

Barbara Murovec, Ljubljana
**LIKOVNI VIRI ZA BAROČNO
 STROPNO SLIKARSTVO V SLOVENIJI**

V pregledih evropske umetnosti srečujemo vedno ista imena velikih slikarjev, ki so določali smeri in oblike razvoja ter s svojimi deli postavili merila za presojanje posameznih slogov. Med deželami imata absolutni primat Italija in Francija; predvsem zaradi Rembrandta (1606–1669), Rubensa (1577–1640) in Velazqueza (1599–1660) se jima pri predstavitev baročnega slikarstva pridružujejo še Holandija, Flamska in Španija, Srednja Evropa pa je obravnavana kot okolje, v katerem je ta velika umetnost odmevala in izzvenela v različnih lokalnih variantah, na primer v bavarskem rokokoju. Temeljni vidik obravnave slovenskih spomenikov v tem prispevku pravzaprav tudi predpostavlja podobno, neke vrste enosmerno sprejemanje pobud iz različnih umetnostnih središč zunaj Slovenije in odvisnost od njih.¹ S tem nikakor ni privzeto stališče, da gre za manjvredne posnetke, poudarjen in predstavljen pa je eden od osnovnih načinov dela baročnih slikarjev: redna uporaba grafičnih predlog. Umetniki po problematičnih »absolutnih« kriterijih 20. stoletja ne sodijo med najboljše, med redke inventorje, pripravjalce novosti v »združeni« Evropi, ampak med tiste »druGORAZREDNE«, ki so skozi osebni slog le nadaljevali tradicijo, pogosto ob močnem naslonu na tuje likovne vzorce. Grafične predloge so bile številnim umetnikom osnovni pripomočki pri njihovem delu, tudi dobri in tistim, ki so k nam prišli od drugod, kar je mogoče dokazati ob množici konkretnih – včasih za okus sodobnih piscev o umetnosti omalovažujočih – primerov. V 18. stoletju pa citati iz del drugih slikarjev, tudi ko je šlo za direktne kopije, niso bili ocenjevani kot pomanjkanje

¹ Prispevek je nekoliko predelano, delno dopolnjeno, delno skrajšano poglavje *Tuji umetniki in njihova dela kot likovni vir za stropno slikarstvo v Sloveniji* iz Barbara MUROVEC, *Evropski likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji*, Ljubljana 2000 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tiskopis), pp. 38–115. V uvodnem poglavju disertacije je natančno predstavljeno stanje raziskav, izhodišča in v literaturi že objavljeni likovni viri, tako da so v članku obravnavani samo novi primeri in za teoretična izhodišča ključni spomeniki.

kvalitete, temveč – ravno nasprotno – kot dokaz in zahteva visoke akademske izobrazbe.²

Zgodnji barok v Sloveniji – zadnja tretjina 17. stoletja – je obdobje, ki kaže precej enotno podobo predvsem v načinu, kako so slikarji povzemali grafične predloge: praviloma so natančno kopirali celotne kompozicije, tako na Kranjskem (na primer Knežji двореc v Ljubljani in grad Soteska)³ kot na Štajerskem (na primer двореc Štatenberg in mariborski grad).⁴ Kot primer lahko vzamemo zdaj uničeno poslikavo na Bokalcah, nastalo za Wolfa Sigmunda barona Stroblhofa, verjetno med letoma 1684 in 1693.⁵ Že znanim predlogam, katerim so bile primarni likovni vir upodobitve Simona Voueta (1590–1649),⁶

² Robert STALLA, *Matthäus Günthers Deckenbilder im Verhältnis zur Architektur, Matthäus Günther (1705–1788). Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. Gedächtnisausstellung zum 200. Todesjahr. Gemälde – Entwürfe – Zeichnungen – Druckgraphik* (Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Zeughaus, 25. 6.–11. 9. 1988), München 1988, p. 156 (povzeto po Antonu Raphaelu Mengsu (1728–1779) in Johannu Georgu Sulzerju (1720–1779) ob vrednotenju ustvarjanja Matthäusa Güntherja).

³ Na primeru poslikav s prizori iz Ovidovih *Metamorfoz* je bilo mogoče dokazati, da so številne stropne freske s konca 17. stoletja nastale kot natančne kopije starejših knjižnih ilustracij in ciklov: Barbara MUROVEC, *Grafični cikli Ovidovih Metamorfoz in njihov vpliv na baročno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana 1998 (magistrska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 54 ss.

⁴ Za Štatenberg cf. Trude ALDRIAN, *Bemalte Wandbespannungen des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Dekorationskunst des Rokoko*, Graz 1952, p. 54; Edith ALTMANN, *Der Pöllauer Stiftsmaler Matthias von Görz (1670–1731) und seine Zeitgenossen*, Graz 1994 (doktorska disertacija, Univerza v Gradcu, tipkopis), pp. 199–204; Jolanda Rebecca NUSSDORFER, *Zur Baugeschichte und Ausstattung der Attems-Schlösser. Windisch-Feistritz (Slovenska Bistrica), Rann (Brežice), Stattenberg (Štatenberg) und Dornau (Dornava) in der ehemaligen Untersteiermark*, Graz 1994 (doktorska disertacija, Univerza v Gradcu, tipkopis), pp. 64 ss; Marjana LIPOGLAVŠEK, *Baročno stropno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana 1996, pp. 101–104; Barbara MUROVEC, Grafični listi po Simonu Vouetu in Charlesu Le Brunu kot predloge za baročne stropne poslikave na Kranjskem in Štajerskem, *Acta historiae artis Slovenica*, I, 1996, pp. 13–16, 20–26; MUROVEC 1998, cit. n. 3, p. 100, n. 185. – Za Maribor cf. Barbara MUROVEC, Stropna dekoracija v dvorani mariborskega gradu. Štirje letni časi Gérarda de Laïressa, Susanne Marije von Sandrart in Lorenza Laurige, *Acta historiae artis Slovenica*, II, 1997, pp. 53–66.

⁵ Cf. MUROVEC 1998, cit. n. 3, p. 71.

⁶ MUROVEC 1996, cit. n. 4, pp. 8–13.

RAZPRAVE



1. Dvorec Bokalce, dolga soba, *Zora*, del uničene freske



2. Nicolas de Mathonière, *Zora*, grafika, Zagreb, Hrvatski državni arhiv, Valvasorova zbirka Zagrebačke nadbiskupije



3. Nicolas de Mathonière, *Noč*, grafika, Zagreb, Hrvatski državni arhiv, Valvasorova zbirka Zagrebačke nadbiskupije

Charlesa Le Bruna (1619–1690)⁷ in Johanna Wilhelma Baurja (1607–1642),⁸ lahko dodamo še nekaj novih, ki v osnovi prihajajo iz povsem drugih dežel.

Iz opisov Evgena Müller-Dithenhofa je izredno težko rekonstruirati posamezne prizore na freskah, ki so krasile tri prostore v gradu Bokalce,⁹ v pomoč pa so nam nekatere ohranjene reprodukcije.¹⁰ Tako sta bili na stenah dolge sobe zanesljivo naslikani tudi alegoriji dneva oziroma jutra in noči, čeprav se nam je v fotografiji ohranil le del prve (sl. 1). Bržkone sta bili obe natančno posneti po predlogah, nastalih po invencijah Dircka Barendsza (1534–1592), slikarju pa očitno niso bile na razpolago prve in najznamenitejše grafike po njih, delo

⁷ MUROVEC 1996, cit. n. 4, pp. 24–25.

⁸ MUROVEC 1998, cit. n. 3, pp. 71–79.

⁹ Evgen MÜLLER-DITENHOF, Freske gradu Bokalce (Stroblhof) na Kranjskem in njihovi mojstri, posebno Almanach, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, II, 1922, pp. 95–105.

¹⁰ Hrani Uprava Republike Slovenije za kulturno dediščino, Ljubljana.

R A Z P R A V E

Jana Sadelerja (1550–1600),¹¹ ampak le dve kopiji po tej štirilistni seriji dnevnik časov, in sicer Zora (Aurora) in Noč (Nox). Kakor lahko najdemo v Valvasorjevi grafični zbirki (Zagreb, Hrvatski državni arhiv, Valvasorova zbirka Zagrebačke nadbiskupije) neposredne predloge za kardinalne kreposti, ki so bile naslikane na stropu,¹² tako sta tudi oba likovna vira za prizora na stenah vlepljena v njegov peti zvezek¹³ – vse kaže na to, da je obe vrezal in izdal v umetnostnozgodovinski literaturi malo znani francoski grafik Nicolas de Mathonière (sl. 2, 3),¹⁴ ki je na listu Zore tudi imenovan. Glede na Sadelerjeve grafike je kompozicija Noči obrnjena zrcalno, sicer pa sta oba bakroreza natančni, a trši kopiji, na katerih so nekateri plastični efekti izgubljeni, tudi na račun jasnih kontur. Ker se nam nista ohranili niti pokrajini niti figura noči, lahko način, kako je slikar posnemal predlogi, opazujemo le ob personifikaciji zore. Natančno je kopiral držo figure, v precejšnji meri je sledil celo šrafiranju za razporeditev svetlobe in sence po površini, ni pa povzel obraznega tipa in, kolikor je mogoče razbrati iz fotografije, tudi pričeske ne in dodal je draperijo, da je z njo pokrtil najintimnejši del ženskega telesa. V celoti učinkuje figura nekoliko elegantneje in ima daljši, manj natančno oblikovani krili. Takšen način prevzemanja, ko gre po eni strani za popoln – kompozicijski – naslon na predlogo, po drugi pa je slikar nekatere detajle vendarle naslikal samostojno, tukaj na primer obraz, draperijo in oblake, je precej pogost.

V štukaturni sobi na Bokalcah je obdajalo osrednjo stropno fresko z grbonoscema osem kartuš,¹⁵ od katerih jih je le polovica foto-

¹¹ Gemma PICCIN, Una dinastia di incisori, in: Caterina Limentani Virdis – Franca Pellegrini – Gemma Piccin, *Una dinastia di incisori. I Sadeler. 120 stampe dei Musei Civici di Padova*, Padova 1992, pp. 43–46.

¹² MUROVEC 1996, cit. n. 4, p. 9.

¹³ Valvasorova zbirka Zagrebačke nadbiskupije, Hrvatski državni arhiv, Zagreb, V. zvezek, št. 65 in 66.

¹⁴ Emmanuel BÉNÉZIT, s. v. Mathonière (Nicolas de), *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous le pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Nouvelle édition entièrement refondue, revue et corrigée sous la direction des héritiers de E. Bénézit*, VII, Paris 1976, p. 258 (bil je grafik in založnik v Parizu, dokumentiran je med letoma 1610 in 1622).

¹⁵ Cf. opis v MÜLLER-DITHENHOF 1922, cit. n. 9, pp. 98–99; France STELE, *Terenski zapiski*, zvezek CXVI, 1944, rokopis hrani Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, ZRC SAZU, Ljubljana.

grafsko dokumentiranih. V dveh sta prizora posneta po Baurjevih *Metamorfozah*,¹⁶ v eni pa je upodobljena Galateja, in sicer kot zrcalna kopija slike (zdaj Umetnostnozgodovinski muzej, Dunaj) Domenica Fetti (1588/89–1623), ki je bila zanesljivo dostopna tudi kot grafični list, saj je bila v zbirki nadvojvode Leopolda Wilhelma in med tistimi italijanskimi deli, ki jih je David Teniers ml. (1610–1690) prerisal v manjših dimenzijah, grafik Quirin Boel (1620–1668 ali 1688) pa vrezal za leta 1660 izdani *Theatrum Pictorium*.¹⁷ S slabe fotografije je sicer mogoče razbrati, da se osrednja kompozicija na bokalški freski in Fettijevi sliki natančno (zrcalno) ujemata, kaj več pa ne.

Že samo dejstvo, da so bile na Bokalcah kot predloge uporabljene prevodne grafike po delih tako različnih umetnikov, kakor so Vouet, Baur, Barendsz in Fetti, navaja k sklepu, da so bile te primarno kompozicijski in ikonografski, manj pa slogovni vir. Po eni strani bi na avtorja fresk morali vplivati italijanski slikarji,¹⁸ tudi bolonjski kvadraturisti, po drugi pa so figuralne kompozicije dobesedne, neinventivne kopije po grafikah predvsem južnonemških in drugih srednjeevropskih umetnikov, na primer po Baurju ali Zaechu.¹⁹ Problematika skupine poslikav s konca 17. stoletja na Kranjskem še zdaleč ni razrešena, raziskovanje pa otežuje tudi dejstvo, da je velik del spomenikov uničen, glede na razkorak med naslikanimi arhitekturnimi partijami in figuraliko – ta pride posebej do izraza v Knežjem dvorcu – pa se kot možna rešitev ponuja sodelovanje vsaj dveh umetnikov ter delitev dela med figuraliko – njihov opus lahko razložimo brez posebnega vpliva Bologne – in kvadraturisti, katerim bi lahko bile eden od glavnih vzorov poslikave bolonjskih umetnikov oziroma bi tudi sami lahko prišli na Kranjsko iz Italije.

Za poslikave iz zadnje tretjine 17. stoletja je torej mogoče pokazati številne predloge, ki so jih slikarji natančno kopirali. Pogosto so bile to kar prevodne grafike po oljnih slikah, ki niso bile preračunane na pogled *di sotto in su*. V skladu z razvojno stopnjo stropnega sli-

¹⁶ MUROVEC 1998, cit. n. 3, pp. 72–74.

¹⁷ Eduard A. SAFARIK, *Fetti*, Milano 1990, pp. 247–259.

¹⁸ Freske se praviloma še vedno pripisujejo Almanachu; za problematiko avtorstva in starejšo literaturo cf. zlasti MUROVEC 1998, cit. n. 3, pp. 56–58 in recenzijo: Matej KLEMENČIČ, Ivan Stopar: Celjski strop. Razkošje mojstra Almanacha, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXXVIII, 2002, p. 254.

¹⁹ MUROVEC 1996, cit. n. 4, p. 9.

R A Z P R A V E

karstva, ko težnja k ustvarjanju iluzije ni bila odločilna, in dejstvom, da je bogata štukatura v tistem času imela pomembno mesto na stropih, pa je bil sistem tako imenovanih *quadri riportati* oziroma natančen prenos kompozicij tudi na »odprto«²⁰ nebo brez upoštevanja skrajšav pogost način dekoriranja cerkvenih in grajskih notranjščin.

Težave pri ugotavljanju, ali so bile po grafikah prevzete tudi najmanjše podrobnosti, nam povzroča tudi dejstvo, da ne moremo biti vedno prepričani, ali resnično poznamo list, ki ga je posnel slikar, saj so bila številna dela dostopna v več variantah. Pavšalno označeno so imele kompozicijske in ikonografske lastnosti grafik odločilno vlogo pri izbiri predlog. Umetniki pa so se ob njih nedvomno tudi učili ter izpopolnjevali svoj osebni slog, in sicer ne le ob specializiranih priročnikih (grafičnih serijah) za vajo v risanju, kakršnih je bilo precej na tržišču²⁰ – kar nekaj risb, kopij upodobitev v takšnih učbenikih najdemo na primer v sedemnajstem zvezku Valvasorjeve zbirke –, ampak tudi ob najrazličnejših drugih listih, ki so jih pridobili v svojo zbirko. Da pa so tudi slikarji, ki so konec 17. stoletja delovali na Slovenskem, ne glede na (v tem primeru kompozicijske in ikonografske) predloge praviloma imeli oziroma ohranili specifičen likovni izraz, ki se je očitno razlikoval od tistega na predlogah in tako dajal poslikavi kot celoti enotno podobo, dobro ponazarjajo ohranjene freske v Štatenbergu.²¹ Čeprav je slikar kopiral zelo različne grafične liste, je njegova poslikava slogovno homogena.

Na podobo baročne umetnosti na Slovenskem je imela izreden vpliv Italija, pri tem – ob njenem že tako velikem pomenu za vso Evropo – za naše kraje ni bilo zanemarljivo tudi neposredno sosodstvo, ki je lahko še dodatno krepilo stike. Čeprav poznamo med konkretni-

²⁰ Cf. Hans DICKEL, *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim – Zürich – New York 1987.

²¹ Poslikava kot celota še ni bila zadovoljivo preučena, mnenja o tem, kako natančno je bila preračunana na naročnika oziroma kako intenzivno moramo iskati dodatne pomene v naslikanih podobah in ali so bili prizori med seboj popolnoma usklajeni, ker je njihova razporeditev odraz pretehtanega programa, so deljena; cf. MUROVEC 1996, cit. n. 4, p. 16; Marjeta CIGLENEČKI, *Oprema gradov na slovenskem Štajerskem od srede 17. do srede 20. stoletja*, Ljubljana 1997 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), p. 33. Že zaradi datacije fresk v Štatenbergu in slik za obe dunajski palači Johanna Adama Andreasa Liechtensteina pa ne

mi deli italijanskih umetnikov, posebno tistih, ki so delovali v Benetkah, na Slovenskem veliko kipov, arhitekturnih spomenikov in oljnih podob, a zelo malo fresk, se je tudi ta likovna zvrst pomembno oplajala v Rimu, Benetkah, Bologni in drugih mestih, kjer se je šolala večina njenih predstavnikov. Ob vseh direktnih stikih pa grafike ostajajo eden ključnih posrednikov likovnih rešitev, kar nedvomno potrjuje tezo, da so bile integralni del v procesu nastajanja stropnih poslikav.

Ob umetnikih, ki so ustvarjali v Sloveniji, smemo omeniti številne italijanske slikarje, gotovo pa so najbolj zveneča imena, ki so bila že navedena ob naših stropnih poslikavah, Annibale Carracci (1560–1609), Guido Reni (1575–1642), Pietro da Cortona (1597–1669) in Andrea Pozzo (1642–1709).²² Na Slovenskem delujoči slikarji so verjetno videli vsaj nekatera originalna dela, kljub temu pa vpliv oziroma posnemanje italijanskih spomenikov nista razložljiva brez pritegnitve grafičnega medija. Tako sta tudi obe najboljšejejši profani poslikavi za Ignaca Marijo Attemsa, v Brežicah²³ in v Slovenski Bistrici,²⁴ nastali v

more držati trditev Marjete Ciglencečki (ibid., p. 33), da se je Attems zgledoval po teh delih. Prav tako ne drži, da »dunajske palače Liechtenstein doslej še niso bile deležne nadrobne obdelave /.../« (ibid., p. 34), saj je rodbina Liechtenstein med najboljše preučeni, o poslikavah in likovnih delih za Johanna Adama Andreasa pa so prav tako pisali že številni umetnostni zgodovinarji in v njihovih študijah brez dvoma ne gre le za »naštevaje prizorov«, ki »ne seže v srž vsebinskega programa« (ibid., p. 34); cf. e. g. Dwight C. MILLER, *Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins. Prince Johann Adam Andreas and the Decoration of the Liechtenstein Garden Palace at Rossau-Vienna*, Cambridge – New York – Melbourne 1991; Friedrich POLERROSS, *Utilità, virtù e bellezza. Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein und sein Wiener Palast in der Rossau, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XLVII, 1993, pp. 36–52; Matthias REUSS, *Antonio Belluccis Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien*, Hildesheim 1998 (vsi s starejšo literaturo).

²² Cf. MUROVEC 2000, cit. n. 1, pp. 24 ss (poglavje o stanju raziskav).

²³ Za freske cf. e. g. Fran ŠJANEC, *Baročne freske v brežiškem gradu, Posavje I*, Brežice 1957, pp. 43–51; Stanko ŠKALER, *Brežice*, Ljubljana 1968 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, Zbirka vodnikov, 15); NUSSDORFER 1994, cit. n. 4, pp. 38–52; MUROVEC 2000, cit. n. 1, pp. 26, 28–29.

²⁴ Freska je signirano in datirano Flurerjevo delo. Za poslikavo cf. e. g. *Franz Ignaz Flurer (1688–1742). Ein Barockmaler in der Steiermark* (Graz, Stadtmuseum, 2. 12. 1982–5. 2. 1983), Graz 1983, zlasti pp. 8–10; ALTMANN 1994, cit. n. 4, pp. 183–185; NUSSDORFER 1994, cit. n. 4, pp. 14–20;

bolj ali manj odločilnem naslonu na liste, ki reproducirajo dela velikih Italijanov. Oba slikarja sta s predlogami ravnala dovolj suvereno, čeprav njuna odvisnost od njih ni bila majhna.

Freske v veliki dvorani slovenjebistriškega gradu nikakor niso natančna kopija Carraccijeve poslikave v rimski Palazzo Farnese (1597–1604); glede na celotni koncept obeh bi morali celo naštetih predvsem razlike in manj sorodnosti med njima, kljub temu pa več kakor stoletje mlajša poslikava (1721) Franza Ignaza Flurerja (1688–1742) še vedno dobro kaže razširjenost in popularnost rimske »predhodnice«. Flurerjevi *ignudi* so bržkone nastali ob naslonu na Carraccijeve,²⁵ ki so jih pogosto posnemali v sami fresko tehniki, dostopni pa so bili tudi v nekaj grafičnih serijah, na primer Carla Cesia (? 1622–? 1682),²⁶ Pietra Aquile (umrl 1692)²⁷ ali Johanna Ulricha Kraussa (1655–1719).²⁸ Verjetnejši vir za slovenjebistriške figure so grafike – in ne katero od stropnih del, odvisnih od Carraccija –, saj je Flurer upodobil še en motiv, ki ga je tako kakor Carracci vključil v vse štiri vogale freske, namreč boj Erosa in Anterosa. Rimska poslikava pa Flurerju najbrž ni bila le vir za nekaj kompozicij oziroma figuralnih tipov; zapeljiva je misel, da je – tudi zaradi naslona na Palazzo Farnese²⁹ – dvorana posvečena ne le Herkulu, ampak tudi ljubezni, ki je bila gotovo ena pomembnejših tem v profanem

LIPOGLAVŠEK 1996, cit. n. 4, pp. 110–115. V MUROVEC 1996, cit. n. 4, p. 17 je namesto letnice 1721 navedena 1722, kot naročnik pa Dizma grof Attems, za obsežno argumentiran popravek cf. Igor WEIGL, Prenova gradu Podčetrtek v letih 1715–1723, *Kronika*, XLVII/1–2, 1999, pp. 32–33, n. 18.

²⁵ Cf. ALTMANN 1994, cit. n. 4, pp. 184–185.

²⁶ *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Carracci disegnata et intagliata da Carlo Cesio*, Roma 1657. – Za Cesia cf. e. g. Antonio VANNUGLI, s. v. Cesi [Cesio], Carlo, *The Dictionary of Art* (ed. Jane Turner), VI, London – New York 1996, p. 362 (z literaturo).

²⁷ *Galleriae Franesianae Icones ab A. Carraccio*, Roma 1674; DICKEL 1987, cit. n. 20, p. 31; Eberhard KASTEN, s. v. Aquila, Pietro, *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München – Leipzig 1992, IV, p. 598.

²⁸ *Galleriae Franesianae Icones ... ab A. Carraccio ... d. i. Abbildungen und Bilder in der Farnesische Galerie ... von Pietro Aquila deliniert; anjetz und aber in kleinem Format herausgegeben und verlegt durch J. U. Krausen in Augsburg*, Augsburg s. a. – Za Kraussa cf. e. g. *Hollsteins' German Engravings, Etchings and Woodcuts*, XIX, Amsterdam 1976, pp. 89–155 (z literaturo, p. 89).

²⁹ Cf. e. g. Charles DEMPSEY, *Annibale Carracci. The Farnese Gallery, Rome*, New York 1995 (The Great Fresco Cycles of the Renaissance), pp. 23 ss.

slikarstvu, tudi v veliki dvorani brežiškega gradu, kjer je za Attemse slikal Frančišek Karel Remp (1675–1718).³⁰ Tam so sicer osnovna kompozicijska shema stropne freske in nekateri prizori posneti po Cortonovi poslikavi v *salone* v Palazzo Barberini (1632–39) v Rimu;³¹ od figurlike je po njej na primer naslikana Silenova pijanost ali delno tudi Vulkanova kovačnica, obe pa zrcalno, torej nedvomno s posredstvom grafike. V literaturi je tudi že bilo opozorjeno, da je Remp v brežiški dvorani kot predloge uporabljal še upodobitve drugih italijanskih umetnikov, na primer Guida Renija³² ali Simoneja Cantarinija (1612–1648).³³ Primerjava figurlike, povzete po poslikavi v Palazzo Barberini in po Renijevi freski v Casino dell'Aurora palače Rospigliosi-Pallavicini v Rimu (dkč. 1614), kaže, da se je slikar v Brežicah intenzivneje ukvarjal z Renijevim delom. Freske oziroma grafike po njej ni uporabil kot ikonografsko predlogo, saj je posamezne figure vključil v tri različne kompozicije. Tudi tista, ki najbolj spominja na rimsko Auroro, bržkone predstavlja Venero, saj voz

³⁰ Kot avtorja brežiške poslikave v nadaljevanju navajam Frančiška Karla Rempa; v literaturi so bile freske pripisane Görzu (e. g. Anica ČEVČ, s. v. Iluzionistično slikarstvo, *Enciklopedija Slovenije*, IV, Ljubljana 1990, p. 115) in Rempu (e. g. LIPOGLAVŠEK 1996, cit. n. 4, p. 95). V tem prispevku, katerega glavni namen je pokazati razširjenost grafičnih predlog in različnih načinov njihove uporabe, sem se – če je bilo le mogoče – skušala izogniti analiziranju in argumentiranju različnih atribucij. V brežiški dvorani sta domnevno delala dva slikarja, cf. Anica ČEVČ, Freske Mathiasa von Görza v Marijini cerkvi v Zagorju pri Podčetrtku, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XVI, 1980, p. 69: »Razločki med obrobnimi in stropnimi slikarjama na oboku te dvorane, /.../«; CIGLENEČKI 1997, cit. n. 21, p. 32. Da bi eden lahko bil Remp, kaže arhivska omemba »slikarja Franca«, cf. Igor WEICL, *Matija Persky. Arhitektura in družba sredi 18. stoletja*, Ljubljana 2000 (magistrska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis), p. 46, n. 142.

³¹ France STELE, *Monumenta Artis Slovenicae. II. Slikarstvo baroka in romantike*, Ljubljana 1938, p. 26; Fran ŠJANEC, Krog Attemsovih freskantov, *Kronika*, V, 1957, pp. 151, 152; ŠKALER 1968, cit. n. 23, p. 9; Marjana LIPOGLAVŠEK, Iluzionistično slikarstvo 18. stoletja na Slovenskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XIX, 1983, p. 31. V LIPOGLAVŠEK 1983, cit. n. 31, p. 30 je zapisano tudi, da so »posamezni detajli vsekakor povzeti s slikarjem Pietra da Cortone v palači Doria-Pamphilj v Rimu (1651–54).«

³² NUSSDORFER 1994, cit. n. 4, pp. 42, 43, 45; Renijeva freska v Casino Pallavicini je navedena kot predloga za element Zrak (figuri Apolon in Zora) in za putta z baklo na prizoru Pirama in Tise; cf. tudi LIPOGLAVŠEK 1996, cit. n. 4, p. 98.

³³ MUROVEC 1998, cit. n. 3, p. 110 (predloga za ugrabljeno Evropo).

vlečeta goloba.³⁴ Figure, njihova drža in zlasti draperija pa so natančno ali delno prevzete, tako na primer posnemata personifikacija vetra in domnevna figura Venere Zoro, Apolonove spremljevalke Hore pa so transformirane v plešočo skupino na alegoriji Zemlje. Način gubanja s cevastimi in valovito vihrajočimi draperijami je Remp uporabil tudi pri slikanju drugih figur, zato verjetno ni pretirano, če zapišem, da ga je integral v svoj likovni izraz.

Tako kakor na slovenjebistriški freski³⁵ se tudi v Brežicah francoski vzori, praviloma posredovani prek augsburških grafik, prepletajo s sicer prevladujočimi italijanskimi vplivi. Za del stropne freske oziroma za posamezne figure, ki personificirajo umetnosti, je slikar kot likovni vir zelo verjetno uporabil grafične posnetke Charlesa Perraulta (1628–1703) v *Cabinet des Beaux-Arts* po slikah enajstih najpomembnejših francoskih slikarjev nove generacije.³⁶ Najbolj natančno se ujemata Poeziji in Astronomiji, pri drugih pa lahko govorimo predvsem o ikonografskem vplivu, ne pa o grafičnih predlogah (sl. 4, 5).

Brežiška poslikava je najbrž tisto štajersko delo, v katerem se različni likovni viri in različni vidiki predlog – kompozicijski, slogovni in ikonografski – najkompleksneje prepletajo.

³⁴ Cf. *Pietro da Cortona, il meccanismo della forma. Ricerche sulla tecnica pittorica* (Roma, Pinacoteca Capitolina, 14. 11. 1996–8. 2. 1997), Milano 1997, p. 36 (fig. 1: Carro di Venere).

³⁵ Flurer je uporabil grafike po Vouetu (e. g. NUSSDORFER 1994, cit. n. 4, p. 19; MUROVEC 1996, cit. n. 4, pp. 17, 19, figg. 13 in 15) in Nicolasu Poussinu (MUROVEC 1996, cit. n. 4, p. 17).

³⁶ Charles Perrault: *Le Cabinet des Beaux Arts, ou Recueil d'Estampes, gravée d'après les Tableaux d'un plafond ou les Beaux Arts sont représentés. Avec l'explication de ses mêmes Tableaux*, Amsterdam, Petrus Schenk, 1693; citirano po Pierre SCHREIDEN, Jacques van Schuppen (1670–1751), *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXV, 1982, p. 101, cf. fig. 131, 135–142. (Prva izdaja Perraultovega dela je iz leta 1690.) – Upodobljene so Govorništvu oziroma Retorika, Glasba, Poezija, Arhitektura, Slikarstvo, Optika oziroma Astronomija, Kiparstvo in Mehanika, na brežiški poslikavi je slednja izpuščena. Do zdaj je bila v literaturi Arhitektura interpretirana kot Geometrija, Retorika pa kot Medicina (Marjana CIMPERMAN LIPOGLAVŠEK, Iluzionistične poslikave gradov v lasti družine Attems na slovenskem Štajerskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. IX, 1972, p. 56; cf. tudi NUSSDORFER 1994, cit. n. 4, pp. 49–50, kjer je opis sicer povzet po Lipoglavškovi, vendar razširjen z novimi personifikacijami Numizmatiko, Filozofijo in Gramatiko).

Po Carracciju, Reniju in Cortoni je bil naslednji vpliven italijanski slikar, jezuit Andrea Pozzo, brez dvoma vsaj tako pomemben za razvoj umetnosti Srednje Evrope kakor za samo Italijo in Rim, kjer je ustvaril svoje najslavnejše delo, iluzionistično poslikavo v cerkvi S. Ignazio (1691–94).³⁷ V literaturi je vse prevečkrat obravnavan kot *deus ex machina*, kakor da je njegova formacija povsem nepomembna, čeprav dejansko predstavlja eno od zadnjih razvojnih stopenj italijanskega baročnega slikarstva.³⁸ Hkrati pa so bili v starejših tekstih ob ugotavljanju vplivov zanemarjeni vsi drugi sočasni, od Pozzovega drugačni načini poslikave stropov, tako da je bila ustvarjena slika, kakor bi bilo od njega odvisno skoraj vsakršno stropno slikarstvo v srednjeevropskih deželah, ki ni vključeno v štukaturu.³⁹

Pomen Pozza za umetnost v habsburških deželah severno od Alp je v svoji doktorski disertaciji predstavil Herbert Karner.⁴⁰ Po eni strani je relativiziral ali povsem zanikal množico posplošujočih trditvev o vseobsegajoči recepciji, po drugi pa pokazal številne nove primere Pozzovega vpliva predvsem na področju vertikalne perspektive, torej zlasti ob naslikanih in »pravih« oltarjih ter širših zasnovah prezbitarijev na Češkem, Moravskem, Slovaškem in v Avstriji. Za nas bi verjetno morala biti šokantna Karnerjeva ugotovitev, kako majhen je bil direktni Pozzov vpliv na stropni iluzionizem na Dunaju, pa tudi na avstrijskem Štajerskem;⁴¹ predvsem na Dunaju je bil odločilen tak način dekoriranja, kot so ga uvedli bolonjski kvadraturisti, pravega vpliva Pozzove horizontalne perspektive pa praktično ne poznajo.⁴²

Pozzovo izrazito arhitekturno dožemanje razširjanja in nadaljevanja realnega prostora, možno le z dobrim obvladanjem perspektive

³⁷ Za Pozza cf. zlasti Bernhard KERBER, *Andrea Pozzo*, Berlin – New York 1971 (Beiträge zur Kunstgeschichte, VI); *Andrea Pozzo* (ed. Alberta Battisti), Milano – Trento 1996.

³⁸ Cf. Hermann BAUER, *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin 1992, p. 260.

³⁹ Za dunajski prostor cf. stanje raziskav v Herbert KARNER, *Zur Rezeption des scheinarchitektonischen Werkes von Andrea Pozzo in den habsburgischen Ländern nördlich der Alpen im 18. Jahrhundert*, Wien 1995 (doktorska disertacija, Univerza na Dunaju, tipkopis), pp. 85 ss. – Tudi s štukaturu obdano slikarstvo lahko delno izhaja iz Pozzovih principov; cf. STALLA 1988, cit. n. 2, pp. 132–136.

⁴⁰ KARNER 1995, cit. n. 39.

⁴¹ KARNER 1995, cit. n. 39, pp. 93–96.

⁴² KARNER 1995, cit. n. 39, p. 89.

RAZPRAVE



4. Grad Brežice, velika dvorana, del stropne freske



5. Charles Perrault po Alexandru, *Poezija*, grafika

in podrejanjem tehničnim zakonitostim, so le redki skušali ponoviti v obliki, ki bi popolnoma ustrezala Pozzovim teoretičnim izhodiščem; najbrž ni napačna domneva, da niti slikarji niti naročniki niso nujno stremeli po doslednem posnemanju arhitekturnih principov, saj so k njihovi degradaciji praviloma odločilno prispevali z vključitvijo ikonografsko-ikonoloških vsebin,⁴³ ki so bile pri poslikavah baročnih stropov najpomembnejše. *Cupola finta* Pozzu pomeni le slikan nadomestek realne arhitekture in slikarji naj bi jo »uporabili« takrat, ko prave ni bilo mogoče izvesti, kakor se je to zgodilo pri S. Ignaziu zaradi pritožb sosednjih dominikancev pri S. Maria sopra Minerva, da sicer njihova biblioteka ne bo imela dovolj svetlobe.⁴⁴ Čeprav je *cupola finta* eden najpogostejših citatov iz Pozzovega opusa, slikarji tudi takrat, ko so jo natančno prenesli iz njegovega traktata, niso upoštevali celotnega koncepta nadaljevanja prostora, kot ga je Pozzo izvedel v S. Ignaziu, v grafični prezentaciji traktata pa tega vidika ni predstavil, saj kupole »visijo v zraku«.⁴⁵ Kljub vsemu je *cupola finta* nedvomno tisti iluzionistični koncept, katerega izvor je nujno potrebno iskati pri Pozzu, ne glede na spremembe,

⁴³ Cf. KARNER 1995, cit. n. 39, p. 98.

⁴⁴ KARNER 1971, cit. n. 37, p. 54.

⁴⁵ KARNER 1995, cit. n. 39, p. 15.

RAZPRAVE



6. Giulio Quaglio, strop stolnice sv. Nikolaja, Ljubljana

ki jih je doživela v različnih realizacijah; tako se posebej pogosto pojavlja tisti tip, ki sta ga ob naslonu na Pozza razvila Cosma Damian Asam (1686–1739) in Matthäus Günther (1705–1788).⁴⁶

Če so Pozzov pomen za naše sosednje dežele ovrednotile novejša študije in tako dovolj dobro pokazale njegov dejanski vpliv, pa je v slovenski umetnostni zgodovini s Pozzovim imenom še vedno skoraj nerazdružljivo povezan vsakršen arhitekturni iluzionizem ali celo popolnoma dekorativen sistem krašenja stropov. Tako se njegovo ime omenja ob večini predstavnikov baročnega stropnega slikarstva na Kranjskem in Štajerskem, na primer ob Giuliu Quagliu (1668–1751),⁴⁷ Francu Jelovšku (1700–1764),⁴⁸ Johannu Casparju Wagingerju (dokumentiran 1704–1717),⁴⁹ Ivanu Rangerju (1700–1753)⁵⁰ ter Antonu Jožefu Lerchingerju (ok. 1720–po 1787).⁵¹

Celostna analiza Pozzovega pomena za stropno slikarstvo na Slovenskem bo morala počakati na samostojno študijo ali pa bo potrebno ta problem sproti razreševati ob posameznih prispevkih o poslikavah omenjenih umetnikov; na splošno pa lahko zapišem, da je bil njegov vpliv precej manjši in ne tako odločilen, kot nam sugerirajo dose-

⁴⁶ Cf. KARNER 1995, cit. n. 39, p. 95.

⁴⁷ E. g. ČEVC 1990, cit. n. 30, p. 115: »/.../ G. Quaglio je s poslikavo oboka stolnice (1703–06) in Semeniške knjižnice v Ljubljani vpeljal Pozzov koncept stropnega slikarstva na Kranjsko, /.../.« Cf. tudi LIPOGLAVŠEK 1996, cit. n. 4, p. 67.

⁴⁸ E. g. Anica ČEVC, s. v. Barok. Slikarstvo, *Enciklopedija Slovenije*, I, Ljubljana 1987, p. 197: »Quagliov učenec je bil verjetno F. Jelovšek, ki je Pozzov iluzionizem prilagodil poznobaročnemu dekorativnemu izrazu bavorske in avstr. smeri /.../.«

⁴⁹ E. g. ČEVC 1990, cit. n. 30, p. 115: »/.../ J. C. Wagingerja, ki je v iluzionizmu združeval pozzovske, tirolske in Štajerske prvine /.../.« – Domnevni Pozzov vpliv na Wagingerja je zanikala Katja ČIMPERŠEK, *Baročni slikar Johann Caspar Waginger*, Rogaška Slatina 1994 (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis), p. 39; cf. tudi LIPOGLAVŠEK 1983, cit. n. 31, p. 34.

⁵⁰ E. g. ČEVC 1990, cit. n. 30, p. 115: »/.../ konstrukcijo kupole v Rogatecu je z manjšimi figuralnimi dopolnitvami posnel iz Pozzovega priročnika.« LIPOGLAVŠEK 1996, cit. n. 4, p. 123: »Vzor naslikanim arhitekturam vseh treh kupol [Rogatec, Olimje] so Pozzove perspektivne rešitve, saj so tako okrogline kupol kot pendantivi pod njimi zasnovani po vsesplošno znanih shemah iz priročnika slavnega jezuitskega mojstra.«

⁵¹ E. g. ČEVC 1987, cit. n. 48, p. 197: »Na slov. Štajerskem je A. J. Lerchinger v freskah združeval pozzovske arhitekturne konstrukcije s slikovito figuraliko /.../.«

danje navedbe. Po premisleku smemo že ob Quaglijevi poslikavi ljubljanske stolnice – ta naj bi uvedla Pozzov arhitekturni iluzionizem na Kranjsko⁵² – zanikati naslon nanj (sl. 6). Že Marjana Lipoglavšek je, čeprav se ni mogla izogniti Pozzu, ob predstavitvi ladje zapisala: »Quaglio je v svojem iluzionističnem konceptu združil različne elemente stropnega slikarstva od Carraccijev prek Cortone do Giordana. Njegovo navidezno zgradbo prekinjajo krasilni detajli, ki nimajo logične poveza-ve med realnim in slikanim prostorom. V primerjavi s Pozzovo iluzionistično kompozicijo, proti nebu navidezno nadaljujočo se odprto zgradbo v resnični arhitekturni lupini, je Quaglijeva slikarska konstrukcija perspektivno manj zavezujoča, ohlapnejša, dekorativnejša.«⁵³ Quaglio ne uporablja niti Pozzovega koncepta niti posameznih arhitekturnih elementov, s katerimi je bilo v slikarski tehniki – preverjeno – mogoče nadgrajevati realno stavbo. Medtem ko doseže Pozzo višinski zagon povsem v nasprotju s stereometrijo oboka, tako da ga razvrednoti, preigra in sugerira navidezna prostorska razmerja,⁵⁴ pa Quaglio v ljubljanski stolnici obočno shemo delno upošteva, saj sosvodnice močno orna-mentalno poudari, ko pa v nadaljevanju dejanski banjasti obok razvrednoti, ga samostojno preoblikuje predvsem z dekorativnimi horizontalnimi okvirji in tako ustvari zgolj polja za figuraliko, ki so z vidika perspektive delno povsem nelogično obravnavana, nikakor pa ne iluzionistične nadgradnje realne arhitekture. Da je bil Quaglio predvsem figuralik, nevesč arhitekturnega iluzionizma, in ni bil kos začetnim ambicijam naročnikov v Ljubljani poustvariti strop rimskega S. Ignazia, kažejo tako njegova zgodnejša dela kakor tudi način, kako je naslikal navidezno kupolo na stropu križišča ladij. Janez Anton Dolničar je že leta 1702 razmišljal o tem, da bi strop križišča ladij prekrili z iluzionistično kupolo, zato se mu je zdel Pozzo najprimernejši slikar. Razlog, zakaj so potrebovali *cupolo finto*, je povsem ustrezal Pozzovemu pojmovanju, saj naj bi bila predvsem nadomestek za realno arhitekturo, ki je ni bilo mogoče realizirati⁵⁵ – v Ljubljani zaradi finančnih razlogov. Ker Pozzo naročila ni sprejel, so nalogo zaupali Quagliju, ki je že poleti

⁵² CEVC 1990, cit. n. 30, p. 115.

⁵³ LIPOGLAVŠEK 1996, cit. n. 4, pp. 67–68.

⁵⁴ Cf. e. g. KERBER 1971, cit. n. 37, pp. 42 ss; STALLA 1988, cit. n. 2, pp. 130–132 (z literaturo).

⁵⁵ Cf. KARNER 1995, cit. n. 39, p. 14.

1703. leta poslikal prostor nad križiščem.⁵⁶ Pričakovali bi, da bo tudi on uporabil pozzovsko iluzionistično kupolo, vendar je – sodeč po kopiji Matevža Langusa (1792–1855)⁵⁷ – očitno sploh ni skušal poustvariti. Večino Quaglijevih stropnih fresk obdaja štuk, tako da mu ni bilo potrebno razviti niti jezika arhitekturnega iluzionizma niti poudarjeno dekorativnega koncepta uokvirjanja figuralnih skupin. V ljubljanski stolnici se je kljub »neupoštevanju« Pozza vse dobro izteklo, saj so bili naročniki s slikarjevim delom izredno zadovoljni.

Naj navedem še dva spomenika, ob katerih Pozzova dela mnogo bolj upravičeno imenujemo likovni vir. Ivanu Rangerju sta v slovenski umetnostnozgodovinski literaturi pripisani poslikavi prezbiterija v Marijini cerkvi nekdanjega pavlinskega samostana v Olimju (1739/40) in freske v cerkvi sv. Jerneja v Rogatcu (1743).⁵⁸ Prva po vseh stilkokritičnih elementih res pripada njegovemu opusu, izhodišče za primerjavo so lahko na primer freske v kapeli sv. Ivana na Gorici nad Lepoglavo (1731),⁵⁹ druga pa – kljub grobim preslikavam – prav tako jasno kaže, da je ni naslikal on.⁶⁰ K uvrščanju Rogatca v Rangerjev opus je verjetno vodilo le dejstvo, da sta v tamkajšnji cerkvi tako kakor v Olimju naslikani iluzionistični kupoli, vzor za vse pa bi lahko našli pri Pozzu.⁶¹ Poslikava rogaške župnijske cerkve je bila v najnovejšem času prepričljivo atribuirana Josefu Ferdinandu Fromillerju (1693–1760).⁶²

Za recepcijo Pozzovih del nasploh – tako tudi za *cupolo finto* – smemo domnevati tri temeljne poti vplivanja: prek poznavanja jezuitovih slikarskih del, z uporabo njegovega traktata in pa s posre-

⁵⁶ Ana LAVRIČ, Giulio Quaglio v korespondenci Janeza Antona Dolničarja, *Acta historiae artis Slovenica*, I, 1996, p. 82.

⁵⁷ Za »zgodovino« gradnje kupole cf. Viktor STESKA, Kupola ljubljanske stolnice, *Kronika slovenskih mest*, VI, 1939, pp. 158–164; Ana LAVRIČ, Goldensteinova kritika obnove ljubljanske stolnice, *Kronika*, LXIV, 1996, pp. 26 ss.

⁵⁸ E. g. LIPOGLAVŠEK 1996, cit. n. 4, p. 122.

⁵⁹ Cf. e. g. Marija MIRKOVIĆ, Ivan Krstitelj Ranger i pavlinsko slikarstvo, *Kultura pavlina u Hrvatskoj, 1244–1786. Slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, umjetniški obrt, književnost, glazba, prosvjeta, ljekarstvo, gospodarstvo* (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 12. 5.–31. 10. 1989), Zagreb 1989, figg. pp. 133 ss.

⁶⁰ Cf. MUROVEC 2000, cit. n. 1, pp. 51–52.

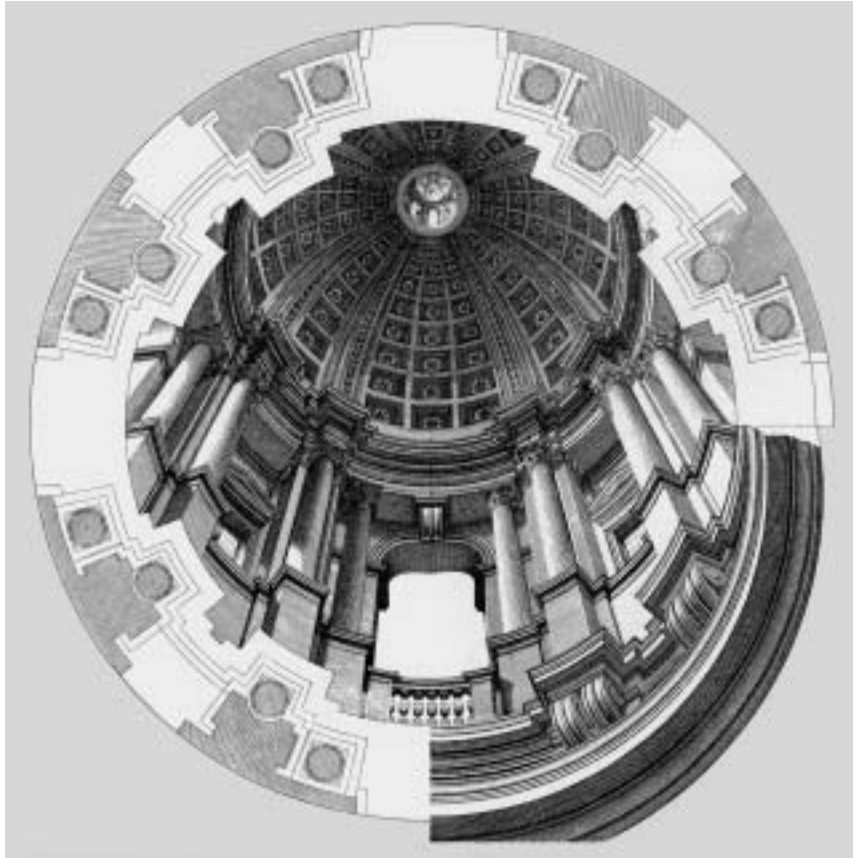
⁶¹ E. g. LIPOGLAVŠEK 1996, cit. n. 4, pp. 122–123.

⁶² Tatjana BADOVINAC, Slikar Josef Ferdinand Fromiller in njegova dela v Rogatcu, *Acta historiae artis Slovenica*, V, 2000, pp. 133–150.

RAZPRAVE



7. Ivan Ranger, *cupola finta*, Olimje, cerkev Marijinega vnebovzetja, prezbitarij



8. Andrea Pozzo, Fig. XCI, *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*

dništvom drugih – tako spomenikov oziroma slikarjev kakor tudi knjižnih izdaj, na primer *Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis* Paula Deckerja (1677–1713). Poslikava v Olimju je nedvomno nastala ob direktnem naslonu na Pozzov traktat *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*, ki je prvič izšel v Rimu 1693. oziroma 1700. leta.⁶³ Pravezprav je Ranger za kupolo in oltarno fresko uporabil dve ilustra-

⁶³ Prvi del je prvič izšel leta 1693, drugi pa 1700, in sicer z besedilom v latinskem in italijanskem jeziku. Traktat je izšel v šestnajstih italijanskih izdajah ter v številnih prevodih, od katerih sta bila za naš prostor pomembna zlasti italijansko-nemški (1700) in latinsko-nemški (1. izdaja 1706); KERBER 1971, cit. n. 37, pp. 267–270.

ciji (Fig. XCI in LXIV)⁶⁴ kar kot grafični predlogi; iluzionistično arhitekturo kupole je dopolnil oziroma variiral predvsem z dekorativnimi elementi, kakršni so čez balustrado vržena draperija, vaze in figuralni reliefi (sl. 7, 8), pri oltarju pa je dodal osrednjo figuralno skupino Oznanjenja in v skladu z ikonografsko podobo celote zamenjal svetnike, pri arhitekturem delu pa na primer zamenjal stebre s pilastri in celoti z vegetabilnimi volutami dal nekaj več ornamentalnosti.

Manj direkten je naslon na Pozzove rešitve v Rogatcu, kjer pokriva strop ladje velika, mnogo bolj centralizirana iluzionistična kupola, ki je Pozzo za *cupole finte* ni uporabljal, tip kupol s centralno perspektivo pa je v drugi četrtini 18. stoletja realiziralo več drugih slikarjev, na primer Wenzel Lorenz Reiner v praški cerkvi sv. Janeza Nepomuka (1727) ali Johann Peter Molitor v cerkvi sv. Havla v Liběchovu (1741).⁶⁵ Med posredniki, ki so variirali Pozzove invencije in pripeljali do takšnih del, bi lahko bila Deckerjeva grafična serija.⁶⁶

Trije na kratko predstavljeni spomeniki ponazarjajo večplastnost in nesamoumevnost Pozzovega vpliva pri nas. Tam, kjer bi ga najbolj pričakovali, o njem praktično ne moremo govoriti, na splošno pa so slikarji njegove dosežke prevzemali na različne načine, direktno ali posredno, jih suženjsko posnemali ali pa integrirali v svoj likovni izraz.

Že na prejšnjih straneh, ki so bile posvečene kratki osvetlitvi pomena grafike za freske poznega 17. stoletja in nekaj paralelam med italijanskimi in slovenskimi spomeniki, ob katerih je imela posredniško vlogo grafika, je bil imenovan Augsburg (oziroma umetniki, ki so tam delovali) kot tisto mesto, v katerem so bile natisnjene razne prevodne grafike. Dejansko mu gre med centri, iz katerih so k nam prihajali grafični listi in ilustrirane knjige, primat, s tem pa tudi pomembno mesto pri prenosu likovnih pobud. V poznem 17. in v 18. stoletju je imel Augsburg za področje likovne umetnosti poseben pomen kot cen-

⁶⁴ V izdaji Andrea Pozzo, *Perspective in Architecture and Painting. An Unabridged Reprint of the English-and-Latin Edition of the 1693 »Perspectiva Pictorum et Architectorum« (Rules and Examples of Perspective proper for Painters and Architectes, etc.)*, 1707, New York 1989 [reprint].

⁶⁵ KARNER 1995, cit. n. 39, p. 111.

⁶⁶ Paulus DECKER, *Fürstlicher Baumeister oder: Architectura civilis*, Augsburg 1711, Anhang zum Ersten Theil 1713; Anderer Theil 1716; cf. KARNER 1995, cit. n. 39, figg. A 110, A 111.

ter grafične produkcije in predvsem po letu 1730 tudi kot središče delovanja številnih freskantov.⁶⁷

V 17. in 18. stoletju je bilo povpraševanje po grafiki izredno veliko. Ob Zürichu, Dunaju, Dresdnu, Leipzigu, Berlinu, Mannheimu, Frankfurtu in Nürnbergu je bil zlasti Augsburg tisto nemško založniško mesto, v katerem so izdajali mednarodno cenjena grafična dela.⁶⁸ Na trgu se je uveljavil z edicijami teznih listov, božjepotnimi podobnicami in teološkimi knjigami, v umetnostnih založbah pa so izdajali tudi topografije, ilustrirane kronike, galerijske kataloge, knjige o umetnosti, zbirke z ornamentalnimi listi in grafične serije.⁶⁹ Funkcije grafik in knjig, ki so jih tiskali v Augsburgu, so bile zelo različne, med najpomembnejše in lahko dokazljive pa gotovo sodi njihova uporabnost za likovne umetnike po vsej Srednji Evropi. Od naštetih različnih tipov publikacij so prav vse – ne le grafične serije ali ornamentalni listi –

⁶⁷ Literatura za Augsburg kot grafično središče e. g.: Ernst WELISCH, *Augsburger Maler im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des Barock und Rokoko*, Augsburg 1901; Olgerd GROSSWALD, *Der Kupferstich des 18. Jahrhunderts in Augsburg und Nürnberg*, München 1912; Maria LANCKOROŃSKA, *Die Augsburger Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts, Augusta 955–1955. Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs*, Augsburg 1955, pp. 347–362; *Augsburger Barock* (Augsburg, Rathaus und Holbeinhaus, 15. 6.–13. 10. 1968), Augsburg 1968; Bruno BUSHART, *Kunst und Stadtbild, Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1984, pp. 490–504; Etienne FRANÇOIS, *Buchhandel und Buchgewerbe in Augsburg im 17. und 18. Jahrhundert, Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm* (ed. Jochen Brüning – Friedrich Niewöhner), Berlin 1995 (Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg, *Colloquia Augustana*), pp. 332–342; *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (ed. Helmut Gier – Johannes Janota), Wiesbaden 1997; *Augsburg, die Bildersfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit* (ed. John Roger Paas), Augsburg 2001 (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, XXI). – Glede stanja raziskav o augsburški grafiki je potrebno zapisati, da niti najvidnejši predstavniki še niso dobili monografij, da o številnih drugih ne vemo skoraj nič in da je mogoče celo »check« listo dokumentiranih umetnikov (Wolfgang SERTZ, *The Engraving Trade in Seventeenth- and Eighteenth-Century Augsburg: A Checklist, Print Quarterly*, III/2, 1986, pp. 116–128) stalno dopolnjevati z novimi imeni, in to ne nepomembnih grafikov.

⁶⁸ Karin FRIEDLMAIER, *Johann Georg Bergmüller. Das druckgraphische Werk*, Marburg 1998, p. 6.

⁶⁹ DICKEL 1987, cit. n. 20, p. 120.

našle posnemovalce. Poleg tega so v Augsburgu izdajali tudi priročnike za risanje ali na primer – v povezavi s profesionalizacijo šolanja umetnikov – didaktična dela z zbirkami vzorčnih predlog. Kar nekaj takšnih in podobnih del je izdal Johann Ulrich Krauss, tako na primer že omenjeno *Galleriae Franesianae Icones ... ab A. Carraccio*, reprodukcije akademskih risb aktov pariškega dvornega slikarja François Verdierja (1651–1730)⁷⁰ in pa v Štatenbergu kopirano *Tapisseries du Roy*.⁷¹

Od okoli 1670 so v Augsburgu torej izdajali razna dela – emblemske knjige, ilustrirane biblije, knjige predlog, arhitekturna in umetnostna dela –, ki so posredovala dosežke aktualne umetnosti na Nizozemskem, v Franciji, Italiji in Nemčiji.⁷² Njihov namen je bil med drugim seznaniti umetnike in ljubitelje umetnosti z novimi ornamentalnimi in arhitekturnimi formami, slikami in kipi ter jih ponuditi v nadaljnjo uporabo. Takšne grafike so posnemali tako slikarji in kiparji kakor tudi zlatarji, štukaterji, izdelovalci pohištva in drugi obrtniki. Pri tem je bilo delo, ki so ga opravili Augsburžani, največkrat omejeno na tiskanje praviloma pomanjšanih prevodnih grafik ali na – prvo – izdajanje tujih del. Le redki med njimi, na primer Georg Philipp Rugendas st. (1666–1742), Johann Georg Bergmüller (1688–1762), Abraham (II) Drentwett (1647–1729), Albrecht Biller (1663–1720) ali Johann Andreas Thelott (1655–1734), niso ustvarjali le po delih drugih, ampak tudi po lastnih invencijah.⁷³ Med najpomembnejšimi založniki, ki so odločilno prispevali h konkurenčnosti Augsburga, pa so bili Melchior Küssell (1626–1683), Jeremias Wolff (1663–1724), Johann Ulrich Krauss, Christoph Weigel (1654–1725) in Bartholomäus Kilian (1630–1696).⁷⁴

V prvi polovici 17. stoletja so za augsburško grafiko odločilni nizozemski vplivi, v drugi polovici pa prevladajo francoski vzori. Tako se je na primer Bartholomäus Kilian, po čigar listih so povzeti tudi Le Brunovi dnevni časi v Štatenbergu,⁷⁵ učil najprej pri Matthäusu

⁷⁰ Cf. Barbara MUROVEC, Poslikava velike dvorane v dvorcu Dornava, *Dornava. Vrišerjev zbornik* (ed. Marjeta Ciglencečki), Ljubljana 2003, pp. 279–280.

⁷¹ MUROVEC 1996, cit. n. 4, p. 22.

⁷² BUSHART 1984, cit. n. 67, p. 492.

⁷³ BUSHART 1984, cit. n. 67, p. 492.

⁷⁴ BUSHART 1984, cit. n. 67, p. 492.

⁷⁵ MUROVEC 1996, cit. n. 4, p. 26.

Merianu st. (1593–1650), potem pa v Parizu pri Françoisu de Pollyju (1623–1693).⁷⁶ Ob nizozemskih in francoskih so impulzi ves čas prihajali tudi iz Italije, kljub ogromnemu številu grafikov, različnim vzorom in tako širokemu spektru delovanja pa protagoniste augsburške grafične produkcije v posameznih obdobjih veže dovolj razpoznaven soroden način ustvarjanja, še posebej sredi 18. stoletja, v eni najbolj cvetočih faz.

V skladu s celotno podobo augsburške produkcije so tudi listi, ki so jih uporabljali umetniki na Slovenskem, največkrat prevodne grafike, torej kopije po slikah, stenskih in stropnih poslikavah, pa tudi po drugih grafikah; »originali«, ki jih reproducirajo, pa največkrat izvirajo iz Francije oziroma Pariza. Augsburske prevodne grafike po francoskih delih so bile gotovo uporabljene v številnih primerih; ob že predstavljenih spomenikih, kot so Bokalce, Štatenberg, Slovenska Bistrica ali Brežice,⁷⁷ moramo našteti vsaj še Dornavo,⁷⁸ Prebold⁷⁹ in Sevnico, saj so freskanti tudi v teh gradovih svoja dela zanesljivo ustvarjali s pomočjo pariško-augsburških listov. Za ponazoritev, kako so pri nas delujoči slikarji posnemali različne vrste augsburških grafičnih listov, je v nadaljevanju nanizanih nekaj primerov.

Da prizori na stenah sobe v jugovzhodnem stolpu sevniškega gradu niso slikarjeve izvirne kompozicije, je opozoril že Ivan Stopar v knjigi *Gradovi na Slovenskem*, ko je v napisu k reprodukciji dela poslikave zapisal, da je galantni prizor v grajskem parku iz začetka 18. stoletja izdelan po »bakrorezni predlogi mojstra Carla Remshardta (1678–1735)«. ⁸⁰ Remshardt je še eden od številnih augs-

⁷⁶ Sibylle APPUHN-RADTKE, *Augsburger Buchillustration im 17. Jahrhundert*, *Augsburger Buchdruck* 1997, cit. n. 67, p. 768.

⁷⁷ Prim. tudi o Borlu: Barbara MUROVEC, Čaščenje vina skozi posnemanje. Bakhanal v gradu Borl, *Hodil po zemlji sem naši. Marijanu Zadnikarju ob osemdesetletnici* (ed. Alenka Klemenc), Ljubljana 2001, pp. 375–381.

⁷⁸ Cf. MUROVEC 2003, cit. n. 70, pp. 279–280.

⁷⁹ MUROVEC 1998, cit. n. 3, pp. 122–138; Barbara MUROVEC, Reception of the Printed Illustrations of Ovid's *Metamorphoses* in the Baroque Painting in Slovenia, *Klovičev zbornik. Minijatura – crtež – grafika 1450.–1700. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića, Zagreb, 22.–24. listopada 1998* (ed. Milan Pelec), Zagreb 2001, pp. 180–181.

⁸⁰ Ivan STOPAR, *Gradovi na Slovenskem*, Ljubljana 1986, p. 177. – Za sevniški grad cf. e. g. Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji*, V, Ljubljana 1993, pp. 118–129; za poslikavo tudi Marjana LIPOGLAVŠEK, Iluzionistično slikarstvo 17. stoletja na Slovenskem, *Zbornik za umetnost-*

burških grafikov, ki so ponovno vrezovali francoske liste. Tako je avtor enega dela izvirnih upodobitev, predloge za predlogo za Sevnico, zagotovilo Bernard Picart (1673–1733) z grafiko glasbeno-galantnega prizora,⁸¹ drugega pa Pierre Mignard (1612–1695) oziroma njegova delavnica, in sicer z osnutki za tapiserije štirih letnih časov za Galerie d'Apollon v Saint-Cloudu.⁸² Sevniški štirje letni časi niso natančne kopije Remshardtovih mnogofiguralnih narativnih prizorov; povsem jasen je slikarjev naslon nanje le na alegoriji jeseni, kjer se figuri Bakha in Ariadne povsem ujemata z osrednjo istoimensko dvojico na grafiki. Čeprav bi lahko zapisali, da predlog za preostale tri letne čase še ne poznamo, kaže, da bolj natančnih tudi ni bilo,⁸³ saj Cerera kot personifikacija poletja in predvsem Flora kot personifikacija pomladi po drži močno spominjata na Bakha oziroma Ariadno, tako da je slikar bržkone le variiral dvojico z iste grafične predloge in ji dodal nove attribute; takšna domneva je še posebno verjetna, ker je z grafike Pomlad precej natančno posnel amoreteta s košaro cvetja na glavi, druge pa podobno zaposlil z raznimi opravili. Slikar sevnških fresk je torej različne grafične liste in dele njihovih kompozicij uporabil za svojo upodobitev glasbenega druženja in alegorije letnih časov, ki jo je deloma oblikoval samostojno, čeprav slikarsko ne povsem prepričljivo.

Včasih so bile na naših stropnih freskah posnete vsebinsko tako izjemne izvirne grafike, da brez njihovega poznavanja skoraj ne moremo zadovoljivo pojasniti naslikanih upodobitev. Za vseh osem

no zgodovino, n. s. VIII, 1982, pp. 88–89; LIPOGLAVŠEK 1996, cit. n. 4, pp. 119–120.

⁸¹ Hrani na primer Graphische Sammlung Albertina, Dunaj, sign. Fr. I. 34. List je signiran in datiran: *Inventé et Gravé par B. Picart en 1709*. – Po napisu na grafiki se koncert dogaja poleti (/.../ dans un beau jour d'Été /.../).

⁸² Gregor Martin LECHNER – Werner TELESKO, *Das Wort ward Bild. Quellen der Ikonographie* (Stift Göttweig, Graphisches Kabinett, 12. 5.–31. 10. 1991), Krems 1991, pp. 50–53: Že v Parizu je nastalo več grafičnih serij po Mignardovih osnutkih, ki so delo Benoîta Audrana (1661–1721), Jeana Audrana (1667–1756) in Jean-Baptista de Poillyja (1669–1728) [p. 51]; Remshardove prevodne grafike so kopije Poillyjevih (p. 53).

⁸³ Skoraj uničeno Zimo je verjetno personificiral Eol ali Borej – kot možki, ki se greje ob ognju in ima na glavi krzneno kučmo; cf. James HALL, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (Introduction by Kenneth Clark), London 1975², p. 130 (geslo Four Temperaments); LECHNER – TELESKO 1991, cit. n. 82, p. 45: cat. 19c: HYMES AEOLUS.

fresk v Preboldu je veljalo,⁸⁴ da so na njih naslikani prizori iz Ovidovih *Metamorfoz* po grafikah Antonia Tempeste (1555–1630); prebolški cikel, ki se mu je sicer priznavala motivna zanimivost, pa naj bi bil »v preteklem stoletju tako grobo preslikan, da lahko le na skromnih ostan-kih prvotne poslikave zaslutimo osnovno, baročno kompozicijo«. ⁸⁵ Na štirih prizorih – ti so bili res precej preslikani, vendar so prvotne kompozicije povsem ohranjene – so *Alfej in Aretuza*, *Pan in Siringa*, *Medeja pomladi Bakhove dojlje* in *Perimele* posneti po Krausovi ilustrirani izdaji Ovidovih *Metamorfoz* (1689 verjetno druga izdaja), ta pa spet po francoski predlogi, in sicer po grafičnem ciklu Sébastiena Le Clerca (1637–1714) in Françoisa Chauveauja (1613–1676), ki je ilustriral rondoje Isaaca de Benserada (1676).⁸⁶ Na preostalih štirih upodobitvah – te so bistveno bolj ohranjene in obdane z drugačnimi štukiranimi okvirji – so naslikani prizori, za katere ne le da nismo poznali predlog, temveč tudi njihovega osnovnega ikonografskega pomena ni bilo moč natančno ugotoviti. Upodobljena zgodba je postala razumljiva šele zdaj, ko lahko pokažemo grafične predloge tudi zanje.

Grafik in zlatar Johann Andreas Thelott, ki je med redkimi augsburškimi avtorji prispeval lastne likovne invencije kot predloge za grafike, je leta 1703 v desetih prizorih ilustriral pesem *Reisender Cupido* Christiana Hoffmanna von Hoffmannswaldau (1616–1679)⁸⁷ in prav del tega cikla je posnel neznani slikar v Preboldu. Čeprav je iz serije, ki je opremljena z latinskimi in nemškimi verzi, uporabil le štiri liste, je na strop vendarle prenesel ključne dogodke iz ljubezenske zgodbe, za katero je bil odgovoren Amor, kar kaže na to, da so bili prizori izbrani premišljeno glede na osnovno sporočilo, ki naj bi ga posredovali v novem okolju: neodgovorni Amor je dovolil, da mu je Neptun ukradel »orožje«, medtem ko se je igral na obali, vendar se je moral po ukazu Venere vrniti k opravljanju poslanstva in sad njegovega dela je zaljubljena dvojica, ki je z blagoslovom boginje ljubezni združena v

⁸⁴ Za grad cf. Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji*, III, Ljubljana 1992, pp. 108–111.

⁸⁵ LIPOCLAVŠEK 1996, cit. n. 4, p. 54.

⁸⁶ MUROVEC 1998, cit. n. 3, pp. 37–41, 122–138.

⁸⁷ Thelott je na štirih listih podpisan kot inventor, Joseph Friderich Leopold iz Augsburga (1668–1726) pa kot založnik (naslovni list: *Joh: Andr: Thelott inv: in Verlegt und zu finden bey Joseph Friderich Leopold in Augspurg. A. 1703*. Listi št. 4, 6 in 10: levo spodaj *Joh: Andr: Thelott inv: in desno spodaj Jos: Frid: Leopold excudit.*)

zakonsko zvezo.⁸⁸ Kakor že večkrat je bila grafična predloga tudi v tem primeru zgolj ikonografska in kompozicijska posrednica, medtem ko slikarjev osebni slog nima nič skupnega s tistim na listih.

Zgornje primere in dosedanje objave predlog v člankih – pa tudi v moji magistrski nalogi – komaj še lahko interpretiramo kot nekaj naključno odkritih vzorov za nekatere (redke) profane poslikave pri nas. Dejansko ostaja izredno malo spomenikov, za katere ne poznamo nobene predloge, glede na dosedanje rezultate raziskav pa bi z zelo veliko verjetnostjo smeli reči, da jih še ne poznamo; tudi dejstvo, da skoraj »vse (znane) poti vodijo« v Augsburg, kakšna še v Nürnberg, v druga grafična središča pa le redke, ne more biti zgolj naključje. Manj raziskan je pomen grafičnih predlog za sakralne spomenike, vendar tudi ugotavljanje likovnih virov za stropne poslikave cerkva navaja k podobnim sklepom.

O šolanju in študijskem potovanju Matthiasa von Görza (ok. 1670–1731) imamo arhivsko izpričane podatke, da se je med letoma 1687 in 1691 učil pri Matthiasu Echterju (1653–ok. 1702) v Gradcu in zagotovo pred 1696 – morda že 1691 – odšel v Italijo, kjer je obiskal vsaj Benetke, Pavio, Padovo in Rim, zelo verjetno pa tudi Firenze, Milano in Bologno⁸⁹ in potem »endlich anfangs des vorigen [18.] Sæculus erschien wider aller Erwarthen herr von Görtz voller italienischer Ideen. Er brachte unendlich viele Zeichnungen, die er von größten Kunstwerken abkopierte, zum Vorschein.«⁹⁰ Görz je svoj figuralni stil sicer prevzel predvsem od Echterja in se torej v veliki meri formiral že v mojstrostvi delavnici pred odhodom na študijsko potovanje, njegov način oblikovanja velikih kompozicij pa je bolj odvisen od spoznanj, do katerih je prišel v Italiji in ob domnevnem obisku Dunaja.⁹¹ Kako globoko je (oziroma ni) na Görzov slog vplival osebni stik z italijanskimi mesti in kateri so ključni spomeniki, po katerih se je zgledoval, monografska disertacija o umetniku ne ovrednoti prepričljivo, saj predstavi direktne

⁸⁸ O prebolških freskah pripravljam članek, v katerem bom osvetlila poslikavo v celoti, njeno vsebino in funkcijo, zato v prispevku niso opisani vsi prizori, ampak je predstavljeno le, kako je slikar uporabljal grafične predloge.

⁸⁹ ALTMANN 1994, cit. n. 4, p. 152 (s citiranimi viri).

⁹⁰ Kellner K.: Aus uralten Urkunden zusammengesetzte Geschichte des vormahligen nun aufgelösten Stiftes von Pöllau, rokopis, Diözesanarchiv Graz, Sign. XIX-C-28, vor 1785; citirano po ALTMANN 1994, cit. n. 4, p. 152.

⁹¹ Cf. ALTMANN 1994, cit. n. 4, pp. 153 ss.

paralele predvsem na nivoju motivno-kompozicijskih izposoj,⁹² na te pa je opozoril že Günther Brucher.⁹³ Görz si je na potovanju zagotovo natančno ogledoval velike stropne poslikave, saj se je zavedal zahtevnosti naloge, ki ga je čakala ob vrnitvi domov, to je freskiranje samostanske cerkve v Pöllau, in si je zato v skicirko prerisoval posamezne, po njegovem prepričanju učinkovite in uporabne figure ter brez dvoma zbiral tudi grafike. Kot ikonografske in kompozicijske predloge pa dela italijanskih slikarjev še zdaleč niso bila edina, zato je povsem napačno trditi, da se ob preučevanju vzorov pokaže, da je v Görzovem opusu odmevala predvsem italijanska umetnost in da ob njej lahko pokažemo eno samo francosko grafično predlogo;⁹⁴ prav tako Görz ni bil le učinkovit sestavljalec figur z različnih upodobitev, ampak mu nikakor ni bilo tuje kopiranje celotnih grafičnih listov, med katerimi so bila pogosto tudi dela augsburških umetnikov.

Za Görza velja, da je večkrat ponavljal iste kompozicije ali vsaj figure, najbolj jasno pa se takšen način ustvarjanja kaže na dveh upodobitvah Kristusovega rodovnika (sl. 9, 10), in sicer na stropni freski v zakristiji romarske cerkve na Pöllaubergu (1703) in v Marijini cerkvi v Zagorju pri Podčetrtku (1708).⁹⁵ Izvirna kompozicija pa ni njegova, ampak sledi delu Michaela Willmanna (1630–1706), čeprav ga Görz zagotovo ni poznal v naslikanem originalu.⁹⁶ Domnevno je Görz dvakrat potoval na Dunaj – prvič med okoli 1704 in 1706 ter drugič med 1712 in 1714 –, neposredno pa naj bi bil študiral tudi iluzionistični koncept Rottmayrjeve poslikave v cerkvi sv. Matija v Wrocławu (1704–1706); četudi bi obiskal še druge kraje (samostane) v Šleziji, ne bi bil mogel – pravočasno – videti Willmannovih del, saj je prvič kompozicijo uporabil

⁹² ALTMANN 1994, cit. n. 4, pp. 152–164. Med umetniki, ki so vplivali na Görza, so med drugimi imenovani Sebastiano Ricci, Domenichino, Pietro da Cortona, Carlo Maratti in Guido Reni.

⁹³ Günther BRUCHER, Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark. Versuch einer Entwicklungsgeschichte, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, VIII, 1973, pp. 71 ss.

⁹⁴ ALTMANN 1994, cit. n. 4, p. 155.

⁹⁵ Cf. CEVC 1980, cit. n. 30, p. 67.

⁹⁶ Ernst KLOSS, *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau 1934, pp. 166, 170: prva Willmannova slika z upodobitvijo Kristusovega rodovnika je nastala za jezuitski kolegij v Klodzkem, druga pa kot oltarna slika za Grüssau.

RAZPRAVE



9. Matthias von Görz, *Kristusov rodovnik*, freska, Zagorje pri Podčetrtku, cerkev Marije pomočnice kristjanov



10. Matthias von Görz, *Kristusov rodovnik*, freska, Pöllauberg, zakristija

RAZPRAVE



11. Bartholomäus Kilian, *Kristusov rodovnik*, grafika, Städtische Kunstsammlungen Augsburg

že leta 1703 ali morda celo leta 1693.⁹⁷ Posredništvo grafike je bilo tudi tokrat odločilno; Willmanova slika je bila znana vsaj v treh grafičnih različicah, prva je slikarjevo lastno delo iz leta 1675,⁹⁸ posnela pa sta jo tudi vsaj dva augsburška grafika: Johann Ulrich Stapff (1642–1706) in leta 1683 Bartholomäus Kilian (sl. 11).⁹⁹ V tem primeru vloge Augsburga sicer ne moremo povsem prepričljivo dokazati – čeprav bi morala bržkone zadostovati že primerjava napisa v odprti knjigi na grafikah in freskah –, je pa več kakor samo verjetna, saj se je Görz zgledoval še po drugih listih, ki so nastali v istem mestu.

Görz pri slikanju stropne freske v Zagorju vzoru ni sledil več tako suženjsko kakor na Pöllaubergu, predvsem ga je bolj prilagodil stropni funkciji, tudi tako, da je dogodek preselil na nebo, saj predstavljajo ozadje figuram le še oblaki in modrina.¹⁰⁰ Uporabil je barvni iluzionizem in izkoristil že na grafiki določena prostorska razmerja, da je ustvaril bolj (v višino) razpotegnjeno kompozicijo.

Že Anica Cevc je zapisala, da je Görzov »slikarski jezik /.../ skromnejši, kadar je samostojno komponiral motive, spretnejši in pogumnejši pa je, kadar se je oprl na grafične predloge.«¹⁰¹ Slikar uporabe tujih likovnih rešitev nikakor ni omejil na kopiranje risb iz skicirk, ki jih je prinesel iz Italije, ampak so imeli pomembno vlogo pri nastajanju njegovih fresk tudi grafični listi; vse kaže na to, da ni vedno znova ponavljal istih¹⁰² lastnih, ampak tuje invencije.

Ob uporabi ikonografsko bolj specifičnih upodobitev, kakršna je na primer Willmannov *Kristusov rodovnik*, brez dvoma ne zadostuje razlaga: »Motiv /.../ je slikarju pač predpisal naročnik ...«,¹⁰³

⁹⁷ Görzu je pripisana tudi oljna slika *Kristusov rodovnik* iz uršulinske cerkve v Gorici. Čeprav poznam le slabo reprodukcijo slike, se mi zdi verjetno, da gre zgoj za uporabo identične grafične predloge, saj je kot glavni vzrok za atribucijo navedena kompozicijska sorodnost z obema štajerskima deloma; cf. Luca GERONI, *La chiesa di carta. Vicende costruttive tra Seicento e Settecento, Il monastero di Sant'Orsola a Gorizia. Trecento anni di storia e arte*, Milano 2001, p. 95.

⁹⁸ KLOSS 1934, cit. n. 96, p. 190.

⁹⁹ Stapffovo grafiko hranijo na primer v Albertini na Dunaju, Kilianovo pa v Städtische Kunstsammlungen v Augsburgu.

¹⁰⁰ Cf. CEVC 1980, cit. n. 30, p. 68.

¹⁰¹ CEVC 1980, cit. n. 30, p. 69.

¹⁰² Cf. CEVC 1980, cit. n. 30, p. 67.

¹⁰³ CEVC 1980, cit. n. 30, p. 67.

še posebno zato ne, ker bi vsaj v Zagorju – v Mariji posvečeni cerkvi – pričakovali prizor, ki bi Jezusovi materi dal še večji pomen, in predvsem, ker je slikar uporabil isto grafiko za dva različna naročnika. Čeprav Görz bržkone ni avtor programa zagorske poslikave, je svojo zbirko risb in grafik lahko ponudil naročniku kot material, iz katerega bi bilo vredno črpati likovne rešitve tudi za okrasitev te cerkve, kar je bilo del običajne prakse. Ko je na primer Georg Asam (1649–1711) hotel freskirati kupolo cerkve benediktinskega samostana v Tegernseju, se je znašel v zadregi, saj ni imel primernih predlog, po katerih bi se lahko zgledoval. S problemom je Asam očitno seznanil naročnika, saj so z njegovim posredovanjem stopili v kontakt z Johannom Carlom Lothom (1632–1698) v Benetkah s prošnjo, če bi lahko pomagal Asamu s svojimi osnutki ali pa mu vsaj poslal grafike, na katere bi se lahko oprl.¹⁰⁴

Ena od večkrat uporabljenih predlog so bili listi s pasijonsko serijo komaj znanega augsburškega grafika Marca Christopha Steudnerja (1660–1704).¹⁰⁵ Ni jih posnemal le Görz, ampak tudi njegov osem let mlajši sodobnik Johann Chrysostomus Vogl (1679–1748), ki je iz še nepojasnjene razloga v mladosti prišel z Bavarske na Štajersko. Čeprav – kolikor vem – Görz in Vogl še nista bila postavljena v zvezo zaradi načina slikanja, ju povezuje vsaj uporaba istih grafičnih predlog.¹⁰⁶ Identične kompozicije in postavitve posameznih figur so v baroku verjetno eden najmanj verodostojnih kriterijev za atribuiranje. V Rušah pa Vogl ni kopiral le Steudnerjevih grafik (sl. 12, 13), ampak med drugim tudi tezni list Johanna Georga Bergmüllerja, umetnika, čigar dela so bila v štajerskem sakralnem slikarstvu gotovo med najpogostejše uporabljenimi. Bergmüllerju pripada tudi med samimi augsburškimi umetniki zelo pomembno mesto, hkrati se v njegovem opusu tesno prepletata grafika in stropno slikarstvo. Kot vsestranskega umetnika, učitelja in teoretika ga moramo uvrstiti – tudi brez omembe sli-

¹⁰⁴ Bärbel HAMACHER, *Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts*, München 1987 (tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte, XXV), p. 158.

¹⁰⁵ Steudner v seznamu augsburških grafikov v SEITZ 1986, cit. n. 67 ni naveden. – Zaenkrat nisem uspela ugotoviti, kdo je inventor pasijonskih prizorov.

¹⁰⁶ Sorodnosti med umetnikoma so večje kakor samo naslon na iste predloge in kažejo na to, da bi se Vogl lahko delno zgledoval tudi pri Görzu.

karstva na Slovenskem – med najpomembnejše in hkrati najvplivnejše osebnosti ne le augsburškega, ampak kar južnonemškega baroka. Rodil se je leta 1688 v Türkheimu, se v začetku leta 1713 naselil v Augsburgu, kjer je leta 1730 postal katoliški direktor Akademije in to funkcijo opravljal vse do smrti leta 1762. Med njegova glavna freskantska dela sodijo – ob poslikavah augsburških cerkva in fasad meščanskih hiš – okrasitve cerkva v Ochsenhausnu (1727/29), Dießnu (1736), Steingadnu (1742/51) in Grafrathu (1753).¹⁰⁷

Po posplošeni, vendar povsem pravilni formulaciji Godeja Krämerja za *Dictionary of Art* je Bergmüller – preko bakroreznih serij zodiakalnih znamenj, letnih časov, svetnikov, kreposti, sedmih darov Svetega Duha in drugih – s predlogami oskrboval »študiozno mladino«, tako da so bili njegovi listi v deželi zelo razširjeni in posnemani.¹⁰⁸ V literaturi je znana in dokumentirana predvsem razširjenost njegovih del med južnonemškimi umetniki,¹⁰⁹ med temi so bili številni njegovi učenci, vpliv Bergmüllerjevih grafik na štajersko sakralno umetnost in na nekatere profane poslikave, na Kranjskem zlasti v Smledniku,¹¹⁰ pa tudi ni bil majhen.

Karin Friedlmaier je v doktorski disertaciji o Bergmüllerjevem grafičnem opusu našela med najpomembnejšimi skupinami in tematskimi sklopi njegovih del knjižne ilustracije, tezne liste, prevodne grafike po delih drugih umetnikov, prevodne grafike po lastnih delih, nabožne grafike (posamezni listi in serije), cikle letnih časov, mesecev, zodiakalnega kroga in štirih temperamentov, umetnostne spise in ikonologije.¹¹¹ Med Bergmüllerjevimi religioznimi serijami so posebej zanimive *Symbolum Apostolicum* (1730), *Abbildung der Heiligen Apostel, Evangelisten und einiger Kirchenlehrer* in *Quindecim Mysteria S. S. Rosarii* (1723/24). Vplivale pa so prav vse vrste njegovih grafik, in sicer so jih slikarji uporabljali kot slogovne in kompozicijske, največ-

¹⁰⁷ Johann Georg Bergmüller (1688–1762). *Zur 300. Wiederkehr seines Geburtsjahres* (Türkheim, Schloß), Weißenhorn 1988, p. 12.

¹⁰⁸ Gode KRÄMER, s. v. Bergmüller, Johann Georg, *The Dictionary of Art* (ed. Jane Turner), III, London – New York 1996, p. 781.

¹⁰⁹ Cf. zlasti navedbe v besedilu k posameznim kataloškim enotam v FRIEDLMAIER 1998, cit. n. 68.

¹¹⁰ Cf. MUROVEC 2000, cit. n. 1, pp. 195–237.

¹¹¹ FRIEDLMAIER 1998, cit. n. 68, p. 3. Znanih je 393 Bergmüllerjevih grafičnih upodobitev.

R A Z P R A V E



12. Johann Chrysostomus Vogl, *Kristusa pribijajo na križ*, freska, Ruše, Marijina cerkev

krat pa kot ikonografske predloge; izdeloval jih je od okoli 1715 naprej in čeprav zavzemajo pomemben delež v umetnikovem opusu skozi vsa leta njegovega delovanja, je največ listov iz dvajsetih let, ko še ni imel toliko naročil za velike stropne poslikave.¹¹²

Voglova stropna freska *Marijinega vnebovzjetja* v prezbiteriju ruške cerkve najbrž sodi med časovno najbližje naslone na eno od Bergmüllerjevih grafik (sl. 14, 15); glede na zdajšnji dataciji obeh del pa je jasno, da bo eno potrebno popraviti. Zaenkrat še ne morem trditi, da je to zagotovo čas nastanka Voglove poslikave, ki naj bi bila iz leta 1721,¹¹³ saj je slikar kot predlogo uporabil tezni list, za to zvrst pa je

¹¹² V nadaljevanju so kot Bergmüllerjeva dela obravnavane tudi grafike, ki so nastale po njegovih osnutkih, vrezali pa so jih njegovi sodelavci. Za Bergmüllerjeve sodelavce cf. FRIEDLMAIER 1998, cit. n. 68, pp. 23–27.

¹¹³ E. g. Karl MOSER, *Die Welsche Kirche in Graz*, Wien – Graz – Leipzig 1928, p. 22, n. 3.



13. Marc Christoph Steudner, *Kristusa pribijejo na križ*, grafika, Städtische Kunstsammlungen Augsburg

RAZPRAVE



14. Johann Chrysostomus Vogl, *Marijino vnebovzetje*, freska, Ruše, Marijina cerkev



15. Johann Georg Bergmüller, *Marijino vnebovzetje*, grafika, Zemský archiv Opava, podružnica Olomouc (fond Univerzita Olomouc, teza št. 183)

značilno, da so jo izdelovali na dva različna načina, od katerih eden postavlja datacijo upodobitve v nedoločljivo »preteklost« pred datumom, navedenim na teznem listu. Nekateri listi so bili namreč narejeni za znanega naročnika in samo zanj, drugi pa so nastali tako, da so založniki ponudili naročnikom že narejene plošče z upodobitvijo, zanje pa na posebni plošči dodali le besedilo.¹¹⁴ Prizor Marijinega vnebovzvetja, s katerim se ruška freska popolnoma ujema in je Voglu nedvomno bil predloga, poznamo le kot del teznega lista za jezuitsko univerzo v Olomoucu za zagovor Ferdinanda Tischlerja dne 24. 4. 1722,¹¹⁵ ne vemo pa, ali je šlo za ekskluzivno upodobitev ali pa bi ta lahko bila starejša od lista za Olomouc.¹¹⁶ Vsekakor se v povezavi z vprašanjem, kako je list prišel v Ruše, ponovno kaže kot aktualen problem, ali je bil grafik Bernhard Vogel (1683–1737), ki je delal tudi za Bergmüllerja,¹¹⁷ tisti brat Johanna Chrysostomusa, ki se omenja v ruški kroniki skupaj z njim¹¹⁸ in bi bil zato lahko posrednik Bergmüllerjevih del na Štajersko. Po drugi strani bi mogel biti lastnik lista tudi naročnik, saj so bile teze praviloma natisnjene v nakladi med 100 in 300 izvodov in razposlane na različne naslove,¹¹⁹ med katerimi bi bila ruška latinska šola s svojim poslanstvom in zvezami gotovo primeren prejemnik.

Podobno kot kopiranje Steudnerjeve grafike *Kristusa pribijejo na križ* kaže Vogla tudi posnemanje Bergmüllerjevega teznega lista s prizorom Marijinega vnebovzvetja kot okornega slikarja, ki ni suvereno obvladal slikarske govornice, česar ni mogel povsem zakriti niti z naslonom na dobre predloge, pa čeprav je očitna njegova težnja, da bi Bergmüllerju sledil v vseh ozirih, torej imitiral tudi njegov slog. Vogl pa ni uporabljal Bergmüllerjevih invencij le v Rušah, ampak tudi v Križevi kapeli v Laškem (1737), kjer je prizore v kartušah naslikal ob naslonu

¹¹⁴ Wolfgang SEITZ, Die Graphischen Thesenblätter des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Forschungsvorhaben über ein Spezialgebiet barocker Graphik, *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten*, XI, 1984, p. 107.

¹¹⁵ Cf. FRIEDLMAIER 1998, cit. n. 68, cat. D 43.

¹¹⁶ Tezni list je bil sicer odtisnjen z dveh plošč, vendar je bilo to povsem običajno za obe »vrsti« naročil; cf. Werner TELESKO, *Thesenblätter österreichischer Universitäten* (Salzburger Barockmuseum, 19. 7.–15. 9. 1996), Salzburg 1996, p. 9 (liste so praviloma tiskali z več plošč).

¹¹⁷ FRIEDLMAIER 1998, cit. n. 68, p. 24.

¹¹⁸ Cf. MOSER 1928, cit. n. 113, p. 21.

¹¹⁹ SEITZ 1984, cit. n. 114, p. 108.

na serijo *Quindecim Mysteria S. S. Rosarii*, ki združuje prevodne grafike po osnutkih za stropne freske v dominikanski cerkvi v Augsburgu.¹²⁰

Grafični listi so bili pomemben del zbirke vsakega slikarja, tako jih je imel Martin Johann Schmidt, imenovan Kremser Schmidt (1718–1801), kar okoli 12 000, ob njih pa še 400 risb in 80 ilustriranih knjig;¹²¹ lastnike so menjali z dedovanji in nakupi ali pa so jih mlajši umetniki pridobili s poroko vdove po starejšem kolegu ali mojstru. Povsem jasnih razmerij med slikarji, ki so kopirali dela nekega grafika, samo z upoštevanjem tega kriterija vsekakor ne moremo določiti, zgovorno pa je dejstvo, da na Štajerskem slogovno sorodno skupino poslikav povezuje tudi uporaba Bergmüllerjevih grafik. Največkrat se je po njih zgledoval Lerchinger, kar je v sorazmerju z obsežnim opusom, ki mu je pripisan. Lerchinger imenuje Vogla v pismu opatu samostana v Reinu kot svojega učitelja,¹²² kar sicer ne pomeni nujno, da je po njem podedoval zbirko predlog, zagotovo pa se je z njegovimi grafikami, tudi po Bergmüllerju, seznanil že med šolanjem v Voglovi delavnici in tam nedvomno spoznal rutiniran način dela z listi, saj je prerinovanje grafik predstavljalo pomemben del učenja.

V literaturi je že bilo objavljeno, da so po Bergmüllerjevih grafikah naslikane freske v rožnovenski kapeli v župnijski cerkvi sv. Jurija v Slovenskih Konjicah,¹²³ ki se pogosto pripisujejo Lerchingerju,¹²⁴ čeprav mu jih je Cevčeva v primerjalni analizi z drugimi deli odrekla.¹²⁵ Tudi v Konjicah uporabljeni listi so prevodne grafike, in sicer po Bergmüllerjevih freskah v Marijini kapeli v augsburški stolni-

¹²⁰ FRIEDLMAIER 1998, cit. n. 68, cat. D 172–D 187.

¹²¹ FRIEDLMAIER 1998, cit. n. 68, p. 28.

¹²² Cf. e. g. Anica CEVC, *Slikar Anton Lerchinger*, Ljubljana – Beograd 1971 (doktorska disertacija, Univerza v Beogradu, tipkopis), pp. 12–14. – Sklicevanje na Vogla je bilo verjetno primerno tudi zato, ker je bil opat p. Marijan (prav tako kakor Vogl) učenec ruške šole; cf. Drago AUGUSTINOVIČ, Ruška šola, *Ruška latinska šola. 350 let. 1645–1995* (edd. Jože Mlinarič et al.), Ruše 1995, p. 89.

¹²³ Lev MENAŠE, *Marija v slovenski umetnosti. Ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994, p. 298.

¹²⁴ Ivan STOPAR, s. v. Slovenske Konjice. Umetnostni spomeniki, *Enciklopedija Slovenije*, XII, Ljubljana 1998, p. 19.

¹²⁵ CEVC 1971, cit. n. 122, pp. 67–69; cf. tudi MENAŠE 1994, cit. n. 123, p. 298, n. 98.

ci.¹²⁶ Čeprav je slikar povzel grafike podobno natančno kakor Vogl, je njegova likovna govorica bistveno prepričljivejša. Tovrstni primeri vedno znova kažejo, da grafike niso bile le pomagalo slabim slikarjem, ampak je bila njihova uporaba pri ustvarjanju stropnih poslikav samo-umevna; pogosto so jih posnemali predvsem zaradi ikonografskih značilnosti, včasih pa kot formalno pomagalo za oblikovanje in razdelitev poslikavi namenjene površine.

Po istem ciklu prevodnih grafik po freskah iz Marijine kapele v augsburški stolnici so naslikane tudi upodobitve v drugih cerkvah in kapelah, tako na primer pri Sv. Roku nad Šmarjem pri Jelšah¹²⁷ in v župnijski cerkvi v Šmarju, kjer se Marijino vnebovzetje – kljub preslikavi – kompozicijsko še vedno povsem ujema s predlogo, pa tudi v grajski kapeli gradu Seggau pri Lipnici.¹²⁸

V nedvomno obsežni Lerchingerjevi zbirki predlog so imele glede na pogosto posnemanje Bergmüllerjeve grafike posebej pomembno mesto. Na različne načine jih je vključil v številna svoja dela, dosledneje prevzete figure in prizore pa najdemo na primer v Petrovčah, Galiciji,¹²⁹ Slovenski Bistrici, v lekarni v Olimju in na Trškem vrhu pri Krapini.¹³⁰ Včasih je kompozicije posnel brez kakršnih koli sprememb, drugič pa so mu bile spodbuda pri oblikovanju novih prizorov. Na primeru grafike Boga Očeta kot stvarnika iz serije *Symbolum Apostolicum* in njene uporabe je mogoče opazovati, kako je eno in isto figuro

¹²⁶ MENAŠE 1994, cit. n. 123, p. 298. Za Bergmüllerjeve freske cf. Karin BERG, Zur Rekonstruktion der Deckengemälde in der Marienkapelle des Augsburger Domes 1986–1988, *Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege. Forschungen und Berichte*, XL, 1989, pp. 221–242.

¹²⁷ Cf. Barbara MUROVEC, Poslikava cerkve sv. Roka nad Šmarjem pri Jelšah, *Acta historiae artis Slovenica*, VI, 2001, p. 110 (posneta sta Oznanjenje in Brezmadežna). – V četrti kapeli tako imenovanega križevega pota iz leta 1745 je na oboku Kristusovo vstajenje posneto po enajstem listu iz serije *Quindecim Mystera S. S. Rosarii*; cf. FRIEDLMAIER 1998, cit. n. 68, cat. D 183. Za opis kapele cf. Jože CURK, *Topografsko gradivo. VII. Sakralni spomeniki na območju občine Šmarje pri Jelšah*, Celje 1967, pp. 3–4.

¹²⁸ V literaturi je kapela bolj znana zaradi stropnih fresk iz okoli leta 1682, ki so pripisane Giovanniju Battisti Columbi; cf. BRUCHER 1973, cit. n. 93, pp. 8–10.

¹²⁹ Za predlogo je uporabil štiri evangeliste; FRIEDLMAIER 1998, cit. n. 68, cat. D 211–214. – Ista serija je posneta tudi pri Sv. Roku nad Šmarjem pri Jelšah, cf. MUROVEC 2001, cit. n. 127, p. 108.

večkrat posnemal in integriral v skoraj vse stropne poslikave, najnatančneje pa jo je v fresko tehniko prenesel v Olimju.

Lerchinger je imel v lasti vsaj naslednje Bergmüllerjeve serije z religiozno tematiko: *Symbolum Apostolicum*, *Abbildung der Heiligen Apostel, Evangelisten und einiger Kirchenlehrer in Quindecim Mysteria S. S. Rosarii*. Ni jih kopiral v celoti, ampak je za različne prizore in ikonografske celote pretehtano uporabil posamezne liste, včasih tudi tako, da je ohranil njihove kompozicije in jih ikonografsko prilagodil, kakor na primer naslovni list k skrivnostim rožnega venca na Trškem vrhu, kjer je sicer njegova odvisnost od Bergmüllerja največja (sl. 16, 17).¹³¹

Tudi Bergmüllerjevi profani listi so bili priljubljeni. Vsaj pri oblikovanju treh ciklov, ki so povezani z našim prostorom, pa je z njim sodeloval slikarjev učenec Johann Evangelist Holzer (1709–1740). Naj opozorim le na rokokojsko ubrani seriji štirih letnih časov in štirih temperamentov,¹³² ki sta posneta v dvorcu Miljana v hrvaškem Zagorju,¹³³ na stenskih freskah, ki veljajo za Lerchingerjevo delo;¹³⁴ temperamenti pa so kopirani tudi na novo odkritih freskah v samostanu Stična. Tudi za Fromillerja, ki je glavnino svojega opusa sicer ustvaril na Koroškem, so bile Bergmüllerjeve grafike izjemno pomembne predloge,¹³⁵ uporabil pa jih je tudi, ko je slikal v župnijski cerkvi v Rogatcu.¹³⁶

Iz predstavljenih primerov je mogoče povzeti, da so bili Bergmüllerjevi listi slikarjem, ki so na Štajerskem krasili notranjščine cerkva, pomemben likovni vir; kolikor je zaenkrat znano, so bili prvič uporabljeni okoli leta 1722 v ruški cerkvi, v 70. letih pa je liste še ve-

¹³⁰ Za opise posameznih spomenikov cf. CEVC 1971, cit. n. 122, pp. 66–158.

¹³¹ Na Trškem vrhu je Lerchinger izdatno uporabljal liste iz serije *Quindecim Mysteria S. S. Rosarii*.

¹³² Za tretjo serijo (Monats-Götter) cf. MUROVEC 2000, cit. n. 1, pp. 199 ss (poglavje o poslikavi v dvorcu Smlednik).

¹³³ Barbara MUROVEC, Alegorija petih čutov na freskah v gradu Jablje in na slikanih tapetah iz gradov Dornava in Zaprice, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXIX, 1993, pp. 133–134.

¹³⁴ Anica CEVC, s. v. Lerchinger, Anton Jožef, *Enciklopedija Slovenije*, VI, Ljubljana 1992, p. 135; Anica CEVC, Štirje letni časi in štirje temperamenti v rokokojskem koloritu fresk Antona Lerchingerja v Miljani, *Acta historiae aris Slovenica*, VII, 2002, pp. 93–106.

¹³⁵ Cf. Herfried THALER, Das »Zitat von Autoritäten« im Werke Josef Ferdinand Fromillers, *Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1994/1995*, 1995, pp. 127 ss.

¹³⁶ Cf. BADOVINAC 2000, cit. n. 62, p. 142.

R A Z P R A V E



16. Anton Jožef Lerchinger, *Oznanjenje*, Trški vrh, cerkev Marije Jeruzalemske

dno posnemal Lerchinger, torej jih je v inventarjih različnih slikarjev najti kar dobrih petdeset let. Tudi pri mlajših naslonih na Bergmüllerjeve grafike pa ne moremo govoriti o retardiranih delih, saj je s posnevalčevim slogom »pregnetena«¹³⁷ figuralika vključena v sodobnejšo rokokojsko ornamentiko,¹³⁷ ki je bila takrat povsem primeren način dekoriranja cerkvenih notranjščin.

Eno od ključnih vprašanj pri izpostavitvi opusa enega samega umetnika (Bergmüllerja) je, v kakšni meri je bilo avtorstvo grafičnega lista odločilno pri njegovi izbiri za predlogo. Po do zdaj znanih primerih lahko zapišem, da so slikarji posnemali slikarsko, ikonografsko in kompozicijsko uspešne rešitve, ne glede na ime njihovega inventor-

¹³⁷ Ornamentalni listi predstavljajo posebno in obsežno poglavje vplivanja augsburške grafike, predvsem so bili predloge za umetnoobrtne izdelke, s pridom pa so jih uporabljali tudi slikarji, največkrat takrat, ko so z njimi uokvirjali posamezne narativne prizore. Invencije za te vrste listov so prispevali številni grafiki, pogosto pa so kopirali kar francoska dela; med najbolj znanimi Augsburgskimi, ki so delovali v sredini 18. stoletja, so na primer Franz Xaver Habermann (1721–1796), Jeremias Wachsmuth (o. 1711–1771) in Johann Essaias Nilson (1721–1788); cf. SERTZ 1986 (z literaturo).



17. Po Johannu Georgu Bergmüllerju, *Oznanjenje*, risba, Düsseldorf, Graphische Sammlung

ja, ker pa so bili nekateri umetniki boljši oziroma učinkovitejši od drugih, so bili tudi večkrat kopirani. Ob ogromni produkciji grafičnih listov in ilustriranih knjig smemo izbiro določene predloge delno pripisati tudi naključju. Zaradi izrednega pomena Augsburga kot grafičnega centra in zaradi njegovih razvejanih trgovskih poti so imeli slikarji in naročniki raznih umetniških in obrtnih del kot potencialni kupci veliko možnosti, da so pridobili liste iz tega mesta, zato je tudi samoumevno, da so bili nekateri listi in serije tamkajšnjih umetnikov zelo razširjeni. Konec 17. in v 18. stoletju so obstajali živahni neposredni stiki med naročniki, obrtniki in slikarji Štajerske in Kranjske na eni strani ter grafiki, zlatarji, slikarji, štukaterji itd. iz Augsburga – in iz Južne Nemčije nasploh – na drugi strani. Znano je, da se je Vogl rodil na Bavarskem, Flurer prav v Augsburgu, iz Švabske je bil tudi Eustachius

Gabriel (1724–1772), poleg tega so v Augsburgu in Nürnbergu tiskali knjige in posamezne liste, zlasti božjepotne podobice, za naročnike iz Kranjske.¹³⁸ Tako so se v Augsburgu ohranile nekatere risbe, ki so jih tja poslali naši slikarji.¹³⁹ Zaradi dejavnih stikov so nedvomno poznali glavne protagoniste augsburškega slikarstva in grafike, torej jim njihova imena niso »zvenela« nepomembno in neznano, tudi Bergmüllerjevo ne. Ta je s prevodnimi grafikami po osnutkih za stropne upodobitve ali po samih freskah pripravil idealne predloge, ki so jih drugi slikarji množično kopirali.

Derchinger je augsburške grafične liste lahko dobil preko Vogla, domnevno pa tudi Josepha Waitenhillerja,¹⁴⁰ njegovih neposrednih zvez s tem središčem pa zaenkrat ne poznamo; nasprotno pa je najpomembnejši freskant Kranjske Franc Jelovšek bržkone imel direktne stike na primer z bratoma Klauber, ena od njegovih risb pa se je celo ohranila v augsburški grafični zbirki.¹⁴¹

Tudi Jelovšek je zagotovo uporabljal augsburške grafične liste, saj si je pri poslikavi jedilnice v Jabljah pri oblikovanju prizorov pod okni pomagal s *Petimi čuti* Gottfrieda Bernharda Göza (1708–1774),¹⁴² v pozna dela pa integriral bogato ornamentiko, ki bi jo lahko prevzel iz številnih augsburških ornamentalnih listov. Poleg tega je imel v lasti risbe in grafike, ki jih je v oporoki zapustil svojemu sinu Krištofu Andreju (1729–1776);¹⁴³ te so bile del inventarja vsakega baročnega sli-

¹³⁸ Za božjepotne podobice cf. Maja LOZAR ŠTAMCAR, Prispevek k preučevanju božjepotnih grafičnih podobic v 18. stoletju na Slovenskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXVI, 1990, pp. 57–84.

¹³⁹ V grafični zbirki Städtische Kunstsammlungen Augsburg hranijo na primer risbo Karmelske Matere Božje, delo Franca Jelovška; reproducirana v Barbara MUROVEC, Zbirka slik v ljubljanskem frančiškanskem samostanu, *Frančiškani v Ljubljani. Samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja*, Ljubljana 2000, p. 364.

¹⁴⁰ Cf. MUROVEC 2001, cit. n. 127.

¹⁴¹ Cf. n. 139. – Temeljna literatura o Jelovšku je še vedno doktorska disertacija Staneta Mikuža oziroma njeni delni objavi: Stane MIKUŽ, Ilovšek Franc, baročni slikar (1700–1764), *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XVI, 1939/40, pp. 1–61; Stane MIKUŽ, Slogovni razvoj umetnosti Franca Ilovška (1700–1764), *Dom in svet*, LII, 1942, pp. 36–42, 111–116, 180–186, 273–282.

¹⁴² MUROVEC 1993, cit. n. 133.

¹⁴³ Oporoko hranijo v Arhivu Slovenije, prepis je objavljen v MIKUŽ 1939/40, cit. n. 141, pp. 54–56.

karja, le da so jih uporabljali na različne načine. Kljub nekaterim neposrednim izposojam od drugih umetnikov se nam Jelovškov opus na tej stopnji raziskav kaže kot »presegajoč« nivo večine slikarjev. Ne le, da za sakralno slikarstvo, ki mu pripada največ njegovih del, zaenkrat ne poznamo dobesednih grafičnih predlog, Jelovškovega opusa tudi ne moremo obravnavati tako uniformirano kakor poslikave številnih drugih slikarjev, ki so delovali na Kranjskem in Štajerskem. Čeprav je Jelovškov prispevek ključnega pomena za Kranjsko, je v tem članku komaj upoštevan; upam, da iz opravičljivih razlogov. V ljubljanski Narodni galeriji so namreč vsaj od leta 1994 obetali razstavo, predvsem pa »znanstveno poglobljeno in bogato ilustrirano« monografijo ob 300. obletnici slikarjevega rojstva,¹⁴⁴ potem pa se je izkazalo, da je – zaenkrat – ne nameravajo izdati. Jelovšek in njegovo razmerje do likovnih virov si zaslužita zaokrožen sistematičen študij, ki bo v pravi luči pokazal razvojno različne spomenike v odnosu do drugih sočasnih in starejših del; takšno preučevanje bi preseгло okvire pričujočega besedila, najavljena monografija pa je obetala prav predstavitev takšnih izsledkov. Če skušam Jelovškovo delo predstaviti v kontekstu tega poglavja, in sicer s spomenikom, ki bi moral najočitneje kazati potek njegove formacije, s poslikavo cerkve sv. Petra v Ljubljani, potem smem zapustiti področje augsburške grafike, saj za nastanek tega dela južnonemški vzori niso bili odločilni. S preučevanjem fresk pri Sv. Petru se vrnemo k italijanskim umetnikom, sodeč po zapisih v literaturi predvsem h Quagliu.¹⁴⁵ Bistvenega pomena je vprašanje, ali lahko Jelovškov opus res razložimo zgolj s pritegnitvijo Quaglia in nekaterih bolj naključno izbranih del pomembnih italijanskih slikarjev. Spoznanja Giuseppeja Bergaminija v monografiji o Quagliu zanikajo tezo, da je imel slikar v Lainu ob Comskem jezeru pravo slikarsko šolo;¹⁴⁶ še posebej pomembno pa je dejstvo, da Quagliev pomočnik Carlo Innocenzo Carloni (1686–1775) pozimi ni odpotoval skupaj z mojstrom v Laino, ampak je ostal v Benetkah, kjer se je »v mrtvi sezoni« šolal.¹⁴⁷ Quaglio bržkone ni bil veliki učitelj, pri katerem bi Jelovšek preživel nekaj let (1726–1729) in se potem poln idej

¹⁴⁴ Janez ŠKRLEP, O Francu Jelovšku, *Mengšani. Glasilo KS za Dobeno, Loko, Mengeš in Topole*, II/11, 1994, p. 24.

¹⁴⁵ Cf. stanje raziskav v MUROVEC 2000, cit. n. 1, p. 26.

¹⁴⁶ Giuseppe BERGAMINI, *Giulio Quaglio*, Udine 1994, pp. 35 ss.

¹⁴⁷ Cf. BERGAMINI 1994, cit. n. 146, p. 19.

R A Z P R A V E



18. Franc Jelovšek, poslikava kupole, Ljubljana, cerkev sv. Petra

vrnil v Ljubljano, da bi prevzel tako zahtevno nalogo, kakor je bila poslikava cerkve sv. Petra (sl. 18). Za Jelovška moremo domnevati pravo študijsko potovanje, na katerem si je natančno ogledoval spomenike v več italijanskih mestih, prerisoval dela v skicirko in zbiral grafike. Ker bi po nekaterih kompozicijah vendarle smeli domnevati, da si je ogledal tudi Quaglijeva dela zunaj Ljubljane, na primer v Brescii (Palazzo Martinengo Palatini, 1714–15), je mogoče, da je del poti opravil po severni Italiji in obiskal tudi Genovo, kjer so v več cerkvah slike in poslikave, s katerimi šentpeterska kaže tolikšne sorodnosti, da bi se Jelovšek lahko zgledoval po njih, na primer po poslikavi kupole v Chiesa della SS. Annunziata del Vasto (sl. 19), delu Giovannija Andree Ansaldo (1584–1638) z dopolnitvami Gregoria de Ferrarija (1647–1726), ali po freskah v Chiesa di S. Siro Givannija Battista Carloneja (1603–



19. Giovanni Andrea Ansaldo in Gregorio de Ferrari, poslikava kupole, Genova, SS. Annunziata del Vastato

1683/84).¹⁴⁸ Ob takšnem začetnem poskusu postavljanja Jelovškovega opusa v širši kontekst se splošna oznaka, da je bil pod vplivom severno-italijanskega, rimskega in v zreli dobi tudi srednjeevropskega, zlasti avstrijskega in bavarskega baroka, še vedno kaže kot primerna, ustrezna pa se zdi tudi precej domoljubno zveneča opredelitev, da je ustvaril kranjsko oziroma regionalno različico stropnega iluzionizma.¹⁴⁹ Vsekakor ga – v skladu z zdajšnjim vedenjem o njem in drugih – ne moremo razglasiti za kopista, kar bi bolj upravičeno lahko zapisali ob katerem od slikarjev, ki so delovali ob koncu 17. ali v začetku 18. stoletja.

¹⁴⁸ Piero PAGANO – Maria Clelia GALASSI, *La pittura del '600 a Genova*, Milano 1988, figg. 23, 172, 173.

¹⁴⁹ Cf. CEVC 1990, cit. n. 30, p. 284.

V baroku nikakor ne gre razlikovati med umetniki, ki so ustvarjali po lastnih invencijah, in tistimi, ki so se vzorovali pri drugih, ampak kvečjemu med kopisti in posnemovalci. Prav med pojmom kopija in posnetek so ločevali tudi v 18. stoletju, in sicer med dobesedno, nereflektirano »Copey« in »freyen und verständigen Nachahmung«. ¹⁵⁰ Grafične liste so torej uporabljali prav vsi, čeprav na različne načine oziroma v različnem obsegu. Originalnosti poslikav ne moremo presojati z zdajšnjimi kriteriji in predvsem ne ob preučevanju detajlov, saj naj bi slikarji ustvarjali nova dela zgolj na nivoju celote, in sicer z osebnim izrazom, samostojnim načinom in na okoliščine preračunanim oblikovanjem kompozicij; izvirnosti pri izbiri in podajanju vsebin ter slikanju posameznih figur pa naročniki niso pričakovali. ¹⁵¹

Slikarji, ki so imeli bogat »osebni katalog predlog«, so bili visoko cenjeni, takšna zbirka pa jih je postavljala celo v superioren položaj v primerjavi z drugimi. ¹⁵² Kljub vsemu moramo ugotoviti, da so nekateri slikarji, ki so delali na Kranjskem in Štajerskem, pogosto kopirali cele kompozicije: kakor da so v razvoju osebne izraza ostali na pol poti med kopisti in dobrimi posnemovalci, za katere je bilo značilno, da so od drugih prevzemali posamezne figure in skupine ter jih sestavljali v nove celote, pri čemer so kombinirali tuje, od različnih avtorjev prevzete motive z lastnimi.

Pri slikarjih, kakršen je bil na primer Jelovšek, ki so bolj suvereno uporabljali predloge in so tuje likovne spodbude na sebi lasten način integrirali v poslikave, je težje ugotavljati neposredne vzore. V primerjavi s spomeniki v drugih deželah pa se pri raziskovanju slovenskega gradiva kaže kot dodatna oteževalna okoliščina, da skoraj ne poznamo risb in oljnih skic, torej tistega konkretnega materiala, ki nam lahko ob predlogah o procesu nastajanja stropnih poslikav največ pove.

Pri študiju likovnih virov gre zagotovo zgolj za omejen zorni kot preučevanja baročnega slikarstva. Nobene velike stropne poslikave

¹⁵⁰ Johann Georg SCHULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln*, I-IV, Leipzig 1792-94², p. 487; citirano po HAMACHER 1987, cit. n. 104, p. 177.

¹⁵¹ Cf. HAMACHER 1987, cit. n. 104, p. 177.

18. stoletja – čeprav so vse nastajale ob naslonu na predloge – ni mogoče razložiti zgolj z ugotavljanjem likovnih virov zanjo; kot umetnostni zgodovinarji pa jih, če hočemo razumeti proces nastajanja umetnin in posamezna dela suvereno presojati, moramo poznati. Namen pričujočega prispevka nikakor ni bilo ugotavljanje vseh likovnih virov za naše stropno slikarstvo, torej popoln »katalog« predlog za baročne freske v Sloveniji, temveč s pretežno novimi predlogami pokazati številne možnosti uporabe likovnih virov, s tem pa bolj »ozavestiti« problematiko, ki jo je potrebno vključiti v osnovno obravnavo spomenikov in umetnikov.

75.034.7(497.4)

izvirno znanstveno delo – original scientific paper

VISUAL SOURCES OF BAROQUE CEILING PAINTING IN SLOVENIA

The paper is a chapter reworked from the doctoral thesis *European Visual Sources for Baroque Ceiling Painting in Slovenia* (Department of Art History, Faculty of Arts, The University of Ljubljana, Ljubljana 2000). It discusses foreign artists and their works as visual sources for ceiling painting in Slovenia.

While researching individual works of art, art historians attempt to find evidence for the acknowledged fact that painters worked under various influences that manifested themselves in their works in different ways. We try to perform this task as thoroughly as possible, including stylistic and iconographic analyses in our study, and identifying parallels and the most decisive influences. Visual sources (this term can also be understood as being distinct from literary sources) can play very different roles in the origin of individual works. No artist painted without such influences. Nonetheless, these artists' works cannot simply be interpreted as a cumulative sum of various influences but rather as an active response to a given situation.

The principal point of departure in the present research into Slovenian Baroque ceiling painting is the assessment of the various ways in which painters actively confronted earlier works of art, their direct and indirect imitation of authorities and other artists, and the copying of prints. In Slovenian art history the search for influences has mainly been limited to determining the general impacts of certain popular or less popular artists and finding an approximate line of demarcation between Northern and Italian

influences and the like, even when individual artistic monuments have been studied in monographs. This paper presents selected ceiling paintings in relation to those works of art that can be referred to as "sources". A considerable share of influence in the late 17th century and the 18th century is undoubtedly attributable to prints (both reproductive and original ones), which represented a direct visual source, although in most cases they merely served as a compositional and iconographic model and only rarely as a stylistic one. In addition to the materials themselves, this study also discusses artists (including Annibale Carracci, Pietro da Cortona, Guido Reni and Andrea Pozzo) and works by them that, according to earlier literature, exerted a decisive influence on the form of Slovenian ceiling paintings. However, it has been determined that Pozzo in particular had a much more minor role than was previously believed, and that he can by no means be defined as the great ideal of Giulio Quaglio in the latter's frescoes in Ljubljana's Cathedral of St. Nicholas, although the patrons' initial wish was indeed that the church be painted by Pozzo himself. The direct influence of Pozzo's treatise *Perspectivae Pictorum atque Architectorum* can best be seen in the frescoed presbytery of the former Pauline church in Olimje (Olimie), particularly in the *cupola finta* and the vertical perspective, whereas Josef Ferdinand Fromiller's imitation of Pozzo's work is less direct in his frescoes in the parish church in Rogatec (Rohitsch). One of the models that gave rise to this kind of centralized illusionistic dome may have been the graphic series *Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis* by Paul Decker.

It is possible to prove that the execution of almost all the frescoes dating from the last third of the 17th century strongly relied on graphic models. The artists whose compositions were widely imitated include Raphael, Simon Vouet, Charels Le Brun, Johann Wilhelm Baur, Dirck Barendsz, Domenico Fetti and several less popular artists, especially engravers of reproductive prints. Some prints that were used by painters active in Carniola were also pasted into the albums of the graphic collection arranged and owned by Baron Johann Weichard Valvasor. It has thus been ascertained beyond doubt that the painter at Bokalce Castle (Stroblhof) made use of reproductive prints from Augsburg by Bernhard Zaech after Vouet's paintings of the four Cardinal Virtues and French reproductive prints of the Times of the Day by Nicolas de Mathonière after the inventions by Barendsz. In the late 17th century the imitation of graphic models was most often literal regarding the composition, whereas stylistic dependence that would demonstrate a thorough study of visual solutions was very rare.

Among the centres from which artistic impulses radiated to Carniola and Styria in the 17th and 18th centuries priority goes to Augsburg. Its significance in this field simply cannot be over-emphasized. As a city of reproductive engravers (copying French works in the first place), publishers and

artists creating engravings based on their own inventions, it supplied prints as a painting aid to numerous painters. Many artists that executed frescoes in Slovenia – such as Johann Caspar Waginger, Matthias von Görz, Franz Ignaz Flurer, Johann Chrysostomos Vogl, Anton Josef Lerchinger, Eustachius Gabriel, Franc Jelovšek and Josef Waittenhiller – worked after prints by Bartholomäus Kilian, Johann Andreas Thelott, Johann Ulrich Krauss, Johanna Sibylla Küssel, Carl Remshardt, Marc Christoph Steudner, Johann Evangelist Holzer, Gottfried Bernhard Göz and others, and in particular Johann Georg Bergmüller. The knowledge of such prints helps us, among other things, to answer various questions, even the most fundamental ones, such as those relating to iconographic identification and dating.

Various influences that can be identified in the central monument of Baroque ceiling painting in Styria, the *Festsaal* in Brežice Castle (Rann), frescoed by Karl Franz Remp, in no way diminish its remarkable artistic wholeness. The basic scheme certainly relies on Pietro da Cortona's Palazzo Barberini decoration, and there are several quotations of works by Cortona, Reni and other painters, while the central group of the personifications of the Arts was modelled on the graphic illustrations from the *Cabinet des Beaux-Arts* by Charles Perrault which reproduce the paintings of the eleven most prominent French painters of the new generation.

The oeuvre of Franc Jelovšek, the most outstanding fresco painter in Carniola in the second third of the 18th century, still remains poorly researched, but there is no doubt that he imitated the visual creations of other artists and that he also employed graphic models in this work (e.g. at Jablje (Habbach) Castle). In his will he bequeathed a collection of prints to his son Krištof Andrej, a painter himself. It has been believed that Jelovšek's formation can be explained through his dependence on Quaglio's work, particularly the frescoes in Ljubljana Cathedral. However, Jelovšek's most important early work, the frescoes in St. Peter's Church in Ljubljana, shows that it is reasonable to believe that he made a proper study travel during which he must have also seen the frescoes in Genova, for example in the Chiesa della SS. Annunziata del Vasto and the Chiesa S. Siro.

Comparable materials elsewhere in Europe prove that a negative judgement of Baroque painting in Slovenia – based only on the fact that painters often modelled their work on other painters' output and made use of prints – is completely inaccurate. For the Baroque period, it is incorrect to distinguish between artists that created their own works and those that modelled their works on others. Instead, the distinction should be made between copyists and imitators. In the 18th century the distinction was clearly made between the notions of a copy and an imitation – that is, the literal, unpremeditated "Copey" versus "freyen und verständigen Nachahmung". Prints were thus used by everyone, although in different ways or to a different degree.

The originality of paintings must not be judged by today's criteria and especially not from the details. Painters were expected to create new works of art only at the level of the whole, investing in them their own personal expression, independent manner of painting and compositions formed in accordance with the actual circumstances. On the other hand, no originality was expected in the selection and presentation of contents and the depiction of individual figures.

Painters that had a rich "personal catalogue of models" were highly valued, and such a collection of prints even ensured a superior position in relation to other painters. Nevertheless, some painters active in Carniola and Styria admittedly copied entire compositions quite often – as though, in the development of their personal expression, they remained half-way between copyists and good imitators. It was typical of the latter that they borrowed individual figures and figural groups from other painters and then made up new wholes using them, in which process they combined foreign motifs taken over from various masters as well as their own.

For painters such as Jelovšek, for example, who employed his models in a more independent way and integrated foreign visual incentives into his work in his own specific way, it is more difficult to identify direct models. Compared to such artistic monuments in other countries, there is another disadvantage in the study of Slovenian materials: the regrettable, and almost complete, lack of preparatory drawings and oil sketches. Together with the models, these specific materials tell us the most about the process of creating ceiling paintings.

Research into visual sources certainly represents a perspective with definite limitation. No painted ceiling decoration of the 18th century – though all of them relied on print models – can be explained solely through identifying its visual sources. But if art historians wish to understand the process of creating works of art and to judge individual works authoritatively, these must be recognized. The intent of this paper has not been to present a catalogue of models for Baroque frescoes in Slovenia, but to point to a problematic area that should be included in any elementary discussion regarding these artistic monuments and the artists that created them.

Captions:

1. Bokalce (Stroblhof) Castle, »the long room«, *Dawn*, part of the ruined fresco
2. Nicolas de Mathonière, *Dawn*, engraving, Zagreb, Hrvatski državni arhiv, the Valvasor Collection of the Zagreb Archdiocese
3. Nicolas de Mathonière, *Night*, engraving, Zagreb, Hrvatski državni arhiv, the Valvasor Collection of the Zagreb Archdiocese
4. Brežice Castle, the Festsaal, part of the ceiling painting
5. Charles Perrault after Alexandre, *Poetry*, engraving
6. Giulio Quaglio, the ceiling of St. Nicholas' cathedral, Ljubljana
7. Ivan Ranger, *cupola finta*, Olimje, the Assumption of the Virgin church, presbytery
8. Andrea Pozzo, Fig. XCI, *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*
9. Matthias von Görz, *Christ's Genealogical Tree*, fresco, Zagorje near Podčetrtek, the Holy Virgin's church
10. Matthias von Görz, *Christ's Genealogical Tree*, fresco, Pöllauberg, sacristy
11. Bartholomäus Kilian, *Christ's Genealogical Tree*, engraving, Städtische Kunstsammlungen Augsburg
12. Johann Chrysostomus Vogl, *Christ Nailed to the Cross*, fresco, Ruše, the Holy Virgin's church
13. Marc Christoph Steudner, *Christ Nailed to the Cross*, engraving, Städtische Kunstsammlungen Augsburg
14. Johann Chrysostomus Vogl, *The Assumption of the Virgin*, fresco, Ruše, the Holy Virgin's church
15. Johann Georg Bergmüller, *The Assumption of the Virgin*, engraving, Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc (fond Univerzita Olomouc, these č. 183)
16. Anton Jožef Lerchinger, *The Annunciation*, Trški vrh, the Holy Virgin's church
17. After Johann Georg Bergmüller, *The Annunciation*, drawing, Düsseldorf, Graphische Sammlung
18. Franc Jelovšek, frescoed dome, Ljubljana, St. Peter's church
19. Giovanni Andrea Ansaldo and Gregorio de Ferrari, frescoed dome, Genova, SS. Annunziata del Vastato