

marsičem dopolnile, ampak verjetno tudi nekoliko drugače osvetlile Pernhartov obširni slikarski opus (naj omenim le sliko Belopeško jezero v Narodni galeriji v Ljubljani). Tudi pri panoramah avtor omenja le razgled z Glocknerja, zamolči pa panoramo s Triglava, Šmarne gore, Stola itd. Tudi pri literaturi bi smeli pričakovati, da bi citiral vsaj dr. F. Kotnikovo — doslej menda najboljširnejšo — monografijo o Pernhartu, ki je izšla v ZUZ III, kar pa se seveda ni zgodilo. Toda čeprav te pomankljivosti žalijo slovenskega bralca, moramo priznati, da pomeni Milesijeva knjiga prvi in uspel poskus podrobnejše stilne analize dela našega rojaka.

V tej zvezi moramo omeniti članek, ki ga je posvetil Pernhartu za osemdesetletnico njegove smrti Walter Frodl v listu »Der Wächter«, XXXII, zv. 1. Pernhart mu je reprezentant koroškega slikarstva 19. stoletja. Tudi Frodl ugotavlja, da nastopajoči naturalizem ni Pernhartovega dela z ničemer oplodil, ker je živelo iz poznobiedermeierskih osnov ter mu je vsebina stopnjevana z romantičnim akcentom. Toda prav ta umetnostno razvojna statika je po svoje mikavna in značilna. Pernhart je dosegel zlasti v svojih risbah tako kvaliteto, da ne zaostajajo za najboljšimi nazarenskimi risbami. Objektivneje kot Milesi omenja Frodl tudi Pernhartovo zaposlenost na kranjskih tleh ter omenja tudi sliko Belopeškega jezera v ljubljanski Narodni galeriji. Ob gorskih krajinah ugotavlja, da jih je prežehl slikar s tako slikovitostjo ter jih tako kompozicionalno prepesnil, da je pri tem resničnost kar zasenčena. Prosojnost gorskih voda se je še povečala, neurni oblaki so še bolj barviti, luč zahodnega sonca je še jarkejša kot v resnici, vse pa proseva skozi prosojno, nežno atmosfero gorskega sveta. Tako je romantični barvni čar Pernhartovih platen postal sčasoma kar neprepričevalen, kar velja zlasti za gorske panorame. Kratko življenje in koroško okolje sta nadarjenemu slikarju zavrlo možnost širšega razvoja.

Pa omenimo na koncu še to: Za osemdesetletnico Pernhartove smrti sta Deželni muzej v Celovcu in Umetnostno društvo za Koroško priredila v času od 30. marca do 12. aprila 1951 v Celovcu spominsko razstavo okoli 100 Pernhartovih olj in risb, 1. aprila t. l. pa so odkrili slikarju na hiši v Celovcu, kjer je umrl (St. Veiter Ring 24), tudi spominsko ploščo.

E. Ceve

Karl Garzarolli von Thurnlack, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Steirische Verlangsanstalt Graz (Das Joanneum, Sonderheft), Graz, 1941. Knjiga obsega 168 strani teksta in 112 slik.

Dolgoletni praktični stik s spomeniki štajerske srednjeveške plastike na terenu in v muzejski praksi ter preddele, ki ga pomenita dva kataloga razstave srednjeveške štajerske umetnosti, sta avtorju omogočila, da je napisal to knjigo — in sicer, po njegovih lastnih besedah »za umetnost ljubečega laika«. Knjiga je tudi za nas izredno pomembna, saj ne obdeluje le gradiva nam sosednje dežele, ki je v svojih zgodovinskih mejah vključevala nekoč tudi večji del severovzhodne Slovenije, ampak po sami vsebinski nujnosti sega tudi preko naših meja in svojstveno osvetljuje v sklopu štajerske plastike tudi prenekatero naše spomenike. Kljub nemškemu akcentu, ki je opazen predvsem v uradnem uvodu — saj je knjiga izšla v času največjega nacističnega pritiska — vendarle ne izgubi na svoji strokovni resnosti, čeprav se

v razvoju srednjeveške plastike še tako problematičnega vprašanja slovenstva ne dotika. In končno je enaka zgodovinska usoda celotne zgodovinske pokrajine vtisnila tudi njenemu umetnostnemu obličju nek skupen pečat, ki avtorja opravičuje, da v svojem razpravljanju prestopa državno mejo.

V krepkih, dasi ne vedno jasnih obrisih, niza avtor pred nami nastajanje in razvoj štajerske srednjeveške plastike od srede 12. stoletja pa do likovni umetnosti neprijazne atmosfere reformacijske verske napetosti v prvi polovici 16. stoletja. Škoda je, da je pri tem opustil odstavek o predromanski plastični tvornosti, ki je tudi na štajerskih tleh zapustila svoje sledove, zlasti v pletenasti dekorativni plastiki.

Ze sredi 12. stoletja opazi pisec na štajerskih tleh, posebno v leseni plastiki, odmeve tistega kulturnega centra, ki je tudi v kasnejšem razvoju vedno znova povzemal odločilno besedo v štajerski plastični tvornosti — Salzburga (Križani iz Gaala), ne more pa prezreti seveda tudi italskega elementa (Križani iz Gößa), čeprav pogrešamo pri tem točnejše opredelitve deleža lombardskih kamnosekov. Mimogrede naj omenim, da v dodatku datira nastanek portalnega timpanona v Spitaliču pri Konjicah v času ca. 1250 za pol stoletja prekasno, k čemur ga je pač zapeljala dosedanja literatura, slovenske pa ni upošteval. Za lokalno predelavo bizantinskih pravzorov je važen kip Marije z Detetom iz okolice Stadla na Muri, ki je s časom okoli leta 1220 morda nekoliko prezgodaj opredeljen. Čeprav politični položaj v Avstriji v poznoromanskem času ni dopuščal tistega umetnostnega poleta, kot ga opažamo v sodobni Nemčiji, se vendar tudi štajerska plastika sčasoma začne opravičati formalističnih spon in se približevati naravi in dramatičnosti; prim. Križanega iz Leobna! Vlada Přemislá Otokarja je izpodrinila za čas salzburski vpliv ter tako ustvarila prve pogoje za nastanek domačih kiparskih delavnic. Vendar tudi salzburski pritok ne preneha popolnoma.

Poznoromanski reljefni linearizem grafičnega stila je našel najlepši odmev v Mariji z Detetom na timpanu seckauske samostanske cerkve okoli leta 1260; ta reljef pomeni stilno in ikonografsko predstopnjo, čeprav po mojem ne v direktni liniji, Marije, prestolujoče v čelu graške »Leechkirche« (nemški viteški red!), pri kateri bi si želeli večjega poudarka na njenem zgodnjegotskem, kot pa na poznoromanskem značaju. Ob tem spomeniku opozori avtor tudi na reljef Krakovske Marije, ki je nekoč krasil portal stare cerkve nemškega viteškega reda v Ljubljani. Po vsem tem G. sklepa, da je delovala tu neka gornjemurska delavnica, ki je bila v službi nemškega viteškega reda. Na drugem mestu bom skušal korigirati to mnenje, ki se vleče po literaturi že več desetletij in ni z ničemer dokazano. Prav tako si potj tega mojstra tudi ne moremo zamisliti usmerjene od severa proti jugu, pač pa obratno, s koreninami nekje v severni Italiji in posredno celo v Franciji, saj je ljubljanski reljef nedvomno starejši od graškega in zato G. datacija tega spomenika v devetdeseta leta 13. stoletja ne vzdrži kritike.

Z izzvenevajočim 13. stoletjem, ko delujejo v Nemčiji še globoko v 14. stoletje stilne silnice strassburškega mojstra in se vedno bolj uveljavlja v mističnih literarnih tekstih pogojena lirika vsebinsko in formalno tudi v plastiki, se v Avstriji, in torej tudi na Štajerskem, pojavi gornjerenska umetnostna smer, ki jo podpirajo zlasti z gornjega Porenja priseljeni Habsburžani. V štajerskem gradivu nam nudi za to lep primer kip sv. Ane Samotretje iz okolice Mariazella iz časa ca. 1300. Prva četrtina 14. stoletja pa ustvari v Avstriji dva

glavna umetnostna centra: okoli stolnice v Salzburgu in okoli stavbe dunajskega sv. Štefana. Tedaj nastane slavna Marija iz Klosterneuburga, na Štajerskem pa ustvari mlajši sodelavec mojstra, ki je izklesal minoritsko Marijo za Wiener Neustadt, Vstalega Kristusa v župni cerkvi v Murauu. Tedaj že deluje neka umetniška kolonija tudi v Judenburgu, torej v mestu, ki je sčasoma prevzelo vodilni značaj lokalne štajerske umetnostne tvornosti za ves nadaljnji srednji vek. Tu je pač morala nastati v luči zahodnih vzorov admontska Marija (proti letu 1320), vitka, v lahнем kontrapostu in v težke gube ujeta kraljica, z izredno prefinjeno časovno stilizacijo obraza; svojo sorodnico ima v Mariji iz Oznanjenja iz okolice Knittelfelda, poseben odmev pa v stoječi Mariji iz Pittena. Pri zadnji opažamo že bolj človeško tople poteze in obogateno motiviko gub. V zvezi s to omenja G. tudi sedečo Marijo v St. Petru v Savinjski dolini, pri čemer mu moramo priznati, da jo je prvi pravilno datiral ca. 1330, pač pa premalo poudaril njen naslon na sodobno francosko plastiko; nikakor pa ne morem pritrditi misli, da bi jo ustvarila ista roka kot pittensko.

V bojih po smrti kralja Albrehta, ki so se končali šele proti sredi stoletja, je Štajerska zelo trpela, le Judenburgu je ugoden gospodarski položaj nudil boljše pogoje za umetnostni razvoj. V plastiki se ta opira na dediščino kroga admontske Marije. V tej tradiciji in še v luči neuberške Marije domneva G. kmalu po sredi stoletja tudi nastanek sedeče Marije iz Ormoža, ki ji postavlja kot zelo sorodnega ob stran Križanega v Steirisch-Laßnitzu, česar pa, žal, zaradi pomanjkanja reprodukcije ne moremo kontrolirati.

Sredi stoletja začno od juga prodirajoče, naravi vernejše forme razkrjati ta starejši »Schwingungsstil«. Vzporedno s porastjo meščanstva se uveljavi v šestdesetih letih novo, naravnejše pojmovanje telesnosti, ko draperija preneha biti glavni nosilec izraza ter se telo vedno bolj uveljavlja skozi njo; teža obleke se manifestira predvsem v gubah ob spodnjem delu telesa, dočim se ob straneh začno robovi plašča ornamentalno nabirati ter pridobivajo na izrazu teže in kaligrafskem značaju. Taka je n. pr. Marija iz Frauentala, nastala ca. 1380–85, kip sv. škofa iz Srednje Štajerske pa bi jaz časovno pomaknil raje nazaj proti sredi stoletja.

Delitev habsburških dežel po letu 1365 je Štajersko začasno odtrgala od dunajskega kulturnega centra, s katerim se je spet združila šele po letu 1386 pod regentstvom Albrehta III. Tedaj nastane kot odmev dunajske plastične tvornosti kip Marije dojilje v Sigmundovi kapeli pri Mariazellu. Parlerjanske silnice, ki jih srečamo na Dunaju pri delu na »Bischofstoru« sv. Štefana, pa se na Štajerskem pojavijo, po G. besedah, le na knežji konzoli v starem jedru mariazellskega milostnega oltarja (portretni busti kralja Ludovika in kraljice Elizabete). Gradivo z našega ozemlja tudi tu dopolnjuje G. ugotovitve: kakor pričajo konzole v cerkvi na Hajdini in nekateri spomeniki v Ptujju, je pod konec 14. stoletja delovala močno parlerjansko inspirirana delavnica tudi v Ptujju! S tem pa je prvič konkretno izpričana zveza med češkimi in štajerskimi deželami, ki bo postala čez dobro desetletje tudi za štajersko plastiko pomembnejša, kot pa bi smeli sklepati po G. izvajanjih.

Začetke prvega mehkega stila nam kaže kip Pietà iz Admonta, ki ga G. datira ca. 1394. Kljub temu, da se s tem stilom zelo tesno povezani kip »lepe Marije« izoblikuje najprej na južnem Češkem, ugotavlja avtor njih prenos predvsem s posredovanjem Salzburga. Ta trditev se mi zdi preozka. Po cen-

tralni salzburški kiparski osebnosti konca stoletja, mojstru krummauske Marije, naj bi imel tudi Judenburg direktne zveze tako v kameniti kot v leseni plastiki. Leseni kip sv. Marjete iz St. Margarethena pri Großlobmingu (pribl. 1405) odpira dolgo vrsto del, nastalih v judenburškem umetnostnem krogu, ki še vežejo na delo mojstra krummauske Marije (fragment sv. Janeza iz St. Petra am Kammersberg, sv. Peter iz gornje Murske doline). Končno razvijejo v Judenburgu ustaljene umetniške moči ob salzburških pobudah posebno obmursko stilno podobo. Značilno je, da se prav v tem času pojavljajo v računih dunajskega sv. Stefana vedno pogosteje imena štajerskih umetnikov.

Osrednji problem G. dela zavzema odstavek o Mojstru iz Großlobminga. Obenem pa je to tudi najspornejši pasus cele knjige. Skupini figur, ki jih je že pred leti kritično pretresel E. Kris, dodaja zdaj G. vrsto novih, ki pa nas o svojih zvezah z Großlobmingom ne prepričajo. Prav tako je tvegano izvajati mojstra iz delavniške tradicije Mojstra krummauske Marije, pri tem pa pozabljati na možnost direktnih čeških vplivov, za katere bi pričale zlasti figure na portalu žepne cerkve v Steyru, ki jim ožje sorodnosti z Großlobmingom ne moremo odrekati. Admontska Pietà, Marija iz župne cerkve v Judenburgu in tej sorodna gosposvetska Marija pomenijo Großlobmingu le mikavno stilnočasovno paralelo in nič več. Tudi če bi upoštevali mojstrov osebni stilni razvoj, ne moremo spraviti pod streho njegove delavnice tako heterogenega opusa, prežetega z različnim osnovnim občutjem, kot ga predlaga avtor. Popolnoma zgrešen pa je poizkus, da bi pripisal großlobminškemu mojstru tri kipe pri sv. Marku v Benetkah, pa če še tolikanj upošteevamo važnost severnega importa v severnoitalijanske dežele. Že naturalistični akcent zadnjih je popolno nasprotje gracilni ubranosti štajerskih plastik. Celjska Pietà, ki jo G. prav tako pripisuje roki großlobminškega mojstra, pa kaže izrazito salzburške poteze. Rekel sem že, da se mi zdi iskanje korenin großlobminške skupine v salzburškem krogu v osnovi zgrešeno. Prav skupina okoli kipa sv. kralja iz innsbruške zbirke Colli, ki ji je avtor iz neznanega vzroka odkazal v tekstu zelo sekundarno mesto, bi lahko poleg steyerskih portalnih figur potrdila zvezo s češko plastiko in še bolj s slikarstvom. Ne nameravam se zdaj spuščati v podrobno analizo te problematike, dovolj je, če omenim, da je to v razvoju štajerske srednjeveške plastike eno najmikavnejših poglavij, saj ne priča le o njeni izredni ekspanzivnosti v vzhodnoalpskem prostoru, ampak obeta tudi po svoji strani osvetliti že večkrat načeto vprašanje identifikacije mojstra Hansa von Judenburg.

Posebno nas v tej zvezi mika tudi vprašanje ptujskogorske plastike. Njen problem je vsekakor mnogo bolj zapleten, kot pa ga pojmuje avtor. Kiparske moči, ki jih diferencira v več rok tudi G., niso med seboj samo v razmerju mojstra in pomočnika in torej v vertikalni odvisnosti, ampak tudi v razmerju mojstra in mojstra, katerih izvora ne smemo iskati v enem samem viru — po G. konkretno v salzburškem — ampak vsaj v dveh, ki se med seboj celo na mestu oplajata. Tudi datacija glavne skupine ptujskogorskih plastik z milostnim reljefom na čelu okoli leta 1421 se mi zdi prekasna in raje pritegnem Avg. Stegenšku, ki jo potiska vsaj za decenij nazaj. Pravilno pa G. podarja stilno dozorelost kipa sv. Jakoba, čeprav se mi zdi, da nima prav, ko vidi v njem odklon od štajerskega stilnega razvoja; kljub novim, v prebujenem volumizmu pogojenih formah, se mi namreč zdi, da prav v tem kipu štajerski akcent še močno zveni. Velikonedeljski kipi, ki jih avtor uvršča

v čas po nastanku glavne ptujskogorske skupine, so res mlajši od milostnega reljefa, pa obenem tudi od druge roke ustvarjeni; njih zveza z Großblobmingom pa je seveda še posebno problematična. Marija z Ljubečnega pri Poljčanah pripada spet tretji, pomočniški roki že zelo manierističnega značaja, ki povzema tako forme glavnega ptujskogorskega mojstra kot pridobitve Mojstra velikonedeljskih plastik. Vsekakor danes ptujskogorsko gradivo še ni tolikanj dozorelo, da bi lahko rekli o njem že zaključno besedo in je G. poizkus njegove opredelitve samo mikavna, toda silno hipotetična etapa v zgodovini njih raziskovanja.

Pri skupini Marijinega oznanjenja v celjskem oltarju na Ptujski gori ima G. sicer prav, ko spominja na ikonografsko sorodnost s skupino Oznanjenja, ki jo je ustvaril groblobminški mojster (danes je v newyorškem Metropolitan muzeju), toda njene stilne korenine segajo že izven razdobja mehkega stila ter kažejo v smer nadaljnega razvoja gotske plastike, to je v baročno smer temne dobe, katere eden prvih glasnikov na naših tleh je prav ta spomenik.

Osamljen pojav je Mojster reljefa v timpanu cerkve Maria Strassengel, čigar delo po svojem občutju spominja na sodobnega salzburškega Hansa Haiderja ter ga prežema tendenca po novelističnem pripovedovanju in ekspresivnem poudarku.

Pretežno solzburškega importa so številni kipi Pietà, ki nam jih je prav Štajerska začudo mnogo ohranila. Manieristično izzvenenje mehkega stila pa nam kaže ob salzburških predlogah nastala Marija iz Gaala.

Tudi v nagrobni plastiki se uveljavlja salzburška delavnica, za katero je značilna poraba rdečega marmorja. Med figuralnimi nagrobniki sta pač najlepša starejši epitaf vojvoda Ernesta Železnega (umrlega 1424) v Reinu in mlajši Friderika Ptujskega (umrlega 1438) na Ptujskem gradu; pri zadnjem je plastični čut že polno izoblikovan in obenem poudarjen še z izrazitimi portretnimi potezami. Drugi nagrobniki te smeri, med katerimi moramo omeniti predvsem vrsto ptujskih, pa so po svojem značaju dekorativno izredno ubrani grbovni epitafi. Opozorim naj, da me G. razdelitev teh spomenikov ne zadovolji popolnoma.

Sredi 15. stoletja se vedno bolj uveljavlja leseni, rezljani oltar; njegov naročnik je zdaj v prvi vrsti meščan. Premestitev vojvodske rezidence iz Gradca v Wiener Neustadt pomeni za Štajersko izgubo v srcu dežele ležečega kulturnega središča. Pustimo ob strani wienerneustadtski oltar, ki izpada iz ožjega okvira štajerske plastike, čeprav je tudi za razlago slovenske plastične posesti temne dobe zelo poučen.

Tudi v tem razdobju Judenburg še ohranja svoj lokalni umetnostni primat. Vendar pa se v območju Neubergerja pojavi mojster, čigar delo je zasidrano v tradiciji Jakoba Kaschauerja, vodilnega mojstra avstrijske plastične tvornosti druge četrtine 15. stoletja. Ta neuberški mojster je ustvaril n. pr. kip sv. Ane Samotretje v neuberški pokopališki kapeli, vendar je njegovo delo ostalo brez odmeva. Kaschauerjeve manifestacije, ki jih najdemo v Wiener Neustadtu, pa v zadanem okviru komaj lahko pritegnemo v obravnavo. Sploh je problem Kaschauerja, kot ga zastavlja avtor, še vedno odprt in ne popolnoma prepričljiv.

Čas notranjih bojev med Friderikom III. in Celjani ter Baumkirchnerjevo zaroto za razvoj štajerske umetnosti ni bil preveč ploden. Stilno stopnjo

okoli leta 1470 nam najlepše ilustrira kip sedeče Marije z Detetom v seckauski samostanski cerkvi, ob katerem bi upravičeno lahko poudarili njen izrazito provincialni značaj; ne morem pa pritegniti G. občutju, da se kip že skuša osvoboditi vezanosti v okorele sheme. Zdi se mi, da je proces ravno nasproten. Tu se manj poraja suvereno novi, kot pa umira stari, kristalinično oledneli stil.

Težnjo po slikovito razpoloženi plastiki, ki se je pojavila v Salzburgu že davno poprej, opažamo v šestdesetih letih 15. stoletja tudi na Štajerskem. Tipična za to smer sta Marija in Janez iz skupine Križanja pri St. Anni bei Deutschladsberg. Direktno v pozno gotiko pa vodi že kmalu po sredi stoletja Mojster mariazellske »Brunnen Marije«, ki je v svojih prvih delih navezan še na Kaschauerja, dočim v starejših, kot je n. pr. sv. Egidij v Obdachu, kaže že novo pojmovanje zaključene forme in urejenih gub.

Pod konec 15. stoletja zadeva Štajersko katastrofo: ponavljajoči se turški vpadi, kuga, kobilice, vojne z Matijem Korvinom... V času, ko na Dunaju in v Wiener Neustadtu deluje iz Strassburga poklicani Nikolaus Gerhaert iz Leydena, singularni umetniški pojav med Kaschauerjem in Michaelom Pacherjem, je izpostavljena Štajerska trajnim vojnim stiskam. Od maloštevilnih kiparjev, ki ta čas delujejo na njenih tleh, jih biva večina spet v Judenburgu. Višek sodobne ustvarjalnosti pomenijo kipi sv. Magdalene, sv. Marte in sv. Ulfila v St. Mareinu pri Knittelfeldu, katerih melodična linija telesa in nežni izraz obrazov dihajo tipično štajerski akcent in pri katerih kljub kaschauerkim usledinam že opažamo nove momente lomljenega gubanja in notranje napetosti, ki preti razgnati zunanji formalni blok.

Prišlec s Švabskega je najbrž mojster v velikih, jasnih potezah zasnovanih in z realno lepoto v obrazih prežetih kipov sv. Afre in sv. Barbare v cerkvi sv. Lenarda v Murauu, ambicioznejšo nagrobno plastiko pa tudi v tem času na Štajerskem še vedno zadovoljujejo salzburški mojstri.

Pobude, ki jih je dal plastiki zadnje četrtine 16. stoletja Nikolaus Gerhaert s svojo baročno občuteno formo in z zahodnim realizmom, pa prevladajo še danes tudi na Štajerskem kljub umetnostnemu mrtvilu, ki ga je povzročila vojna vihra. V času, ko snuje V. Stoß svoj krakowski oltar in M. Pacher st. wolfgangškega, se pojavljajo v štajerskem prostoru le osamljena dleta, tako da bi skoraj pritrdili G. misli, da so tedaj delujoči umetniki bivali na Štajerskem le mimogrede. Vendar se mi zdi vsaj eden od teh stalnejšega značaja — namreč mojster Eggenberškega oltarja in Marije iz Waldsteina; za to bi pričala tudi dva G. še neznana kipa iz naše posesti — sv. Ana Samotretja iz Radgone in Marija od Sv. Jurija pri Rogaševcih v Prekmurju. Vsekakor pomeni prav ta skupina enega viškov prvega poznogotskega baroka ob koncu stoletja na štajerskih tleh. Pač pa se mi zdi prezgodnja datacija tako imenovanega obdachškega kmečkega papeža v osemdeseta leta; po svojem stilnem občutju pripada mnogo bolj prvim letom 16. stoletja, ko prevlada spet močnejše občutje tektonske forme.

V devetdesetih letih so bila za domače kiparje odločilna tuja, importirana dela iz Frankovskega, Švabskega in iz Bavarske. V Wiener Neustadtu pa deluje v tem času najmarkantnejša avstrijska kiparska osebnost, Lorenz Luchsperger; njegova serija apostolov pomeni doslej v tem prostoru nesluteno monumentalno koncepcijo. Vendar se mi zdi Luchspergerjevo delo v obdelavi štajerske plastike popolnoma tuje telo in zato razvojno le pogojno sprejem-

ljivo, saj tudi kake večje tradicije ni ustvarilo na tem ozemlju. Križanje v župni cerkvi v Murauu, ki ga G. pripisuje Luchspergerjevemu pomočniku, se mi zdi prej izrazito štajerskega značaja in brez zveze z Luchspergerjem in prav tako tudi apostol iz iste cerkve, ki je otrok prvega decenija 16. stoletja in bolj pod švabskimi vplivi porojen kot pa pod luchspergerjevskimi. Le skupino Kristusa in apostolov v Hausmannstättenu bi mogli zatrdno pripisati L. krogu.

Zelo pomembna pa je ugotovitev švabskega importa na štajerska tla in sicer v tistih viških švabske kiparske ustvarjalnosti, kot jo predstavljata Friedrich Schramm in Gregor Erhard, Morda bi bilo sv. Magdaleno iz Lassinga prej pripisati roki zadnjega kot pa Schrammu.

Od kiparske produkcije, ki po končanih vojnih grozotah močno vzcvetje, omenja G. le najvažnejše razvojne spomenike. Med najpomembnejšimi je gotovo relief sv. Treh kraljev v Oppenbergu, ki ga avtor pripisuje münchen-skemu mojstru Erasmu Grasserju, tvorcu slovitih Plesalcev moriske, in njegovi delavnici pripadajoči relief Marijine smrti v Angerju. Tudi tirolska plastika briksenškega kroga, pogojena v nasledstvu M. Pacherja, je pljusknila na štajerska tla, kot dokazuje kip sv. diakona iz Gößa, Domačo obmursko — graško smer pa lepo ponazarja Marija v glavnem oltarju Leechkirche v Grazu, ki vnaša stilne elemente poznogotskega baroka še v začetek 16. stoletja ter jih družijo s štajersko izrazno tipiko.

Začetek 16. stoletja označuje novo prebujeni dar opazovanja, ki rodi novo poudarjeno telesnost v vsej njeni funkciji. O tem nas prepriča judenburški mojster slaičnega oltarja samostanske cerkve v Seckauu, nastalega leta 1507, ki pa bi ga jaz raje označil kot stilno konservativnega. Švabsko in tirolsko pa je orientiran mojster, ki je ustvaril monumentalno, čeprav novelistično koncipirano skupino Oljske gore v Knittelfeldu.

Za drugi in tretji decenij 16. stoletja je v štajerskem prostoru pomembno delovanje Lienharda Astla (oltar v Dietmansdorfu, 1515), ki v svoji zadnji stilni fazi, kakršno predstavlja oltar v kapeli sv. Jurija v Rottenmannu iz ca. 1520—25, s svojo okrepitevijo telesnosti in tektonike ter z novim paralelnim principom gubanja, ki spomni na podonavsko smer, svojstveno oplaja tudi domačo kiparsko tvornost, čeprav iz del njegovih pomočnikov (Wald, Trofaiach) diha že neka utrujenost. Posebno mikavno pa bi bilo v tej zvezi načeti tudi vprašanje Astlovega delovanja na sodobno koroško plastiko.

Kajti ravno koroški plastični import odpira posebno poglavje štajerske poznosrednjeveške plastične posesti. Pri koroški skupini kiparjev, ki zalagajo Štajersko s svojimi izdelki, opaža G. vsaj sedem različnih rok, geografski okvir pa jim določa po zgornji Murski dolini do Leobna in štajersko-koroško obmejno ozemlje okoli Neumarkta. S spomeniki z našega ozemlja bi seveda lahko ta prostor še razširili, toda to bomo storili na drugem mestu, kjer bomo tudi podrobneje pretresli problem te koroške kiparske tvornosti. Lahko le rečemo, da je G. s svojim detajliranjem koroških delavnic problem bolj zapletel, kot pa razčistil. To velja v prvi vrsti za osebnost kiparja Lienharda Pambstela, ki je karakteriziran s spomeniki, ki gotovo niso vsi od njegove roke (prim. n. pr. le Marijo iz St. Petra pri Judenburgu, ki pripada beljaški kiparski delavnici!). Za nas je zdaj važna v prvi vrsti ugotovitev, da je pri koroški naročilih imel prvo besedo šentlambrechtški benediktinski samostan

in da prav po njem lahko pričakujemo še novih rešitev nekaterih nejasnosti v delovanju koroških rezbarjev.

Prav tako bo treba prevejati tudi delež protobaročnega kiparja Andreja Lacknerja, čigar temperamentnemu dletu pripisuje G. vrsto spomenikov od epitafa prošta Johanna Lindenlauba v Reinu in reljefa križevega pota v Vordernbergu, križa v admontskem samostanu iz leta 1518, kipov svetnic (Barbara in Katarina) iz okolice Leobna (ca. 1520) pa do dolge vrste drugih spomenikov tja do leta 1545.

Ta skopi ekskurz skozi Garzarollijevo knjigo je seveda mogel zajeti le najvažnejše od važnega. Rad bi le poudaril, da je to delo, ki je res pionirskega značaja in zato pač podvrženo nekaterim pomanjkljivostim, ki so s takim prvim prijemom nujno povezane, izredno pomembna obogatitev študija razvoja vzhodnoalpske srednjeveške plastike. Obžalovati pa moramo, da se je pisatelj odločil za dokaj nepregledno razvrstitev snovi, hoteč s tem doseči strnjeni organski diagram razvoja štajerske plastike. Razdelitev na poglavja bi odpravila mnogotero nejasnost ter omogočila lažjo orientacijo v gradivu. Tudi izogibanje nekaterim stalnim, čeprav konvencionalnim stilnim pojmom, knjigi ni ravno v korist, čeprav je s tem pridobila na originalnem prijemu. Toda s tem se je izpostavila nevarnosti, da se ne bo mogla vskladiti s poskusi prikaza stilnega razvoja koroške, slovenske in seveda tudi avstrijske plastike, ki si jih upravičeno čimprej želimo. Kot posebno odliko te knjige pa moram omeniti kronološko urejeni popis spomenikov, čeprav je tudi tukaj še mnogo problematičnih vrst, ki bi jih bilo treba osvetliti. Vsekakor pa je prav ta dodatek za vsakogar, ki se bo pečal s plastiko vzhodnoalpskega kulturnega kompleksa — in posebej še s plastiko slovenskih dežel — dragocen napotek. Prav tako je v tej zvezi izredno važen tudi izčrpen seznam umetnikov, ki so na štajerskih tleh delovali, saj obsega skoraj 25 strani. Pri opombah moram omeniti kot pomanjkljivost opuščanje citatov del nestorja štajerskih umetnostnih zgodovinarjev, msgr. J. G r a u s a, ki je v letnikih graškega Kirchenschmucka obdelal ali vsaj opozoril na mnoge spomenike ter pridružil člankom, ki jih ne sme prezreti nihče, kdor se s to stvarino ukvarja, tudi reprodukcije, ki često drugače niso dostopne. Prav tako pogrešam v knjigi alfabetski seznam krajev, kar porabnost in hitro preglednost knjige občutno omejuje. Kar pa zadeva sicer uspešno ilustrativno gradivo, bi izrazil le željo, da bi ga bilo še več, saj ni v njem zastopana prenekatera, v tekstu sicer kot važna poudarjena plastika.

E. Ceve

Walter Frodl, Die gotische Wandmalerei in Kärnten. Celovec 1944. 140 strani besedila, 88 črnih, 30 barvastih posnetkov, 34 skic in karta Koroške s kraji, kjer se nahajajo freske.

Leta 1942 je izdal W. Frodl romanske stenske slikarije na Koroškem, kakor smo o tem poročali v XIX. letn. ZUZ. Leta 1944 je izšla druga izdaja te knjige, isto leto pa tudi že gotosko stensko slikarstvo, ki smo ga posebno težko pričakovali.

Kakor že romansko je tudi gotosko slikarstvo po načinu objave in obdelave zgledno delo. Po kratkem uvodu oriše Frodl zgodovinske pogoje, pod katerimi se je to slikarstvo razvilo, in podčrta značilno dejstvo, da je na Koroškem, podobno kakor na južnem Tirolskem in v Sloveniji, zidno slikarstvo vodilna