

Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU
France Stele Institute of Art History ZRC SAZU

ACTA HISTORIAE ARTIS
SLOVENICA

25|2·2020

Likovna umetnost v habsburških deželah
med cenzuro in propagando

Visual Arts in the Habsburg Lands
between Censorship and Propaganda

LJUBLJANA 2020

Acta historiae artis Slovenica, 25/2, 2020

Likovna umetnost v habsburških deželah med cenzuro in propagando
Visual Arts in the Habsburg Lands between Censorship and Propaganda

Znanstvena revija za umetnostno zgodovino / Scholarly Journal for Art History

ISSN 1408-0419 (tiskana izdaja / print edition) ISSN 2536-4200 (spletna izdaja / web edition)

ISBN: 978-961-05-0495-5

Izdajatelj / Issued by

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta / ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History

Založnik / Publisher

Založba ZRC

Glavna urednica / Editor-in-chief

Tina Košak

Urednika številke / Edited by

Franci Lazarini, Tina Košak

Uredniški odbor / Editorial board

Renata Komić Marn, Tina Košak, Katarina Mohar, Mija Oter Gorenčič, Blaž Resman, Helena Seražin

Mednarodni svetovalni odbor / International advisory board

Günter Brucher (Salzburg), Ana María Fernández García (Oviedo), Hellmut Lorenz (Wien),

Milan Pelc (Zagreb), Sergio Tavano (Gorizia-Trieste), Barbara Wisch (New York)

Lektoriranje / Language editing

Maria Bentz, Kirsten Hempkin, Amy Anne Kennedy, Andrea Leskovec, Tjaša Plut

Prevodi / Translations

Andrea Leskovec, Borut Praper, Nika Vaupotič

Celosten strokovni in jezikovni pregled / Expert and language editing

Blaž Resman

Oblikovna zasnova in prelom / Design and layout

Andrej Furlan

Naslov uredništva / Editorial office address

Acta historiae artis Slovenica

Novi trg 2, p. p. 306, SI -1001 Ljubljana, Slovenija

ahas@zrc-sazu.si; <https://ojs.zrc-sazu.si/ahas>

Revija je indeksirana v / Journal is indexed in

Scopus, ERIH PLUS, EBSCO Publishing, IBZ, BHA

Letna naročnina / Annual subscription: 35 €

Posamezna enojna številka / Single issue: 25 €

Letna naročnina za študente in dijake: 25 €

Letna naročnina za tujino in ustanove / Annual subscription outside Slovenia, institutions: 48 €

Naročila sprejema / For orders contact

Založba ZRC

Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001, Slovenija

E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si

AHAS izhaja s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

AHAS is published with the support of the Slovenian Research Agency.

© 2020, ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Založba ZRC, Ljubljana

Tisk / Printed by Collegium Graphicum d.o.o., Ljubljana

Naklada / Print run: 400



VSEBINA

CONTENTS

Franci Lazarini

<i>Likovna umetnost v habsburških deželah med cenzuro in propagando. Predgovor</i>	5
<i>Visual Arts in the Habsburg Lands between Censorship and Propaganda. Preface</i>	7

DISSERTATIONES

Martin Bele

<i>Did he Really Do it? Frederick V of Ptuj – Coward or Victim?</i>	11
<i>Je res to storil? Friderik V. Ptujski – strahopetec ali žrtev?</i>	24

Miha Kosi

<i>Representative Buildings of the Counts of Cilli – an Expression of Dynastic Propaganda</i>	25
<i>Reprezentativne zgradbe grofov Celjskih – izraz dinastične propagande</i>	46

Mija Oter Gorenčič

<i>Die Kartäuserpolitik der Grafen von Cilli – ein Vorbild für die Habsburger?</i>	49
<i>Kartuzijanska politika grofov Celjskih – zgled za Habsburžane?</i>	65

Susanne König-Lein

<i>Das Habsburger Mausoleum in der Stiftskirche Seckau</i>	67
<i>Habsburški mavzolej v sekovski samostanski cerkvi</i>	110

Edgar Lein

<i>Graz und Rom – der Petersdom als Vorbild für die Katharinenkirche und das Mausoleum</i>	111
<i>Gradec in Rim – bazilika sv. Petra kot vzor za cerkev sv. Katarine in mavzolej</i>	138

Friedrich Polleroß

<i>Porträt und Propaganda am Beispiel Kaiser Karls VI.</i>	139
<i>Portret in propaganda na primeru cesarja Karla VI.</i>	171

Tina Košak

<i>Between Uniformity and Uniqueness.</i>	
<i>Depictions of Benefactors of Stična Cistercian Abbey</i>	173
<i>Med uniformnim in edinstvenim.</i>	
<i>Upodobitve dobrotnikov cistercijanskega samostana Stična</i>	201

Polona Vidmar	
<i>Porträts als visualisierte Erinnerung an verdienstvolle Leistungen der Bürger von Maribor (Marburg)</i>	203
<i>Portreti kot vizualizirani spomin na dosežke zaslužnih mariborskih meščanov</i>	229
Jan Galeta	
<i>National Houses in Moravia and Austrian Silesia before 1914. Architecture and Fine Arts as an Opportunity for the Manifestation of National Allegiance</i>	231
<i>Narodni domovi na Moravskem in v avstrijski Šleziji pred letom 1914. Arhitektura in likovna umetnost kot priložnost za manifestacijo nacionalne pripadnosti</i>	246
Franci Lazarini	
<i>Nationalstile als Propagandamittel in der Zeit der Nationalbewegungen. Slowenische und andere Nationalstile in der Architektur um 1900</i>	249
<i>Nacionalni slogi kot propagandno sredstvo prebujajočih se narodov. Slovenski in drugi nacionalni slogi v arhitekturi okoli leta 1900</i>	266
Petra Svoljšak	
<i>Umetnost med cenzuro in propagando v prvi svetovni vojni</i>	269
<i>Art between Censorship and Propaganda during the First World War</i>	293
Barbara Vodopivec	
<i>Visual Propaganda in the Slovenian Territory during the First World War: Influences and Specifics</i>	295
<i>Vizualna propaganda med prvo svetovno vojno na ozemlju Slovenije: vplivi in posebnosti</i>	318
Vesna Krmelj	
<i>Narodi gredo svojo silno pot. Položaj in ustvarjalnost likovnih umetnikov med prvo svetovno vojno na Kranjskem med cenzuro in propagando</i>	319
<i>The Nations Go Their Own Way. The Position and Creativity of Artists in Carniola between Censorship and Propaganda during the First World War</i>	348

APPARATUS

Izvillečki in ključne besede / Abstracts and keywords	353
Sodelavci / Contributors	361
Viri ilustracij / Photographic credits	363

PREDGOVOR

LIKOVNA UMETNOST V HABSBUŔSKIH DEŹELAH MED CENZURO IN PROPAGANDO

Pričujoča tematska številka *Acta historiae artis Slovenica* prinaša trinajst znanstvenih prispevkov, nastalih v sklopu raziskovalnega projekta *Likovna umetnost med cenzuro in propagando od srednjega veka do konca prve svetovne vojne* (L7-8282), ki je v letih 2017–2020 potekal na Oddelku za umetnostno zgodovino in Oddelku za zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Mariboru ter na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta in Zgodovinskem inštitutu Milka Kosa ZRC SAZU, sofinancirali pa sta ga Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Znanstveno izhodišče interdisciplinarno zasnovanega projekta je bilo dejstvo, da sta skozi zgodovino tako propaganda kot cenzura, dve pomembni politični sredstvi vplivanja na javno mnenje, odločilno zaznamovali in določali likovno umetnost. Pri svojih raziskavah smo se geografsko zamejili na področje habsburške monarhije, ki ji je več kot pol tisočletja pripadalo slovensko ozemlje in ki je zaradi svoje razgibane zgodovine predstavljala idealen teren za razvoj različnih oblik propagande in cenzure, med drugim tudi vizualne. Glede na siceršnje raziskovalno delo članov projektna skupine so se študije osredotočile na štiri zaključene časovne sklope: srednji vek, zgodnji novi vek, dolgo 19. stoletje in prvo svetovno vojno.

V želji, da bi dogajanje na periferiji vsaj delno osvetlili tudi z vidika središča, torej prestolnic Dunaja in v zgodnjem novem veku Gradca, ter da bi procese, ki so potekali pri nas, umestili v dogajanje v celotni monarhiji, smo k sodelovanju povabili tudi tri strokovnjake iz Avstrije in enega iz Češke, ki so s svojimi besedili pomembno prispevali k celovitosti pogleda na obravnavano tematiko.

Srednjeveški sklop začenja Martin Bele, ki spregovori o enem najstarejših ohranjenih primerov srednjeveške propagande na Štajerskem, *Štajerski rimani kroniki* Otokarja iz Geule, nastali v 13. stoletju v okviru spora med plemiškima rodbinama Ptujskih in Liechtensteinskih. Glavnina raziskav srednjega veka pa se je osredotočila na najpomembnejšo srednjeveško plemiško rodbino s področja današnje Slovenije, grofe Celjske, in njen odnos s Habsburžani. Miha Kosi je predstavil načrtno grajsko politiko Celjskih, v obdobju največjega vzpona so posedovali kar okoli 125 gradov, v čemer vidi obliko dinastične propagande. Mija Oter Gorenčič je raziskala medsebojne vplive in zglede v kartuzijanski politiki Celjskih in Habsburžanov. Avtorica ugotavlja tesno prepletenost med obema plemiškima rodbinama in kartuzijani, ki se kaže tudi na umetnostnem področju, v prvi vrsti pri kartuziji Jurklošter.

Obdobje zgodnjega novega veka pomembno zaznamujeta protireformacija in katoliška prenova, za potrebe propagande zmage Katoliške cerkve pa so se naročniki pogosto posluževali tudi različnih zvrsti likovne umetnosti. To je bilo še posebej očitno konec 16. stoletja in v 17. stoletju, ko je Gradec postal rezidenca Habsburžanov, pomembnih nosilcev katoliške prenove. Susanne König-Lein obravnava habsburški mavzolej v kolegijski cerkvi v Sekovi (Seckau) na Zgornjem Štajerskem, katerega naročnik je bil nadvojvoda Karel II. Avstrijski. Reliefi in poslikave mavzoleja poveljujejo Karla II. kot zaščitnika katoliške vere, zaradi česar lahko v habsburškem mavzoleju vidimo primer manifestacije začetka protireformacije. O arhitekturi kot pomembnem propagandnem sredstvu govori prispevek Edgarja Leina, ki obravnava cerkev sv. Katarine in mavzolej v Gradcu, zgrajena po naročilu nadvojvode Ferdinanda (kasnejšega cesarja Ferdinanda II.). Avtor predstavi rimske arhitekturne zglede in izpostavi vlogo jezuita Wilhelma Lamormainija pri preoblikovanju mavzoleja v spomenik protireformacije.

Eno od pomembnejših propagandnih sredstev je tudi portret, še zlasti vladarski. O njem z vidika umetnostnega središča spregovori Friedrich Polleroß, ki se je posvetil javni funkciji različnih tipov portretov cesarja Karla VI. s posebnim poudarkom na njihovi propagandni vlogi. Tina Košak analizira portrete dobrotnikov cistercijanskega samostana Stična, najobsežnejši ohranjeni tovrstni sklop na Slovenskem, razkriva doslej neznane likovne in pisne vire ter ponuja novo atribucijo. Nastanku stiških portretov so botrovale ilustracije v slavnih biografskih knjigah, ki so bile svojevrstna oblika propagande Habsburžanov kot tudi plemstva na dunajskem dvoru, napisani na spodnjem delu platna pa so povzeti po takrat spisani samostanski kroniki.

Da je portret igral pomembno propagando vlogo tudi v 19. stoletju, kaže članek Polone Vidmar o portretih uglednih mariborskih meščanov, naslikanih za mariborski rotovž, mestno hranilnico in prostore gledališko-kazinskega društva, na katerih so vizualizirani tudi izjemni dosežki upodobljenec, pripadnikov lokalne politične in ekonomske elite.

Drugo polovico 19. stoletja zaznamuje emancipacija različnih narodov, živečih na ozemlju monarhije, ki so za svojo propagando uporabljali različne likovne zvrsti. Dosedanje raziskave tega pojava so se osredotočale predvsem na historično slikarstvo in javne spomenike, medtem ko je propagandna vloga arhitekture ostajala v ozadju. V tem kontekstu so izjemnega pomena narodni domovi, posebna avstroogrška različica javne stavbe, ki se je najprej pojavila v čeških deželah, potem pa razširila po celotni avstrijski polovici monarhije. Narodne domove na Moravskem in v avstrijski Šleziji predstavlja Jan Galeta, ki v svojem članku spregovori tudi o njihovi raznoliki propagandni vlogi. Med značilne oblike propagande prebujajočih se narodov pa uvrščamo tudi poskuse kreiranja nacionalnega arhitekturnega sloga na prehodu iz 19. v 20. stoletje. Avtor v svojem prispevku v kontekstu propagande predstavi tako slovenski nacionalni slog kot tudi druge nacionalne sloge v slovenski arhitekturni dediščini.

Prva svetovna vojna brez dvoma pomeni vrhunec cenzure in propagande v celotnem obdobju habsburške monarhije. Trije prispevki predstavljajo kompleksen odmev teh procesov v sočasni likovni produkciji na Slovenskem. Petra Svoljšak govori o odnosu avstrijskega državnega aparata do likovne umetnosti, predvsem z vidika cenzure in propagande. Predstavljeni so državni uradi (npr. Vojni tiskovni urad, Umetniška skupina), ki so izvajali nadzor nad umetniško propagando, pa tudi posamezniki, ki so jih rekrutirali za potrebe vojne propagande. O vplivu omenjenih državnih uradov na slovenski prostor piše Barbara Vodopivec, ki poleg medvojnih umetniških razstav, delovanja vojnih slikarjev in mehanizmov produkcije vsebin za množične tiske izpostavlja vlogo slikarja Ivana Vavpotiča in predstavi nekatera njegova do sedaj neznana dela. Vesna Krmelj pa z vidika cenzure in propagande obravnava pogoje za umetniško produkcijo v času vojnega absolutizma na Kranjskem, kjer je generacija slovenske moderne in impresionistov šele vzpostavljala pogoje za institucionalni razvoj slovenske umetnosti in s tem posledično tudi za uspešno propagando, izpostavlja pa med drugim tudi načine, s katerimi so umetniki spodbujali slovensko nacionalno zavest.

Zahvaljujem se uredništvu *Acta historiae artis Slovenica* za možnost objave projektnih spoznanj, sodelavcem Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta ZRC SAZU za vso pomoč in podporo pri nastanku pričujoče številke, prevajalcem in lektorjem ter seveda Javni agenciji za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Slovenski akademiji znanosti in umetnost, ki sta omogočili izvedbo projekta in izid revije. Upam, da bodo prispevki postali navdih in izhodišče za prihodnje raziskave te kompleksne, a zanimive in pomembne tematike.

Franci Lazarini, vodja projekta in gostujoči urednik

PREFACE

VISUAL ARTS IN THE HABSBURG LANDS BETWEEN CENSORSHIP AND PROPAGANDA

The present thematic issue of *Acta historiae artis Slovenica* comprises thirteen scientific papers as an output of the research project *Visual Arts between Censorship and Propaganda from the Middle Ages to the End of World War I* (L7-8282), which was carried out at the Department of Art History and the Department of History of the Faculty of Arts, University of Maribor, as well as the France Stele Institute of Art History and the Milko Kos Historical Institute ZRC SAZU between 2017 and 2020, and was co-funded by the Slovenian Research Agency and the Slovenian Academy of Sciences and Arts. The starting point of the interdisciplinary project is the fact that throughout history, propaganda and censorship, two important political means of influencing public opinion, have decisively marked and defined art. Our research was limited to the geographical area of the Habsburg Monarchy, to which the Slovenian lands belonged for more than half a millennium, and which, owing to its diverse history, was ideal terrain for the development of various forms of propaganda and censorship in, among others, the visual arts. Based on the research interests of the project group members, the studies were focused on four historical periods: the Middle Ages, the Early Modern Period, the long 19th century, and the First World War.

In order to at least partially explain the events in the periphery through the perspective of the capitals, such as Vienna, and in the Early Modern Period Graz, and shed light on certain aspects of propaganda in a wider context, we invited three experts from Austria and one from the Czech Republic to participate. They contributed immensely to a comprehensive view of the issue at hand.

The medieval section begins with Martin Bele, who presents one of the oldest preserved examples of medieval propaganda in Styria, Ottokar aus der Gaal's *Styrian Rhyme Chronicle*, written in the 13th century as a result of a dispute between two aristocratic families, the Lords of Ptuj and the Liechtenstein family. Most of the research relating to the Middle Ages was focused on the most important medieval noble family from present-day Slovenia, the Counts of Cilli, and their relationship to the Habsburgs. Miha Kosi analyses the strategic castle politics of the Counts of Cilli, who at the time of their ascendancy possessed approximately 125 castles, which he sees as a form of dynastic propaganda. Mija Oter Gorenčič researched mutual influences and models in the Carthusian politics of the Counts of Cilli and the Habsburgs. The author points out the close ties between both noble families and the Carthusians, which were also apparent in the sphere of art, primarily in the Jurklošter charterhouse.

The Early Modern Period was significantly marked by the Counter-Reformation and the Catholic Revival, and patrons often used various forms of art to propagandise the victory of the Catholic church. This was especially evident at the end of the 16th and in the 17th century, when Graz became the residence of the Habsburgs, important supporters of the Counter-Reformation. Susanne König-Lein discusses the Habsburg mausoleum in the Seckau collegiate church in Upper Styria, the commissioner of which was Archduke Charles II. The reliefs and paintings of the mausoleum glorify Charles II as the protector of the Catholic faith, which is why it is possible to see the Habsburg mausoleum as an example of the manifestation of the beginning of the Counter-Reformation. Edgar Lein's contribution focuses on architecture as an important means of propaganda. The author examined St. Catherine's Church and Mausoleum in Graz, which were commissioned by Archduke Ferdinand (later Emperor

Ferdinand II). Lein presents Roman architectural models and points out the role of Jesuit Wilhelm Lamormaini in the transformation of the Mausoleum into a monument to Counter-Reformation.

One of the most important means of propaganda was also portraits, especially imperial portraits. Friedrich Polleroß, who focused particularly on the public function of various types of portraits of Emperor Charles VI, with emphasis on their propaganda role, writes about these works from an art centre perspective. Tina Košak analyses portraits of the benefactors of Stična Cistercian monastery, the largest surviving ensemble of this kind in Slovenia, offers a new attribution, and unravels its sources. The visual models for the series of ten oval portraits were the illustrations in glorifying biographical books, which were themselves an efficient form of propaganda for the Habsburgs as well as the nobility in the court of Vienna. The inscriptions on the lower part of the portraits were based on the newly written monastic chronicle by Paul Puzel.

The article by Polona Vidmar on the portraits of renowned Maribor townspeople painted for the Maribor town hall, the town savings bank, and the rooms of the theatre and casino society, which also visualize the exceptional achievements of the depicted representatives of the local political and economic elite, demonstrates that portrait also played an important propaganda role in the 19th century.

The second half of the 19th century was characterised by the emancipation of the various nations living in the monarchy, who utilised a variety of art genres for the purpose of propaganda. So far, research of this phenomenon mostly focused on history painting and public monuments, while architecture's role in propaganda remained in the background. In this context, national houses, a special Austro-Hungarian type of public building, which first appeared in the Czech lands and then spread across the entire Austrian part of the monarchy, are of immense importance. National houses in Moravia and Austrian Silesia are presented by Jan Galeta, who also discusses their diverse propaganda role. Moreover, we place the attempts to establish a national architectural style at the turn of the 20th century among the characteristic forms of propaganda in the awakening nations. In my article, the Slovenian national style, as well as other national styles in Slovenian architectural heritage, are presented and explained in the context of propaganda.

During World War I, censorship and propaganda undoubtedly reached their peaks, when considering the era of the Habsburg Monarchy. Three contributions reveal the complex nature of these processes on the example of the art production in the territory of Slovenia. Petra Svoljšak discusses the attitude of the Austrian state apparatus towards art, especially from the point of view of censorship and propaganda. She presents the state offices (e.g. War Press Office (Kriegspressequartier, KPQ) and the Art department (Kunstgruppe)) that exercised control over art propaganda and the individuals who were recruited for the needs of war propaganda. Barbara Vodopivec explains the influence of the above-mentioned state offices in the Slovenian context. In addition to wartime art exhibitions, war artists' activities, and mechanisms of mass press production, she highlights the role of Ivan Vavpotič and presents some of his previously unknown works of art. Vesna Krmelj discusses the circumstances in art production from the point of view of censorship and propaganda during the period of war absolutism in Carniola, where the generation of the Slovenian *moderna* and the impressionists had only begun to establish the conditions for the institutional development of Slovenian art, and consequently for successful propaganda. Furthermore, she also emphasizes the ways in which artists encouraged Slovenian national consciousness.

I thank the editorial board of the *Acta historiae artis Slovenica* for the opportunity to publish the project findings, my co-workers at the France Stele Institute of Art History ZRC SAZU for all their help and support in the creation of the present issue, the translators and language editors, and the Slovenian Research Agency and Slovenian Academy of Sciences and Arts, who enabled the execution of the project and the publication of this journal. I hope that the contributions will inspire future research in this complex but interesting and important topic.

Franci Lazarini, principal investigator and guest editor



DISSERTATIONES

Porträt und Propaganda am Beispiel Kaiser Karls VI.

Friedrich Polleroß

Zu den Bildnissen Kaiser Karls VI. liegen noch keine umfangreichen Untersuchungen oder Materialsammlungen vor, aber immerhin erste Überblicke zu den Hofmalern sowie über die Typologie.¹ Im Folgenden soll ein Einblick in die öffentlichen Funktionen der kaiserlichen Bildnisse geboten werden, die natürlich im Unterschied zum privaten Gebrauch mehr oder weniger direkt der politischen Propaganda dienen.² Die Funktion der *MEMORIA et PRAESENTIA IN ABSENTIA* konnte jedoch für fürstliche Bildnisse ebenso gelten wie für bürgerliche Porträts.³ Denn das gemalte Bildnis eines Fürsten wurde ebenso wie heute ein Foto im Familienkreis verbreitet oder konnte das Andenken an einen geliebten Menschen wachhalten.⁴

Diese rein private Aufgabe verkörpern am deutlichsten kleine auf Pergament gemalte Porträts wie die aus kaiserlichem Besitz stammenden Darstellungen von Karl VI. mit seiner Gattin und seinen Eltern sowie jene des Herrschers auf dem Totenbett (Abb. 1), die wohl beide im Auftrag der Tochter Maria Theresia entstanden sind.⁵ Die repräsentativsten Gegenstücke bilden hingegen die Marmorbüsten der kaiserlichen Familie inklusive Karl als Erzherzog, die Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz 1694–1695 „zum ewigen Gedenken des allerhöchsten Kaiserhauses Österreich“ beim Wiener Hofbildhauer Paul Strudel anfertigen ließ. Der Auftrag des Bruders der Kaiserin diente offensichtlich gleichzeitig sowohl als Huldigungsbezeugung an Kaiser Leopold I. und Kaiserin Eleonore Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg als auch als Familiengalerie mit den Wiener Verwandten, wurde aber dann – mit Ausnahme der Büste des Kurfürsten – von Leopold I. in Wien zurück behalten und im Ratssaal der Favorita präsentiert.⁶

¹ Anna PIUK, *Maler am Hofe Kaiser Karls VI. (1711–1740)*, Wien 1990 (ungedruckte Diplomarbeit); Friedrich POLLERROSS, Karl VI. im Porträt – Typen & Maler, *Herrschaft und Repräsentation in der Habsburgermonarchie (1700–1740). Die kaiserliche Familie, die habsburgischen Länder und das Reich* (Hrsg. Sandra Hertel, Stefan Seitschek), Berlin 2021 (bibliothek altes Reich, 31) (in Druck).

² Hubert WINKLER, *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen, Gesandtschaftswesen, Spanischer Erbfolgekrieg*, Wien 1993 (Dissertationen der Universität Wien, 239).

³ Ingrid HALÁSZOVÁ, „Ars magica sive utilitas?“ Reflections on the Magical and Pragmatic Aspects of the Power of Portraits in Early Modern Times, *Umění*, 67/3, 2019, S. 171–173.

⁴ Zur Funktion des Porträts siehe u.a. Friedrich POLLERROSS, *Das frühneuzeitliche Bildnis als Quelle, Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.–18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch* (Hrsg. Josef Pauser, Martin Scheutz, Thomas Winkelbauer), Wien-München 2004 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsbände, 44), S. 1006–1030.

⁵ Robert KEIL, *Die Porträtminiaturen des Hauses Habsburg*, Wien 1999, S. 36–37, Kat. Nr. 18, 19.

⁶ Manfred KOLLER, *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck-Wien 1993, S. 186–188.



1. Kaiser Karl VI. auf dem Totenbett, Aquarell auf Pergament, um 1740, Hofburg, Präsidentschaftskanzlei, Wien

Eine Untersuchung dieser Phänomene am Beispiel Karls VI. bietet sich deswegen an, weil wir aus seiner Epoche zahlreiche Text- und Bildquellen zu dieser Fragestellung besitzen. Den propagandistischen Wert von Porträtgeschenken hatte zwar schon Kaiser Maximilian I. erkannt, und schon anlässlich der Reise bzw. Krönung seines Bruders 1690 in Augsburg bedachte Karl als Erzherzog den sächsischen Prinzipalgesandten Nikolaus Freiherr von Gersdorf (1629–1702) und den kurkölnischen Oberstkämmerer mit einem Bildnis. Die Bürgermeister und Stadtpfleger von Aachen und Nürnberg erhielten hingegen ‚nur‘ goldene Gnadenketten und Gnadenpfennige, wie uns die Rechnungsbücher beweisen: *Nun folgen die außgaaben undt praesenten in Augspurg: Erstlichen an den gesandten von Sachßen ein portrait per 3000 fl. [...]. An den churcöllnischen obristen cammerer ein portrait per 2000 fl. [...]. An die burgermeister undt stattpfleger von der statt Aachen und Nürnberg seindt gegeben worden etliche goldene gnadenketten undt =pfenning. An die übrige rathsmänner aber besonders in Augspurg biß 30 mettallien. Dann seindt an verschiedene andere legationssecretarios wie auch stattpfleger, stattbau= und zeügmeister, rathsseniores und stattschreiber mehr dann 14 goldene ketten undt gnadenpfennig, darunter biß 12 mit diamant garnirt, gegeben worden.*⁷ Daraus ersehen wir einerseits, dass die Habsburger damals schon im Alter von fünf Jahren und damit parallel zu der ersten höfischen Selbständigkeit mit Porträtgeschenken vertraut gemacht wurden, und andererseits, dass diese Präsente ebenso wie das ganze höfische Leben der zeremoniellen Rangordnung unterworfen waren.⁸

Jeweils zum Amtsantritt eines neuen Herrschers wurden solche Medaillen mit seinem Bildnis sowie seiner Devise geprägt und an Beamte oder auch Künstler vergeben.⁹ Die Empfänger bzw. Auftraggeber der kaiserlichen Porträts konnten so nach einem Machtwechsel ihre tatsächliche oder vermeintliche Nähe

⁷ Evelin OBERHAMER, Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes. Erzherzog Karl (VI.): Die Jahre 1695 und 1696, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 78, 1982, S. IV, Nr. 50, 52, 56, 58.

⁸ Friedrich POLLEROSS, „Des abwesenden Prinzen Porträt“. Zeremonielldarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell, *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (Hrsg. Jörg Jochen Berns, Thomas Rahn), Tübingen 1995 (Frühe Neuzeit, 25), S. 382–409, Abb. 66–78.

⁹ Eduard HOLZMAIR, Die österreichische Gnadenmedaille und ihre Nachfolger (Zivilehrenmedaille, Medaille für Wissenschaft und Kunst, Wahlspruchmedaille), *Numismatische Zeitschrift*, 81, 1965, S. 21–66; Martin WARNKE, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 279–284.

zum Herrscher dokumentieren, was innerhalb der rivalisierenden Hofgesellschaft einen Statusvorteil bedeutete.¹⁰ Aber die standardisierte Überreichung eines Herrscherbildnisses sowie die zeremonielle Huldigung bzw. Ehrerbietung vor einem Staatsporträt des abwesenden Fürsten waren auch eine Folge der im 17. Jahrhundert erfolgten Entwicklung, dass Kaiser, Könige sowie Kurfürsten zunehmend auf Reisen verzichteten und sich von professionellen Botschaftern vertreten ließen.¹¹

I. Das Bildnis bei Verlobungen und auf dem Sterbebett:

Die Familienbeziehungen und die daraus resultierenden Verlobungen sowie Herrschaftsübernahmen waren innerhalb der herrschenden Dynastien keine Privatangelegenheiten und daher erfüllten auch die dabei verwendeten Bildnisse eine zeremonielle Aufgabe sowie eine propagandistische Wirkung nach außen. Im Rahmen der fürstlichen Heiratspolitik lassen sich zwei unterschiedliche Aufgaben nachweisen:

1. Zur **Anbahnung einer dynastischen Verbindung** wurde ein Bildnis der erwünschten Ehepartner an den anderen Hof gesandt, welches die Vorzüge des Modells anpreisen sollte und daher von den Empfängern mehrfach kritisch hinterfragt wurde.¹² Dies spielte auch bei der Eheanbahnung für Karl VI. eine wichtige Rolle. Zunächst wurde der Beichtvater des Königs, der Paderborner Jesuit Vitus Georg Tönnemann, mit einem Porträt der Braut von Salzdahlum über England und Lissabon nach Barcelona gesandt, wo er Karl im September oder Oktober 1705 das Gemälde überbrachte. Im Juli 1706 informierte die Kaiserinwitwe den Geistlichen, dass sich der König noch nicht über das Porträt geäußert habe und weitere Möglichkeiten sondieren wolle. Tatsächlich waren ihm auch Bildnisse der Prinzessinnen Isabella (1686–1767) und Maria Victoria (1687–1763) von Savoyen-Carignan übermittelt worden. Karl fand die katholischen Italienerinnen schöner, versprach sich aber von der Hochzeit mit der deutschen Protestantin politische Vorteile. Obwohl sich der Habsburger schon im Juni 1706 für die Konvertitin entschieden hatte, wurde im Herbst der Jesuit Wolfgang Plöckner beauftragt, aus Prag, Breslau und Stuttgart Gemälde von drei weiteren Heiratskandidatinnen für den König zu beschaffen. Erst im Sommer 1707 fiel die endgültige Entscheidung. Am 18. August informierte Karl die Stände von Katalonien und ließ das Porträt seiner zukünftigen Gattin in seiner Residenz aufstellen.¹³ Einen Niederschlag fand diese Vorgangsweise sozusagen in umgekehrter Richtung auf dem Bildnis von Elisabeth Christine im Rathaus von Stockerau, auf dem die spanische Königin ein Ovalgemälde mit dem Bildnis Karls in spanischer Tracht in der Hand hält (Abb. 2).¹⁴

¹⁰ Siehe dazu Andreas PEČAR, *Die Ökonomie der Ehre. Höfischer Adel am Kaiserhof Karls VI. Symbolische Kommunikation in der Vormoderne*, Darmstadt 2003 (Studien zu Geschichte, Literatur und Kunst).

¹¹ Ilsebill BARTA, Hubert WINKLER, Portraitgeschenke am kaiserlichen Hof, *Kaiserliche Geschenke*, Schlossmuseum Linz, Linz 1988, S. 30–38; Heinz DUCHHARDT, Das diplomatische Abschiedsgeschenk, *Archiv für Kulturgeschichte*, 57/2, 1975, S. 346–362; WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 195–220; POLLEROS 1995 (Anm. 8), S. 397–401.

¹² WARNKE 1985 (Anm. 9), S. 273–284; David FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Art*, Chicago 1989, S. 336–338; Jörg Jochen BERNS, „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit, *Kultur zwischen Bürgertum und Volk* (Hrsg. Jutta Held), Berlin 1983 (Argument Sonderband, 103), S. 52–54; WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 28–115.

¹³ WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 103–106; Georg KORTING, *Vitus Georg Tönnemann (1659–1740). Ein Paderborner Jesuit am Kaiserhof in Wien*, Paderborn-München-Wien-Zürich 2011 (Paderborner Theologische Studien, 54), S. 91–111.

¹⁴ Simon FISCHER, *Das Rathaus Stockerau. Zwischen bürgerlichem Selbstverständnis und landesfürstlicher Herrschafts-*

2. Im Rahmen einer offiziellen Verlobung wurde der Braut oder dem Bräutigam ein wertvoll gefasstes Miniaturporträt an die Brust geheftet, um die politische Herzensangelegenheit auch in aller Öffentlichkeit zu dokumentieren.¹⁵ Zur Bekanntgabe der Verlobung 1707 in Wien sandte der spätere Kaiser neben seinem regulären Botschafter am Kaiserhof, dem im Wiener Exil befindlichen Neapolitanischen Adligen Fürst Cesare Michelangelo d'Avalos, Marchese del Vasto e di Pescara (1667–1729), einen eigenen Sonderbotschafter aus Spanien nach Österreich, wie die *Wiener Zeitung* vom 15. Oktober 1707 ihren Lesern in einer ‚Pressenachricht‘ des Hofes mitteilte: *Nachdem Ihro Spanis. Majestät/ König CARL III. sich allergädigst entschlossen / zum Besten Dero Königreich und Länder / in eine Vermählung mit Ihro Hochfürstl. Durchl. der Printzessin / Elisabetha Christina / Hertzogin von Braunschweig-Lüneburg / Wolffenbüttlicher Linie / sich einzulassen; deshalb auch bereits [...] der Chur-Pfaltzs. Cammerer / Herr Baron von Neßelrothe / dahier angelangt; Als hatte heute / den 16. Oktober Ihrer Spanischen Majestät König CARL des Dritten / dahier anwesender Pottschafter / Duca del Vasto und Marchese di Pescara, sambt den Königl. Spanischen Cammerern / Herrn Graffen de Galbes, sich nach der Kays. Burck erhoben / und höchsterwehnter Durchl. Printzessin in Gegenwart Ihrer Maj. der regierenden Kayserin / und Dero Obrist Hoffmeisterin / Titl Frauen Gräffin Caraffa / einer gebohrnen Spanischen Gräffin von Cordona / die allergnädigste Entschliessung / nebst dem Königl. Hand=Brief / in Spanischer Sprache überliefert / sambt der mit kostbahren Steinen besetzten Königl. Bildnuß / wie auch unter andern geziehmd hinterbracht / daß höchstbesagte Königl. Maj. allschon Ihro Durchleucht / zu Dero Königl. Gesponß / den 18. Augusti zu Barcellona / wie hier nachfolget / erklärt habe.*¹⁶

In der Biographie Josephs I. wurde der zeremonielle Vorgang 1712 ausführlicher beschrieben. Der Hof hatte für den 16. Oktober zu einer grossen Galla angesagt, weil die Printzessin von Wolfenbüttel als Königl. Spanische Braut declariret werden solte. /.../ Der Spanische Ambassadeur, Duca del Vasto, wie auch der Spanische Envoyé Extraordinaire [Don Manuel de Silva y Mendoza Conte de



2. Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel als Verlobte von Erzherzog Karl als König von Spanien, Ölgemälde, um 1708–1715, Rathaus Stockerau

legitimation. Ein Fallbeispiel für die neuzeitliche Rathäuserlandschaft in Niederösterreich, Wien 2013 (ungedruckte Diplomarbeit), S. 47–48.

¹⁵ WARNKE 1985 (Anm. 9), S. 273–284; BERNS 1983 (Anm. 12), S. 44–65; POLLEROSS 1995 (Anm. 8), S. 401–403.

¹⁶ Beschreibung Der von Ihro Spanischen Majestät / König CARL dem III. Beschehenen Erklärung / Zu Dero Königlichen Gesponß / Ihre Hochfürstlich Durchl. die Printzessin / Elisabetha Christina / Hertzogin von Braunschweig-Wolfenbüttel (*Wienerisches Diarium*, 439, 15. Oktober 1707, Anhang).



3. Amalie Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg mit dem Verlobungsporträt von Joseph I., Ölgemälde, um 1705–1710, Rathaus Stockerau (Ausschnitt)

Gálvez] Comte de Galbes, des Duca d'Infantado Sohn, hatten bey der regierenden Käyserin im Spiegel=Zimmer Audienz. Der erste that seinen Vortrag in Italiänischer Sprache, daß der Graf Galbes vom König in Spanien abgeschicket worden wäre, der Printzeßin von Wolfenbüttel, als dero declarirten Königl. Braut, das Portrait zu überbringen; er möchte also gerne die Gnade haben, es derselben selbst zu überreichen, und wolte sich deßwegen die Käyserl. Erlaubniß ausgebeten haben. Die Kayserin verstattete solches, und ließ die Printzeßin aus der Käyserl. Retirade kommen. So bald sie ankame und sich zu der Käyserin lincken Hand vor den Tisch gestellet hatte, praesentirte der Botschaffter der Printzeßin den Graf Galbes, und dieser thate seine Anrede in Spanischer Sprache, und behändigte derselben mit beyden Füßen niederkniend auf seinem Hut das Portrait des Königs Carls in Spanien, welches auf 60000 Thaler aestimirt wurde. Die Printzeßin nahm dasselbe an, und beantwortete das Compliment gleichfalls in Spanischer Sprache, worauf dann beyde Spanische Ministri von der Käyßerin und Printzeßin zum Hand=Kuß gelassen wurden. Nach der Audienz band

die Käyßerin der Printzeßin das Portrait mit eigener Hand vor die Brust. Erst dann wurden die Türen geöffnet und der Kaiser sowie Höflinge kamen zur Gratulation.¹⁷ Ein solches habsburgisches Verlobungsmedaillon wurde auf einem der Gemälde in Stockerau, nämlich auf dem etwa gleichzeitigen Bildnis von Elisabeths Schwägerin, der Kaiserin Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg, dokumentiert (Abb. 3).

Diese Ersatzfunktion des Porträts galt jedoch auch, wenn ein Herrscher auf dem Totenbett seinem abwesenden Sohn in aller Deutlichkeit seinen väterlichen Segen vermitteln wollte. Auch dies war im Falle von Karl VI. notwendig gewesen. Denn 1705 wollte der sterbende Kaiser Leopold I. nicht nur dem Thronfolger, sondern auch seinem jüngeren Sohn den Segen erteilen: *Als er dem Röm. König den Seegen vor König Carln ertheilte / wobey ihm zugleich dieses abwesenden Printzen Portrait gewiesen ward / hub er beyde Hände auf zu segnen.*¹⁸

¹⁷ Gottlieb Eucharius RINCK, *Josephs des Sieghaften Röm. Käysers Leben und Thaten*, 2, Cölln 1712, S. 235–236. Vgl. P. Mathias FUHRMANN, *Alt- und Neues Wien*, 2, Wien 1739, S. 1270–1271. Der Bericht wurde auch publiziert von: Johann Christian LÜNIG, *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum*, Leipzig 1720, S. 457–458.

¹⁸ Gottlieb Eucharius RINCK, *Leopolds des Grossen Röm. Käysers wunderwürdiges Leben und Thaten*, 2, Leipzig 1708, S. 1129.

II. Porträtpropaganda während des Spanischen Erbfolgekrieges:

Nach relativ wenigen Kinderbildnissen von Erzherzog Karl kam es Anfang des 18. Jahrhunderts zu einer richtigen Porträtflut, die dazu dienen sollte, den Anspruch der Habsburger auf das nach dem Tod König Karls II. von Spanien beanspruchte spanische Erbe gegenüber dem bourbonischen König Philipp V. zu dokumentieren.¹⁹ Empfänger solcher Porträtgeschenke oder Auftraggeber derartiger Propagandaporträts waren Verwandte, verdiente Minister, Diplomaten befreundeter Mächte sowie Adelige und Institutionen, die damit ihre Loyalität zur habsburgischen Partei dokumentieren wollten. Dabei lassen sich im Wesentlichen fünf unterschiedliche ‚Formgelegenheiten‘ nachweisen:

1. Die erste offizielle und gleichzeitig persönliche Variante der Herrscherporträts bildeten die schon genannten **Gnadenmedaillen** (Abb. 4) mit Karls erster Devise *PATRUM VIRTUTE*,²⁰ die vom Erzherzog bereits nach seiner Abreise aus Wien an befreundete Fürsten und verdiente Adelige überreicht wurden. In Den Haag gab es am 3. November 1703 entsprechende Geschenke: *Ihro Königl. Majestät erwiesen sich dagegen danckbahr und freygebig indeme sie vil goldene Medaillen auftheilen liessen / auff deren einer Seithen deß Königs Bildnuß mit der umbschrift ‚Carolus III. D.G. Hisp. Rex‘, auff der andern Seiten ein Adler gegen der Sonnen fliegend mit dem Symbolo: ‚Patrum virtute‘.*²¹ Auch ein Kapitän der Admiralität in Rotterdam erhielt damals eine solche Medaille.²² Diplomaten wurden als Vertreter gekrönter Häupter hingegen mit den wertvolleren Miniaturporträts bedacht, in Den Haag etwa der Gesandte der englischen Königin.²³

Als Gast von Queen Anne in Windsor verteilte Erzherzog Karl ebenfalls Geschenke an die englischen Höflinge, so *ist verehret worden dem Duc de Somerseth*²⁴ *das Contrefait per 7000 fl.* In Lissabon bedankte sich der Habsburger bei den englischen Marineoffizieren, die ihn nach Portugal gebracht hatten, ebenfalls mit Porträtgeschenken: *Ehe aber König Carl selber aufbrach / beschenckte er vorher die Officiers von der Flotte / wie auch verschiedene andere von der Königin von Engelland / welche ihn begleitet hatten / sehr reichlich / und bekam der Admiral Rook*²⁵ *einen mit Diamanten*

¹⁹ WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 221–251; Friedrich POLLERROSS, *Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien, Denkmodelle. Akten des 8. Spanisch-österreichischen Symposions 13.–18. Dezember 1999 in Tarragona* (Hrsg. Jordi Jané), Tarragona 2000, S. 121–131; Diane H. BODART, Philippe V ou Charles III? La guerre des portraits à Rome et dans les royaumes italiens de la couronne d’Espagne, *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España* (Hrsg. Antonio Álvarez-Ossorio, Bernardo J. García, Virginia León) Madrid 2007, S. 99–133; Friedrich POLLERROSS, *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706)*, Petersberg 2010, S. 373–412.

²⁰ Gnadenmedaille Karls III. von Spanien, *Welt des Barock* (Hrsg. Rupert Feuchtmüller, Elisabeth Kovács), Augustiner Chorherrenstift Sankt Florian, Linz 1986, S. 108; Franz MATSCHE, Die erste Imprese Kaiser Karls VI. als Erzherzog und Spanischer König und ihre politischen Implikationen. Zum propagandistischen Impresengebrauch der Habsburger, *Region – Nation – Vision. Festschrift für Karl Möckl zum 65. Geburtstag* (Hrsg. Werner K. Blessing), Bamberg 2005, S. 22–23.

²¹ Johann Adam SCHENCKHEL, *Vollständiges Lebens-Diarium Deß Allerdurchleüchtigsten Großmächtigst: und Unüberwindligsten Römischen Käysers Leopoldi I. Deß Grossen*, Wien 1702, S. 121–122.

²² Die Information darüber in der englischen Tageszeitung *Daily Courant* vom 29. September 1703, Nr. 453, war mir leider nicht zugänglich.

²³ WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 246.

²⁴ Charles Seymour 6. Duke of Somerset (1662–1748) diente von 1702–1716 als „Master of the Horse“ und als Mitglied des Geheimen Rates am englischen Hof.

²⁵ Sir George Rooke (1650–1709) eroberte als englischer Admiral 1704 Gibraltar.



4. Johann Georg Seidlitz: Gnadenmedaille König Karls III. von Spanien, 1703, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Wien

reich besetzten Degen / das Königliche Bildniß / [...]; der Captain Wishard²⁶ erhielt auch dessen mit Diamanten besetztes Portrait samt 200 Guineen; der Captain Fletscher das Portrait und 100 Guineen; [...] die Capitains so Ihr Maj. Hoffstatt geführet / jeder eine güldene Medaille [...]; der Milord Archibald Hamilton²⁷ das Portrait und 100 Guineen; [...] jeder Schiffs=Lieutenant eine güldene Medaille [...]; der Obriste Griffith, Officier am Hofe das Portrait.²⁸ 1707 wurden weitere mit Türkis und Diamanten gefasste Miniaturporträts von Wien nach Valencia geliefert.²⁹

2. **Bildnisse des Erzherzogs in spanischer Tracht** auf Leinwand. Neben Wiener Gemälden sind hier auch zwei ausländische Bildnis-aufnahmen zu nennen: 1703 wurde Karl in Düsseldorf vom kurpfälzischen Hofmaler Jan Frans van Douven porträtiert³⁰, und eine kleine Kopie seines Reiterporträts aus der Zeit um 1710 hat sich im Schloss Anholt des Fürsten Carl Theodor Otto von Salm erhalten.³¹ 1704

schuf der englische Hofmaler Sir Godfrey Kneller ein ganzfiguriges Porträt des Habsburgers für Königin Anna von Großbritannien, welches sich noch heute in den königlichen Sammlungen befindet. Die Darstellung des jungen Habsburgers in Rüstung sollte nicht nur dessen militärische Ambitionen auf dem Parkett der europäischen Mächte demonstrieren, sondern der Königin auch innenpolitisch den Rücken stärken.³²

Ab 1708 entstanden eine Reihe von kleineren Brustbildern Karls von Spanien und seiner Gattin Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel. Dies gilt etwa für die Ovalbilder des Fürsten Carl

²⁶ Der schottische Admiral Sir James Wishard war als Kapitän der HMS Mary Galley unter Rooke an der Eroberung von Gibraltar beteiligt.

²⁷ Der Schotte Lord Archibald Hamilton (1673–1754) wirkte 1704 in der Schlacht vor Málaga als Kommandant der HMS Eagle und später u.a. als Gouverneur von Jamaica.

²⁸ *Gegeneinander-Haltung der Thaten Caroli III. Königs in Spanien und Philippi Herzogs von Anjou*, Frankfurt-Leipzig 1710, S. 670.

²⁹ Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (OeStA/HHStA), Hausarchiv, Familienakten 104, Akten aus Spanien, fol. 119r (*Verzeichnis deren Kleinodien*), 66r, 67v (*Specification der von Ihro Mayt: dem Römischen Kayser Josepho an Ihro May: den König in Spanien überschickhten Garnitur von Türkies und Diamant*).

³⁰ Gerda MRAZ, *Prinz Eugen. Sein Leben, Sein Wirken. Seine Zeit*, Wien-München 1985, S. 59.

³¹ Adriaan Willem VLIEGENTHART, *Bildersammlung der Fürsten zu Salm*, Zutphen 1981, S. 145, Kat. Nr. 635. Das Originalgemälde wird auch durch ein Schabkunstblatt überliefert.

³² Gemälde 239,5 x 148,3 cm, <https://www.rct.uk/collection/404952/holy-roman-emperor-charles-vi-1685-1740-when-archduke-charles> (7. 9. 2020). Zum politischen Hintergrund siehe Edward GREGG, *Queen Anne*, New Haven-London 2001², S. 178–179.

Theodor Otto von Salm in Anholt,³³ der Fürsten Esterházy in Forchtenstein³⁴ (Abb. 5) sowie für die Gemälde im Czerninschen Schloss Neuhaus (Jindřichův Hradec) in Südböhmen.³⁵

3. Die Luxusvariante davon waren die ovalen **Marmorreliefs** des kaiserlichen Hofbildhauers Paul Strudel und seiner Werkstatt, die vom Wiener Hof zu Werbezwecken an Verwandte und wichtige Aristokraten verschenkt wurden. Von den 14 registrierten Porträts Karls sind sechs Empfänger bzw. ursprüngliche Besitzer nachweisbar: Fürst Carl Theodor Otto von Salm, der Obersthofmeister König Josephs I. (Schloss Anholt); Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, der Onkel (Schloss Mannheim); Stift Stams mit der Habsburgergruft; das Neukloster in Wiener Neustadt mit der Grablege der Kaiserin Eleonore; Reichserzvizekanzler Friedrich Karl von Schönborn (Gartenpalais Wien) und der Brixener Fürstbischof Kaspar Ignaz Graf von Künigl (Schloss Ehrenburg in Südtirol).³⁶



5. Erzherzog Karl als König von Spanien, Ölgemälde, um 1708–1710, Sammlung der Fürsten von Esterházy, Forchtenstein

4. Die volkstümliche Variante waren **druckgraphische Bildnisse**, die sowohl in Wien als auch in den verbündeten Staaten der Niederlande sowie in England gedruckt wurden und vor allem auf dem diplomatischen Parkett in Rom sowie auf spanischem Territorium zu richtigen Propagandaschlachten führten. Aus den zeitgenössischen Quellen ist uns bekannt, dass dafür etwa druckgraphische Reproduktionen des Wiener Hofkupferstechers Jakob Männl nach einem Gemälde von Frans van Stampart nach Rom gesandt und dort vom kaiserlichen Botschafter u.a. bei einer Veranstaltung der Gegenpartei verteilt wurden.³⁷ Nachweisbar sind mindestens vier Graphiken nach Bildnissen des Wiener Hofmalers, darunter ein Kupferstich des Amsterdammers Pieter Van Gunst und ein Schabkunstblatt des Londoners Bernard Lens II (1659–1725) (Abb. 6). Das beweist wohl ebenso die propagandistische Absicht wie die erfolgreiche Wirkung der Wiener Porträtpolitik.

5. Ebenfalls in Rom und auch in Neapel kam es im öffentlichen bzw. diplomatischen Raum zur Präsentation von entsprechenden **Staatsporträts** und den daraus folgenden ‚Porträtkriegen‘. Höhe-

³³ Vliegenthart 1981 (Anm. 31), S. 139 (Nr. 543), 145 (Nr. 532).

³⁴ Stefan Körner, *Burg Forchtenstein. Tresor der Fürsten Esterházy*, Wien 2009, S. 111 (Abb.).

³⁵ Polleross 2021 (Anm. 1), S. 352–353, Abb. 2.

³⁶ Koller 1993 (Anm. 6), S. 194–195; Manfred Koller, *Strudeliana – Neues zum Werk von Peter und Paul Studel, Barockberichte*, 55–56, 2010, S. 568.

³⁷ Polleross 2000 (Anm. 19), S. 128–129; Bodart 2007 (Anm. 19), S. 104, Abb. 2; Polleross 2010 (Anm. 19), S. 402–403, Abb. 379.



6. Erzherzog Karl als König von Spanien, Schabkunstblatt von Bernard Lens II. nach einem Gemälde von Frans van Stampart, um 1703–1705, Privatsammlung

punkte erreichten diese Auseinandersetzungen 1701 in Neapel und 1703 in Rom. Der kaiserliche Botschafter beim Heiligen Stuhl, Leopold Joseph Graf von Lamberg, hatte bereits 1699 für seine bevorstehende Reise nach Rom ein Bildnis von Erzherzog Karl beim kaiserlichen Kammermaler Anthonis Schoonjans anfertigen lassen.³⁸ Schon bei seinem Aufenthalt am Kaiserhof hatte der wegen mehrfachen Totschlags angeklagte, 1701 aus Neapel nach Wien geflohene Giuseppe Capece, einer der mit Lamberg die Verschwörung vorbereitenden neapolitanischen Adligen, von Erzherzog Karl dessen in Diamanten gefasstes Bildnis überreicht bekommen, um gleichsam immer an die diesem geschworene Treue erinnert zu werden.³⁹ Eine ähnliche Funktion erfüllte das Gemälde Erzherzog Karls, das Anton Florian von Liechtenstein im Sommer 1701 nach Rom sandte. Wie Lamberg in seinem Tagebuch festhielt, hat der Gesandtschaftssekretär Franz Freiherr von Sassinet dem Botschafter *auch von Ihro Durchlaucht dem Erzherzog ein Portrait mitgebracht, welches gar wol gleichet, wie der Fürst mir schreibet*.⁴⁰ Dieses Gemälde sollte bald auch eine wichtige Rolle im Rahmen der

Rebellion in Neapel spielen. Als die Aufständischen am 23. September 1701 in die Stadt einmarschierten, wurde dem antiken Brauch folgend das Bildnis auf einer Stange von Sassinet⁴¹ unter den Rufen *Es lebe das Haus Österreich! Es lebe König Karl! Zehn Jahre Steuerfreiheit!* vorangetragen: *Der Chassignet hat des Ertzherzogs Contrefait in der Höhe geführet, stehet also dass mehreren zu Verehrung [?]; sie schreyeten auch ‚Franca la gabella della Farina, pagnole grosse‘ [Zollfreiheit auf Mehl, größere Brotleibe].*⁴² Vor dem Porträt des Habsburgers auf dem Balkon vor dem Audienzsaal des Klosters San Lorenzo, wo die Gemeindeverwaltung ihren Sitz hatte, verlas Sassinet anschließend das Patent über die habsburgische Machtübernahme und mit Trompetenschall, Glockengeläut sowie Volksjubel wurde der Erzherzog als Karl VI. zum König von Neapel ausgerufen.⁴³ Als man den Aufstand aber schon nach zwei Tagen blutig niedergeschlug, wurde das Porträt des

³⁸ POLLERROSS 2010 (Anm. 19), S. 379–380, Abb. 366.

³⁹ Salvatore FODALE, Capece Giuseppe, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 18, Roma 1975, S. 421–423

⁴⁰ St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv, Schlossarchiv Ottenstein, Lamberg, Römisches Diarium I, 754 (26. 7. 1701), zitiert nach: POLLERROSS 2010 (Anm. 19), S. 387–388.

⁴¹ Friedrich FIRNHABER, *Die Mission des Freiherrn von Sassinet, österr. Agenten in Rom, im Jahre 1701*, Wien 1856, S. 13.

⁴² St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv, Schlossarchiv Ottenstein, Lamberg, Römisches Diarium I, 910 (24. 9. 1701; nach einem Brief aus Neapel), zitiert in: POLLERROSS 2010 (Anm. 19), S. 387–388.

⁴³ Giuseppe GALASSO, *Napoli Spagnola dopo Masaniello. Politica, Cultura, Società*, Firenze 1982, S. 598, 602.



7. Präsentation des Porträts von König Karl III. von Spanien durch den kaiserlichen Botschafter Lamberg in Rom (1703), Radierung, 1710, Privatsammlung

Habsburgers nach Erstürmung des Klosters von den spanischen Soldaten in Fetzen gerissen.⁴⁴ Bei dem in Neapel verwendeten Bildnis hatte es sich tatsächlich um das Gemälde gehandelt, welches Lamberg vom Fürsten Liechtenstein aus Wien erhalten hatte, wie er diesem danach mitteilte: *Der ehrliche Chassignet ist Fendrich gewesen, hat Ihr Mayt. Bildnuss zu Pferd in der Höhe getragen. Ich hab das meinige hergeben, so Euer Fürstl. Gnaden mich begnadet.*⁴⁵

Der römische Porträtkrieg erreichte im Jahre 1703 seinen Höhepunkt, als der kaiserliche Botschafter nach der offiziellen Ausrufung von Erzherzog Karl zum König von Spanien in Wien mit dessen Bildnis den Anspruch der Habsburger öffentlich dokumentieren wollte. Diese Episode ist in zahlreichen Quellen überliefert,⁴⁶ u.a. im *Historischen Bildersaal* von Imhof aus dem Jahre 1710: *Der Kayserliche Ambassadeur in Rom bediente sich hierbey der Gelegenheit / des neuen Königes Portrait öffentlich auszuhängen / und hätte er Anfangs in Willens / solches in der Kirche al Anima zu thun. Weil aber der Pabst besorgte / es möchte der Gottes=Dienst dadurch gestöret und die widrigen Partheyen einander darüber in der Kirche in die Haare kommen / ließ sich der Ambassadeur bereden / solche Function in seinem Hause zu verrichten / woselbst er auch den Römischen Adel sehr magnific tractirte. Das sämtliche Volck bezeigte eine solche Affection gegen diesen Printzen / daß sie ihre Freude nicht genug ausdrucken konnten / und dieses Bild drey Tage nacheinander / gleich als in Procession / besahen.*⁴⁷ Graf Lamberg hatte also einen wichtigen Propagandaerfolg errungen.

⁴⁴ Francesco VALESIO, *Diario di Roma* (Hrsg. Gaetana Scano, Giuseppe Graglia), 1, Milano 1977, S. 503 (*ritratti dell'arciduca d'Austria stampati*); Marcus LANDAU, *Rom, Wien, Neapel während des spanischen Erbfolgekrieges. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Papsttum und Kaiserthum*, Leipzig 1885, S. 124–126, 132.

⁴⁵ Vadiz-Wien, Hausarchiv der Fürsten von und zu Liechtenstein, Brief Lambergs an Fürst Anton Florian vom 24. 9. 1701, zitiert in: POLLEROSS 2010 (Anm. 19), S. 388.

⁴⁶ Elisabeth GARMS CORNIDES, Spanischer Patriotismus und „österreichische“ Propaganda. Habsburger-Porträts in einer römischen Kirche aus der Zeit des Spanischen Erbfolgekrieges, *Römische historische Mitteilungen*, 31, 1989, S. 281; WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 246–249; BODART 2007 (Anm. 19), S. 104–105; POLLEROSS 2010 (Anm. 19), S. 403–407.

⁴⁷ Andreas Lazarus IMHOF, *Neu eröffneten Historischen Bilder=Saals Sechster Theil. Das ist: Kurtze / deutliche und unpassionirte Beschreibung der Historiae Universalis, enthaltend die Geschichten / so annoch uner dem glorwürdigsten Kaiser Leopoldo I. biß auf die Regierung Kaisers Josephi I. in Europa, auch sonst in der Welt / sich hin und wieder zugetragen*, Nürnberg 1710, S. 636.

8. Johann August Corvinus
 nach Paul Decker sen.
 und jun.: Einzug der
 österreichischen Truppen
 in Neapel mit dem Bildnis
 Karls III. von Spanien (1707),
 Kupferstich, 1716,
 Privatsammlung (Ausschnitt)



Die von Imhof publizierte Illustration dieses Ereignisses als Huldigung der Menge vor dem an der Fassade angebrachten Bildnis (Abb. 7) entsprach zwar nicht den Tatsachen, vermittelt aber die beabsichtigte Funktion und erzielte Wirkung des Porträts sehr gut.

Als 1707 Neapel von den habsburgischen Truppen zurückerobert wurde, hat man die erst im Dezember 1705 eingeweihte Reiterstatue des bourbonischen Herrschers von Lorenzo Vaccaro zerstört,⁴⁸ und die Bevölkerung der Stadt kam dem Feldherrn und späteren Vizekönig Wirich Philipp Graf Daun mit den Schlüsseln der Stadt sowie einem Porträt Karls III. auf einer Stange entgegen: *Die Strassen waren mit viel 1000 Mannes= und Weibes=Personen und Kindern gefüllet / worbey das ‚Portrait‘ des Königs in Spanien / Carl III. hin und wieder auflangen Stangen vorgetragen wurde.*⁴⁹ Der diese Begebenheit schildernde Augsburger Kupferstich zeigt ebenfalls, dass die Bevölkerung der Stadt *zum Zeichen ihrer treu und Devotion gegen das Haus Österreich das Bildnis Caroli III. auflangen Stangen vor dem zug hertrug* (Abb. 8).⁵⁰ Beim Einzug des neuen Vizekönigs Georg Adam Graf von Martinitz⁵¹ im Jahre 1707 kamen auch Auswurfmünzen mit der Darstellung Karls III. zum Einsatz, an denen der Diplomat jedoch bemängelte, *dass der Meister seine Kunst nicht gar zu wohl verstehen thuet, indeme er die Gleichheit nicht getroffen.*⁵²

Ähnlich wie in Neapel wurde auch in Mailand der Machtwechsel mit einem Münzporträt des neuen Herrschers dokumentiert und gefeiert: *So wurde den 16. April in Mayland der*

⁴⁸ Diane H. BODART, *Enjeux de la présence en image. Les portraits du Roi d'Espagne dans l'Italie du XVIIe siècle, The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy* (Hrsg. Elizabeth Cropper), Milano 2000 (Villa Spelman Colloquia, 7), S. 98.

⁴⁹ *Gegeneinander-Haltung 1710* (Anm. 28), S. 152.

⁵⁰ Ursula TILMANN, *Die Übergabe von Neapel 1707, Brennpunkt Europas 1704. Die Schlacht von Höchstädt/The Battle of Blenheim* (Hrsg. Johannes Erichsen, Katharina Heinemann), Schloss Höchstädt an der Donau, Ostfildern 2004, S. 296, Kat. Nr. 10.21. Eine italienische Version dieser Graphik bei: GALASSO 1982 (Anm. 43), S. 732.

⁵¹ Martinitz blieb aber nicht einmal ein halbes Jahr auf seinem neuen Posten: Pia WALLNIG, *I viceré austriaci, Cerimoniale del viceregno austriaco di Napoli 1707–1734* (Hrsg. Attilio Antonelli), Napoli 2014, S. 23.

⁵² Heinrich BENEDIKT, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Eine Darstellung auf Grund bisher unbekannter Dokumente aus den österreichischen Archiven*, Wien-Leipzig 1927, S. 54.

Huldigungs=Actus vor König Carl III. auf das prächtigste angestellt. Der Prinz Eugenius war es, der an dieses Königs statt dieselbe einnahme, deme der Marquis Castiglione⁵³ die Schlüssel, und der Lieutnant des Königs zwey Gefässe voll Erde und Wasser überreichte, welche der Printz zum Zeichen des genommenen Besitzes ausschüttete. Er erhob sich nach dem Herzoglichen Palast, und ließ unter das Volck Geld auswerfen; [...]. In dem grossen Saal setzte er sich unter einen Thron=Himmel, daran das Bildniß König Carl des III. zu sehen war, und liesse sich den Eyd und die Treue schwören.⁵⁴

III. Das Porträt bei Huldigungen und als diplomatisches Geschenk:

Die oben beschriebenen Vorgänge während des Spanischen Erbfolgekrieges zeigen jedoch nur die außenpolitische Zuspitzung einer damals schon weit verbreiteten Zeremonialpraxis. Dies gilt auch für die Überreichung von Porträtminiaturen und Gnadenmedaillen, wie Julius von Rohr 1733 berichtet: *Zuweilen regaliren auch die Landes=Herrschaften die vornehmsten von den Ständen mit ihren, mit Diamanten besetzten Portraits.*⁵⁵ Daher überreichte Karl VI. auch nach seiner Wahl und Krönung zum Kaiser sein Miniaturporträt an verdiente Funktionäre.. Aufgrund des unvorhergesehenen Todes seines Vorgängers wurde dem preußischen Wahlgesandten Christoph von Dohna das mit Diamanten besetzte Bildnis des Habsburgers als kleines ‚Dankeschön‘ jedoch erst nach seiner Abreise aus Frankfurt nachgesandt.⁵⁶

Wie hoch der Propagandawert dieser kaiserlichen Geschenke war, geht aus der Porträtpraxis des Freiherrn Daniel Erasmus von Huldenberg (1660–1733) hervor. Der Gesandte des Königreiches Großbritannien und des Kurfürstentums Hannover in Wien, der bereits 1698 von Leopold I. in den Ritterstand sowie 1712 von Karl VI. zum Freiherrn und zum ungarischen Magnaten ernannt worden war, hatte sich erstmals 1713 (?) von Johann Kupetzky zum Preis von 100 Gulden in der Rüstung eines Adligen porträtieren lassen. Wenig später gab er ein weiteres Bildnis in Auftrag, das ihn im spanischen Mantelkleid, der Wiener Hofkleidung, und mit dem Diamantenporträt Karls VI. zeigte. Auf dem Tisch vor ihm liegen außerdem die entsprechenden Miniaturporträts seiner beiden Amtsvorgänger. Dieses Bildnis ist allerdings nur in einem nachträglichen Schabkunstblatt von Bernhard Vogel überliefert (Abb. 9). 1719 entstand schließlich ein drittes Gemälde von Kupetzky, das Huldenberg in ungarischer Magnatentracht porträtierte.⁵⁷ Der Aufsteiger ließ also offensichtlich jeden seiner Karriereschritte dokumentieren und die Auszeichnung mit den kaiserlichen ‚Orden‘ war ein Aspekt davon.

Zur böhmischen Königskrönung im Jahre 1723 wurden etwa 494 Dukaten, 723 große und 717 kleine Goldmünzen sowie 5857 große und 10315 kleine Silbermünzen verteilt.⁵⁸ Auch bei der Erbhuldigung in Ljubljana (Laibach) bedachte der Kaiser 1728 einige Adelige mit solchen ‚Denkmälern

⁵³ Fürst Ferdinando II. de Castiglione delle Stiviere (1648–1723).

⁵⁴ RINCK 1712 (Anm. 17), S. 322.

⁵⁵ Julius Bernhard von ROHR, *Einleitung zur Ceremonielwissenschaft der grossen Herren*, Berlin 1733 (reprint: Weinheim 1990), S. 678.

⁵⁶ WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 197.

⁵⁷ Eduard A. SAFARIK, *Künstler aus dem Umkreis von Johann Kupezky. Ausgewählte Werke*, Brno 2014, S. 42.

⁵⁸ Hanns Leo MIKOLETZKY, Hofreisen unter Kaiser Karl VI., *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 60/1–3, 1952, S. 283, Anm. 103.



9. Miniaturporträts der Kaiser Leopold I., Joseph I. und Karl VI. auf dem Porträt des Botschafters Daniel Erasmus von Huldenberg, Schabkunstblatt von Bernhard Vogel nach einem Gemälde von Johann Kupetzky (um 1716), 1731, Privatsammlung (Ausschnitt)



10. Miniaturporträt Kaiser Karls VI. für seinen Beichtvater P. Vitus Georg Tönnemann auf dessen Porträt, Ölgemälde, um 1739, Theologische Fakultät, Paderborn

kaiserlicher Zuneigung⁵⁹ *Nebst disen höchsten Gnaden=Bezeugungen hat auch Herr Wolf Weyckard Graf / und Herr von Gallenberg Landshaubtmann in Crain von Jhro Kayserlicher Majest. etc. etc. zu einem Denck=mahl allerhöchst= Deroselben sonderbaren Neygung / ein mit vielen Diamanten beziert= Kayserliches Portrait erhalten. Herrn Seyfrid Bonaventura von Werthenthall / damahlens bestellt=gewesten Ordinierungs=Commissario ist eine mit etlichen Diamanten besetzt= Kayserliche Medaillie zugekommen; ansonsten hat Herr Frantz Antoni von Stemberg / Kayserlicher Verweser zu Ydria / und Herr Johan von Schluderbach eine Gold=Medaillie gleichfahls empfangen.*⁶⁰

Im Laufe der Zeit wurden diese Auszeichnungen für Funktionäre jedoch zu einer Selbstverständlichkeit, weshalb die Wiener Konferenz nach den Verhandlungen um den Berliner Vertrag im Jahre 1728 diese „Verehrungen“ als einen „üblen Gebrauch“ beklagte. Die kaiserlichen Minister wollten daher die Porträtgeschenke durch reine Geldleistungen ersetzen.⁶¹ Noch 1738 wurde jedoch der Bürgermeister der Reichsstadt Ulm, Max Christoph Besserer von Thalvingen (1678–1738), mit einer Gnadenkette des Kaisers belohnt.⁶² Es sind aber auch zwei rührende Beispiele für persönliche Porträtgeschenke des Kaisers überliefert: Im Jahre 1716 übersandte Karl VI. nach dem Sieg über die Türken bei Peterwardein dem Prinzen Eugen sein Porträt und schrieb dazu: *Um Dero liebster Person hier als ein amant [Liebender] allezeit inséparable [unzertrennlich] zu sein, als ihm mein handliches Gesicht wenigstens gemalt zu schicken, weil leider ich selbst nicht bei ihm sein kann, um dadurch allezeit bei Euer Durchlaucht zu sein, und damit so oft Euer Liebden solches ansehen, Sie sich erin-*

⁵⁹ Die Zeremonialprotokolle zur Krainer Erbhuldigung erwähnen den Porträtgebrauch leider nicht: ÖStA, HHStA, OMeA ZA 14: *Protocollum Aulicum in Ceremonialibus pro anno 1728*, fol. 194v–200r.

⁶⁰ Carl Seyfrid von PERITZHOFF, *Erb-Huldigungs Actus im Hertzogthum Crain*, Laibach 1739, S. 63.

⁶¹ WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 213.

⁶² Das Porträt befindet sich im Museum Ulm und hat die Inv.-Nr. 1941.8442/3.

nern, daß, wie mein Bild, also ich, mein Herz und meine Erkenntlichkeit allezeit bei Ihnen und nie im geringsten sich recht separiren noch ändern werde; auch damit Euer Liebden erinnere, so mich Euer Liebden lieben, sie sich nicht mehr so in Gefahr setzen, sondern sich mir zuliebe mehr schonen sollen, sonst ich mein Bild zurückrufe und meine amitié [Freundschaft] aufsagen werden.⁶³

Als der eingangs genannte kaiserliche Beichtvater Tönnemann im Jahre 1739 vom Kaiser genötigt wurde, in der Schlosskapelle von Laxenburg – zwei Jahre nach dem Termin – sein goldenes Priesterjubiläum zu feiern, erfolgte dies natürlich in Anwesenheit des von ihm ‚verkuppelten‘ Kaiserpaares. Karl VI. ließ auch „ein wahrhaft königliches Mahl mit der Ausstattung, wie es gewöhnlich Erzherzögen bei ihrer Hochzeit gewährt wird, ausrichten und den Obersten Kämmerer in seinem Namen beim Mahl anwesend sein. /.../ Als während des Mahles der erste Becher auf das Wohl des Kaisers gelehrt wurde, hatte Durrius, der Kustos der Privatschatulle des Kaisers, dem ahnungslosen Pater Tönnemann, der aber auch nicht wagte, sich zu widersetzen, eine goldene Münze, die mit dem Bild des Kaisers geschmückt und mit wertvollen Diamanten besetzt war, an die Brust geheftet. Nicht ohne eine lange ehrenvolle Rede, in der er Zeugnis dafür ablegte, dass den bisherigen so bedeutenden Verdiensten, ein bei weitem reicherer Lohn geschuldet sei.“ Diese Auszeichnung wurde auch auf dem Bildnis des Geistlichen dokumentiert (Abb. 10).⁶⁴

Dienten diese Porträts sowohl der Bekundung der Dankbarkeit und als Aufforderung zur persönlichen Loyalität bzw. zur nachträglichen Erinnerung an den „allerhöchsten Besuch“, so bedurfte es in jenen Städten, wo der Herrscher durch einen Stellvertreter ersetzt wurde, eines Porträts des abwesenden Monarchen. Der Zeremonialtheoretiker Julius Bernhard von Rohr beschrieb das Aussehen und die Funktion eines solchen ‚stellvertretenden‘ Herrscherporträts 1733 folgendermaßen: *In den Audientz-Zimmern [eines Gesandten] siehet man mehrentheils das Portrait ihres Durchlauchtigsten Committentens in Lebens=Grösse, und über denselben einen Baldachin von Sammet oder Drap d’Or. Vor dieses Bild muß ein ieder Respect haben, und darf man ihn nicht leichtlich den Rücken zukehren, oder es mit aufgesetzten Hut betrachten, will man nicht von denen die dieses gewahr werden, vor unhöflich angesehen werden.*⁶⁵

Ein solches Gemälde scheint bei den Huldigungen in den Reichsstädten zwar aus juristischen Gründen nicht notwendig gewesen zu sein, von Rohr beschreibt den Porträteinsatz aber auch in diesem Zusammenhang als üblich: *Auf den Huldigungs=Saal wird ein prächtiger Thron aufgerichtet /.../, an dem Orte, wo der vornehmste Gevollmächtigte hin placirt, wird des Serenissimi Portrait in Lebens=Größe gestellt.*⁶⁶ Es bot zumindest einen moralisch-propagandistischen Ersatz für den abwesenden Kaiser. Die Huldigung vor dem Bildnis erfolgte normalerweise für die Vertreter der Stände bzw. für die Stadtregierung im Rathaus und die Bürger davor. Den Höhepunkt erreicht diese Entwicklung um 1700. Waren nach 1705 noch 49 Reichsstädte zur Huldigung an Joseph I. aufgefordert worden, verzögerte und reduzierte sich diese Praxis unter Karl VI. nach 1712. Eine Huldigung vor dem Bildnis ist nur aus Aachen und Regensburg bekannt. In Aachen, wo der kaiserliche Offizier und Diplomat Damian Hugo Graf von Virmont (1666–1722) die Huldigung entgegennahm, war sowohl in einem Saal seiner Residenz *ein Baldachin mit der Röm. Kays. Mayt. bildtnus auffgerichtet*“ worden, als auch für die Messe in einer Kirche (Münster?) *ein Baldachin, unter*

⁶³ MRAZ 1985 (Anm. 30), S. 127.

⁶⁴ Deutsche Übersetzung des lateinischen Wiener Nekrologs: KORTING 2011 (Anm. 13), S. 204–205, Abb. I, II. Das Gemälde befindet sich heute in der Theologischen Fakultät in Paderborn.

⁶⁵ ROHR 1733 (Anm. 55), S. 395.

⁶⁶ ROHR 1733 (Anm. 55), S. 663.



11. Philippe van Roy: Kaiser Karl VI. als Landesfürst von Brabant, Ölgemälde, um 1717, Rathaus Brüssel

welchem Ihro Röm. Kayl. Mayt. Bildtnus und ein Sessl aufgestellt worden. Die Huldigung des Magistrats erfolgte ebenso vor dem mit dem Baldachin ausgezeichneten Porträt des Herrschers wie das Festmahl danach.⁶⁷ Eines dieser Bildnisse ist vermutlich im Aachener Rathaus erhalten⁶⁸, ein Gemälde nämlich, das dem kaiserlichen Hofmaler Frans van Stampart zugeschrieben werden kann und daher aus Wien gekommen sein muss.

In Regensburg nahm Kardinal Christian August von Sachsen-Zeits (1666–1725), der kaiserliche Vertreter auf dem Reichstag, die Huldigung von Magistrat und Bürgerschaft ebenfalls vor einem Porträt Karls VI. entgegen. Der Kirchenfürst saß dabei auf einem *drey Staffel hoch erhöhten Thron, unter einem rothen Sammet mit goldenen Borten und Frantzen besetzten Baldachin, unter welchem Ihro Kay. Maj. Portrait in einer verguldeten Fassung angehefftet, in dero gleichmäßig-bezogenen Lehn-Sessel.*⁶⁹

Vergleichbares galt für die Erbhuldigung in den habsburgischen Erbländern, wobei vor allem jene in den nach dem Frieden von Rastatt aus dem spanischen Erbe übernommenen südlichen Niederlanden mit besonderem Prunk

gefeiert wurden, vielleicht weil es nach dem vorübergehenden ‚Anschluss‘ an Frankreich besonderer Loyalitätsbezeugungen bedurfte.⁷⁰ In Mecheln wurde dabei das Bildnis Karls VI. im Rathaus unter einem Baldachin präsentiert. In Ypern nahm der Prince de Ligne die Huldigung entgegen und wurde beim Festmahl im bischöflichen Palast *unter einen Dais gesetzt, an welchem zur rechten Hand das Bildnuß Ihrer Maj. des Kaysers und zur Lincken des Printzen Eugenii [1714–1725 Statthalter der Spanischen Niederlande] angemachet waren.*⁷¹

Besonders prunkvolle Festdekorationen wurden 1717 in Brüssel und Gent zur Huldigung für Karl VI. errichtet. Auf der „Grand Place“ in Brüssel war für die Erbhuldigung des Habsburgers als Herzog von Lothringen, Brabant und Limburg am 11. Oktober ein „Grand Théâtre“ in Form einer Arkadengalerie aufgebaut worden, unter dessen Mittelbogen sich das Porträt des Kaisers un-

⁶⁷ WINKLER 1993 (Anm. 2), S. 117–155.

⁶⁸ Georg K. HELG, *Das Aachener Rathaus. Ein Bauwerk als Zeugnis europäischer Geschichte*, 2, Aachen 2015, S. 200.

⁶⁹ Manuskriptbericht von Georg Gottlieb Hauer, zitiert in: Ulrike STAUDINGER, *Die Huldigung für Kaiser Karl VI. am 21. Juli 1718, Feste in Regensburg. Von der Reformation bis in die Gegenwart* (Hrsg. Karl Möseneder), Regensburg 1986, S. 310–314.

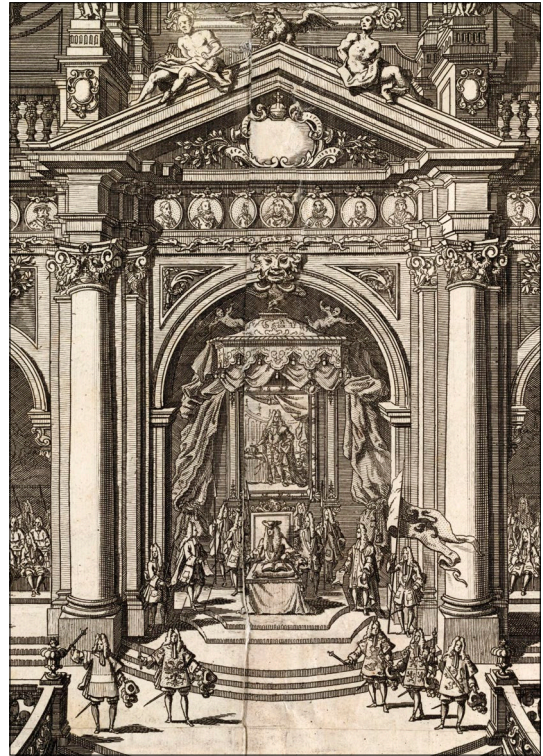
⁷⁰ So war der in Ypern als kaiserlicher Vertreter aktive Fürst Antoine Joseph Ghislain de Ligne (1682–1750) vorher Adjutant von König Philipp V. von Spanien gewesen.

⁷¹ LÜNIG 1720 (Anm. 17), S. 924, 933.

ter einem Baldachin befand. Davor wurde – wie 1702 in einer ähnlichen Architektur für Philipp V. – die Erbhuldigung entgegengenommen. Das bei der Huldigung verwendete Bildnis oder ein ähnliches Gemälde von Philippe van Roy ist im Rathaus von Brüssel erhalten (Abb. 11).⁷²

In Gent präsentierte die zweigeschossige ephemere Architektur von Jacob Colin oben ein großes Gemälde mit der allegorischen Darstellung der Huldigung an den neuen Landesfürsten. Die Serie der Medaillonporträts der Landesfürsten im Fries des Gebälkes wurde durch die Statuen von Leopold I. und Joseph I. ergänzt, während in der Mittelarkade des Festgerüsts ein Thron unter einem Baldachin aufgestellt und darüber ein Staatsporträt Karls angebracht war (Abb. 12): *Son Excellence y étant montee se plaça dans un fauteuil sur une estrade élevée de trois marches & mise au milieu sous une riche Dais, ou le Portrait de Sa Majesté Imperiale & Catholique étoit exposé. Elle [der interimistische Statthalter Hercule Joseph Louis Turinetti Marquis de Prié; 1658–1726] avoit devant Elle une table couverte d'un tapis de velours cramoisi galonné d'or avec le livre des S. Evangiles sur un carreau.*⁷³ Zwei weitere Staatsporträts des Kaisers

wurden in der Kathedrale St. Bavo sowie vor dem Rathaus im Rahmen einer Festdekoration präsentiert und zwar ebenfalls unter einem Baldachin. Von den Huldigungsbildnissen der österreichischen Vizekönige in Neapel sind zwei Darstellungen überliefert. Kardinal Wolfgang Hannibal Graf von Schrattenbach (1660–1738) wurde 1719 zum Vizekönig und somit zum Statthalter des Königreichs Neapel ernannt und kehrte 1722 in seine Diözese Olmütz (Olomouc) zurück. Im Museum des Bistums befindet sich ein Gemälde von Giambattista Canziani, welches die Huldigung der Stände vor dem unter einem Baldachin mit dem Ovalporträt Karls VI. stehenden Schrattenbach zeigt (Abb. 13).⁷⁴



12. Jan Baptist Berterhaus nach C. Eykens: Porträt Kaiser Karls VI. unter einem Baldachin, Gemälde einer Festdekoration in Gent zur Erbhuldigung der Grafschaft Flandern (1717), Radierung, 1719, Privatsammlung (Ausschnitt)

⁷² Louis LEBEER, *Les estampes relatives aux inaugurations de Philippe V et de Charles VI à Bruxelles, Anciens Pays et Assemblées d'États/Standen en Landen*, 16, 1958, S. 44–47, 57–63; Yves JACQMIN, Quentin DEMEURE, *L'hôtel de ville de Bruxelles*, Bruxelles 2011 (*Historia Bruxellae*, 14).

⁷³ *Relation de l'Inauguration Solennelle de Sa Sacré Majesté Imperiale et Catholique Charles VI come Comte de Flandre*, Gent 1719, S. 11; Friedrich POLLEROSS, *Kaiser, König, Landesfürst. Habsburgische „Dreifaltigkeit“ im Porträt, Bildnis, Fürst und Territorium* (Hrsg. Andreas Beyer, Ulrich Schütte, Lutz Unbehaun), München-Berlin 2000 (*Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur*, 2), S. 200–201, Abb. 16.

⁷⁴ Ladislav DANIEL, *Der Vizekönig von Neapel Hannibal Kardinal von Schrattenbach nimmt die Huldigung der Stände entgegen, Gemäldegalerie Kroměříž. Katalog der Gemäldesammlung des erzbischöflichen Schlosses in Kroměříž* (Kroměříž) (Hrsg. Milan Tolgner), Kroměříž 1999, S. 98–100.



13. Giambattista Canziani: *Porträt Kaiser Karls VI. unter einem Baldachin, Gemälde der Eidesleistung von Neapel vor Vizekönig Kardinal Wolfgang Hannibal von Schrattenbach, Ölgemälde, um 1719, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Olomouc*

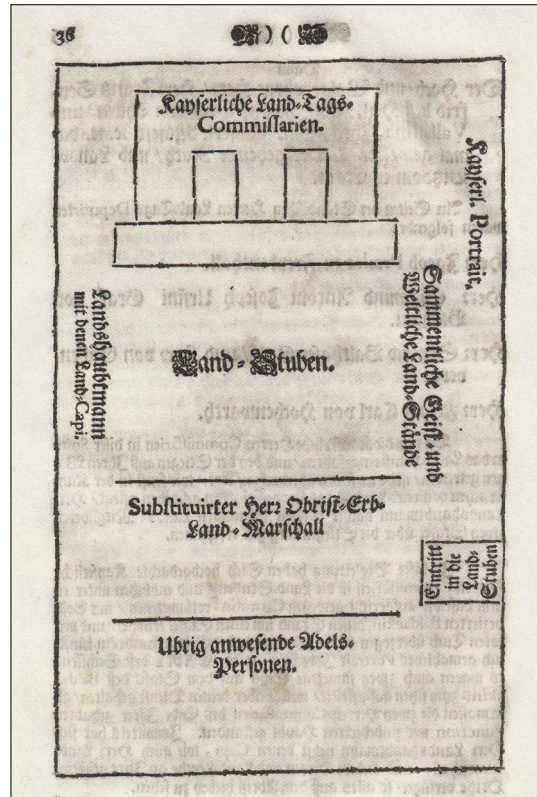
Am 23. April 1732 überreichte der seit 1728 amtierende Vizekönig Aloys Thomas Raimund Graf von Harrach (1669–1742) im Namen des Kaisers vier neapolitanischen Adelige den Orden vom Goldenen Vlies. Zu diesem Anlass war in der *Sala dei Viceré* (mit einer Porträtgalerie der Vizekönige) des Palazzo Reale ein Thron unter einem Damastbaldachin angebracht worden, über dem sich ein ebenfalls durch einen Baldachin ausgezeichnetes riesiges allegorisches Reiterporträt des Kaisers von Paolo de Matteis befand: *sta dipinto l'augustissimo nostro monarca a cavallo che trionfa della nostra Partenope [= Stadtgöttin von Neapel] di pittura del famoso Paolo de Matteis [...]. Solto del quale stava sentato il dosello per sua Eccellenza [...] sopra del quale stava la sua sedia*. Auf der gegenüberliegenden Seite bzw. in der Mitte des Saales war eine ebenfalls vom Hofingenieur Cristoforo Rossi errichtete und mehrere Meter hohe „macchina“ aufgebaut worden, auf deren Basis sich das Wappen des Vizekönigs befand. Die darüber angebrachten Porträts des Kaiserpaars waren vom Doppeladler mit dem kaiserlichen Wappen bekrönt und beide Festdekorationen waren u.a. durch Kristalluster, Putti usw. *con somma pompa guarniti*. Im Harrach-Archiv sind zwei Zeichnungen dieser Porträtinszenierungen erhalten.⁷⁵

Aus dem Bereich der habsburgischen österreichischen Erblande ist mir nur ein ‚stellvertretendes Porträt‘ bekannt, und zwar von der Erbhuldigung 1728 in Laibach (Abb. 14). Da dort der Herrscher

⁷⁵ Bericht des Zeremonialprotokolls: Gabriel GUERINO, *Cerimoniali e feste durante il vicereame austriaco a Napoli, Cerimoniale del vicereame 2014* (Anm. 51), S. 339–341; Ilaria TELESca, *I disegni del Familienarchiv Harrach di Vienna per la committenza artistica nella Sala dei Viceré del Palazzo Reale di Napoli*, *RIHA Journal*, 0246, 2020: <https://www.riha-journal.org/articles/2020/0246-tesca> (7. 9. 2020).

selbst anwesend war, kam das Gemälde auch nicht bei der eigentlichen Huldigung zum Einsatz, sondern vertrat diesen gleichsam während der Verhandlungen seines Vertreters mit den Krainer Ständen im Landhaus: *In diser Begleitung haben Sich hochgedachte Kayserliche Herren Commissarien in die Land-Stuben / und endlichen unter einem daselbst aufgericht= gewesten Carmisin-rotsametenen / und mit Gold bezierten Baldackin, dessen Stand um einen Stafel erhöht / und mit roten Tuch überzogen war / begeben / an der Seiten stunde ein künstlich gemahlenes Portrait Jhro Maj. ec. ec. KARL deß Sechsten / es waren auch zwey sametene Sessel auf dem Stafel deß Baldackins zum sitzen aufgestellt / welche aber keinen Dienst gehalten / allermassen die zwey Herren Commissarien biß Ende Ihrer gehaltenen Funktion mit unbedeckten Haupt gestanden. Inmittels hat sich Herr Landshaubtmann nebst denen Capi, wie auch Herr Land-Marschall / und andere Herren und Land-Leuthe an Ihre gehörige Orthe verfüget / so alles auß dem Abriß hiebey zu sehen.*⁷⁶

Eine größere publizistische Wirkung erlangten auch die Bildnisse des Kaisers und seiner Gattin, die bei Anlässen von geringerer rechtlicher Bedeutung auf den Fassaden bzw. Festdekorationen der Gebäude von Institutionen, Ministern, Beamten oder Hoflieferanten präsentiert wurden. Als 1716 die Geburt des Erzherzogs Leopold auch in Augsburg gefeiert wurde, ließ etwa Wilhelm Michael von Rauner, Silberhändler und Mitglied des Inneren Rates der Stadt, sein Geschäftshaus mit Bildnissen der kaiserlichen Eltern schmücken, die ebenso wie die dazugehörigen Inschriften in einer Festschrift publiziert wurden (Abb. 15): 8. *Kaysers Caroli VI. Bildnus / mit denen Worten: Vivat Carolus Imperii & stemmatis Augustus. Es lebe Carolus VI. deß Reichs und seines Stammens Vermehrer.* 9. *Der Kayserin Elisabeth Bildnus / mit der Überschrift: Vivat Elisabetha, stemmatis Augusta, Pia, felix foecunda. Es lebe die Kayserin Elisabeth / eine Vermehrerin ihres Stammens / die Fromme / Glückseelige und Fruchtbare.*⁷⁷ Wie der Verleger im Vorwort zum Ausdruck brachte, sollten die von den Patriziern der Reichsstadt zur *aller=devotesten Felicitir= und Beehrung öffentlich auß= und aufgestellte Freuden= und Frohlockungs=Mahle* durch den Druck auch dem Kaiser zu Füßen gelegt werden, in der Hoffnung auf weitere allerhöchste Druckprivilegien. In



14. Porträt Karls VI. beim Zeremoniell der Verhandlungen zwischen kaiserlichen Kommissären und den Krainer Landständen für die Erbhuldigung in Laibach (1728), typographische Tafel in *Erb-Huldigungs Actus*, 1739, National- und Universitätsbibliothek, Ljubljana

⁷⁶ PERITZHOF 1739 (Anm. 60), S. 35–36.

⁷⁷ Johann Christoph KOLB, *Das Frolockende Augspurg. Wie solches wegen der höchst=beglückten Geburt deß Durchleuchtigsten Ertz=Hertzogen und Printzen von Asturien Leopoldi II. Seine allerunterthänigste Freude den 17. May 1716 durch verschiedene Illuminationes dargestellt hat*, Augsburg 1716, S. 33, Taf. 32.

15. Porträts von Karl VI. und der Kaiserin Elisabeth Christine im Rahmen einer Festdekoration an der Fassade der Silberhandlung von Wilhelm Michael von Rauner in Augsburg (1716), Kupferstich in: *Das Frolockende Augspurg*, 1716, Privatsammlung



diesen Fällen waren die den Stadtraum zierenden Porträts also gleichzeitig ein Ausdruck der politischen Loyalität, ein ökonomisch sinnvoller indirekter Hinweis auf den Status eines Hoflieferanten und eine Investition in künftige *allerhöchste Kayserl. Milde und Protection*.

IV. Das Bildnis in Kaisersälen und Adelsresidenzen:

Nach erfolgter Huldigung bzw. bei Regierungsantritt im Deutschen Reich, in Ungarn und Böhmen sowie in den anderen Erbländern war in den Jahren 1711–1712 eine weitere Serie von Staatsporträts notwendig, um die seit Leopold I. in größerer Zahl nachweisbare Porträtverbreitung zu aktualisieren. Der Empfänger- bzw. Auftraggeberkreis war wieder ähnlich wie bei den oben genannten Bildnissen Karls als spanischer König:

1. Eine größere Gruppe bilden die **Rathäuser in Reichsstädten und landesfürstlichen Märkten**, wo mehrfach auch umfangreichere Kaiser- oder Landesfürstenzyklen zu finden sind.⁷⁸ Das vielleicht früheste Porträt dieser Gattung entstand noch im Jänner 1712: Als der junge Herrscher am 13. Jänner auf seiner Heimreise von der Krönung in Frankfurt nach Wien in Würzburg empfangen wurde, ließ der Magistrat beim Würzburger Hofmaler Georg Franziskus Mika ein lebensgroßes Bildnis von Karl VI. anfertigen. Aufgrund von Zeitmangel nahm der Maler offensichtlich eine Darstellung des spanischen Königs zum Vorbild und fügte nur die heraldische Reichskrone zur spanischen Königskrone hinzu.⁷⁹ Ein weiteres Beispiel für diese Gattung bietet das Gemälde Karls VI. im Rathaus in Brüssel, das gleichzeitig als Versammlungshaus der Stände des Herzogtums Brabant diente. Das Gebäude war 1695 von den Franzosen zerstört worden und erst 1714 konnte der Neubau vollendet werden. In

⁷⁸ Arnulf HERBST, Zur Ikonologie des barocken Kaisersaals, *Bericht des Historischen Vereins Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums Bamberg*, 106, 1970, S. 207–344; Franz MATSCHE, Kaisersäle – Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungsprogramme und politischen Intentionen, *Bilder des Reiches* (Hrsg. Rainer Müller), Sigmaringen 1997 (Irseer Schriften, 4), S. 323–355; POLLEROSS 2000 (Anm. 73), S. 205–206; Johannes ERICHSEN, Kaisersäle, Kaiserzimmer. Eine kritische Nahsicht, *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Altes Reich und neue Staaten 1495–1806. Essays* (Hrsg. Heinz Schilling, Werner Heun, Jutta Götzmann), Berlin–Dresden 2006, S. 272–287.

⁷⁹ Barbara BECK, Georg Franziskus Mika: Kaiser Karl VI., *KaiserRäume – KaiserTräume. Forschen und Restaurieren in der Bamberger Residenz* (Hrsg. Johannes Erichsen, Katharina Heinemann, Katrin Janis), Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seer, München 2007, S. 151–152, Kat. Nr. 3.03.



16. Zeger Jacob van Helmont: Kaiser Karl VI. als Landesfürst von Brabant, Ölgemälde, um 1717, Rathaus Brüssel



17. Kaiser Karl VI., Ölgemälde, um 1715–1725, Rathaus Stockerau

den folgenden Jahren erfolgte die Ausstattung unter der Leitung von Victor Janssens. Das Programm entstand etwa gleichzeitig wie die oben beschriebene Festdekoration zur Huldigung und umfasst auch die gleichen Themen. Eine zentrale Rolle bildete auch hier die Fortsetzung der Galerie der Herzöge von Brabant aus dem Haus Österreich von 1483 bis 1700. Diese bestand aus den fix installierten und von Louis Grangé geschaffenen Bildnissen von Philipp dem Schönen, Kaiser Karl V., Erzherzog Albert und Infantin Clara Isabella sowie der Könige Philipp IV. und Karl II. von Spanien. Das Gegenstück zu den Bildnissen von Maximilian I. und Maria von Burgund im Konferenzsaal bildete das Staatsporträt Karls VI. über einem vergoldeten Thron sowie unter einem Baldachin.⁸⁰ Ob es sich bei diesem Gemälde um das heute in diesem Raum über einem Kamin befindliche allegorisch-idealisierte Bildnis des Herrschers (Abb. 16) oder um das heute im Vorraum befindliche und vorher erwähnte ganzfigurige Porträt von Philipp van Roy handelt, lässt sich nicht klären.

Die Serie der Habsburgerporträts im Landesfürstensaal des Wiener Rathauses wurde 1715 um das Porträt Karls VI. von Johann Kupetzky erweitert. Dieses Gemälde wurde am 17. Jänner 1716

⁸⁰ Luc DUERLOO, Discourse of Conquest, Discourse of Contract. Competing Visions on the Nature of Habsburg Rule in the Netherlands, *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie*, Wien-München 2007 (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 49), S. 470–471, Abb. 3.



18. Jacques van Schuppen: Kaiser Karl VI. im Krönungsornat, Ölgemälde, 1739, Rathaus Stockerau

von der Stadt mit nicht weniger als 411 Gulden bezahlt, wozu noch 12 Gulden für den Gehilfen kamen.⁸¹ Ein Zyklus mährischer Markgrafen mit einer Apotheose Karls VI. wurde 1732 von Franz Rehor Ignaz Eckstein im Landtagssaal des Ständehauses in Brünn (Brno) geschaffen, wovon aber nur Fragmente erhalten blieben.⁸² Von Karl VI. im ungarischen Krönungsornat existiert ein Staatsporträt von Johann Jacob Mattern di Cilano, das 1728 vom Bürgermeister der Stadt Bratislava, Johann Christoph Burgstaller (1674–1758), in Auftrag gegeben wurde.⁸³

Gleich vier Porträts Karls VI. sind hingegen im Habsburgersaal des Rathauses im landesfürstlichen Markt Stockerau (seit 1893 Stadt) erhalten. Neben dem schon erwähnten kleinen Bildchen im Porträt von Königin Elisabeth Christine ist dort als Gegenstück ein Bildnis zu finden, das Karl zwar in höherem Alter, aber als spanischen König zeigt (Abb. 17). Dies war wohl der

Grund, dass man 1739 nach der Fertigstellung des neuen Rathauses für 150 Gulden eine Kopie des Kaiserporträts der Akademie von Jacques van Schuppen für das *Ratszimmer* anfertigen ließ (Abb. 18). Schließlich gibt es noch ein Halbfigurenporträt des Herrschers im spanischen Mantelkleid und Hut mit blauen Federn.⁸⁴

Zuletzt seien noch die drei Gemälde von Kaiser Leopold und seinen beiden Söhnen von Matthias Mimbl aus dem Rathaus der Stadt Marburg a. d. Drau (Maribor) erwähnt. Das Porträt des Vaters war um 1681 angeschafft worden, 1709 folgten die Bildnisse der Söhne, d.h. Josephs I. als Kaiser und seines Bruders als König von Spanien.⁸⁵

Wie in Würzburg oder in Brüssel konnten solche für den *Adventus* eines (neuen) Herrschers oder einer Herrscherin ephemere genutzten Bildnisse auch innerhalb der Erbländer gleichsam ver-

⁸¹ Friedrich POLLEROS, *Pro Deo, Cesare et Patria. Zur Repräsentation der Stände in Österreich vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Bündnispartner 2007* (Anm. 80), S. 479–532; Eduard A. SAFARIK, *Johann Kupezky (1666–1740). Ein Meister des Barockporträts*, Ludwig-Museum Aachen, Aachen 2001, S. 102–103, Kat. Nr. 31; Eduard A. SAFARIK, *Johann Kupezky (1660–1740). Gesamtwerk*, Brno 2014, S. 102–103, Kat. Nr. 31; SAFARIK 2014 (Anm. 57), S. 42.

⁸² Petr MATĀ, *Stuben und Säle. Symbolische Kommunikation und politische Kultur in den ständischen Versammlungsräumen der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*, Wien 2020 (ungedruckte Habilitationsschrift).

⁸³ Jana LUKOVÁ, Martina VYSKUPOVÁ, *Portraits of Members of the House of Habsburg – Habsburg-Lorraine in the Collections of the Bratislava City Gallery*, Bratislava City Gallery, Bratislava 2017, S. 35–36.

⁸⁴ Karl GUTKAS, *Kaiser Karl VI., Prinz Eugen und das barocke Österreich* (Hrsg. Karl Gutkas), Niederösterreichisches Landesmuseum, Wien 1986, S. 71–72, Kat. Nr. 1.74; FISCHER 2013 (Anm. 14), S. 39–40, 62–63, Abb. 22.

⁸⁵ Vortrag von Polona Vidmar *Drei Porträts der Habsburger in Maribor*, Internationales wissenschaftliches Kolloquium Strategien adeliger Repräsentation in der Frühen Neuzeit, Ljubljana, 11. Mai 2018 (nicht publiziert).

stetigt werden.⁸⁶ So befindet sich am Stadttor von Rijeka in Richtung Meer ein Relief mit den Halbfigurenporträts der Kaiser Leopold I. und Karl VI., welches in mehreren Etappen zwischen 1695 und 1753 realisiert wurde. Die jüngere Büste entstand offensichtlich anlässlich des kaiserlichen Besuches in der Stadt im Jahre 1728,⁸⁷ worauf auch die Inschrift mit Nennung der drei verantwortlichen Lokalpolitiker hindeutet: *HONORI ET GLORIAE CAROLI VI ROMANORVM IMPERATORIS / ET III HISPANIARVM REGIS HVC ADVENIENTIS / FLVMINENSIS COMVNITAS DOMINO ADELMO ANTONIO / S. R.I. COMITE PAETAZ S.C. M. CVBICVLARIO / PRAEFECTO REGENTE IVDICIBVS DOMINO ANTONIO BON/ ET DOMINO ANTONIO SPINGAROLI RESTAVRANS / ET PERFICIENS REPOSVIT ANNO 1728.*⁸⁸

Aus demselben Anlass ließ die Stadt Laibach (Ljubljana) zwei Porträtbüsten von Karl VI. anfertigen. Eine empfing den Kaiser schon bei der Ankunft, da ein Stadttor in einen Triumphbogen verwandelt worden war: *So hat fehrners der Ehrsame Magistrat alhier / um auch der Nach=Welt ein Merckmal seiner / gegen allerhöchst= ernennter Kays. Majest. rc. rc. allerunterthänigist tragender Veneration zu hinterlassen / an dem oft besagten Lands=Vitzdomischen Thor / wodurch der Einzug bestimmt war / eine Triumph=Porte von Stein / mit Säulen / Pyramiden / und Trophaeis verfertiget / und mit Eintragung Dero Kayserlichen Bildnus von weissen Marmor samt obstehender Fama allergehorsamst dedicirt mit folgender Inscription: CAROLO VL ROMANORUM MONARCHAE / German. Hispan. Hung. Bohem. / Regi, Archi Duci Austriae, &c. &c hanc / urbem ad accipiendum â Ducatu Car- / nioliae homagium / Ingrediendi / S. P. Q. Labac. Anno 1728. Oben bey der Fama seynd folgende Worte: Gloria Martis / CJaud. Wodurch dises als gemein vorhin erbauet gewest Lands=Vitzdomisches= Thor in eine wol=gezierte Ehren= und Triumph=Porte verwandelt worden ist. Nach so befolgt= Burgermeisterischer Function seynd Jhro Röm. Kayserl. und Königl. Cathol. Majest. ec. ec. unter der andermaligen Abfeuerung der Stücke auf dem Schloß=Berg nebst Dero Hof=Begleitung durch disen Triumph=Eingang in die Stadt gezogen / diser Einzug dann gienge also fort durch die Herren=Gassen gegen Land=Hauß / und weiter über den neuen Marck / und Brucken / dann über den Platz gegen Rath=Hauß / alwo der Magistrat zu Seiner Kayserl. Majest. ec. ec. allerhöchsten Ehren ein andermaliges Denck=Zeichen vorgestellt / indeme derselbe auf einem Eck deß Rath=Hauß die Göttin deß Fridens / oberhalb aber die Bildnuß Caroli Magni, mit der Überschrift: Pace Magnus. Auf dem andern Eck aber den Kriegs=Gott Mars, und oberhalb die Bildnuß Caroli V. mit der Überschrift: Bellô Magnus. Aufgerichtet / in der Mitte deß Ehren=Gerüestes stunde ein verfertigtes Brust=Stuck Seiner anjetzo regierenden Kayserl. Majest. ec. ec. Caroli VI. oberhalb stellte sich die Fama, zu beyden Seiten auf allerhöchst=Dieselbe deutende / mit der Inscription: Hic ex utrôque. Und den Gipfel deß Ehren=Gerüestes zierete ein zwey-Köpfiger Adler mit denen Kayserlichen Insignien; in der Mitte der Schwippögen aber blückete herfür ein sehr künstlich von Bildhauer=Arbeit ver-*

⁸⁶ Im Zusammenhang mit einem Besuch im Rahmen der Krönungsreise 1723 wurde lange Zeit irrtümlich auch eine große böhmische Medaille genannt, die jedoch dem Kaiserpaar in zwei Exemplaren zur Unterstützung einer Bittschrift um städtische Privilegien überreicht wurde: Štěpán VÁCHA, Die große Gedenkmedaille der Bergstadt Příbram für Kaiser Karl VI. von 1728, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 6–7, 2004–2005, S. 204–229.

⁸⁷ Zur Reise siehe auch Eva HOLZ, Die Habsburger in Krain, *Habsburger unterwegs. Vom barocken Pomp bis zur smarten Business-tour* (Hrsg. Renate Zedinger, Marlies Raffler, Harald Heppner), Graz 2017, S. 32–37; Stefan SEITSCHKEK, Die Erbhuldigungsreise 1728. Organisation und Durchführung, *Habsburger unterwegs* 2017 (Anm. 87), S. 45–85.

⁸⁸ Mirjana REPANIĆ-BRAUN, Representation of the Habsburgs in Croatian Historical Lands. Public Spaces and Religious Art as Political Tools, *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur/Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture 1618–1918* (Hrsg. Werner Telesko), Wien-Köln-Weimar 2017, S. 328–332.



19. Francesco Robba: Kaiser Karl VI., Marmorbüste vom Rathaus in Laibach, 1728, Museum und Galerien der Stadt Ljubljana, Ljubljana

*fertigter Lind-Wurm / welcher die Stadt=Wappen außgedeutet / und an dem Huldigungs=Tag dem Volck rot= und weissen Wein außgespendet hat. Nach Vorbeygehung diser Ehren-Bildnussen haben Sich Jhro Kayserl. Majest. ec. ec. endlichen biß zu der nächst an Dero zubereiteten Residenz, oder so benambsten Bistum stehenden Cathedral-Kirchen Sancti Nicolai verfuget / [...].*⁸⁹ Im Bericht von Peritzhoff wird die huldigende Funktion der städtischen Bildnisse in aller Deutlichkeit erwähnt und die von Francesco Robba angefertigte Büste des Festgerüsts wurde nachträglich in das Portal des Rathauses integriert (Abb. 19),⁹⁰ während in Triest zur Erinnerung an den Besuch anlässlich der Erbhuldigung sogar eine Säule mit einem Standbild des Kaisers errichtet wurde⁹¹.

2. In den deutschen **Reichsstiften** sowie den österreichischen und böhmischen **Bischofssitzen** bzw. **Klöstern** lassen sich hauptsächlich zwei Porträtformen nachweisen – das Gemälde als Einzelstück oder Teil einer Kleinserie sowie das vielfach als Fresko oder als Skulptur ausgeführte ganzfigurige Porträt des Herrschers in einem Kaiser- oder Habsburgersaal.⁹² Beispiele für die erste Gattung bilden etwa das Auerbach zugeschriebene Gemälde des ehemaligen Schwarzspanierklosters in Wien⁹³ sowie ein Gemälde von Johann Nepomuk Kellner aus dem Jahre 1736 im Stift Klosterneuburg.⁹⁴ Auch für das Kapuzinerkloster in Karlobag in Kroatien fertigte der steirische Hofmaler Johann Veit Hauckh 1713 mit dem Bildnis des neuen Herrschers auch gleich die Porträts seiner beiden Vorgänger an.⁹⁵

In der Residenz des oben schon erwähnten Fürstbischofs von Brixen, Kaspar Ignaz Graf Küngl, wurde die Statuengalerie der Habsburger aus der Zeit um 1600⁹⁶ im Zuge der Einrichtung des

⁸⁹ PERITZHOF 1739 (Anm. 60), S. 31–33.

⁹⁰ Matej KLEMENČIČ, Stanko KOKOLE, *Francesco Robba in beneško baročno kiparstvo v Ljubljani/Francesco Robba and the Highlights of Venetian Baroque Sculpture in Ljubljana*, Narodna galerija, Ljubljana 1998, S. 29, Abb. 17.

⁹¹ POLLEROSS 2000 (Anm. 73), S. 198–199, Abb. 13.

⁹² HERBST 1970 (Anm. 78), S. 207–344; Friedrich POLLEROSS, *Imperiale Repräsentation in Klosterresidenzen und Kaisersälen, alte und moderne kunst*, 203, 1985, S. 17–27; MATSCHE 1997 (Anm. 78), S. 323–355.

⁹³ Julia STROBL, *Die Wiener Schwarzspanierkirche und ihre barocke Ausstattung*, Wien 2016 (ungedruckte Masterarbeit), S. 107, 109–110, Abb. 89.

⁹⁴ Floridus RÖHRIG, *Kaiser Karl VI., Der Traum vom Weltreich. Österreichs unvollendeter Escorial*, Stiftsmuseum Klosterneuburg, Klosterneuburg 1999, S. 112, Kat. Nr. 78; Alexander POTOUCEK, *Kaiser Karl VI., Kirche – Kloster – Kaiserin. Maria Theresia und das sakrale Österreich* (Hrsg. Wolfgang Christian Huber), Stiftsmuseum Klosterneuburg, Klosterneuburg 2017, S. 139, Kat. Nr. K 1.

⁹⁵ Viktoria Maria REDL, *Johann Veit Hauckh. Ein steirischer Barockmaler (1663–1746)*, Graz 1986 (ungedruckte Dissertation), S. 514, Kat. Nr. 157a–c. Für die Korrektur der bei Redl falschen Angabe "Kalwang" danke ich Edgar Lein.

⁹⁶ Franz MATSCHE, Hans Reichles Statuenzyklus des Habsburger-Stammbaums in der fürstbischöflichen Hofburg

„Kaisertraktes“ von 1707–1711 durch eine kleine Porträtserie ergänzt, zu welcher ein ovales Bildnis Karls in Rüstung mit einem von der heraldischen Königskrone bekrönten Rahmen gehört.⁹⁷ Ganze Serien von Landesfürsten bzw. Habsburgern gab oder gibt es u.a. auch in den Residenzen der Fürstbischöfe bzw. Fürstbischöfe von Fulda,⁹⁸ Bamberg,⁹⁹ Olmütz¹⁰⁰ oder Salzburg¹⁰¹.

Das oberösterreichische Augustiner-Chorherrenstift St. Florian verfügt über zwei Bildnisse Karls: 1706 schuf Johann Philipp Ruckebauer für 30 Gulden ein Gemälde Karls als König von Spanien (215 x 106 cm) für den Habsburgersaal. Für die Bildnisse der Kaiser Ferdinand II., Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. wurden 1711 einheitliche Rahmen angeschafft.¹⁰² Sozusagen als krönender Abschluss dieser Serie bzw. aufgrund der weiteren politischen und architektonischen Entwicklung entstand dann der 1733 vollendete Kaisersaal, in dessen Deckenfresko Karl VI. als österreichischer Jupiter und Sieger über die Osmanen in Siebenbürgen und Serbien verherrlicht wird. Das monumentale Reiterporträt des Kaisers sowie sein Gegenstück mit der Darstellung des Prinzen Eugen von Savoyen feiern den Sieg der kaiserlichen Armee über die Türken 1716 bei Peterwardein und 1717 bei Belgrad.¹⁰³ Im *Rittersaal* des Stiftes Ossiach kulminierte die Serie der 14 im Jahre 1744 von Josef Ferdinand Fromiller freskierten Kärntner Landesfürsten hingegen in einem Deckenfresko der Kärntner Erbhuldigung vor Karl VI. im Jahr 1728.¹⁰⁴

zu Brixen (1596–1601), *Am Anfang war das Auge. Kunsthistorische Tagung anlässlich des 100jährigen Bestehens des Diözesanmuseum Hofburg Brixen* (Hrsg. Leo Andergassen), Bozen 2004 (Veröffentlichungen der Hofburg Brixen, 2), S. 180–243.

⁹⁷ Johann KRONBICHLER, *Die barocken Gemälde der Hofburg Brixen* (Veröffentlichungen der Hofburg Brixen, 4), Brixen 2018), S. 328–329.

⁹⁸ Ernst KRAMER, *Der Kaisersaal im Residenzschloss zu Fulda, Festschrift für Karl Lobmeyer* (Hrsg. Karl Schwingel), Saarbrücken 1954, S. 106–117; Friedrich POLLERROSS, *Repräsentation und Reproduktion. Der ‚Kaiserstil‘ in den zeitgenössischen ‚Massenmedien‘, Die Repräsentation 2017* (Anm. 88), S. 55–56, Abb. 10.

⁹⁹ HERBST 1970 (Anm. 78), S. 207–344; ERICHSEN 2006 (Anm. 78), S. 281–283.

¹⁰⁰ Der 1667 angefertigte Zyklus umfasste 17 Gemälde historischer Herrscher sowie zwei Bildnisse des regierenden Kaisers und seiner Gattin. Später wurde die Serie fortgesetzt, es blieben aber nur die Bildnisse von Rudolf I., Friedrich dem Schönen, Friedrich III. sowie Maria Theresia und Franz I. Stephan erhalten, siehe Martina KOSTELNÍČKOVÁ, *A Moravian Painter from Místek, Olomouc Picture Gallery. 3: Central European Painting of the 16th–18th Centuries from Olomouc Collections* (Hrsg. Milan Togner, Martina Kostelníčková), Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2008, S. 162–165, 236–238.

¹⁰¹ Die heute im Kaisersaal der Residenz befindliche und mit Rudolf I. beginnende Serie ist erstmals 1619 nachweisbar und wurde nach 1712 um das Gemälde Karls VI. von Jacob Zanusi ergänzt; Hans TIETZE, Franz MARTIN, *Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg*, Wien 1914 (*Österreichische Kunsttopographie*, 13), S. 35–36; Johann KRONBICHLER, *Der Salzburger Hofmaler Jacob Zanusi*, Salzburg 2001, S. 141, Nr. 26, Abb. 151–152.

¹⁰² Peter BROUCEK, *König Karl III. von Spanien, Welt des Barock* 1986 (Anm. 20), S. 155; Kat. Nr. 14.15; *Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian* (Hrsg. Margareta Vyoral-Tschapka, Theodor Brückler) Wien 1988 (*Österreichische Kunsttopographie*, 48), S. 214, Nr. 35–40; Wolfgang HUBER, *Karl von Österreich als Karl III., König von Spanien, Der Traum vom Weltreich* 1999 (Anm. 94), S. 69, Kat. Nr. 17.

¹⁰³ Elisabeth KOVÁCS, *Die Apotheose des Hauses Österreich. Repräsentation und politischer Anspruch, Welt des Barock* (Hrsg. Rupert Feuchtmüller, Elisabeth Kovács), Wien-Freiburg-Basel 1986, S. 81–83 (Abb.); Werner TELESKO, Friedrich BUCHMAYR, *Der „Marmorsaal“ im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian. Die Verherrlichung des Türkensiegers Kaiser Karl VI. im Lichte schriftlicher und bildlicher Quellen, Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins*, 158, 2013, S. 211–258.

¹⁰⁴ Herfried THALER, *Das „Zitat von Autoritäten“ im Werke Josef Ferdinand Fromillers, Kunstjahrbuch der Stadt Linz* 1995, Wien-München 1995, S. 127, Abb. 34–36; POLLERROSS 2000 (Anm. 73), S. 207–208, Abb. 17; Eduard MAHLKNECHT, *Malerei, Barock in Kärnten* (Hrsg. Gottfried Biedermann, Barbara Kienzl), Klagenfurt 2000 (*Kunstgeschichte Kärntens*), S. 140–142; Stefan SEITSCHKEK, *Die Erbhuldigung 1728 in Kärnten, ihre Organisation und Durchführung anhand ausgewählter Quellen, Carinthia I*, 202, 2012, S. 152–154, Abb. 6.

Eine Serie von ovalen Freskos böhmischer Könige vom Gründer Boleslav II. über Ottokar I. und Karl von Luxemburg bis zu Rudolf II. und Leopold I. von Jan Jakob Stevens von Steinfels aus der Zeit um 1720 in der Benediktinerabtei Breunau (Břevnov) bei Prag wurde durch allegorische Medaillons mit kleinen Bildnissen von Ferdinand II., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. ergänzt. Vielleicht kommt den Darstellungen der Habsburger aufgrund der Gründung des ersten böhmischen Männerklosters im Jahre 993 durch den Hl. Adalbert eine untergeordnete Rolle zu.¹⁰⁵

Im Gegensatz dazu entstand etwa gleichzeitig in dem von Kaiser Otto I. 972 zur Reichsabtei erhobenen Benediktinerkloster Otto-beuren in Schwaben die repräsentativste Form eines *Kaisersaales* mit lebensgroßen Holzstatuen von Anton Sturm (Abb. 20). Das Programm verrät auch die Unterschiede zur Serie der böhmischen Landesfürsten: Die Statuen von Rudolf I. bis Karl VI. wurden nämlich in Otto-beuren, dessen Abt seit 1712 kaiserlicher Rat und Erbkaplan war, mit einem Deckenfresco von Karl Stauder verbunden, welches laut Programm des Abtes die *Historia ecclesiastica translationis S. R. Imperii in personam Caroli Magni, tum Franciae Regis, a S. Pontifice Leone III. peractae*, also die Krönung Karls des Großen durch Papst Leo III. zeigt, während Halbfiguren die mittelalterlichen Kaiser von Otto I. bis zu Friedrich II. sowie die Supraporten mittelalterliche Kaiserinnen wie Kunigunde und Hildegard porträtieren.¹⁰⁶

In der Reichsabtei Salem, die sich als „prima Imperii Romano Germanici Praelatura“ verstand, entstand zwischen 1708 und 1722 vor dem Hintergrund einer Diskussion über den Verzicht auf die Reichsunmittelbarkeit oder die Erhebung in den Reichsfürstenstand ein ebenso prunkvoller *Kaisersaal*. Dieser wurde vom Stuckateur Franz Joseph Feuchtmayer und dem Maler Franz Carl Stauder mit einer ähnlichen Thematik wie Otto-beuren ausgestattet, wie eine der Inschriften verrät: *Der Saal erstrahlt durch die Gestalten all jener Kaiser und Päpste, die ihrem Salem heilige Rechte gegeben haben*. Dementsprechend findet man neben den Büsten von 16 Päpsten und den Kaisern



20. Anton Sturm: Kaiser Karl VI., Holzstatue, 1725, ehemaliges Benediktinerstift Otto-beuren

¹⁰⁵ Benediktini. *Barokní nástěnná malba v českých zemích/The Benedictines. Baroque Ceiling Paintings in the Czech Lands*, Praha 2016, S. 156–160, 208–210.

¹⁰⁶ Norbert LIEB, Die barocke Architektur und Bilderwelt des Stifts Otto-beuren, *Otto-beuren. Festschrift zur 1200-Jahrfeier der Abtei* (Hrsg. Aegidius Kolb, Hermann Tüchle), Augsburg 1964, S. 371–376; HERBST 1970 (Anm. 78), S. 301–305; MATSCHE 1997 (Anm. 78), S. 328–329; Wolfgang WÜST, Reichsidee in der Ikonographie der „Suevia Sacra“, *Bilder des Reiches* 1997 (Anm. 78), S. 197–200.

Konstantin Magnus, Theoderich Magnus, Karolus Magnus sowie Konrad Magnus lebensgroße Stuckstatuen der Kaiser Lothar und Konrad sowie zwölf Habsburger von Rudolph I. bis zu Leopold I. Aufgrund des Todes von Joseph I. im Jahr 1711 erhielt dessen gemaltes Reiterporträt ein Gegenstück von Karl VI., welches das ursprünglich an dieser Schmalseite des Saales geplante Gemälde mit der Darstellung der Klostergründung ersetzte.¹⁰⁷ Die Wahl der Kaiserporträts oszillierte also in Salem zwischen einer Selbstdarstellung als Reichsstand und einer Huldigung an die Habsburger als vorderösterreichische Landesherren. In diesen Fällen ist zwar die geographisch-juristische Unterscheidung zwischen Reichsgebiet sowie Erbländern notwendig und sinnvoll, die Auftraggeber unterschieden jedoch nicht immer genau zwischen Reichs-, Kaiser- oder Landesfürstensälen.

3. Porträts Karls VI. in den Residenzen von kaiserlichen Ministern:

Historisch gut dokumentiert sind die Bildnisse des kaiserlichen Ehepaares für die Familie Schönborn. Reichsvizekanzler Friedrich Karl von Schönborn (1674–1746) dachte bereits im März 1711 an die Beschaffung von *familienstück für seinen niederösterreichischen Herrschaftssitz bei Göllersdorf. Er wollte dort zwei Porträtzimmer einrichten, die einerseits den Familienmitgliedern, andererseits jenen Habsburgern gewidmet waren, denen die Schönborns gedient hatten.* Am 29. November 1713 berichtete der Reichsvizekanzler seinem Onkel, dem Kurfürsten und Reicherzkanzler Lothar Franz von Schönborn (1655–1729), dass er nun *an die meubelirung zu Schönborn allgemach gedanke, daher E. chfl. Gn. und des Kurfürsten Johann Philipp, des gross- und vatters [Philipp Erwein und Melchior Friedrich] exc. Contrefaits zu dem familienzimmer, welches nebst denen 5 kaiseren, denen man in erkanzlei inclusive Ferdinand IV. gedienet, die vier benante, dem h. landkomtur [Damian Hugo], mich, den graf Puchheimb [Philipp Gaston von Buchheim] und den graf Wolfsthal [Franz Anton von Wolfsthal] zur begleichung haben wird, vonnöten hätte, dahero umb die vier obige, jedes 7 schuch hoch und 4 und ein halbes Nürnberger braid in lebengrös und in der zeit bitte, damit gegen den mai darzu gelangen könne.* Die fehlenden Gemälde bzw. Kopien der in Deutschland befindlichen Familienporträts gab Friedrich Karl von Schönborn schließlich beim kaiserlichen Hofmaler Frans van Stampart in Auftrag, wie aus einem Brief vom 16. Dezember 1713 hervorgeht: *Ich bin gestern zu Göllersdorf gewesen [...] und habe zur ausstaffirung den berühmten maler Stambart [...] mit mir gehabt, dem ich die zwei Zimmer in originali zu dem licht gezeichnet, wo die gesambte familie sambt denen kaiseren, welchen diese gedienet, hinkommen sollen. Werde ermelten Stambart auf meine kösten hinausschicken, umb unsere völlige familie in gleichendem monumento zu bekommen.*

Zur Vervollständigung der Göllersdorfer Kaiserbildnisse oder parallel dazu begannen sich Friedrich Karl und /oder auch Kaiser Karl VI. für Porträts der kaiserlichen Vorgänger zu interessieren, wie aus einem Brief von Mainz nach Wien vom 30. Jänner 1712 hervorgeht: *Sonsten wird sich der vetter zu erindern wissen, dass er mir nomine caesaris gesagt, ich mögte doch mit dem [Johann Matthäus] von Merian wegen des gemachten portraits - das craionirte, so er von der jetzigen Mt. zu Frankfurt gemacht – sowohl als desjenigen, welches sein vatter von dem kaiser Leopoldo lebensgrösse zu pferde auff dessen wahltag zu Francforti in öhlfarben gemahlet,¹⁰⁸ accordiren. Nachdem ich nun lang gehandelt habe, so bin auff 400 ducaten mit ihm vor beide zusammen eins*

¹⁰⁷ MATSCHE 1997 (Anm. 78), S. 339–349; Ulrich KNAPP, *Der Kaisersaal der ehemaligen freien Reichsabtei Salem*, Petersberg 2013, S. 64–117.

¹⁰⁸ Das 340 x 290 cm große Gemälde im KHM (GG Inv.-Nr. 6830) wurde schon von Günther Heinz als das Werk Merians eingeschätzt: Günther HEINZ, *Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblände*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 59, 1963, S. 209, Nr. 153, Abb. 222.

worden in hoffnung, dass es nicht zu viel sein werde, in ahnsehung, dass vor des kaisers Leopoldi contrefait 1200 rthlr [= Reichstaler] nebenst einer güldenen ketten mit einer medaille ehedessen ist accordirt gewesen, worauff er aber nur, so viel mir wissend, 300 bis 400 thaler empfangen hatte, das übrige aber bis dato stehen geblieben, also dass ich glaube noch wohl gehandelt zu haben, auch anbei schade wäre, wan des kaisers Leopold contrefait, nicht an den orth kommen sollte, wohin es gehören thuet. Occasion dieses handels habe ich von dem von Merian gehoret, daß Ihre Maj. dem kaiser jährlich 1600 golltdgüllden von der statt Frankfort, nicht wissendt ex quo capite mußten gereicht werden undt daß dieses gelltdt gemeiniglich als ein gratiale gegeben wurde, wie es dann der Salvinioni von dem kaiser Leopold gehabt hatte. Nun hatt der von Merian die speculation, ob ihm nicht modernus caesar, als ein liebhaber der mahlerei, diese 1600 golltdgüllden ihm undt seiner frau ad dies vitae zugeben konde bewogen werden; so wollte er hiengegen dem kaiser alle seine mahlereien, deren etliche hundert stück sein, überlassen. Das Geschäft kam zustande und am 27. Juli berichtete Kurfürst Lothar Franz seinem Neffen, daß des von Merian seine Sachen vor den kaiser allbereits vorgestern von hier auff Regensburg an den Sonnemann abgangen seint, nicht zweiffelendt, daß sie baldt darunden eintreffen werden. Es wirdt vermutlich ein portrait vor den grafen von Altheim, il favorito¹⁰⁹, derbei sich befinden, welches er ihm nomine des Merians wolle einhändigen lassen. Am 17. August berichtete Friedrich Karl von der Ankunft der Gemälde in Wien: Die Merianschen stück seynd zu Ihrer Maj. Contento ankommen und gestern überliefert worden, weilen Dieselbe anheut auf eine jagd, so habe auch den gefallen weiters nicht können vernehmen.¹¹⁰

Der Mainzer Kurfürst, der 1708 die Konversion der Kaiserin und 1711 die Krönung des Kaisers durchgeführt hatte und ab 1707 den Kaisersaal in seiner Bamberger Residenz von Melchior Steidl freskieren ließ,¹¹¹ wollte dieses nicht nur institutionelle, sondern auch persönliche Naheverhältnis 1714 im durch die kaiserliche Belohnung von 150.000 Gulden finanzierten Schloss Weißenstein in Pommersfelden ebenfalls dokumentieren und bestellte daher bei Frans van Stampart ein Gemälde des Kaiserpaares. Sein Neffe und Stellvertreter am Wiener Hof vermittelte auch diesen Auftrag an den Hofmaler. Am 1. April 1713 berichtete Friedrich Karl aus Wien, dass das offensichtlich vom Kurfürsten bestellte Bildnis für Pommersfelden noch nicht fertig sei: *Das kaiserl. Porträt habe ich noch nicht, werde mir aber Mühe geben.* Am 23. Juli schrieb der Kurfürst aus Bamberg nach Wien: *Dass der h.r.v. canzler den contrefaitmaler Stampart herauschicken will, ist mir gantz recht.* Er solle Ende August anreisen, sodass Zeit wäre, *mich ein paar mahl von ihm malen zu lassen.* Während seiner Abwesenheit wegen der Hirschbrunft könne Stampart in Frankfurt und Mainz daran arbeiten, *die übrige, die der vetter verlanget, abzumahlen, da dann darnach bei seinem retour er noch einige portraits von mir machen könde. Mittlerweil nuhn undt bis gegen endt des augusti könde er vielleicht die gnadt noch haben, Jhre Mt. die kaiserin vor mich noch zu mahlen undt bin ich wohl über die massen erfreuet, dass ich dieser allerliebreichsten herrschaft contrefaiten mich zu erfreuen undt zu getrösten habe.* Die Ausführung der Gemälde für beide Auftraggeber zog sich jedoch noch länger hin. Im April 1714 bat Friedrich Karl seinen Vater Melchior Friedrich von Schönborn um

¹⁰⁹ Zur Rolle und Bedeutung Althanns als „Favorit“ des Kaisers siehe Andreas PEČAR, Favorit ohne Geschäftsbereich. Johann Michael Graf von Althann (1679–1722) am Kaiserhof Karls VI., *Der zweite Mann im Staat. Oberste Amtsträger und Favoriten im Umkreis der Reichsfürsten in der Frühen Neuzeit* (Hrsg. Michael Kaiser, Andreas Pečar), Berlin 2003 (Zeitschrift für historische Forschung, Beiheft 32), S. 331–344.

¹¹⁰ Hugo HANTSCH, *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluß des Hauses Schönborn*, 1, Augsburg 1931 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, 8), S. 221–222, 230–231, 234.

¹¹¹ MATSCHE 1997 (Anm. 78) S. 328, Abb. 3; ERICHSEN 2006 (Anm. 78), S. 281–283.

die Merianschen Bildnisse des Vaters und des Onkels Johann Philipp sowie um Bildnisse seiner Schwester und des *msr. Le grandprevost* [Damian Hugo], die ihm noch für sein *chambre de famille* fehlen würden. Aber am 14. September konnte Lothar Franz aus Wien durch seinen Neffen von der Fertigstellung des Stampartschen Bildnisses informiert werden: *Wegen denen herrschaften contrafaits werden E. chfl. Gn. Gewiss vergnügt sein. Mit mir hat Stampart auch so wohl reussirt, dass es die ganze welt lobet. Sollten E.chfl. Gn. dies original etwan auf ein camin verlangen, so ist es sambt dem lebenden von herzen zu befehl. Der preis ist pr. 100 rthlr. Auf ein lebensgross 7 schuhe hoch, 50 pr. Kniestück und pro prust stuck 36 gemacht.* Tatsächlich wurde damals im *Churfürstlichen Seithen-Zimmer* des Schlosses Schönborn eine Porträtgalerie eingerichtet, welche die politischen Patronagenbeziehungen der Schönborn eindeutig visualisierte: Hier waren nämlich die Porträts der beiden Schönbornschen Kirchenfürsten Johann Philipp und Lothar Franz mit den Bildnissen der fünf Habsburgerherrscher von Ferdinand III. bis zu Karl VI. vergesellschaftet.¹¹² Auch die Porträts von Karl VI. und Elisabeth Christine wurden 1714 von Stampart bei seinem Besuch in Franken geliefert – allerdings nicht auf Kosten des Hofes, wie Friedrich Karl am 14. Oktober enttäuscht berichten musste: *Stampart wird kaiser und kaiserin admirable schone contrefaite mitbringen. Man will sie aber nicht von hof zahlen, so zu sagen mich fast schäme, sed sic est.* Der Kurfürst bezahlte nicht weniger als 300 Gulden für die beiden Gemälde und sie wurden über den Kaminen im Marmorsaal des Schlosses Pommersfelden, also im repräsentativsten Raum, angebracht, wo sie gemeinsam mit den Porträts der Schönbornschen Würdenträger eine ebensolche Demonstration des kaiserlichen Klientelismus wie in Göllersdorf hätten darstellen sollen.¹¹³ Allerdings wurden die Kaminbilder bereits 1721 – offensichtlich aus politischer Verärgerung – durch Familienporträts ersetzt und so wurde aus der zunächst geplanten persönlichen Huldigung an den Reichserzkanzler eine Ehrenhalle des Hauses Schönborn.¹¹⁴

Vermutlich vom selben Maler wie die Bildnisse in Pommersfelden und in Aachen stammt auch das im Palais Attems noch in situ über dem Kamin des ehemaligen Speisezimmers befindliche Gemälde (Abb. 21). Es wurde von Horst Schweigert im *Dehio* als Bildnis Karls VI. um 1730–1735 beschrieben; Georg Lechner datiert die Raumdekoration des Kaminzimmers hingegen um 1710 und vermutet daher ein Bildnis des 1711 verstorbenen Vorgängers Joseph.¹¹⁵ Ich plädiere aufgrund des Porträtvergleiches für einen Mittelweg, und zwar ein Bildnis Karls VI. aus der Zeit um 1715. Historisch wäre ein Auftrag des Bauherren Ignaz Maria Graf von Attems-Heiligenkreuz

¹¹² Helmut-Eberhard PAULUS, *Die Schönbornschlösser in Göllersdorf und Werneck*, Nürnberg 1982, S. 26–27, Abb. 67; Friedrich POLLEROSS, „Damit mein Contrefait zur Gedachtnuss in Hauß verbleibe“. Adelsporträts des 17. und 18. Jahrhunderts, *Adel im 18. Jahrhundert. Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise* (Hrsg. Gerhard Ammerer, Elisabeth Lobenwein, Martin Scheutz), Innsbruck-Wien-Bozen 2015 (Querschnitte, 28), S. 249–250.

¹¹³ Hermann MAUÉ, Frans van Stampart, 1714, *Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten – Sammler – Mäzene* (Hrsg. Gerhard Bott), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1989, S. 215, Kat. Nr. 71; Barbara BECK, Kaiser Karl VI, Kaiserin Elisabeth Christine, *KaiserRäume* 2007 (Anm. 79), S. 170–171, Kat. Nr. 4.05–4.06; Franz MATSCHE, Das sog. Vestibül in Schloß Weissenstein zu Pommersfelden. Ein „Ehrentempel“ für Kurfürst und Reichserzkanzler Lothar Franz von Schönborn, *Bildnis* 2000 (Anm. 73), S. 219–248.

¹¹⁴ Franz MATSCHE, Kurfürst Lothar Franz von Schönborn huldigt Kaiserin Elisabeth Christine im Festsaal seines Schlosses Weissenstein in Pommersfelden. Die Bedeutung der Deckenbilder Johann Michael Rottmayrs, *Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag* (Hrsg. Silvia Glaser, Andrea M. Kluxen), München 1993, S. 235–236.

¹¹⁵ *Graz* (Hrsg. Horst Schweigert), Wien 1979 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs), S. 98; Georg Matthias LECHNER, *Der Barockmaler Franz Carl Remp (1675–1718)*, Wien 2010 (ungedruckte Dissertation), S. 50–51.



21. Frans van Stampart (?):
Kaiser Karl VI., Ölgemälde,
um 1715, Palais Attems, Graz

(1652–1732) ebenso möglich wie einer seines Sohnes Franz Dismas. Der erstere wurde von Karl VI. zum Direktor des innerösterreichischen Geheimrates ernannt, der Sohn empfing den Kaiser bei seinem Besuch 1728 in der Steiermark.

Die Frühdatierung wird auch durch den Vergleich mit einem späteren Beispiel deutlich: Der oberösterreichische Obersterbland-Falkenmeister Graf Johann Albert von Saint-Julien-Wallsee (1673–1766) errichtete anlässlich einer Einladung an Karl VI. zur Falkenjagd 1730–1732 unterhalb seines Burgschlosses den Neubau des Schlosses Neu-Wartenburg, um den Kaiser dort drei Tage zur Falkenjagd zu beherbergen. Der Gast bedankte sich mit einem Porträtgemälde, das heute über dem Kamin des grafischen Kabinetts zu sehen ist.¹¹⁶

Ein Staatsporträt Karls als böhmischer König sowie ein Gegenstück seiner Gattin im monumentalen Format von 320 x 165 cm wurde vermutlich von Johann Gottfried Auerbach um 1732 für das niederösterreichische Schloss Eckartsau des böhmischen Obersthofkanzlers Franz Ferdinand von Kinsky angefertigt.¹¹⁷ Der Feldmarschall und Vizekönig von Neapel, Wirrich Graf Daun, bestellte hingegen 1717 ein allegorisches Reiterbildnis des Kaisers bei Paolo de Matteis – vielleicht für die *Sala dei Viceré* des Palazzo Reale.¹¹⁸

¹¹⁶ Zur Baugeschichte siehe Inge HÖFER-WEGLEITER, Zur Baugeschichte des Schlosses Neuwartenburg, OÖ., *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 10, 1956, S. 64–67.

¹¹⁷ Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 8859, 8858. Siehe Karl Fürst SCHWARZENBERG, *Die Sankt Wenzels-Krone und die böhmischen Insignien*, Wien-München 1982², Abb. 9–10; Karel VI. a Alžběta Kristýna. *Česká korunovace 1723*, Praha-Litomyšl 2009, S. 423–425, Kat. Nr. 1; *Habsburkové 1526–1740. Země Koruny české ve středoevropské monarchii* (Hrsg. Václav Bůžek, Rostislav Smíšek), Praha 2017, S. 538.

¹¹⁸ Nicola SPINOSA, Allegorie auf die Türkensiege Kaiser Karls VI., *Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige* (Hrsg. Wolfgang Prohaska, Nicola Spinosa), Kunsthistorisches Museum Wien, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici Napoli, Neapel 1993, S. 158–159, Kat. Nr. 13; Sebastian SCHÜTZE, *Theatrum Artis Pictoriae*:



22. Kaiser Karl VI., Gemälde der Holzdecke des Kaisersaales, 1712, Zvolen, ehemaliges Schloss der Grafen von Esterházy

Eher selten sind hingegen Kaiser- oder Landesfürstensäle in den Residenzen von Adeligen, die nicht zugleich Amtssitze waren. Dafür seien einige kaum bekannte Beispiele genannt. Eine altertümliche und etwas volkstümliche Form bietet die Kassettendecke des Schlosses Altsohl (Zvolen) von Graf István Esterházy de Galántha (1681–1714) in der Slowakei. Das Porträt Karls VI. ist 1712 datiert, erstaunlicherweise handelt es sich aber nicht um eine Serie der ungarischen Könige, sondern um eine der Kaiser von Karl dem Großen an (Abb. 22).¹¹⁹ Auch die Galerie ungarischer Könige der Fürsten Esterházy im Festsaal des Schlosses Forchtenstein wurde nach 1712 um das großformatige, aber etwas naive Gemälde Kaiser Karls erweitert.¹²⁰

Wesentlich repräsentativer ist hingegen der Landesfürstensaal der Burg in Znaim (Znojmo) ausgestattet. Diesen ursprünglichen Sitz der Markgrafen von Mähren überließ Kaiser Joseph I. um 1710 den Markgrafen von Deblín. Diese ließen eine moderne Dreiflügelanlage errichten, deren Festsaal 1720 von Johann Michael Fisée (1686–1732) freskiert wurde. Unter der Decke mit einer Allegorie auf das Land Mähren finden sich Medailonporträts der Landesfürsten mit einer Mehrzahl an Habsburgern, darunter Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als jüngste Herrscher (Abb. 23).

4. **Amtsgebäude**, darunter Universitäten und Akademien: Der Gebrauch des Herrscherporträts als geistig-ikonographischer Mittelpunkt einer Amtsstube scheint unter Kaiser Leopold aufgekommen zu sein. Zumindest überliefert eine Ansicht einer Sitzung des kaiserlichen Reichshofrates aus der Zeit um 1700 das erste bekannte Beispiel für diese Vorgangsweise.¹²¹ Nach dem Regierungsantritt

i viceré austriaci a Napoli e loro committenze artistiche, *Cerimoniale* 2014 (Anm. 51), S. 44, Abb. 13; Robert BORN, Allegorie auf die Türkensiege Kaiser Karls VI., *Caravaggios Erben. Barock in Neapel* (Hrsg. Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra, Heiko Damm), Museum Wiesbaden, Wiesbaden-München 2017, S. 550–551. Zu weiteren Bildnissen Karls VI. in Neapel siehe WALLNIG 2014 (Anm. 51), S. 22, Abb.1; Gabriel GUARINO, Ceremoniale e feste durante il viceregnio austriaco a Napoli, *Ceremoniale* 2014 (Anm. 51), S. 68–82, hier S. 74, Abb. 44.

¹¹⁹ Debroslava MENCLOVÁ, *Hrad Zvolen*, Bratislava 1954.

¹²⁰ KÖRNER 2009 (Anm. 34), S. 78–79.

¹²¹ Dietmar WILLOWEIT, *Das Reich als Rechtssystem, Heiliges Römisches Reich* 2006 (Anm. 78), S. 88, Abb. 10.



23. Johann Michael Fisée: Konrad III. Otto und Karl VI. als Markgrafen von Mähren, Fresko im Landesfürstensaal, 1720, Znojmo, ehemalige Burg

Karls VI. scheint es zu einer neuen Welle von Amtsporträts gekommen zu sein, die auch die beiden Amtsvorgänger miteinbezog. So stellte der kaiserlich-steinische *Hof Cammer Maller* Johann Veit Hauck(h) am 8. März 1713 der Hofkammer des Erzherzogtums eine Rechnung über 77 Gulden für die 3 Bildtnüssen derer Khaysl. Mayestetten als mildseeligsten Gedechtnussen Leopoldi et Josephi primum dan des dzt. Regirenten Khaysers Caroli 6 ten aus.¹²² 1722 schuf Hauck ein weiteres Porträt des regierenden Landesfürsten für die *Hofkammerrathsstube* der Grazer Burg. 1723 sandte der Maler dem Hofkammerpräsidenten des Erzherzogtums eine weitere Rechnung für das Staatsporträt für die *geheimbe Rathsstuben*, also den Konferenzraum des wichtigsten landesfürstlichen Regierungsgremiums: *Auf gnedigsten Befehl Euer hochgräfl: Excell[enz]: g'[na]den hab ich das Contrafet des anizo glorreichen groß Kayser Carl und König in Hispanien, Unsers allergnädigsten Herrn g.g. in der Audienz Kleidung lebens groß unter einen Bällägin [Baldachin] sambt denen darzugehörigen ornamenten Verfertigt so gurt als möglich, Umb daß nun aber Vormahls vor das alda befindliche Contrafet 75 G. vormahlig in Gnaden angeschafft worden, als hoffe auch in Unterthenigkeit weill dieses mehr gekoft und das Rechte Contrafet Von dem berimbten Mahler Copezki zu überkhomen nicht minder dan mit 100 Gulden auß bekanter hoher Gnaden angesehen wird werden Und daher, Erlangt an euer Hochgr'fl. Excell: g'den Und g'den mein Unterthenig gehorsambes bitten, die selbe geruhen auß angerukter Motivis für mein so beschwerliche als kinstliche bewerbhung das obgedachte Contrafaits*

¹²² REDL 1986 (Anm. 95), S. 15.

protones per 100 Gulden in Gnaden zu Verwilligen. Und selbiges an seine behörde anzuschaffen, gegen anerbietung, das ich etwan das nicht gefohlige Euer Hochgr'fl: Excell. G'den Und g'den umb desto mehrers Vergnügen zu leisten Verändern wolle. Zu dessen g'diger gewehr mich unterth. Gehors. Empfehle. Wenn ich den Satz richtig verstehe, dann diente Hauck ein Gemälde von Johann Kupetzky, der 1715 das Staatsporträt des Kaisers für das Wiener Rathaus gemalt hatte,¹²³ als Vorlage. Ebenso bemerkenswert ist es, dass der Maler außerdem nicht weniger als 71 Gulden für den schwarzen Rahmen ausgelegt hatte, auf dem ein vergoldeter Adler montiert worden war: *Und weill mir auch befohlen worden Ein Ramben machen zu lassen nach Vorgezeigten Riß auf das genauiest mit dem bildhauer Und Vergulder Zu Handl. Alß bin ich in aller Unterthenigkeit dem selben nachkommen wie auß genwärtigen ausziglen zu Ersehen. Nemblich den tischler Vor die Ramben hab ich bezahlt dem Schlosser Vor 3 Stiften ein Schrauff Seiten Eisen Umb den Adler aufzuheften 1:- zahlt / Den bildhauer vor die Schneidarbeithn der Adler und Ziräthen laut Auß zigl 28:- Dem Vergolder 6 Purch fein gold geben 18:- Vor das Vergulden Und Schwarzer agstain Fürniß 8:- Item 8 Loth agstain Kauffs zu der schwarz Ramb 2:-.* Der Bildhauer Marx Schokotnigg bestätigte in einer Beilage, dass er nach Haucks *Invention und Handriß Einen lebensgroßen Adler mit Schwert u. Zepter und Krone, Nebst den lauberen Ziräthen und Seithen Aussprengungen an den Ramben Kayl: Contrafait so in der hochlöbl. Geheimben Rathstuben ist aufgericht worden, Verfertigt Und accortierter massen 28 gulden davor zu haben saye.* Hauck schuf auch die Zeichnung für das Frontispiz mit dem Bildnis Karls VI. für das Buch *Historia Ducum Styriae. In tres Partes divita, augustissimo Romanorum Imperatori Carlo VI. Germaniae, Hispaniae, hungariae, Bohemiae. Regi, Archi duci Austriae, duci Styriae - Principi, ac Domini Clementissimo, Dum auspiciatissimum Kalendis Octobribus Natalem Diem, Graecii ageret, in debiti Honoris aeternum Monumentum dicata, dedicataque Ab Archi-Ducali & Caesareo Collegio & Academia Graesareo* von Peter Schez, welches die Jesuitenuniversität dem Kaiser anlässlich seines Geburtstages bei der Erbhuldigung im Jahre 1728 widmete, und Redl vermutete, dass diese Darstellung identisch mit dem Gemälde von 1723 ist.¹²⁴ Das scheint mir sowohl aufgrund des Unterschieds zum Bildnis von Kupetzky als auch aufgrund des allegorischen Beiwerks nicht ganz überzeugend, aber bemerkenswert ist doch, dass auch das einzige erhaltene Amtsporträt, nämlich jenes der kaiserlichen Akademie, ungewöhnlich pompös ausgefallen ist. Es wurde um 1726 von Johann Gottfried Auerbach und Jacques van Schuppen für den Festsaal der kaiserlichen Kunstakademie in der Residenz ihres Protektors Gundaker Graf von Althann im heutigen Palais Lobkowitz geschaffen und zeigt den Kaiser im Krönungsornat.¹²⁵ 1739 wurde danach die bereits erwähnte Kopie für das Rathaus in Stockerau angefertigt.

Dieser erste Überblick über die Funktionen des kaiserlichen Bildnisses am Beispiel von Karl VI. zeigt eine Fülle von großteils propagandistischen Möglichkeiten – nicht nur für das Herrscherhaus, sondern auch für dessen Höflinge und Parteigänger. Das vorliegende Material kann jedoch sicher noch durch zahlreiche weitere Beispiele und auch zusätzliche Einsatzgebiete ergänzt werden.

¹²³ SAFARIK 2014 (Anm. 57), S. 45–46.

¹²⁴ REDL 1986 (Anm. 95), S. 23, 364–368, 388–390.

¹²⁵ Pierre SCHREIDEN, *Jacques Van Schuppen 1670–1751. L'influence française à Vienne dans les arts plastiques au cours de la première moitié du XVIIIe siècle*, Bruxelles 1983, S. 81, Kat. Nr. 49, Abb. 56; Elfriede BAUM, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, Wien-München 1980, S. 48–49, Kat. Nr. 13; Jutta GÖTZMANN, *Kaiserliche Legitimation im Bildnis, Heiliges Römisches Reich* 2006 (Anm. 78), S. 256–271, Abb. 2.

Portret in propaganda na primeru cesarja Karla VI.

Povzetek

Prispevek daje vpogled v javne funkcije cesarskih portretov, ki so bolj ali manj neposredno služili politični propagandi. Raziskava teh fenomenov na primeru Karla VI. je smiselna zato, ker imamo za ta vprašanja iz njegovega obdobja številne pisne in slikovne vire, ki so bili velikokrat objavljeni zelo razpršeno ali pa so bili doslej povsem neznani. Že med potovanjem na kronanje njegovega brata v Augsburgu leta 1690 oz. ob kronanju je nadvojvoda Karel volilno-knežje in mestne funkcionarje obdaril s svojimi podobami. Prejemniki oziroma naročniki cesarjevih portretov so lahko tako pokazali svojo dejansko ali namišljeno bližino vladarju, kar je predstavljalo v tekmovalni dvorni družbi pomembno statusno prednost.

Ob začetku sklepanja dinastične zveze so na drugi dvor poslali podobo zelenege zakonskega partnerja; ta je seveda morala poveličevati upodobljenčeve odlike, zato je pri prejemnikih večkrat vzbudila kritična vprašanja. To je igralo pomembno vlogo tudi pri sklepanju zakonske zveze Karla VI. Kraljevega spovednika, paderbornskega jezuita Vitusa Georga Tönnemanna so z nevestinim portretom poslali iz Salzdahluma prek Anglije in Lizbone v Barcelono, kjer je septembra ali oktobra 1705 sliko izročil Karlu. Ta je o nastajajoči zvezi leta 1707 obvestil katalonske stanove in dal portret bodoče soproge namestiti v svoji rezidenci. Ob uradni zaroki si je zaročenec pripel na prsi miniaturni zaročenkin portret v dragocenem okvirju, zaročenka pa zaročenčevega, da bi tako politične srčne zadeve razkrila tudi celotni javnosti. Nadomestno funkcijo je imel portret tudi, kadar je hotel vladar na smrtni postelji podeliti očetovski blagoslov svojemu odsotnemu sinu; v Karlovem primeru se je zgodilo tudi to.

Medtem ko je otroških upodobitev nadvojvode Karla razmeroma malo, je število njegovih portretov na začetku 18. stoletja skokovito naraslo. Z njihovo pomočjo so hoteli dokazati, da pravica do španskega prestola, ki je po smrti kralja Karla II. pripadel burbonskemu kralju Filipu V., v resnici pripada Habsburžanom. Take propagandne portrete so dobivali v dar ali naročali sorodniki, zaslužni ministri in diplomati prijateljskih sil, pa tudi plemiči in institucije, ki so hoteli s tem pokazati svojo zvestobo habsburški strani. Te portrete lahko v glavnem razdelimo na pet osnovnih tipov: častne medalje, miniaturne portrete, portrete na platnu, marmornate reliefe in grafike. V Rimu in Neaplju so uradne državne portrete obesili v javnih oziroma diplomatskih prostorih, kar je sprožilo »portretne vojne«. Podarjanje portretov v času španske nasledstvene vojne pa je bilo le kulminacija dotlej že močno razširjene ceremonialne prakse, h kateri je spadalo tudi podeljevanje portretnih miniatur in častnih medalj. Tudi ob dedni poklonitvi v Ljubljani leta 1728 so bili nekateri plemiči obdarjeni s takimi »pomniki cesarjeve naklonjenosti«. S časom so sicer ta odličja za funkcionarje postala nekaj samoumevnega, poznamo pa tudi dva ganljiva primera, ko je cesar osebno podaril svoj portret, in sicer princu Evgenu Savojskemu in svojemu spovedniku Tönnemannu. Ti portreti so pomenili tako priznanje hvaležnosti kot tudi vzpodbudo k osebni lojalnosti.

Čeprav se zdi, da »uradni portret« ob poklonitvi v cesarskih mestih iz pravnih razlogov ni bil potreben, pa iz pisanja nemškega teoretika ceremoniala Juliusa Bernharda von Rohra razberemo, da je bil ob takih priložnostih portret običajen. Znani sta poklonitvi pred portretom Karla VI. v Aachnu in Regensburgu. Podobno velja za dedne poklonitve v habsburških dednih deželah; posebej razkošno je bilo slavnostno okrasje v Bruslju in Gentu leta 1717. Od poklonitvenih portretov avstrijskih podkraljev v Neaplju sta ohranjena dva, z območja habsburških dednih dežel pa poznamo samo en »nadomestni portret«, in sicer z dedne poklonitve leta 1728 v Ljubljani. Ker je bil vladar tam osebno navzoč, slike

pri dejanski poklonitvi niso uporabili, temveč ga je zastopala na pogajanjih njegovih predstavnikov s kranjskimi stanovi v deželni hiši.

Upodobitve cesarja in njegove soproge so institucije, ministri, uradniki ali dvorni dobavitelji pogosto izobešali na fasadah oz. v okviru slavnostnih okrasitev. Podobo Karla VI. kot del portretnih serij ali slikarske opreme cesarskih oziroma deželnoknežjih dvoran najdemo predvsem v mestnih hišah, na primer na Dunaju, v Bruslju ali Mariboru, v cesarskih samostanih, kot sta Salem in Ottobeuren, v samostanih v dednih deželah, kot sta St. Florian ali Osoje, pa tudi v rezidencah volilnih knezov in knezoškofov v Bambergu ali Salzburgu. Portreti Karla VI. so bili pogosto zastopani v gradovih cesarjevih ministrov. Zgodovinsko so dobro dokumentirane upodobitve cesarskega zakonskega para za družino Schönborn. V plemiških rezidencah, ki niso bile sedeži uradov (Forchtenstein, Znojmo), pa so bile cesarske oziroma deželnoknežje dvorane precej redke. Izobešanje vladarskega portreta kot duhovno-ikonografskega središča uradniške sobe v uradnih stavbah, kot so deželne hiše, univerze in akademije, se je verjetno uveljavilo že v času cesarja Leopolda; najstarejši znani primer take prakse je upodobitev zasedanja cesarjevih dvornih svetnikov iz časa okoli leta 1700. Kot se zdi, pa so po nastopu Karla VI. cesarjevi portreti urade dobesedno preplavili; ob Karlovem sta bila ponavadi obešena tudi portreta obeh njegovih predhodnikov.

Pričujoči pregled funkcij cesarskih portretov na primeru Karla VI. razkriva vrsto povečini propagandističnih možnosti ne le za vladarsko hišo, ampak tudi za njene dvorjane in pristaše. Gradivo bo gotovo mogoče dopolniti s številnimi drugimi primeri, najverjetneje pa tudi oblik uporabe portretov v politične namene še nismo povsem izčrpali.

*Facies
orientalis.*

*Mausoleum
et
crypta sepulcralis
FERDINANDI II IMP.
Gracii prope Collegium
Soc. Jesu.*

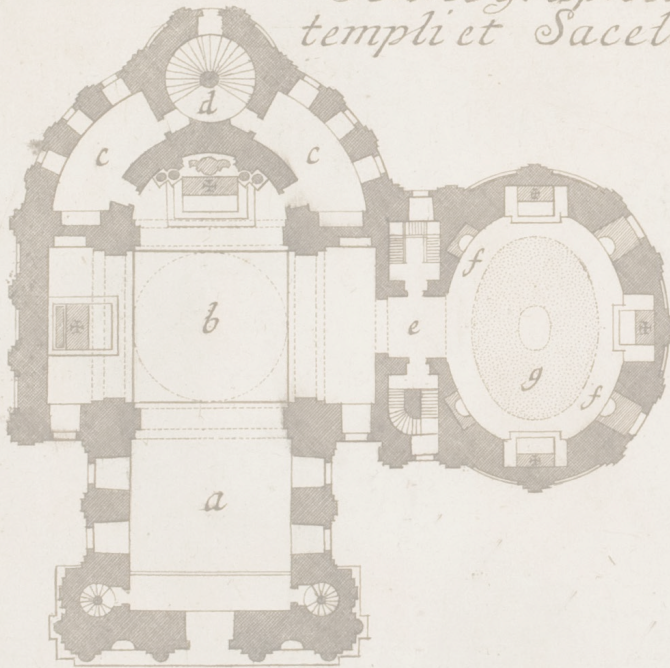
*Conspectus
exterior
lateralis.*



APPARATUS

*Tehnographia
templi et Sacelli.*

*Sectio quasi per medium
a templo a, sacello f, et Crypta g.*



Literarum explicatio.
a. Templum. e. Oratorium.
b. Tholus. f. Sacellum.
c. Sacristia. g. Crypta.
d. Turris.



IZVLEČKI IN KLJUČNE BESEDE

ABSTRACTS AND KEYWORDS

Martin Bele

Je res to storil? Friderik V. Ptujski – strahopetec ali žrtev?

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek obravnava spor med štajerskima plemiškima rodbinama s sedežema na Ptuju in Liechtensteinu, ki se je kratek čas odvijal v 13. stoletju. Nekatere spise, ki so nastali v kontekstu tega spora, imamo lahko za prve ohranjene primerke srednjeveške propagande ene štajerske rodbine proti drugi. Namen članka je obravnavati najpomembnejši narativni vir tistega časa, t. i. *Štajersko rimano kroniko* Otokarja iz Geule, ki je bil v službi liechtensteinske rodbine. Eden od ciljev kronike je bil predstaviti Friderika V. Ptujskega kot strahopetca, ki naj bi bil pobegnul iz bitke na Moravskem polju. Članek predstavlja razloge za spor in njegov potek, dejansko obtožbo strahopetnosti, presojo resnice za obtožbo ter epilog celotnega spora med rodbinama. Obema štajerskima plemičema – Otonu II. Liechtensteinskemu in Frideriku V. Ptujskemu – se je v začetku osemdesetih let 13. stoletja uspelo pobotati, kar sta poudarila tudi v medsebojno poroko svojih otrok.

Ključne besede: srednjeveški spor, vojvodina Štajerska, 13. stoletje, *Štajerska rimana kronika*, Otokar iz Geule, Oton II. Liechtensteinski, Friderik V. Ptujski, bitka na Moravskem polju, propaganda

Jan Galeta

Narodni domovi na Moravskem in v avstrijski Šleziji pred letom 1914. Arhitektura in likovna umetnost kot priložnost za manifestacijo nacionalne pripadnosti

1.01 Izvirni znanstveni članek

Tako imenovani narodni domovi so ena izmed posebnosti ne le arhitekture temveč tudi narodnega preporeda na območju habsburškega cesarstva v obdobju od ok.

Martin Bele

Did he Really Do it? Frederick V of Ptuj – Coward or Victim?

1.01 Original scientific article

The article addresses the brief 13th century dispute between the Styrian noble families of Ptuj (German: Pettau) and Liechtenstein. The related texts should be considered as some of the earliest still preserved examples of medieval propaganda of one Styrian family against another. The paper's purpose is to highlight the most important narrative source of the time, Ottokar aus der Gaal's *Styrian Rhyme Chronicle*. This Chronicle was written by a Liechtenstein vassal, and was meant to portray Frederick V of Ptuj as a coward – specifically during the battle on the Marchfeld. The article discusses the reason behind and the course of the feud, the actual accusation of cowardice, the validity of the accusation and lastly the epilogue of the whole dispute between the parties. Both of the Styrian nobles involved – Otto II of Liechtenstein and Frederick V of Ptuj – obviously came to an agreement sometime in the early 1280s and sealed hostilities with a marriage of their children.

Keywords: medieval dispute, duchy of Styria, 13th century, *Styrian Rhyme Chronicle*, Ottokar aus der Gaal, Otto II of Liechtenstein, Frederick V of Ptuj, battle on the Marchfeld, propaganda

Jan Galeta

National Houses in Moravia and Austrian Silesia before 1914. Architecture and Fine Arts as an Opportunity for the Manifestation of National Allegiance

1.01 Original scientific article

National Houses are one of the phenomena not only of the architecture but also of the national revivals in the territory of the Habsburg Empire in ca. 1850–1914. These

leta 1850 do leta 1914. Ta središča družabnega življenja so gradila društva in združenja, ne samo za svoje sedeže, temveč tudi z namenom privabiti čim širše občinstvo in s svojimi gledališkimi igrami, plesi, proslavami, predavanji ali restavracijami spodbuditi narodno zavest. Na Moravskem in v Šleziji so tovrstne objekte gradili Čehi, Nemci in Poljaki.

Stavbe s tako jasno opredeljeno nacionalno funkcijo so ponujale tudi priložnost z nacionalno propagando nagovoriti tako svojo okolico kot tudi obiskovalce. To je bilo mogoče doseči z različnimi sredstvi: z izbiro arhitekturnega sloga, ikonografijo arhitekturne dekoracije in umetniških del, prireditvami ob slavnostnih otvoritvah narodnih domov in govori na teh dogodkih, kampanjami v časopisu, katerih namen je bil očrtni narodne domove nasprotnega naroda in njihove obiskovalce ter tudi t. i. »odpadnike«. Članek na konkretnih primerih in v širšem kontekstu predstavlja povezavo med arhitekturo in nacionalno propagando.

Ključne besede: narodni domovi, zgodovina arhitekture, nacionalizem, Moravska, Šlezija, nemška hiša

Susanne König-Lein

Habsburški mavzolej v sekovski samostanski cerkvi

1.01 Izvirni znanstveni članek

S tem ko je nadvojvoda Karel II. Avstrijski kot prostor za svoj pokop in pokop svoje družine izbral samostansko cerkev v Sekovi (Seckau), je poudaril njen status stolne cerkve sekovske škofije, ki je bil s širjenjem protestantizma v drugi polovici 16. stoletja ogrožen. Gradnjo in opremljanje mavzoleja v letih 1587–1612 so v glavnem izvedli severnoitalijanski stavbarji, slikarji in štukaterji. Po eni strani so bili sposobnejši, po drugi strani pa so bili, drugače kot štajerski umetniki, katoliške vere. Delo in izbrani materiali so predstavljali velik strošek. Po smrti nadvojvode sta si njegova vdova, nadvojvodinja Marija, in kasneje njegov sin, nadvojvoda Ferdinand, kljub finančnim težavam prizadevala mavzolej dokončati. Kompleksna ikonografija reliefov na epitafu in slopih ter na stropnih in stenskih poslikavah aludira na nadvojvodo Karla II in njegovo družino v smislu glorifikacije predstavnikov in zaščitnikov katoliške vere. Habsburški mavzolej je kot celostna umetnina sijajna manifestacija začetka protireformacije.

Ključne besede: Habsburžani, Notranja Avstrija, protireformacija, mavzolej, nadvojvoda Karel II. Avstrijski, nadvojvodinja Marija, Alexander de Verda, Teodoro Ghisi, Sebastiano Carlone

centres of social life were built by clubs and associations, not just as their private seats, but to attract a greater audience and boost national enthusiasm through theatre plays, balls, fests, lectures, or welcoming restaurants. In the case of Moravia and Silesia, these houses were built by Czechs, Germans, and Poles.

It is evident that buildings with such clearly nationally orientated functions allowed for national propaganda to reach out to their surroundings as well as their visitors. This was accomplished by several means: the architectural style itself; the iconography of architectural decoration and works of art; the festivities accompanying the ceremonial openings of national houses and the speeches given at these events; the campaigns led by the press to defame opposing national houses and their visitors, as well as so-called 'renegades'. Thus, the paper presents a connection between architecture and national propaganda and demonstrates it through specific examples in a broad period context.

Keywords: National Houses, history of architecture, nationalism, Moravia, Austrian Silesia, Deutsches Haus

Susanne König-Lein

The Habsburg Mausoleum in Seckau Monastery Church

1.01 Original scientific article

With the choice of the Seckau collegiate church as a burial place for himself and his family, Archduke Karl II emphasized its status as the cathedral church of the diocese of Seckau, which was endangered by the spread of Protestantism in the second half of the 16th century. The construction and furnishing of the mausoleum in the years 1587 to 1612 were mainly carried out by northern Italian builders, painters, and plasterers who, on the one hand had special abilities, and on the other hand – in contrast to the Styrian artists – were Catholics. Large funds had to be raised for their fees and for the selected material. After the Archduke's death, his widow, Archduchess Maria, and later his son, Archduke Ferdinand, were very keen on completing the mausoleum despite difficulties in funding. The complex iconography of the reliefs on the epitaph and on the pillars, as well as the ceiling and wall paintings, refers several times to Archduke Karl and his family in order to glorify the regent as representative and protector of the Catholic faith. As a "Gesamtkunstwerk", the Habsburg Mausoleum is a splendid manifestation of the beginning of the Counter-Reformation.

Keywords: Habsburgs, Inner Austria, Counter-Reformation, Mausoleum, Archduke Charles II., Archduchess Mary, Alexander de Verda, Teodoro Ghisi, Sebastiano Carlone

Miha Kosi

Reprezentativne zgradbe grofov Celjskih – izraz dinastične propagande

1.01 Izvirni znanstveni članek

Grofje Celjski so bili nedvomno najpomembnejša plemiška rodbina z izvorom na današnjem slovenskem ozemlju. Njihov meteorski vzpon je dosegel zenit s povišanjem v državne kneze leta 1436, vendar so že leta 1456 izumrli. Na višku moči so posedovali okrog 125 gradov, kar je bil rezultat več kot stoletja dolge načrtne grajske politike. Eden od načinov izražanja moči in prestiža so bile tudi reprezentativne zgradbe, obenem oblika dinastične propagande. Članek prikazuje nekatere prestižne zgradbe Celjskih: mestni grad v Celju, njihovo glavno rezidenco, dva strateška gradova na dostopih iz Italije (Vipava, Postojna), tri nove, ki so jih grofje zgradili v 15. stoletju (Bela Peč, Fridrihštajn, Mokrice), dva na prestižnih lokacijah na Koroškem (Landskron) oziroma pri Dunaju (Liechtenstein) in njihove mestne rezidence na Dunaju, v Zagrebu, Budimu in Beogradu.

Ključne besede: grofje Celjski, gradovi, grajska politika, srednji vek, palača, Celje, Dunaj, Zagreb, Budim, Beograd

Tina Košak

Med uniformnim in edinstvenim. Upodobitve dobrotnikov cistercijskega samostana Stična

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek obravnava najboljše ohranjeni sklop upodobitev dobrotnikov iz slovenskih samostanov, tj. portrete dobrotnikov in deželnih knezov iz cistercijskega samostana Stična. Osredotoča se na tipologijo, pomen in slogovne značilnosti z ozirom na sorodne ohranjene cikle iz (notranje)avstrijskih samostanov in z ozirom na njihove likovne in pisne vire. Celopostavni portretni upodobitvi vojvode Leopolda III. in njegove soproge Viride (Narodna galerija, Slovenija), doslej pripisani Ferdinandu Stainerju, razkrivata izrazite sorodnosti s serijo šestih celopostavnih upodobitev dobrotnikov cistercijskega samostana Vetrinj Ferdinanda Fromillerja. Atribucijo Fromillerju omogoča tudi Fromillerjeva risba dobrotnika, identičnega Leopoldu III., v Koroškem deželni arhivu. Tudi primerjalna analiza desetih ovalnih portretov stiških dobrotnikov in deželnih knezov omogoča tezo, da so dela nastala v Fromillerjevi delavnici. Portreti so nastali v naslonu na ilustracije v knjigah portretov, kot vir napisov na spodnjem delu

Miha Kosi

Representative Buildings of the Counts of Cilli – an Expression of Dynastic Propaganda

1.01 Original scientific article

The Counts of Cilli (Celje) were undoubtedly the most important noble family to originate from the area of present-day Slovenia. Their meteoric rise reached its peak with their elevation to the rank of imperial princes in 1436, although the dynasty died out in 1456. At the height of their might they possessed more than 125 castles, the result of a century-long deliberate castle politics. One distinct way to express might and prestige was through representative buildings, in itself also a dynastic propaganda. This article presents some of the Cilli's more prestigious buildings: The town palace in Celje, their main residence, two strategic castles on the approaches from Italy (Wipach/Vipava, Adelsberg/Postojna), three new fortifications built by the counts themselves in the 15th century (Weißenfels, Friedrichstein, Mokrice), two on prestigious locations in Carinthia (Landskronn) and above Vienna (Liechtenstein), and their residences in the urban environments of Vienna, Zagreb, Buda and Belgrade.

Keywords: Counts of Cilli, castles, castle politics, Middle Ages, palace, Celje, Vienna, Zagreb, Buda, Belgrade

Tina Košak

Between Uniformity and Uniqueness. Depictions of Benefactors of Stična Cistercian Abbey

1.01 Original scientific article

The article focuses on the largest surviving ensemble of portraits of lay dignitaries from Slovenian monasteries, i.e. depictions of the benefactors from Stična abbey. It draws particular attention to their typology, comparisons with similar surviving works from (Inner) Austrian monasteries as well as their models and written sources. Full-figure life-size depictions of Leopold III, Duke of Austria and his wife Viridis (National Gallery of Slovenia, Ljubljana), hitherto ascribed to Ferdinand Stainer, reveal strong parallels with a series of six benefactors of Viktring abbey by Josef Ferdinand Fromiller, now in the Carinthian State Museum in Klagenfurt, and can be based on Fromiller's benefactor drawing, which is identical to Leopold III, attributed to Fromiller. Similarly, comparative analysis of ten oval portraits of the provincial princes and benefactors of Stična (in the National Gallery and the National Museum of Slovenia) reveals that they were also most probably made in Fromiller's workshop, closely following illustrations in portrait books, which

ovalov pa je bila identificirana leta 1719 dokončana *Idiographia* Pavla Puclja.

Ključne besede: upodobitve dobrotnikov, portret, knjige portretov, Stična, Josef Ferdinand Fromiller, Ferdinand Stainer, Leopold III. Avstrijski, Virida Visconti

are identified here. Moreover, the chronicle of Stična abbey by Paolo Puzel dating to 1719, has been identified as the source of the inscriptions on the lower part of the oval portraits.

Keywords: depictions of benefactors, portraiture, portrait books, Stična (Sittich) abbey, Josef Ferdinand Fromiller, Ferdinand Stainer, Leopold III, Viridis Visconti

Vesna Krmelj

Narodi gredo svojo silno pot. Položaj in ustvarjalnost likovnih umetnikov med prvo svetovno vojno na Kranjskem med cenzuro in propagando

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek z vidika cenzure in propagande obravnava pogoje za umetniško produkcijo v času vojnega absolutizma na Kranjskem, kjer je generacija slovenske moderne in impresionistov šele vzpostavljala pogoje za institucionalni razvoj slovenske umetnosti in s tem posledično tudi za uspešno propagando. Številni umetniki zato v vojni propagandi niso našli le možnosti za preživetje, temveč so v povečanem obtoku in pomenu vizualnih sporočil hkrati prepoznali tudi priložnost za uveljavitev tako osebnih kot narodnih idealov. Kljub prevladujočim avstrijsko-germanskim vzorcem so skozi likovno tradicijo narodne pokrajine, ljudsko umetnost in slovensko poezijo našli načine za spodbujanje slovenske nacionalne zavesti.

Ključne besede: umetnost med prvo svetovno vojno, produkcijski pogoji, Kranjska, cenzura in propaganda, nacionalna pokrajina, Josip Mantuani, Ivan Vavpotič, križani vojak, Jakopičev paviljon, recepcija

Franci Lazarini

Nacionalni slogi kot propagandno sredstvo prebujajočih se narodov. Slovenski in drugi nacionalni slogi v arhitekturi okoli leta 1900

1.01 Izvirni znanstveni članek

Prispevek obravnava različne nacionalne arhitekturne sloge, značilne za arhitekturo zadnjih desetletij Habsburške monarhije, na območju Slovenije, jih umešča v sočasno avstro-ogrsko arhitekturno produkcijo in skuša opredeliti njihovo propagandno vlogo. Predstavljeni so poskusi Ivana Jagera, Cirila Metoda Kocha in Ivana Vurnika za oblikovanje slovenskega nacionalnega sloga, obravnavani pa so tudi primeri češkega in nemškega

Vesna Krmelj

The Nations Go Their Own Way. The Position and Creativity of Artists in Carniola between Censorship and Propaganda during the First World War

1.01 Original scientific article

The article discusses the conditions for art production at the time of war absolutism in Carniola from the point of view of censorship and propaganda. In Carniola, the generation of the Slovene moderna and the impressionists had only begun to establish the conditions for an institutional development of Slovene art and, consequently, for successful propaganda. This is the reason why numerous artists found in war propaganda not only possibilities for survival, but they also recognised in the increased circulation and meaning of visual messages an opportunity to establish personal and national ideals. Despite prevalent Austrian and German models, they found ways to encourage Slovene national awareness through the art tradition of national landscape, folk art, and Slovene poetry.

Keywords: art during the First World War, production circumstances, Carniola, censorship and propaganda, national landscape, Josip Mantuani, Ivan Vavpotič, crucified soldier, Jakopič Pavilion, reception

Franci Lazarini

National Styles as a Means of Propaganda of the Awakening Nations. Slovenian and Other National Styles in Architecture around 1900

1.01 Original scientific article

The article addresses various national architectural styles characteristic of architecture of the last decades of the Habsburg Monarchy on the territory of Slovenia. It places them within concurrent Austro-Hungarian architectural production and tries to determine their propaganda role. It presents Ivan Jager, Ciril Metod Koch and Ivan Vurnik's efforts for designing Slovenian national style, while it also discusses examples of Czech and German national

nacionalnega sloga (nemške neorenesanse). V zaključnem delu avtor ovrže opredelitev opusa Lászla Takátsa v Murski Soboti za primer madžarskega nacionalnega sloga.

Ključne besede: arhitektura, Slovenija, Avstro-Ogrska, pozni historizem, secesija, slovenski nacionalni slog, češki nacionalni slog, nemška neorenesansa, madžarski nacionalni slog, propaganda

Edgar Lein

Gradec in Rim – bazilika sv. Petra kot vzor za cerkev sv. Katarine in mavzolej

1.01 Izvirni znanstveni članek

Mavzolej v Gradcu so gradili od leta 1614 dalje po načrtih Giovannijske Pietra de Pomisa, njegov naročnik pa je bil nadvojvoda Ferdinand (od leta 1619 cesar Ferdinand II.). Prvotna zasnova fasade je nastala pod vplivom cerkvenih pročelij Andrea Palladia. Po letu 1621 je bila fasada povišana z nadstropjem atike, ki poteka okoli celotne zgradbe, in zaključena s trikotnim čelom, nad katerim se pne mogočen segmentni lok. Ta motiv, ki ga je prvi uporabil Michelangelo, najdemo tudi nad portali stolnice v Reggio Emilii in cerkve Il Gesu v Rimu. Tudi arhitekturna členitev zunanjsčine sega vse do Michelangelovega osnutka zunanjsčine bazilike sv. Petra. Bogate dekorativne oblike imajo milanski ali lombardski značaj. Posrednik rimskih arhitekturnih oblik je bil jezuit Wilhelm Lamormaini, ki je v Gradcu deloval kot svetovalec in spovednik nadvojvode Ferdinanda in njegove družine in je verjetno imel odločilno vlogo pri preoblikovanju mavzoleja v spomenik protireformacije.

Ključne besede: cerkev sv. Katarine in mavzolej v Gradcu, Giovanni Pietro de Pomis, cesar Ferdinand II., Wilhelm Lamormaini, jezuiti, Il Gesù, bazilika sv. Petra, pročelja Palladijevih cerkva, milanska in lombardska arhitektura, Michelangelo

Mija Oter Gorenčič

Kartuzijanska politika grofov celjskih – zgled za Habsburžane?

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku je raziskano, ali je mogoče prepoznati medsebojne vplive in zglede v kartuzijanski politiki Habsburžanov in grofov Celjskih. Da bi našli odgovor na to vprašanje, so bile pregledane listine, ki izpričujejo hkratno

styles (the German Neo-Renaissance). In the concluding part, the author disproves the definition of Lászlo Takáts' oeuvre in Murska Sobota as an example of Hungarian national style.

Keywords: architecture, Slovenia, Austria-Hungary, Late Historicism, Art Nouveau, Slovenian National Style, Czech National Style, German Neo-Renaissance, Hungarian National Style, propaganda

Edgar Lein

Graz and Rome – St. Peter's Basilica as a Model for St. Catherine's Church and Mausoleum

1.01 Original scientific article

The Mausoleum in Graz was built after 1614 by Giovanni Pietro de Pomis on commission of Archduke Ferdinand (since 1619 Emperor Ferdinand II). The first design of the façade was influenced by Andrea Palladio's church façades. After 1621 the façade was raised by an attic storey, which runs around the entire building, and crowned with a triangular pediment, which is vaulted by a mighty segmental arch. This motif, first used by Michelangelo, can also be found above the entrance portals of the Cathedral of Reggio Emilia and Il Gesù in Rome. The structure of the outer walls of the building can also be traced back to Michelangelo's design of the outer walls of St. Peter's. The rich decorative forms are of Milanese or Lombard character. Jesuit Wilhelm Lamormaini was the mediator of the Roman architectural forms. Active in Graz as an advisor and confessor to Ferdinand and the archducal family he likely held a decisive role in the transformation of the Mausoleum into a Monument of the Counter-Reformation.

Keywords: St. Catherine's Church and Mausoleum in Graz, Giovanni Pietro de Pomis, emperor Ferdinand II, Wilhelm Lamormaini, Jesuits, Il Gesù, St. Peter's Basilica, façades of Palladio's churches, milanese and lombard architecture, Michelangelo

Mija Oter Gorenčič

The Carthusian Policy of the Counts of Cilli – a Model for the Habsburgs?

1.01 Original scientific article

The paper discusses whether it is possible to discern mutual influences in the Carthusian policy of the Habsburgs and the Counts of Cilli. The documents that attest to the simultaneous connection between the Carthusians, the

povezavo med kartuzijani, Habsburžani in Celjani. Ugotovljena je bila tesna prepletenost, ki se kaže tudi na umetnostnem področju. Najbolj reprezentativen umetnostni spomenik te povezanosti je strešni stolpič kartuzije Jurklošter, ki je v članku na novo časovno umeščen, in sicer v sredino 14. stoletja. Kartuzijanska politika grofov Celjskih, ki so imeli svoj sedež na južnem Štajerskem v bližini kartuzij Žiče in Jurklošter, in tesni medsebojni kontakti so bili zagotovo ena od najpomembnejših vzpodbud za Habsburžane pri njihovi odločitvi za naselitev kartuzijanov v okolici Dunaja in v Spodnji Avstriji in za pokop v kartuzijanskih cerkvah.

Ključne besede: srednji vek, grofje Celjski, Habsburžani, kartuzijani, kartuzijanski samostani, Jurklošter (Gairach), Gaming

Friedrich Polleroß

Portrait in propaganda na primeru cesarja Karla VI.

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek podaja pregled javnih funkcij cesarskih portretov na primeru portretov Karla VI., iz čigar časa je ohranjenih veliko pisnih in slikovnih virov. Ena od glavnih tem je uporaba portretov v procesu iskanja vladarjeve soproge in pri zaročnih slovesnostih. Po nekaj Karlovih otroških portretih je v času španske nasledstvene vojne nastala množica vladarjevih portretov, zaradi katerih je prišlo celo do »portretne vojne«. Podeljevanje portretnih miniatur in častnih medalj ter uporaba državnih portretov sta imela pomembno politično vlogo pri dednih poklonitvah deželnih stanov. Tudi pri drugih praznovanjih so bile vladarjeve slikarske in kiparske portretne upodobitve predstavljene v javnosti. Samostojne portrete ali serije pa so zbirali v »cesarskih« ali »avstrijskih« dvoranah mestnih hiš (Dunaj, Bruselj, Maribor), samostanov (Salem, Ottobeuren, St. Florian, Osoje) in rezidenc cerkvenih knezov (Bamberg, Salzburg). Nekatere primere je mogoče najti tudi v plemiških dvorcih (Forchtenstein, Znojmo) ali uradnih vladnih in univerzitetnih stavbah.

Ključne besede: cesar Karl VI., funkcije portretov, državni potreti, ceremonial

Habsburgs, and the Counts of Cilli were analysed to answer this question. A close interconnectedness was discovered, which is also visible in the field of art. The most representational monument of this connection is a ridged turret of the Jurklošter charterhouse. The article establishes a new chronological placement of the turret, the middle of the 14th century. The Carthusian policy of the Counts of Celje with their seat in southern Styria and therefore very close to the Charterhouses Žiče and Jurklošter and the tight mutual contacts were surely one of the most important encouragements for the Habsburg family in their decision to settle this elite monastic order near Vienna and in Lower Austria and to be buried in Carthusian churches.

Keywords: Middle Ages, Counts of Cilli (Celje), Habsburg Family, Carthusians, Carthusian monasteries, Jurklošter (Gairach), Gaming

Friedrich Polleroß

Portrait and Propaganda at the Example of Emperor Charles VI

1.01 Original scientific article

The paper discusses the public functions of the imperial portrait exemplary with the portraits of Charles VI, where we have many texts and images as sources. The main themes are: the use of portraits during the search for princely spouses and the ceremonies of engagement. After a few child portraits of Charles there was a flood and even a war of portraits during the Spanish War of Succession. The distribution of portrait miniatures and medals of grace and the use of state portraits during ceremonies played an important political role in the recognition of the new ruler by his different states. Also, in other festivities, paintings or sculptures of the monarch were presented in public. Single portraits or series with the portrait of Charles were collected in the "Imperial or Austrian halls" of town halls (Vienna, Brussels, Maribor), abbeys (Salem, Ottobeuren, St. Florian or Ossiach), and in the residences of church princes (Bamberg and Salzburg). Some examples can also be found in the castles of aristocrats (Forchtenstein, Znojmo) or official government and university buildings.

Keywords: Emperor Charles VI, use of portraits, state portraits, ceremonial

Petra Svoljšak*Umetnost med cenzuro in propagando v prvi svetovni vojni*

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek analizira odnos avstrijskega državnega aparata do umetnosti med prvo svetovno vojno. Zelo pomembno vlogo je imela cenzura, ki ji je uspelo nadzirati vsa področja javnega in zasebnega življenja v avstrijski polovici monarhije, medtem ko je bilo upravljanje javnega mnenja v domeni Vojnega tiskovnega urada. Urad je izvajal nadzor nad umetniško propagando in tiskom, knjigami, razglednicami in drugimi javnimi mediji. V članku so analizirana področja dela urada in dejavnost umetniške skupine (Kunstgruppe), v katero so bili vključeni umetniki, ki so na svoj način spodbujali delo vojske; med njimi sta bila iz slovensko govorečih dežel Ivan Vavpotič in Luigi Kasimir. Seznam mobiliziranih umetnikov vsebuje tudi nekatera slavna imena svetovne umetnosti, na primer Oskarja Kokoschko in Egon Schieleja.

Ključne besede: prva svetovna vojna, Avstro-Ogrska, cenzura, propaganda, umetnost, Vojni tiskovni urad

Polona Vidmar*Portreti kot vizualizirani spomin na dosežke zaslužnih mariborskih meščanov*

1.01 Izvirni znanstveni članek

V prispevku je analiziranih dvanajst portretov uglednih mariborskih meščanov, ki so bili ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja naslikani za mariborski rotovž, občinsko hranilnico in prostore gledališko-kazinskega društva. Avtorica je analizirala upodobljene rekvizite glede na funkcijo portretirancev, ugotovila prvotno nahajališče portretov in na podlagi sočasnih časopisnih člankov in jubilejnih besedil navedla nagibe naročnikov ter portrete prvič predstavila v okviru sorodnih portretnih serij v prestolnicah (Dunaj, Gradec, Ljubljana, Zagreb) in bližnjih štajerskih mestih (Ptuj, Radgona). S portretnimi serijami županov, predstojnikov direkcije občinske hranilnice in gledališko-kazinskega društva so člani mariborske lokalnopolitične in finančne elite vizualizirali izjemne dosežke upodobljencev, da bi jim zagotovili trajen spomin in spodbujali bodoče kandidate. V kontekstu primerljivih srednjeevropskih portretnih galerij je pri mariborskih serijah manj pomembno kontinuirano upodabljanje nosilcev funkcije, poudarjena je propagandna vloga portreta kot nagrade za posameznikove izjemne dosežke.

Petra Svoljšak*Art between Censorship and Propaganda during the First World War*

1.01 Original scientific article

The essay deals with the relationship of the Austrian state apparatus to art during the First World War. A very important role was attributed to censorship, which succeeded in controlling all areas of public and private life in the Austrian half of the Monarchy, while public opinion lay in the domain of the War Press Office. The War Press Office exercised its control over artistic propaganda in the press, in books, in postcards and in other public media products. The article, therefore, discusses the office's fields of work and also sheds light on the activities of the art group (Kunstgruppe), which also 'recruited' artists for the war effort: Ivan Vavpotič and Luigi Kasimir from the Slovenian-speaking area. The list of mobilized artists contained a few famous names in the art world, such as Oskar Kokoschka and Egon Schiele.

Keywords: First World War, Austria-Hungary, censorship, propaganda, Art, War Press Office

Polona Vidmar*Portraits as a Visualised Memory of Meritorious Achievements of Maribor's Townspeople*

1.01 Original scientific article

The article analyses 12 portraits of renowned Maribor townspeople, which were painted for Maribor Town Hall, Maribor Savings Bank, and the rooms of the Town Theatre and Casino Society at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. The author analysed the painted requisites based on the function of the portrayed, discovered the original location of the portraits, and based on the concurrent newspaper articles and celebratory texts, identified the motives of the patrons, while she also presented the portraits in the scope of similar portrait series in the capital cities (Vienna, Graz, Ljubljana, Zagreb) and nearby Styrian towns (Ptuj, Bad Radkersburg) for the first time. The members of Maribor's local political and financial elite used the portrait series of mayors, representatives of the Town Savings Bank Directorate and the Theatre and Casino Society to visualize exceptional achievements of the portrayed to ensure their lasting memory and to encourage future candidates. In the context of comparable Central European portrait galleries, the Maribor series places less importance on the continuous portrayal of the function holders and emphasises the propaganda role of the portrait as a reward for an individual's exceptional achievements.

Ključne besede: portretno slikarstvo, portretna galerija, Maribor, mariborski župani, Alois Graf, Eduard Lind

Keywords: portraiture, portrait gallery, Maribor, mayors of Maribor, Alois Graf, Eduard Lind

Barbara Vodopivec

Vizualna propaganda med prvo svetovno vojno na ozemlju Slovenije: vplivi in posebnosti

Barbara Vodopivec

Visual Propaganda in the Slovenian Territory during the First World War: Influences and Specifics

1.01 Izvirni znanstveni članek

1.01 Original scientific article

Prispevek se osredotoča na vprašanja, kakšna je bila podoba vizualne propagande na slovenskih tleh v času prve svetovne vojne, od kod so prihajali vplivi in ali ta podoba odslkava določene regionalne posebnosti. Avtorica analizira delovanje osrednjega avstroogrskega vojnega tiskovnega urada (*Kriegspressequartier, KPQ*) ter njemu podrejenih umetniške (*Kunstgruppe*) in propagandne skupine (*Propagandagruppe*). V osredje postavlja njihov vpliv na slovenski prostor, kot se kaže na podlagi medvojnih umetniških razstav, delovanja vojnih slikarjev in mehanizmov produkcije vsebin za množične tiske. Na podlagi arhivskega gradiva razkriva nekatere še neznane podrobnosti delovanja kiparja Friedricha Gornika (1877–1943) in slikarja Ivana Vavpotiča (1877–1943) kot vojnih umetnikov in predstavlja del Vavpotičevega do sedaj pri nas neznanega vojnega opusa, ki ga hrani Vojni muzej na Dunaju. V nadaljevanju so analizirani likovni motivi in tematike zbirke razglednic *Vojska v slikah*, ki je izhajala na Slovenskem, pri čemer avtorica posebno pozornost posveča iskanju vplivov in opredelitvi posebnosti, ki jih lahko vezemo na slovenski prostor.

The contribution focuses on the issues related to the image of visual propaganda in the Slovenian territory during the First World War; on the origins of its influences; and on the question whether this image reflected any regional characteristics. First, it presents the results of analysing the activities of the central Austro-Hungarian War Press Office (*Kriegspressequartier, KPQ*) and its Art Department (*Kunstgruppe*) and Propaganda Department (*Propagandagruppe*). It underlines the influence of these institutions in the Slovenian territory based on the wartime art exhibitions, activities of war artists, and mechanisms of producing the mass press contents. Based on the archival materials, it also reveals certain previously unknown details regarding the activities of sculptor Friedrich Gornik (1877–1943) and painter Ivan Vavpotič (1877–1943) as war artists and presents Vavpotič's wartime opus, kept in the Museum of Military History in Vienna, which has, to date, not received scientific attention. In the continuation, the article reveals the results of the analysis that focused on the topics and art motifs of the postcard collection *War in Pictures*, published in the territory of Slovenia, and pays special attention to identifying the influences and defining the peculiarities that can be associated with the Slovenian territory.

Ključne besede: vizualna propaganda, vojni tiskovni urad, KPQ, umetniška skupina, Ivan Vavpotič, Friederich Gornik, zbirka *Vojska v slikah*, vojne razglednice

Keywords: visual propaganda, War Press Office, KPQ, Art Department, Ivan Vavpotič, Friederich Gornik, War in Pictures, war postcards

SODELAVCI

CONTRIBUTORS

Doc. dr. Martin Bele

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
 Oddelek za zgodovino
 Koroška cesta 160
 SI-2000 Maribor
 martin.bele@um.si

Dr. Jan Galeta

Masarykova univerzita, Filozofická fakulta
 Seminář dějin umění
 Arna Nováka 1/1
 CZ-602 00 Brno
 170193@mail.muni.cz

Dr. Susanne König-Lein

Körblergasse 59
 A-8010 Graz
 koenig-lein@aon.at

Doc. dr. Miha Kosi

ZRC SAZU, Zgodovinski inštitut Milka Kosa
 Novi trg 2
 SI-1000 Ljubljana
 miha.kosi@zrc-sazu.si

Doc. dr. Tina Košak

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut
 Franceta Steleta
 Novi trg 2
 SI-1000 Ljubljana

in

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
 Oddelek za umetnostno zgodovino
 Koroška cesta 160
 2000 Maribor
 tina.kosak@zrc-sazu.si

Vesna Krmelj

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut
 Franceta Steleta
 Novi trg 2
 SI-1000 Ljubljana
 vesna.krmelj@zrc-sazu.si

Doc. dr. Franci Lazarini

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
 Koroška cesta 160
 SI-2000 Maribor
 franci.lazarini@um.si

Prof. dr. Edgar Lein

Körblergasse 59
 A-8010 Graz
 edgar.lein@gmx.at

Doc. dr. Mija Oter Gorenčič

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut
 Franceta Steleta
 Novi trg 2
 SI-1000 Ljubljana
 mija.oter@zrc-sazu.si

Dr. Friedrich Polleroß

Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte
 Garnisongasse 13, Universitätscampus Hof 9
 A-1090 Wien
 friedrich.polleross@univie.ac.at

Izr. prof. dr. Petra Svoljšak

ZRC SAZU, Zgodovinski inštitut Milka Kosa
 Novi trg 2
 SI-1000 Ljubljana
 petra.svoljsak@um.si

Izr. prof. dr. Polona Vidmar

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta
 Koroška cesta 160
 SI-2000 Maribor
 polona.vidmar@um.si

Dr. Barbara Vodopivec

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut
 Franceta Steleta
 Novi trg 2
 SI-1000 Ljubljana
 barbara.vodopivec@zrc-sazu.si

VIRI ILUSTRACIJ

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Martin Bele

- 1–2: P. Vidmar, B. Hajdinjak, *Gospodje Ptujski – srednjeveški vitezi, graditelji in meceni*, Ptuj 2008.
3: Wikipedia Commons.

Jan Galeta

- 1: H. Bulín, *Besední dům v Brně. 1872–1922*, Brno 1922.
2: *Sammelmappe hervorragender Concurrrenz-Entwürfe*, 15, 1888.
3, 8, 10: arhiv avtorja.
4–5, 9: Jan Galeta.
6: *Mährisch-schlesischer Correspondent. Illustriertes Morgenblatt*, 234, 14. 10. 1898.
7: *Der Bautechniker*, 15/7, 1895.

Susanne König-Lein

- 1, 39: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, <https://digital.onb.ac.at>.
2: G. M. Vischer, *Topographia Ducatus Stiriae*, Grätz 1681.
3–20, 26, 31, 32, 35, 37, 38: Susanne König-Lein.
21–24: Atelier Dipl. Restaurator Erika Thümmel, Gradec.
25, 27, 28–30, 33, 34: Wikimedia Commons.
36: <http://www.abtei-seckau.at/index.php/aktuelles/kirchenrenovierung>.

Miha Kosi

- 1, 8: G. M. Vischer, *Topographia Ducatus Stiriae*, Grätz 1681.
2: *Slovenski zgodovinski atlas*, Ljubljana 2011.
3, 5–6, 12: J. W. Valvasor, *Topographia Ducatus Carnioliae modernae*, Wagensperg in Crain 1679.
4, 10, 13: Igor Sapač.
7, 11: Wikipedia Commons.
9: K. Dinklage, *Kärnten um 1620. Die Bilder der Khevenhüller-Chronik*, Wien 1980.
14: © Steiermärkisches Landesarchiv, Gradec.
15: Župnija sv. Danijela, Celje (foto: Tomaž Lauko).
16–18: Ivo Gričar.
19–20: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Gorazd Bence).
21: © Pokrajinski muzej Celje (foto: Tomaž Lauko).
22: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Datei:Hofburg_Rekonstruktion_1440.jpg.
23: <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/90007771>.
24: P. Herzog, *Cosmographia austriaco-franciscana*, Köln 1740.
25: N. Klaić, *Povijest Zagreba. 1: Zagreb u srednjem vijeku*, Zagreb 1982.
26: *Hungarian atlas of Historic Towns. 4: Buda. I: To 1686*, Budapest 2015.
27: © Pokrajinski muzej Celje.
28: Miha Kosi, Mateja Rihtaršič.

Tina Košak

- 1–2, 8, 10, 13, 15, 17, 19, 23, 25, 31, 35 © Narodna galerija, Ljubljana (foto: Bojan Salaj).
3–5, 9, 11, 33, 36: Landesmuseum Kärnten, Celovec (foto: Tina Košak).
6–7: © Kärntner Landesarchiv, Celovec.
12, 34: Tina Košak.
14, 16, 18, 20, 22, 24, 32: © Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.
21, 27, 29: © Narodni muzej Slovenije, Ljubljana (foto: Tomaž Lauko).
26, 28: © Österreichische Nationalbibliothek, Dunaj.
30: arhiv avtorice.

Vesna Krmelj

- 1: *Svetovna vojska*, 1/1, 1914.
2: *Svetovna vojska*, 2/10, 1915.
3–4, 14: © Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana.
5: *Dom in svet*, 29/3–4, 1916.
6: Janko Dermastja.
7: Ana Kocjančič.
8: *Ilustrirani glasnik*, 1/43, 24. 6. 1915.
9: https://www.reddit.com/r/propagandamedia/comments/f006bj/your_liberty_bond_will_help_stop_this_us/.
10: © Canadian War Museum, Ottawa.
11: http://www.all-art.org/art_20th_century/grosz6.html
12: © Narodni muzej Slovenije, Fotodokumentacija OZUU NMS, Ljubljana.
13: *Zvonček*, 18/5, 1917.
15: Wikipedia Commons.

Franci Lazarini

- 1–4: Biblioteka Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana.
5–6: © Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.
7, 12: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
8: © Pokrajinski arhiv Maribor.
9–10, 13: Igor Sapač.
11: © Zgodovinski arhiv Ljubljana.

Edgar Lein

- 1, 22–23, 25–26: Markus Enzinger.
2: Friedrich Polleroß.
3–4: © Universalmuseum Joanneum, Abteilung Antike, Münzkabinett, Gradec.
5–6: M. Wundram, T. Pape, *Andrea Palladio. 1508–1580. Architekt zwischen Renaissance und Barock*, Köln 2009.
7–12, 24: Wikipedia Commons.
13: <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/4y010-26476/>.
14: R. Wittkower, *Le antiche rovine di Roma nei disegni di Du Pérac*, Milano 1990.
15: S. McPhee, *Bernini and the Bell Towers. Architecture and Politics at the Vatican*, New Haven-London 2002.
16–17: Metropolitan Museum of Art, New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection>.
18: © Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Dunaj.
19–20: © Universalmuseum Joanneum GmbH, Alte Galerie, Gradec.
21: B. Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts*, 2, Freiburg 1913.

Mija Oter Gorenčič

- 1, 3, 4, 7, 9, 11: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Gorazd Bence).
 2: Wikipedia Commons.
 5: Arhiv Republike Slovenije.
 6: Wikimedia Commons.
 8: © ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
 10: © Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.

Friedrich Polleroß

- 1: Robert Keil.
 2–3, 17–18: Elisabeth Klecker.
 4: © Kunsthistorisches Museum, Dunaj.
 5–12, 15–16, 19, 21, 23: Friedrich Polleroß.
 13: © Muzeum umění Olomouc, Arcidiecézní muzeum Olomouc, Olomouc.
 14: © Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.
 20: Julia Strobl.
 22: Tomáš Kowalsky.

Polona Vidmar

- 1: *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalender für das Jahr 1899*, Marburg a. d. Drau 1898.
 2–3: Pokrajinski arhiv Maribor (foto: Polona Vidmar).
 4–6, 14–16, 18: © Pokrajinski muzej Maribor (foto: Tomo Jeseničnik).
 7: © Wien Museum, Dunaj (foto: Birgit Kainz, Peter Kainz).
 8: © Sammlung der Stadt Graz, Kulturamt, Gradec.
 9: © Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož, Ptuj (foto: Boris Farič).
 10–11: © Museum im alten Zeughaus, Radgona.
 12–13: J. Peyer, *Denkschrift der Gemeinde-Sparkasse in Marburg*, Marburg 1912.
 17: © Narodni muzej Slovenije, Ljubljana (foto: Tomaž Lauko).
 19: *Deutscher Bote für Steiermark und Kärnten. Kalender für das Jahr 1898*, Marburg a. d. Drau 1897

Barbara Vodopivec

- 1: Wien Geschichte Wiki Commons.
 2, 5, 10–13: © Heeresgeschichtliches Museum, Dunaj.
 3–4: © Österreichisches Staatsarchiv, Dunaj.
 6–9, 14: © Narodna galerija, Ljubljana.
 15–17: J. J. Švajncer, *Vojska v slikah. Slovenske vojne razglednice v 1. svetovni vojni. Zbirka Miloša Mikoliča in Miomirja Križaja*, Logatec 2015.
 18–20: © Goriški muzej, Nova Gorica.
 21: © Muzej novejšje zgodovine Slovenije, Ljubljana.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7.074(436+439)(082)

LIKOVNA umetnost v habsburških deželah med cenzuro in propagando = Visual arts in the Habsburg lands between censorship and propaganda / [urednika Franci Lazarini, Tina Košak ; prevodi Andrea Leskovec, Borut Praper, Nika Vaupotič]. - Ljubljana : Založba ZRC, 2020. - (Acta historiae artis Slovenica, ISSN 1408-0419 ; 25/2, 2020)

ISBN 978-961-05-0495-5
1. Vzp. stv. nasl. 2. Lazarini, Franci
COBISS.SI-ID 38441219



Vse pravice pridržane. Noben del te izdaje ne sme biti reproduciran, shranjen ali prepisan v kateri koli obliki oz. na kateri koli način, bodisi elektronsko, mehansko, s fotokopiranjem, snemanjem ali kako drugače, brez predhodnega dovoljenja lastnika avtorskih pravic (copyright).

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or otherwise, without prior permission of the copyright owner.

Za avtorske pravice reprodukcij odgovarjajo avtorji objavljenih prispevkov.

The copyrights for reproductions are the responsibility of the authors of published papers.