

FRESKE MATTHIASA VON GÖRZA V MARIJINI CERKVI V ZAGORJU PRI PODČETRKTU*

Anica Cevc, Ljubljana

Marijina cerkev v Zagorju pri Podčetrtku šteje kot celota med umetnostne dragotine Kozjanskega skupaj s cerkvijo v Olimju, cerkvami device Marije na Pesku, Sv. Roka nad Šmarjem pri Jelšah, na Sladki gori in v Kamnici pri Mariboru pa prav gotovo tudi v vrh baročnega cerkvenega freskantstva na Štajerskem.

Cerkev se na skalnati vzpetini sredi vasi slikovito vključuje v mehki kozjanski pokrajinski relief. Njene sestavine so harmonično zlite: v jedru gotska ladja, baročni prezbiterij s kapelama ob bokih, masivni zvonik s korenasto streho ter vabljiva nadstropna lopa pred fasado. Prvič je cerkev v Zagorju omenjena leta 1545 kot podružnica »bei unser Frauen in Seger« v strassburškem vizitacijskem poročilu župnije sv. Mihaela v Pilštajnu, vizitacijski zapis iz leta 1651 pa jo omenja kot »Ecclesia B. Mariae V. in Sagor«.¹ Današnjemu imenu bližja je omemba pri Valvasorju, ki našteva med ustanovami celjskih grofov kot zadnjo tudi cerkev »zu Sagorie bey Unser Lieben Frau«.² Skromen popis cerkve in njeno zgodovino podaja rokopisna kronika iz leta 1872, ki med posebnostmi kraja, popisi zgodovinskih in legendarnih dogodkov ter nastanka cerkve omenja tudi baročne freske iz leta 1708 kot delo »neznanege mojstra«.³ Leta 1787 je bila cerkev povzdignjena v kuracijo in vključena v dekanat Kozje in je, kot Pilštajn, štela v ljubljansko škofijo. Danes je podružnična cerkev župnije Sv. Vida pri Planini in spada v mariborsko škofijo.

Prvi topografski popis cerkve je objavil J. A. Janisch v topografiji Štajerske pod geslom »Sagorje (slov. Zagorje)«⁴ Celjsko ustanoviteljstvo je

* Raziskavo mi je omogočila Raziskovalna skupnost Slovenije, za kar se ji toplo zahvaljujem.

¹ Ignaz Orožen: *Das Bisthum und die Diözese Lavant*, VI, Das Dekanat Drachenburg, Marburg 1887, p. 149 (od tu dalje citirano: Orožen, 1887).

² Johann Weichard Freiherr von Valvasor: *Die Ehre des Herzogthums Krain*, IV, 2, Aufl., Rudolpfswerth, p. 360.

³ *Gedenk-Buch der Kuratie Maria Sagorie*, 1872, p. 7. Kroniko hrani župnijski urad v St. Vidu pri Planini.

⁴ Josef Andreas Janisch: *Topographisch-statistisches Lexicon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen*, Graz 1878, pp. 759–761 (od tu dalje citirano: Janisch, 1878).

Jansich utemeljeval s sklicevanjem na gotski sklepnik z grbom celjskih grofov v nekdanji kapeli nad današnjo zakristijo. Omenja tudi nekatere čez sto let stare slike milostne podobe zagorske Marije in napis na njih: »Wahre Abbildung des Uthalten und schon in die 500 Jahr lang Wunderthätigen Gnaden Bilds Mariä zu Sagorie in der Pfarr Pailenstain gelegen, welche zu grösserer Ehre dieser Uibergebenedeyten Jungfrauen durch dieses öffentliche Werk kundbar machen lassen der Hochwürdigste Fürst und Herr Sigmund Felix Bischof zu Laybach aus dem Hochgräfl. Geschlecht von Schrattenbach« (1738).⁵

Še v srednjem veku je ob gotski kapeli zrasla nova cerkev, ki je tudi v današnji baročni »preobleki« še opazna: zunanjščino ladje opasuje talni zidec, ohranjeni so sledovi gotskih »šivanih« oglov, v galeriji nad današnjo zakristijo so ostanki gotskih fresk iz srede 15. stoletja.⁶ Večje spremembe je cerkev doživela v 17. stoletju, kot pove na portalu vklesana letnica 1661, in v začetku 18. stoletja. Cerkev je dobila nov prezbitrij s kapelama ob straneh, ladja baročne oboke, zadnjo povečavo pa z lopo pred fasado. Grof Ignaz Maria Attems (1649—1732), lastnik bližnjega gradu v Podčetrtku, je v umetnostno plodni barokizacijski vnemi cerkvi oskrbel tudi bogato oltarno opremo in dal notranjščino v celoti poslikati, zato ni prav nič čudno, da velja v ljudskem izročilu kar kot »graditelj« cerkve.⁷

Dominantnemu položaju arhitekture v pokrajini je enakovreden tudi vtis notranjščine. Glavni oltar je delo kiparja Gregorja Božiča iz Laškega.⁸ Kip stoječe Marije z Jezusom v glavni niši je še poznogotski iz časa okoli 1500—1510, vendar ga je barok precej predelal. Stranska oltarja sta iz leta 1726, v njih sta sliki A. Zeita iz leta 1799. Izredno bogata v lupini in v plastičnem okrasju je prižnica, ki jo kronogram datira v leto 1742.⁹ Freske na oboku ladje in prezbitarija, na obeh straneh slavoloka, na koru in v kapelah sv. Jožefa in sv. Dizma so iz leta 1708, votivni freski na severni steni ladje in slikana oltarja sv. Lenarta in sv. Marjete v ladji ter dekorativne slikarije ob oknih v ladji pa je v sedemdesetih letih 18. stoletja naslikal Jožef Anton Lerchinger, slikar iz Rogatca,¹⁰ le da na steno slikana oltarja skoraj v celoti prekrivata poznejša plastična oltarna nastavka.

Naročnik fresk v ladji iz leta 1708 je bil, kot pove družinski grb na ladijski steni slavoloka, grof Ignaz M. Attems. Grba na prezbitarijski strani slavoloka pa izpričujeta, da sta freske v prezbitariju naročila I. M. Attems in njegova žena Maria Regina roj. Wurmbrandt. Poleg Attemsovega družinskega grba — belega trovrha na rdečem polju — je tu namreč tudi grb družine Wurmbrandt: na treh kopah griča s krono stoji pol petelin pol zmaj, ki bruha iz kljuna ogenj. Oba grba pove-

⁵ Janisch, 1878, p. 760.

⁶ Fotografijo fresk mi je ljubezno posredovala Anka Aškerc, za kar se ji na tem mestu zahvaljujem.

⁷ Orožen, 1887, p. 152.

⁸ Sergej Vrišer: *Kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Maribor, 1963, z. 151; isti, *Baročne prižnice na slovenskem Štajerskem*, ZUZ, n. v., XIV—XV, 1979, p. 18.

⁹ Kronogram: eX prIVILegIo DeI genetrIX sIne MaCVLa fVIIt (1742).

¹⁰ Anica Cevc: *Slikar Anton Lerchinger*, doktorska disertacija, Beograd 1971, pp. 103—104 (tipkopis).

zuje krona. Attemsov grb je tudi na oltarju v Dizmovi kapeli, kjer napis na notranji steni vhodnega loka še dodaja, da je v času poslikave kapele, torej v letu 1708, župnikoval v Zagorju Martin Umek.¹¹

Vsi starejši opisovalci govore o freskah v Zagorju kot o delu »neznane-
nega mojstra«. ¹² Pri tej anonimnosti je ostala tudi novejša literatura; v najboljšem primeru je freske v Zagorju opredelila v krog »Attemsovih slikarjev«. ¹³ Že svojčas sem zapisala, da bi utegnil biti avtor fresk v Zagorju Matthias von Görz, ¹⁴ v zadnjem času pa so primerjave fresk v Zagorju z Görzovimi deli na avstrijskem Štajerskem to misel potrdile.

MATTHIAS VON GÖRZ

V naši umetnostnozgodovinski literaturi doslej neznana osebnost slikarja Matthiasa von Görza tudi v matični deželi njegovega dela — v avstrijskem delu Štajerske — še ni doživela tiskane monografske obdelave. Prvi je zbral in objavil podatke o Görzu Josef Wastler. ¹⁵ Anonimni pisec prispevka v Thieme-Beckerjevem leksikonu Wastlerjevih podatkov ni dopolnil z novimi ugotovitvami. ¹⁶

Prvi, ki je sistematično raziskoval štajersko baročno slikarstvo in s tem tudi delo Matthiasa von Görza, je bil Robert Meeraus; ki je v disertaciji o Görzu in njegovih freskah v samostanski cerkvi v Pöllau zbral podatke o slikarju in njegovem delu. ¹⁷ Kot Wastler je tudi Meeraus za-

¹¹ Kronogram: aLMae DeI parae sanCto /Iosepho LatronIqVe beato/ sub Adm. Rdo. Domino Martino Vmegk Parocho et Commissario loci reparatum (1708).

¹² *Gedenk-Buch der Kuratie Maria Sagorie*, 1872, p. 7.: »Im Jahre 1708 wurde das Gewölbe der Kirche in fresco gemalt von der Hand eines unbekannten (sich) Meisters darstellend den alten und neuen Bund, die Allegorie: Religion, Glaube, Hoffnung und Liebe, 4 Evangelisten, Begebenheiten aus dem Leben Jesu, Maria und Josef, die lauretanische Litaney, die Himmelfahrt Jesu u. Mariens, und einige Erhörungen und Wunder, welche auf die Gebethe der Gläubigen, und auf die . . . Mariens geschehen sind, u. z.« (Sledi popis uslišanj); Janisch, 1878, p. 760; Orožen, 1887, p. 151.

¹³ Franjo Sijanec, Franc Mihael in Janez Andrej Strauss, *ZUZ*, IX, 1929, p. 3; France Stelè: *Monumenta artis Slovenicae*, II, Ljubljana 1938, p. 26. Fran Sijanec, Krog Attemsovih slikarjev, *Kronika*, n. v., V, Ljubljana, 1957, p. 149; Jože Curk, Umetnostni profil šmarsko-rogaško-kozjanskega skozi stoletja, *Celjski zbornik*, Celje 1961, p. 497; isti: *Sakralni spomeniki območja občine Šmarje pri Jelšah*, Topografsko gradivo, VII, Celje, 1967, p. 123 (ciklostil); Kok. (Vladimir Kokole), *Zagorje, Krajevni leksikon Slovenije*, III, Ljubljana 1976, p. 402.

¹⁴ A. Cevc, o. c., p. 46. Primerjalno delo so mi omogočili barvni posnetki in fotografije, ki jih je kolegialno posnela dr. Ksenija Rozman. Za vso pomoč pri terenskih delih se ji najpristrčneje zahvaljujem.

¹⁵ Josef Wastler: *Steirisches Künstler Lexikon*, Graz 1883, pp. 28—30.

¹⁶ Ulrich Thieme-Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XIV, Leipzig 1921, p. 311.

¹⁷ Robert Meeraus: *Die ehemalige Stiftskirche von Pöllau und Ihr Mahler Matthias von Görz*, doktorska disertacija, Graz 1925 (tipkopis). Disertacijo v tipkopisu mi je po medbibliotečni izmenjavi z Univerzo v Gradcu lju-beznivo posredovala NUK (Od tu dalje citirano: Meeraus, 1925).

jemal podatke o Görzu predvsem iz kronik,¹⁸ razen tega pa tudi iz virov v Štajerskem deželnem arhivu v Gradcu,¹⁹ iz rokopisne zapuščine Josefa Wastlerja v Umetnozgodovinskem inštitutu univerze v Gradcu in dotedanjih omemb slikarja Görza v literaturi²⁰ Wastlerjeve podatke je kritično komentiral in z lastnimi raziskavami dopolnil, podal pregleden življenjepis ter v okviru tedanje vednosti o štajerskem baročnem slikarstvu opredelil umetnikovo vlogo. Meeraus je izsledke svojih raziskav objavil le v skrajšani obliki.²¹ Po obrobni omembah Görza v novejši literaturi, ki se omejujejo na že znane podatke,²² je Günter Brucher pripisal Görzu freske v romarski cerkvi v Freiensteinu,²³ v temeljnem in temeljitem delu o baročnem štajerskem stropnem slikarstvu pa je s strokovnimi primerjavami določil tudi slikarjevo mesto v razvoju štajerskega monumentalnega slikarstva, realno ocenil slikarjevo ustvarjalnost in določil vplive in pobude njegovega slikarstva.²⁴

Življenjski podatki Matthiasa von Görza

Matthias von Görz se je rodil verjetno okoli leta 1670 v Pöllauu in tam umrl 13. avgusta 1731. Po očetovi smrti — padel naj bi bil v bojih s Turki — je Görz od svojega sedmega leta dalje odraščal v pöllauskem samostanu in se šolal v skrbništvu prelata Michaela Josefa Maistra. Petletno vajeniško dobo od 1. januarja 1687 do konca leta 1691 je Matthias preživel pri graškem slikarju Matthiasu Echterju, za kar je mojster od samostana prejemal šolnino v denarju in v naturalijah: 150 florintov, 20 četrting žita, 10 veder vina in 2 kosa platna.²⁵ Nato je Görz na stroške samostana študijsko potoval v Italijo in se v domovino vrnil verjetno leta 1703, vsekakor pa pred 20. januarjem 1704, ko se je v Gradcu

¹⁸ Karl Kellner: *Geschichte des vormaligen, nun aufgelösten Stiftes von Pöllau*. Rokopisna kronika je v farnem arhivu v Pöllau. Kellner je bil do razpustitve samostana leta 1785 njegov član. Kronika naj bi bila po Meeraus, 1925, p. 1, iz začetka 19. stoletja; Josef Karner: *Monographie von Pöllau*. Rokopis v arhivu Pöllau. Po Meeraus, 1925, p. 1, naj bi bila monografija iz srede 19. stoletja.

¹⁹ Sonderarchiv Pöllau, Steiermarkisches Landesarchiv, Gradec.

²⁰ Göth, Pöllau, *Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark*, Graz 1855, št. 6, p. 173 sq.; Johannes Graus, *Die Pfarrkirche von Pöllau, Kirchenschmuck*, XVII, Graz 1886, p. 89 sq.; Alfons Egle: *Geschichte des Marktes Pöllau*, Graz 1893.

²¹ Robert Meeraus, *Die Bedeutung von Pöllau für die Kunstgeschichte in Steiermark*, *Blätter für Heimatkunde*, VIII, Graz 1930, pp. 16—50.

²² Rochus Kohlbach: *Die barocken Kirchen in Graz*, Graz 1951, p. 47; isti: *Die Stifte Steiermarks*, Graz 1953, pp. 278—281; Hans Riel, Gösting, *Recklams Kunstführer*, Bd. II, Österreich, Stuttgart 1961, p. 181; Kurt Woissetschlager-Peter Krenn: *Alte steirische Herrlichkeiten*, Graz 1968, pp. 11, 71, 75, 78.

²³ Günter Brucher, *Die Fresken in der Wallfahrtskirche Maria-Freienstein, ein Werk des steirischen Malers Matthias von Görz, Alte und moderne Kunst*, XVI, Wien 1971, št. 117, pp. 2—7.

²⁴ Günter Brucher: *Die barocke Deckenmalerei in der Steiermark*, Graz 1973, pp. 51—54, 56, 68—82, 98 (od tu dalje citirano: Brucher, 1973).

²⁵ Meeraus 1925, pp. 63—64 citira besedilo pogodbe: »*Erstlich: Vom 1. Jänner 1687 übergibt H. Prälat zu Pöllau dem Herrn Mathiesen Echter, den jungen*

poročil s hčerko svojega mojstra in učitelja, s Katarino Elizabeto Echter.²⁶ Ne vemo, če je Görz s poroko prevzel tudi tastovo delavnico, vsekakor pa je leta 1706 postal ud graške slikarske bratovščine.²⁷ Prav tako ne vemo, kdaj je Görzu umrla prva žena in kdaj se je drugič poročil z Marijo Elizabeto Maichl, hčerjo pozlatarja v Gradcu; pri vpisih krstov enajstih Görzovih otrok so namreč imena matere vpisana nepopolno.²⁸ Görz je v Gradcu stanoval v Paulustorgasse zraven kapucinskega samostana. Preden se je vselil, je pritlično hišo povišal v enonadstropno in s tem sprožil pritožbo kapucinov zaradi motenja miru, na samostanski vrt odprtih oken in kapnice, ki naj bi z zamakanjem samostanskega zidu povzročala škodo. Spor, pri katerega razsodbi je odločal tudi sam cesar, je trajal od leta 1709 do 1715. Zaradi tožbe je moral slikarjeva žena uradno potovati v Bratislavo.²⁹ Slikar Görz je umrl komaj šestdeset let star 13. avgusta 1731, ko je slikal v ogelni sobi prelature pöllauskega samostana; pokopan je v tamkajšnji samostanski cerkvi.

Görzova dela

Starejša biografa, Wastler in Meeraus, povežeta začetke Görzovega dela s samostanom v Pöllauu. Po Wastlerju naj bi bilo prvo naročilo povezano s spremembo vodstva samostana po smrti opata Maistra leta 1696. Njegovo mesto je zasedel opat Johann Ernst Orthenhofer, ki je bil nato glavni naročnik stavbarskih in slikarskih del v cerkvi in v samostanu. Prvo slikarsko naročilo za cerkev naj bi bil dobil leta 1698 Antonio Maderni. »Kmalu nato« naj bi se bil vrnil Görz iz Italije in Maderniju pomagal pri poslikavi kapel cerkve v Pöllauu. Šele po Mader-

Mathiesen von Görz zur Erlernung der Mahlerkunst auf fünf Jahre lang, und geloben zu einem ordentlichen Lehrgehalt 150 Fl., und zwar im Anfang des ersten Jahres 50 Fl., zu Ende des dritten Jahres mehrmalen 50 Fl., und dann zu Ausgang des fünften Jahres wieder 50 Fl. zu bezahlen, wie nicht weniger versprechen H. Prälat neben diesem Lehrgehalt annoch 20 Viertel Korn, und jährlich Einen Startin Wein, also während dieser 5 Jahre 5 Startin Wein und 2 Stück Leinwand zu überlassen, auch gedachten Lehrlingen während der Lehrzeit ohne Entgelt mit notwendigen Kleidung zu versehen und die auf das Aufdingen und Freisagen auflaufenden Unkosten darzugeben.

Dahingegen und für das anderte verobligirt und verbindet sich ermelter H. Mathias Echter, gedachten Lehrjung während solcher 5 Jahre in der Kunst der Mahlerei auf das eifrigste zu instruiren, demselben alle Wissenschaften nach möglichsten Fleße zu entdecken und nicht das Geringste zu verhalten, sondern soviel ihm nur möglich, diese Mahlerkunst vollständig zu lehren.»

Pogodbo sta prelat in slikar Echter podpisala 1. oktobra 1686.

²⁶ Meeraus, 1925, p. 50.

²⁷ Meeraus, 1925, p. 17.

²⁸ Ob rojstvih otrok je pri vpisih l. 1706, 1708 vpisana kot mati Catharina Elisabetha, v letu 1711 le Elisabetha, v letih 1714, 1716 in 1717 Maria Elisabetha, v letu 1719 Maria Elisabetha Maikhlin, nadalje le Elisabetha. Prim. Meeraus, 1925, pp. 50—53.

²⁹ Meeraus, 1925, pp. 18—20.

nijevi smrti naj bi bil Görz postal glavni freskant samostanske cerkve.³⁰ Meeraus je po arhivskih podatkih razmejil Madernijevo in Görzovo delo v Pöllauu. Maderni je namreč umrl 23. oktobra 1702, ko so v cerkvi še trajala gradbena dela, in zato kot freskant samostanske cerkve ne prihaja v poštev,³¹ pač pa je res poslikal leta 1699, torej še v času Görzovega študija v Italiji, samostansko biblioteko.

Prvo znano Görzovo delo na avstrijskem Štajerskem so freske v *zakristiji znamenite romarske cerkve na Pöllaubergu*, ki jo je dal povečati opat samostana Pöllau, Johann Ernst Orttendorfer, glavni Görzov naročnik. Freske v zakristiji pöllauberške cerkve iz leta 1705 sicer niso signirane niti niso arhivsko potrjene kot Görzovo delo. Za Görzovo avtorstvo pa govorijo primerjave s freskami v samostanski cerkvi v Pöllauu, še bolj pa s freskami v cerkvi v Zagorju pri Podčetrtku.³²

Günter Brucher je upravičeno prištel Görza tudi v krog Attemsovih slikarjev in analitično poskušal opredeliti tako njegov kot delež slikarja Frančiška Karla Remba pri poslikavi *Attemsove palače v Gradcu*. Arhivski podatki dela obeh slikarjev niso razmejili, tako da slej ko prej ostaja trdno le, da sta pri slikarski obogatitvi stopnišč, preddverij in hodnikov te palače sodelovala oba slikarja, kajti Brucherjeve atribucije prvemu in drugemu niso docela prepričljive, delo pa naj bi bilo izvršeno v letih 1706–1711 (?).³³

Na tem mestu moramo do sedaj znani slikarjev opus obogatiti z ugotovitvijo, da je leta 1708 Attemsovo naročilo pripeljalo Görza tudi v slovenski del Štajerske, kjer je s freskami obogatil *oboje prezbiterja, ladje in kora ter kapeli sv. Dizma in sv. Jožefa v romarski cerkvi v Zagorju pri Podčetrtku*.

Pri razreševanju avtorstva fresk v Attemsovi palači se je Brucher oprl na sorodnost motivov in odkritje Görzovega podpisa na freskah v tako imenovani *Hämmerlhaus v Eisenerzu* iz leta 1711.³⁴

Najpomembnejše Görzovo delo so *freske v samostanski cerkvi v Pöllauu*, kjer je samostanski varovanec poslikal leta 1712 *kupolo nad križiščem glavne in prečne ladje*, leta 1715 *prezbiterja*, leta 1718 *glavno ladjo*, leta 1723 *zakristijo*, naslikal leta 1724 *oltarno podobo Sv. Janeza* in leta 1727 *sliko Sv. Trije kralji* in nazadnje v letu smrti poslikal še *ogelno sobo prelature*.³⁵

V letih 1720/21 je Görz prevzel nevhvaležno nalogo poslikave več kot petdeset let starejše arhitekture romarske cerkve *Maria-Freienstein*.³⁶ Pri

³⁰ Wastler, o. c., p. 29.

³¹ Meeraus, 1925, p. 22.

³² Freske omenja brez navedbe avtorja Fritz Posh, *Wallfahrtskirche Pöllau, Steiermark, Kristliche Kunstätten*, 94 (brez letnice), p. 14. Pri reprodukciji je kot avtor freske naveden Matthias von Görz in kot čas nastanka citirana letnica 1705. Fotografije Görzovih fresk v Pöllauu in Pöllaubergu mi je ljubeznivo posredoval dr. Kurt Woisetschlager, direktor, Alte Galerie am Landesmuseum Johanneum, za kar mu dolgujem najpriprčnejšo zahvalo.

³³ Brucher, 1973, pp. 49–54.

³⁴ Brucher, 1973, pp. 51, 69. Freske v Eisenerzu niso več ohranjene.

³⁵ Meeraus, 1925, pp. 35–48; Brucher, 1973, pp. 69–75.

³⁶ Günther Brucher, *Die Fresken in der Wallfahrtskirche Maria-Freienstein, ein Werk des steirischen Malers Matthias von Görz, Alte und Moderne Kunst*, XVI, Wien 1971, št. 117, pp. 2–7; Brucher, 1973, pp. 75–79.

poslikavi te cerkve se je Görz podredil arhitekturi z zastarelim medaljonskim konceptom poslikave obokov.

Razen že omenjenih dveh oljnih podob v Pöllauu so znane le še tri Görzove oljne slike: *Zaroka sv. Katarine* iz Birkenfelda, v zasebni lasti v Gradcu,³⁷ *Rožnovenska Marija*, ki jo je mojster leta 1726 naslikal za stranski oltar avguštinske cerkve sv. Janeza pri Herbersteinu,³⁸ in podoba *Sv. Jurija* iz leta 1728 za glavni oltar istoimenske cerkve v Gasenbachu pri Birkenfeldu.³⁹

Če omenjamo še Görzu pripisane, a uničene freske v *Torpavillonu* v Gradcu⁴⁰ in freske na stopnišču gradu Gösting pri Gradcu, ki jih je Brucher prepričljivo pripisal učencem Matthiasa von Görza,⁴¹ je v kratkem naštetu vse, kar so doslej avtorji pripisali slikarju na avstrijskem Štajerskem.

Izhodišča in stilna opredelitev Görzovega dela

Temeljnega pomena sta bila za Görza petletno šolanje pri graškem slikarju Matthiasu Echterju in skoraj dvanajstletno šolanje v Italiji. Žal niso znane risbe, ki naj bi jih bil Görz prinesel iz Italije. Če bi se bile ohranile, bi iz njih razbrali, kaj je Görz v Italiji posebno pritegnilo in verjetno tudi za mnoge nadrobnosti njegovih fresk izdale vzore.

Med šolanjem v Gradcu je Görz učitelju Echterju verjetno pomagal pri poslikavi cerkve sv. Katarine v Gradcu (leta 1687), mavzoleja v Gradcu (leta 1689) in, do odhoda v Italijo, pri poslikavi palače Weserheimb (1689—1694). Tudi po vrnitvi iz Italije se je — predvsem pri oblikovanju figur — rad vračal k učiteljevim vzorom. Gotovo pa je učitelja, ki je bil še trdno zasidran v tradicijah 17. stoletja, presegel z »modernejšim« razmerjem slikarstva do arhitekture. Kot celota so Echterju najbližje Görzove freske v Maria-Freienstein iz leta 1720/21.

Po vrnitvi iz Italije je Görz gotovo z zanimanjem spremljal tedanje slikarsko dogajanje na Štajerskem. Nedvomno je poznal Madernijeve freske v biblioteki samostana v Pöllauu, ki so, v primerjavi s starejšimi deli tega popularnega italijanskega slikarja, že napredne.⁴²

Interesantna je tudi tista stopnja iluzionizma, ki so jo dosegli slikarji v neposredni Görzovi časovni in geografski bližini. V tej zvezi je zlasti vredno omeniti skupino, ki je med leti 1700—1703 poslikala cerkev v

³⁷ Wastler, o. c., p. 30. Slika je bila nekoč v cerkvi v St. Georgen am Gasenbach pri Birkenfeldu.

³⁸ Meeraus, 1925, pp. 29—30; Hans Riehl: *Reklams Kunstführer*, Stuttgart, 1961, p. 230.

³⁹ Meeraus, 1925, p. 30—31.

⁴⁰ Thieme-Becker, XIV, 1921, z. 311.

⁴¹ Brucker, 1973, p. 79—82.

⁴² Meeraus, 1925, p. 23. V freskah gradu Külml pri Angerju iz leta 1699 in v samostanski cerkvi v Strallegu iz leta 1699 so Madernijeve figuradne kompozicije še ujete v štukaturno dekoracijo kot tabelne slike brez perspektivnega razmerja do gledalca. V samostanski biblioteki v Pöllauu pa je Maderni že dosegel skromno globinsko perspektivno iluzijo in se pri tem zgledoval po freskah Pietra da Cortona v Palazzo Barberini v Rimu. Brucher, 1973, p. 42.

Vorauu: dunajska slikarja Karla Ritscha in Josefa Grafensteina in Tirolca Johanna Casparja Wagerja. Pridružuje se jim še Johann Cyriak Hackhofer, ki je leta 1708 poslikal kapiteljsko dvorano samostana v Vorauu, leta 1710 pa cerkev sv. Katarine v Festenbergu. Freske v Vorauu so v detajlih in kot celota kvalitetnejše kot katerekoli Görzove freske; dinamične in dekorativne so, ikonografsko domišljene in spekulativne. Po iluzionističnem konceptu pa so v razvoju štajerskega slikarstva še tradicionalno podrejene realni arhitekturi. Posebnost Hackhoferjevih fresk v Festenbergu je v tem, da je slikar tri figuralne kompozicije na oboku ladje s slikano okvirno konstrukcijo združil v ikonografsko in kompozicijsko celoto, preračunano za opazovalca v ladji na enoten pogled. A pri tem je Hackhofer prostor samo odprl, ni pa ga prostorsko zvišal in poglobil. To pa je stopnja, ki jo je Görz dosegel, kakor bomo še videli, v freskah v Zagorju iz leta 1708, medtem ko je s poslikavo samostanske cerkve v Pöllauu prvi na avstrijskem štajerskem zavestno uporabil Pozzov sistem globinske iluzije, optičnega zlitja realnega prostora z novim, s slikarskimi sredstvi ustvarjenim prostorom. Vendar pa Görz Pozza ni dosegel niti po oblikovni niti po fantazijski strani; ni dosegel baročne vznesenosti in ni tvegati drznih iluzionističnih rešitev.

Görzovi biografi opozarjajo na vplive predtiepolovskega beneškega slikarstva in na vplive severnoitalijanskega ter rimskega zgodnjega in zrelega baroka. Meeraus omenja konkretno Görzovo posnemanje fresk Giovannija Lanfranca v cerkvi S. Andrea della Valle v Rimu,⁴³ fresk Pietra da Cortona v Palazzo Barberini v Rimu⁴⁴ in Annibaleja Carraccija v Palazzo Farnese v Rimu.⁴⁵ Brucher je natančneje ugotovil vplive in določil, pri katerih svojih freskah jih je Görz porabil. Sistem Pozzove poslikave cerkve sv. Ignacija v Rimu je Görz poskušal izpeljati na oboku ladje pöllauske samostanske cerkve; pri upodobitvi apostolov v pendantivih križiščne kupole iste cerkve si je kot vzorce posvojil Domenichinove figure apostolov iz cerkve S. Andrea della Valle v Rimu.⁴⁶ Motiv počivajoče Diane s freske Pietra da Cortona v Sala di Giove v Palazzo Pitti v Firencah je porabil pri freskah v Eisenerzu, najbrž po grafičnem listu, ki ga je vrezal C. Bloemaert.⁴⁷ Verjetno je na Görza vplivalo tudi tedanje dunajsko slikarstvo Antonija Belluccija in Franza Michaela Rottmayrja.⁴⁸ Pri poskusih »odprtja« prostora v Attemsovi palači v Gradcu pa se je Görz nedvomno oprl na genovsko monumentalno slikarstvo, predvsem na dela Domenica Piola in Gregoria da Ferrarija.⁴⁹

Görz je večkrat ponavljal iste motive. Tako je motiv Herkula na stropni freski *Apoteze Attemsov* v predverju drugega nadstropja Attemsove palače v Gradcu ponovil v Eisenerzu,⁵⁰ kompozicijo *Dvigiranja križa* v

⁴³ Meeraus, 1925, p. 28.

⁴⁴ Meeraus, 1925, pp. 23, 28.

⁴⁵ Meeraus, 1925, p. 32.

⁴⁶ Brucher, 1973, p. 72.

⁴⁷ Brucher, 1973, p. 72, repr. 192, 193.

⁴⁸ Brucher, 1973, p. 71.

⁴⁹ Brucher, 1973, p. 53.

⁵⁰ Brucher, 1973, p. 69, repr. 209, 215.

Freiensteinu iz let 1720/21 je ponovil leta 1723 v zakristiji v Pöllauu,⁵¹ motiv *Veronika obriše Jezusu pot* je enako naslikal v Freiensteinu in v Pöllauu.⁵² Motiv *Jezusovih prednikov* je prvič upodobil leta 1705 v zakristiji romarske cerkve na Pöllaubergu in ga nato v bogatejši varianti vkomponiral v veliko figuralno kompozicijo na oboku ladje v Marijini cerkvi v Zagorju pri Podčetrtku leta 1708. Te freske so prvo znano Görzovo delo na slovenskem Štajerskem, po obsegu pa drugo največje mojstrovo delo. Njihova datacija pa vabi tudi k dopolnitvi datacije Görzovih slikarj v Attemsovi palači v Gradcu, ki naj bi bile nastale v letih 1706–1711.

Görzove freske v cerkvi v Zagorju pri Podčetrtku

Naročilo Ignaza Marije Attemsa in njegove žene Marije Regine, naj poslika zagorsko cerkev, je Görzu naložilo dokaj nehvaležno nalogo. S freskami je moral prekriti oboka za iluzionistični koncept poslikave malo primerne grlaste ladje (d 12,20 m, š 6,50 m), v razmerju z ladjo izredno velikega prezbiterija (d 14,75 m, š 7,35 m), dveh obočnih kapel in stene pevskega kora. Visoki slavolok je le skromna pregrada med ladjo in prezbiterijem, ki ob straneh vzvalovi v kapeli. Realno arhitekturo in slikano iluzionistično nadaljevanje razmejuje močan realen venčni zidec, ki enotno opasuje vrh ladijskih sten, prezbiterija in kapel.

Prezbiterij v merah presega ladjo in jo tudi sicer preglašča. Ladjo osvetljuje le par oken ob koru, prezbiterij pa zaliva dnevna luč skozi para oken v severni in južni steni, ki ju krasi bogata pozlačena štukaturna dekoracija. Slavolok in vhoda v kapeli v prezbiteriju so kot slavnostna kulisa bogatega glavnega oltarja.

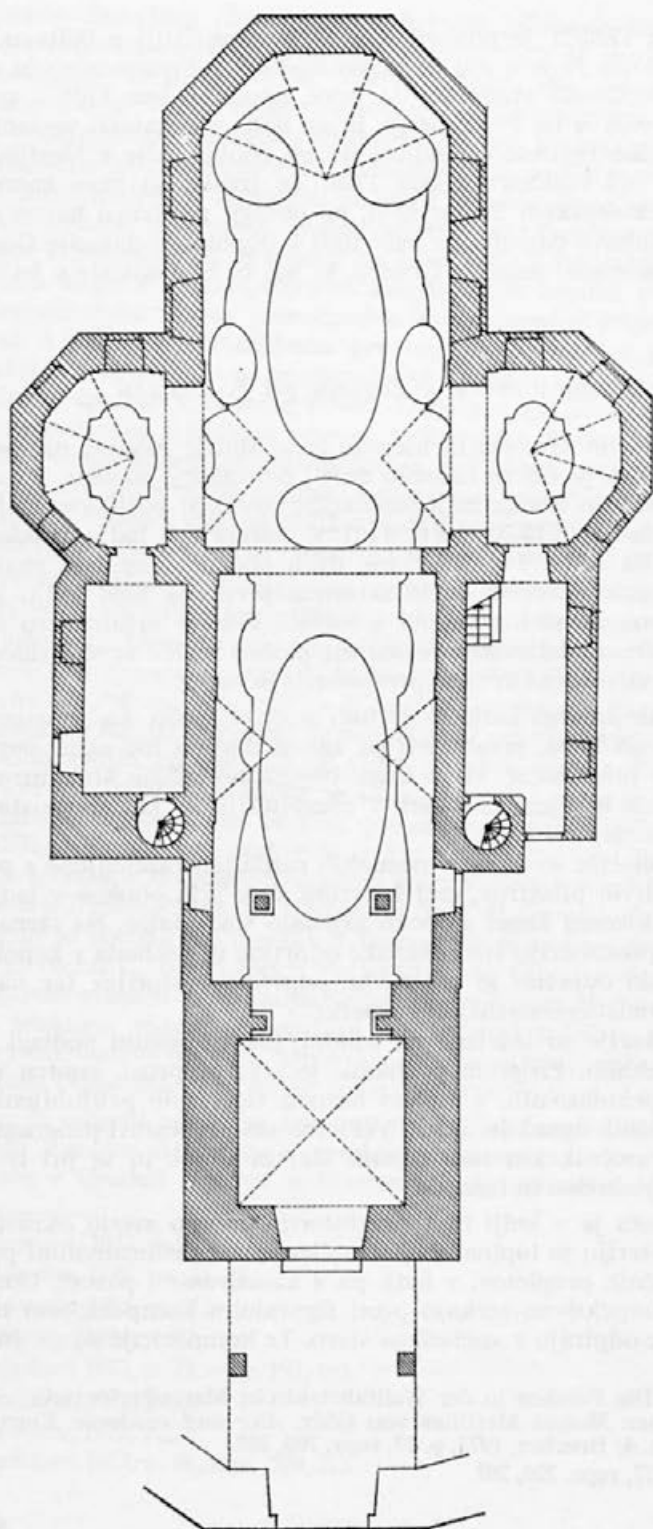
V ladji in v prezbiteriju so stene v neenakih razdaljah razčlenjene s po dvema paroma plitvih pilastrov, nad katerimi se v grla obokov v ladji in nad vhodnima lokoma kapel globoko zajedajo sosvodnice. Na stenah so med pilastri v prezbiteriju štiri okenske odprtine in prehoda v kapeli, v ladji dve okenski odprtini in galerijske odprtine oratorijev ter nad njimi njihovi iluzionistično naslikani posnetki.

Görzove zidne slikarije so izdelane na solidni, gladki ometni podlagi v *fresco* in *secco* tehniki. Program poslikave je zelo preprost, enoten in brez zapletenih spekulativnih, v zrelem baroku sicer zelo priljubljenih spletov emblematičnih ugank in aluzij. Verjetno sta pri sestavi programa sodelovala tako naročnik kot tudi župnik Martin Umek in se pri tem oprla na lokalno zgodovino in legendo.

Dno grlastega oboka je v ladji in v prezbiteriju enotno svetlo okrasto tonirano: v prezbiteriju je lupina oboka razčlenjena z dekorativnimi pasovi prestatih tračnih prepletov, v ladji pa s kasetiranimi pasovi. Obkrat se pasovi perspektivno stekajo proti figuralnim kompozicijam na vrhu obokov, ki se odpirajo v »nebeško« sfero. Te kompozicije so na dno

⁵¹ Günter Brucher, *Die Fresken in der Wallfahrtskirche Maria-Freienstein, ein Werk es steirischen Malers Matthias von Görz, Alte und moderne Kunst*, XVI, Wien 1971, p. 4; Brucher, 1973, p. 77, repr. 203, 205.

⁵² Brucher, 1973, p. 77, repr. 206, 207.



1 Tloris Marijine cerkve v Zagorju pri Podčetrtku

obokov vpete v masivnih slikanih profiliranih okvirih kot tabelne slike. Zunanje robove okvirov krasi posnetki pletenih listnih vencev in akan-tovi listi.

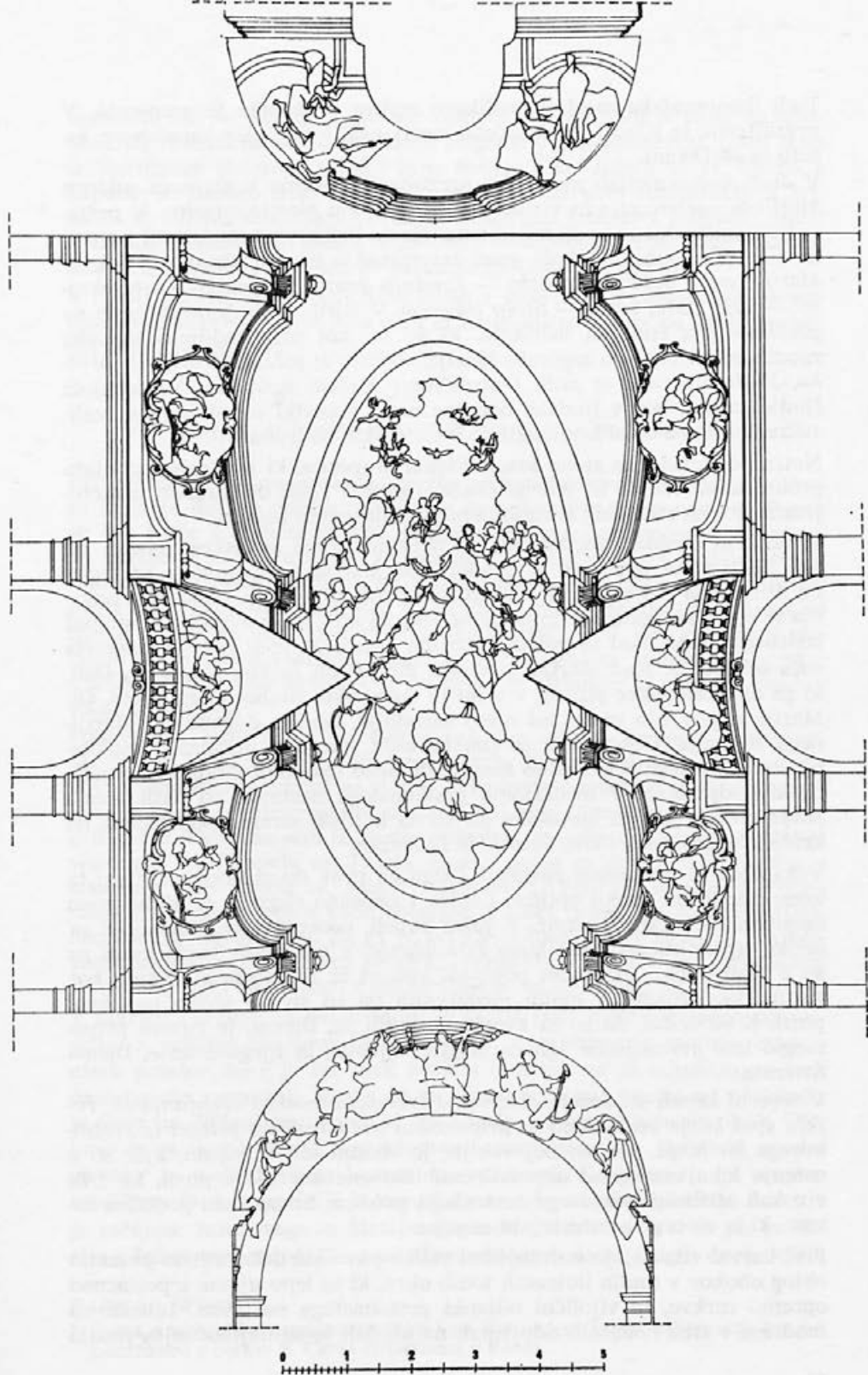
Povezava med realno arhitekturo venčnega zidca, ki sloni na kapitelih pilastrov, in kompozicijami nebesne sfere je slikan arhitekturni nastavek, dekorativni prstan. Ta po eni strani krepi mejo med stenami in obokom, po drugi strani pa premošča mejo med realnostjo in iluzijo.

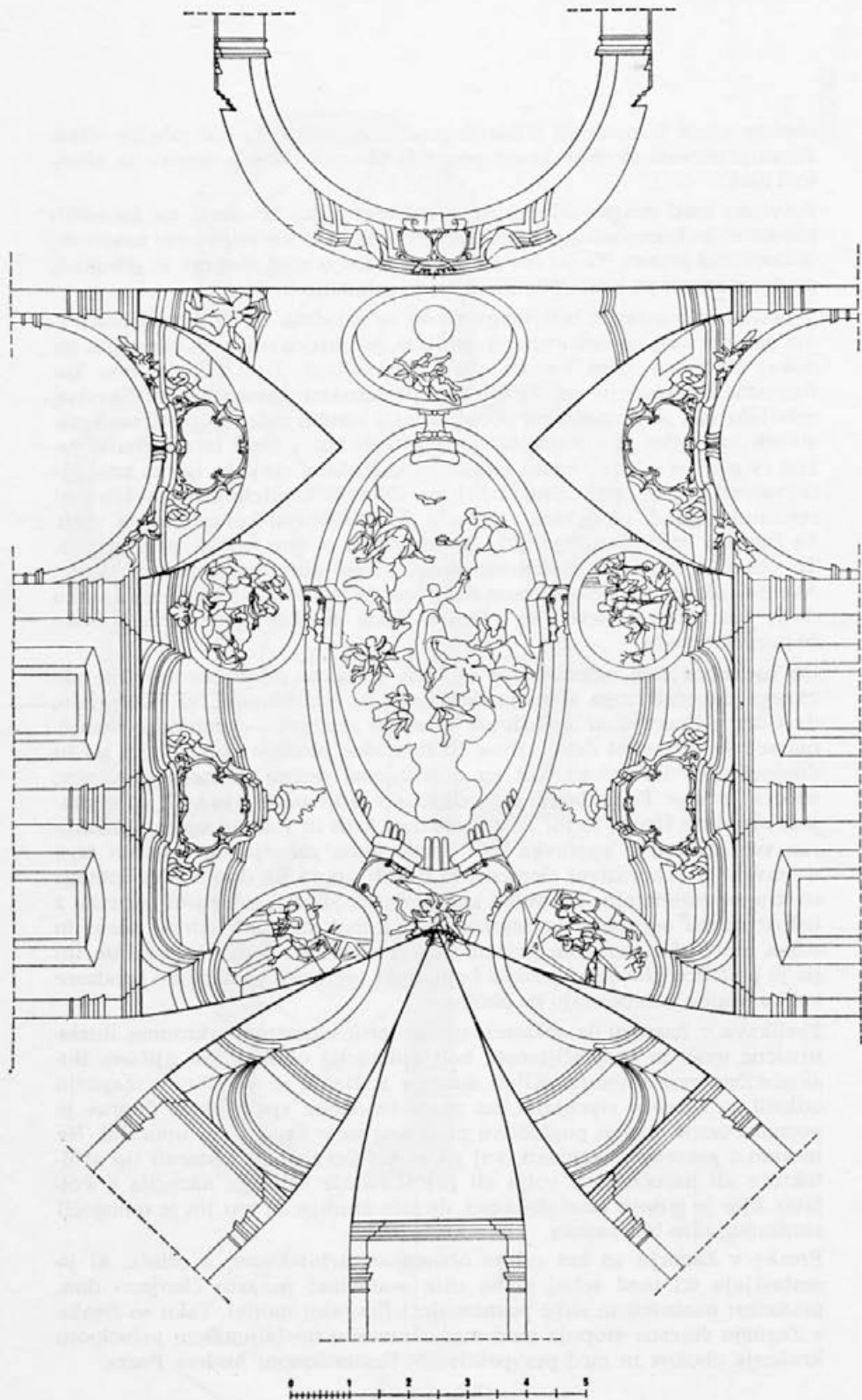
V prstanasti nastavek ladijskega oboka se zajedata »arhitekturi« dozdev-nih galerij, vanj so dekorativno vablivo, po iluzionističnem konceptu pa dokaj zaviralno vpeti tonsko slikani medaljoni. Tudi ti, podobno kot figuralne kompozicije na obokih in v prstanastem nastavku prezbiterja, vzbujajo vtis slik, vpetih na obok. Slikani venčni zidec in prstanasti nastavek nad njim je v prezbiteriju bogatejši kot v ladji in razgibano va-lovi »v prostor«. Nad tonsko slikanimi kartušami stoje za Görza značilni trebušasti vrči s cvetličnimi šopki, na slikanih kapitelih nastavkih nad realnimi kapiteli pa ovalne »table« z dekorativnimi konzolami na vrhu. Te opirajo središčno figuralno kompozicijo v dnu oboka prezbiterja. To obkroža masiven profiliran okvir, ki ga obrobja palmetni venec. Akantov okras na poglobljenem delu profila poživljajo nanosi zlata, tako da je vtis realnega okvira in s tem na obok prezbiterja pripete podobe še prepričljivejši.

Ob nadrobnejšem ogledovanju se nam poleg te preproste zgradbe sli-kanega dekorativnega sistema odkrijejo še nadrobnosti, ki potrjujejo, da Görz v Zagorju ni zasledoval — ali ni dosegel — globinske iluzije, marveč je sestavljal dekorativne in figuralne ploskve bolj v želji, da bi dosegel slikovito celoto, kot pa dopolnjeval realno arhitekturo v nov, irealen prostor. Po grebenih sosvodnic se v ladji vzpenjajo štuk posnema-joče sivo-bele figure term. Te z razpetimi krili in rokami opirajo profili-ran vrh atikastega nastavka nad dozdevnima galerijama. Kapiteli tega nastavka so dekorativni elementi in hkrati opora na dno oboka vpetega okvira monumentalne figuralne kompozicije. Slikani galerijski odprtini z balustrskima ograjama in segmentoma kupol sta mali odrski sceni in edina globinska elementa prstanastega nastavka v ladji. V prezbiteriju pa je podoben globinski poskus balustrski segment, ki ščipasto spodreže veliko ovalno kompozicijo na oboku.

Poslikava v Zagorju je seštevek mnogoterih elementov skromne iluzio-nistične moči in prepričljivosti, bolj aplikacija obokov kot njihovo ilu-zionistično poglobljanje. Kljub šolanju v Italiji se je Görz v Zagorju odločil za »*quadri riportati*«, na stene in oboke vpete slike. Čeprav je poznal Pozzov sistem poglobitve prostora, ga v Zagorju ni uporabil. Ne morem z gotovostjo zapisati, kaj ga je zadrževalo: ali zastareli tip arhi-tekture ali naročnikova volja ali pričakovanje velikega naročila v Pöl-lauu, kjer je gotovo želel dokazati, da leta študija, ki mu jih je omogočil samostan, niso bila zaman.

Freske v Zagorju so kot celota obogatitev arhitekture, a celota, ki jo sestavljajo tri med seboj slabo zlite sestavine: pasasto členjeno dno, prstanast nastavek in slike posnemajoči figuralni motivi. Tako so freske v Zagorju vmesna stopnja med tradicionalnim medaljonskim principom krašenja obokov in med perspektivnim iluzionizmom Andrea Pozza.





PRETNAR ANDREJ
KASTELIC PETER

2 Shema poslikave prezbiterja Marijine cerkve v Zagorju pri Podčetrtku

Tudi ikonografska zamisel poslikave cerkve v Zagorju je preprosta. V prezbitერიju in v ladji je posvečena marijanski tematiki, v kapelah sv. Jožefa in sv. Dizmu.

V dveh kompozicijah na oboku prezbitერიja vidimo v glavnem prizoru *Marijino vnebovzetje* in v manjšem medaljonu *glorijo angelov*. V prstanastem nastavku so vpeti štirje deteljičasto oblikovani medaljoni s putti, ki drže pred seboj simbole gesel lavretanskih litanij: slavoločni lok — *Marija, vrata nebeška*; zvezdo — *Zgodnja danica*; tempeljsko arhitekturo — *Hiša zlata*; stolp — *Stolp Davidov*. V štirih ovalnih medaljonih so predstavljena čudežna uslišanja, ki so se, kot pripovedujejo legende, zgodila na priprošnje zagorske Marije: *Rešitev iz ječe*, *Ozdravljenje otroka*, *Rešitev otroka iz peči*, *Ozdravljenje kužnih bolnikov*. Nastopajoči ljudje so oblečeni v ljudske baročne noše, dogodki se odvijajo v realističnem svetu z opisi krajinskih in interierskih nadrobnosti.

Notranjo slavoločno steno krasi slikana draperija, ki jo v vrhu spenjata grba družin Attems in Wurmbrandt z letnico 1708; ob straneh pridržujeta zastor na masivnih konzolnih nastavkih sedeča angela.

V velikem ovalnem medaljonu, ki prekriva teme ladijskega oboka po vsej dolžini čez dve poli, je upodobljena *Marija z Jezusom in predniki* od Abrahama dalje. Marija z zvezdnim nimbom sedi na oblakih, z nogama se opira na polmesec in na zemeljsko kroglo, ki jo ovija kača, simbol izvirnega greha. Pod stopalom Marijine leve noge je iz zemlje vzcvetela roža odrešenja. Nad Marijo je v siju svetlobnih žarkov golob, sv. Duh, ki ga obkroža venec puttov, v vrhu je božje oko, simbol Boga Očeta. Ob Mariji in pod njo so zbrani njeni sorodniki. Glavna dogodka iz Marijinega življenja, *Oznanjenje in Obiskovanje*, sta spet približana vsakdanjosti. Görz ju je pripovedno živo, realistično upodobil v dozdevnih galerijskih odprtinah. V medaljonih prstanastega nastavka so našli mesta *štirje evangelisti*, na slavoloku pa so na ladijski strani upodobljene tri krščanske čednosti, *Vera, Upanje in Ljubezen*.

V kapelah je prstanasti nastavek dvignjen prav do glavnega motiva; ta kompozicijo na oboku optično odpira v nebesno sfero in je hkrati njen razgibani dekorativni okvir. V južni kapeli, posvečeni sv. Dizmu, je na oboku upodobljeno svetnikovo *Poveličanje*, v stranskih medaljonih pa so z realističnim naglasom popisani prizori iz *življenja sv. Dizma* kot varuha sv. družine, v malih medaljonih pa so sivo v sivem naslikani putti. K odločitvi, da so to kapelo posvetili sv. Dizmu, je gotovo pripomoglo ime prvorojenca Ignaca Marije Attemsa in njegove žene, Dizma Attemsa.

V severni kapeli sv. Jožefa obkrožajo središčni motiv *Poveličanja sv. Jožefa* spet štirje realistično in pripovedno predstavljeni prizori iz *svetnikovega življenja*. Še posebej vabljev je vhodni lok v kapelo, kjer so v ostenje loka vstavljene nepravilno oblikovane kartuše s putti, ki drže v rokah attribute Jožefovega tesarskega poklica. Steno kora prekriva zavesa, ki jo ob orglah razgrinjata angela.

Prvi barvni vtis dajejo notranjščini velike površine dekorativno pasastih oblog obokov v toplih ilovnatih tonih okra, ki se lepo ujema s pozlačeno opremo cerkve, in vijolični odtenki prstanastega nastavka. Intenzivna modrina v treh nebesnih odprtinah na obokih je še najmočnejša iluzija

»nebesne sfere«. Glavne figuralne kompozicije na obokih ladje in prezbitorija, realistične scene čudežnih dogodkov v prezbitoriju, dveh scen iz Marijinega življenja v ladji in iz življenja sv. Jožefa in sv. Dizma v kapelah so barvno žive, vendar brez iskanih barvnih kompozicij. V grisaillu so slikani medaljoni s štirimi evangelisti (zeleno v zelenem), putti s simboli lavretanskih litanij (vijolično v vijoličnem), terme (sivo v sivem) in angeli v oglih ob slavaloku v prezbitoriju (rjavo v rjavem).

V celoti prevladujejo topli toni, le da v dnevni luči prevladuje barvna intenzivnost prezbitorija. Kot zlita in harmonična celota pa zaživi cerkev pri umetni osvetljavi.

Utemeljitev atribucije zagorskih fresk Matthiasu von Görzu

Prvi vzrok, da smemo zagorske freske prišteti Görzovim delom, je gotovo za slikarja tipično oblikovanje figur in dekorativnih elementov. Figure so kot lutke s statičnimi gibi in pogosto disproporcionirane. Oblečene ali ogrnjene so v draperije, ki okorno v cevastih gubah ovijajo telesa. Značilno je izrazito obrisovanje kontur, pa naj gre za obrisovanje golih delov teles, senc okoli ust, oči, na bradi ali na gubah oblačil. Obrazi so zaradi potenciranja izraza večkrat karikirani. Med dekorativnimi elementi so za Görza značilne predvsem razpoteznjene volute, velike vaze s šopki, dekorativne krogle vrh kapitelov in girlande, ki visijo iz pazduh volutnih zavojev.

Ponavljanje motivov je pri Görzu več kot splošna časovna značilnost, saj ne gre le za vključevanje posamičnih, že uporabljenih elementov v novo kompozicijo, ampak za skoraj dobesedne ponovitve celih motivov,⁵³ zato ga lahko sprejmemo kot dodaten dokaz za Görzovo avtorstvo zagorskih fresk. Omenila sem že motiv puttov s tesarskim orodjem v ostenju vhodnega loka kapele sv. Jožefa. Enake putte najdemo tudi v ostenju vhodnega loka kapele sv. Jožefa v Pöllauu.⁵⁴ »Velikega angela« s široko razprtimi krili, ki opira kope oblakov, je Görz povzel po Echterju (Gradec, Mavzolej), uporabil pa ga je tako v Pöllauu kot v Zagorju. Najzgovornejša pa je primerjava motiva Jezusovih prednikov in sorodnikov v zakristiji na Pöllaubergu z enakim motivom na oboku ladje v Zagorju. V zakristiji cerkve na Pöllaubergu je moral Görz monumentalno kompozicijo z velikim številom figur vključiti v razmeroma majhen in zelo nizek prostor, kjer je bil vsak poskus iluzionizma že tehnično pa tudi doživljajsko nemogoč. Motiv, ki ga je slikarju pač predpisal naročnik, je Görz na Pöllaubergu naslikal kot tabelno sliko, pripeto na obok. Globino je poskusil doseči s postopnim zmanjševanjem figur od spodaj navzgor in s slabljenjem barvne intenzivnosti. Kompozicija je urejena središčno. Os kompozicije je zemeljska krogla, ki jo ovija kača. Pod njo je začetnik Jezusovega in Marijinega rodu, Abraham, v vrhu pa je Marija z Jezusom v naročju in nad njima sta simbola še drugih dveh božjih

⁵³ Glej op. 50 in 51!

⁵⁴ Putta s tesarskim orodjem najdemo na Echterjevi freski v Strainzu ter pri Lanfrancu v cerkvi S. Carlo ai Catinari v Rimu.

oseb: božje oko in golob. Ob Abrahamu je Izak z rodovnim drevesom, katerega veje ovijajo svete sorodnike, na drugi strani pa drži angel tablo z imeni, ki po razvrstitvi ustrezajo razmestitvi ob rodovnem drevesu.⁵⁵ Skromen poskus poglobitve prostora s stopnicami, ki strogo horizontalno sekajo oval medaljona, se iluzionistično ni posrečil.

V Zagorju je Görz motiv stopnic opustil, sveto sorodstvo pa je brez rodovnega drevesa razvrstil med bogate kope oblakov. Iz realističnega dokumentarnega motiva zakristije na Pöllaubergu, namenjenega meditaciji duhovnika, je Görz v Zagorju razvil monumentalni motiv, namenjen češčenju vernikov. V Zagorju je Görz nekaj oseb izpustil, z zračnejšo porazdelitvijo figur po prostrani površini intenzivno modrega neba, ki ga tu in tam prekrivajo kope oblakov, pa je dosegel relativno iluzijo odprtega neba. Kljub razločkom sta si motiva tako sorodna, da je direktna povezava zagorskih fresk in pöllauberške slikarije očitna.

Pomen zagorskih fresk v Görzovem delu in v štajerskem slikarstvu

Če se pomudim ob stopnji iluzionizma, ki jo je Görz dosegel s poslikavo cerkve v Zagorju, moram najprej ugotoviti, da imamo pred seboj prej oblikovanje idealne površine in »odprtje« realne lupine kot pa poglobitev realne arhitekture z iluzionističnimi slikarskimi sredstvi v nov, irealen nebeški prostor. Iluzionizem Görzovih fresk v Zagorju je kompromis med tem, kar je v avstrijskem slikarstvu dosegel Görzov učitelj Echter s poslikavo mavzoleja v Gradcu leta 1689, ter iluzionističnim konceptom Rottmayrovih poslikav cerkve sv. Matija v Bratislavi (1704–1706) in v bibliotečnih sobah palače Liechtenstein na Dunaju (1705–1708). Görz je v Zagorju opustil tradicionalno krasitev, temelječo na enakopravnosti štukaturnega okrasja in vanj vpetih medaljonov, dasi bi ta način krasitve zastarelemu tipu arhitekture v Zagorju ustrezal. Koliko je k »modernejšemu« načinu pripomogel naročnik, ne vemo, in prav tako ne, zakaj se Görz ob tem prvem velikem naročilu ni odločil za radikalnejši iluzionizem Pozzove smeri. V Zagorju je Görz od Rottmayrja prevzel tonsko poslikavo oboka s kasetastimi pasovi in prstanasti nastavek, ki razgibano valovi v prostor. Rottmayr je s takim prstanastim nastavkom podprl optično nadaljevanje realne arhitekture in dosegel njeno iluzionistično poglobitev. Pri Görzu pa se je v skromnejši, v ritmu zadržani izpeljavi nastavek masivno zagozdil med pravi, realni venčni zidec in okvir figuralne kompozicije na oboku, ki ga hkrati nosi in opira. Görz je torej obtičal v mejah realne arhitekture in njene krasitve.

Vtis globine zavira tudi to, da sta velika ovala, posnetka na strop vpetih tabelnih slik, podrejena dolžinski smeri ladje in prezbiterja, namesto da bi krepila višinsko iluzijo. Tej vzdolžnosti se podrejajo tudi figure, ki so plosko porazdeljene druga nad drugo in hkrati z gibi in nagibi teles

⁵⁵ Imena, kot so vpisana na tabli: ABRAHAM multarum gentium pater, ISAAC, AARON, DAVID, MATHAN, MATHATH, SOBOE, ANNA, IOACHIM, IACOB, ELISABETH, IOANES BAP., ZACHARIAS, MARIA, JOSEPH, MARIA, IESVS, IACOBVS MAIOR, IOANES EVANG., IACOBVS MINOR, SIMEON, SALOME, ZEBEDEVS, MARIA, IVDAS, IOSEPH.

usmerjene k vsebinskemu središču kompozicije, k Mariji z Jezusom. Tega temeljnega načela na idealno površino oboka položenih figuralnih in dekorativnih elementov ne morejo preglasiti redki, iluzionistično plahi detajli: segment balustrske ograje, s katero je Görz v prezbiteriju spodrezal oval kompozicije na oboku, angela, ki sedita na okviru ovalne kompozicije na oboku ladje in se z gibi in pogledi obračata navzdol h gledalcu, in galerijske odprtine v ladji.

Pravo poglobitev prostora je Görz dosegel šele pozneje s freskami v Pöllauu. Pač pa predstavljajo Görzove freske v Zagorju razvojno prelomnico na slovenskem Štajerskem zaradi zlitja prostorskih in motivnih enot v optično celoto. Görz je prvi na slovenskem Štajerskem uveljavil idealno gledišče, ki je v Zagorju ob vstopu v cerkev pod pevskim korom. Od tu se gledalcu združijo tri velike figuralne kompozicije ladijskega oboka, slavaloka in oboka prezbiterija v ikonografsko in kompozicijsko celoto.

Ob tem prvem znanem Görzovem delu v Sloveniji se upravičeno vprašamo, če je tudi edino. Družina Attems, ki ga je pripeljal k nam, je z dokaj številnimi naročili za svoje gradove in z naročili za cerkve v bližini svojih gradov odločujoče posegla v razvoj baročne umetnosti na avstrijskem in slovenskem Štajerskem. Vemo, da sta v palači Attemsov v Gradcu skupaj ustvarjala Matthias von Görz in naš rojak Frančišek Karl Remb ali da sta za isto družino ustvarjala na slovenskem Štajerskem Johann Caspar Waginger in Franz Ignaz Josef Flurer.

O Rembovem delu v naših krajih vemo le malo; kot edino večje delo na Slovenskem so mu bile v zadnjem času pripisane freske v viteški dvorani gradu Brežice.⁵⁶ Zadnji odgovor na desetletja trajajoča ugibanja o avtorju fresk brežiške dvorane bodo dali pač le arhivski podatki. Razločki med obrobni in stropni slikarji na oboku te dvorane, predvsem pa primerjave Rembovih slikarij v Attemsovi palači v Gradcu in fresk v brežiški dvorani pa vzbujajo vprašanje, ali je res Remb avtor te dekorativno izredno vabljive, v nekaterih nadrobnostih pa dokaj okorne in skromne slikarije. Če nam arhivi imen ne bodo sporočili, bomo morali pred ugotovitvijo avtorja — ali avtorjev — brežiških fresk temeljiteje pregledati vsa dela obeh slikarjev, Remba in Görza. Že danes svare pred atribucijo fresk na stropu brežiške dvorane slikarju Rembu nadrobnosti, ki so bliže Görzovemu kot Rembovemu slikarskemu načinu: plosko, vertikalno razvrščanje razpotečenih, disproporcionalnih figur ob oboku, zdaj brezizrazni zdaj karikirani obrazi, pri katerih pogrešamo za Remba značilno milino, lutkasti gibi in drže, nespretno gubanje oblačil, ki se kot mokra oprijemajo teles. Tudi v Pöllauu najdemo podobno dvojnost: Görzov slikarski jezik je skromnejši, kadar je samostojno komponiral motive, spretnejši in pogumnejši pa je, kadar se je oprl na grafične predloge.⁵⁷

⁵⁶ Stanko Škaler: *Brežice*, 2. razš. izd., Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, Zbirka vodnikov, 15, Ljubljana 1971, pp. 8–9; Marjana Cimperman-Lipoglavšek, Iluzionistične poslikave gradov v lasti rodbine Attems na slovenskem Štajerskem, *ZUZ*, n. v., IX, 1972, p. 65.

⁵⁷ Glej op. 50–52.

Štiri leta po Görzovem prihodu na slovensko Štajersko je Attemsovo naročilo pripeljalo k nam Tirolca Johanna Casparja Wagerja, v dvajsetih letih 18. stoletja pa še augsburškega slikarja Franza Ignaza Josefa Flurerja.

Ob Görzu je vabljava predvsem primerjava z Wagerjem, saj je ta stopil na slovenska tla le štiri leta za Görzom po volji istega naročnika; ustvarjal je v neposredni bližini Zagorja ter je zato moral Görzove freske poznati. Wager je na avstrijskem Štajerskem znan predvsem po freskah, ki jih je ustvaril v samostanski cerkvi v Vorau. Novejša odkritja so njegov opus obogatila še z novo odkritimi freskami v župnijski cerkvi v Podčetrtku iz leta 1712 in s freskami v cerkvi Device Marije na Pesku iz istega leta.⁵⁸ Freske v Podčetrtku so sicer signirane, a po kvaliteti (in ohranjenosti) jih še zdaleč ne moremo primerjati s freskami v Vorau in v cerkvi Device Marije na Pesku v Slakah pri Podčetrtku. Morda si to lahko razložimo s sočasnim slikanjem v dveh cerkvah, zaradi česar je moral mojster verjetno prepuščati izdelavo detajlov v Podčetrtku v večji meri pomožniškim rokam. Pač pa so vorauskim enakovredne freske v Slakah. Obiskovalca empor samostanske cerkve v Vorau, ki jih je Wager poslikal v celoti, ali tamkajšnjih kapel in predverja, prevzame kompozicijska zanesljivost in izredna sproščenost, s katerima je sestavljal mojster dekorativne in figuralne nadrobnosti. Slikarije so žive, temperamentne, a hkrati ubrano skladne in izredno barvite. Podobno kot Görz v Zagorju je tudi Wager tako na emporah kot v kapelah v Vorau in v cerkvi Device Marije na Pesku vpenjal medaljone na obok s prstanastimi nastavki, le da so ti pri Wagerju bogatejši in izpeljani v sočnih, nasičenih barvah. Predvsem sta za Wagerja karakteristični in avtorsko razpoznavni zelena in zlatookrasta barva. Vsaka od empor se nam zdi kot bogato okrašena gledališka loža, vsaka od kapel miniaturna odrska scena. Podobno kot Görz je tudi Wager rad uporabljal okrasne krogle vrh kapitelov ali vrče s šopki cvetja, le da so njegovi bogatejši tako po raznovrstnosti cvetja kot tudi v barvnih kombinacijah. Pač pa pri Görzu pogrešamo skrajšave, ki so za Wagerja značilne. Pri Wagerju na oblakih plavajoče figure v močnih, drznih skrajšavah dobesedno padajo v prostor ali pa jih umetnikov eruptivni temperament sprošča v najdrznejše gibe. Oblačila, ki se pri Görzovih figurah kot mokra oprijemajo teles, frfotajo okrog Wagerjevih figur v bogatih, igrivih vrtincah. Temperamentni, žareči kolorit poživlja Wager še s svetlobnimi domisleki. Figure razžarjajo usmerjeni snopi svetlobe. Ti reflektorski svetlobni prameni izredno plastično oblikujejo krepka telesa in oživljajo polne obraze z vabljivimi barvnimi in svetlobnimi odtenki na čelih in okoli oči. Meje osvetljenih in senčnih delov so ostre, kontrastne.

⁵⁸ Branka Primc, Poročilo o odkritju baročnih fresk v Podčetrtku, *ZUZ*, n. v., XIII, 1977, p. 197; Marjana Cimperman-Lipoglavšek, Novo ime med baročnimi freskami na Štajerskem, *ZUZ*, n. v., XIII, 1971, p. 199 sq.

⁵⁹ Anica Cevc: Stari slikarji II (XV.—XIX. stoletje), Ljubljana 1964, p. 21, (lit.), rk; Marjana Cimperman-Lipoglavšek, Iluzionistične poslikave gradov v lasti rodbine Attems na slovenskem Štajerskem, *ZUZ*, n. v., IX, 1972, pp. 64—65, 70.

Četrty Attemsov varovanec, ki se je zapisal v naše baročno slikarstvo, je bil Flurer.⁵⁹ Ta je prišel k nam v času, ko je Görz že ustvarjal svoje najpomembnejše delo, freske v Pöllauu. Čeprav sta oba živela v Gradcu, se njuni umetniški poti nista nikoli toliko zblížali, da bi lahko govorili o medsebojnem vplivu. Edina vez med njima je bil Antonio Maderni, kajti iz njegove ustvarjalne tradicije sta tako Görz kakor Flurer sprejemala, kar je ustrezalo njunima slikarskima konceptoma.

Za Görza in Flurerja lahko rečemo, da je njuno delo na avstrijskem Štajerskem pomemben člen v razvoju monumentalnega slikarstva. Za slovensko Štajersko pa so Görzove freske v Zagorju začetek bogatega razcveta kontinuiranega razvoja iluzionističnega slikarstva v 18. stoletju. Od fresk v Zagorju iz leta 1708 lahko nato spremljamo ta razvoj iz desetletja v desetletje prav do konca stoletja.

Temeljne karakteristike Görzovega dela in pomen, ki ga imajo njegove freske v razvoju našega monumentalnega baročnega slikarstva, bi lahko strnila takole. Matthias von Görz ni niti v slovenskem, kaj šele v širšem evropskem okviru osebnost umetnostnega vrha. Njegova motivna in kompozicijska domiselnost sta dokaj skromni, kar nam lahko razloži tudi pogosto ponavljanje istih motivov ali nadrobnosti. Njegova zasluga pa je, da je na temelje domačega (avstrijsko-štajerskega) stropnega slikarstva po dolgoletnem študiju v Italiji vcepljal dosežke italijanskega — predvsem rimskega in genovskega — baroka in jih povezal z dosežki dunajskega — predvsem Rottmayrovega — kroga. Pozzov sistem je Görz delno uporabil v freskah v Pöllauu. Freske v Zagorju pri Podčetrtku pa kažejo stopnjo, ko je slikar sicer že opuščal medaljonsko krasitev obokov, a še vedno ohranjal princip *quadri riportati*, na oboke vpetih posnetkov tabelnih slik. Med realne arhitekturne člene in posnetke tabelnih slik je slikar razgrnil posnetke dekorativnih elementov in s celotno poslikavo dosegel slikovito površino oboka, ki se *odpira*, ne pa *poglablja*, v nov, irealen prostor. Temeljnega pomena je, da je Görz, prvič na našem ozemlju, te slikarije združil v kompozicijsko in vsebinsko celoto z enotnim glediščem.

Na slovenskem Štajerskem so Görzove freske v Zagorju to, kar predstavljajo — seveda v imenitnejši slikarski govorici — na Kranjskem freske Giuaglia Quaglia v ljubljanski stolnici: začetek novega doživljanja arhitekturne lupine in prostora, začetek novega razmerja do gledalca, enakopravnost slikarstva in arhitekture v doseganju vtisa celostnega baročnega ambienta. Na Kranjskem je v fresko slikarstvu po sijajni uverturi fresk v stolnici prevzela vodstvo Ljubljana kot novo, teoretično in organizacijsko močno središče s Francetom Jelovškom kot najvidnejšim predstavnikom novih iskanj. Na Štajerskem je razvoj zidnega slikarstva bogatejši, saj je vsako desetletje prve polovice 18. stoletja zaznamovano vsaj z eno freskantno obogatitvijo profanega ali cerkvenega arhitekturnega ambienta. Te naloge so izvrševali domači ali tuji slikarji tja do srede 18. stoletja, ko je postal glavni štajerski freskant Jožef Anton Lerchinger. Z njegovimi deli je štajersko monumentalno slikarstvo našlo svoj dialekt, ki je v zrelih slikarjevih delih zacvetel v dekorativno krasilnost rokokoja in se v zadnjih umiril — in opešal.

ZUSAMMENFASSUNG

Zu den bereits anerkannten Verten der Barockkunst in Slowenien — den Malern des Künstlerkreises in Ljubljana und den Werken der steirischen Bildhauer — gesellten sich im letzten Jahrzehnt die ästhetischen und ambientalen Werte der Wandmalereien aus dem 18. Jahrhundert in den Kirchen und Schlössern der slowenischen Steiermark. Es ist wohl von geringerer Bedeutung, ob Werke ansässiger Künstler sind oder ob sie von Malern ausgeführt wurden, die dem Ruf eines räumlich weiterblickenden Auftraggebers gefolgt waren. Denn auch die slowenischen Gebiete waren in Hinblick auf die — das Zeitalter des Barocks so kennzeichnenden — lebhaften Strömungen der künstlerischen Kräfte keine Ausnahme. So ist z. B. der aus Radovljica stammende Frančišek Karel Remb (Remp) in der österreichischen Kunsttopographie gut vertreten und der Anteil der österreichischen Maler an der grossartigen Entfaltung des Kunstschaffens im 18. Jahrhundert in den slowenischen Gebieten ist untrennbar mit dem Wirken der ansässigen Künstler verbunden. Zu den bedeutendsten, die in der slowenischen Steiermark Wandmalereien schufen zählen: der bereits erwähnte Frančišek Karel Remb, Johann Caspar Waginger, Franz Ignaz Josef Flurer, Chrysostomus Vogl, Philip Carl Laubmann, Josef Adam Mölk, Josef Gebler und Jožef Anton Lerchinger. Ein Vergleich der Fresken in der Stiftskirche und im Stift Pölla sowie in der Sakristei der Wallfahrtskirche auf dem Pöllauberg mit den Fresken in der Marienkirche in Zagorje bei Podčetrtek erweitert diese Reihe von Künstlern um einen weiteren Persönlichkeit — den Maler Matthias von Görz.

Matthias von Görz wurde um 1670 in Pölla geboren und starb dortselbst am 13. August 1731. Seine Kindheit verlebte der Waisenknabe unter der Obhut des Prälaten Michael Josef Maister im Stift Pölla und ging danach von 1687 bis 1691 beim Grazer Maler Matthias Echter in die Lehre. Im Jahre 1692 trat er auf Kosten des Stiftes eine Studienreise nach Italien an, von der er wahrscheinlich im Jahre 1703 nach Graz zurückkehrte. Im darauffolgenden Jahr (1704) ehelichte er die Tochter seines Lehrers Echter und 1706 wurde er in die Confraternität der Grazer Maler aufgenommen.

Sein bedeutendstes Werk sind die Wandmalereien in der Stiftskirche und im Stift Pölla, die er in den Jahren 1712, 1715, 1718/1723 und in seinem Todesjahr (1731) schuf. Görz arbeitete mit F. K. Remb an der Ausschmückung des Palais Attems in Graz (1706—1711?), zu seinen signierten und datierten Werken zählen ferner die Wandmalereien im Eisenerzer Hämmerlhaus (1711), in den Jahren 1720/21 malte er die Wallfahrtskirche Maria Freienstein aus und ausserdem sind von ihm noch fünf Oelgemälde bekannt.

Die Pöllauer Werke waren es, die Matthias von Görz als den Maler der Fresken in Zagorje bei Podčetrtek (1708) erkennen liessen und das ikonographische Motiv der Verwandtschaft Mariens auf dem Gewölbe des Kirchenschiffes in Zagorje ist eine Wiederholung desselben Motives in der Sakristei der Wallfahrtskirche auf dem Pöllauberg, womit die Wandmalereien dieser Sakristei als ein Werk Görz' bestätigt wurden.

Matthias von Görz gehört weder im slowenischen, umso weniger im breiteren europäischen Rahmen zur künstlerischen Elite. Seine Erfindungsgabe hinsichtlich der Motive und der Komposition ist bescheiden und dies erklärt seine häufigen Wiederholungen von Motiven und Einzelheiten. Sein unumstrittener Verdienst ist es jedoch, dass er den umfangreichen Raumkörper in Pölla mit dekorativen und figuralen Kompositionen zu einer Einheit zusammenschloss die von einem Blickpunkt aus erfassbar ist.

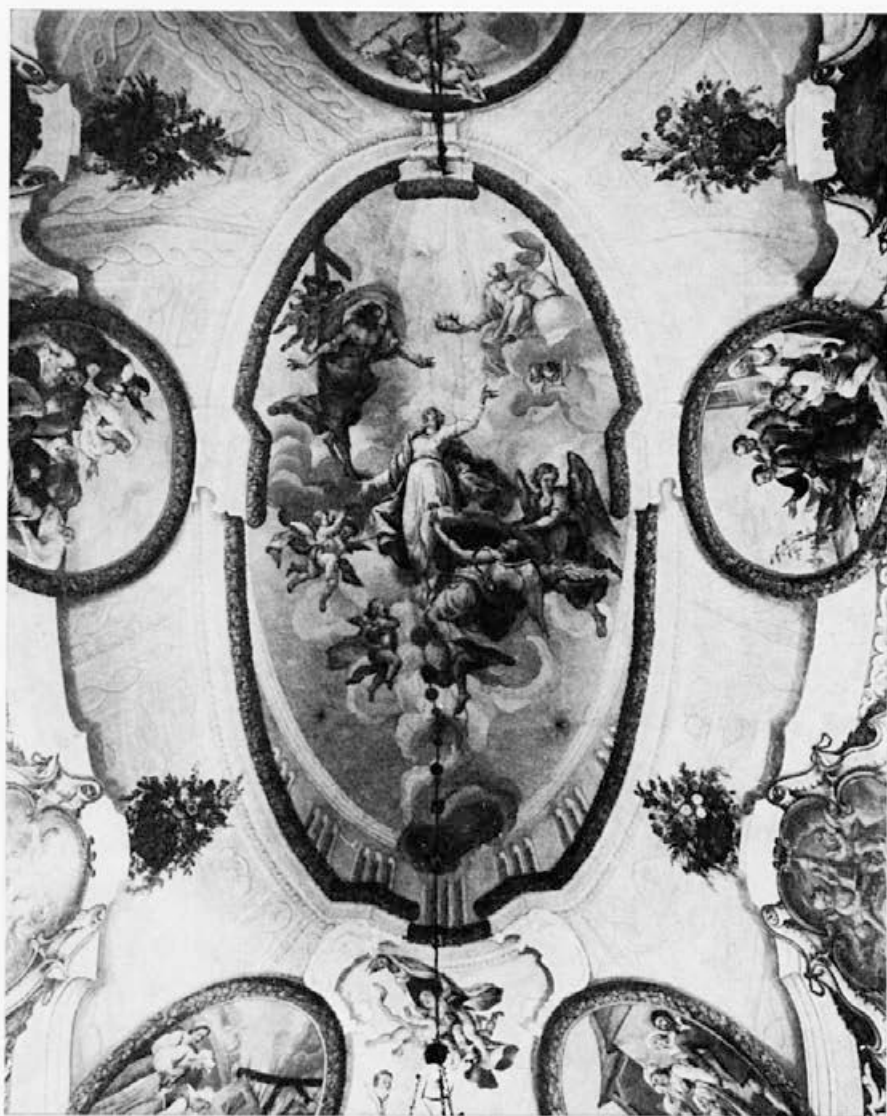
Die Grundzüge der älteren steirischen Wandmalerei (Antonio Maderni und Matthias Echter) bereicherte er mit den Errungenschaften des italienischen — vor allem des römischen und genuesischen — Barocks und schuf eine Verbindung zu den Wiener — vor allem den Rottmayrischen — Deckengemälden. Die österreichischen Fachleute (Robert Meeraus, Günter Brucher) wiesen bereits auf Görz' Nachahmungen von Details in den Wandmalereien der italienischen Meister hin (Giovanni Lanfranco, Pietro da Cortona, Annibale Carracci und Pietro Domenichino) sowie in Bezug auf den Einfluss von Andrea Pozzo (Pölla), Domenico Piola und Gregorio Ferrari (Palais Attems, Graz).

Ferner wurde die Verwendung graphischer Vorlagen festgestellt. Die Zeichnungen von seiner Studienreise nach Italien jedoch, von denen seine Biographen berichten, sind heute verschollen. Die Qualität der Görz'shen Werke lässt bei den Details grosse Unterschiede erkennen und zwar zwischen jenen die er nach Vorlagen (Stichen, Zeichnungen?) und jenen, die er selbstständig gestaltete. Die Figuren seiner eigenen Erfindung sind ohne Ausdruck und von puppenhaft steifer Gestik. Die Draperien kleben in einem vollkommen windstillen Raum in schlauchförmigen Falten wie durchnässt an den Körpern. Die Mimik der Antlitze ist stellenweise bis zur Karikatur verzerrt.

Die Wandgemälde in Pöllau sind der Höhepunkt im gesamten Schaffen des Malers Matthias von Görz. Die Fresken in der Marienkirche in Zagorje hingegen, die Görz im Auftrag der Familie Attems-Wurmbbrandt 1708 ausführte, kennzeichnen jene Entwicklungsphase, in der Görz das bereits veraltete — im 17. Jahrhundert jedoch sehr häufig angewandte — Prinzip der in Medaillons gefassten Malereien aufgegeben hatte, aber noch immer »quadri riportati« (auf Gewölbe gespannte Tagelgemälde) verwendete. Zwischen die realen Kranzgesimse und die gemalten figuralen Kompositionen am Deckengewölbe spannte er einen Reif von Dekorationen aus gemalten Gesimsen, Volutenbandwerk und Attiken, die von *en camaïeu* gemalten Medaillons unterbrochen werden. Mit seiner Malerei in Zagorje schuf er eine dekorativ bewegte »ideale Fläche« an den Gewölben, die sich zwar öffnet, sich jedoch noch nicht zu einem neuen illusionistischen Raum vertieft. Von grundlegender Bedeutung ist es, dass Matthias von Görz mit seiner malerischen Ausstattung der Kirche in Zagorje erstmals in der slowenischen Steiermark eine farblich in Einklang gebrachte Einheit der Komposition und des Inhalts schuf, die von einem Blickpunkt unter dem Sängerchor zu erfassen ist.

Die Fresken im Presbyterium und im Schiff sind ikonographisch der Jungfrau Maria geweiht, in den Seitenkapellen dem hl. Josph und dem hl. Dismas. Von besonderer Bedeutung sind die Genre-Motive im Presbyterium und auf den Scheingalerien des Schiffes, die von späteren Malern (Ivan Ranger, Anton Lerchinger) nachgeahmt wurden.

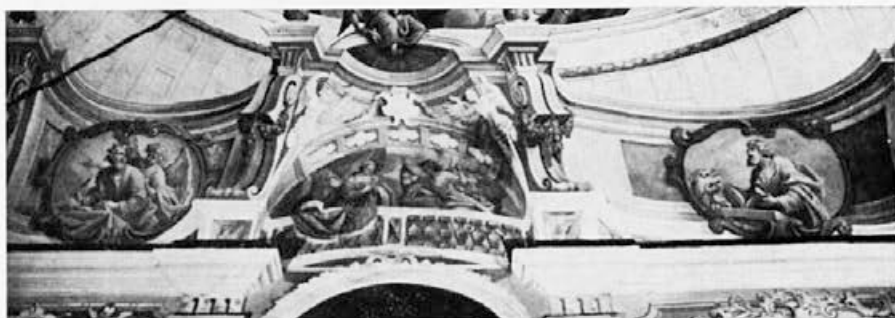
Einige Jahre nach Görz arbeitete für den selben Auftraggeber in der Nähe von Zagorje J. C. Waginger (Kirche der hl. Jungfrau Maria auf Pesek bei Podčetrtek, 1712) und dies fordert zu einem Vergleich auf. Hinsichtlich seines fortschrittlichen Stiles und seiner Schaffenskraft ist Waginger Görz überlegen. Waginger hat einen ausgeprägten persönlichen Stil, dessen Hauptmerkmale kühne Verkürzungen der Figuren, starke Kontraste von Licht und Schatten, vorallem an den Figuren, stürmisch flatternde Draperien und ein ausgeprägter Farbensinn sind. Auch die grossen Blumensträusse in Krügen, die er möglicherweise von Görz übernommen hatte, sind bei Waginger prächtiger als in Zagorje. Die Zusammenarbeit Görz mit Remb bei der Ausmalung des Palais Attems in Graz wurde bereits erwähnt. Die Grafen Attems gaben auch den Auftrag für die Bemalung des Festsalles im Schloss in Brežice. Die Ausmalung ist im Ganzen monumental konzipiert, die Einzelheiten sind jedoch von unausgeglichener Qualität und weisen einige Eigenheiten auf, die bei Görz festzustellen sind. Hiemit stellt sich die Frage, ob die Fresken des Festsalles zur Gänze F. K. Remb (Remp) zugeschrieben werden können. Es ist ferner anzunehmen, dass die Fresken Matthias von Görz in Zagorje nicht sein einziges Werk in den slowenischen Gebieten bleiben werden; jedenfalls sind sie der Beginn einer kontinuierlichen Entwicklung der monumentalen Wandmalerei im 18. Jahrhundert in der slowenischen Steiermark.



44 *Matthias von Görz: Marijino vnebovzetje, obok prezbiterja, Marijina cerkev v Zagorju pri Podčetrtku, 1708*



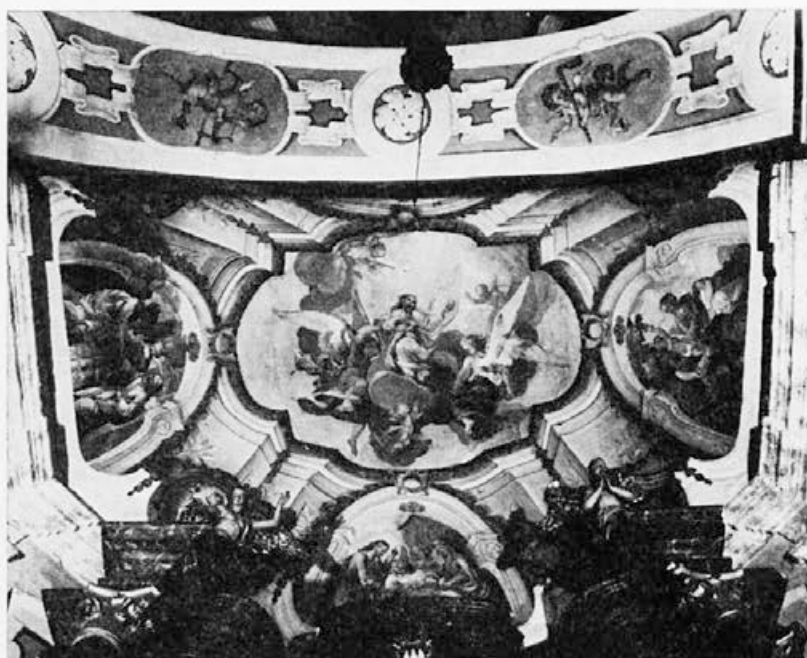
45 *Matthias von Görz: Marijino sorodstvo, obok ladje, Marijina cerkev v Zagorju pri Podčetrtku, 1708*



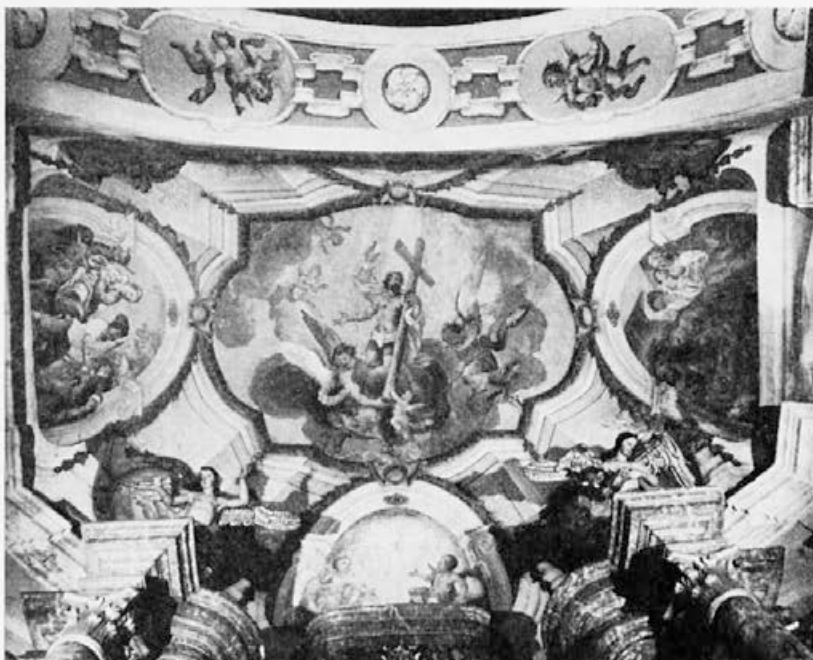
46 *Matthias von Görz*: Oznanjenje in evangelista, ladja, detajl nad južno steno, Marijina cerkev v Zagorju pri Podčetrtku, 1708



47 *Matthias von Görz*: Obiskovanje in evangelista, ladja, detajl nad severno steno, Marijina cerkev v Zagorju pri Podčetrtku, 1708



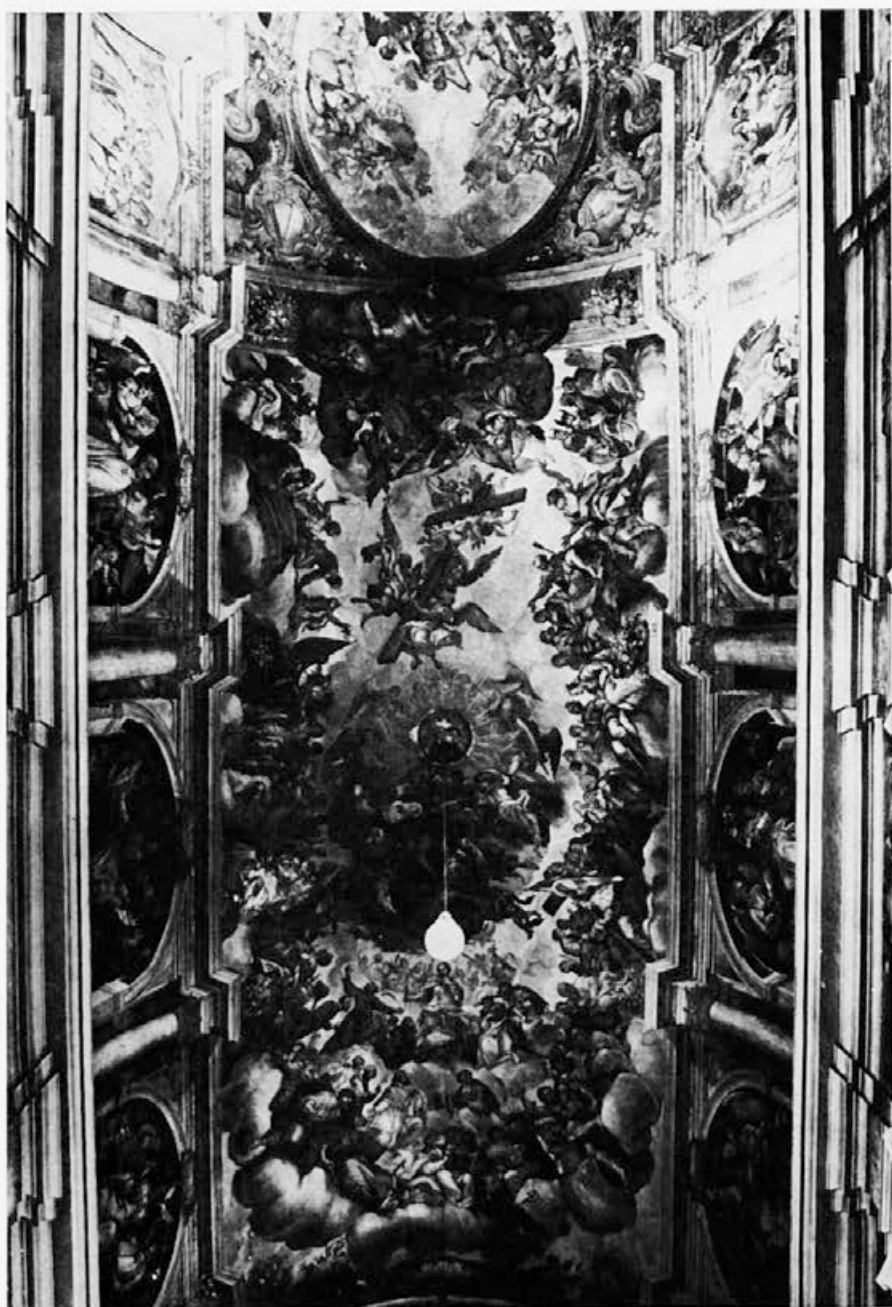
48 *Matthias von Görz*: Prizori iz življenja sv. Jožefa, obok kapele sv. Jožefa, Marijina cerkev v Zagorju pri Podčetrtku, 1708



49 *Matthias von Görz*: Prizori iz življenja sv. Dizma, obok kapele sv. Dizma, Marijina cerkev v Zagorju pri Podčetrtku, 1708



50 *Matthias von Görz: Marijino sorodstvo, obok zakristije, romarska cerkev na Pöllaubergu, 1705*



51 *Matthias von Görz*: Freske na oboku ladje, samostanska cerkev v Pöllauu, 1718



52 *Matthias von Görz*: Freske na oboku adje, detajl, samostanska cerkev v Pöllauu, 1718



53 *Matthias von Görz*: Freske na oboku zakristije, detajl, samostanska cerkev v Pöllauu, 1723



54 *Matthias von Görz: Nadškof Ildefonz Toleški, zakristija, detajl, samostanska cerkev v Pöllauu, 1723*



55 *Matthias von Görz: Sv. Invencij, zakristija, detajl, samostanska cerkev v Pöllauu, 1723*