

MOJCA POLONA VAUPOTIČ

Čarobni ples Straubovih, Königerjevih in Holzingerjevih skulptur

Erftotajoča draperija, poudarjena lepota, čvrstost figur, v sozvočju z ubrano gestikulacijo rok ter skladno umirjeni psihični izrazi obrazov z napol priprtimi usti in valovitimi kodri, ki bivajo v svojem svetu, kjer lesk baročnega zlata velikokrat zamenjajo kamnito bele in pridušeno kostanjeve barve. Naredila jih je cenjena roka. In ko jih gledamo, jih moramo znati videti in znati čutiti.

Kstvarem in temam, ki so nam v življenju ter v ustvarjanju blizu, se vedno znova radi vračamo. V umetnostni zgodovini so v naš svet vtisnili izrazit pečat umetniki, ki nas navdihujejo, saj so s svojo roko oblikovali obdobja, v katera se danes spet in spet vračamo, o njih razmišljamo in pišemo.

Kadar nas pot privede do slovenskega baročnega kiparstva, se pred nami odpre nov svet enkratnih ustvarjenih del umetnikov, ki so posejali svoje "biserne" skulpture v našo umetnostno zgodovino. In med njimi naletimo tudi na imena kot so Jožef Straub, Vid Königer in Jožef Holzinger.

Pri nas je poleg gotike najbolj globoke korenine pognal barok. Njegove rojstne letnice ni mogoče natančneje določiti, kot je tudi težko reči, kdaj se je končal, saj je v poljudnejši plasti izzveneval še globoko v 19. stoletje. Na splošno pa velja, da o začetkih baroka na Slovenskem ne moremo govoriti pred sredino 17. stoletja.

Določanje ostrih časovnih mej baroka samo po sebi ne pove veliko in po svoje celo zavaja, zlasti če iščemo primerjavo z dogajanjem okrog nas. Severno od Alp je na primer zaradi določenih zgodovinskih razmer prej prišlo do nove koncentracije moči v cerkvenih rokah in do zmage nad reformacijo. Ne Dunaj, temveč Gradec in Salzburg sta postali prvi žarišči baročne umetnosti v Avstriji. Pranečak medičejskega papeža Pija VI., salzburški nadškof Wolf Dietrich Raitenau, je na svojem dvoru uvedel posebno razkošje, kakršno je poznal iz Italije, in ni varčeval pri moderniziranju mesta. Gradec pa se mora za vlogo, ki jo je odigral ob koncu 16. in v začetku 17. stoletja, zahvaliti Habsburžanu Karlu II. Ta ga je s pomočjo jezuitov spremenil v trdnjavo protireformacije in hkrati v branik proti širjenju osmanskega imperija v Srednjo Evropo.

Sedemnajsto stoletje nam je v kiparski in rezbarski dejavnosti zapustilo široko sled. Že



v prvi, predbaročni polovici stoletja daje tej dejavnosti odločilni ton doba ljubljanskega škofa Tomaža Hrena ter nasploh obnovitvena vnema cerkva. Če pa se osredotočimo le na Štajersko, je podobno kot v sosednjih pokrajinah tudi v umetnostnem profilu tukaj najodločilneje izstopalo kiparstvo. Skozi ves barok ga je z naročili za novo opremo pospeševala predvsem Cerkev. Sakralni objekti, nabožni javni spomeniki, znamenja in kapelice pa so nastajali po zaslugi naročnikov iz vrst plemstva, meščanstva ter podeželskega življenja.

Nastop novega obdobja v našem kiparstvu sredi 17. stoletja sovпада z umetnostnim razvojem izven Štajerske in nasploh v Srednji Evropi. Gre za nekaj sorodnih točk v tedanjem ustvarjanju: skupna sta jim bila družbeni okvir in razpoloženje omenjenega časa; to je

bilo obdobje po tridesetletni voljni, ki je spet utrjevalo duha ter gmotne razmere. Eno in drugo se je prelivalo tudi v umetnostno voljo, v željo po poduhovljenem, reprezentančnem ali pa vsaj preprosto všečnem. Gre za prizadevanja, ki so v alpskih in predalpskih deželah pomenila slovo od severnih likovnih tradicij, močnejše zgledovanje pri italijanski umetnosti, njeno presnavljanje in končno sprostitvev lastne baročne ustvarjalnosti.

Medtem ko je bila Ljubljana šele ob koncu 17. in v prvi polovici 18. stoletja po zaslugi Akademije operozov v tesnih stikih z italijansko umetnostjo, se je Gradec, ki je odločilno vplival na razvoj baroka pri nas, oplajal ob italijanskih stvaritvah že nekoliko prej, namreč od začetka 17. stoletja. Umetnostnim potrebam na Štajerskem so tedaj stregle številne italijanske moči. Potem, ko so se po njih zgledovali domači umetniki, je nova, baročna umetnost poiskala svoja pota še na podeželje. Pri Italijanah so se lahko učili predvsem umetniki v Gradcu, saj so jih tam podkovali predvsem v rezbarstvu. Iz pridobljenega znanja so nato rastle delavnice v manjših štajerskih krajih, z njimi vred pa tudi slovenski del te province. Tako je barok na slovenskem Štajerskem zasidran predvsem v umetnostnem hotenju pokrajine, v navdihu nekaterih ustvarjalcev do rezbarjenja, le posredno pa je obarvan z ublaženim italijanskim naglasom, kar pa je končno značilno tudi za celotno srednjeevropsko baročno kiparstvo. Gotovo pa se kažejo znotraj omenjene pokrajine tudi regionalne in celo krajevne posebnosti.

Kar nekaj izvrstnih umetnikov kiparjev v času zgodnjega ter zrelega baroka bom morala izpustiti iz opisa, da se bom lahko prebila do tistih, ki jih želim tokrat postaviti v ospredje. Čas poznega baroka, ki je trajal nekeje od leta 1750 do leta 1800, je pustil hkrati najvidnejšo sled v štajerski baročni skulpturi. Seveda po zaslugi določenih imen, ki so tako rekoč večna – bratje Straub, Vid Königer ter Jožef Holzinger.

Kiparska družina Straub iz Wiesensteiga na Württemberškem se uvršča med vodilne

umetniške družine Srednje Evrope v 18. stoletju. Od petih bratov, ki so sledili poklicu svojega očeta kiparja *Janeza Jurija Strauba*, so kar štirje ubrali svojo pot v južne kraje. Tako srečamo v Sloveniji in na Hrvaškem *Filipa Jakoba* (1706–1774), sicer kiparja v Gradcu, *Jožefa* (1712–1756) v Mariboru, *Janeza Jurija ml.* (1721–1773) v Radgoni in *Franca Antona* (1726, umrl pred letom 1771) v Zagrebu. Vsak je razvil svojo kiparsko govorico, najbolj izbrušeno in pretanjeno pa je izoblikoval brat *Janez Krstnik* (1704–1784), ki je ustvarjal v Münchnu. V naših krajih sta ostala najbolj izpovedna ter markantna s svojo kiparsko izraznostjo graški mojster *Filip Jakob* ter "Mariborčan" *Jožef Straub*.

Filip Jakob Straub je pri svojem kiparskem delu ubiral čustveno manj poudarjeno pot, čeprav mu ni mogoče odrekati svojevrstne razpoloženske razgibanosti. Prepoznaven je predvsem po akcijah bolj čokatih in nekoliko robustnejših figur. Pritegnejo nas obrazi kipov z značilnimi napol odprtimi usti in poudarjeno velikimi očmi, glave obdajajo stilizirani kodri ter vegetabilno oblikovane brade, gibi rok pa se iztekajo v igro razširjenih prstov. Opazen je njegov izreden čut za zunanjo in notranjo skladnost figur, zanosne črte v kipih pa so obarvane s poudarjeno kontemplacijo. Poznan je njegov *Križev oltar* v Jarenini, potem štirje *stranski oltarji* v župnijski cerkvi sv. Petra v Malečniku in oltar v kapeli Žalostne Matere Božje na Ptuj. Z graško delavnico *Filipa Jakoba Strauba* pa je povezano še eno pomembno delo na naših tleh. Okoli sredine 18. stoletja je bila dopolnjena plastična dekoracija graščine Dornava pri Ptuj. Gre za skulpture vrtnih portalov, putte s simboli letnih časov, dve sedeči mladeniški postavi, pse in panterje s heraldičnimi kartušami, številne dekorativne rokokojske vaze, muzikante na balustradi balkona, figuro Neptuna z vodno pošastjo za fontano v parku in štiri svetniške figure, ki so stale izven graščinskega kompleksa. S to kiparsko akcijo je dobila Dornava svojo dokončno podobo in se na ozemlju Štajerske uvrstila na sam vrh posvetnega kiparstva.

Filipov brat *Jožef Straub* se je v štiridesetih letih 18. stoletja ustalil v Mariboru. Pred tem je bil nastanjen v Ljubljani, kjer je kot pomočnik delal pri kiparju *Henriku Mihaelu Löhru*, leta 1741 pa ga je pot vodila celo v Štanjel na Krasu.

Mariboru je *Jožef Straub* vtisnil svoj prvi pečat z *Marijinim znamenjem* na Glavnem trgu. Sam ni le avtor kipov, temveč celotne kompozicije. Dinamičen čar kompozicija pritegne ravno z razvrstitvijo likov ter z osrednjim delom, ki se razvija iz oltarne menze v vitki korintski steber. Figure so zasnovane v svojevrstnih preiščenih akcijah in se skladno združujejo v izraznost celotnega znamenja. V tem delu so skulpture svetnikov še dokaj umirjene in še ne razodevajo tiste fizične in notranje prepričljivosti, ki je bila značilna za kasnejša Straubova dela.

Največ svojega življenja, znanja, izkušenj in ljubezni pa je pred dokaj zgodnjim slovesom od tega sveta, v svojem šestinštiridesetem letu, *Straub* podaril štajerskemu kiparstvu med leti 1750 in 1757. Ta njegova dela so in upam, da bodo vedno, ostala z nami na velikem oltarju na Studencih v Mariboru, v minoritski cerkvi na Ptuj, pri sv. Arehu na Pohorju, v frančiškanskih cerkvah v Čakovcu in v Novi Kaniži na Madžarskem. A to so le poglobitve umetnine s Straubovim, le njemu lastnim sugestivnim nadihom. Predvsem studenški in ptujski kipi nadnaravne velikosti izžarevajo sproščen, razigran patos, ki se zrcali v teatraličnih gibih in držah, zamaknjenih obličjih z velikimi očmi, v pomenljivi igri rok ter govori oblačil, urejenih v bogate, ostro zalomljene gube. Že pri njegovem bratu *Filipu Jakobu* je bil izražen notranji nemir v izrazu skulptur, pri *Jožefu* pa je podajanje čustvenosti in zanosa še manj zadržano, saj v njih najdemo izredno poudarjen duh sočasnih gledaliških iger, ko se tudi oltar spreminja v prizorišče specifičnega poduhovljenega dogajanja.

Tako se nam torej *Jožef Straub* predstavlja kot kipar z razponom, kakršnega dotlej ni imel še noben umetnik iz omenjenih krajev.

Ob številnih naročilih pa se zdi razumljivo, da Straub vsega ne bi zmozel sam, če ne bi imel v Mariboru večje delavnice. O njej arhivsko sicer ne vemo ničesar in tudi ne, kdo bi utegnili biti njegovi učenci. Na posebno mesto pa se uvršča neko delo, ki odstira pogled v novo poglavje našega kiparskega razvoja.

V letu Straubove smrti, so v cerkvi sv. Jožefa v Slovenski Bistrici začeli s postavljanjem velikega oltarja. Določeni kipi se nam predstavijo kot ponovitve enakih svetnikov kot s Straubovega oltarja na Studencih (*sv. Ana, sv. Joahim, sv. Caharija in sv. Elizabeta*), temu skoraj enaka je tudi atika s "padajočima" razgaljenima angeloma ter Bogom Očetom, pa vendar to niso več značilne črte Jožefa Strauba. Obrazi so ostreje zarisani, starikavi, draperija se lomi v drobnejših ploskvah, v celoti pa pogrešamo Straubovo monumentalnost, njegovo demonstracijo telesnosti, kot pri večini njegovih kipov. Jožef Straub je bil verjetno le avtor zasnove tega oltarja, ureničila pa ga je, zaradi njegovega "odhoda", druga roka. V Straubovi delavnici je očitno dozoreval nov nadobudni mojster, po imenu Jožef Holzinger. Slednji pa se ni zgledoval le po Straubu, ampak tudi v tesni naslonitvi na grške vzore, predvsem na mojstra *Vida Königerja* (1729–1792).

Königerjevo ime je neločljivo povezano s pojmom graškega poznega baroka in rokokoja. Z njim sicer izzveneva graška baročna umetnost pred zatonom v nov in zadnji vrh ter hkrati v svoj najkvalitetnejši finale. Barok je namreč v svoji zadnji fazi obarvan z akademizmom, ta pa se značilno staplja z ljudsko čustvenostjo v dela visokega vsebinskega in formalnega izraza. Königerjeva umetniška pot je v svojih začetkih sorodna nastopu Filipa Jakoba Strauba: tudi njega, po rodu sicer Tirolca, je vodil poklic skozi dunajsko akademijo, skozi delavnice nekaterih priznanih mojstrov, skoraj dvajset let pa sta Filip J. Straub in Vid Königer živela sočasno v istem mestu in si sprva še delila prvenstvo v kiparstvu. Med graškimi umetniki pa je slednji nedvomno najizrazitejši predstavnik zadnje stopnje baroka

– rokokoja. Njegov dunajski rokokojski naglas in klasične akademske norme so se s štajersko melodiko zleile v posebno blagoglasje. Tako Königerjev prihod v štajersko deželno mesto ni pretrgal dotedanje naravnosti, ampak jo je logično nadaljeval. S tem, da jo je kipar poživil še s slogovnimi novostmi iz velikega umetnostnega dogajanja, pa je tudi pripomogel k njeni večji izpovednosti ter novemu uveljavljanju.

V Königerjevem delu spoznamo ustvarjalca, ki pa se v samem bistvu razlikuje od "štajerskih Straubov". Če se nam je pri slednjih vtisnila v spomin bučna zunanja demonstracija duha in moči, sta Königerjeva značilnost pretanjeno notranje dogajanje in prej lirični kot epični videz. To sicer ne pomeni, da bi bil njegovim likom, ki sicer zvesto sledijo ikonografskemu registru dobe, patos nekaj tujega, kipar je pri tem le ubiral drugačne, na Štajerskem manj izhrojene poti in se tako približal celo dogajanju nekaterih sodobnikov zunaj te dežele. Patos je pri Königerju vselej obrzdan, njegovi liki so zamišljeni, skoraj zasanjani, ekspresivna črta se umika lepotnosti in milini. Vse to je zavezano tudi v delih njegovih epigonov, kar se pri nekaterih od njih po letu 1800 celo prevesi v sladkobno brezizraznost.

Königer se izraziteje kot njegovi predhodniki, v tem obdobju posveča izraznosti figure. Ni naključje, da je arhitektura mnogih njegovih oltarjev zelo diskretna, nevsiljiva in odstopa prednost figuraliki. V njegovih kompozicijah sicer ne nastopajo večje figuralne skupine, nekaj več življenja je v vizijah v atiki, poglavitno razpoloženje pa največkrat ustvarjajo le po dve ali tri figure: tem se avtor posveča z zavzetostjo, ki pa daleč presega ikonografske stalnice in želje naročnikov. S podobno skrbnostjo oblikuje tudi posvetno skulpturo, izogiba se ceneni stereotipni mikavnosti in podajanju telesnih značilnosti in si prizadeva, da tudi obrobni likom vdahne notranje življenje. V skoraj štirih desetletjih se je Königerjeva skulptura tudi nekoliko spreminjala in s tem njenim

preučevalcem povzročala nemalo preglavic; posebej tudi, ker so podobno kot mojster, rezbarili tudi njegovi sodelavci.

Vid Königer je v Petrovčah in v Novem Celju ustvaril nekaj skulptur, ki sodijo med sam vrhunec v tej pokrajini. Na velikem oltarju v Marijini cerkvi v Petrovčah zavzema vodilno mesto figuralika. Kip Marije z detetom v oltarnem središču je sicer delo druge roke, v zanosno razgibanih kipih sv. Joahima in sv. Ane ter dveh puttov z reliefnima kartušama in v vrvežu nebeških otrok okoli Stvarnika na oblakih v atiki, pa se oglašča uglajeni ton Königerjeve roke ter graške šole.

Nedaleč od Petrovč, v graščini Novo Celje, pa je Königer gostoval celo dvakrat, z dokaj obsežno nalogo. Njegovo prvo delo je oltar v graščinski kapeli (danes v NG v Ljubljani). V njem je strnil v prepričljivo situacijo: *Brezmadežno, sv. Janeza in sv. Jakoba*, ki so spregovorili v značilnem königerjevskem sentimentu, z uglajenostjo svoje zunanje podobe. Naslednje novoceljsko delo so Königerjeve plastike na ograji grajskega stopnišča (danes v NG v Ljubljani), ki so počivale na kamnitih stebrih. Napol ležeče figure vitkih teles in skladnih gibov so predstavljale muze in parke v razgibanih pozah, obdane z bogato draperijo fantazijskih oblačil in ogrinjal. Kipi so rokokojsko nežni, zato v našem kiparstvu toliko bolj izstopajo, tu in tam pa imajo v sebi že nekaj klasicističenga. V enaki luči nas nagovorita tudi skulpturi *Herakleja* in *Anteja* pred novoceljskim portalom, ki stojita na podstavkih. V tem primeru gre za mišičasti atletski postavi z reprezentančnim poudarkom, kot ga je čas narekoval za kipe v fevdalnem okolju.

Prav tako ne moramo prezreti treh Königerjevih upodobitev *Marije*; prve v Šentilju v Slovenskih goricah, druge v mariborskem Pokrajinskem muzeju ter *Marijinega znamenja* iz leta 1771 v Slovenski Bistrici. V Jarenini se je prav tako ohranila skica za oltar, ki izvira iz Königerjeve delavnice. Risba nam približa oltarno zasnovo rokokojskega sloga, ki jo je razvijal predvsem ta mojster: ob sami

Jožef Holzinger, Sv. Pavel, 1760.



figuraliki je pomembna vloga odmerjena tudi v njemu lastni subtilni ornamentiki.

Vid Königer je izdatno obogatil naš kiparski razvoj. Odblesk njegove umetnosti se ne zrcali samo v delu njegovih neposrednih sodelavcev, ampak je segel tudi v delavnice v sami provinci. V zrelih delih Mariborčana Jožefa Holzingerja je graški kipar našel svojega najbolj zavzetega posnemovalca.

Za Jožefa Holzingerja (1735–1797) lahko upravičeno rečemo, da je ne le vodilni, ampak tudi zadnji štajerski baročni kipar. Njegovo ustvarjanje je razpeto med polnih štirideset let: pričenja se v vzdušju Straubove dobe in traja ob zmagovanju izrednega števila naročil, s skoraj nezmanjšano umetniško zmogljivostjo vse do konca 18. stoletja. Holzinger se je uveljavljal izključno s sakralnimi deli, posvetnih vsaj doslej nismo srečali. Znan je



kot avtor oltarnih kompozicij in kot kipar. Avtorji plastik sicer niso vedno zasnovali tudi oltarnih nastavkov, pri Holzingerju pa se pokaže, da izhajajo zamisli za oltarje iz enega in istega vira; iz dokumentov pa vemo, da je mojstrova delavnica ponekod opravila tudi mizarska dela – izdelala je torej arhitekturo oltarjev.

Tipološko lahko Holzingerjeve oltarne kompozicije razvrstimo v dve skupini: v prvi mojster z različicami nadaljuje izročilo pozno-baročnega oltarja, kot ga je poznal že Straub, v drugo vrsto pa sodijo oltarni nastavki s klasicističnim arhitekturnim poudarkom.

Pri oltarju, ki je nastal v cerkvi v Brezjah leta 1756/57, gre za tip v prostor razvitega nastavka s po dvema stebroma ob oltarni podobi, s profiliranim ogredjem in na volutah počivajočo atiko. Na oltarjih se še uveljavlja

masivna Straubova ornamentika, za katero so značilni rokokojski školjkasti zavoji. Tudi figure so razvrščene tradicionalno: po dva kipa stojita ob oltarni podobi, dva nadaljna krasita atiko, njen vrh pa se končuje z igro puttov.

V letih za tem sledijo Holzingerjevi oltarji v župnijski cerkvi v Spodnji Voličini, kjer je mojster realiziral kar pet oltarjev. Zanje je značilno, da imajo po dva ali štiri stebre, ki nosijo profilirano ogredje, le-to je nad oltarnim središčem prekinjeno, sam vrh oltarja pa počiva na volutah.

Sledili so veliki oltar v Kamnici, potem v župnijskih cerkvah v Lovrencu na Pohorju, na Polenškaku in v Slovenski Bistrici. Razlikujejo se le v nekaterih mojstrovih “rahlih spremembah in novostih”.

Odločilni mejnik pa vsekakor pomeni obdobje, ko opisane tipe Holzingerjevih oltarjev začenjajo spreminjati arhitekturni in ornamentalni elementi novega sloga – klasicizma. Novosti se opazno uveljavljajo, ob tem pa kljub vsemu ohranjajo zvezo z izročilom baročnih oltarjev – predvsem z baročno skulpturo.

V novem duhu nas med prvimi nagovori nekdanji *veliki oltar* v Alojzijevi cerkvi iz let 1769–1770 (danes v Kostrivnici). Na njem so sicer še zaznavni baročni arhitekturni členi in tudi življenje figuralike, medtem ko kanelirana stebra in pilastra vnašata v celoto klasicistično “resnost”. Še bolj se od baročnih predlog odmika *veliki oltar* v Veliki Nedelji, kjer že očitno pogrešamo ornamentiko. Temu sledi *Križev oltar* v mariborski stolnici, kjer manjka oltarna stena in se kompozicija približuje celo videzu slavaloka, sredi katerega je križ, ob njem pa astenični figuri Marije in sv. Janeza Evangelista.

V očitnem klasicističnem duhu se nam prav tako predstavljata Holzingerjev oltar v cerkvi sv. Ane v Slovenskih goricah ter po kiparjevi smrti leta 1797, dokončan *veliki oltar* v cerkvi v Ljutomeru. Ta je bil očitno njegovo zadnje delo. Vsi oltarji kasnejšega tipa vidno kažejo na to, da so stare predstave tipičnega

baročnega oltarja živele sočasno s slogovnimi novostmi klasicizma vse do konca 18. stoletja, ko se je izpela tudi Holzingerjeva umetnost.

In sedaj še k čarobnemu plesu Holzingerjevih skulptur. Čeprav je mojster ubiral svoje začetne korake za prezgodaj umrlim Straubom, pa kljub temu pri njem ne gre zgolj za posnemanje Straubove monumentalnosti in silovitosti – opazna je le poudarjena robustnost – ki pa z leti pri Holzingerju izginja. Na Strauba nas spominjajo tudi podrobnosti, kot so poudarjene velike oči, s svedrom oblikovani kodri las in kompaktna draperija, ki ustvarja pri spodnjem robu oblačil značilne trdo zalomljene in lijakasto odprte gube. Prav to velja za kipe, ki so del *Notburginega oltarja* v Spodnji Voličini ter *Heleninega oltarja* v Vuzenici. Korak naprej so že ubrale skulpture na *velikem oltarju* ter *prižnici* v Kamnici; patos je tukaj blažji, liki pa so človeško bližji.

V nadaljnjem Holzingerjevem zorenju Straubovi vplivi čedalje bolj bledijo. Holzingerjeva figura postaja bolj umirjena in vzravnana, gestikulacija ne pozna več straubovske krčevitosti, še manj pa je Holzingerju blizu ekstatična zamaknjenost. Obličja njegovih figur z leti prešinja izraz nekega notranjega miru, patos je obrzdan, veselje, žalost in predanost pa so izraženi s poduhovljenim izrazom likov s pravilnimi, lepotnimi črtami na obrazih. S fiziognomijo se sklada uglajena gesta in gubanje oblačil ni več dramatično in bučno, ampak se raje usmerja v rahlo valovanje; pogosto so gube tudi značilno razpotegnjene in se ob robu oblačil "pljuskaajoče" zavihujejo.

Taki kipi nastajajo proti koncu šestdesetih let, ko se krepi Holzingerjev osebni kiparski izraz, v bližnjem Gradcu pa ustvarja druga močna osebnost, ki je vplivala na mariborskega umetnika – Vid Königer. Njegova kiparska intonacija, značilni rokokojski, s klasicističnim umirjanjem prežeti lirizem, sta bila Holzingerju zelo blizu, saj bi si sicer ne znali razložiti sorodne uglajenosti obeh mojstrov. Spremembe v Holzingerjevem kiparskem razvoju pa seveda niso ostro razmejene, ampak nastopajo enkrat v tej, drugič v oni

zasnovi, dokler se ob prevzetih vplivih končno ne izčistijo v kiparjevo lastno govorico.

V kipih *sv. Janeza* in *sv. Elizabete* v cerkvi na Vurberku se Holzingerjeva liričnost stopnjuje v skladje čustveno obarvanih obrazov, širokih, teatraličnih gest ter slikovito valujočih oblačil. S takšno združbo notranje in zunanje poudarjenih likov nas prav tako pritegne *Križev oltar* v mariborski stolnici iz leta 1775. V Holzingerjevem zrelem in poznem obdobju, ko nastane dolga vrsta njegovih oltarjev in prižnic, nas primerjave še nekajkrat privedejo h Königerju, vendar z leti Holzingerjev kiparski izraz dozori tako daleč, da sorodnosti z graškim umetnikom ugotavljamo le še v širšem konceptu.

Omembe vredne so še nekatere ostale značilnosti Holzingerjevega kiparstva. Baročna tipologija bibličnih in svetniških oseb je s skupnimi slogovnimi značilnostmi zaznamovala vse sakralne stvaritve svojega časa. Predvsem so bili svetniški liki prevzeti iz umetnostnih izročil preteklih obdobij, barok jim je dodal le nekatere nove svetnike, predvsem pa jih je upodabljal v svojih predstavah, včasih kar z modnim okusom tedanjega obdobja. Tudi Holzinger v svojih delih posega po ikonografiji, kakršno so uporabljali že mojstri pred njim, le da ti liki nosijo sedaj še kiparjev osebni pečat. Zanj so značilni obrazi pravilnih črt in z ozkim, ravnim nosom. Sorodne črte lahko najdemo tudi pri ostalih mojstrih, zato sklepamo, da gre očitno za lepotni ideal poznega baroka in rokokoja. Ti liki imajo lase počesane v dekorativnih pramenih, kodre priček skodeluje kipar s svedrom, brade pa so največkrat vegetabilno razraščene. Pri mlajših ženskah so obrazi po modi baroka okrogli, imajo poudarjene oči in značilni podbradek, pogosta je priček z lasmi, počesanimi ob straneh in spetimi v voz, kot so jo v kiparjevem času v resnici nosile meščanke in kmečke žene.

Jožef Holzinger je bil nedvomno zelo "močan" umetnik. V Mariboru je bil dolga leta tako rekoč brez tekmeca, čeprav je s svojimi deli nastopal tudi v krajih, kjer so bila delovna

območja drugih kiparjev. Nič nenavadnega ni, da zasledimo Holzingerjeva dela domala v vseh mariborskih cerkvah – v stolnici, pri jezuitih, minoritih, celestinkah ter v studenški cerkvi. Obvladoval je ozemlje Slovenskih goric, dobršen del Dravske doline ter obronke Haloz. Njegovo delo je prav tako celotna oprema cerkva v Kamnici, Voličini, v Lovrencu na Pohorju, na Polenšaku, zaposlile so ga redovne cerkve v Veliki Nedelji, Studenicah in pri Sv. Trojici v Slovenskih goricah. Klicali pa so ga tudi na Hrvaško. Gostoval je v Medmurgu in Virovitici, kjer je leta 1769 postavil *veliki oltar* v frančiškanski cerkvi.

Glede na mojstrovo izredno dejavnost se zdi razumljivo, da ne bi mogel naročil izpolnjevati brez večje pomoči delavniških mojstrov. Prav gotovo je imel pomočnike, vendar najdemo le malo del, ki bi po slogovnih znakih govorila o dodatni pomoči in ne bi kazala mojstrovih značilnosti. Kiparji, ki so po njegovi smrti nadaljevali z izdelovanjem sakralne plastike v času post baroka, so sicer ubirali izhajajoča pota Holzingerjeve smeri, vendar nas letnice njihove dejavnosti prepričujejo, da vendarle niso mogli biti mojstrove neposredni učenci.

S Holzingerjem se je torej veliko obdobje mariborskega in okoliškega baročnega kiparstva izteklo. V arhivih in tudi v delih nimamo dokazov, da bi po kiparjevi smrti kdo prevzel njegovo delavnico. Cerkvena naročila v tem času prav tako občutno usihajo, z njimi vred pa zamira tudi dotlej cvetoče poslanstvo

kiparjev. Zgodnje 19. stoletje pripada že pobaročnemu času in ne dosega več notranjega in oblikovnega bogastva stvaritev pravega baroka.

Ljudje imamo prirojeno možnost spominjanja in zamišljanja krajev. So mesta, ki ostanejo v nas zgolj kot daljna vizualna podoba, ko se jih spomnimo, in mesta, kamor nas zaradi svojevrstnih lepote večkrat zanese pot, da tam preživljamo svoj najdragocenejši čas. Identificirajmo se s prostorom, krajem in s trenutkom, kjer smo, in vse te razsežnosti, z večno zgodbo najlepših oblik in najtoplejših – tudi kamnitih ali lesenih – materialov, naj postanejo najlepše sestavine naše tako dragocene baročne dediščine.

LITERATURA

- Emilijan Cevc, *Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom*, Ljubljana, 1981
- Barbara Kienzl, *Die barocken Kanzeln in Kärnten*, Klagenfurt, 1986
- France Stele, *Mariborska stolnica*, ZUZ XIX, Ljubljana, 1943
- F. Stele, *Umetnost baroka na Slovenskem*, vodnik po zbirkah Narodne galerije, Ljubljana, 1957
- Sergej Vrišer, *Baročno kiparstvo*, Ars Sloveniae, Ljubljana, 1967
- S. Vrišer, *Baročne prižnice na slovenskem Štajerskem*, poskus tipološke opredelitve, ZUZ n. v. XIV-XV, Ljubljana, 1979
- S. Vrišer, *Nekaj novih ugotovitev v našem baročnem kiparstvu*, ČZN n. v. 23, 2, Maribor, 1987
- S. Vrišer, *K problematiki baroka na Slovenjebistriškem*, Zbornik občine Slovenska Bistrica, 1990
- Josef Wastler, *Steirisches Künstler – Lexicon*, Graz, 1883

KRATICE:

- ČZN – Časopis za zgodovino in narodopisje
- ZUZ – Zbornik za umetnostno zgodovino