Ferdinand Hyazinth Maria
21. 12. 1694—5. 12. 1757 3. 7. 1697—1723

Maria Juliana v. Wildenstein
6. 12. 1697—25. 1. 1769

Maria Sophia v. Herberstein
Pusterwald
6. 7. 1694—28. 7. 1715

Maria Anna
von Wurmbbrand-Stuppach
28. 9. 1689—21. 3. 1760

Dismas Maximilian Siegmund
Engelbert Franz
7. 11. 1718—20. 2. 1765

Ignaz Maria Maximilian Dismas
Joseph Leander
26. 2. 1714—17. 6. 1762

Joseph Bernhard Maria
8. 9. 1727—25. 11. 1772

Maria Caecilia v. Galler
13. 1. 1729—16. 6. 1813

Maria Josepha Khuen zu Auer
v. Belasy-Lichtenberg
4. 8. 1721—1. 4. 1784

Anna
von Wurmbbrand-Stuppach
4. 3. 1728—11. 3. 1801

Viri:

1. Genealogisches Handbuch der Gräfflichen Häuser A Bd IV, Limburg a. d. Lahn, 1962;
2. Graški deželni arhiv.

Več kot desetletje kasneje nastanejo Flurerjeve slikarije v dvorani, na stopnišču in v kapeli gradu v Slovenski Bistrici. Približno hkrati, verjetno malo pred njimi, pa so nastale freske na stopnišču in v kapeli brežiškega gradu. Tudi te spadajo v Flurerjev opus. V slovenjebistriški dvorani spet srečamo Herkula, junakovo pot na Olimp ter prizore iz njegove legende. Strop na stopnišču istega gradu poudarja nasprotje med dobrimi in slabimi človeškimi lastnostmi. Prav tako najdemo nasprotje med dobrim in slabim na stopnišču v Brežicah. Flurerjevim slikarijam je vsekakor zgled avstrijsko stropno slikarstvo.

Najkasneje je bil poslikan strop viteške dvorane v Štatenbergu. Avtor slikarij je Joannecky. Strop je razdeljen v pet polj. Srednje polje prikazuje zmagoslavje znanosti in umetnosti v zavetju miru, na stranskih obočnih poljih pa so upodobljeni štirje elementi. Na slikariji opazimo neko dvojnost. Motivika že napoveduje rokokojski okus, štuk pa je še precej masiven. Silnega vzpenjanja navzgor, ki je značilnost prvih tridesetih let 18. stoletja, tu ni več. Slikar nam le v srednjem polju odpre pogled v nebo, ostala štiri pa podaljšujejo obok. Dvigovanje namreč v tem času ni več tako pomembno.

Slikarije v Attemsovih gradovih na Štajerskem so torej reprezentativni dosežki tujih slikarjev na našem ozemlju; po kakovosti ne zaostajajo za avstrijskim stropnim slikarstvom, ker so pač njegov sestavni del. Na razvoj našega stropnega slikarstva niso neposredno vplivale, pomenijo pa samostojno skupino baročnega slikarstva pri nas.

ZUSAMMENFASSUNG

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden in den Burgen bzw. Schlässern der slowenischen Steiermark bedeutende illusionistische Barockgemälde. Es handelt sich dabei um die Schlösser Brežice, Slovenska Bistrica, Dornava und Štatenberk. Sie alle sind dadurch verbunden, daß sie sich im Besitz der Familie Attems befanden.

Die Barockkunst kam auf slowenischem Boden verhältnismäßig spät zur Geltung. Erst gegen Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts beginnt die Zahl der Werke, sowohl sakralen als auch profanen Charakters, anzuwachsen. Während künstlerische Anregungen nach Ljubljana aus Italien kommen, ist die Steiermark dem Einfluß des Nordens geöffnet. Für die Entwicklung der künstlerischen Tätigkeit zur Barockzeit in der slowenischen Steiermark ist nämlich Graz der entscheidende Ausgangspunkt; Kontakte mit Ljubljana sind rar und weniger bedeutend. So wie für andere Kunstarten gilt das auch für die illusionistische Malerei. In der Zeit, wo in Ljubljana Guilio Quaglio und später unser größter barocker Freskenmaler Franc Jelovšek wirkten, begegnen uns in der Steiermark hauptsächlich Maler, die aus dem Grazer Kunstkreis kommen. Diese Abhandlung behandelt vor allem das ikonografische Programm, den Stilgrad der Gemälde in den vier steirischen Schlössern und die Maler, die sie geschaffen haben. Wegen der ikonografischen Einheitlichkeit beschränkt sie sich auf profane Themen und läßt die Ausmalungen sakraler Räume — Kapellen — beiseite, die sonst zum Ganzen der einzelnen Objekte gehören.

In der Steiermark waren die Attems die politisch einflußreichste und im Wettbewerb mit dem übrigen Adel künstlerisch ehrgeizigste feudale Familie. Ihre lebhafteste Bautätigkeit gerade in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo sie immer neue Besitztümer erwerben, ist für sie charakteristisch. Damit die neuen oder erneuerten Bauten angenehmer wären, und man sich mit ihnen möglichst hervortun könnte, geben sie Gemälde und Bildhauereien in Auftrag. Die steirische Linie der Attems', die sonst aus Friaul stammen, hat Ignaz Maria

(1652—1732) begründet, der sich im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in Graz niederließ. Er war zweimal verheiratet, zuerst mit Maria Regina Wurmbrand (gest. 1715), dann mit Christina Crescentia Herberstein-Guttenberg (gest. 1737). Er erwarb viele Besitztümer und errang eine bedeutende Stellung in der Staatsverwaltung. Er bewies größten Kunstsinn. Sein Sohn aus erster Ehe, Dizma, erbte die steirischen Schlösser und setzte Ausbau und Verzierung der begonnenen Werke fort. Er kaufte Schloß Dornava und baute es um. Illusionistische Gemälde, die für die Attems' erstellt wurden, blieben auf slowenischem Boden in Brežice, Slovenska Bistrica und Štatenberk erhalten, auf österreichischem Grund im Grazer Palast und in Goesting. Über die Sauer, die zweite Familie, die mit dem Umbau von Schloß Dornava und dessen Ausmalung in den Wettbewerben eingriff, weiß man fast nichts. In der Steiermark hatten sie mehrere Besitztümer, darunter die Schlösser Borl und Dornava; letzteres kauften sie 1671 den Herbersteins ab und veräußerten es 1736 an Dizma Attems.

Alle vier steirischen Schlösser sind reich an malerischem Schmuck. In Schloß Brežice sind drei Räume ausgemalt. Der Saal ist der größte mit Fresken geschmückte Profanraum in Slowenien. Es gibt auch noch Gemälde in Treppenhaus und Kapelle. Im Saal findet man Fresken an den Wänden, dem Gewölbe und der Decke. An den Wänden üppige Landschaftsmotive mit Architektur. Darunter findet man den Autor in voller Gestalt abgebildet. Von den sechs ovalen Ölbildern, die einst an den Saalwänden hingen, gibt es heute nur noch drei. Am Gewölbe befinden sich in zusammenhängender Reihenfolge Szenen mythologischen Inhalts die die vier Elemente darstellen. Das Feuer an der südlichen Querwand wird durch Vulkan in seiner Schmiede veranschaulicht, die Luft an der Nordwand durch Apoll und Aurora auf dem Sonnenwagen. Die Erde an der westlichen Langseite setzt sich aus vier Szenen zusammen, einem Gelage des Bacchus, der Pansverehrung, dem Spiel der Driaden und Mars auf dem Kriegszug. Das Wasser wird an der Ostwand durch Neptun und Amphitrite auf dem Siegeswagen, den eifersüchtigen Polyphem, Pyramus und Tisbe und den Raub der Sabinerinnen dargestellt. An der Decke schweben auf Wolken Gruppen von Personen, die Wissenschaften und Künste repräsentieren, die oberste Gruppe aber stellt den Reichtum dar. Zuunterst die Poesie, gefolgt von Musik, Geometrie, Bildhauerei, Astronomie, Malerei und Medizin. Ganz oben eine Frauengestalt mit Füllhorn und goldener Aureole — der Reichtum. Zusammen mit anderen Gestalten um sich her (Gerechtigkeit, Schicksal, Zeit) veranschaulicht sie die Vergänglichkeit des Reichtums und die Unentrinnbarkeit des menschlichen Schicksals, das sich nicht durch Reichtum bestechen läßt. An der Saaldecke auch die Wappen der Attems und Wurmbrands. In Schloß Brežice sind auch Decke und Wände des Treppenhauses zwischen dem ersten und zweiten Stock bemalt. An den Seitenwänden in gemalten Nischen die Wappen der Attems und Herbersteins, in der Mitte, ebenfalls in einer Nische, Zeus. Über der gemalten Balustrade öffnet sich eine Deckenszene mit Herkules am Scheidewege zwischen Sünde-Ausschweifung und Sittsamkeit-Reinheit. Unter Herkules' Füßen Betrug und Heimtücke als Besiegte, darüber freut Hermes sich mit Musikanten seines Sieges.

In Schloß Dornava sind nur Gewölbe und Saaldecke bemalt. Die Malerei ist völlig dem Herkules gewidmet. Am Gewölbe findet man zwischen bewegter Architektur in barockem Rahmen vier Szenen aus der Herkuleslegende. An beiden Langseiten, der östlichen und der westlichen, sind zwei Szenen abgebildet und zwar: Herkules tötet die lernäische Hydra und Herkules mit Jole. An der nördlichen Seite pflückt Herkules die goldenen Äpfel der Hesperiden, an der südlichen kämpft er mit Antheus. An den kürzeren Seiten sind zwei Wappen unter zwei Rahmen angebracht. Unter den Wappen an der Südseite ist neben der Jahreszahl 1708 die Inschrift M : A : G : S und E : G : G, an der Nordseite F : A : S : V : V : Z : A und R : K ; M ; G ; R ; V ; C angebracht. Neben den Szenen an den Langseiten sitzen vier Frauengestalten, die die Kontinente darstellen. Nach Osten Europa und Amerika, nach Westen Asien und Afrika. In den Ecken Putten mit Vasen — die vier Jahreszeiten. An der Decke die Apotheose des Herkules. Hermes bringt dem Heros des Olymp den Lorbeerkranz. Darunter sitzen auf Wolken die Personifizierungen von Reichtum und Schönheit (Aphrodite) und noch zwei andere Frauengestalten, ganz unten neben Herkules Athene

in Kriegsrüstung und Fortitudo. Der allegorische Inhalt der Szene ist die Harmonie von Standhaftigkeit, Geisteskraft, Schönheit und Wohlstand.

Im Schloß zu Slovenska Bistrica findet man ebenso wie in Brežice Gemälde in drei Räumen, im Saal, im Treppenhaus und in der Kapelle. Der Saal ist vom Fußboden bis zur Decke bemalt. Reiche Barockarchitektur an den Wänden, unterstützt die aufgegliederte Balustrade, darüber ist eine Szene am Himmel zu sehen. Zwei Genien helfen Herkules beim Aufstieg auf den Olymp, wo er von den versammelten Göttern schon erwartet wird. Ganz oben sitzen auf einer Wolke Zeus und Hera, ihnen zur Rechten Diana und Apoll. Hermes, der Bote des Olymp eilt, Herkules zu empfangen. Links darunter die Koren, Ares, Poseidon, Hades und eine Muse, rechts Demeter, Hephaistos, Aphrodite mit Eros auf dem Schoß und Kronos. In den Ovalen an den Langseiten zwischen den oberen Fenstern abwechselnd in rotem und gelbem Grisaille Szenen aus der Herkuleslegende als inhaltliche Ergänzung der Szene an der Decke. Acht Figuren, die auf den bemalten Fensterquerbalken sitzen, schließen sich auch in den ikonografischen Herkuleskreis ein. Sie tragen nämlich seine Attribute. Über der Tür in den Medaillons die vier Jahreszeiten. Neben ihnen die Personifizierungen von Frieden, Malkunst und Architektur. An den kürzeren Seiten zwischen den Türen die Wappen der Attems' und Herbersteins. Am Türbalken der Südwand hat der Maler Unterschrift und Datum angebracht: Franz Ignatz Flurer pinx 1721. Auch das Treppenhaus des Schlosses in Slovenska Bistrica ist völlig ausgemalt und zwischen der gemalten Architektur an der Wand sind in Häusern in einer Landschaftsszene die Personifizierungen von Keuschheit und Unkeuschheit zu sehen, durch die die Deckenszene ergänzt wird. Auch an der Decke ist nämlich in einem Feld die Standhaftigkeit dargestellt, in einem anderen die Sünde, die guten und schlechten menschlichen Eigenschaften.

In Schloß Štatenberk sind der Saal und fünf Seitenzimmer ausgemalt. Die Fresken im Rittersaal beginnen über dem Mauerkranz. In den Gewölbetrapezen sind die vier Elemente abgebildet: das Feuer — die Schmiede Vulkans, das Wasser — Neptun und Amphitrite, die Erde — Kybele und Ceres, und die Luft — Hera und Aurora. An diesen Szenen sind auch die Monogramme von Maria Regina Wurmbrand und Ignaz Maria Attems und die Wappen der Attems' und Wurmbrands angebracht. Im Deckenrechteck sind Wissenschaften und Künste unter der allegorischen Gestalt des Friedens zu sehen.

Die Ikonografie der Malereien in den Schlössern der slowenischen Steiermark ist der deutschen und österreichischen verwandt. Im Barock ist in jeder mythologischen Szene eine allegorische Bedeutung verborgen. Eine besondere Begeisterung für die barocke Allegorie hat Deutschland gezeigt, wo diese sich denn auch lange gehalten hat. Unter die bedeutendsten barocken Themen profanen Charakters zählt bei den Deckenmalereien auf jeden Fall die Sonne — das Licht. Apoll ist so in fast allen königlichen und fürstlichen Sälen zu finden. Manchmal ist sogar der Monarch selbst als Apoll oder Helios abgebildet (z. B. im Treppenhaus des Klosters Goettweig). In den steirischen Beispielen findet man Apoll nur mit anderen Göttern zusammen auf dem Olymp an der Saaldecke zu Slovenska Bistrica und zusammen mit Aurora auf dem Sonnenwagen am Gewölbe im Saal zu Brežice. Apoll wurde in den steirischen Schlössern von Herkules abgelöst. So ist in den Sälen auf Dornava und in Slovenska Bistrica und im Treppenhaus zu Brežice das gesamte ikonografische Programm diesem Helden gewidmet. In beiden anderen Attemsschen Gebäuden, im Grazer Palast und in Goesting, spielt Herkules auch eine bedeutende Rolle, vor allem in letzterem. Das andere beliebte Thema, das in der deutschen und österreichischen Deckenmalerei häufig zu finden ist, sind die Wissenschaften und Künste. Wir finden sie an Decke und Gewölbe (z. B. Belvedere und Prinz Eugen Palast in Wien). Das Thema ist besonders für Bibliotheken geeignet (die Klosterbibliothek Melk, das Treppenhaus von Kloster Goettweig, die Wiener Hofbibliothek). In der slowenischen Steiermark sind Wissenschaften und Künste im Saal zu Brežice und zu Štatenberk zu finden. Der Auftraggeber, Monarch oder Adliger, will auch als Liebhaber und Mäzen in Erscheinung treten.

Sehr beliebt sind ferner Motive der natürlichen Symbolik; sie finden ihren Platz meist an Gewölbden und in den Ecken, das sind die vier Jahreszeiten

(Dornava, Štatenberk, Attemsscher Palast in Graz) und die vier Elemente (Brežice, Štatenberk, Tobelbad). Häufig trifft man hier auch die vier Kontinente, seltener die vier Tageszeiten oder die vier Lebensalter des Menschen (Schloß Hetzendorf in Wien). Die ikonografischen Programme stellen eigentlich überall den ewigen Gegensatz zwischen Gut und Böse, Licht und Dunkel heraus. Die Sieger (das Gute) herrschen im Gipfelpunkt in starkem Licht über die Besiegten (das Böse), die in dunkle Abgründe hinabstürzen.

Die Programme der vier Attemsschen Schlösser in der slowenischen Steiermark unterscheiden sich nicht von den österreichischen, sind allerdings bescheidener. So finden wir in den vier Sälen an der Decke zweimal Wissenschaften und Künste und zweimal die Apotheose des Herkules. In den beiden ausgemalten Treppenhäusern ist der Gegensatz zwischen guten und schlechten menschlichen Eigenschaften außerordentlich hervorgehoben. Überall in den Gemälden ist der Auftraggeber abgebildet, der bereits durch die Themenwahl seine Persönlichkeit, seinen Geschmack und seinen Ehrgeiz dartut. So finden wir in den königlichen Gemächern den Monarchen, der die Gestalt der Sonne als Mittelpunkt des Weltalls angenommen hat (Hofbibliothek in Wien).

Bei den Adelsfamilien der slowenischen Steiermark — den Attems' und den Sauer — ist Herkules die beliebteste Gestalt der Mythologie. Während sich der König in der Gestalt Apollos sieht, ist das Ideal des Adligen der übernatürlich starke und weise Held Herkules, der Mensch, den die Götter seiner Taten wegen mit Unsterblichkeit gewürdigt und zu sich auf den Olymp genommen haben.

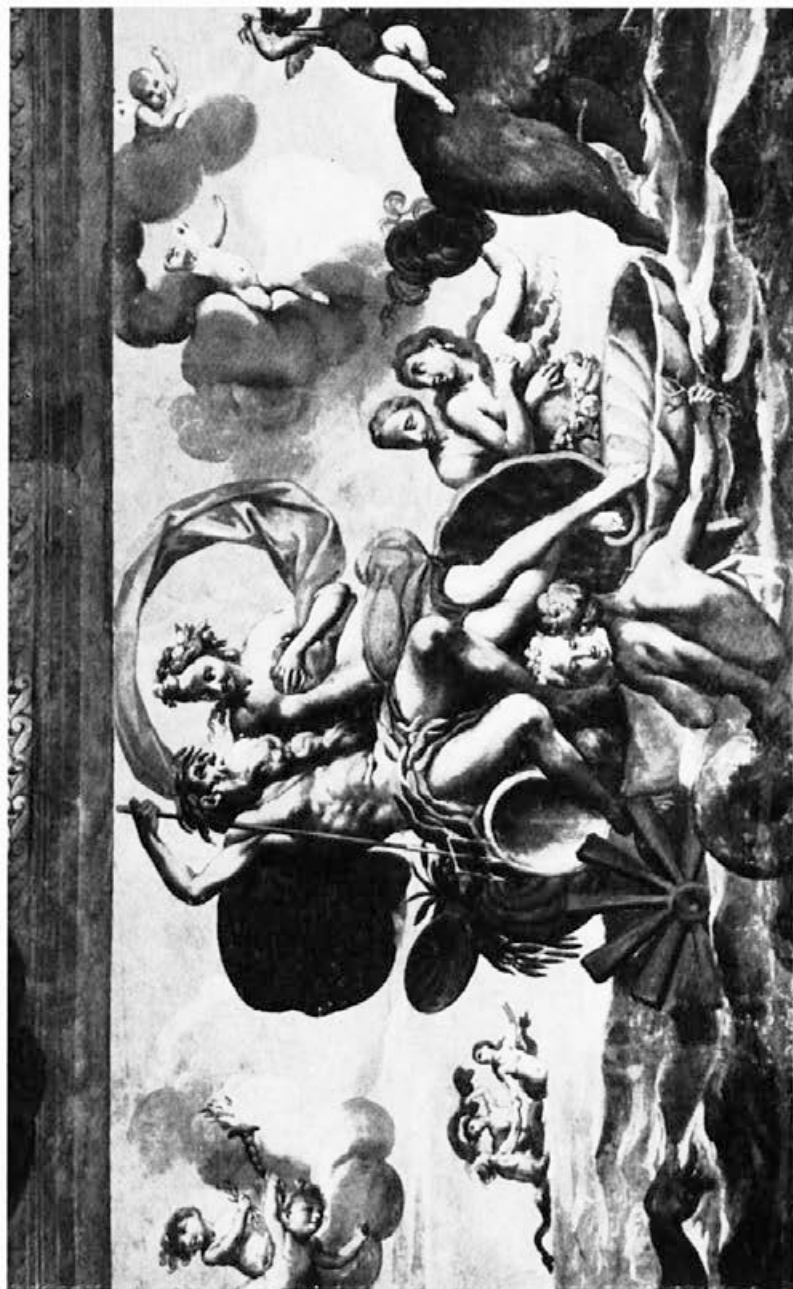
Bekannt sind die Namen dreier Maler, die Aufträge für die Attems' ausgeführt haben: Franz Ignaz Flurer, Karl Remb und Joannecki. Die zentrale Persönlichkeit war ohne Zweifel Flurer (Florer bzw. Fluierer). Er hat seine Werke auch signiert und datiert. Er ist Ende des 17. Jahrhunderts geboren, wahrscheinlich in Augsburg, also der Stadt, die Mittelpunkt der schwäbischen barocken Illusionsmalerei war. In welcher Schule er ausgebildet wurde, ist unbekannt. Für die Attems' malte er in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Er starb 1742 in Graz. Das erste Werk von der Hand Flurers für die Attems sind wahrscheinlich die Malereien in Treppenhaus und Kapelle zu Schloß Brežice. Sie sind zwar nicht signiert und datiert, können jedoch wegen der Ähnlichkeiten und charakteristischen Züge, die auch an seinen übrigen Arbeiten zu finden sind, Flurer zugeschrieben werden. Es ist aber auch möglich, daß sie erst nach den Fresken in Slovenska Bistrica entstanden sind, auf jeden Fall können sie um das Jahr 1720 datiert werden. Sein zweites umfangreicheres Werk bei uns sind die Malereien in Saal und Treppenhaus und Kapelle des Schlosses zu Slovenska Bistrica aus dem Jahre 1721; das Werk ist vom Maler datiert und signiert. Die bekanntesten Malereien Flurers zieren die Decke des Festsaaus im Kurort Tobelbad bei Graz aus dem Jahre 1732. Außer den Fresken entstanden aus Flurers Hand auch Ölbilder und Illustrationen. Der zweite uns aus dem Kreise der Attemsschen Maler bekannte Name ist Franz Karl Remb oder Remp, Sohn eines Ljubljanaer Malers. Er ist 1675 in Radovljica geboren und nach 1715 gestorben. In Italien hat er sich ausgebildet. Er war Fresken- und Ölmaler wie Flurer. Für die Attems' malte er im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Er hat das Treppenhaus im Grazer Palast der Attems' ausgemalt. Bei uns ist die Spur seines Pinsels im Saal zu Brežice zu erkennen. Dort hat er wahrscheinlich vor 1703 gemalt, als die Attems' mit dem Bau ihres Palastes in Graz begonnen hatten. Dieser wurde 1708 beendet. 1711 malte Remb aber bereits in Wien. Der dritte Maler, der für die Attems' arbeitete, war Joannecki, über den nichts bekannt ist. Er hat den Rittersaal zu Štatenberg ausgemalt, wahrscheinlich in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Terminus ante quem ist das Jahr 1737, in dem die zweite Frau von Ignaz Maria, Christina Crescentia Herberstein stirbt. (An der Decke befinden sich nämlich Wappen und Monogramme von Ignaz Maria Attems und seiner ersten Frau Maria Regina Wurmbrand. Ihr Sohn Dizma hat die Gemälde bestellt). Die Details verraten bereits den Rokkoko geschmack. Die Gemälde auf Dornava entstanden 1708, als die Sauer Besitzer des Schlosses waren. Ihr Autor ist unbekannt. Er kann im Attemsschen Malerkreis nicht gesucht werden. Unter

den österreichischen Malern dürfte er nicht zu finden sein, denn diese Arbeiten unterscheiden sich von den übrigen. Sowohl kompositorisch als auch ikonografisch ist die Malerei klar nur auf das Wesentliche beschränkt. Es gibt wenig Details, Attribute und Gesichter, es gibt wenig von alledem, was in den deutschen Fresken in Fülle zu sehen ist. Auch die fülligen Gestalten, klassisch schönen Gesichter und die warmen sonnigen Farben der Dornavaer Fresken sind weit vom deutschen Geschmack entfernt. Der Maler ist offenbar nicht von Norden sondern von Süden gekommen. Er wurde wahrscheinlich in einem der norditalienischen Malerzentren ausgebildet.

Die stilistische Einordnung der Malereien in der slowenischen Steiermark, dieser Malereien, die am Rande des damaligen Kunstgeschehens auf einem Gebiet sich vermengender Einflüsse von Nord und Süd entstanden, ist etwas schwierig. Max Dvořák (1) hat die Entwicklung der monumentalen dekorativen Malerei in Wien in drei Zeitabschnitte und mehrere Richtungen unterteilt, die untereinander nicht streng zu trennen sind. Im ersten Zeitabschnitt — der zweiten Hälfte des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts — haben die italienischen Maler das Hauptwort, deren Vorbild entweder die Gemälde von Annibal Carracci oder die Deckenfresken von Pietro da Cortone waren. Neben diesen beiden Richtungen lebt im ersten Zeitabschnitt der barocken Wiener Deckenmalerei noch eine dritte, ebenfalls italienische, bei dieser ist das Fresko oder häufiger das Ölgemälde in einem Stuckrahmen gefaßt. Ausgangspunkt aller weiterer Schöpfungen der profanen Deckenmalerei bilden aber die Malereien von Pozzo im Lichtensteinschen Palast in Wien. Hier ist der Eindruck der Raumhebung am stärksten. Aus dem wirklichen Raum gleitet der Blick ungestört in die Welt der Phantasie. Beide werden durch die gemalte Architektur verbunden. Der höchste Punkt ist im Deckenzentrum, und zu ihm hin erheben sich Figurengruppen von allen Seiten. Nach Pozzo malt die Generation der österreichischen Maler — Rottmayer, Altomonte M., Gran und Troger — auf die der Italiener einen starken Einfluß ausübte, man spürt jedoch bei ihnen das so wuchtige Sich-Heben der architektonischen und figuralen Massen nicht mehr. Im Rokoko geht mit den Malereien Anton Maulpertschs die Entwicklung der illusionistischen Malerei in Österreich zu Ende.

Auch die Gemälde in den vier steirischen Schlössern kennen eine ähnliche Entwicklung. Im Saal zu Brežice geht es um eine römische Variante — von Cortone — der illusionistischen Profanmalerei. Von einem sichtbaren Bestreben nach Hebung kann jedoch nicht gesprochen werden. Wände, Gewölbe und Decke sind von einander getrennt. Die malerischen Mittel fehlen, die die Deckenkomposition heben könnten. Die scheint an die Decke geklebt zu sein. Die Fresken zu Dornava, die nur wenige Jahre später entstanden, zeigen aber völlig andere Kenntnisse von Luft- und Farbperspektive. Die gemalte Architektur am Gewölbe verbindet beide Räume, den wirklichen und unwirklichen, öffnet zugleich die Decke, an der das von der Architektur angedeutete Heben fortgesetzt wird. Diesen Malereien dient ohne Zweifel die norditalienische, bolognesisch-venezianische Illusionsmalerei als Vorbild. Flurers Gemälde in Slovenska Bistrica und Brežice zeigen aber, daß Pozzos Schaffen in Wien einen weiten Widerhall fand. Die wirkliche Architektur ist der gemalten völlig untergeordnet. Schon vom Estrich an bemerkt man ein ununterbrochenes Aufwärtstreben, zuerst Pilaster und Halbsäulen, dann die architektonischen Elemente am Gewölbe und am Himmel die Figurengruppen, die um so kleiner sind, je höher sie stehen. Bei diesem Heben wirken auch die Farben mit. Sie werden zum Gipfel hin immer heller. Die Malerei hat den höchsten Punkt aber nicht in der Mitte, sondern man sieht ihn von der Seite. Die Malereien im Saal zu Statenberg gehören aber eigentlich nicht in den zentralen Entwicklungsfluß der illusionistischen Barockmalerei in Österreich. Der schwere Stuck ist noch Barock, die Details der Malkomposition zeigen aber bereits den Rokokogeschmack. Offenbar liegt hier die bedeutendste dekorative Kontrastwirkung zwischen dem hellen Stuck und den dunkleren Farben der Malerei.

Übersetzung von D. und N. Grah



Sl. 1. Brežice — obok (Neptun in Amfiritra)



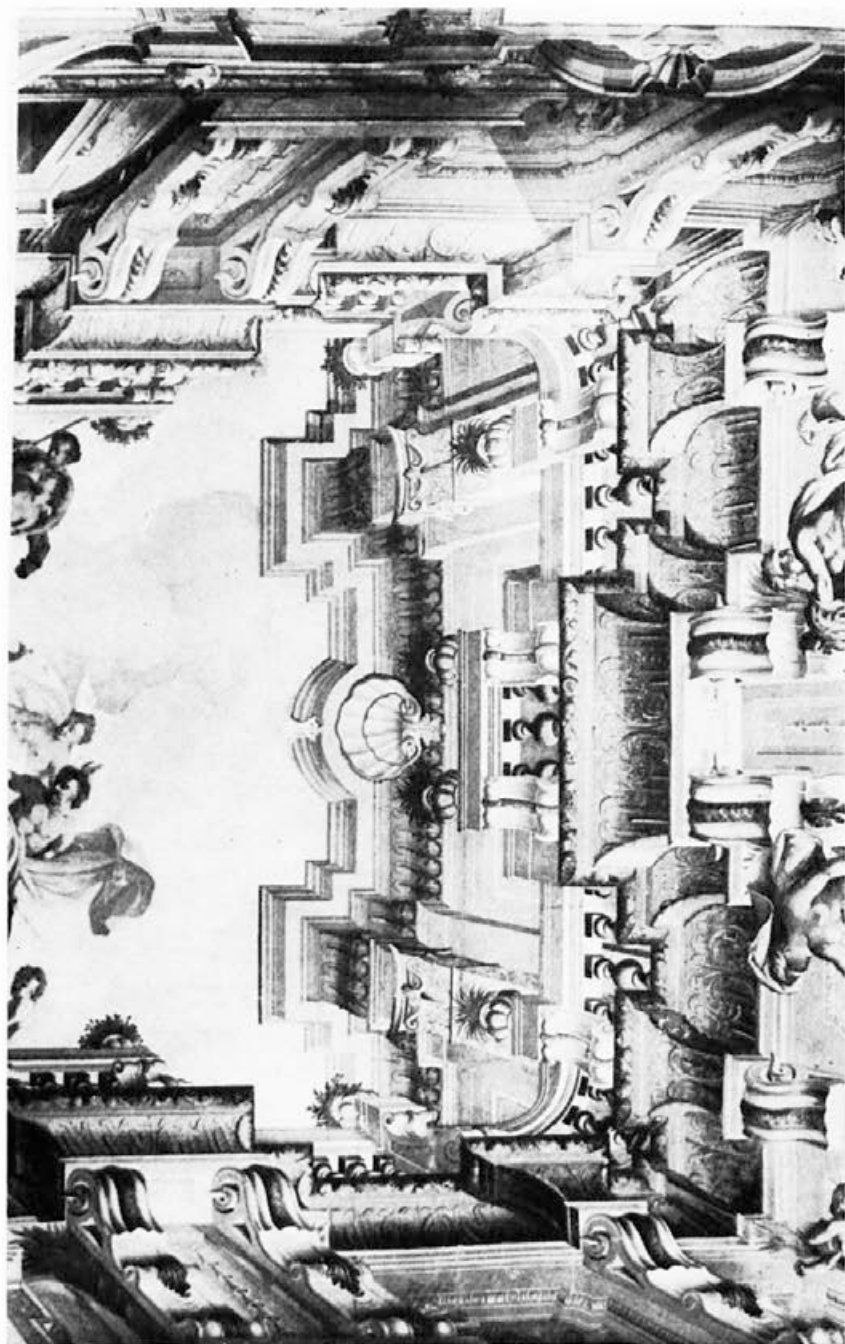
Sl. 2. Brežice — strop (personifikacija bogatstva)



Sl. 3. Dornava — cbok (Herkul in Antej)



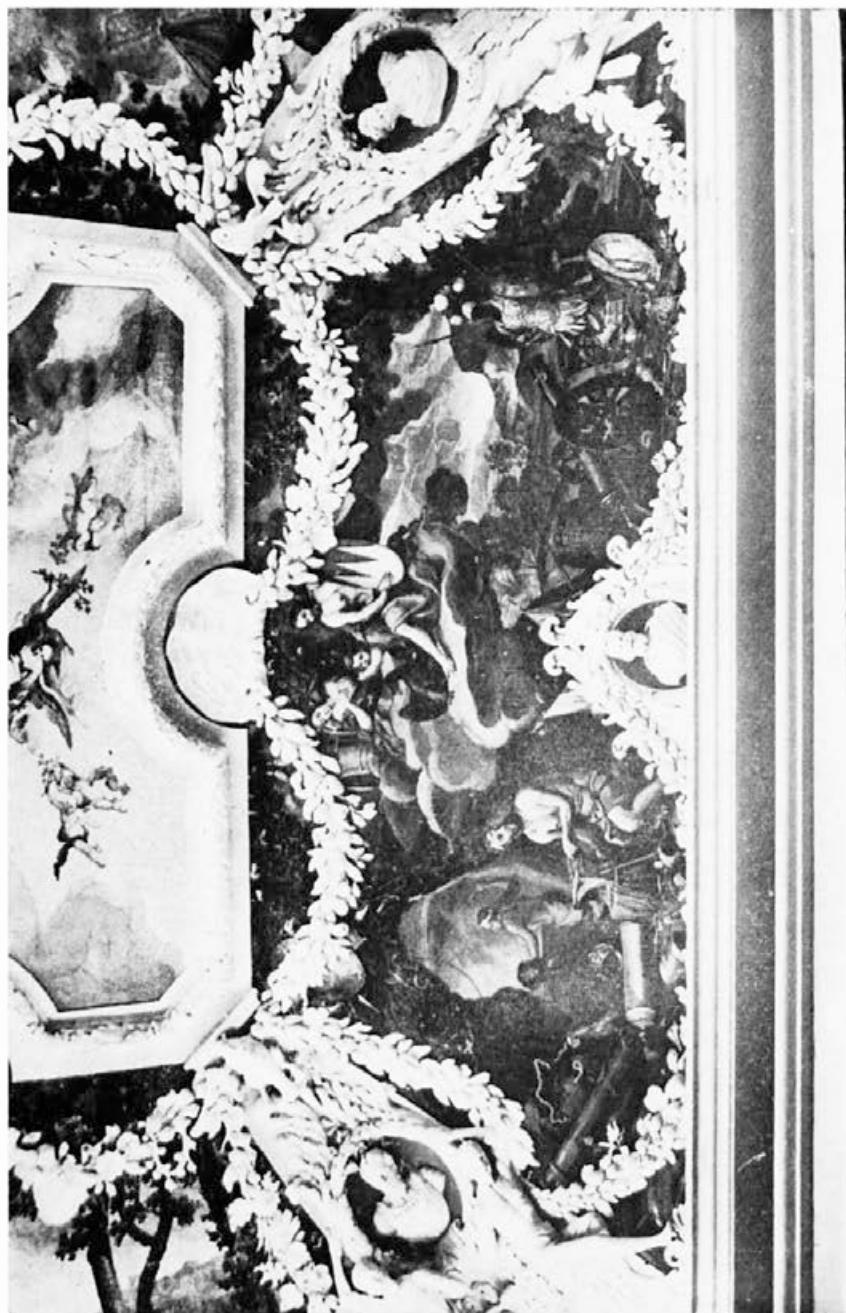
Sl. 4. Dornara — strop (Hermes s štirimi alegoričnimi liki)



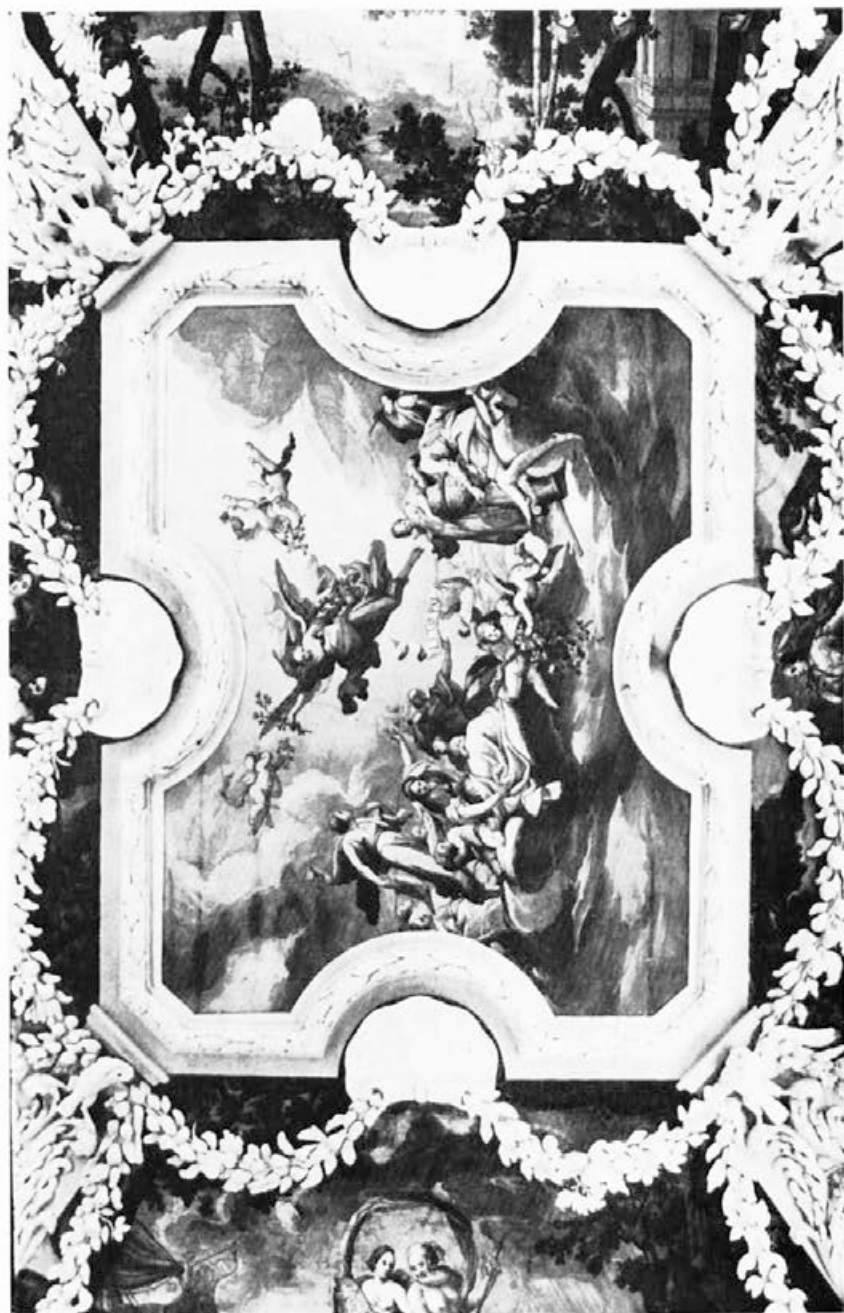
Sl. 5. Slovenska Bistrica — obok (del arhitekturnega okvira)



Sl. 6. Slovenska Bistrica — strop (bogovi na Olimpu)



Sl. 7. *Statenberg* — obok (Vulkanova kovačnica)



Sl. 8. Stanetti — strop (Znanost in Umetnost)